

**ZENETUDOMÁNYI
DOLGOZATOK**

1983



ZENETUDOMÁNYI DOLGOZATOK

1983

© A Magyar Tudományos Akadémia
Zenetudományi Intézete
Budapest, 1983.

Példányok megvásárolhatók:
MTA Zenetudományi Intézet Könyvtára
1014 Budapest, I. Országház u. 9.
Rózsavölgyi Zeneműbolt
1052 Budapest, V. Martinelli tér 5.

ISSN 0139—0732

ZENETUDOMÁNYI DOLGOZATOK

1983

Közzéteszi
az MTA Zenetudományi Intézete
Budapest

Felelős kiadó: Falvy Zoltán
Szerkesztette: Berlász Melinda
Domokos Mária
Technikai munkatársak: Gupcsó Ágnes
Szalay Olga
Kottarajz: Szeverényi Erzsébet
Lektorálta: Maróthy János

Tartalomjegyzék

Falvy Zoltán: Mediterrán kultúra – trubadúr-zene	7
Somfai László: Wolfgang Amadeus Mozart 4-hangos ornamense	17
Tari Lujza: A bécsi klasszikus zene és a verbunkos stílári kötődése egy téma-típusban	33
Eckhardt Mária: Liszt-zeneműkéziratok az MTA Zenetudományi Intézet Major-gyűjteményében	51
Ujfalussy József: „Anacapri dombjai”. Ötfokúság három funkcióval	65
Grabócz Márta: Hogyan értékeliük a mai zenét? Nézőpontok a kortárs francia és amerikai esztétikában	67
Martin György: Kinizsi tánca a 15. és 16. századi forrásokban	77
Rennerné Várhidi Klára: Adatok a szepesi huszonnégyszáz királyi város XVI–XVII. századi zenei életéhez	91
Bárdos Kornél: Újabb szempontok a magyarországi toronyzenészek történetének kérdéséhez	103
Ferenczi Ilona: Clarinodarabok a Vietórisz tabulaturás könyvben	111
Erdélyi Sándor: A magyarországi hegedűkészítés történeti irodalma	123
Prószéky Gábor: Szempontok a magyar népzenei anyag számítógépes feldolgozásához	133
Kovács Sándor: A Bartók-rendszerezte „Magyar Népdalok Egyetemes Gyűjteménye” korai jelzetei	149
Domokos Mária: Bartók népzenei rendszerei	159
Virágvölgyi Márta: A széki férfitáncok zenéje	169
Csapó Károly: Egy népies műdal folklorizálódása	189
Szemere Anna: A magyar popzene szociológiájához	197
Vikár László: Zenei jegyzetek Mongóliáról	209

Bibliográfia

A magyar zenetudomány bibliográfiája 1982. Kiegészítés 1981. Összeállította: Pogány György	219
--	-----

Falvy Zoltán:

MEDITERRÁN KULTÚRA–TRUBADÚR-ZENE

„Az összehasonlító zenetudomány, a hangszer-történet, a nemzetközi dallamvizsgálat mind jobban és jobban rászorul a földrajzi fogalmak-kategóriák segítségére, éppúgy, ahogyan az etnológiáéra, az antropológiáéra vagy a történelemre; s bizonyára nem véletlen, hogy az utóbbi két-három évtizedben sokasodnak az olyan zenei munkák, melyek anyagukban és szempontjaikban egyebek között a modern földrajz eredményeire támaszkodnak”¹ – írta Szabolcsi Bence, és az ötfokú stílusok tárgyalásánál maga is bizonyos földrajzi kategóriákat állapított meg: „A regionális dallamszövő hajlamokból különböző ötfokú stílusok származnak... e nyelvjárások közül világosan elkülönül egy középzásiai, egy előáziai és talán mediterrán...”² Szabolcsi Bence zene-földrajzi térképén a II.-vel jelzett pentaton stílus Közel-Kelettől Észak-Afrikán át egészen az Ibérfélszigetig nyúlt. Ha elfogadjuk a „folyami-kultúrák”, a „parti kultúrák” tételét, ami egybeesik a korai kereskedelmi útvonalakkal, akkor az európai zenét kialakító hatások között a legfontosabbnak, az igazán meghatározónak a Földközi-tenger térségét kell tekintenünk. Nehéz lenne arra válaszolni, hogy egységes volt-e ez a kultúra, vagy arra, hogy volt-e a társadalomtól, a nemzetektől, a kialakuló és az eltűnő népcsoportoktól függetlenül ható mediterrán kultúra: tehát, ha volt egy primitív ötfokúság, amely pl. leginkább egy deklamáló recitativikus interpretációban nyilvánult meg, az érvényes volt-e az egész Földközi-tenger térségére, vagy ha volt egy jellegzetesen melizmatikus előadási mód a medence keleti részén, és az később megjelent a medence nyugati részén, akkor a zenei stílus, formaalkotó elv, népi kifejezőmód vagy földrajzi terminológiával „mediterrán zene” volt-e? Mindenesetre a Földközi-tenger partján óriási kultúrák alakultak ki. Zenei tudatunk első folyamatában – a még korábbi hangszerleletektől eltekintve – az óhéber, a mór, a görög-hellenisztikus, a latin kultúra mind megteremtette azokat a zenei alapjelenségeket, amelyeket még a középkori írott emlékekben is meg lehetett találni. P. Wagner, Lach, E. Werner, W. Wiora munkáiban megjelent elméletek mellett a térség zenei kialakulását Maróthy János követte nyomon és elemezte – első alkalommal – a marxista zenetudomány módszereivel. A zsolttárének több száz éves története jellemző módon világítja meg az ókorvég társadalmi átalakulását és a vele kapcsolatos zenei formák fejlődési útját.³

¹Szabolcsi B., *A zenei földrajz alapvonalai*. Önálló fejezetként megjelent „A melódia története” c. munkában. (Budapest 1957) 333. Szabolcsi Bence 1938-ban írta a fejezetet, 1. jegyzetében felsorolja az idevágó irodalmat: Hornbostel, Lach, Sachs, Bartók stb. műveit. 355.

²Szabolcsi B., *A melódia története* (Budapest 1957), 35.

³Maróthy J., *Az európai népdal születése*. (Budapest 1960) Ld. különösen a III. fejezetet: Az énekformák átalakulása a „latin világban”. A jobbágy-paraszti dal első csírái. 256–366.

Az antikvitást követő új zenei kultúra kiteljesedése majd csak a középkor zenei formáiban következik el, de addig még igen sok hatás éri a Földközi-tenger északi és déli partján. A déli part kultúrája tipikus „parti”-kultúra, amely inkább útvonal, terjedési lehetőség, mint önálló nagy központok kialakulására alkalmas terület. A 7. század óta általában az arab-izlám kulturális hatás kategóriába sorolják, és ez szolgáltatja az Ibér-félszigeten keresztül Európába beáramló „arab-tézis” alapját, amelyet többek között a trubadúr-zene korai időszakára is jellemzőnek találnak. Véleményünk szerint ez az egész kérdésnek csak egyik eleme, talán egy a sok közül. Domináns szerepéről gazdag irodalom tanúskodik. Alapos okunk van feltételezni azt, hogy az „arab” helyett egy olyan közel-keleti kultúráról van szó, amely több rétegben, több nép és népcsoport kultúrájából alakult ki, és helyet talált magának az észak-afrikai Maghrib-terület, valamint az Ibér-félszigetet (arabul: al-Andalusz) meghódító Omajjádok állandó cserekapcsolata révén a kalifátussal határos európai területek kultúrájában is. Az európai zene-történet sokat köszönhet az iszlám térhódításával Európába került arab muzsikusoknak, akik nemcsak a zene interpretációjával, hanem az antik görög elméleti munkák lefordításával is jelentősen befolyásolták az európai zenei élet megújulását vagy egyáltalán létrejöttét. Mindezzel együtt jártak bizonyos társadalmi konvenciók, elsősorban az udvari kultúra területén, amelyeket egymásnak továbbítottak. Mi az arab hatásban nem egy népcsoport keleti befolyását értjük, hanem egy igen régi kultúrának a Mediterrán-medencét, mint „útvonalat” felhasználva, a Nyugat felé való *közvetítését*. A hangsúlyt azért helyezük a közvetítésre, mert az Európába érkezett kultúrában éppen úgy jelen volt a latin colonusok hagyománya, mint a zsidó Biblia által rögzített közel-keleti társadalmi gyakorlat, amelyet mind a keresztény vallás, mind az iszlám különböző módokon vagy befogadott, vagy módosított.

Az európai világi monódia társadalomtörténeti hátterének vizsgálatakor mindazt a lehetőséget végig kell tekintenünk, amivel az első, kottairással is rögzített zene kapcsolatban lehetett, ill. ami a két nagy vizsgálat alá vett corpusra, a trubadúr-zenére és a Bölsz Alfons-féle cantigákra erős — talán döntő — hatást gyakorolt.

A század elején kialakult téziseket elsősorban a költészetre és ezen belül a költészeti formákra vonatkoztatják. A zenetörténeti kutatást szűkebben az a kérdés foglalkoztatja, hogy megtalálja-e a zenei formákban a költészeti formák nyomait, vagyis mennyiben azonosak a formaképzési módszerek, tágabban pedig az, hogy a társadalomtörténeti háttér kialakulásában hasonlóak voltak-e a művelődéstörténeti folyamatok (a költészethez), ill. mi volt a korai világi monódia 11–12. századi fellendülésének elméleti alapja.

A vizsgálat legegyszerűbb útja az összehasonlítás, amely a végső, kiforrott, kiértelmezett *zenei formákat* egybeveti a *költészeti formákkal*. Ezt a módszert terminológiai kérdések nehezítik, mert a *költészeti formák neveivel nem lehet meghatározni a zenei formákat*. Egyenlőtlené teszi az összehasonlítást még az is, hogy a verstani elemzések a szótagszámra és a sorvégi hangzókra, ezek rímképleteire támaszkodnak, a zenei elemzés pedig minden esetben a dallamvonalat (tehát egy dallamsornak minden egyes tagját), a dallamvonalak szerkezeti összefüggéseit és az egész zenei gondolat kapcsolatát a *finális*-sal, az utolsó hanggal. A verstani sorvégi rím azonban ritkán felel meg a zenei finálisnak, ill. a zenei finális mint sorzáró vagy egész szakaszt záró jelenség, csak éppen ezekben a századokban (11–12. sz.) válik egy zenei gondolat meghatározó részévé. A tuda-

tos zenei szerkesztés az európai nyelvekre lefordított görög zeneelméleti munkák alapján (főként arab közvetítéssel) ezekben az évszázadokban kezdődik meg.

A zenei és verstani elemzés alapjai.

1. a szótagoknak megfelelő dalcsoport (vagy egyes hang),
2. *rím-finális* kapcsolat,
3. a vers és dallam *szerkezeti felépítése*.

Bizonyos jelenségek azonban mindkét területen azonosan jelentkeznek. Azonos vonások a strukturális építkezési módban figyelhetők meg. Zenei vonatkozásban — éppen a világi monódia első emlékeinél — fontos formaalkotási gyakorlat az ismétlés (a sorismétlés), ill. az ismétlési elvnek egy fejlettebb formája, a *refrén*.

A középkori zenei formák közül a következők sorolhatók a sorismétléses, refrénes típusok közé:

1. lai a,b,c,d,e,a , vagy a,b,c,d,a,b_v vagy a,a,b,b,c,c
2. estampie $a+b$, a, a,b
3. strófás lai (redukált) $a,b,c, d; a,b,c; a,b,c$

Három további lai-kivágattal együtt valamennyit a sequentia-típusok között említik a középkorral foglalkozó zenetörténetek.

4. Kanzone (canso) a,b,a,b,c,d,e,f
5. Rundkanzone (Gennrich kifejezésével) a,b, a,b, c,d, e,b_2

A két fenti a himnuszok csoportjához tartozik. (Ugyanide sorolják a trubadúr-dalok nagy százalékát kitevő ún. *Oda continua* típust, amelyben azonban nincs sem sorismétlés, sem refrén.)

6. virelai a,b,c,c,a,b,a,b , vagy a,b,b,a,a , (az Abgesang dallama egyenlő a refrénnel),
7. balade $AB, cd, cd, e a(B), AB$ (2 Stollen, Abgesang és refrén).

Mindkettő a rondel-típusok családjához tartozik és a hangszeres karakterű darabok előadásánál kedvelték.

8. laisse $a,a,a,a,a \dots b$
9. rotouenge a,a,a,b,b

A két utolsó a legegyszerűbb sorismétléses zenei forma, a kategorizálás során a litánia-típusok között említik.

A fentiekben a refrénes, sorismétléses középkori zenei formákat soroltuk fel, amelyek nemcsak a 11–12. században általánosan használt zenék kereteit jelentették, hanem ezek voltak azok a műfajok, amelyekben a világi monódia első szövegei is zenei formát öltöttek (mind a trubadúr-dalok, mind a cantigák esetében).

Nem hihetünk abban, hogy ezek a végső formák előzmény nélkül, váratlanul jelentek meg az európai zenei műfajokban és abban sem, hogy ezek a középkorban regisztráltak és az egyházi zenében „világi”-hatásra kialakultnak nevezett formák (mint pl. a sequentia-típus) Európában születtek. A középkori Európa csak végső állomás, ahol a fenti műfajokat először foglalták írásba zenei hangjelekkel.

Bármilyen nehéz a költészeti formákat a zenei formákkal és műfajokkal összehasonlítani, a kialakulás útját — a zenei írásbeliség hiánya miatt — mégis az irodalmi szövegek példáival lehet olyan módon illusztrálni, hogy abból a zenére vonatkozó tanulságokat levonhassuk.

A kérdésre vonatkozóan néhány társadalom- és tudománytörténeti emlékből mutatunk be szemelvényeket, ill. adunk vázlatos áttekintést, a teljesség igénye nélkül.

Az európai művelődéstörténet egyik fontos forrása a Biblia. A Prédikátor és a Bölcsesség könyve között található az Énekek éneke. Keletkezését a fogság utáni időkből az i.e. 5. század környékére datálják. A héber Bibliában az öt tekercs élén áll, és húsvétkor olvassák. A szerelem dalgyűjteménye: Salamon és Sunamit, mint vőlegény és menyasszony, valamint a kar felelgetős párbeszéde. A zsidó tudósok szerint allegorikus jelentése van, amennyiben Jahve és Izrael kapcsolatát az emberek szerelmi kapcsolatával azonosítja. A bevezetésből, öt énekből és a befejezésből épül fel. Konstruktívójában talán először jelentkezik a refrén-gondolat: mind Salamon, mind Sunamit „Jeruzsálem lányai”-hoz fordul védelemért, gondoskodásért, vagy egyszerűen nekik mondják el fájdalmaikat. Ez keretezi az első éneket:

Sunamit (első ének kezdetén):

„Sötét bőrű vagyok, de azért szép,
Jeruzsálem lányai,
mint Kedár sátrai, Zalma takarói”.

(első ének végén):

„Jeruzsálem lányai, kérlek benneteket,
a gazellákra és a mezők szarvasára,
ne zavarjátok meg szerelmemet,
s föl ne ébresszétek, amíg nem akarja.”

Salamon (második ének végén):

„Jeruzsálem lányai, kérlek benneteket,
a gazellákra kérlek és a mezők szarvasára
ne zavarjátok meg szerelmemet,
s föl ne ébresszétek, amíg nem akarja!”

Sunamit (negyedik énekben):

„Jeruzsálem lányai, kérlek benneteket,
hogyha rátaláltok az én szerelmemre...”

Sunamit (negyedik énekben):

„A szája mézédese, a lénye elragadó!
Ilyen a kedvesem, ilyen a barátom,
Jeruzsálem lányai!”

Sunamit (ötödik ének végén):

„Jeruzsálem lányai, kérlek benneteket,
ne zavarjátok, ne ébresszétek föl
szerelmemet, amíg maga nem akarja.”

A formai kérdéseken, a formai kereteken túl az Énekek énekében találjuk meg mindazt, ami a férfi és a nő alapvető emberi kapcsolatára vonatkozik, és amely sok száz év múlva a trubadúr-költészetben is meghatározó szerephez jut. Arról, hogy az Énekek énekét valóban énekelték-e, vagy zenei kísérettel adták volna elő, nincs semmilyen utalásunk, hacsak az ötödik énekben levő 2 sort, amelyet Salamon mond, nem vonatkoztatjuk a zenére:

„Mi az, mit akartok Sunamiton nézni?
tán a körtáncot kettőzött sorokban?”

Egy leány-körtáncot idéz, az egyik legarchaikusabb tánc típust (még a középkorra is jellemző), amely aligha történetelt meg zenekíséret nélkül.

Az észak-afrikai partvonal zenei jelenségei bizonyára a 6–7. század fordulóján is szerephez jutottak abban a repertoárban, amelyet Gergely pápa az akkor még egységes keresztény egyház (Róma–Bizánc) számára összegyűjtött, hogy a katolikus liturgia számára zenei keretet teremtsen. A róla elnevezett gregorián ének alaprepertoárját a Földközi-tenger térségének részben „népszerű” de mindenképpen *ismert* zenéje képezte. Ezen alapult a latin nyelvű istentiszteleti és официális énekgyűjtemény, amely az európai zene első – a 8. századtól kezdve – írásba foglalt zenei corpora lett. Zenei jelkészlete, notációja egy volt a sok notáció között (bizánci, örmény, mozarab stb.), de Európában csakhamar egyeduralmódóvá vált; jeleiben, neumáiban sok olyan elemet is rögzített, amelyeknek magyarázata, értelmezése körül napjainkig viták folynak, és amelyeknek megoldását sokan a mediterraneum térségének zenei praxisában keresik. Csak példaként említem a mozarab-notációt, amelynek első emlékei a 10., utolsó emlékei a 11. századból valók. A notációk között egy olyan csoportot képez, amely jobban hasonlít a régi bizánci és örmény notációra, mint a latinra. Összekötő kapocs lehetett a keleti és a nyugati notáció között a római liturgia bevezetéséig: a 11. század végéig. Ekkor megszűnt a mozarab-rítus és megszűnt vele az ének, ill. egyes elemei beolvadtak a római liturgikus gyakorlatba.

Gergely pápával csaknem egyidőben élt Mohammed (571–632), az írástudatlan próféta, aki zsidó-keresztény mintára megalapította a monotheista iszlám vallást, és a Korán 114 szurájában összefoglalta a közkeletű társadalom köz- és magánjogi, erkölcsi és etikai tételeit. Olyannyira tekintetbe vette a zsidó vallási eszméket, hogy az első időkben az ima irányául Jeruzsálemet jelölte ki.⁴ Ezt később csak az arab nacionalizmus elmélyítése érdekében változtatta Mekka felé. A Korán 19. szurájának tanúsága szerint (38 szakaszban) Mária tiszteletét is törvénybe iktatta, és ezzel az iszlám hívei számára megteremtette a női eszményképet.

Az iszlám gyors észak-afrikai térhódításával, az Ibér-félsziget 711-ben történt lerohanásával, a közel-keleti kultúra minden társadalmi háttérével együtt már a 8. században megjelent Európában. Ekkor már nemcsak a tengeri hajósok, a kereskedelmi utazók szórványos európai érintkezéseiről volt szó, hanem az Omajjádok kordovai kalifátusának, valamint a többi dél-hispániai városnak kulturális központjairól, amelyek ál-

⁴Germanus Gy., *Az arab irodalom története* (Budapest 1962), 44.

landó cserekapcsolatot tartottak az észak-afrikai Maghrib területekkel, valamint a pro-vanszál Occitánia dél-európai területeivel.

E kapcsolat kérdését két szempontból tárgyaljuk:

1. a költészet és a költészeti formák oldaláról,
2. a szociális és társadalmi kérdések oldaláról, azoknak a jelenségeknek a hangsúlyozásával, amelyek közvetve vagy közvetlenül a trubadúr költészettel és a trubadúrok szociális státusával összefüggésben lehettek.

1. A költészet és a költészeti formák

Az iszlám előtti arab költészet a törzsek életében sokkal nagyobb összetartó erőt jelentett, mint a vallás megalapítása utáni időkben. Ebben a korai időszakban ugyanis a költő a közösségi öntudat megtestesítője volt, sőt varázsló is: jósolt, gyógyított, ráolvasott és ölt.⁵ A költők és a szavalók nem mindig azonosak. A költők műveit gyakran hivatásos szavalók tolmácsolták, néha egy szavaló több költő művét is előadta, sőt a különböző nyelvjáráásokat saját maga egy nyelvvé összehangofta. Ez a – lényegében pusztai környezetben és a törzsi életben kialakult – költészet a maga szerkezet nélküli végtelen soraival, recitativikus előadási mód mellett, azonos magán- vagy mássalhangzó rímelésével maga lett az arab irodalmi nyelv, az iszlám megalakulásával ezt „szentesítette” a Korán. A költeményeket a vallás megalapítása után, emlékezetből írták össze, ekkor vetették papírra a „pogány-kori” arab költészetet. A költészetet három nagy csoportra osztjuk: dicsőítő énekekre, elégiára és gúnydalra. A magános elmélyedést szolgáló prózairodalommal szemben a hosszú kaszidákat esti összejöveteleken (szamar) – énekesnők jelenlétében – adták elő, a költészet ezáltal egy kisebb-nagyobb közösség együttes szellemi tevékenysége, „mulatsága” volt. Az arab költészet emlékeit tehát a 7–8. században kezdték rögzíteni, vagyis azokban az évszázadokban, amikor az iszlám Észak-Afrika partvidékén Nyugat felé terjedt, és elérte Európát.

Néhány évtizeddel ezután, 822 körül érkezett Bagdadból Andalúziába Zirjab, talán az első név szerint is számon tartott arab költő és énekes. Egy egész muzsikusanasztiát nevelt fel, közülük többet saját családjából. A források szerint 10 000 éneket tudott kívülről, és zeneelméleti tudását Ptolemaioséhoz hasonlították. Állítólag ő vezette be Európába az 5. húrt a korábbi 4-húros lantoz.⁶

Az európai arab területeken tehát tovább éltek az első költészeti formák, de Andalúziában a 10. századtól kezdve már nyomon lehet követni a *strófikusságot*, a végtelen kaszidák után és egyben mellett, a szakaszokra tagolt, az összefoglalt, a rímképletekben és a visszatérő sorokban megjelenő „újabb” arab költészeti formát.

A két alapvető strófikus forma közül első helyen a *muwashshahot* kell említeni, mert három típusát zenei kísérettel adták elő (vagy énekeltek, vagy az énekhez hang-

⁵Germanus Gy., op. cit. 29.

⁶P. Gayangos, *History of the Mohammedan Dynasties in Spain*. I. 410–411. I. és II. 116–120. I. W. Hoenerbach, *Islamische Geschichte Spaniens* (Zürich 1970), 86. H. Hickmann, *Die Musik des arabisch-islamischen Bereichs*. Handbuch der Orientalistik. 1. Abt. Ergänzungsbd. IV. (Leiden 1970) 49.

szerkíséret járult) és főként azért, mert a 10. századtól rendkívül népszerű forma volt, még a 20. században is adtak ki népszerű muwashshah-költeményeket. Népszerű volt, de nem volt népi, viszont bizonyos mértékig a népköltészet sem vonhatta ki magát hatása alól. Típusai témakörök szerint különböznek egymástól, de valamennyi az udvari társadalom számára készült:

- a. ghazal (szerelmi téma)
- b. madih (dicsőítő ének)
- c. khamriyya (bordal).

A madih-t (=panegyricus) a fogadóteremben adták elő kihallgatások alkalmával, recitálva, sokszor a szerző saját közreműködésével, a khamriyyát az udvari mulatságok során énekeltek, a ghazalt, a szerelmi dalokat viszont ugyancsak az udvari mulatságok idején adták elő, de leány-énekesekkel.⁷

A muwashshah testvérformája a *zajal*. A legtöbb „arab-tézis” mellett állást foglaló munka ennek tulajdonít a legnagyobb befolyást (az európai trubadúr-költészetre). Mind a muwashshah mind a zajal *refrénes* forma. Közöttük csak az a különbség, hogy amíg a muwashshahnál az egész rím-schémát megismétlik a refrénben, addig a zajalnál csak a rím-schéma felét. A zajalnál a refrén úgy alakult ki, hogy egy négy soros strófa első három sorában monorím volt refrénnel, a negyedik sorban viszont a rím megegyezett a korábbi refrénnel, sőt ugyanez a rím az egész költemény folyamán minden versszak negyedik sorában megismétlődött. Egy zajal képlet: strófa – A A A B, refrén – B' B'.

A képletet különböző módon lehet ábrázolni, de lényege: az utolsó sor rímalakja és a refrén kapcsolata mindenütt változatlan (a zenei formák közül a virelais-hez áll legközelebb).

A muwashshahnál a zajalhoz egészen hasonló felépítéshez hozzájárul még egy kétsoros bevezetés (prelude), amely minden sor után megismétlődik. Egymás mellé állítva a két refrénes, strófikus vers rímképleteit, a következő formákat láthatjuk:

muwashshah A A b b a a A A
 zajal A A A B B' B'

A muwashshah típusát már a 900-as években ismerték; Cabra-ban élt egy költő (al-Mugaddam al-Qabri), aki ebben a formában verselt.⁸ A 11. századtól kezdve fordul elő nagyobb számban. A zajal viszont a 11. század végén és a 12. század elején jelenik meg. Első nagy költője és énekesé Ibn Quzman (1160 körül halt meg), mór-spanyol származású. A vulgár-arab nyelven írt költeményeibe spanyol szavakat kevert.

2. Társadalomtörténeti kérdések

Már a költészeti formák tárgyalásánál utaltunk arra, hogy a strófikus, refrénes forma, amely az iszlám európai területein a középkorig visszavezethető, elsősorban udvari költészet volt. Bár a népköltészetre mind Észak-Afrikában, mind Andalúziában hatással

⁷S. M. Stern, *Hispano-Arabic Strophic Poetry* (Oxford 1974) 44. A korán elhunyt magyar származású kutató a kérdés egyik legkiválóbb szakértője. Idézett könyvét halála után adták ki.

⁸S. M. Stern, op. cit. 209.

volt, mégsem vált népköltézzetté. A különböző rangú iszlám udvartartásokban rituális vagy szórakozási alkalmakhoz kötött szerepe kizárta – az első időkben – a népi részvételt, de ugyanakkor bevonta mindazokat, akik az akkori társadalmi hierarchiában valamilyen módon részesei voltak az udvari életnek. A költők között nemcsak arabok voltak. Éppen a korai, kezdeti időszakban találunk zsidó ihletésű muwashshahokat, sőt zsidó költőket is, akik preferálták ezt a refrénes formát. Már a 10. század előlőtről van Kairóban egy Geniza-töredék, ahol felismerhető a muwashshah. Néhány költő neve a hispániai arabok között élt zsidó szerzők köréből: Mosé ben Ezra héber és arab nyelven írt Granadában 1060–1140 között; igen jelentős személyiség volt Judá Ha-Levi, 1075-ben született, Tudela-ban; Toledo-ban, Granadában, Kordovában, Sevilleában működött, majd a 12. század közepén Egyiptomban és Jeruzsálemben élt; kortársai voltak még Yosef ben Saddic Kordovában, Abraham ben Ezra Toledóban (1092–1167), aki 1136 után Franciaországban, Itáliában és Londonban élt, de muwashshah költeményei az andalusz énekekkel együtt (költeményeihez mindig dallam is járult) még 1136 előtt keletkezettek.⁹

A középkori muwashshah – amely állandóan visszatérő refrénjével, a refrének monotóniájával a régi kaszidák sorismételgetős formájára emlékeztetett – nem halt ki, hanem tovább élt Észak-Afrikában, ahol újabb költői születtek: Ibn Khalaf és Ibn Khazar mellett 1600 körül működött Ibn al Khalluf, akinek diwan-jában számos muwashshahot találni. A műfajt Észak-Afrikában a városi muzsikusok is átvették, a 18. századra népszerű városi dal lett belőle. Tradicionális zenéjét minden muzsikus ismerte, s emiatt nem volt szükség a zenét is feljegyezni. A zenészek számára csak szöveggönyvek készültek. Al-Ha'ik 1700 körül egy olyan, sok muwashshahot tartalmazó gyűjteményt állított össze, ahol az interpretációt is érintette: leírta a Maghrib-terület zenei módusait (tab'), valamennyi öt részből állt, ami egyúttal egy „concert”-et (nauba) alkotott. Al-Ha'ik kézírata nyomán több hasonló munka látott napvilágot, az utolsót 1904-ben adták ki Algírban: Nathan Edmond Yafil szerkesztésében (maga is muzsikus volt) „Majmu' al-aghani wa-l-alhan min kalam al-Andalus” címen. Stern Miklós a 7 újkabkori gyűjteményből 10 olyan muwashshahot sorol fel cím szerint, amelyek középkori andalusz eredetűek.¹⁰ Szerinte a gyűjtemények élő hagyományt őriztek meg, amelyet egyik generáció a másiknak adott tovább. Sajnos a zene-folkloristák még nem végeztek kutatásokat a bennszülött Maghrib lakosság között, és így nem tudni, él-e még ma is a muwashshah versforma zenével együtt.

Az bizonyos, hogy az európai strófikus költészet kialakulásában mindkét versforma fontos szerepet játszott, társadalomtörténeti szempontból pedig az a tanulság, hogy az udvari környezetben született típusok és a versek előadásával járó, csaknem rituális szokások, a dél-hispániai központokból mind észak, mind dél irányában szétszóródtak. A szóródás olyan nagy volt, hogy a zajalhoz hasonló strófikus-refrénes formák sorra kimutathatók Észak-Spanyolországban, Dél-Franciaországban, Angliában és Itáliában, továbbá vele rokonjelenségek találhatóak a trubadúr-költészetben és Bölcs Alfons *cantiga*-gyűjteményében. A típusokat részben a szétszóródás, részben az egyes társadalmi rétegek koronkénti megerősödése révén (pl. a zsidó lakosság részvétele és szerephez ju-

⁹R. Menéndez-Pidal, *España, eslabón entre la Cristianidad y el Islam* (Madrid 1968) 84–85.

¹⁰S. M. Stern, op. cit. 71.

tása az arab és a keresztény Hispánia mindkét részében) egyre szélesebb szociális rétegek érezhették sajátjuknak, sőt talán már olyan köznyelvvé, olyan kifejezési formává vált, amely eredetétől és komponenseitől függetlenül a népi kifejezőmódra is hatással volt. Nyomait megtalálni a délspanyol flamenco-ban, amely nemcsak népdaltípus, hanem előadási forma (8 szótagos, négysoros, a visszatérő részekenél — egyazon témára — virtuóz és rögtönzött variációs technika), fontos része a Cante jondo, amihez a Solea tánc tartozik és amelynek zenéjében még ma is héber-arab elemek keverednek az újabb és alkalmazkodó spanyol cigányzenével.

A kérdés lezárásául az arab befolyás tényét a következőképpen értékelhetjük.

Burdach¹¹ és Ribera¹² szenvedélyes állásfoglalása az arab tézis mellett sok olyan jelenséget, dokumentumot tárt fel, amelyeknek alapján egyúttal el is kötelezték magukat abban az értelemben, hogy az európai zene középkori jelenségeit, főként a trubadúr-zene eredetét az arabok európai jelenlétében keressék, a trubadúr-zene kialakulását az arab költészet és az arab zene hatásának tulajdonítsák. Nagyobb viták a költészet körül bontakoztak ki, a zenével alig foglalkoztak. A zenét a költészet szerves részének tekintették, megelégedtek azzal, hogy a menzurális notáció vagy a modális ritmus egészében megfelel a költészeti formáknak. Kevesen vették észre, hogy éppen ez a zenei interpretáció zárta ki (zenei oldalról) az arab-tézist a trubadúr-zenéből.

Véleményünk szerint a kérdést nem határozhatják meg kronológiai kérdések, nem biztos, hogy az a jelenség befolyásol egy egész típuskört, amelyikről korábbi emlékek, dokumentumok tanúskodnak. Eddigi gondolatmenetünkkel azt szerettük volna igazolni, hogy az arab kultúra miként hordozta mindazt nyugat-európai térhódítása során, ami a mediterrán világ kialakulásában meghatározó szerepet játszott, miként közvetítette a Földközi-tenger keleti térségében kialakult kultúrákat a nyugati térségbe és ezzel Európa nyugati országaiba. De azt is szerettük volna bemutatni, hogy ennek a kulturális expanciónak nemcsak térbeli kiterjedése volt, hanem időbeli is, amennyiben az Ókortól a Középkorig terjedt, s hordozói sem egyedül az iszlámhívó arabok voltak, hanem azok a hispániai társadalmi rétegek, amelyek akár az arab kalifátus, akár az északi: kastíliai, leoni vagy aragóniai udvar területén éltek.

A közvetítés jelentőségét azonban nem becsülhetjük le, de azáltal azt is észrevehetjük, hogy a *társadalmi köznyelv* úgy is kialakulhatott, hogy nem másolt le semmit (sem a társadalmi szokásokat, sem a költészeti formákat), hanem hasonlót alkotott, mégpedig úgy és azért, mert ugyanazt igényelte a társadalom, mert bizonyos jelenségek társadalmi igényvé váltak.

¹¹ K. Burdach, *Über den Ursprung des mittelalterlichen Minnesangs*. Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Bd. I. (Halle 1925).

¹² J. Ribera, *La musica andaluza medieval en las canciones de los trovadores, troveros y minnesänger*. (Madrid 1923–25).



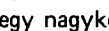
J. Ribera, *Music in Ancient Arabia and Spain*. (Stanford 1929 Reprint New York 1970.)

Somfai László:



WOLFGANG AMADEUS MOZART 4-HANGOS ORNAMENSE

A kottaképben rögzített díszítések korrekt elolvasása és előadása aligha sorolható a Mozart-játék legnehezebb, a historikus törekvések közepette merőben új megvilágításba került, valódi interpretációs gondjai közé. Az alábbi kérdéskör mégsem mondvacsinált probléma. Generációkon át öröklődő sztereotip ritmizálásokat játszunk Mozartnál – helyesen vagy helytelenül; közben jószerivel kérdezni is elfelejtettünk: ezt írja-e elő a szerző? csupán egyféleképp játszható-e? csak alakilag vagy tartalmilag is más-e Mozart jelölése, mint kortársaié?

Meglehet, a szóban forgó ornament az itt következő történeti tényfeltárás után is ugyanúgy, vagy nagyjából úgy játszuk majd, mint ahogyan azt egyik-másik instrukatív kottakiadás eddig is ajánlotta. Kutatás módszertani szempontból az eset mégis tanulsággal szolgál.

W. A. Mozart 4-hangos ornamentének nevezem azt a nála gyakori doppelschlag-írásmódot, amelyik emelkedő dallammenetben két nagykotta között 4 kiskottával () vet papírra olyasmit, amit kortársainak többsége inkább a megfelelő diakritikus jellel (azaz a fekvő doppelschlag-szimbólummal: ), vagy hagyományos 3-kiskottás képlettel és egy nagykotta közbeiktatásával () rögzít. Méghozzá legalább *kétféle*, a kiskottás szimbólummal nem precizírozott, alaposan eltérő díszítés-ritmust takarhat a „4-hangos” írás. Ezeket egy sokat hallott Mozart ária (Szöktetés, No. 1., Belmonte: „Hier soll ich dich denn sehen”) két emlékezetes fordulatával könnyen elkülöníthetjük (lásd az *1a–1b kottát*): (1a) A „dich mein” ütemben a 4 kiskotta előtti d-hang értékéből elcsípett, közvetlenül a továbblépés előtti, dallamos megtámasztó díszről van szó, általában így is interpretálják; (1b) A koronát követő „allzuviel!” koloratúrában viszont – bár a kottakép meglehetősen félrevezető! – nyújtópont fölötti doppelschlagról van szó (lásd x-nél), amit kantábilisabb (y) vagy élesebb (z) ritmizálással szoktak előadni.

Alappéldánk nyomán felmerül egy sor általános kérdés, amelyet mind a Mozart-irodalom, mind a legfrissebb aufführungspraxis szakirodalom csak részben fogalmaz és válaszol meg. Például:

1. Miért a hosszadalmasabb 4-kiskottás formát írja Mozart az egyszerűbb  doppelschlag-jel helyett?
2. Használ-e egyáltalán  jelet, és ha igen, milyen kontextusban?
3. Használ-e 4-hangos mellett 3-kiskottás doppelschlag-notációt is, és ha igen, van-e a kettő között jelentős stíluskülönbség?
4. Tipikus-e Mozartnál az egy tételen belül először kiskottával precízebb, majd továbbiakban már csak diakritikus jellel emlékeztető/rövidítő írásmód (ami J. Haydnál gyakori)?

Zenetudományi dolgozatok 1983 Budapest

5. Tipikus-e Mozartnál (mint Haydnál) az először nagykottával feloldott („ritmizált”), majd kiskottával vagy diakritikus jellel rövidített doppelschlag?

6. Egyáltalán: használja-e Mozart a nagykottával leírt (azaz a dallamba beépített) díszítést? És ha igen: azért, hogy általános érvényű mintát adjon a maga díszítéseinek ritmizálására? vagy éppen azért, hogy a sztereotip előadásmód(ok)tól eltérő egyedi ritmizálást/artikulációt rögzítse?

A 4-hangos ornemens esetét valóban nem választhatjuk el Mozart doppelschlag-notációjának egész problematikájától, sőt bizonyos fokig díszítés-írásának eredetétől, műfaji–időrendi változásaitól sem. A Haydn-analógiák pedig nem csupán azért praktikusak, mert egyet s más ott talán ma pontosabban értünk, mint Mozartnál,¹ hanem azért is, mert a gyakorló muzsikus példákkal és ellenpéldákkal láthatja: a kor két legnagyobb, Bécs vonzaskörébe került mestere ugyanazokban az években milyen eltérő kottázási szokásokkal dolgozott.

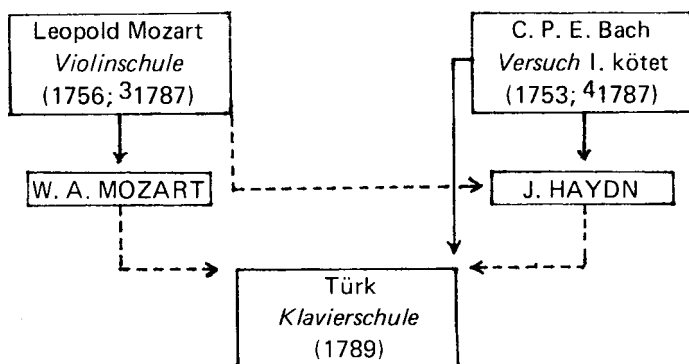
Mozart ornemens-írását életre szólóan meghatározta, hogy apja, *Leopold Mozart* tanította, aki egyrészt hegedűs volt, másrészt, Tartini követőjeként, eleve az egyszerű, gyakorlatias, „olasz” notáció híve. A Wolfgang születésének évében publikált *Gründliche Violinschule*-ban egyáltalán nincs diakritikus jellel írt ornemens, hacsak a *tr* betűjelet nem számítjuk annak. Ellenben kiskottákkal és a *tr* sokféle értelmének magyarázatával lényegében minden alapidíszet le tudott jegyezni. – Az idősebb Mozarttal szemben *C. P. E. Bach*, aki billentyűs iskolát írt és egyébként is a zenei írásjelek precíz megfogalmazását és felfrissítését tekintette egyik feladatának,² nagyjából az augsburgi hegedűiskolával egyidőben, a maga berlini *Versuch*-jában igen sok diakritikus jellel és jelkombinációval, ezen felül kiskottás írással, megteremtette a 18. század második felének alapkönyvét, amit a német írók Agricolától kezdve Löhleinen át (*Clavier-Schule* 1765, *Anweisung zum Violinspielen* 1774) Türkig (1789) évtizedeken át mintának tekintettek.


A lényeg (amit a mellékelt kis diagram is érzékeltet) tehát ez: Leopold és Philipp Emanuel *nem* hatottak egymásra; W. A. Mozart csak apja tanát követte, C. P. E. Bach őt *nem* érintette meg; J. Haydn – tanulóeveinek autodidakta kottázása után – Bach könyvéből pallérozta zenei tudását,³ de találkozott a L. Mozart-féle egyszerűbb (vonnós) kottázási tradícióval is, ha másképpen nem, a lokális osztrák gyakorlatban; W. A. Mozart és Haydn az ornamentika notációjában *nem* tanult egymástól. A jóval későbbi Türk-könyv C. P. E. Bach elveit vitte tovább, bár ő már sokat ismert Haydn és Mozart zenéjéből; őket természetesen már nem befolyásolta, viszont könyve itt-ott valamit tükröz abból, hogy a kor muzsikusa hogy értette W. A. Mozart és Haydn kottázását.

¹A doppelschlagra vonatkozó kérdések legfrissebb összefoglalása: Somfai, „How to Read and Understand Haydn’s Notation in its Chronologically Changing Concepts” (sajtó alatt).

²Semmiképpen nem fogadható el C. P. E. Bach könyvének az a „porosz” túlszervezettségének mondott portréja, amelyik az utóbbi évek legjelentősebb ornamentika könyvében fellelhető: Frederick Neumann, *Ornamentation in Baroque and Post Baroque Music* (Princeton 1978).

³Vlsz. 1762-től, lásd: Somfai, *Joseph Haydn zongoraszonátái*, 46.



Szűkítsük le a kört a doppelschlagra, és először *Leopold Mozart* tanítására, ami rendkívül érdekes és meglepő. Könyvében két külön fejezetben bukkan fel a  rajzolatú dísz: az egyik fajta az előkéknél⁴ (XI: 27–28. paragrafus), a másik a morden-teknel⁵ (XI: 9–12. par.). Az előbbi neve nála is *Doppelschlag*, négy gyors hangból áll: vagy felfelé oldódó késleltetés előke- és főhangja között (*2a kotta*), vagy bármely két felfelé lépő ill. ugró hang között (*2b kotta*), amelyeket „egymással összeköt”. Az előkés képletnél a dinamikáról is beszél: a súly az előkehangan van, a doppelschlag már halkabb, s leghalkabb a főhang.

Leopold Mozart másik doppelschlag-rajzolatú dísz az ő terminológiájában *Mordant*-nak mondott háromféle ornamens (*3a kotta*) közül a III. fajta. (A 10. paragrafus szerint azonban ez a dísz fordított rajzolatú is lehet akkor, ha emelkedő menetben levő hangot ékesít.⁶ *3b kotta*.) Intése szerint ez az ornamens nem tévesztendő össze az éneklőbb-lassúbb schleiferrel, mint ahogyan a II. fajta *mordant* sem az *anschlaggal*. Mert, mint L. Mozart mondja, mindkettő „Beisser” a szó francia értelmében (fr. *mordre* = n. *beissen*): „harapós” dísz, amit „a lehető legnagyobb gyorsasággal kell előadni, és a súly mindig a főhangra esik”. Vagyis ez az ornamens („amelyet csak akkor szabad használni, ha egy hangot különösen ki akarunk emelni”, és amelyet L. Mozart lehetőleg lefelé húzott vonóval ajánl) a mérőütésre kerülő nagykottás hang *előtt* (ill. ütemegynél az ütemvonal előtt), anticipálva játszandó!

Hiányzik viszont Leopold Mozartnál a doppelschlag-dísz hagyományos előfordulási pozíciói közül a harmadik forma: a *nyújtópont fölötti doppelschlag*, amely nemcsak C. P. E. Bach tanításának fontos része (II.4: 21–24. paragrafus), hanem a Haydn–Mozart kor kompozícióinak egyik leggyakoribb ornamense. Továbbá nem nevezi doppelschlagnak (egyáltalán, díszítésként meg sem említi) az egy-hangos előkével és nagykottával „*olaszosan*” kiírt doppelschlagot, jóllehet könyve mintapéldáiban ez a képlet is felbukkan (pl. egy, még díszítetlen alapforma kezdődik így a XI: 21. paragrafusban:

⁴Leopold Mozart, *Gründliche Violinschule*, Faksimile-Nachdruck der 3. Auflage, Augsburg 1789 [a faksimile címlapon: 1787] (Leipzig 1968), 216–217.

⁵Leopold Mozart, i. m. 247–250.

⁶A tulajdonképpeni schleiferre csak ez az emelkedő rajzolatú *mordant* emlékeztet.

4. kotta). Ezt a figurát L. Mozart előke-tanítása szerint kétségtől hangúlyos kezdéssel kellett játszani.⁷

* * *

Térjünk át fia, Wolfgang Amadeus Mozart notációjára, és először tekintsük át az ő doppelschlag írásformáinak katalógusát. A táblázat (5. ábra), valamint az itt következő kottapéldák a leghitelesebb forrásra támaszkodnak csupán: a *Mozart kézírásában* fennmaradt művek ortográfiájára, ugyanis a korabeli másolók és kottametszők éppen az ornemens-írást rutinszerűen, a maguk vagy a nemzeti–helyi írásszokásokhoz igazították. Mozart kézírását a hozzáférhető faksimile kiadásokon és mutatványoldalakon kívül a Neue Mozart Ausgabe (NMA) új összkiadás adja vissza a leghívebben; ha a forrás más, jelezni fogom.⁸

A táblázat nem gyakoriság szerinti, hanem szisztematikus áttekintést ad; a ritmusértékek szimbolikusak, többnyire hosszabb vagy rövidebb hangon is lehetne ugyanaz az ornemens. Az 1–3. pozíció megkülönböztetése hagyományos,⁹ a pozíciókon belüli alosztásokat én javaslom; ugyancsak fontos szempontnak tartom, hogy a diakritikus jellel, a kiskottával és a nagykottával leírt formákat egymással összefüggésben vizsgáljuk, mert távolról sem biztos, hogy éppen Mozartnál ezek mindig ugyanazt a ritmizálást és előadási árnyalatot jelentik. Egy negyedik fajta alap-pozíció (az ereszkedő menetben átkötött hangon levő és ezért amolyan „késleltetett mordent”-ként hangzó doppelschlag: 6. kotta) a Mozart családban nem használatos, jóllehet Haydn és a kortársak egy része kedvelte.

Ami az egyes képletek előfordulásának gyakoriságát és a nem nagykottás formák feltételezett helyes ritmizálását illeti: egyelőre részben be kell érünk becsült adatokkal vagy hipotézisnek szánt javaslatokkal. Néhány általános megjegyzés:




(a) A kiskottával írt képletek (.2 kódszámokkal végződő sor) jóval gyakoribbak, mint az (.1) vagy (.3) ortográfia; ez természetesen Leopold hatása. W. A. Mozart hosszú partitúrákon át egyetlen diakritikus jelet sem ír, pedig *tr*-val és kiskottával (ritkábban: nagykottával) igazán változatos ornamentikát vet papírra. (Lásd pl. a Varázsfuvolát,¹⁰ de az *Idomeneóban* is csak egy szám, a No. 16b koncertáló hegedűszólójában bukkan fel doppelschlag-jel.)

⁷ Leopold Mozart i. m. 200ff; megjegyzem, F. Neumann vitatja, hogy az ehhez hasonló egy-hangos előkék súlya indulnak (érvelése akkor volna elfogadható, ha L. Mozart *Überwurf*-nak nevezett előke-féléjének – i. m. 212–213 – tekintjük az „olaszos” doppelschlag-beli kiskottát).

⁸ Sajnos, a gyakorlati szempontból különösen fontos zongoraszonáták köteté még nem jelent meg a NMA sorozatában; a Henle urtext (*W. A. Mozart: Klaversonaten I–II* ... hrsg. von Ernst Herttrich, Neuausgabe) ortográfiája fenntartással olvasandó.

⁹ C. P. E. Bach könyvében (1) „über einer Note”, (2) „nach einer Note”, (3) „wenn Punkte nachfolgen”; Türk könyvében: (1) „über der Note”, (2) „etwas seitwärts (rechts)”, (3) „über einem Punkte”; Eva és Paul Badura-Skoda 1957-es könyvének javított és angolra fordított kiadása (*Interpreting Mozart on the Keyboard*, London 1962): (1) „immediately over a note”, (2) „between two notes”, (3) „after a dotted note”.

¹⁰ W. A. Mozart, *Die Zauberflöte* ... Faksimile der autographen Partitur. Hrsg. von Karl-Heinz Köhler (Kassel 1979).


(b) Mindamellet van W. A. Mozartnál diakritikus jel, leggyakrabban éppen a doppelschlagra, de a „jeleket” az ő felfogása szerint csak a billentyűs előadó érti, meg talán még a szólólista vonós (fúvós?) és az énekes – a ripienista zenész alig. (Ennek ellenére pl. a Kis éji zene autográfja¹¹ egy meghatározott pozícióban csakis 12.1 doppelschlag-jelet ír: 7. kotta.) Írásszokásai változnak, és a változásnak nincs mindig egyszerű időrendi vagy műfaji magyarázata. Például a bécsi évek előtt írt kilenc zongoraszonátában¹² alig találunk autentikus  jelet,¹³ viszont egyedül az a-moll rondóban mind a három alap-pozícióban felhasználja (8. kotta). Legtöbbször a 2.1 és 31.1 pozíciójú jelet használja. A Haydnnál gyakori 32.1 formát Mozart autográfban eddig nem láttam (egyébként a 32.2 és 32.3 is ritka, lásd pl. a 9. kottát).¹⁴ Rendhagyó esetként kéziratában  helyett itt-ott  áll.¹⁵

(c) Mozartnál nem dokumentálható az a szándék, hogy a „részletesebb” ornaments-leírással egy-egy tételben belül magyarázni akarná a folytatásban már egyszerűbben kottázott díszet. Sem nagykotta-kiskotta, sem kiskotta-diakritikus jel analógiákat nem találtam kézírataiban.¹⁶ Vagyis szerinte az adott notáció az adott műfajban az akkori előadónak kielégítően egyértelmű volt – ha számunkra ma nem is az.

E dolgozat tárgyát meghaladná annak részletes vizsgálata, hogy valóban azonos, vagy éppen eltérő ritmizálást és stílust takar-e az ugyanabban a pozícióban táblázatunkban egymás alá került háromféle írásmód. Szeretném azonban legalább az 1. pozícióval (11. és 12.) összefüggésben felhívni a figyelmet néhány nem kellően kiaknázott értelmezési lehetőségre. Talán nem túlzás kijelenteni, hogy a doppelschlaggal kapcsolatban a Mozart ornamentika jelentős kutatói eddig vagy alapvetően hibás forrásláncban indultak el (mint pl. Schenker,¹⁷ aki C. P. E. Bachra alapozva, Haydnon át érkezett Mozart doppelschlagjainak magyarázatához), vagy a túl tágra vett és eklektikus korszak különféle teoretikáit liberálisan elegyítették és végül is az adott kontextusban „muzikálisan” (pianisztikusan?) jobbnak tetsző ad hoc javaslatokkal éltek (mint a Ba-


¹¹W. A. Mozart, *Eine kleine Nachtmusik* ... Faksimile der Original-Handschrift. Hrsg. von Manfred Gorke (Kassel 1955).

¹²K 279–284, 309–311; az újabb kutatások szerint a K 330-cal kezdődő szonáták nem Bécs előtti, hanem 1781–1783 táji művek (Grove⁶ Vol. 12, 744).

¹³K 284 D-dúr szonátában (ugyanott  -típusú is) és a K 310 a-moll szonátában.

¹⁴Ez arra vall, hogy Mozartnál a „doppelschlag a pont felett” 31.1 képlet nem automatikusan 32.1 túlpontozás értelmű, mint a C. P. E. Bach-tanítás követőinél, köztük Haydnnal is.

¹⁵Például a NMA XI/27 Klaviermusik kötetben az I.5 Suite Ouverture-jének Gravéjában, 28. ütem; jelentése nem különbözik az egyszerű doppelschlag-jeltől, inkább csak a kottakép „archaikus”.

¹⁶Ne támaszkodjunk a kommersz kiadásokra: pl. a K 387 G-dúr vonónégys III. tételének témájában több kiadás az első auktakt-motívumban kiskottás, a továbbiakban  -jelű doppelschlagot ír, ám a NMA szerint valamennyi kiskottás.

¹⁷Heinrich Schenker, *Ein Beitrag zur Ornamentik* (első kiadása 1908-as előszóval), III. B. 9–12. fejezet.

dura-Skoda házaspár).¹⁸ Eközben Leopold Mozart tanításának valóban meghatározó jelentősége elhalványult, nem különben kevés teret kapott az olyan komplex vizsgálódás, amelyik azt kérdezte: a Leopold-féle alapokra építve, önállóan hogyan fejleszthette tovább a maga notációját Wolfgang Amadeus Mozart? Íme néhány értelmezési lehetőség:

Ad 11.2. Ha Wolfgang is Leopold *mordant*-nak nevezett „harapós” díszeként értette a súlyon (a mérőütésen) levő hangok előtti 3-kiskottás ornamest — és tulajdonképpen miért ne úgy értette volna? —, akkor nála is *anticipált* ritmussal, a lehető leggyorsabban kell ezeket játszani. (A K 279 zongoraszonáta Andantéjának egy ismétlődő állása valóságos demonstráció: íme egymás mellett Leopold III. *mordant*-jának kétféle típusa, méghozzá *f p* akcentussal külön kiemelve: *10a kotta*. A *10b kotta* megszokottabb a haydnos *y*-szerű akcentusos kezdéssel, de miért ne lehetne ugyancsak „harapós” *x*-ritmusú?) Nos, ha ezt így kell játszani, akkor nyomban világos az előke + nagykottás leírású 11.3 figura értelme: az tudniillik *akcentusos* kezdésű doppelchlag.

Ad 12.2a–b. Vajon a mérőütések közötti gyenge, hangsúlytalan hangok ugyanilyen 3-kiskottás díszítésénél is érvényes-e még a L. Mozart-féle *mordant* ritmizálás? A *11b kotta*hoz hasonló „harapós” staccato-nyolcadokra szinte biztosan érvényes; a *11a kotta* szerinti doppelchlagot viszont négy 64-edes kiénekelte ritmussal (*y*) szoktuk meg, ámbár talán a szinkópás belépést aláhúzó *anticipált*—„harapós”—ritmizálás (*x*) mellett is szólnának zenei érvek. Azonban felesleges „muzikalitásunk” segítségével felállítani és megválaszolni hipotéziseket, amikor világos, hogy Leopold Mozart példáinak valamennyi *mordant*-ja *legato*val *nem* kötött (azaz *movimento ordinario*) hang előtt áll. Amikor Wolfgang a „harapós” díszet egy fokozattal rövidebb/súlytalanabb hangra (2. nyolcadra) adaptálja, óvatosságból külön kiír egy staccatót. — Egyéb, főként *sospir* [rövid szünet]¹⁹ utáni 2. nyolcadhoz (vagy 2., 4. tizenhatodhoz) kapcsolt „3-hangos” ornamensei (lásd a *11a* és *12. kotta* példaanyagát) *legato* menetet indítanak; itt többnyire éppen annyi idő áll rendelkezésre, amennyit négy éneklő, de fürge 32-ed (64-ed) kitölt. Vagyis ezek nem *anticipált* ritmusúak. A *10c kotta* egy számomra különösen meggyőző esetet mutat: amikor Mozart Bécsben rövidelva adja ki egy évvel korábbi szonátáját, a 8-ad értéket kissé lomhán (32-eddel) kitöltő doppelchlagot lecseréli egy ugyanott kezdődő, ugyanúgy végződő, de sűrűbb (64-edes) díszre, utókás trillára (természetesen a *tr* felső váltóhangon indul).²⁰ NB A 12.3b kódjelű nagykottás trillás képlet egy tipikus „ál-trilla”, mindössze doppelchlagnyi dísz játszható ezen a rövid érteken.

Ad 11.1a–b és 12.1. Az 1. pozíciójú \sim -jeles helyzetek autentikus értelmezéséhez eddig nem bukkant fel döntő forrás.²¹ Hipotézisként felmerülhetne, hogy W. A.

¹⁸Eva and Paul Badura-Skoda, i. m. 100–108.

¹⁹Leopold Mozart, i. m. 34: „Eine Art der Pausen sind auch die *Sospiren*. Man nennet sie *Sospiren* (vom italienischen, *sospirare*, Seufzen); weil sie von kurzer Dauer sind”.

²⁰Leopold Mozart, i. m. 220ff.

²¹Természetesen nem tekinthetjük W. A. Mozart szempontjából feltétlenül mérvadónak Türk kései tanácsait, aki — C. P. E. Bach könyvét visszhangozva, egyébként Haydnra és legtöbb kortársára vonatkozóan teljes joggal — a nagykotta előtti 3-kiskottás, a hang fölötti jellel leírt, és az „olaszos” doppelchlagot azonos jelentésűnek mondja (i. m. 283).

Mozartnál a hang fölötti \curvearrowright -jel esetleg egységesen az adott hang értékéből elvéve, és semmiképpen nem anticipálva játszandó doppelschlag – hiszen a „harapós”, az anticipált mordant-t ő 3-kiskottával írja. Egy ilyen hipotézis logikailag is csak akkor állná meg a helyét, ha Mozart számos esetben, egyazon művön belül \curvearrowright jellel ill. a 3-kiskottával határozottan különböző képleteket díszítene, és ha a 3-kiskottás írás mindig anticipált ritmussal járna (lásd a 12.2b típust). Nos, nem ez a helyzet: billentyűs muzsikáján kívül eleve ritkán ír diakritikus jelet, a hipotézis tehát nem állja meg a helyét. Ettől függetlenül súlyos hangon a 13. kotta példáihoz hasonló doppelschlagokat minden valószínűség szerint hangsúlyos kezdésűnek szánta Mozart. Ugyanakkor staccato hang esetében (14. kotta)²² a jel talán ugyanolyan „harapós” mordant előadásra utal, mint a 3-kiskottás 11.2. Ehhez a problémához újabb források felbukkanásáig a muzikológiának nincs mit mondania.

* * *

Végül lássuk dolgozatunk tulajdonképpeni tárgyát, Mozart „4-hangos ornamensé”-t, amelynek két tipikus pozícióját az 5. ábra vastag kerettel emeli ki.

A 2. pozíció szerinti dísz, akár 4-kiskottával, akár kivételesen doppelschlag-jellel írja W. A. Mozart, ugyanazt jelenti: a Leopold Mozart-féle doppelschlagot. Hogy apja ritmizálása – aki 64-edekkel (a „*von vier geschwinden Nötchen*”-nek megfelelő leg-sűrűbb általánosan használt ritmusértékkel) kottázza ki – Wolfgangnál is mértékadó, azt közvetve bizonyítják nagykottával leírt 2.3 típusú doppelschlagjai. NB Felvethető: Miért írta le W. A. Mozart olykor nagykottával az ilyen doppelschlagot? Két kézenfekvő okra gondolok: (1) mert a dísz tematikus része a zenei gondolatnak, s ekként ritmusa pontosan elhatározott; vagy (2) mert a lekottázás valamilyen, a doppelschlag-játék rutinjától eltérő vonást akar rögzíteni, pl. a 15a kotta témájában a dinamikát, s hogy a doppelschlag elszakad az első hangtól, a 15b–c-ben meg éppen azt, hogy az első hanghoz kötve van ugyan, de elszakad a következő főhangtól, ami a hagyományos előadásmóddal (L. Mozart: „... *beede Noten dadurch mit einander verbunden*”) ellentétes.

Alkalmanként Mozart autográfjában (amit a NMA hűen követ), a kiskották pozíciója is kifejezi, hogy a 4-hangos dísz az előtte levő nagykotta ritmusértékének legvégére zsúfolódik (16. kotta). A kiskották 32-ed gerendázata egyébként írásszokás, nem bír jelentőséggel.²³ Ritkább az ál-„5-hangos” formula (17a–b kotta), ami egy 4-hangos doppelschlag és a következő hang értékét kurtító rövid előke összeolvadása, az előkehang hangsúlyozásával. A 17b példa – sok más 6/8-os társával együtt – törvényszerű kivétel: a nyújtópont ellenére nincs pontozott ritmus, azaz nem a 3., hanem a 2. pozíció szerint kell ritmizálni.

²²Türk szerint (i. m. 282) doppelschlag állhat „über ... gestoßenen Noten” – azaz staccato hangok – fölött is, ami ismét a C. P. E. Bach-iskola, és egyáltalán, a minden más hangszernél fűgőbb díszeket játszani képes klavikord muzsika stílusába illik.


²³Egyes urtext kiadásokban (pl. a NMA IX/26 zongoravariációk kötetében) pontozott 32-edek stb. környezetében találunk 4- sőt 5-gerendás 4-kiskottás csoportokat, a forrás azonban többnyire nem autográf.

A 6/8-addal egyébként, példák tucatja tanúsítja, Mozart sokat bajlódott. Mert tegyük fel, hogy tompa (pl. 2:1 nyolcad) pontozás helyett élesebbet (5:1 tizenhatod arányút) akart lekottázni úgy, hogy még egy karcsú (semmiképpen nem nagykottával kimerévített) doppelschlag-dísz is legyen a továbbmozdulás előtt. A precíz notációnak nem volt hagyománya. A Mozart-irodalom Schenker óta²⁴ emlegeti a K 311 D-dúr zongoraszonáta finaléjának esetét, ahol a 21. és számos következő taktusban a *18a kotta* szerint írta doppelschlagját Mozart, de jóval később két ütemben a *18b*, majd nyomban utána háromszor a *18c* szerint. Badura-Skodák²⁵ értelmezésében a b-lejegyzés mutatja meg, hogyan kell a természetesen ugyanazt jelentő háromféle írásmód ellenére ezt a helyet játszani, bár, teszük hozzá, a c-szerinti leírás a legvilágosabb. Mármint akkor, ha a kottapéldáink alatti *c** javaslat szerint olvassuk Mozart ritmizálását. Én azonban azt hiszem, hogy nem ez, hanem Mozartnak a tételbeli legelső (és melleleg legtöbbször megismételt) kottázása tükrözi pontosan a szándékát, ami nagyjából az *a** ritmusnak felel meg. Ehhez mérten rövidítés-féleség a két későbbi ortográfia; a 18b esetében még a szándék írás közbeni megváltoztatásának aktusát, a kétrétegűséget is látni vélem. Összefoglalva: én is azt hiszem, hogy a három variáns ugyanazt akarja kifejezni, de nem a *b** vagy *c**, hanem az *a** szerinti ritmust.

A másik, a 3. pozíció szerinti 4-hangos ornemens a nyújtóponttal összefüggésben bukkan fel és a kérdés körüljárása után semmi kétség: pontosan ugyanazt jelenti, mint a (W. A. Mozartnál ritkább, Haydnnál és a kortársak zöménél rutinszerű) doppelschlaggal leírt 31.1 formula. Hogy mi a bizonyíték? És ha már kiskottát írt szívesebben Mozart, miért nem a Haydnnál megszokott „felbontott pontozás” 3-kishangos 32.2 formuláját alkalmazta rendszeresen? Valódi bizonyíték nagyon kevés van; egyáltalán, az egész probléma megértéséhez nagyon gyakorlatiasan kell megközelítenünk Mozart individuális kottázási logikáját.

Lássuk előbb a bizonyítékokat. A mai muzsikust valószínűleg a közvetett bizonyíték győzi meg a leggyorsabban: Türk 1789-es *Klavierschule*-jének egy paragrafus (IV.3:76. par.). A nyújtópont feletti doppelschlag ritmizálási mintái végén (lásd a *19a kottát*) a *d/* kottapéldában – W. A. Mozart nevének megemlézése nélkül – bemutatja Mozart „4-hangos” díszét. Kimondja, hogy ez a leírás-variáns egy cseppet sem változtatja meg a *c/*-nél ismertetett ritmusbeosztást, bár helyesebb volna *d/* helyett az *e/* szerint írni. (Figyeljük meg egyébként, hogy Türk az ún. túlpontozott – vagy ortográfiai értelemben: „felbontott pontozású” – előadást pártolja, ami C. P. E. Bach szelleme²⁶ de gyors tempóban elfogadhatónak tartja az egy kötésre játszott 16-od végződésűt is.)

Egy másik autentikus, de véletlenszerű bizonyítéknak számít Mozart autográfjainak egyik-másik nem sztereotip kottabeosztása: a *19b kotta* egy ilyen, a balkéz-akkordok révén ritmikai magyarázatnak felfogható példát idéz a NMA alapján.

De a legjobb bizonyíték az ellenpróba: ha nem akart -jelet írni Mozart,

²⁴Schenker i. m. 66, Fig. 93.

²⁵Badura-Skoda i. m. 108.

²⁶Az ív itt csak a második nyújtott hangig tart, ami után a nyújtópont alkalmasint szünetként játszandó.

mint ahogy azt lehetőleg kerülte, vajon hogyan kottázhatta volna le *egyszerűbben* és a pontozott *stílus* kereteit—szabadságát érzékletessé téve ezt az egyébként minden muzsikusként jól ismert formulát? Szerintem csak a mai muzsikuskban merül fel két tipikus kérdés, gyanú: (1) Hátha itt is, mint a 2. pozíciónál, a hangérték legvégére kellene zsúfolni a 4-hangos díszet? [A 18. századi muzsikusk erre azért sem gondolt, mert a „pontozott ritmus”-t a kottázás stílusmeghatározó, elsőrendű információjaként olvasta, míg ennek a ritmus-stílusnak esetleges díszítése, még ha a szerző javaslata is, a darab interpretációjához tartozó másodrangú kérdés.] És a valódi kérdés: (2) Voltaképpen mennyire éles pontozást fejez ki Mozart ezzel a 4-hangos rövidítéssel? 31.3b-szerű tompát, vagy 32.3-szerű felbontott pontozást? [A 18. századi zenész ebből a szempontból is megfelelőnek tartotta a 4-hangos „emlékeztetőt”, végtére – figyelembe véve a tempót, a mérőütések sűrűségét, a hangszert, a darab stílusát – a pontozás fajtái, átmenetei, árnyalatai között ad hoc választhatott.]

A mai kottaolvasáson felnőtt muzsikusk azonban kétségkívül ritmizálási dilemmák elé kerül és a nap-nap után hallott hangversenyek, lemezek Mozart-előadásai nem csak helyes, hanem mindenféle téves vagy puhány ritmizálást is emlékezetébe írnak. A teljesség igénye nélkül íme néhány dilemma.

A legkisebb gondot a nem egy, hanem 2 vagy 3 hanggal végződő pontozott képletek ritmizálása jelenti (*20a–c kotta*): a 4 kiskottát itt is ugyanúgy kell beosztani, mint az egyszerű pontozott motívumoknál.

Az igazi probléma a pontozás élessége: kotta szerint játszuk-e, vagy a „felbontott pontozás” sablonja szerint élesen, azaz a doppelschlag utáni felet újra megpontozva? Mert vannak határesetek, vagy megtévesztő kottaképek. A Varázsfuvola fuvolaszólós lassú indulóját (*21a kotta*) az ütemvégi töredék (ami egy doppelschlaggal ékesített pontozott ritmus második fele), továbbá a kiírt staccatók alapján a [] szerint ille- ne játszani. Mert kétféle léptékű pontozás egyazon zenei anyagon belül ritkán keveredett. Máskor a mai zenész elfogadja a kottaképet, kantábilis stílusban „kitölti” a 32.2 felbontás helyett egyszerűsítve írt „nagy pontozást” (*21b kotta* 5–6. ütem), és talán csak egy későbbi pontozott témánál (33. ütem) észleli a stílus-disszonanciát.

(A hiba oka ilyenkor az, hogy a mai muzsikusk nem nézte meg előre, milyen „mérőütést” vonz az adott tempó és ütemelőírás, hanem nyomban a kotta szerinti ritmust akarta játszani. Pedig tudvalevő, hogy Allegro moderato 4/4-ben az ütés negyedkottában mozog, azaz a pontozott ritmus általában 16-odra végződik.)

Természetesen nem minden pontozott negyeddal kezdődő képletet kell túlpontozással játszani: félkotta-mérőütéses igazi gyors tempóban, kivált, ha a ritmus-analógia is ezt erősíti (*22a kotta*), a pontozás marad a kotta szerint. Ha a doppelschlaggal ékesített pontozott motívum auftaktos, akkor az auftakt-ritmus Mozartnál (nem Haydn-nál!) többnyire mérvadó (*22b–c kotta*), nem kell túlpontozni. Legfeljebb az marad nyitott kérdés – és itt a kutatás nem tud új érveket felszínre hozni –, hogy a doppelschlag-„masni” ritmusa a minden pontozást kiiktató, a mai instruktív kiadásokban előszeretettel javasolt éneklő formát (pl. a 19b []-beli kioldását) kövesse-e, vagy Türk *in geschwinder Bewegung*-ritmizálását (19a kotta c/-példájának végén)? Az alapvető ritmusképlet és a doppelschlag igazi dísz-jellege érdekében én Türk pártján vagyok.

Nem lenne teljes a „4-hangos ornemens” körüljárása, ha figyelmen kívül hagynánk Mozart 31.3 típusú, nagykottával kiírt doppelschlag-ritmusait. Induljunk ki a

Haydnnek dedikált G-dúr vonósnégyes Andante-témájának esetéből (24. *kotta*). Lehetséges-e, hogy egy 24 ütemmel később kiírt nagykottás képlet mondaná meg, miként kellett volna már az első ütemet is ritmizálni? Vagy a tétel első részében a pontozás puha, *kotta* szerinti, és először a 24. taktusban lesz éles? Szerintem a 24. ütemben nem a ritmus, hanem a szabályostól (a legatótól) eltérő *artikuláció* miatt írta le félreérthetetlenül Mozart az egyébként mindvégig a kottánál élesebben játszandó képletet. Ugyancsak a szabálytalan kötés – illetőleg amiért szabálytalan: az élesebbre mintázott karakter – kedvéért írta ki a 25a–b *kotta* példáihoz hasonló túlpontozás nélküli doppelschlag ritmusokat.

Végül olvassuk el figyelmesen a K 428 Esz-dúr vonósnégyes melléktémájának Mozart-notációját (26. *kotta*). A nyilvánvalóan analóg beosztású a) és b)-motívum a pragmatikus doppelschlag-írás telitalálata: ennél kevesebb írásjellel Mozart korában nem is lehetett volna leírni mindezt a ritmikai és artikulációs árnyalást. A kemény artikulációval játszott egyszerű pontozások, köztük egy *Bogenvibrato*-ütem, majd c)-nél a valódi éles pontozás – így együtt rendkívül individuális téma-profil, amiben Mozart „4-hangos ornamentals”-e csak apró csavar.

Ha mindezek után fellapozzuk az ornamentika legfrissebb, egy generáción át most majd nemzetközi kisugárzású összefoglalását (lásd az új Grove lexikon 13. kötetét), amelyben Mozart e „félreérthetően kottázott” súlytalan doppelschlagjához mindössze Donald Francis Tovey sokévtizedes „interpretációját” tudták mellékelni (27. *kotta*), talán nem tetszik mondva csinált problémának a „4-hangos” Mozart-díszről megkezdett gondolat sor.

1a Szöketetés, No. 1
 Andante
 Hier soll ich dich denn se-hen, Kon- stan-ze! dich mein Glück!

1b
 13. o Lie - be! all - zu - viel! all - - - - - zu - viel!

2a Leopold Mozart, ix, § 27.
 Ohne Auszierung Mit dem Doppelschlage Und so wird es gespielt

2b ix, § 28.

3a I. II. III. xi, § 9.
 Der Mordant wird auf dreyerley Art gemacht Die dritte Gattung der Mordente

3b xi, § 10. 4. Adagio xi, § 21.
 absteigend aufsteigend
 L. Mozart szerinti előadása, rekonstrukció

5.

	1. pozíció: hang fölött		2. pozíció: két hang között	3. pozíció: nyújtóponttal összefüggésben		
	súlyos hangon	gyenge hangon	előlépő, elugró hang előtt	tradicionális pontozás	felbontott pontozás	
• 1 jellel	11.1 a 	b 	12.1 	2.1 *) 	31.1 **) 	32.1
• 2 kiskottával	11.2 	12.2 a 	b 	2.2 	31.2 ***) 	32.2 *****)
• 3 nagykottával	11.3 	12.3 a 	b 	2.3 	31.3 a 	b
	etc.		etc.	etc.	etc.	etc.

← o vsz. anticipált, ill. o → akcentusos kezdés

*) és

**) és

***) és

*****) és

Mozart doppelschlag-notációja, az írásformák áttekintése

6.

Türk, IV:3, § 73:

Egy W.A. Mozartnál hiányzó pozíció —
n ereszkedő menetben, átkötött hangon



7.

K 525 (Eine kleine Nachtmusik)



8. Andte K 511 (Rondo ina)

Musical score for K 511 (Rondo ina) in 6/8 time, marked Andte. The score consists of two staves. The first staff has measures 7, 10, and 14. The second staff has measures 31, 28, and 30. There are first and second endings indicated by brackets and repeat signs.

9. Andte K 526 A-dúr heg. szon. Andte mod to Varázsfuvola Andte cant. K 387 G-dúr vonósnégyes

Musical score for three pieces: K 526 A-dúr heg. szon. (measures 11, 8), K 387 G-dúr vonósnégyes (measures III, 24), and K 526 (measures no. 19, 76). The pieces are marked Andte or Andte cant. The score is in 3/4 time.

10a Andte K 279 C-dúr zongoraszonáta

Musical score for K 279 C-dúr zongoraszonáta in 3/4 time, marked Andte. It features a piano (p) and forte (f) dynamic range. The score includes measures 11, 10 (Henle Urtext) and 4.

10b Allegro K 311 D-dúr zg. szonáta 10c Adio cant. K 284 D-dúr zg. szonáta

Musical score for K 311 D-dúr zg. szonáta (measures III, 27) and K 284 D-dúr zg. szonáta (measures III, xi, var. 209). K 311 is marked Allegro and K 284 is marked Adio cant. The score includes Henle Urtext and autograph editions.

11a Adagio K 282 Esz-dúr zg. szonáta 11b Allegro K 282 Esz-dúr zg. szonáta Varázsfuvola

Musical score for K 282 Esz-dúr zg. szonáta in 2/4 time. Part 11a is marked Adagio and part 11b is marked Allegro. The score includes Henle Urtext and 2. Finale, 647 editions.

12. *All^o assai* *Presto* Varázsfuvola
 No. 14, 21 VI. I No. 8, 225 *P*

13. *All^o* K 379 G-dúr heg. szonáta *All^o* K 378 B-dúr heg. szonáta
 I, 50 III, 1

14. *All^o* K 450 B-dúr zg. verseny
 III, 172

15a *Andante* K 498 Esz-dúr „Kegelstatt“-Trio 15b *All^o* K 563 Esz-dúr vonóstrío 15c *Andte* K 448 D-dúr 2-zg. szonáta
 I, 1 f p II, 17 II, 3

16. *All^o* K 542 E-dúr zg. trió 17a *Andte* K 311 D-dúr zg. szon. 17b *Molto all^o* K 526 A-dúr heg. szon.
 I, 78 I, 43 (Henne urtext) I, 74

18a *All^o* K 311 D-dúr zongoraszonáta
 II, 21 III, 161 III, 163 (Henne urtext)

19a

c)  d)  e) 

Türk, IV.3, § 76.

In geschwinder Bewegung

Dies verändert in der Eintheilung nichts. Die Schreibart bey e) ist noch bestimmter und richtiger, als die bey d).

19b

K 378 B-dúr hegedűszonáta

And^{te} sost.  

A Mozart-autográf beosztásával optikailag sugallt ritmus:


f

II, 29 zsg.

(lásd: NMA VIII/23. kötetét)


20a

K.Anh. 35 Adagio-töredék

Adio 

6.


20b

And^{te} 

II, 7

K 448 D-dúr 2.zg. szon.

20c

Adio 

XI.var., 7

K 179 C-dúr var.

21a

Adio Fl. solo

Varázsfuvola, 2. finale

No. 21, 362



21b

All^o mod^{to}

K 378 B-dúr heg. szonáta


I, 5 zsg. 

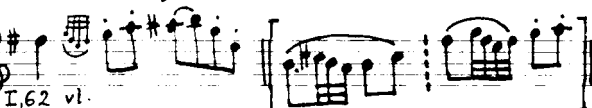
I, 33 vl. 

22a

All^o con spirito

K 301 G-dúr heg. szonáta

I, 57 zsg. 

I, 62 vl. 

22b *Andte un poco* *adagio* *Allto graz.* K 309 C-dúr zg. szonáta
 I, 14 *P* *cresc.* *f* III, 36 *f* (Henle urtext) *P*

22c K 379 G-dúr heg. szonáta 23 *Idomeneo*
Adagio *Andtino*
 I, 4-5 No. 15, 36 (Elettra)

24. *Andte cantabile* K 387 G-dúr vonósnégyes
 III, 1 *P* *cresc.* III, 24 *P*

25a K 428 Esz-dúr vonósnégyes 25b K 496 G-dúr zongoratrió
Allo vivace *Allo*
 IX, 60 *P* *f* *P* I, 37

26. *Allo non troppo* a) b) c)
 # autogr.: C szerzői kiadás: ♪ *P* I, 41 *f* K 428 Esz-dúr vonósnégyes

27. Mozart, unaccented turns misleadingly notated Tovey's interpretation
 (Grove⁶, Ornamentation)

Tari Lujza:

A BÉCSI KLASSZIKUS ZENE ÉS A VERBUNKOS STILÁRIS KÖTŐDÉSE EGY TÉMA-TÍPUSBAN

Közismert, hogy a bécsi klasszikus zenének intenzív kapcsolata volt a verbunkossal. A hangszeres népzene tanulmányozása folyamán a már felderített kapcsolatokon kívül mind újabbakra derül fény. Legutóbb egy témátípusban mutatkozott olyan hasonlóság, mely szükségessé tette a rokonsági fok szálainak felgöngyölítését. Kiindulópontul válasszuk azt a két dallamot, mely a magam kíváncsiságát is felkeltette (*1. kotta*).

Mindkét dallam legföltűnőbb sajátossága a szekvenciázó motívumvezetés, ezen belül pedig az, hogy a szekvenciasor mozgásával egyidőben a dúr alaphangnem rögtön az 1. lépcsőben moll hangnembe csúszik át. Ezután a II. fok különböző modulációs lehetőségeinek kihasználásával mindkettő az eredeti hangnem V. fokán éri el a periódus felét, s innen kanyarodik vissza az I. fokra. L. v. Beethoven I. szimfóniájának (op. 21 C-dúr) I. tétele *Allegro con brio* szakaszában a főtémához, ill. Bihari J. *Sarkantyús verbunkos*-a 1. témájához újabb párhuzamot is találtunk, ez F. Schubert I. szimfóniája (D-dúr) *IV. tételének 2. témája: 2. kotta*.

Mivel a téma egy hangszeres népzenei típus dallamkezdő periódusaként napjainkban különös népszerűségnek örvend, érdemes az eredet és a népzenei szóródás kérdésével foglalkoznunk. A népzenei típus eredetijét először Bihari verbunkosában véltük megjelenni. A műzenei példák melléállításával azonban Bihari szerzőségét az ő életrajzi adatainak és a Beethoven szimfónia keletkezési-bemutatói dátumainak ismeretében elvethetjük. Beethoven I. szimfóniájáról „Tudjuk, hogy lényegében 1799-ben készült, 1800. április 2-án volt a bemutatója és 1801-ben jelent meg nyomtatásban.”¹ Bihari ellenben csak 1801- vagy 1802-ben került Pestre, s csak ettől az időtől számíthatjuk népszerűségét, szerzeményeinek terjedését.² Schubert esetében egészen nyilvánvaló Beethoven hatása, bár ő Bihari darabját is hallhatta már. A szerzői elsődlegesség találgatásának véget vethetünk, mert a bécsi klasszikus mesterek és a sugárzásukban élő Bihari megfogalmazása egy hosszabb láncolat része.

A példákban bemutatott szekvenciázó témafejtés, mint dallamalkotási elv, a XVIII. sz.-tól mindinkább előtérbe kerül. Az elvet alkalmazó művek közül Beethoven I. szimfóniájával kapcsolatban A. Schmitz hívta fel a figyelmet az 1930-as években R. Kreutzer nyitányára.³ Az 1795–96 táján keletkezett mű kezdetének szintén az a legfőbb vonása, hogy az 1. fok emelése által – egyben váltóhangként – kapcsolódik a 2. fok-

¹Bartha Dénes, *Beethoven és kilenc szimfóniája* (Budapest 1970), 117.

²Major Ervin, *Bihari János. Bihari műveinek tematikus katalógusával*. Magyar Zenei Dolgozatok 2. (Budapest 1928), 6–7.

³Bartha i.m. 120., 122–123.

hoz. Ez a dallamvonalvezetés (a szimfóniákban fölfelé törekvő ún. „szurony” vagy „rakéta” téma) motorikus ritmussal párosul, s ezek az elemek együtt biztosítják a téma energikus és feszített hangvételét. (3. kotta)

A ma élő népi változatok elsősorban szintén energikus hangvételűek szemben az idézett XIX. sz.-i verbunkos dallamokkal, melyek többségükben a szekvenciában rejlő méltóságjelző lassúságot hangsúlyozzák a zenei folyamatban. Előadási utalásokat is gyakran találunk erre vonatkozóan. Berner Ádám „6 Magyar Nótá”-ja közt (Pozsony, 1808) a 3. és a 6. „Hakkal” (=„halkal”=halkan) a 4. pedig „Igen Lassan” jelzetű⁴ (4. kotta), Raiger Fridrik „Hat Magyar Tánczok” sorozatának (Bécs, 1821) 1. darabja⁵ pedig „Langsam Lassu Magyar” feliratot visel (5. kotta).

A XVIII. sz.-nál korábbi közismert magyar tánczenei gyűjtemények darabjai nem tartalmaznak fölfelé indított szekvencián alapuló témafejet. A XVIII. századi hangszeres (magyar) darabokban már mind gyakrabban találkozunk vele, de ezekben még nem ütközik ki élesen az emelt 1. fok mint a témacsúsztatás eszköze. Ha elő is fordul, könnyed átmenő hang, mint Sztáray Mihály egyik „Polones di Ballo”-ja triójában.⁶ (6. kotta)

Gyakoribb, hogy az emelt 1. fok csak azután jelenik meg a dallamban, mikor az már elérte a 2. fokot, mint a szekvenciasor első szintjét. Ez a jelenség figyelhető meg a „34 pesti magyar tánc vagy verbunk hegedűre” c. gyűjtemény 25. sz. darabjának első periódusában, valamint egy 1791-ben Bécsben megjelent magyar táncgyűjtemény 4. darabjának kezdetén⁷. (7–8. kotta)

Hiba volna azt hinnünk, hogy az újszerű megoldások egyszerűen uralkodóvá váltak a korszak népies hangszeres zenéjében. A különböző elemek egyidejű egymás mellett élésére több példa is kínálkozik. A XVIII–XIX. sz. fordulóján keletkezett „Fundament und Anfang für das Pianoforte”⁸ pozsonyi zongoraiskola Verbunkos c. darabjában a szekvencia csak burkoltan érvényesül, mert két másik ütem közbeiktatásával új motívum szakítja meg. (* jelzi, 9. kotta)

Emelt hang nélküli egyszerű szekvenciázás jellemzi N. J. Hummel „Balli Ongaresi” 6. sz. darabját (Bécs, 1806), valamint „A pannonhalmi táncgyűjtemény” 7. sz. darabjának 1. periódusát.⁹ Mindkettő régies jellegű, ritmusának háttérében a kanásztánc

⁴„6 Magyar Nóta / Két Hegedűhez, és Kobozhoz Alkalmaztatva / Készítette, / és / Felső Magyar Királynénk / MARIA LUDOVICA / Coronáztatásának Alkalmato[s]ságával / Édes Haránknak [!] Ajánlotta / Berner Ádám / Nemzeti Ügyélz / Posonban 1808dik E [szten]döben.” Papp Géza, „Die Quellen der ‚Verbunkos-Musik‘. Ein bibliographischer Versuch I.” *Studia Musicologica*, XXI (1979), 183–184.

⁵„Fortepiánóra / Készítette / RAIGER FRIDRIK. / Sechs ungarische Tänze / für das Piano-Forte / von Fr: Raiger. / Wien [1821], bey Cappi und Comp:” Papp G. i. m. 212.

⁶Anna Petneki, „Mihály Sztáray, ein ungarischer Komponist in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts”, *Studia Musicologica*, XIX (1977), 355., 378.

⁷Domokos Pál Péter, *Hangszeres magyar tánczene a XVIII. században* (Budapest 1978), 34.

⁸Domokos i. m. 113.

⁹„per Pianoforte / composti e dedicati / A. S. A. S. la Principessa / Leopoldina die Liechtenstein / nata Principessa d’Esterhazy, / da / Gⁿⁱ N. Hummel di Vienna. / Maestro di Concerto di S. A. il Sig^{te} Pre reg^{te} d’Esterhazy & & / Op. 23. / Contor delle arti e d’industria à Vienna.” Papp i. m. 173.

áll; s mégis újszerű dallamvonal-vezetésénél, zakatoló ritmikájánál fogva. Hummel szerzeményében a hangsúlyok is a verbunkos előadásmódjának megfelelőek: a súlytalan helyekre sforzatóval kiemelt hangsúlyokat helyez a szerző. (10–11. kotta)

Az emelt 1. fok használata az 1–2. fok összekapcsolásánál a műzenében a korábbi időkből is jól ismert. A bécsi klasszikus zenében, mint a 2. fokot késleltető hang, kifejezetten gyakori. A sokféle megoldás közül egy tipikus mozarit választottunk, A-dúr zongoraversenyének (KV 414, 1782) 1. tételéből. (12. kotta)

Úgy látszik azonban, hogy az eredeti dúr hangnemnek 1. fokról a 2. fok moll szintjére tolása – ha a zenei mondanivalóban csak egy pillanatnyi elkomorulás is – Beethoven műveiben ölt határozottan testet. Bartha Dénes jó néhány témacsúsztatást sorol még fel az I. szimfónia idézett része mellé, mint jellegzetesen beethoveni megoldást.¹⁰ Hadd toldjuk meg ezeket eggyel: Beethoven a II. szimfónia (op. 36 D-dúr) I. tételének Adagio bevezetésében is a fokozás művészi eszközeként alkalmazza. (13. kotta)

Mi lehet az a gondolati tartalom, mely az addig aránylag ritka, fölfelé ívelő szekvenciázó dallammozgást a XVIII–XIX. sz. fordulójára zenei kifejezési móddá avatta? A választ valószínűleg ezúttal is a francia forradalmi eszmékben kereshetjük. Ismert, hogy R. Kreutzer is francia forradalmi komponista, Beethovenról pedig szintén jól tudjuk, mennyire a francia eszmék hatása alatt állt, s hogy I. szimfóniájának különösen az 1. tételében már ezzel a mögöttes eszmeiséggel jelentkezik. Hadd emlékeztessünk újból a Marseillaise dallamára, mégpedig azért, mert 2. sora szintén szekvenciával indul fölfelé (1–2–3–4–3–2, 2–3–4–5–4–3): a dallam maga hangsúlyozza a tömegek feltörekvését. A verbunkos mint részben népi alkotás csak rejtettebb módon volt képes a többre hivatottság és a szabadságra törekvés hordozására. Mivel azonban tudunk tömegeket megmozgató hatásáról, feltételezhetjük, hogy a XIX. sz. elejére megérlelődő zenei divaton túl az említett gondolati tartalom az, mely Beethoven (és rajta keresztül Schubert) témátípusát a verbunkossal összeköti.

Minket az elmondottakon kívül az is foglalkoztat, hogyan alakul a témátípus a hangszeres magyar népzében. Úgy hisszük, a XVIII. sz.-i gyűjtemények darabjai már igazolták, hogy nem Bihari dallama az ősforrás. Bihari csak egy, a maga korában aktuális – igaz máig ható – megfogalmazója volt a lehetséges megoldásoknak. A népzében amúgy is fokozottan érvényes a régi és új elemek, valamint a szilárd formák és az éppen formálódó alakok permanens egymás mellett élése. Ennek a dallamtípusnak az eredetét népzenei ágon sok más típushoz hasonlóan a dudazenében kereshetjük. Ezúttal azonban nem a szövegevezhető (fő)dallam vált alapjává az újfajta megoldásoknak, hanem a motívumismélteléses duda-közjáték mint „őstípus” vált ki, s alakult át új témátípusá. A duda-közjáték következményeként a dallam legfőbb tulajdonsága motorikus ritmusa. A hegedű egyre gyakoribb használatával lehetőség nyílt a dudán korábban megoldhatatlan emelt 1. fok közbeiktatására, s ez visszahatott a verbunkos stílus dalla-

[9. lábjegyzet folytatása]

A pannonhalmi gyűjtemény „Friss Magyar”-járól megjegyzendő, hogy emelt 1. fokot tizenhatod-
előkeként találunk benne, ami arra utal, hogy ez a hang egyelőre még nem a fődallam szerves része. Domokos i. m. 135.

¹⁰Bartha i. m. 122.

mi elemeinek megszilárdulására. Noha a ma élő típusok az egyes területeken meghatározott jellegűek is, e dallam esetében nagyobb szerep jut az egyéniségnek, mint ahogy az általában is tapasztalható a hangszeres népzében. A különböző prímások egyénileg eltérő megfogalmazása néha azt okozza, hogy egy-egy azonos faluban gyűjtött azonos dallam tipológiailag különböző. (Ez természetesen a rendszerezésre is kihat.)

Ma mindenhol játsszák a dallamot Észak-Magyarország és a Dél-Alföld kivételével.¹¹ A Dunántúlról csak szórványos adataink vannak az északi részekről,¹² délről pedig csak az 1. fok (dúr) – emelt 1. fok – 2. fok (moll) témacsúsztatási elv megőrzésére van adatunk egy szélsőségesen lassú, „Bihari kesergő” c. improvizációból. (14. kotta)

Minél keletebbre haladunk, annál közkedveltebb a dallam. A mai Magyarország területén Szabolcs-Szatmár megyében él erősen (leggyakoribb itteni nevén: Tokaji verbunk, Magyar verbunk). Ettől keletebbre Kolozs, Szilágy, Szolnok-Doboka, valamint Maros-Torda, részben Csík és Udvarhely megyékben játsszák. A dallamok neve a területi eltéréseken túl általánosan „Vastaghúros”, „G húros”, „Réz húros”, ami arra utal, hogy a hegedű legvastagabb, G húrján játsszák,¹³ melyet régebben rézből készítettek (a korábbi bélhúrt váltotta fel; ma az alumínium húr kezdi kiszorítani.)

A területi elterjedtség, s az, hogy a típus igen erős kapcsolatban van a Rákóczi-indulóval és a „Gém, daru, gém, daru ... gém” kezdetű XIX. sz.-i népies műdallal, a szabadságharc eszméinek zenében megőrződött elemeire figyelmeztet bennünket. Nem lehet véletlen, hogy a kuruc hagyományokat őrző tokaj-szatmári vidéken és a tőle keletebbre fekvő parasztpolgári mezővárosokban, falvakban terjedt el, s maradt fenn legtovább. Ilyen tekintetben a Székelyföld szintén ide sorolható, mert hangszeres népzéne egyértelműen azt igazolja, hogy mindig is fogékony volt a polgári zenei eszmék iránt. A dallam első feljegyzései is főleg e területről származnak a népzene gyűjtés klasszikus korából (időrendben: Vikár Bélától, Bartók Bélától és Csíky Jánostól). Ehhez csatlakozik Balabán Imre gyűjtése Mérából (vagy környékéről, Kolozs megye), majd Kodály Zoltán gyűjtése Nagykállóból (Szabolcs-Szatmár megye). Az 1926-ban fonográfhangon rögzített dallamnak a kezdetét érdemes külön kiemelnünk, mert ez talán a legközvetlenebbül támaszkodik Bihari Sarkantyús verbunkosára, s ekkép ma már ritka.¹⁴ (15. kotta)

Végül a legjellegzetesebb megoldások alapján csoportosítva közöljük a ma élő

¹¹ Annak, hogy Észak-Magyarországon és az Alföldön nem játsszák, két oka is van. Az egyik a gyűjtések hiányosságában keresendő; a mai Csehszlovákia területén pl. aránylag kevésbé feltárt a hangszeres népzene. A másik ennél is lényegesebb: e helyeken őrződött meg legtovább a szólisztikus játékon alapuló hangszeres zenekultúra (duda, ill. az Alföldön a tekerő), s ez nem tette lehetővé ennek az alapvetően hegedűhöz idomult zenének az elterjedését.

¹² Lajtha László, *Dunántúli táncok és dallamok* I. (Budapest 1962) 36. sz. A Magyar Rádió hangszalagtárában ZZ 161. jelzettel „Csárdás” címmel ugyane típus a soproni címbalms Tendl Pál és zenekarának felvétele.

¹³ Ennek okát nem sikerült kinyomozni. Mindenesetre szembeötlő, hogy a klasszikus verbunkos korszak feljegyzései s a népi változatok is nagyon gyakran G-dúrhoz kötődnek, noha a hegedűnek ezt a húrját a népi gyakorlatban egyébként alig használják.

¹⁴ KF (Kodály-fonográf) 487/a, Tokaji verbunk. Előadta Balázs Ferkó cigányprímás, ill. 487/b, ugyanő zenekarával. A Tokaji verbunk különösen az itt közlésre nem kerülő további részekben követi Bihari szerzeményét.

dallamokat. Valamennyi csoport egyenrangú a többivel, ezért nem használjuk a főtípus-altípus megkülönböztetést. Az *a* csoport erősebben elválik a többitől; formát-szerkezetet még nem kellően tisztázott dallamokat tartalmaz, melyek legtöbbször erősen visszanyúlnak a dudamotivikába. Ugyancsak eltér az *e* csoport; a típus kapcsolata a Rákóczi-indulóval itt a legnyilvánvalóbb, egyben pedig némileg rokon az *a* csoporttal, ezen keresztül a duda-közjátékkal. A dallamok további elemzésére nem térünk ki, s elhagyjuk az adatok részletes felsorolását is, mivel amúgy is csak az első periódusokat közöljük. Több előmunkát igényel még az *f* csoport kapcsolatainak tisztázása a magyar népzenevel. Mivel ez tonális kvintváltása révén már egyéb típusokkal is kapcsolatban van, különösen tanulságos lehetne annak kiderítése, miképpen hatott a fölfelé szekenciázás az új stílus kialakulására. Az összefüggések tisztázása azonban még előttünk áll (16. kotta *a–f*).

A 16. kottapéldák főbb adatai:

- a*
1. MH 3967/d *Szék* (volt Szolnok-Doboka megye), gyűjtötte Lajtha László 1940. XII.
 2. MH 365/b *Betfalva* (v. Udvarhely m.) gyűjtötte Vikár Béla. V.ö.: 16/e 5).
 3. F 1291/c *Nyárádköszvényes* (v. Maros-Torda m.), gyűjtötte Bartók Béla 1914. IV.
 4. Almási István–Iosif Herțea, *245 népi táncdallam* (Tîrgu Mureș-Marosvásárhely 1970), 182. sz. *Székelyvasság* (v. Udvarhely m.). V. ö.: 16/f 2).
- b*
1. AP 6910/m *Szatmárökörítő* (Szabolcs-Szatmár m.), gyűjtötte Martin György–Sárosi Bálint 1968.
 2. AP 5461/a és 5464/c *Györtelek* (Szabolcs-Szatmár m.), gyűjtötte Vargyas Lajos 1955. ill. Martin György–Pesovár Ernő 1955.
 3. AP 4240/a *Nagyecsed* (Szabolcs-Szatmár m.), gyűjtötte Avasi Béla 1961.
 4. MH 468/d *Árvátfalva* (v. Udvarhely m.), gyűjtötte Vikár Béla.
 5. MH 3967/b *Szék* (v. Szolnok-Doboka m.), gyűjtötte Lajtha László 1940.
 6. AP 1158/c *Aranyos-Rákos* (v. Torda-Aranyos m.), gyűjtötte Léva György 1955.
 7. AP 7439/d *Magyarlóna* (v. Kolozs m.) gyűjtötte Pesovár Ferenc 1964.
 8. AP 8756/h *Marossárpatak* (v. Maros-Torda m.), gyűjtötte Sárosi Bálint–Tari Lujza 1973., valamint Lajtha László, *Kőrispataki gyűjtés* (Budapest 1955), 1. sz.
- c*
1. AP 6563/b *Nyírmada* (Szabolcs-Szatmár m.), gyűjtötte Martin György 1956.
 2. AP 6937/a *Szatmárökörítő* (Szabolcs-Szatmár m.), gyűjtötte Martin György–Pesovár Ernő 1968., valamint *Zsarolyán* (Szabolcs-Szatmár m.), helyszíni feljegyzés Sárosi Bálinttól időpont megjelölése nélkül.
 3. AP 6433/o *Tyukod* és AP 6937/a *Szatmárökörítő* mindkettő (Szabolcs-Szatmár m.) Sárosi Bálint gyűjtése 1968.
 4. AP 5560/b *Nyírmada* (Szabolcs-Szatmár m.), gyűjtötte Halmos István–Martin György 1956.
 5. AP 7422/ag *Szék* (v. Szolnok-Doboka m.), gyűjtötte Martin György 1969.
 6. F 4473/b *Borsa* (v. Kolozs m.), gyűjtő és időpont megnevezése nélkül.

- d 1. MH 4134/a *Szentgerice* (v. Maros-Torda m.), gyűjtötte Lajtha László 1943.
 2. Helyszíni feljegyzés *Nagykállóból* (Szabolcs-Szatmár m.), Maác Lászlótól időpont megjelölése nélkül.
 3. AP 6951/f *Kispetri* (v. Kolozs m.), gyűjtötte Csenki Imre–Martin György 1967.
 4. Lajtha László, *Széki gyűjtés* (Budapest 1954), 2. sz., valamint ide tartozik a főszövegben közölt Kodály által gyűjtött változat Nagykállóból.
 5. AP 6681/d *Magyarvista* (v. Kolozs m.), gyűjtötte Martin György 1967. V. ö.: 16/a csoport.
 6. AP 7352/d *Magyarszovát* (v. Kolozs m.), gyűjtötte Kallós Zoltán–Martin György 1962.
 7. Lajtha László, *Dunántúli táncok és dallamok* I. (Budapest 1962), 36. sz.
- e 1. AP 7425/d₂ és 7435/c₂ mindkettő *Csíkszentdomokos* (v. Csík m.), gyűjtötte Sárosi Bálint 1970.
 2. AP 5207/d *Válaszút* (v. Kolozs m.), gyűjtötte Kallós Zoltán–Martin György 1962., valamint AP 4163/e és 4164/a₂, b mindkettő *Bonchida* (v. Kolozs m.), gyűjtötte Kallós Zoltán–Martin György 1961., AP 7494/b₁ AP 8393/c, AP 8739/b₂ *Szék* (v. Szolnok-Doboka m.), gyűjtötte Hoppál Mihály 1972.;
 3. AP 4167/a *Méra* (v. Kolozs m.), gyűjtötte Kallós Zoltán 1962.
 4. AP 5210/c *Válaszút* (v. Kolozs m.), gyűjtötte Kallós Zoltán–Martin György 1962., valamint AP 7489/e *Szék* (v. Szolnok-Doboka m.), gyűjtötte Martin György 1969.
 5. AP 5252/c *Méra* (v. Kolozs m.), gyűjtötte Andrásfalvy Bertalan–Kallós Zoltán 1963.
 6. AP 4733/d *Selymesilosva* (v. Szilágy m.), gyűjtötte Víg Rudolf 1963.
- f AP 7127/e és 7166/a₁ *Marosmagyaró* ill. *Magyarpéterlaka* mindkettő (v. Maros-Torda m.) Kallós Zoltán gyűjtése 1965., valamint AP 5132/b *Szatmárökörítő* (Szabolcs-Szatmár m.), gyűjtötte Martin György 1964.

1.

Allegro con brio

(Beethoven)

Musical score for the first piece, "Allegro con brio" by Beethoven. The score is written in treble and bass clefs. The first system shows a treble clef staff with a piano (*p*) dynamic marking. The second system shows a treble clef staff with a piano (*p*) dynamic marking and a *cresc.* marking, and a bass clef staff with a forte (*f*) dynamic marking. The third system shows a treble clef staff with a piano (*p*) dynamic marking and a *cresc.* marking, and a bass clef staff with a forte (*sf*) dynamic marking and a *stb.* marking.

Lassú

(Bihari J.)

Musical score for the second piece, "Lassú" by Bihari J. The score is written in treble and bass clefs. The first system shows a treble clef staff and a bass clef staff with a *stb.* marking. The second system shows a treble clef staff and a bass clef staff. The third system shows a treble clef staff and a bass clef staff with a *stb.* marking.

Allegro vivace

2.

(Schubert)

Musical score for exercise 2 by Schubert. It consists of three systems of two staves each (treble and bass clef). The first system starts with a forte (*f*) dynamic and includes a trill (*tr*) in the treble staff. The second system includes a *simile* marking in the bass staff. The third system ends with a *stb.* marking in the treble staff.

3.

(Kreutzer)

Musical score for exercise 3 by Kreutzer. It consists of three staves in treble clef. The first two staves contain a continuous eighth-note pattern. The third staff ends with a *stb.* marking.

4.

(Berner Ádám)

Musical score for exercise 4 by Berner Ádám. It consists of two systems of two staves each (treble and bass clef). The first system includes a forte (*f*) dynamic and a triplet (*3*) in the treble staff. The second system includes a triplet (*3*) and a *stb.* marking in the bass staff.

6 Hakkal

Musical score for exercise 6 by Hakkal. It consists of a single staff in treble clef with a *stb.* marking at the end.

1. Igen lassan

mf stb.

5. (Raiger Fridrik)

p stb.

6. (Sztáray Mihály)

tr stb.

7. („34 pesti magyar tánc...”) *Allegro sempre*

stb.

8. (Táncgyűjtemény, Bécs, 1791.)

stb.

9.

(Zongoraiskola, Pozsony) ¹

10.

(N. I. Hummel)

11.

(Táncgyűjtemény, Pannonhalma)

12.

(W. A. Mozart)

13.

(Beethoven)

14.

Szekszárd (Tolna)
 cigányzenekar
 gy: Kerényi Gy.
 1952.
 lej.: Tari L. 1981.

Molto rubato

The musical score for Szekszárd (Tolna) is written for a violin in G major. It begins with a tempo marking of "Molto rubato". The first staff contains a melodic line with a trill (tr) and a sixteenth-note sextuplet (6). The second staff continues the melody with an "ad lib." marking and a seven-note group (7-#). The third staff shows a complex rhythmic pattern with a sixteenth-note quintuplet (V) and a sixteenth-note septuplet (VII). The fourth staff features a sixteenth-note sextuplet (VI) and a sixteenth-note quintuplet (V). The fifth staff includes a tempo change to quarter note = 78, with a sixteenth-note quintuplet (V), a sixteenth-note septuplet (VII), and a sixteenth-note quintuplet (V). The sixth staff concludes with a sixteenth-note quintuplet (V) and a sixteenth-note septuplet (VII). The score is marked with various fingering numbers (I, V, VI, VII) and includes a "stb." (staccato) marking at the end.

15.

(Nagykálló)

The musical score for Nagykálló is written for a violin in G major. It begins with a tempo marking of quarter note = 80. The first staff contains a melodic line with a sixteenth-note quintuplet (V) and a sixteenth-note septuplet (VII). The second staff continues the melody with a sixteenth-note quintuplet (V) and a sixteenth-note septuplet (VII). The third staff features a tempo change to quarter note = 112, with a sixteenth-note quintuplet (V) and a sixteenth-note septuplet (VII). The score is marked with various fingering numbers (I, V, VI, VII) and includes a "stb." (staccato) marking at the end. The string section is indicated by "strin-...." and "gen-.... do al".

16a.

1. *ism.*

2. *sic!* *vö: 16 e. 6.*

3. *sic!*

4. *vö: 16 f. 2.*

Detailed description: The image shows a musical score for a piece labeled '16a.'. It consists of four staves of music, numbered 1 through 4. Staff 1 is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Below the staff is the annotation 'ism.'. Staff 2 is also a treble clef with the same key signature and time signature. It begins with a fermata over a half note, followed by a series of eighth and sixteenth notes. It includes a triplet of eighth notes and a '3 sic!' annotation. The staff ends with a fermata over a half note and the annotation 'vö: 16 e. 6.'. Staff 3 is a treble clef with the same key signature and time signature, featuring a series of eighth and sixteenth notes with a 'sic!' annotation. Staff 4 is a treble clef with the same key signature and time signature, featuring a series of eighth and sixteenth notes with a 'vö: 16 f. 2.' annotation. A dashed line runs horizontally across the bottom of the first two staves.

16b.

Musical score for 8 staves, labeled 16b. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The music is divided into three measures by vertical dashed lines. Each staff contains a different melodic line, with some staves featuring more complex rhythmic patterns and accidentals. The notation includes eighth notes, quarter notes, and half notes, with some staves using beams to connect notes. The score ends with a right-pointing arrow on each staff.

16b. (folyt.)

A musical score for eight staves, all in treble clef and G major. The score is divided into three measures by vertical dashed lines. The first measure contains a melodic line in the top staff and a rhythmic accompaniment in the bottom staff. The second measure continues the melody and accompaniment. The third measure concludes the piece with a final chord in the top staff and a final note in the bottom staff. The word "stb." is written at the end of each staff.

stb.

stb.

stb.

stb.

stb.

stb.

stb.

stb.

16c.

Musical score for exercise 16c, consisting of six staves. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into three measures by vertical dashed lines. Each staff contains a sequence of notes and rests, with some notes marked with accents. The first measure shows a mix of quarter and eighth notes. The second measure features a more active eighth-note pattern. The third measure concludes with a final note and a right-pointing arrow.

16d.

Musical score for exercise 16d, consisting of seven staves. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into three measures by vertical dashed lines. The first measure shows a mix of quarter and eighth notes. The second measure features a more active eighth-note pattern. The third measure concludes with a final note and a right-pointing arrow.

16 c. (folyt.)

Musical score for 16 c. (folyt.), consisting of six staves. The music is in G major (one sharp) and 3/4 time. The first measure of each staff contains a melodic line with eighth and quarter notes. A double bar line with repeat dots is placed after the first measure. The second measure of each staff contains a shorter melodic line, also with eighth and quarter notes. Each staff is labeled 'stb.' at the end.

16 d. (folyt.)

Musical score for 16 d. (folyt.), consisting of seven staves. The music is in G major (one sharp) and 3/4 time. The first measure of each staff contains a melodic line with eighth and quarter notes. A double bar line with repeat dots is placed after the first measure. The second measure of each staff contains a shorter melodic line. Each staff is labeled 'stb.' at the end. The text 'vö: 16 a. csop.' is written to the right of the fifth staff.

16 e.

Musical score for system 16 e, measures 1-6. The system consists of six staves, numbered 1 to 6. Staves 1 and 2 are in treble clef with a key signature of one flat. Staves 3, 4, 5, and 6 are in bass clef with a key signature of one flat. The music is written in a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. A 'stb.' marking is present at the end of each staff. A 'vö: 16a.2.' marking is located at the bottom right of the system.

16 f.

Musical score for system 16 f, measures 1-2. The system consists of two staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one flat. The second staff is in bass clef with a key signature of one sharp. The music is written in a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. A 'stb.' marking is present at the end of the first staff. A 'vö: 16a.4.' marking is located at the bottom right of the system.

Eckhardt Mária:

LISZT-ZENEMŰKÉZIRATOK AZ MTA ZENETUDOMÁNYI INTÉZETÉNEK MAJOR-GYŰJTEMÉNYÉBEN

A magyar zenetörténet jeles kutatójának, Major Ervinnek (1901–1967) elhunytá után a Zenetudományi Intézet értékes nyomtatott és kéziratos dokumentumokhoz jutott, amikor megvásárolta a zenetudós könyv- és kottatárát, valamint kéziratos jegyzetanyagát. Major Ervin gyűjteménye rendkívül széles körű érdeklődésről tanúskodik, melynek középpontjában a magyar zenetörténet mindennemű emlékanyaga áll.

A Major-hagyaték kéziratai között több főlioni Liszt zenemű-autográfot is találunk, két magyar témájú, kései kompozíció: a Magyar király-dal és a XVIII. Magyar rapszódia részleteivel.

I. A Magyar király-dal részletei

Liszt Magyar király-dala, amely ma új szöveggel, „Ünnepi dal” címmel számos hazai énekkar állandó műsorszáma, 1883-ban írt alkalmi kompozíció, melyet a zeneszerző a budapesti Operaház felavatási ünnepségére szánt. Hivatalos fórumok azonban az utolsó pillanatban megakadályozták a bemutatót, arra hivatkozva, hogy a műben felhasznált kuruc dallam (a Rákóczi-nóta) forradalmi szelleme sértené a királyi párt az 1884. szeptember 24-i megnyitói ünnepségen. Bár a kompozícióhoz ifj. Ábrányi Kornél igen lojális alkalmi szöveget írt, amelyet Neugebauer László németre is lefordított, s bár Liszt jóval a tervezett bemutató előtt gondosan előkészítette a mű különféle letétjeinek kinyomtatását budapesti kiadójánál, Tábornyky Ferdinándnál, a Magyar király-dal mégsem hangozhatott el az Operaház megnyitásakor. Az ügy körüli viszontagságok Liszt levelezésében, a korabeli sajtóban és a kortársak visszaemlékezéseiben egyaránt jól nyomon követhetők.¹

A Magyar király-dalt végül a Pozsonyi Dalárda (Pressburger Liedertafel) mutatta be 1884. december 21-i jubileumi hangversenyén.² A budapesti Operaház csak 1885. március 25-én tűzte műsorra egy rendkívüli koncert keretében.

¹E tárgyban a legfontosabb dokumentum Liszt 1884. szept. 21-i levele báró Podmaniczky Frigyeshez, a megnyitás előtt álló Operaház intendánsához, amely a Pester Lloyd 1884. szept. 24-i esti számában is megjelent. Később más lapok is átvették, s közli La Mara, *Franz Liszt's Briefe* II. Bd. (Leipzig 1893) 349. számaként. Id. Ábrányi Kornél *A magyar zene a 19-ik században* c. könyvében (Budapest 1900) teljes fejezetet szentel a témának („Egy szenzációs magyar királydal”, 437–442.)

²Erről a hangversenyről, melynek műsorán 3 Liszt-mű is szerepelt, ld. Eckhardt M., „Liszt Ferenc és magyar kortársai az Országos Széchényi Könyvtár dedikált Liszt-zeneműveinek tükrében”, *Az OSzK Évkönyve* 1973, (Budapest 1976), 106–110.

Zenetudományi dolgozatok 1983 Budapest

Liszt szándéka az volt, hogy a Magyar király-dal (német verziójának címe: Ungarisches Königs-Lied) a legkülönfélébb vokális és hangszeres letétekben megszólalhasson, igazán széles körben elterjedhessen. Ezért is rendezett számos különféle verziót sajtó alá,³ és az „Összevezérkönyv”-ben ki is nyomtatott egy kétnyelvű tájékoztatót arról, hogy hányféle előadást tesznek lehetővé ezek a kiadványok. A „Jegyzet” illetve „Bemerkung” a címlap és a mű két nyelven közölt szövege után, az első kottás lap elé illesztve jelent meg. Major Ervin hagyatékában fennmaradt Liszt német nyelvű, eredeti kéziratos fogalmazványa ehhez a „Bemerkung”-hoz, melyet az 1. fakszimilén mutatunk be.

A 33,5 x 21 cm méretű dupla fólió jelzete: Fond 2/125, naplószáma: C 576/1969. Csak az 1r-n találunk írást az idős Liszt kezétől. A nyomdának szánt utasítást (*Auf der ersten / oder zweiten Seite, / nach dem ungarisch und / deutschen Text, zu drucken*) piros tintával írta, míg magát a kinyomtatandó szöveget barna tintával. Tábornszky pontosan tartotta magát Liszt kéziratához; mindössze a 9. pontban közöltekét rövidítette le, ily módon: „9. Knaben- oder Mädchen-Chor, für ungarische Schulen.”

Az „Összevezérkönyv” egymagában is igen sokféle előadásra nyújt alkalmat, mivel a zenekar hangszerein kívül szerepel benne vegyeskar és férfikar, magyar és német szövegvariánssal (külön-külön, egymás fölé leírva, mivel a szövegek ritmikailag erősen eltérnek), továbbá megtalálható benne a kíséret zongorakivonata is.

A továbbiakban a Major-hagyatékban fennmaradt kottás töredékeket ismertetem, amelyek mind ezzel az „Összevezérkönyv”-vel állnak kapcsolatban.

1. *Német nyelvű karpartitúra, eredeti kézirat.* A mű 5–41. üteme,⁴ 2 fólió. Autográf lapszámozás nélkül. 34 x 25 cm. Jelzete: Fond 2/126–1, naplószáma: C 575/1969.

A karpartitúra az 5. ütemben kezdődik; a hangszeres bevezetés (1–4. ütem) nincs jelezve. Mivel az első versszak az egész karon unisono szólal meg, Liszt az 5–15. ütemben nem ad külön vegyes- illetve férfikari letétet, sőt az 5–9. ütemben még a női kar szólamainak sorát is üresen hagyja. A 16–26. ütemben viszont kétféle letétet jegyez le egymás fölé úgy, amint az nyomtatásban is megjelent (*ld. a 2. fakszimilét, a kézirat 1v-ját*). A 27. ütemtől kezdve a töredék végéig újra csak vegyeskari partitúrát ad. Tekintve, hogy a nyomtatott vezérkönyvben is ugyanez a megoldás szerepel, nyilvánvaló, hogy önálló férfikari előadás esetén a vegyeskar férfi szólamait kell ezen a helyen megszólaltatni.

Míg az autográf karpartitúra az 5–26. ütemben teljesen azonos a később nyomtatásban kiadott kórusletéttel, a 27. ütemmel kezdődő „Molto più mosso” részben néhány apró eltérést találunk. A végleges kottaszövegben mezzoszoprán szólam jelenik meg a 28–29. és 31. ütemben, és a basszus egy-egy hangja is megváltozik (*ld. az 1. kot-*

³Elsőként a két-, majd a négykezes zongoraletét jelent meg, 930–931. lemezszámmal. Ezeknek címlapján jelzik a 932. lemezszámú szöveges zongorakivonatot és a 933. lemezszámú vezérkönyvet, melyeknek példányaival nem találkoztam. – Később (már az operai megnyitóra való utalás nélkül) a következő kiadványok csatlakoztak az előzőekhez: 945: gyermekkar, 946: magán baryton hang zongorakísérettel, 947: összevezérkönyv (vegyeskar vagy férfikar zenekarral, alátett zongorakivonattal), 948: vegyeskar (énekpartitúra), 949: férfikar.

⁴Az ütemszámokat mindig a nyomtatott „összevezérkönyv” szerint adjuk meg.

tapéldát). A 35. ütemben pedig szövegmódosítást találunk: a kéziratban *West ertöne*, nyomtatásban „West brausend töne” olvasható (a ritmus változatlan, csak az „er-” szótag hajlítása szűnik meg). – A nyomtatott kotta tempó- és dinamikai jelzései a kéziratban még egyáltalán nem szerepelnek.

2. *Magyar nyelvű karpartitúra, eredeti kézirat*. 26 ütem, megfelel a 64. ütemtől a befejezésig terjedő résznek. 2 fólió, 2^v üres. Autográf lapszámozása piros ceruzával: 5–7. 34 x 27 cm. Jelzete: Fond 2/126–II, naplószáma: C 575/1969.

Bár Liszt magyar nyelvtudása csekély mértékű és csak passzív volt, mégis több ízben előfordult, hogy magyar szöveget zenésített meg. Mivel ezeknek a darabjainak (egyetlen kivételtől eltekintve)⁵ minden alkalommal publikálta idegen nyelvű – általában német – verzióját is, kézenfekvőnek látszanék a feltételezés, hogy e műveket tulajdonképpen a lefordított szövegre komponálta, és másra bízta a magyar szöveg utólagos applikációját. A Magyar király-dal magyar nyelvű autográf karpartitúra-töredéke viszont egyértelműen tanúsítja, hogy az elsőként zongorára megkomponált zenei anyagot Liszt maga párosította nemcsak a német, hanem a magyar szöveggel is. Igaz, voltak aggályai a prozódia helyességét illetően, s ezért kiadójához intézett levelében megkérte, hogy barátjával, id. Ábrányi Kornéllal ellenőriztessék, s ha szükséges, a „hiteles magyarság” kedvéért javíttassák ki a magyar verziót.⁶

Bár a helyesírás elárulja, hogy Liszt nem volt teljesen ura a magyar szövegnek (*ld. a 3. faksimilét, a kézirat 1^v-jét*), a prozódia a korabeli mértékkel mérve szinte kifogástalan. Ábrányinak (legalábbis abban a részben, amelyből fennmaradt az autográf, és összehasonlítást tudunk végezni) csupán egyetlen helyet kellett javíttatnia: a befejezést. Egyáltalán nem vagyunk azonban meggyőződve róla, hogy a befejezés megváltoztatása Ábrányi javaslatára történt. Liszt ugyanis jelentősen megnövelte a terjedelmet, aminek talán nemcsak az előnytelen prozódia kiküszöbölése volt a célja, hanem zenei indítékai is lehettek. A befejezés kétféle verzióját a 2. kottapéldán mutatjuk be.

Egyéb helyeken a kézirat és a nyomtatvány teljesen megfelel egymásnak. (Kivéttel: a 40. ütem 2. hangja az altban a kézirat szerint *ais*, nyomtatásban *cis*.)

3. *Zenekari partitúra (vokális szólamok nélkül), másolat a szerző javításaival*. A mű 1–20. ütemének megfelelő rész, 4/4 helyett 2/4-ben leírva, a kéziratban 38 ütem.⁷ 2 fólió. Másolói lapszámozása: 1–4. 33 x 25 cm. Jelzete: Fond 2/127–I, naplószáma: C 578/1969.

A másoló, Allaga Géza⁸ bizonyára egy olyan Liszt-autográfot tisztázott le, mely nagyjából egyidőben keletkezhetett a Magyar király-dal legkorábban publikált verzióival: a két- és négykezes zongoraletétekkel. Ezekben ugyanis 2/4 az ütemmutató. Liszt talán a szöveg himnikus hangvételének kiemelése céljából változtatta meg valamennyi vokális letétben az ütemmutatót, s fogott össze 4/4-be két-két ütemet.

⁵A kivétel az 1846-ban komponált alkalmi férfikar: „A patakhoz” (más címen: „A patakcsa”).

⁶A levelet ld. Prahács M., *Franz Liszt. Briefe aus ungarischen Sammlungen 1835–1886* (Budapest 1966), 553. szám.

⁷Azért nem 40 ütem, mert a 15. ütem koronás szünete a 2/4-es verzióban is csak 1 ütem; továbbá a 20. ütemnek csak az első fele szerepel a másolatban (ez a töredék záró üteme).

⁸Allaga Géza (1841–1913) zeneszerző, gordonka- és cimbalomművész számos autográfját őrzi az OSzK Zeneműtára. Bár a Magyar király-dal Liszt számára készített partitúramásolatán Allaga neve sehol sem olvasható, jellegzetes, szép írása egyértelműen azonosítható volt.

Az 1. oldalon a teljes zenekar valamennyi hangszere (az ad libitum orgona kivételével) föl van sorolva, függetlenül attól, van-e játszani valója a mű kezdetén (*ld. a 4. faksimilét*). A nyomtatott partitúrában ezzel szemben a cimbalom, a fuvalák és oboák nincsenek föltüntetve az első kottás oldalon, s csak akkor jelennek meg a partitúrában, amikor valóban szerepet kapnak.

A 4. faksimilén bemutatott 1. oldal a kórus belépése előtti bevezetést tartalmazza. A nyolc 2/4-es ütemet azonban Liszt kék ceruzával teljes egészében áthúzta; nyomtatásban egy ritmikailag karakterisztikusabb, hangszerelésben is érdekesebb bevezetést jelentetett meg (*ld. az 5. faksimilét*).

Allaga másolatának további három oldalát Liszt felhasználta a végleges partitúrához, de több helyütt is olvasható kék ceruzás bejegyzése: *in 4 Viert[el] ausschreiben —, in 4/4 Takt ausschreiben, item C*. Néhány kisebb javítást hajtott végre a kottaszövegben is, és törölte a 4. oldalon megjelenő hárfa szólamot. A végleges hangszerelésben hárfa egyáltalán nem szerepel.

Valószínű, hogy ezekről a kottaoldalokról a nyomda számára újabb másolat készült, ennek hollétéről azonban nincs tudomásunk.

4. *Zenekari partitúra (vokális szólamok nélkül), eredeti kézirat, 1 másolt oldal felhasználásával*. A mű 32–66. üteme, az autográf részek 4/4-ben, a másolt rész 2/4-ben leírva. 4 fólió (1. és 3–4. fol.: autográf, 2. fol.: másolat a szerző javításaival). Autográf lapszámozása kék ceruzával: 6–11.⁹ 33 x 25,5 illetve 34 x 25 cm. Jelzete: Fond 2/127–II, naplószáma: C 574/1969/b–e.

Liszt írása e hiányos autográf partitúrában eléggé nagyvonalú; látszik, hogy nem tisztázatról, hanem munkapéldányról van szó. Nem mindenütt egyértelmű, hogy a kottafejek vonalon vagy vonalközben vannak-e (ismeretes, hogy ebben az időben Liszt már elég rosszul látott), és számos törlés, javítás, pótlás fordul elő a kottaszövegben. A legtöbb javítást a 6. autográf lapszámmal ellátott oldalon találjuk (*ld. a 6. faksimilét*).¹⁰ A 8. autográf lapszámmal ellátott oldal Allagának ugyanabból a 2/4-ben leírt partitúra-másolatából van kivéve, amelynek első 4 oldalát az imént ismertettük. Liszt mindössze nyolc 2/4-es ütemet használ fel belőle (megfelel az „Összevezérkönyv” 42–45. ütemeinek), és néhány kisebb javításon túl szöveggel utal rá, hogy a hangszerelést kiegészítette: *Vide Becken, Militär Trommel, und Orgel: Extra Blatt zu Seite 8*. Ez az „Extra Blatt” nem maradt fenn Major Ervin hagyatékában. — Allaga másolatából a fólión lévő további ütemeket Liszt kék ceruzával teljes egészében törölte, s a partitúrát két újabb, sajátkezűleg teleírt fólióval fejezte be. A mű végén szignatúra helyett kék ceruzával, nagyvonalú írással ez áll: *Fine*.

Ha egybevetjük a kéziratot és a nyomtatott „Összevezérkönyv”-et, mindössze néhány apróbb eltérést fedezhetünk fel. Így pl. a kéziratban a 33. és 35. ütem unisonójánál illetve tercmeneténél még nem szerepel a ritmus-aprózás (repetíció), amelyet

⁹ A 8. számú, másolt oldal versóján nincs autográf lapszámozás, mivel azt Liszt nem használta fel partitúrájában.

¹⁰ A jobb felső sarokban, a fafúvósok szólamaiban kék ceruzával áthúzott két ütem nyomtatásban pontosan úgy jelent meg, ahogy az áthúzás alatt Liszt először lejegyezte. Talán csak azért került sor ezeknek az ütemeknek a törlésére, mert nem maradt hely a fafúvósoknál (a kis fuvala kivételével) a 38. ütem számára, ellentétben a többi szólammal. Az esetleg pótlólagosan leírt 36–38. ütem a kézirat további részeihez sincs csatolva.

Liszt később a vonóskar számára előírt. Feltehetőleg sietség miatt maradt le a 9. autográf lapszámozással ellátott oldalon a fuvolaszólam oktávjelzése a 46–49. ütemben, s maradt üresen az utolsó negyed a 61. ütem fagott szólamában; nyomtatásban mindezt értelemszerűen pótolták. A 2. tenor pozaun a 47. illetve 49. ütem első negyedén a kézirat szerint *gis*, a nyomtatvány szerint *h* hangot játszik. Ilyen és ehhez hasonló apróságok nem zárják ki, hogy a partitúra kinyomtatásához esetleg Lisztnek ezt a kéziratát használták; a kisebb módosításokat a korrektúra-levonatba is be lehetett jegyezni. Mégis valószínűbbnek látszik, hogy a kissé bonyolult kézíratról másolat készült a kottametsző részére. Ez azonban nem bizonyítható: a Magyar király-dal zenekari partitúrájából nem ismerünk más kéziratot, mint a Major-hagyaték most leírt töredékeit.

II. A XVIII. Magyar rapszódia részletei

A XVIII. Magyar rapszodiát Liszt 1885-ben komponálta a „Magyar Zeneköltők Kiállítási Albuma” számára. A reprezentatív gyűjtemény még ugyanebben az évben megjelent Rózsavölgyi és Társa kiadásában.¹¹ Liszt műve az album legelső száma.

A Major-hagyatékban 2 fólión 3 oldal autográf maradt fenn a rapszódia elejéről és végéről. A kompozícióból ezen kívül mindössze 1 fóliónyi (2 oldal) autográfot ismerünk, amely az Országos Széchényi Könyvtár birtokában van, és szintén a befejező részt tartalmazza.

Az Editio Musica új Liszt-kiadásának (F. Liszt, Neue Ausgabe Sämtlicher Werke – New Edition of the Complete Works) I/4. kötetében hivatkozást találunk mindezekre a töredékekre, sőt a XIV–XVI. lapon fakszimile illusztrációként bemutatják a Major-hagyatékban fennmaradt autográf mindhárom oldalát. Így ezeknek reprodukálásától most eltekinthetünk. A töredékekhez fűzött kommentárok azonban nem teljesen pontosak, s az egy színnel nyomott fakszimile nem adja vissza mindazt az információt, amit a piros és kék ceruzával átjavított autográf tanulmányozásával szerezhethetünk. Ez indokolja, hogy most röviden ismertessük az MTA Zenetudományi Intézetében található kéziratot, s rámutassunk arra az eddig nem tudatosított tényre, hogy az kapcsolatban áll az OSzK kéziratával.

A Major-hagyatékban fennmaradt első fólió jelzete: Fond 2/123, naplószáma: C 577/1969. A 34 x 26,5 cm méretű kottalap rectóján a rapszódia első 29 üteme olvasható (a verso üres). Címfelirata: *Für das „Ausstellungs Album” geschrieben. Rhapsodie – / Budapest. / F. Liszt.* Az új Liszt-kiadásban a XIV. lapon közlik fakszimiléjét, azzal a kommentárral, hogy a mű kezdetének első verziója. Valójában semmiféle érdemleges eltérés nincs a kézirat és a mű nyomtatásban megjelent alakja között.¹² A fakszimilén nem látható, hogy a jobb felső sarokban piros ceruzás autográf lapszám van: 1, a jobb alsó sarokban pedig ugyancsak piros ceruzával, igen elhalványulva ez az utasítás: *weiter Seite 2* –.

¹¹ Részletes ismertetését ld. Kecskeméti I., „A századvég magyar zenéje a hetvenöt éves 'Kiállítási Album' tükrében”, *Magyar Zene* I/2 (1960. nov.), 157–168.

¹² Nyomtatásban többletként jelentkezik a metronomjelzés, valamint a 7. ütem végén a jobb kéz kiskottás tizenhatoda. A kézirat viszont helyenként olyan ujjrendeket tartalmaz, melyek nem kerültek kinyomtatásra.

A másik fólió jelzete: Fond 2/124, naplószáma: C 574/1969/a.¹³ A 33,1 x 23,8 cm méretű kottalap a rectón a jobb felső sarokban kék ceruzával írt 5 autográf lapszámot visel. Zenei anyaga a mű 81. ütemével kezdődik. Itt már valóban beszélhetünk többféle, egymástól erősen eltérő verzióról a befejezést illetően. (Az új Liszt-kiadás XV. lapján közölt faksimile aláírása: a befejezés első variánsa az első verzió szerint.) A legelső megfogalmazáskor Liszt a 93. ütemben *Piu mosso* felirattal indított egy mindössze 16 ütemre terjedő, rendkívül egyszerű kódát. Később azonban ki akarta bővíteni a mű befejezését. Ezért a kóda utolsó 11 ütemét kék ceruzával áthúzta (azaz a recto utolsó kottasorát érvénytelenítette), és az áthúzott részt megelőző ütem végéhez ugyancsak kék ceruzával V.S. (Verte Subito) utasítást írt.

A kóda folytatásának és befejezésének újabb megfogalmazását a versón találjuk. (Ld. az új Liszt-kiadás XVI. lapján közölt faksimilét, melynek aláírása: a befejezés második variánsa az első verzió szerint.) Hangsúlyoznunk kell, hogy a *Piu mosso* szakasz első 5 üteme – a kóda eleje – az előző oldalról érvényben maradt! Ehhez csatlakozott az újonnan megfogalmazott 51 ütem, tehát a második megoldás szerint a kóda összesen 56 ütem volt. Ez az újabb kóda beépíti magába az előző megoldás elemeit, de lényegesen hosszabb; egy *stringendo* szakaszt is tartalmaz, s fő jellemzője a számos unisono menet, a negyed és fél ritmusértékekben való mozgás.

Liszt azonban nyilván nem tartotta megfelelőnek ezt a második befejezést sem, mert piros ceruzával újabb változtatást jelzett. Áthúzta a *Piu mosso* eddig még érvényben maradt első 5 ütemét is a rectón, valamint törölte a versón található teljes zenei anyagot, és a verso bal felső sarkába ugyancsak piros ceruzával fölírta: *Vide A, B*. Ez az A–B oldal pedig nem más, mint az OSzK-ban Ms. mus. 3276 jelzeten található, egy fóliónyi autográf!

Az OSzK kéziratában, melyet magyar és német nyelvű tanulmányban Kecskeméti István ismertetett,¹⁴ a kóda 55 ütemre terjed ki, és teljesen eltér mindkét korábbi verziótól. Ritmikailag sokkal változatosabb (nyolcadmozgásokat, szinkópákat is tartalmaz), többször szerepelnek benne akkordok, s a korábbi befejezésekkel ellentétben a végső lezárás is akkordikus. Ez a verzió lényegében véve megfelel a mű nyomtatásban megjelent befejezésének, bár hangokban és előadási jelekben több apró eltérést találunk, amelyeket Kecskeméti részletesen ismertetett. Ő azonban még nem ismerhette a Major-hagyatékban található töredékeket, hiszen azok később kerültek közgyűjteménybe, s így nem mutatható rá azoknak és az OSzK kéziratának összefüggésére.

Nem tudjuk, hogy Major Ervin miként jutott a rapszódia ismertetett töredékeinek birtokába. Az OSzK kézírata – közvetett úton – Thomán István Liszt-tanítvány hagyatékából származik. Reméljük, magyar területen kerül majd elő az autográf még hiányzó 2–5. lapja is.

¹³A XVIII. Magyar rapszódia e töredékét a Magyar király-dal zenekari partitúrájával együtt vették állományba, s csak a fond-jegyzék összeállításakor került attól külön. Ez a magyarázata a közös naplószámnak.

¹⁴Kecskeméti I., „Unbekannte Eigenschrift der XVIII. Rhapsodie von Franz Liszt”, *Studia Musicologica* III (1962), 173–179. (Az A oldal faksimiléjével). Ua. magyarul: „Liszt XVIII. rapszódiajának ismeretlen kézírata”, *Magyar Zene* V (1964/2), 191–194.

Kézirat

S. I-II. A. T. B.

Auf Magya-ren wenn Gefahr der Kro-ne droht; Für den Kö-nig für den Thron frisch in den Tod

Detailed description: This is a handwritten musical score for a four-part vocal setting. It features four staves labeled S. I-II., A., T., and B. The music is in a key with two sharps (D major or F# minor) and a 3/4 time signature. The lyrics are written below the tenor staff. The notation includes various note values, rests, and bar lines.

Nyomtatvány

27 Molto più mosso, M. ♩ : 120.

S. A. T. B.

Auf Magya - ren wenn Gefahr der Kro-ne droht, Für den Kö-nig für den Thron frisch in den Tod!

Detailed description: This is a printed musical score for the same four-part vocal setting. It features four staves labeled S., A., T., and B. The music is in the same key and time signature as the handwritten version. The tempo is marked 'Molto più mosso' with a metronome marking of 120. The lyrics are written below the tenor staff. The notation is more refined than the handwritten version, with clear note heads and stems.

1. kottapélda: a Magyar király-dal 27–31. üteme a német nyelvű autográf karpártitúrában és a nyomtatott első kiadásban

Kézirat

Handwritten musical score for the song "Magyar király-dal". It consists of four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano accompaniment staves (Right and Left Hand). The lyrics are: "El - jen a ki - raly a ki - raly". The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The piece ends with a double bar line and repeat signs.

Nyomatvány

Printed musical score for the song "Magyar király-dal". It consists of four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano accompaniment staves (Right and Left Hand). The lyrics are: "él - jen a ki - rály, Él - - jen,". The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The piece ends with a double bar line and repeat signs.

Printed musical score for the song "Magyar király-dal". It consists of four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano accompaniment staves (Right and Left Hand). The lyrics are: "Él - - jen, Él - jen a ki - raly! Él - - jen, Él - jen a ki - raly!". The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The piece ends with a double bar line and repeat signs.

2. kottapélda: a Magyar király-dal befejező ütemei a magyar nyelvű autográf karpartitúrában és a nyomtatott első kiadásban

(Auf der ersten
oder zweiten Seite,
nach dem ungarisch und
deutschen Text zu drücken)

Bemerkung.

Dieses ungarische Königs-Lied
kann in ~~seiner~~ Weisheit aufgeführt
werden, wozu die fünf vorhandenen
Ausgaben dienen.

- 1 Orchester - ohne Gesang.
- 2 Männer Chor, - Tenor Solo, 3 Alt -
ohne Begleitung.
- 3 Gemischter Chor, - Sopran, Alt, Tenor
und Bass, - ohne Begleitung.
- 4 Männer Chor, mit Begleitung.
- 5 Gemischter Chor, mit Begleitung.
- 6 Baryton Solo Stimme mit Piano forte
oder Orchester Begleitung.
- 7 8. Piano forte Transcriptionen, 2 und
4 händig, in welchen die 2 Takt, die
Variante und Schluss Verlängerung
vorkommen.
- 9 Knaben oder Mädchen Chor, in
ungarisch 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100. 101. 102. 103. 104. 105. 106. 107. 108. 109. 110. 111. 112. 113. 114. 115. 116. 117. 118. 119. 120. 121. 122. 123. 124. 125. 126. 127. 128. 129. 130. 131. 132. 133. 134. 135. 136. 137. 138. 139. 140. 141. 142. 143. 144. 145. 146. 147. 148. 149. 150. 151. 152. 153. 154. 155. 156. 157. 158. 159. 160. 161. 162. 163. 164. 165. 166. 167. 168. 169. 170. 171. 172. 173. 174. 175. 176. 177. 178. 179. 180. 181. 182. 183. 184. 185. 186. 187. 188. 189. 190. 191. 192. 193. 194. 195. 196. 197. 198. 199. 200. 201. 202. 203. 204. 205. 206. 207. 208. 209. 210. 211. 212. 213. 214. 215. 216. 217. 218. 219. 220. 221. 222. 223. 224. 225. 226. 227. 228. 229. 230. 231. 232. 233. 234. 235. 236. 237. 238. 239. 240. 241. 242. 243. 244. 245. 246. 247. 248. 249. 250. 251. 252. 253. 254. 255. 256. 257. 258. 259. 260. 261. 262. 263. 264. 265. 266. 267. 268. 269. 270. 271. 272. 273. 274. 275. 276. 277. 278. 279. 280. 281. 282. 283. 284. 285. 286. 287. 288. 289. 290. 291. 292. 293. 294. 295. 296. 297. 298. 299. 300. 301. 302. 303. 304. 305. 306. 307. 308. 309. 310. 311. 312. 313. 314. 315. 316. 317. 318. 319. 320. 321. 322. 323. 324. 325. 326. 327. 328. 329. 330. 331. 332. 333. 334. 335. 336. 337. 338. 339. 340. 341. 342. 343. 344. 345. 346. 347. 348. 349. 350. 351. 352. 353. 354. 355. 356. 357. 358. 359. 360. 361. 362. 363. 364. 365. 366. 367. 368. 369. 370. 371. 372. 373. 374. 375. 376. 377. 378. 379. 380. 381. 382. 383. 384. 385. 386. 387. 388. 389. 390. 391. 392. 393. 394. 395. 396. 397. 398. 399. 400. 401. 402. 403. 404. 405. 406. 407. 408. 409. 410. 411. 412. 413. 414. 415. 416. 417. 418. 419. 420. 421. 422. 423. 424. 425. 426. 427. 428. 429. 430. 431. 432. 433. 434. 435. 436. 437. 438. 439. 440. 441. 442. 443. 444. 445. 446. 447. 448. 449. 450. 451. 452. 453. 454. 455. 456. 457. 458. 459. 460. 461. 462. 463. 464. 465. 466. 467. 468. 469. 470. 471. 472. 473. 474. 475. 476. 477. 478. 479. 480. 481. 482. 483. 484. 485. 486. 487. 488. 489. 490. 491. 492. 493. 494. 495. 496. 497. 498. 499. 500. 501. 502. 503. 504. 505. 506. 507. 508. 509. 510. 511. 512. 513. 514. 515. 516. 517. 518. 519. 520. 521. 522. 523. 524. 525. 526. 527. 528. 529. 530. 531. 532. 533. 534. 535. 536. 537. 538. 539. 540. 541. 542. 543. 544. 545. 546. 547. 548. 549. 550. 551. 552. 553. 554. 555. 556. 557. 558. 559. 560. 561. 562. 563. 564. 565. 566. 567. 568. 569. 570. 571. 572. 573. 574. 575. 576. 577. 578. 579. 580. 581. 582. 583. 584. 585. 586. 587. 588. 589. 590. 591. 592. 593. 594. 595. 596. 597. 598. 599. 600. 601. 602. 603. 604. 605. 606. 607. 608. 609. 610. 611. 612. 613. 614. 615. 616. 617. 618. 619. 620. 621. 622. 623. 624. 625. 626. 627. 628. 629. 630. 631. 632. 633. 634. 635. 636. 637. 638. 639. 640. 641. 642. 643. 644. 645. 646. 647. 648. 649. 650. 651. 652. 653. 654. 655. 656. 657. 658. 659. 660. 661. 662. 663. 664. 665. 666. 667. 668. 669. 670. 671. 672. 673. 674. 675. 676. 677. 678. 679. 680. 681. 682. 683. 684. 685. 686. 687. 688. 689. 690. 691. 692. 693. 694. 695. 696. 697. 698. 699. 700. 701. 702. 703. 704. 705. 706. 707. 708. 709. 710. 711. 712. 713. 714. 715. 716. 717. 718. 719. 720. 721. 722. 723. 724. 725. 726. 727. 728. 729. 730. 731. 732. 733. 734. 735. 736. 737. 738. 739. 740. 741. 742. 743. 744. 745. 746. 747. 748. 749. 750. 751. 752. 753. 754. 755. 756. 757. 758. 759. 760. 761. 762. 763. 764. 765. 766. 767. 768. 769. 770. 771. 772. 773. 774. 775. 776. 777. 778. 779. 780. 781. 782. 783. 784. 785. 786. 787. 788. 789. 790. 791. 792. 793. 794. 795. 796. 797. 798. 799. 800. 801. 802. 803. 804. 805. 806. 807. 808. 809. 810. 811. 812. 813. 814. 815. 816. 817. 818. 819. 820. 821. 822. 823. 824. 825. 826. 827. 828. 829. 830. 831. 832. 833. 834. 835. 836. 837. 838. 839. 840. 841. 842. 843. 844. 845. 846. 847. 848. 849. 850. 851. 852. 853. 854. 855. 856. 857. 858. 859. 860. 861. 862. 863. 864. 865. 866. 867. 868. 869. 870. 871. 872. 873. 874. 875. 876. 877. 878. 879. 880. 881. 882. 883. 884. 885. 886. 887. 888. 889. 890. 891. 892. 893. 894. 895. 896. 897. 898. 899. 900. 901. 902. 903. 904. 905. 906. 907. 908. 909. 910. 911. 912. 913. 914. 915. 916. 917. 918. 919. 920. 921. 922. 923. 924. 925. 926. 927. 928. 929. 930. 931. 932. 933. 934. 935. 936. 937. 938. 939. 940. 941. 942. 943. 944. 945. 946. 947. 948. 949. 950. 951. 952. 953. 954. 955. 956. 957. 958. 959. 960. 961. 962. 963. 964. 965. 966. 967. 968. 969. 970. 971. 972. 973. 974. 975. 976. 977. 978. 979. 980. 981. 982. 983. 984. 985. 986. 987. 988. 989. 990. 991. 992. 993. 994. 995. 996. 997. 998. 999. 1000. 1001. 1002. 1003. 1004. 1005. 1006. 1007. 1008. 1009. 1010. 1011. 1012. 1013. 1014. 1015. 1016. 1017. 1018. 1019. 1020. 1021. 1022. 1023. 1024. 1025. 1026. 1027. 1028. 1029. 1030. 1031. 1032. 1033. 1034. 1035. 1036. 1037. 1038. 1039. 1040. 1041. 1042. 1043. 1044. 1045. 1046. 1047. 1048. 1049. 1050. 1051. 1052. 1053. 1054. 1055. 1056. 1057. 1058. 1059. 1060. 1061. 1062. 1063. 1064. 1065. 1066. 1067. 1068. 1069. 1070. 1071. 1072. 1073. 1074. 1075. 1076. 1077. 1078. 1079. 1080. 1081. 1082. 1083. 1084. 1085. 1086. 1087. 1088. 1089. 1090. 1091. 1092. 1093. 1094. 1095. 1096. 1097. 1098. 1099. 1100. 1101. 1102. 1103. 1104. 1105. 1106. 1107. 1108. 1109. 1110. 1111. 1112. 1113. 1114. 1115. 1116. 1117. 1118. 1119. 1120. 1121. 1122. 1123. 1124. 1125. 1126. 1127. 1128. 1129. 1130. 1131. 1132. 1133. 1134. 1135. 1136. 1137. 1138. 1139. 1140. 1141. 1142. 1143. 1144. 1145. 1146. 1147. 1148. 1149. 1150. 1151. 1152. 1153. 1154. 1155. 1156. 1157. 1158. 1159. 1160. 1161. 1162. 1163. 1164. 1165. 1166. 1167. 1168. 1169. 1170. 1171. 1172. 1173. 1174. 1175. 1176. 1177. 1178. 1179. 1180. 1181. 1182. 1183. 1184. 1185. 1186. 1187. 1188. 1189. 1190. 1191. 1192. 1193. 1194. 1195. 1196. 1197. 1198. 1199. 1200. 1201. 1202. 1203. 1204. 1205. 1206. 1207. 1208. 1209. 1210. 1211. 1212. 1213. 1214. 1215. 1216. 1217. 1218. 1219. 1220. 1221. 1222. 1223. 1224. 1225. 1226. 1227. 1228. 1229. 1230. 1231. 1232. 1233. 1234. 1235. 1236. 1237. 1238. 1239. 1240. 1241. 1242. 1243. 1244. 1245. 1246. 1247. 1248. 1249. 1250. 1251. 1252. 1253. 1254. 1255. 1256. 1257. 1258. 1259. 1260. 1261. 1262. 1263. 1264. 1265. 1266. 1267. 1268. 1269. 1270. 1271. 1272. 1273. 1274. 1275. 1276. 1277. 1278. 1279. 1280. 1281. 1282. 1283. 1284. 1285. 1286. 1287. 1288. 1289. 1290. 1291. 1292. 1293. 1294. 1295. 1296. 1297. 1298. 1299. 1300. 1301. 1302. 1303. 1304. 1305. 1306. 1307. 1308. 1309. 1310. 1311. 1312. 1313. 1314. 1315. 1316. 1317. 1318. 1319. 1320. 1321. 1322. 1323. 1324. 1325. 1326. 1327. 1328. 1329. 1330. 1331. 1332. 1333. 1334. 1335. 1336. 1337. 1338. 1339. 1340. 1341. 1342. 1343. 1344. 1345. 1346. 1347. 1348. 1349. 1350. 1351. 1352. 1353. 1354. 1355. 1356. 1357. 1358. 1359. 1360. 1361. 1362. 1363. 1364. 1365. 1366. 1367. 1368. 1369. 1370. 1371. 1372. 1373. 1374. 1375. 1376. 1377. 1378. 1379. 1380. 1381. 1382. 1383. 1384. 1385. 1386. 1387. 1388. 1389. 1390. 1391. 1392. 1393. 1394. 1395. 1396. 1397. 1398. 1399. 1400. 1401. 1402. 1403. 1404. 1405. 1406. 1407. 1408. 1409. 1410. 1411. 1412. 1413. 1414. 1415. 1416. 1417. 1418. 1419. 1420. 1421. 1422. 1423. 1424. 1425. 1426. 1427. 1428. 1429. 1430. 1431. 1432. 1433. 1434. 1435. 1436. 1437. 1438. 1439. 1440. 1441. 1442. 1443. 1444. 1445. 1446. 1447. 1448. 1449. 1450. 1451. 1452. 1453. 1454. 1455. 1456. 1457. 1458. 1459. 1460. 1461. 1462. 1463. 1464. 1465. 1466. 1467. 1468. 1469. 1470. 1471. 1472. 1473. 1474. 1475. 1476. 1477. 1478. 1479. 1480. 1481. 1482. 1483. 1484. 1485. 1486. 1487. 1488. 1489. 1490. 1491. 1492. 1493. 1494. 1495. 1496. 1497. 1498. 1499. 1500. 1501. 1502. 1503. 1504. 1505. 1506. 1507. 1508. 1509. 1510. 1511. 1512. 1513. 1514. 1515. 1516. 1517. 1518. 1519. 1520. 1521. 1522. 1523. 1524. 1525. 1526. 1527. 1528. 1529. 1530. 1531. 1532. 1533. 1534. 1535. 1536. 1537. 1538. 1539. 1540. 1541. 1542. 1543. 1544. 1545. 1546. 1547. 1548. 1549. 1550. 1551. 1552. 1553. 1554. 1555. 1556. 1557. 1558. 1559. 1560. 1561. 1562. 1563. 1564. 1565. 1566. 1567. 1568. 1569. 1570. 1571. 1572. 1573. 1574. 1575. 1576. 1577. 1578. 1579. 1580. 1581. 1582. 1583. 1584. 1585. 1586. 1587. 1588. 1589. 1590. 1591. 1592. 1593. 1594. 1595. 1596. 1597. 1598. 1599. 1600. 1601. 1602. 1603. 1604. 1605. 1606. 1607. 1608. 1609. 1610. 1611. 1612. 1613. 1614. 1615. 1616. 1617. 1618. 1619. 1620. 1621. 1622. 1623. 1624. 1625. 1626. 1627. 1628. 1629. 1630. 1631. 1632. 1633. 1634. 1635. 1636. 1637. 1638. 1639. 1640. 1641. 1642. 1643. 1644. 1645. 1646. 1647. 1648. 1649. 1650. 1651. 1652. 1653. 1654. 1655. 1656. 1657. 1658. 1659. 1660. 1661. 1662. 1663. 1664. 1665. 1666. 1667. 1668. 1669. 1670. 1671. 1672. 1673. 1674. 1675. 1676. 1677. 1678. 1679. 1680. 1681. 1682. 1683. 1684. 1685. 1686. 1687. 1688. 1689. 1690. 1691. 1692. 1693. 1694. 1695. 1696. 1697. 1698. 1699. 1700. 1701. 1702. 1703. 1704. 1705. 1706. 1707. 1708. 1709. 1710. 1711. 1712. 1713. 1714. 1715. 1716. 1717. 1718. 1719. 1720. 1721. 1722. 1723. 1724. 1725. 1726. 1727. 1728. 1729. 1730. 1731. 1732. 1733. 1734. 1735. 1736. 1737. 1738. 1739. 1740. 1741. 1742. 1743. 1744. 1745. 1746. 1747. 1748. 1749. 1750. 1751. 1752. 1753. 1754. 1755. 1756. 1757. 1758. 1759. 1760. 1761. 1762. 1763. 1764. 1765. 1766. 1767. 1768. 1769. 1770. 1771. 1772. 1773. 1774. 1775. 1776. 1777. 1778. 1779. 1780. 1781. 1782. 1783. 1784. 1785. 1786. 1787. 1788. 1789. 1790. 1791. 1792. 1793. 1794. 1795. 1796. 1797. 1798. 1799. 1800. 1801. 1802. 1803. 1804. 1805. 1806. 1807. 1808. 1809. 1810. 1811. 1812. 1813. 1814. 1815. 1816. 1817. 1818. 1819. 1820. 1821. 1822. 1823. 1824. 1825. 1826. 1827. 1828. 1829. 1830. 1831. 1832. 1833. 1834. 1835. 1836. 1837. 1838. 1839. 1840. 1841. 1842. 1843. 1844. 1845. 1846. 1847. 1848. 1849. 1850. 1851. 1852. 1853. 1854. 1855. 1856. 1857. 1858. 1859. 1860. 1861. 1862. 1863. 1864. 1865. 1866. 1867. 1868. 1869. 1870. 1871. 1872. 1873. 1874. 1875. 1876. 1877. 1878. 1879. 1880. 1881. 1882. 1883. 1884. 1885. 1886. 1887. 1888. 1889. 1890. 1891. 1892. 1893. 1894. 1895. 1896. 1897. 1898. 1899. 1900. 1901. 1902. 1903. 1904. 1905. 1906. 1907. 1908. 1909. 1910. 1911. 1912. 1913. 1914. 1915. 1916. 1917. 1918. 1919. 1920. 1921. 1922. 1923. 1924. 1925. 1926. 1927. 1928. 1929. 1930. 1931. 1932. 1933. 1934. 1935. 1936. 1937. 1938. 1939. 1940. 1941. 1942. 1943. 1944. 1945. 1946. 1947. 1948. 1949. 1950. 1951. 1952. 1953. 1954. 1955. 1956. 1957. 1958. 1959. 1960. 1961. 1962. 1963. 1964. 1965. 1966. 1967. 1968. 1969. 1970. 1971. 1972. 1973. 1974. 1975. 1976. 1977. 1978. 1979. 1980. 1981. 1982. 1983. 1984. 1985. 1986. 1987. 1988. 1989. 1990. 1991. 1992. 1993. 1994. 1995. 1996. 1997. 1998. 1999. 2000. 2001. 2002. 2003. 2004. 2005. 2006. 2007. 2008. 2009. 2010. 2011. 2012. 2013. 2014. 2015. 2016. 2017. 2018. 2019. 2020. 2021. 2022. 2023. 2024. 2025. 2026. 2027. 2028. 2029. 2030. 2031. 2032. 2033. 2034. 2035. 2036. 2037. 2038. 2039. 2040. 2041. 2042. 2043. 2044. 2045. 2046. 2047. 2048. 2049. 2050. 2051. 2052. 2053. 2054. 2055. 2056. 2057. 2058. 2059. 2060. 2061. 2062. 2063. 2064. 2065. 2066. 2067. 2068. 2069. 2070. 2071. 2072. 2073. 2074. 2075. 2076. 2077. 2078. 2079. 2080. 2081. 2082. 2083. 2084. 2085. 2086. 2087. 2088. 2089. 2090. 2091. 2092. 2093. 2094. 2095. 2096. 2097. 2098. 2099. 2100. 2101. 2102. 2103. 2104. 2105. 2106. 2107. 2108. 2109. 2110. 2111. 2112. 2113. 2114. 2115. 2116. 2117. 2118. 2119. 2120. 2121. 2122. 2123. 2124. 2125. 2126. 2127. 2128. 2129. 2130. 2131. 2132. 2133. 2134. 2135. 2136. 2137. 2138. 2139. 2140. 2141. 2142. 2143. 2144. 2145. 2146. 2147. 2148. 2149. 2150. 2151. 2152. 2153. 2154. 2155. 2156. 2157. 2158. 2159. 2160. 2161. 2162. 2163. 2164. 2165. 2166. 2167. 2168. 2169. 2170. 2171. 2172. 2173. 2174. 2175. 2176. 2177. 2178. 2179. 2180. 2181. 2182. 2183. 2184. 2185. 2186. 2187. 2188. 2189. 2190. 2191. 219

Sopran
 Alto
 Tenor
 Bass

Tenor
 Bass

Sopran
 Alto
 Bass

Sopran
 Bass

Heilig ist die uns geweiht, denz die Kron, Dir verlei het
 Dir verlei het Kaiser Blut die uns dehen, fremdig sei er ningegeben

2. faksimile: a Magyar király-dal német nyelvű autográf karpantitúrájának 1v-ja

Keze kiv szembent, ezután sje, tinnak, zohannak, velle mino

szűken zemoj, eszer ajk, annaj szaj, tiffen, alpa

a kiraly a kiraly

Eh jeu a kiraly

3. faksimile: a Magyar király-dal magyar nyelvű autográf karpartitúrájának 1^v-ja

Magyar király-dal

1.

2

Flöte

Klarinette

Fagott

Horn

Trompete

Violoncello

Kontrabaß

Violine I

Violine II

Viola

Violoncello II

Kontrabaß II

Horn II

Trompete II

Fagott II

C. Mészáros

4. faksimile: a Magyar király-dal másolt zenekari partitúrájának 1^r-ja (Allaga Géza kézírása)

Magyar Király-dal.

(Egy régi magyar dallam után.)

Ungarisches Königslied.

(Nach einer alten ungarischen Weise.)

LISZT FERENCZ.

Allegro marziale. M. 4 - 92.

2 Clarinetten in A.
2 Fagotte.
Hörner 1. 2.
in E.
Hörner 3. 4.
Trompeten in E.
2 Tenor-Posaunen.
Bass-Posaune u. Tuba.
Timpani in E-H.
Becken.
Militär-Trommel.
Violino 1.
Violino 2.
Violen.
Violoncello.
Contra-Bass.
Sopran 1. 2.
Alt.
Tenor.
Bass.
Sopran 1. 2.
Alt.
Tenor.
Bass.
Zongora kivonat.
(Clavierauszug)

Al-dott légyen Magyarok kirá - lya, Tü - dö.
Al-dott légyen Magyarok kirá - lya, Tü - dö.
Sei ge - ner - net Kö - nig der Magya - ren, Mit' der
Sei ge - ner - net Kö - nig der Magya - ren, Mit' der

Allegro marziale.
rinfors.

Budapest Táboroszy és Pusch.
T 46 P. 947
Stein und Druck der Kaiserlichen Hof- und Landes-Druckerei in Leipzig.

5. faksimile: a Magyar király-dal első kiadású „Összevezérkönyv”-ének 1. kottás oldala

Handwritten musical score for "Magyar király-dal" (Hungarian King's Song). The score is written on multiple staves for various instruments and voices. The instruments listed include Klein Flöten (Small Flutes), Trompe (Trumpets), Tenor (Tenors), Bass (Basses), Orgel (Organ), Violoncello (Cello), and Contrabasso (Double Bass). The score is heavily annotated with handwritten notes, including "ad libitum" and "ad libitum" written multiple times. The notation includes notes, rests, and dynamic markings.

6. faksimile: a Magyar király-dal autográf zenekari partitúrájának 1^a-ja (eredeti lapszámzósa: 6)

Ujfalussy József:

„ANACAPRI DOMBJAI”

Ötfokúság három funkcióval

„Fából vaskarika” – mondhatnók az alcím láttán, de ne hamarkodjunk el ítéletünket.

Debussy Prelüdjéinek első füzetéből (1910) jól ismerjük a Les collines d’Anacapri fel- vagy inkább al-iratú, verőfényes darabot. A kezdetén, mintegy mottóként, törve megszólaló ötfokú hangsor mindjárt jelzi a szerző világában járatos hallgatónak, hogy derűs, sárgás napfényben fürdő táj képe tárul fölé – és egyben belső látása – elé. (1. kotta.)

Az ötfokú sor nem marad meg pusztá jelzésnek, hanem mindvégig meghatározza a mű alaptónusát. A második fő dallam, amely a táncos kezdetre nyugodtabb, éneklő hangon válaszol, szintén pentaton fogantatású. A szerzői utasítás még azt is előírja, hogy „népdal szabadságával” kell játszani. (2. kotta.)

Ha az utóbbi dallam hangkészletét szemügyre vesszük, különös kétértelmű, mondhatni két rendszerű ötfokúság tűnik elénk. Az egyik értelmezés ugyanis a motívum-párból fizs – gisz – h – cisz – disz sort von el. A második motívumot azonban nyomatékosan kezdi egy aisz hang, és eldönti a másik értelmezés sorsát, amelynek lehetősége már az első motívum kezdetén is kísértett. Ebből az értelmezésből most már egy fizs – gisz – aisz – cisz – disz sor áll össze.

Térjünk vissza a kezdeti tört pentaton sorhoz, és kezdjük ötfokú sorát az előbbiek fizs alapjáról. Az eredmény: fizs – gisz – h – cisz – e .

Bárdos Lajos kvint-tetratóniának nevezi azokat a kétértelmű alakzatokat, amelyekből az egyik vagy a másik rendszerhez tartozás egyik vagy másik diszkrimináns hangja hiányzik. („Natürliche Tonsysteme”, in: *Studia memoriae Belae Bartók sacra*, Budapest 1956, 225–226. l.; – továbbá: „Természetes hangrendszerek”, in: *Harminc írás*, Budapest 1969. 55. l.). Debussy az ötfokú sornak nem két hanem három mutációjával játszik. A háromhoz Bárdos tetraton alakzatai közül kettőre volna szükségünk, tekintve, hogy kettejük négy kiegészítési lehetősége közül kettő azonos lenne. Debussy három mutációjából együttesen kitelik a hagyományos diatonikus dúr sor. A mutációk a dúr skála félhang intervallumait meghatározó hangok cserélgetéséből erednek. Az egész rendszert valahogy így ábrázolhatnók: (3. kotta).

Egyes sorait így is: (4. kotta).


A három sorból három sixte ajoutée-s hármashangzat csendül ki, a dúr sor I., IV. és V. fokú hármashangzata és egyben három fő funkciója szerint: (5. példa).

Debussy műveiben nem ritka az ilyen, funkciós gondolkozásmódra hajló ötfokúság. Különösen a ti–do mutációból eredő D–T jellegű sorok alternatív jelenléte gyakori. A sok példa közül hirtelenében csak a Gyermekkuckó második darabjára, Az elefánt bölcsődalára emlékezzünk.

Zenatudományi dolgozatok 1983 Budapest


„Fából vaskarika”? Inkább a moduszokban gondolkodás kiterjesztése az ötfokúságra, egyben annak beépítése az európai hagyomány funkciórendszerébe, és annak is értelemszerű kiterjesztése, további alkalmazása.

1. *Très modéré*



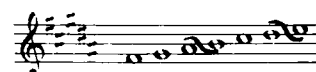
pp quittez en laissant vibrer

2. (Avec la liberté d'une chanson populaire)

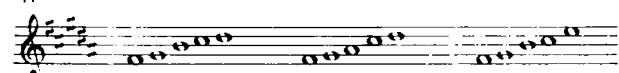


pp

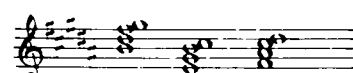
3.



4.



5.



Grabócz Márta:

HOGYAN ÉRTÉKELJÜK A MAI ZENÉT? NÉZŐPONTOK A KORTÁRS FRANCIA ÉS AMERIKAI ESZTÉTIKÁBAN

1982 nyarán a fenti főcímmel előadás hangzott el a „Colloque de Cerisy”, az évente megrendezésre kerülő francia művészetelméleti, filozófiai találkozó keretében. Az előadó Daniel Charles, az elmúlt évtizedek amerikai zenéjével foglalkozó esztéta és filozófus volt.¹

Noha gondolatmenetének bizonyos szakaszain a közelmúlt irracionális művészeti áramának szónokává válik, előadásának vázlatos ismertetése mégis rejt tanulságot számunkra: új szempontokat, kiindulópontokat kínál az újabb zenei irányok megértéséhez, néven nevezéséhez, az értékváltás értelmezéséhez.

A tanulmány szerzőjének célja az, hogy a zene-értékelés területén a mai posztmodern helyzetet szembeállítsa annak előtörténetével: megpróbál magyarázatot adni arra, hogy miért is különböznek annyira mai értékítéleteink, értékelési szempontjaink elődeinktől? A posztmodernség zenei tanulságainak kifejtésekor az értékítélet, befogadói ítélet koronként történő változását kíséri figyelemmel a klasszicizmustól a „modern” koron (19. század vége, 20. század első két harmada) keresztül máig, a bevezető vázlatpontokban főként L. B. Meyer „Music, the Arts and Ideas” c. könyvének egyes fejezeteire támaszkodva.²

I. Előzmények

L. B. Meyerhez hasonlóan Daniel Charles is azt a kérdést vizsgálja, hogy mit jelent a zenei *élmény* fogalma, mi adja a zenehallgatás örömét, élvezetét? A zenei élményt értelmezhetjük úgy, mint a jelek, jelzések, jelentések nyomon követését, a jelentés megfejtését. A tonális zenében a jelentést hordozó közlést segíti, ha a várt, megszokott reakciót késlelteti vagy leállítja valamely *deviáció* (1) fellépése.

1. Ez a deviáció vonatkozhat a) egy várt esemény késésére, pl. ha a zenei közlés időben „ellenáll” a már kimondott kifejtésének; b) az előzmény kétértelműségére, pl. ha több, egyaránt valószínű következmény várható. (Ez ellenkezik automatikus válaszainkkal, melyek általában csak egy lehetséges továbblépési módhoz szoktak.) c) A deviáció végül vonatkozhat a bekövetkező esemény váratlan jellegére.³

¹Daniel Charles, „Comment apprécier la musique aujourd’hui?” Tanulmány ill. előadás gépirat formájában, a *Revue d’esthétique* sorozatának „Colloque de Cerisy” kötete számára előkészítve, publikálás előtt.

²Leonard B. Meyer, *Music, the Arts and Ideas* (Chicago, London 1967), 1–3. fejezet, 5–54, 10–12. fejezet, 235–317.

³V. ö. Meyer, i. m. 10.

2. Az élményt meghatározó, a jelentést hordozó jelenségek másik kategóriája a *redundancia*. (Redundancia alatt a közleményben meglevő felesleges, újabb információt nem adó elemet értjük, amely nélkül a megértés nehezebbé válna.) Épp a redundanciát kell megtartani ahhoz, hogy a figyelem-kisiklás – és így az esetleg általa hordozott jelentés is – észrevehetővé váljék. A redundancia ezért nem annyira a zeneszerző szabad választásától függ, mint az adott, a használt nyelv játékszabályaitól. Lehetővé teszi az emlékezést, memorizálást – vagyis a zaj „megszelídítését” –, mind az „akusztikus zaj”, mind a „kulturális zaj” értelmében.

3. Harmadik kategóriaként Meyer a „jutalmazás”⁴ – átvitt értelemben: a sikerélmény – *gyorsaságát* nevezi meg, ami nem más, mint a deviációs késés feloldása az idő-síkon. Az ún. primitív népek zenéi és a művészi zene közti különbség épp e kategória segítségével mérhető: a primitív zenékben a sikerélmény azonnali, míg a műzében késleltetett. E *késési együttható* – melyet adott zenehallgató adott zene esetén elfogad – az élmény új forrásává válhat. Ha a zeneszerző által használt zenei nyelv szabályai túl merevek, a hallgató alig érez bizonytalanságot a következmények miatt: mivel a jutalmazás igen gyors, az információk vagy jelentések érkezése lassú. Ha a zeneszerző a szabályok szigorúságát a nyelv hajlékonyságával, változékonyságával cseréli fel, az információk áradása megnő, a hallgató felfogó képessége csökken, hiszen nem áll rendelkezésére a „pihenést jelentő”, jutalmazó redundancia. A szabályok finomítása tehát csak fokozatosan történhet, hogy a közönség felnőhessen a rafináltabb stílári szerkezetekhez. A folyamat ezután gyorsulhat, míg a jutalmazási sebesség versengése közlő és befogadó közt ki nem alakul.

Ha egy zenemű egészét tekintve a késési együttható csekély, az élmény szenzuális, érzéki lesz; ha közepes, az élmény asszociatív lesz; ha a késési együttható nagy, az élmény már a szintaxissal függ össze.⁵

4. Ha a befogadói szándék felől közelítünk a zenei élményhez, ennek három típusát különböztethetjük meg.

a) A hallgató koncentrálna a szerkezeti egységek formai viszonyára (mondat, formarész, teljes mű szintjén), és megfigyelheti a szimmetriát, az arányok tökéletességét. Ez a szemlélet a zenét hangzó építészetnek – E. Hanslick kifejezésével –, hangzó formának tekinti, a műveket pedig – Cage szavaival – véges időbeli tárgyakká.

b) A hallgató elfogadhat egy ún. „funkcionalista” kiindulópontot is. A zenét egy dinamikus, kinetikus-szintaktikus folyamatnak tekinti, melyben a percepció a feszültségnyugalom, a változékonyság-stabilitás, többértelműség-világosság ellentét-párjait részesíti előnyben, egy előremutató, drámai vízió értelmében.

c) De a hallgató megelégedhet azzal is, hogy a zenében a „zenén kívüli” narrativitást – azaz történet- vagy cselekményközlést – keresse. Olyan eszméket, eseményeket, érzelmeket, a valós világ olyan tapasztalatait, élményeit, amelyek ha nem is lefordítva, de legalábbis leírva, lefestve jelennek meg a hangok művészetében. Ez a zenéről alkotott népszerű felfogás: a zenei tempó, hangszín, dinamika, hangsúlyok útjelzőül szolgálnak e viszonyításhoz.

⁴ angolul: gratification, lásd Meyer, i. m. 32–33.

⁵ V. ö. Meyer, i. m. 35–52.

E három befogadói-hallgatói típus és élmény-kategória nem zárja ki egymást: az egyes korszakokban különbözőképp jelentkeznek, összegződnek.

A középkortól, amióta a zeneszerző-hallgató megkülönböztetést számon tartjuk, a reneszánszig, majd a barokkon, romantikán, impresszionizmuson keresztül Schoenbergig a nyelvi szabályok gazdagításának lehetünk tanúi. E folyamat az újabb és újabb jelentést hordozó szerkezetek megszületéséhez, de egyben a tonális rendszer kimerüléséhez is vezet: a jelentő zenei egységek száma látványosan megnő, de e tökefelhalmozással párhuzamosan a „jelentő” tőke gyarapítása lehetetlenné válik.

A 20. század tehát válságba torkollik: a zeneszerzők nem tudják tovább finomítani a tonális zene szabályait. Ez alól az általános érvényű „önismétlés” alól két kivétel van: a) a primitív népek zenéi, melyek nem fáradoznak a közlés „esztétizálásával”, és vállalják az ismétlést, melyet mi elfogadhatatlannak tartunk; b) a kísérleti (experimentális) zenék, melyek elvetik a közölhetőség kritériumát, sőt magának az értékelésnek gondolatát is.

II. Modernizmus

A tonalitás szabályai Schoenberggel végleg megszűntek: az atonalitás látszólag mindent lehetővé tett. Az atonális zeneszerző feladata az volt, hogy új szabályok kidolgozásába kezdjen.

A schoenbergi szeriális mű még meg tudta teremteni a hasonló funkciójú formarészeket a regiszterek, dinamika, színek, és főként a metrumok, ritmus révén; a hosszabb hangzó, komplex egységek egymásra következése pedig még az irány, teleológia benyomását tudta kelteni. A teljes szerializmus — mely minden fenti értelemben vett funkcionalizmust elvet — radikálisan eltörli a konszonancia-disszonancia megkülönböztetését ugyanúgy, mint az előzmény-következmény közti feszültség lehetőségét.

Következésképp a klasszikus zene-értékelés kategóriái — melyek döntően egy ilyen típusú linearitáson alapultak — érvényüket veszítik. És vajon mivel helyettesítik őket? Azzal, amit — H. Eimertre utalva — az *azonosság költészetének* nevezhetnénk. Webern zenéje — H. Eimert szerint — minden akusztikus anyag alapegységére épül, a minden mindennel való azonosságának elfogadására.⁶ A zene-értékelés ilyenfajta alárendelése a mindenható azonosság elvének megteremti az *abszolút variáció* és az *abszolút ismétlés* elvét, a modernitás sarkköveit.

Azáltal, hogy a percepció szintjén a hang paraméterei nem egyformák, a totális szerializmusban a zenei befogadás és értékelés óriási nehézségekbe ütközik. Ha sikerül is létrehozni a redundanciát az egyik paraméter szintjén, semmi sem biztosítja, hogy egyenértékű redundanciát lehet teremteni egy másik paraméterben ugyanannak a folyamatnak érdekében. Ha ugyanazon sor rák, tükör, tükörrák fordításai hallhatók is úgy, mint az expozíció variánsai, az idő-sémák percepciójának lehetősége kizárt. (Az idő-váz visszatérését nem érezzük egyenrangúnak a térbeli séma visszatérésével.) Így ha a hangmagasság és időtartam variációja egybeesik, semmi nem akadályozhatja meg, hogy a hangmagasság valós, egyébként észlelhető redundanciáját az időtartamok egy-

⁶idézi: Meyer, i. m. 245.

idejű módosulása el ne fedje. A gyengébbeknek ismert paraméterek variációi (hangszín, dinamika) automatikusan elvesztik hatásukat a hallgatáskor, szemben azzal a formával, amit a papíron nyújtottak. El kell fogadnunk, hogy egy észlelési séma sohasem lesz egyenlő a különböző paraméterek akusztikai manipulációinak összegével.

A szeriális zene – miközben az azonosság szentséges elvének kívánt engedelmeskedni – megfeledkezett a redundanciáról. Zenében redundancia alatt bourdont (orgonapontot) is érthetünk. A bourdon, az orgonapont elfeledése – vagy annak elfelejtése amivel az európai zenetörténet ezt helyettesítette (pl. ritmikai „bourdon” Bachnál, vagy Rousselnél, dallami „bourdon” a harmónia összetettségének korrigálására Messiaen-nál) – olyan radikális szakadást jelent, amely kötelező módon leszámol a hangok művészetének hagyományos megértés-módozataival. A szakadás átmeneti lenne, ha a zenei észlelés és értékelés újabb típusai megszülethetnének; de ma ezek még aligha körvonalazódnak.

III. Posztmodernizmus

A „posztmodern” kifejezést először Ihab Hassan használta az amerikai irodalomkritika történetében, hogy a művészetekben 1958 óta tapasztalható újítás formai rokonságát megragadja. Mások posztmodernség alatt korunk „kísérleti” művészetének olyan vonásait értik, melyek John Cage-i értelemben experimentálisak: a kísérletezés alatt nem a fehérköpenyes laboratóriumi munkát értve, hanem azt a kutatást, amely maga a kutató előrelátása elől is rejtve marad, sőt, melynek hallgatóját, közönségét is fel kell deríteni. Posztmodernnek tartjuk továbbá azt a magatartást, amely hitetlen a modernséggel szemben. A fentiek alapján pedig modern az a mozgalom, amelyben Schoenberg epigonjai a „rendszer teljesítményének” maximumát próbálták megvalósítani az azonosság, az észelv alapján. És ha igaz az, hogy a posztmodernség a modernség ellentéte, akkor igaz az is, hogy nem kell 1958-ig, John Cage zongoraversenyének keletkezési évéig várnunk, hogy a posztmodern zene első megnyilvánulását megeljük. Elég, ha Marcel Duchamp „Erratum musical”-ját felidézzük 1912-ből. Azt a művet, amely egészében a véletlenre épül. Nem feledjük természetesen Mozart bizonyos valcercit, sem Athanasius Kircher összes műveit: a zenészek minden korban ismerték a kocka-játékot. Duchamp, Cage-et 40 évvel megelőzve a *sorshúzást* használta fel a szerkesztett zenék kicsúfolására. A „La Mariée...” (az egyik Erratum musical) szerzője az azonosság-megszüntetést kereste a zenében.

Igaz, Duchamp elszigeteltnek tűnik. De gondoljunk két kortársára, akik közül az egyiket a totális szeriális zene táborába sorolták, míg az egy irányzathoz sem csatlakozó másik zeneszerzőt a feledésnek adták: Webern az egyik végleten, Satie a másikon. De mi jogosít fel rokonításukra és arra, hogy mindkettejüket a zenei posztmodernség előharcosának tekintsük?

„Ha megvizsgáljuk a zene jelenlegi helyzetét – írta Cage 1949-ben *Satie védelmében* c. írásában⁷ – láthatjuk, hogy az *anyagot*, a *módszert* és a *formát* új gondolatok termékenyítették meg... De a *szerkesztés*, azaz a részek egymáshoz és az egészhez való

⁷R. Kostelanetz, *John Cage* (New York 1970), 77–84.

viszonyának tekintetében Beethoven óta csak egyetlen új gondolat született, amelyet Webern és Eric Satie művében figyelhetünk meg. Beethovennél a kompozíció részeit a harmónia határozta meg. Webernnél és Satie-nál ugyanezt az időtartamok determinálják. Ha figyelembe vesszük, hogy a hangot magassága, dinamikája, színe és ideje határozza meg, valamint azt, hogy a csöndet – amely a hang ellentéte és ezért szükséges társa – csak az időtartam jellemzi, arra a következtetésre jutunk, hogy a zenei anyag legfontosabb jellemzője az időtartam... A csöndet csak időtartamként érzékeljük. Satie és Webern kellett ahhoz, hogy ezt az igazságot – mely a középkor és a keleti zenék számára nyilvánvaló volt – újra felfedezzük.”⁸

Cage szerint Webern hangzásai („anyaga”) sokszínűek. Formaelve statikus és töredékes. Módszere a folyamatos ihlet (invenció). Az 1914-es Darabok csellóra és zongorára c. műről van szó. Szerkesztéséről Cage azt jegyzi meg, hogy az teljesen a hangokkal és csönddel való építkezés függvénye. Cage Satie-val kapcsolatban is kimutatja az *időbeli* szerkezetet az ütemek elrendezésében. Beethovenell ellentétben Satie nem a hangnemek viszonyát, a harmónia-szerkesztést tervezte meg egy darab írása előtt, hanem a mondatok hosszúságát.⁹ (Épp Cage-től tudjuk, hogy egyes zongoradarabok időtartamát, az ütemek számát Satie a fűszerkereskedés árcédulái alapján kalkulálta ki.)

A cage-i érvelés tehát a hangok és a csend egyenlőségén alapszik. De mit jelent pontosan ez az egyenlőségjel? Minden megváltozik, amikor Cage kimondja, hogy a csönd nem létezik. A csönd csak egy szó, amely alapvetően pozitív dolgot jelöl: a zeneszerző által nem szándékolt, nem tervezett hangzások együttesét. Vagy másképp: a zajokat. A zenész feladata ettől kezdve az, hogy egyenlőséget teremtsen hang és zaj közt az idő-struktúra segítségével. Ha a zajok felett a zeneszerzőnek nincs kontrollja, akkor a hangoknak is a maguk saját idejével kell rendelkezniük. A véletlen-folyamatok felhasználása – mint a szubjektivitástól való függetlenedés eszköze – lehetővé teszi, hogy a hang szabadon rendelkezék idejével. De ugyanakkor mind az idő mércéje, mind a struktúra fogalma megszűnik. Ahelyett, hogy darabjai címében az idő hosszát jelölné, Cage a „nulla idő”-höz jut el. Az első csönd-darabját még 4’33”-mal jelöli, mivel a 4-es és 3-as szám az írógépen a percek és a másodpercek jeleinek felel meg. De a következő darab címe már 0’00”. Cage Christian Wolffnak köszönheti a „nulla-idő” kifejezést: azt az időt jelzi, amelyben szabadon tájékozódunk, amely egyben statikus, és bármilyen történésnek kitett. Az az idő, amely következképp ismétléshez is vezet, feltéve, hogy ez nem válik uralkodóvá: hiszen minden esemény után az ember visszatér a nulla ponthoz.

A duchamp-i pillanat is – mint nulla idő – felfüggesztett és mérték nélküli, de ez a mértéktelenség azt is lehetővé teszi, hogy meghatározatlan ideig prolongálódjék. Satie – a maga 380 da capo-jával (Vieux sequins et vieilles cuirasses) vagy a 32 ütem 840-szeri ismétlésével (Vexations) olyan eufórikus élményben részesíti a hallgatót, amely nagyon is eltér a „normális” percepciótól. Elmondhatjuk, hogy Cage és a „repe-

⁸i. m. 80.

⁹V. ö. i. m. 82.

titív” szerzők előtt Satie már kereste az „unalom és feszültség dialektikáját... Az unalom ugyanolyan szerepet játszik a feszültség viszonylatában, mint amilyet a csend játszik a hang vonatkozásában: az egyik kiemeli, felfokozza a másikat.”¹⁰

Az értékelés, ítélet szempontjából tehát épp a modernség és a klasszicizmus el-lenpólusán találjuk magunkat: „a hallgató úgy értelmezheti a zenét, ahogy neki jól esik. A darabban általa észlelt struktúra teljességében a saját személyiségétől függ. Ugyan-úgy, ahogyan a Rorschach-teszt tintafoltjának interpretálása is a személyiségen mú-lik... Tehát a zene, mint olyan művészet, amely a világ igazságait akarja felfedni és kö-zölni, halott.”¹¹ A zeneszerző pedig – L. B. Meyer szavaival – „radikális empiristává” – vagy „transzcendentális partikularistává” vált: számára a hangok konkrét és egyes ta-paszatalatai jelentik azt az egyedüli igazságot, mely a világról megszerezhető.

Ettől kezdve nem lesz kérdéses az egyes hallgatás-típusok definiálása: az ilyen meggyőződésektől fűtött zenész elveti a zene-darab jelentésének gondolatát. Az ilyen zeneszerző csak arra vállalkozik, hogy a hallgató egyedi érzékelési tapasztalatainak teljességét tovább gazdagítsa.

E pillanattól kezdve semmi sem tiltja a különböző értékek, kompozíciós stílusok vagy folyamat-kódolások egymás mellett élését. A transzcendentalista szerzők mellett a „szemantikusok” nyugodtan folytathatják a világ interpretálását, sőt azok a korlátok is lehulltak, amelyek az elmúlt korok stílusainak felelevenítését akadályozták. Az *általános collage* korába léptünk: mindenfajta zene mindenféle felhasználása megengedett.

Zárószó

Az esztétikai értékelés megtagadása a posztmodern zenében együtt jár az elkülönülő pillanatokhoz, az egyedi érzéki tapasztalatokhoz való visszatéréssel. De a kompeten-ciát, az ítéletet mégsem lehet kiküszöbölni. E kompetencia ma nem más, mint a redun-dancia változásának, modulációjának megőrzése. A művészet pedig e pillanattól kezdve (ez igény életbelépésétől kezdve) a *hagyománnyal* azonosul. Nem véletlen, hogy a leg-utóbbi posztmodern művek – gondoljunk Cage „Roaratorio”-járá (1981), vagy Laurie Anderson egy dallamára (nagylemezzel, 1982) – az elképzelhető legfantazmagórikusabb stílusban kezdődnek: az ősidők kelta zenei hagyományába való alámerüléssel. Egyálta-lán nem folklór-kutatásokról vagy népi realizmusról van szó ez esetben, hanem arról, hogy a cage-i „csend” ma nemcsak esetleges zajokat tartalmaz, hanem magába foglalja az általa beszélő kultúrát, hagyományt is. Írország „megisméltése” Joyce által (azaz a *Finnegans Wake*), Joyce és Írország megisméltése Cage által (azaz a *Roaratorio*) egy-szerre több művészetet és több időt „lovagol meg”, de mindössze egyetlen *helyre* össz-pontosít, hogy ott lehorgonyozzon, és hogy ott valósítsa meg egy helyben történő for-gását, egy hely körül való vándorlását...

¹⁰Dick Higgins, *A Dialectic of Centuries* (New York 1978), 44.

¹¹Gunther Stent, *L'avènement de l'âge d'or* (Paris, 1973), 132–133.

A Daniel Charles-előadás értékelésére több szempont is kínálkozik, melyek egyenként egy-egy újabb tanulmány keretét igényelnék. Több órás felolvasásának az az általam nem ismertett IV. vázlatpontja például, amely „Narrativitás és pogányság” címmel a cage-i „nulla időt” és a primitívebb társadalmi struktúrák narratív formáinak idő-kezelését, azaz a „mese idejét” rokonítja, a szemiotika és strukturális szaktudományainak területére vezetne. Magyar nyelven főként Józsa Péter tanulmányai¹², valamint a „Strukturalizmus I–II”¹³ és a „Szemiotika és művészet”¹⁴ c. gyűjteményes kötetek nyújtanak megfelelő tájékoztatást e témához. Az általam főként a feltételezett hazai igények szerint elkészített vázlatos előadás-reprodukció I–II. fejezete pedig egyértelműen az információelmélet és zene történeti-evolúciós összekapcsolásán fáradozik. E kísérletnek első, alapvető eredménye, A. Moles „Információelmélet és esztétikai élmény” c. könyve, magyar nyelven is napvilágot látott, jöllehet e mű még nélküli a történeti szemléletmódot.¹⁵ A befogadói magatartás típusait, mint zeneesztétikai kategóriát elsőként T. W. Adorno vetette fel,¹⁶ míg a romantika (modernizmus) és korunk (a 20. század utolsó harmada, a posztmodernizmus) rokonságának, ellentéteinek problémájával Carl Dahlhaus foglalkozott kimerítően, a Daniel Charles-éval némileg rokon esztétikai-filozófiai közelítés más hátterével.¹⁷

A fenti értékelési kiindulópontok helyett ezúttal mégis a gondolatmenet tengelyében álló „modernizmus-posztmodernizmus és ami utána jön” hármaskategóriáját ragdom ki vázlatos „műbírálatom” tárgyául.

A modernizmus-posztmodernizmus a kelet-közép-európai szóhasználat szerint racionalizmust és irracionalizmust jelent, vagy másképp: századelőt és neoavantgarde-ot. Szabolcsi Miklós „A neoavantgarde” c. tanulmányában¹⁸ valamint „A jel változásai a nyugat-európai neoavantgarde-ban” c. cikkében¹⁹ a nemzetközi művészetelméleti irodalomban először végezte el a közelmúlt világméretűben jelentkező művészeti irányoknak történelmi-társadalmi-ideológiai elhelyezését, értékelését. A zene-értelmezésnek a 20. századi művészetekhez (irodalomhoz, színházhoz, vizuális művészetekhez) viszonyított óriási *késésére* világít rá az a tény, hogy Daniel Charles tanulmánya — amely a zeneesztétikában először tesz kísérletet arra, hogy a *zenei* neoavantgarde kialakulását, korszakait és továbbfejlődését megvilágítsa — 1982-re fogalmazta csak meg a Szabolcsi terminológiájában „jel”-típusúnak és neomágikusnak nevezett áramlatok *zenei* megje-

¹² Józsa Péter, *Lévi-Strauss, strukturalizmus, szemiotika* (Budapest 1980).

Józsa Péter, *Kód-Kultúra-Kommunikáció* (Budapest, 1975).

Józsa Péter, *Adalékok az ideológia és a jelentés elméletéhez* (Budapest 1979).

¹³ *Strukturalizmus I–II*, szerk. Hankiss Elemér (Budapest é.n.)

¹⁴ *Szemiotika és művészet* (Budapest 1979).

¹⁵ Abraham Moles, *Információelmélet és esztétikai élmény* (Budapest 1973).

¹⁶ T. W. Adorno, „A zenével kapcsolatos magatartás típusai”, in: *Zene, filozófia, társadalom* (Budapest 1970), 377–407.

¹⁷ Carl Dahlhaus, *Schönberg und Andere* (Mainz, London 1978).

¹⁸ Szabolcsi Miklós, „A neoavantgarde”, in: *Neoavantgarde* (Budapest 1981), 5–115.

¹⁹ Szabolcsi Miklós, „A jel változásai a mai nyugat-európai neoavantgarde-ban”, in: *Szemiotika és művészet* (Budapest 1979), 45–48.

lenését, azaz a *posztszerializmus* (1), a *cake-i indeterminizmus*, *repetitív zene* (2) ill. az *újfolklorizmus* (3) esztétikai elkülönítését.

Szabolcsi a jel-típusú neoavantgarde-nak kétféle jelentkezéséről beszél: 1. az ún. matematikai-strukturalista, szcientista típusról, mely a charles-i gondolatmenetben a modernizmus végének, a totális szerializmusnak felel meg; 2. ezt váltja fel a 60-as évektől a rituális, mitikus új-jelképiség, az irracionális visszaterő jelenségei, melyek a zeneben a cake-i „nulla idővel”, a repetitívek felfogásával rokoníthatók. 3. Cikke végén Szabolcsi külön kitérőt szentel annak a legújabb művészeti és művészetelméleti vonulatnak, amely az új-szimbolizmus jegyében a primitív, a legősibb kultúrákhoz fordul „örökérvényű” inspirációért.

Mivel e párhuzamokat igen találónak, sokatmondónak érzem, és mivel a Daniel Charles-éhoz hasonló kitekintésre, kritikára a magyar zeneesztétika-történet pillanatnyilag aligha vállalkozhat, az alábbiakban Szabolcsi Miklós megfogalmazásait, történeti elhelyezéseit szeretném vázlatosan szembesíteni D. Charles gondolatmenetének 1. modernizmusra, 2. posztmodernizmusra, 3. új-folklorizmusra, zenei hagyománykeresésre vonatkozó pontjaival.

1. Modernizmus: totális szerializmus

„Az 1960-as évekig ... a jel matematikai, strukturalista felfogása élte divatját. ... Nem túlságosan nehéz e nyelvi-gépi irány filozófiai, világnézeti alapjait megtalálni, felfedezni rokonságát a neopozitivizmussal, a szcientista elméletekkel, rámutatni, hogy mennyire történetellenes, és ebből kifolyólag mennyire tagadja a történelem és társadalom kapcsolatát. ... A szöveg, a nyelvi *jel* mindenhatóságába vetett hitük és illúzióik pedig abban a » technokrata « ideológiában, a felnövekvő mérnök-hivatalnok réteg világnézetében-világképében gyökereznek, amely *mennyiségi viszonyokká* változtatja át a világot, *statikus rendszer-fogalom*má a dialektikát, a » *mindent megcsinálhatóság* « , a *gyártástechnológia* elvét viszi át az irodalmi műre.” (Kiemelések tőlem: G. M.)²⁰

2. Cake-i, duchamp-i nulla idő, Satie és a repetitívek

„Az utóbbi években a *Jelszerűség* más értelemben kezd felbukkanni a nyugat-európai polgári irodalmi mozgalmakban. Ami egyelőre szembeötlik, az a művészetben az új-jelképiség, ... a visszaterő irracionális néhány jelensége. ... Egy új életérzés, új lázadás jelei bukkannak itt fel, egy » tribális « életérzés — a háború és a fogyasztási társadalom ellen lázadó új közösség — tagolatlan jelei. Szándékolt visszaterés ez egy társadalmi fejlődésben korábbi — törzsi —, és egyéni fejlődésben korábbi — infantilis — fokra. ... Mégha egyes művészek az alkotásnak mágikus hatást tulajdonítanak is, a műalkotás objektív léte ma már — évszázadok óta — nem a transzcendensre, hanem az evilágra vonatkozik. Honnan mégis ez a » hamis tudat «? Ez a visszasóvárgás a mágikus fok felé? És honnan ez az infantilizmus és a visszatérni vágyás az ősi vagy az egyéni gyermekkorba? ...A szimbólumok új divatjának alapja egy olyan meggondolás is, hogy a haladás, fejlődés illúzió. A szimbólumok itt történelem feletti egyesítő erők, sőt cselek-

²⁰Szabolcsi, i. m. 52.

vési modellek is, amelyek irányítják, befolyásolják a történelem menetét, az emberek sorsát.”²¹

3. Újfolklorizmus, zenei hagyománykeresés

„Ez az új-jelképiség több arcú jelenség: van benne egy mozdulat, amely a kulturális örökséghez való ragaszkodásé, az abba való kapaszkodásé szinte, a nemzeti és világkultúra folytonosságának hangsúlyozása – védelmül az egyformásítás, az elszigeteltség ellen. Van a művészekben egy olyan szándék is, hogy az ismert történelmi és kulturális szereplők, figurák – újraértelmezve és átszervezve bár – alkalmasabbak a közönséggel, a fogyasztóval való megszakadt kapcsolatot megteremtésére, mint a spekulatív ábrák, kiürült formák. ...A művészetkritikában ugyanez az alapézés irányítja a »szimbolikus formák« iskoláját: voltaképpen változatlan, öröktől fogva létező ősmítoszok, jelképek variációja csak a művészet, ezek esetleges megjelenése az egyes mű. ... A túlracionálisnak, túlszervezettnek, gépiesnek érzett társadalom és élet előli menekülés és az ennek nyomán fakadó »változatlanosság-érzés« az új mítosz iránti sóvárgás egyik gyökere.”²²

A Daniel Charles-i gondolatmenet tehát – akár saját, akár Szabolcsi terminológiáját használjuk – a posztmodernizmus, az új típusú 20. század végi irracionális meghaladását kizárólag a zenei hagyománykeresésben, egyfajta újfolklorizmusban látja. De gondolatmenetének egy korábbi pontja talán mégis messzebbre vezetne. Amikor Charles a posztmodern kor előestéjének, azaz a modernizmus jellemzésének végén arra utal, hogy a befogadói kapacitás kihasználásának, a zene-értékelésnek új típusai egyelőre *nem körvonalazódnak*, ennek kapcsán ma mégis feltehetjük a kérdést: a posztmodernség és újfolklorizmus után a zenetörténet vajon nem épp az új hang-konceptióra, az új akusztikai kultúrára építő korszakába lép-e? Abba a korszakba, amely a zene alapanyagára, a hangra vonatkozó akusztikai, hallásfiziológiai *megismerést* és az elektronikus, komputeres hangszintézis *felhasználását* egyaránt sajátjának tekinti, – ezzel teremtve meg mind az alkotó, mind a befogadó számára a konstruktív továbblépés, a zenei „kutatás”-alkotás új lehetőségeit.

²¹Szabolcsi, i. m. 52, 55, 56, 57.

²²Szabolcsi, i. m. 57.

KINIZSI TÁNCA A 15. ÉS 16. SZÁZADI FORRÁSOKBAN

Elemzésünk tárgya egy olyan forráscsoport, amely egy 15. századi esemény néhány évvel későbbi latin nyelvű megörökítése, valamint ennek a 16. században elkészült néhány magyar fordítása, átdolgozása. Ezek együttesen tánc történetünk korai, legjelentősebb dokumentumai. A nevezetes esemény leírása nemcsak a közeli utókorra gyakorolt nagy hatást, de szerepet játszott a 19. századi nemzeti tánc tudat kialakulásában s meghatározásában is, így hatása szinte máig érvényesül.

A *kenyérmezei diadal*hoz (1479. november 13.) és Kinizsi Pálhoz fűződő győzelmi tor leírásának szerzője az olasz *Antonio Bonfini* (1427–1503) 1486-ban, Mátyás udvarába kerülve kapott megbízást a *Rerum Ungaricarum Decades...* c. történeti munka elkészítésére, amelyet II. Ulászló királysága idején hagyott félbe az 1496-os év eseményeinél.¹

A IV. tized 6. könyvében megörökített kenyérmezei csatában Bonfini nem volt ugyan jelen, de *leírásának hitelét* több körülmény is valószínűsíti. A szóbanforgó rész írásakor a szemtanúk még éltek, s a két főszereplő – Kinizsi Pál és Báthori István erdélyi vajda – jelentős politikai, katonai szerepet játszott az ország életében. Az átélők elbeszélései jelenthették Bonfini leírásának forrását, de egyúttal kontrollját is, akik miatt a közelmúlt nevezetes eseményéhez még részleteiben is teljes hűséggel kellett ragaszkodnia. A visszaemlékezéseket saját tapasztalatai is hitelesíthették: közvetlen élményei voltak a Mátyás és Beatrix bécsi és budai udvarában s táboraiban folyó tánc- és zeneéletről. Megfigyelései pontosságát a tánc és zene iránti vonzalma is növelhette. Még olaszországi kisvárosi rektorként jegyezték fel róla, „hogyan szerette a muzsikát és ügyesen táncolt. Sőt némely racanaticabeli szülék panaszkodtak is rá, hogy fiaikat többet táncoltatja, mint tanítja”.² Történeti munkájában másutt is szívesen részletezi a mulatságokat, ahol zenéről, táncról szót ejthet. A reneszánsz udvari történetíró kedvét lelhetette a különös magyarországi szokások leírásában, amelyeket nemcsak elbeszélésekből, hanem személyes élmények nyomán is megismert. Hitelességét azonban leginkább az esemény leírásmódja tanúsítja. Nála is előfordul ugyan néhány mulatságra, táncrea, harcra vonatkozó klasszicizáló sztereotip jelző, hasonlat (Bacchus, Mars, Hercules) mint az emelkedett humanista stílus kelléke, mégsem látszik itt – az egyébként reá is jellemző – korabeli kompiláló gyakorlat, mely a megfelelő helyre egyszerűen behelyettesítette az antik vagy más humanista szerzők székéit.³ Realisztikusan részletező, pon-

¹ Szinyei József 1891. I. 1209–1212.

² Geréb László 1943. 4.

³ Ahogy pl. Taurinus Dózsa táncának jellemzésére Ovidius egyik sorát használja fel. Császár Zoltán é. n. 31.

tos, eredeti egyediségre törekvő leírásából – más forrásokból is hitelesíthető – képet kapunk a 15. századi magyar tábori mulatság lefolyásáról, tipikus zenei és táncbéli mozzanatairól, amelynek középpontjában a győzelmi tor híres eseménye, Kinizsi Pál herkulési tánca áll.

Bonfini munkája mintegy fél évszázados késéssel a 16. század közepétől, nyomtatott megjelenéseitől kezdve vált csak széles körben ismertté. Az első bázeli kiadás (1543) még csak részleges. A tárgyunkra vonatkozó részt először Heltai Gáspár adta ki Kolozsvárott 1565-ben. A legteljesebb, 16. századi javított kiadás Zsámboki János 1568-as bázeli kiadása. Ettől kezdve Bonfini munkája „a magyar múlt bibliája” lett, s évszázadokig forrásává vált a középkori magyar királyság történetének hazánkban és külföldön egyaránt. Számítalan részleges és teljes kiadása jelent meg, köztük két teljes német fordítás.⁴ Magyarra Heltai Gáspár (1575) dolgozta át.

Bonfini művének *hatása* az első kolozsvári megjelenés után gyorsan érezhetővé vált. A kenyérmezei diadal magyar nyelvű *verses fordítása*, históriás énekekben való feldolgozása 1568-ban 96 strófás, 480 soros, 1569-ben pedig 122 strófás, 488 soros változatban születik meg egymástól függetlenül, a távoleső morvaországi Nikolsburgban és a Bihar megyei Telegden. Az utóbbi verset Heltai 1574-ben más históriás énekek közé illesztve közreadja Cancionale-jában. Ez mintegy előkészületét jelentette a párhuzamosan készülő, s csak halála után megjelenő krónikájának (1575), mely Bonfini munkáját dolgozta át magyarra. A kenyérmezei történet e harmadik, már *prózai fordítása* 176 sorban jelenik meg.

Bonfini kerek, részletes leírásának 1568 és 1574 között tehát három verses és prózai átdolgozása ill. fordítása született, melyből kettő nyomtatásban is megjelent. Ezek a fordítások az eseményhez képest 90, Bonfini szövegéhez 80, s az első megjelenés után pedig 3–9 éves késéssel készültek. Az eseményt, az eredeti latin szöveget valamint a három, csaknem egyidejű fordítást így egymástól – korabeli mérték szerint – csaknem két emberöltő választotta el. Az 1490-től 1570-ig terjedő korszak történelmünk legvirharosabb, s jelentős politikai, gazdasági, társadalmi, katonai és kulturális változásokat hozó periódusa, mely lényeges tudatbeli, nyelvi, hadi életi, zenei és táncbéli módosulásokat eredményezett.

E korszakos átalakulásnak az *elkészett fordításokban* is tükröződnie kellett, vagyis a 15. századi eseményt megörökítő latin forrást nyilván az 1560–70-es évek tudatának és magyar nyelvhasználatának megfelelően tolmácsolták. E szövegekben tehát a 16. század derekának szemlélete, jelenségei, megjelölései tükröződnek, ha nyilvánvaló is a törekvés a régi szöveg tartalmilag hűséges visszaadására. A korszerűsítés még nyilvánvalóbb, ha figyelembe vesszük, hogy e fordítások nem öncélúan, hanem mozgósító üzenetként készültek.⁵ Nem véletlen, hogy éppen a török elleni győzelmes múlt emlékéit idéző kiemelkedő eseményt választották ki ketten is Bonfini munkájából a históriás ének agitatív műfajának témájául, s közülük az egyiket éneklésre is szánták. Ezt pedig korszerűen, közérthetően kellett megfogalmazni. A múltbeli események prózai fordításai is aktuális, politizáló íráskorokban ebben az időben. Heltai Bonfini szövegét kritiku-

⁴Szinnyei József 1891.

⁵Varjas Béla 1962. 10.

san kezeli, vitatkozva átalakítja, s bizonyos részeit ellenkező értelműre fordítja.⁶ Természetes tehát, hogy a 15. századi latin forrás Mátyás-kori hadi életre, zenére, táncra vonatkozó adatainak is már a 16. századra alkalmazott, módosult formában kellett magyarul megjelenniük.

A két históriás ének szerzőjéről keveset tudunk.⁷ A Toldy Ferenc által *Nikolsburgi Névtelennek* jelölt magyar szerző kéziratban maradt verse utolsó strófájában jelzi az 1568-as morvaországi keletkezést. Talán Gyuláról került deáknak Nikolsburgba, mely ekkor Kerecsényi László volt gyulai végvári kapitány birtoka. Az 1569-es keletkezésű, 1574-ben kiadott históriás ének (nótajelzése: Az Cirusnak nótájára) szerzője *Temesvári István* mezőtelegdi iskolamester. Bonfini első prózai fordítója pedig *Heltai Gáspár* (1515k–1574) erdélyi szász – de 1551-től csak magyarul író – lutheránus (református majd unitárius) kolozsvári prédikátor, a 16. század egyik legjelentősebb írója, nyomdásza. A fordítók tehát mind kelet-magyarországi származásúak. A két ének deákos műveltségű szerzője az Alföld keleti széléről származott, feltehetően végvári, mezővárosi környezetben élt, Heltai pedig a kor művelt magyar-szász erdélyi városi polgárságának képviselője.

A következőkben a kenyérmezei diadal hosszadalmas leírásaiból az utolsó mozzanatot, a *győzelmi torra* vonatkozó *szövegrészeket* adjuk közre. A 16. századi helyesírást csak a tárgyunkra vonatkozó fontos részeknél (pl. táncnevek) követjük betűhíven. A négy forrás párhuzamos közlésével mozzanatonként kívánjuk követhetővé tenni a fordítások, átdolgozások viszonyát és módosulásait.

Mindhárom fordítás Bonfini szövegére támaszkodik, de Temesvári és Heltai szövege között közvetlen kapcsolat is van. Heltai ugyanis Bonfini alapszövege mellett már Temesvárit is felhasználta (a katonatánc visszatérő szövegszerkezetben való kétszeri említése, az „egyszers mind”, „inték”, „felharapá”, „hősek”, „erössen csodálják” közös kifejezések), de emellett mindkettőn jelentősen módosít is.

A szövegek legpontosabb hűséggel a Kinizsire vonatkozó mozzanathoz ragaszkodnak. Az esemény változatlanul maradó központi magjánál azonban számunkra fontosabb az a változó, módosuló szöveggörnyezet, mely többet mond a kor táncairól és zenéjéről, s annak változásairól, mint Kinizsi rendkívüli táncának regényes jellemzése. A szöveggözlések után a mulatsági epizódot három részre bontva elemezzük.

⁶Kulcsár Péter 1973.

⁷RMKT VIII. 1930. 453–455., 460–461.

B : Bonfini, Antonio (kb. 1490)
 (BONFINI, Antonio 1941. D:IV. L:VI.
 114. p.)

Cena non sine militari cantu transacta;
 incomposito extemporalique carmine
 ducum procerumque laudes concinuere;

mox incalescente Baccho militarem
 pyrrhichiam saltarunt.
 Cum adhuc armati Martiales choreas
 agerent,

elatis innumerum clamoribus cuncta
 complebant,

item, cum in publice hilaritatis
 monumentum quotusquisque miles gestu
 motuque corporis aliquid ageret,
 quo risum a ceteris exigeret,

Paulus saltare iussus in media
 corona ita subsiliit,
 medium sublimemque cesum hostem humo
 porrectum dentibus sine ullo manuum
 adminiculo plane corripuit,

mox in orbem admirantibus potius, quam
 ridentibus spectatoribus numerose
 saltavit,

choream se et Herculeo quoque viro
 dignam edidit.

Ea nox pre letitia gestiente insomnis
 acta.

N : Nikolsburgi Névtelen (1568)
 (RMKT VIII. 48–49.p.)

Vitézek jó kedvet jó bortul vevének
 És az hadnagyokrul krónikát éneklének.

Azután mindnyájan el-felszökdesének,
 Nagy szép huszártáncot mindnyájan kezdének

És nagy kéáltással ők szökni kezdének,
 Hegyeket, völgyeket azzal betöltének,

Nagy sok nevetséget, vigasságot szerzének.
 Mindenék valamit olyat művel vala,
 Kivel vitézek(et) nevetteti vala,

Vitéz Kenesy Pált táncra hívták vala
 Ő is nagy jó kedvvel arra felkölt vala
 És nagy csodaképpen táncolni kezdett vala.
 Egy megholt törököt földrül fölfalt vala,
 Kéz neköl az földrül felragadta vala

Az vitézek előtt és úgy táncol vala,
 Senki nem neveti, de csudálja vala,

Őtet Herculesnek azért jelentik vala.

Mind az egész éjjel ők nem nyughatának,
 Örömmek miatta nem is alhatának;

T : Temesvári István (1569)
 (HELTAI Gáspár 1574.7.darab
 421–447. sor)

Öremekben hősek isznak az jó borban,
 Nagy szép énekeket ő lakodalmokban,
 Mondnak és beszélnek eleünk az hadban,
 Miként ellenséggel vittak viadalban.

Hősek jobban jobban az jó borban innya,
 Kezdének fegyverben szép tántzokat jární,

Egyszers mind hangoson igen kiáltani,

Kezdék a mésert szépen be tölteni.
 Nagy szépen az hősek lakozván vigadnak,
 Külemb külemb játékot kösztek inditnak,

Nagy fegyveres tántzot mezőben ők járnak,
 Éltetket Istentől kéri az uraknak.

Vitéz Kinizsi Pált az hősek ot kérék,
 Hogy ő is tántzolna urakkal ők inték,
 Meg fogada vitéz uraknak kérését,
 Ottan ő elötték Kinizsi fel ugrék.
 Egy nagy török testet azontúl raggadá,
 Az ő fogaival földről fel harapá,
 Vitéz kezeivel csak hozzá sem nyulla,

Aval egy szép tántzot Urak előtt jára.
 Kik ez dolgot láták, erőssen csodálák,

Erős Herculeshöz Kinizsit hasonlák,
 Nemellyek Sámsonhoz hasonlanák mondák,
 Dicsirék vitézek látván az ő dolgát.

Öremekben hőssek az egész étcaka,
 Csak egy mák szömnét is nem aluttak vala,

H : Heltai Gáspár (1574)
 (HELTAI Gáspár 1575. 159.p.)

Ezokaért minyájan az ütközetnek helylén
 maradának: és nagy vigasággal önek
 vacsorát a hólt testek közet,
 hegedő szókkal, és minden vigasággal.

Végre a jó bortól meg melegülvén,
 tántzba menének.

A tántz után, minyájan egyszers mind
 fel sivolkodnak vala, És az egész
 völgy be telik vala az ő sivalkodássokkal.

És mikoron minden vitéz ot toborzot
 járna,

Inték az vitézek Kinizsi Pált is,
 hogy ő is meg mutatna az ő diadalmos
 vigaságát. Fel szekkelék azokaért,
 és ot hatara tévé a két kezét, és
 fogaival felharapá a földről egy
 nagy Töröknek hólt testét, és aszt
 szajába hordozván sokkáig ot

tántzola véle az Hősek közet,
 Mellyet erőssen csodállják vala mind

az Hősek, mondván: Herculesnek is
 elég gondja volna aszt művelni.

És a nagy örömmek miat semmit nem
 aluvának az hősek az éjel.

1. Vitézi ének – históriás ének – hegedűszó

B. néhány sora képet nyújt a hősénekhez hasonló 15. századi vitézi ének vonásairól. Tömör, pontos latin szövegét a 16. századi fordítások kibővítve vagy szűkítve, koruk magyar terminológiájával tolmácsolják. Az adatok nemcsak az ének alkalmáról, előadási módjáról, hanem módosuló formájáról és tartalmáról, az időközben lezajló műfaji változásról is tanúskodnak. H. erős átdolgozása talán a műfaj funkcióvesztésének folyamatára utal.

A *militaris cantus* szószerinti 16. századi fordításban *vitézi ének* lehetne. Fordítóink ehelyett „*krónikát éneklének*” (N), „nagy szép énekeket ... mondnak” (T) kifejezésekkel tolmácsolják, H. pedig egyszerűen „*hegedűszókkal*” fordítja. A terminológiai különbségek a műfajváltás folyamatát tükrözik: hősi-vitézi ének – krónikás-históriás ének – hangszeres zene.

B. szerint a vitézi éneket lakoma, asztalozás közben adják elő, melyről Thuróczy János és Galeotto Marzio is megemlékeznek.⁸ Az alkalom B. által használt megnevezését (*cena=coena*) T. és H. az első szótári jelentésnek megfelelően *vacsorának* fordítják, s T. emellett a másodlagos tágabb értelmű *lakodalom* szót is alkalmazza, mely a 16. század elején tűnik fel először nyelvünkben (TESZ).

A *concino* 1585-ös szótári jelentése (C): „*együt éneklők*” a csoportos előadásra utal. A fordításokban az igeikötő nélküli szóalak általános alannyal értendő többes számban szerepel. A szó szerinti fordításnak nem is lenne értelme az egyszemélyes előadású históriás ének esetében.

Figyelemre méltó B.-nél a *cantus* (ének) és *carmen* (vers) egymás utáni, megkülönböztetett használata. Ezt a régi szótárainkban is világosan megjelenő eltérést a fordítók közül csak T. érezteti a „nagy szép énekeket... mondnak és beszélnek” kifejezéssel.

B. fontos magyarázó megjegyzése szerint a vitézi énekek szövege *incompositus*: „formátlan, rendetlen” (C: „paraszt, meg nem szépegetőt, baglyás”; P: „rendetlen”) valamint *extemporalis*: „rögtönzött, hevenyészett, alkalmi jellegű” (C: „hirtelen való, véletlen való”; P: „sietve való, sok elmélkedés nélkül való”). Ezt a magyarázatot a fordítók mindegyike – érthetően – elhanyagolja. Ők már nem a 15. századi hősi-vitézi ének népies, rögtönzött, hanem a 16. századi krónikás-históriás ének tudatosan megformált alakjára gondolnak.⁹

B. az *ének szövegtartalmát* (*carmen*) másként jelöli meg, mint a későbbi fordítók. Utalása a csatában résztvevő vezérek és főemberek dicséretéről szól, tehát az ének tartalma szinte jelenidejű elbeszélő történet. N. ezt „hadnagyokrukról” szóló „*króniká*”-nak fordítja (C: *chronica*: „krónika, historia idő rend tartása”; P: „lőtt dolgokról írt könyvek”), T. pedig részletesebben is megmagyarázza: „beszélnek eleünk az hadban, Miként ellenséggel vittak viadalban”. A 16. századi fordítók tehát már kifejezetten múltbeli eseményeket elbeszélő históriás éneket adnak a vitézek szájába. H. mind a vitézi, mind a históriás énekről szóló részt kihagyva csak „*hegedűszót*” említ, mely ekkor a

⁸Róthkrepf Gábor 1829., Csánki Dezső 1884., Gombosi Ottó 1929., Szabolcsi Bence 1928.

⁹Varjas Béla 1962. 10.

magyar nyelvhasználatban a különböző húros, pengető és vonós sőt fúvós hangszerekkel való zenélés megjelölésére szolgált. Csupán Calepinus szótárában (1585) 18 hangszerekkel és zenéléssel kapcsolatos latin szóhoz járul számtalan változatban a hegedű, hegedülni szócsalád.¹⁰

A vitézi életben jártas, deákos műveltségű partiumi szerzők verses fordítása olyan átértelmezéssel történik, amely nem egyszerűen a költői szabadságból, hanem a korabeli tábori énekgyakorlat ismeretéből s a korszerűsítő szándékból fakad. Mindezt a történet tartalmához illően az énekelt históriás ének jellemző versformájában, 12-szótagos sorokban fogalmazzák meg, s a nótajelzés tanúsága szerint az egyiket éneklésre is szánták. A 15. századi jelenidejű eseményről rögtönzött alkalmi hősi-vitézi ének műfaja helyére a 16. század jellegzetes, tudatosan megformált krónikás-históriás énekét állítoták.

A történetíró Heltai prózai fordítása itt rövidít leginkább: a vitézi vagy históriás énekre vonatkozó részt teljesen elhagyva radikálisan átértelmezi Bonfini és Temesvári szövegét. A művelt erdélyi polgár már sokkal inkább a korabeli városi multságok, főnóházak élményéből merítve¹¹ illeszthette az ott gyakoribb hegedűszót az énekelt vitézi históriák helyébe. A módosításhoz az is hozzájárulhatott, hogy ekkor már a históriás ének műfaja is túl volt a delelőjén.¹²

2. Fegyveres tánc – huszártánc – toborzó

A vizsgált forráscsoport képet ad a 15. és 16. századi vitézi táncok terminológiájáról, s itt jelennek meg nyelvtörténetünkben az első kifejezett táncnevek. Az adatok utalnak a férfitánc jellemző mozgásfajtáira, előadásmódjára, s bizonyos esztétikai minősítést is tartalmaznak. A katonatáncnál is megfigyelhető az átértékelődés – mint a vitézi-históriás ének esetén – mely szintén műfajváltozásban ill. bizonyos társadalmi, műfaji s mozgásfajták szerinti differenciálódás irányába mutat.

B. *latin szövege* a Mátyás-kori vitézi fegyveres haditáncot kétszer egymásután más-más szavakkal írja körül:

1. „militarem pyrrhiciam saltarunt”,
2. „armati Martiales choreas agerent”.

A két kifejezés – régi szótárainkban szereplő első jelentésekhez ragaszkodva – magyarul így hangzik:

1. vitézi (P:) fegyveres táncot (C:) ugrándoztak (ill. P:) szöktek.
2. a fegyveresek (C és P:) hadakozó táncokat (C:) cselekedtek (ill. P:) táncoltak.

Az első kifejezés kulcsszava a *pyrrhicia*, mely egy görög eredetű szó latinos formája, s a magyarországi latinban is mindig a fegyvertánc egyik jelölője: P: *pyrrhica*; *‘fegyveres tánc’*; MJ: *Pyrrhicha*, *Pyrrhice*: *‘fegyveres tántz neme, ein gewisser Waffentanz’*. (Ilyenek még: *armata saltatio*, *bellicrepa*, *xiphisma*, s néha a *tripudium*, *tripuda-*

¹⁰Korábbi előfordulásairól lásd: Szabolcsi Bence 1928.

¹¹Lásd: Heltai Gáspár 1552.

¹²Varjas Béla 1962. 15.

tio). Figyelemre méltó, hogy egy 1669-ben Magyarországon járt angol utazó is ezt a szót alkalmazta a *hajdútánc* jellemzésekor.¹³ „Before I came into Hungary I obserwed no shadow or shew of the old Pyrrhical Saltation, or Warlike way of Dancing, which the Heyducks practise in this Country”. B. második mondata ugyanezt a fegyveres táncot más, általánosabb szavakkal írja körül.

A *magyar fordítások* háromféle verzióban tolmácsolják a latint. A leghívebb, szó szerinti fordító Temesvári. A táncjellemezés a versben is kétszer fordul elő, szinte ugyanúgy, de nem ismétlő, hanem visszatérő komponálással: „kezdének fegyverben szép táncokat járni” majd 5 sorral alább „nagy fegyveres táncot mezőben ők járnak”. A *fegyveres tánc* kifejezést tarthatjuk a katonatánc legrégebbi megjelölésének, hiszen a „fegyver” szó már a 13., a „tánc” pedig a 14. századtól adatolható nyelvtörténetünkben (TESZ).

A magyarok fegyveres multságára vonatkozó első történeti adatot a sanctgalleni kaland leírásában találjuk: „Conveniunt omnes, qui aderant, ad insolitum captivorum cantum, et effusa laetitia *saltant coram principibus et luctantur. Quidam etiam armis concurrentes, quantum disciplinae bellicae nossent, ostenderant.*”¹⁴

N. szabadabban változtat a latin szövegen: a fegyveres táncról nem ejt szót (ezt talán tudott dolognak veszi), helyette viszont nyelvtörténetünkben először használja a „*huszártánc*” nevet; „mindnyájan el-felszökdesének, Nagy szép huszártáncot mindnyájan kezdének, És nagy kéáltással ők szökni kezdének”. A szerb-horvát eredetű, korábban ‚lovass rabló’ jelentésű huszár szó már a 14. század óta személynévként használatos, de ‚könnyű fegyverzetű lovaskatona’ értelmében Mátyás korában tűnik fel először (TESZ). A magyar huszárság 15. századi kialakulása, megszerveződése¹⁵ után néhány évtizeddel megjelenő huszártánc név esetleg már e katonacsoport sajátos táncmódjára, a férfitánc egy válfajának kialakulására utal.

H. legkésőbbi, szűkszavú prózai fordítása még erősebben módosít: a vitézek „tántzba menének... És mikoron minden vitéz ot *toborzot* járna,”. A Heltainál első ízben felbukkanó kifejezés ekkor még csak a dobogós, toporzékoló táncolás jelölője. A 19. század elején félreértett, s a nyelvújításkor a verbunkos, valamint a táncolás általános fogalmát magába szívó szó a reformkorban egész sor új alak- és jelentésváltozatot felölelő szócsaláddá terebélyesedett (TESZ, CzF) éppen Heltainak és Kinizsinek köszönhetően. A szó csaknem egyidejű [1553 körüli] azonos jelentésű „*toborzok tánc*” alakváltozatát Verancsics Antal Dózsa kivégzési jelenetének leírásában a *hajdútánc*ccal azonosítja: Zápolya Dózsa „vitézivel Toborzok Tanczoth – aliás hajdo Tanczoth – jartatta”.¹⁶ A toborzo, toborzok szót tehát egyrészt a dobogós táncolás megjelöléseként, másrészt talán a másik jellegzetes 16. századi katonacsoport, a hajdúk által járt férfitánc válfajaként értelmezhetjük.

¹³Edward Brown 1673.

¹⁴Ekkehard 1040. 338.

¹⁵Pásztor János 1970., Soltész István 1981. 17.

¹⁶Verancsics Antal 1857. 5–14.

A szövegekből a *tánc formai vonásaira*, jellemző mozdulatfajtáira és előadásmód-jára vonatkozó információk is kifejthetők. A vitézi tánc *csoporitos jellegét* minden forrás egyértelműen tükrözi a többes szám használatával. N. fordítása domborítja ki ezt legjobban: „Azután *mindnyájan* el-felszökdesének, Nagy szép huszártáncot *mindnyájan* kezdének”. B. két későbbi utalásából – „in media corona” és „in orbem” – arra lehet következtetni, hogy a Kinizsi szólóját megelőző táncokat *kör formában* járták (C: corona: ‚koszorú, korona’; C: orbis: ‚kerekség’; P: orbis saltatorius: ‚kerek tántz’).

A B. által három ízben használt *salto* ige a tánc élénk, szilaj, ugrós jellegére utal. A fordítók mindegyike – az első szótári jelentéssel egybevetően – a *szökik* és *ugrik* ige alakváltozatait használja: el-felszökdesének, szökni kezdének (N), felszökellék (H), felugrik (T). A szilaj, *dobogós* táncolásra utal a toborzo kifejezés (H).

A *tánc*, táncolás *általános fogalmát* jelölő semleges kifejezés a latin szövegben a *chorea*, *choream* agere. A magyarországi latinban is ezt használják leggyakrabban a tánc általános megjelölésére. A magyar fordításokban ennek megfelelően a táncot kezd, táncolni kezd (N), táncot jár (T), táncba megy (H), toborzót jár (H) és táncol (H) kifejezések fordulnak elő, melyek általános értelmük mellett magukban hordozzák a tánckezdés *lépő, sétáló jellegének* jelentéstartalmát is.

A két verses fordításban megjelennek a latin szövegből hiányzó *jelzők* is. A „nagy fegyveres tánc”, „fegyverben szép tánc”, (T) „nagy szép huszártánc” (N) kifejezésekben a jelzők a tánc hősi, monumentális jellegét hangsúlyozzák.

Minden forrás említi a tánchoz járuló *kiáltásokat*. Az „elatis innumerum clamoribus cuncta complebant” mondat szó szerinti fordításban (C, P): ‚felemelt hangú (kevély) megszámlálhatatlan kiáltásokkal (üvöltésekkel) mindent betöltöttek’ – lehetne. Forrásaink ezt a következő árnyalatokban adják vissza:

N: „nagy kéáltsással ők szökni kezdének, Hegyeket, völgyeket azzal betöltének”,

T: „Kezdének fegyverben szép tántzokat járni. Egyszer mind hangosan igen kiáltani”,

H: „A tántz után, minyájan egyszer mind fel sivalkodnak vala, És az egész völgy be telik vala az ő sivalkodásokkal.”

Az „elatus clamor”: ‚nagy kiáltás, hangos kiáltás’ általános értelménél találhatóbb, pontosabb H. ‚felsivalkodás, sivalkodás’ fordítása. A latin szövegben a ‚többször ismételt, igen hangos, egyszerre történő, magas fejhargon való kiáltás’ sokrétű jelentéstartalmát a fordítók egyszerűbben, egysíkúbban adják vissza.

Különbség mutatkozik a kiáltások alkalmazási módjában is. B. és a két verses fordító a *tánckezdéskor* elhangzó – mintegy biztató – kiáltásokról beszél, H. viszont ezt a *tánc befejezéseként* értelmezi. T.-nál egy további sajátos mozzanat tűnik fel: a táncjellemzés végére helyez egy olyan mondatot, amely esetleg táncbefejező, egészséget kívánó (éljen!) felkiáltásként értelmezhető: „Élteket Istentől kéri az uraknak.”

3. Mulattató tánc – táncba hívás – Kinizsi szólótánc

A kenyérmezei mulatságban a fegyveres vitézi tánc után egy másfajta, *mulattató táncra* is sor került: „item, cum in publice hilaritatis monumentum, quotusquisque miles gestu motuque corporis aliquid ageret, quo risum ceteris exigeret”: avagy midőn a vígságnak

tetőpontjára jutottak, minden vitéz testének tartásával (C–P: ‚gesztálás, magatartás, kezehányás’) és mozgásával valamit cselekedett, amivel nevetést váltott ki a többiek-ből. – Itt tehát gesztusokkal, groteszk taglejtésekkel járt (egyéni előadású) mulattató (utánzó) táncról van szó, mely talán a lezajlott csata egyes epizódjait jelenítette meg.¹⁷

N. fordítja a legpontosabban a latin szöveget: „Nagy sok neveltséget, vigasságot szerzenek. / Mindenék valamit olyat művel vala, / Kivel vitézeket nevelteti vala”. T. nem részletezi, csak ‚Játék’-ká egyszerűsítve említi: „Nagy szépen az hősek lakozván vigadnak, / Külemb külemb játékot köszték inditnak”. (Ekkor még e szó ‚színjáték’ jelentésben is gyakori. C, TESZ.)

Megjegyezzük, hogy a lakoma közbeni másfajta vaskos játék említése a sanctgaleni kaland halotti torának leírásában is feltűnik. A kalandozó magyarok az áldozati átlatok lerágott csontjaival játékosan dobálódznak, amit később ének és tánc követ: „Ipsi vero cum armas (scapulas) et caeteras victimarum portiones semicrudas absque cultellis dentibus laniando vorassent, ossa odaesa inter se unus quidem in alterum ludicro iecerant.”¹⁸

A mulattató táncsorozat végén került sor Kinizsi *táncba hívására*, mely azonban már nem nevetést, hanem a nézők csodálatát váltotta ki: „Paulus saltare iussus in media corona ita subsiliit”. Szó szerinti fordításban: A táncolni hívott (P: parancsolt) Pál a koszorú közepébe így felszökellt. A táncba hívás mozzanatát a fordítók gazdagabban, változatosabb kifejezésekkel festik mint Bonfini, s ezek a 16. századi *tánckezdés* módjaira vetnek fényt. Kinizsit magyarul „táncra hívták” (N), „kérék, hogy ... tánczolna” (T) és „inték” (T, H), aki erre „nagy jó kedvvel ... felkölt... és... táncolni kezdett” (N), ill. „ő előttek ... fel ugrék” (T), vagy „fel szekkelék” (H).

A török holttestet a földről fogaival felharapó-felragadó és azt kézzel sem érintő *Kinizsi táncát* a források mind híven ültetik át magyarra. Figyelmet érdemel a latin szövegben a „numerosse saltavit” (C és P: ‚számosan, számba nem vehetően sokszor’) kifejezés, mely talán a sokat szökdelő, azaz sűrűn, gyorsan ugráló virtuosus táncot jellemzi. Ezt fordítóink már egyszerűbben: „egy szép tántzot jára” (T), „sokkáig ot tántzola” (H) kifejezésekkel tolmácsolják.

Az epizód befejező része a nem mindennapi, kiemelkedő produkciónak kijáró elismerő csodálat, a hangos dicséret, *méltatás*, mely ezt a táncot Herkuleshez méltó tétként értékelte. Az egyik fordítás (T) ezt még megtetézi a bibliai Sámsonhoz való hasonlítással is.

Összefoglalva: a későbbi századok nosztalgikus emlékezete érthetően idézte meg többször is a középkori Magyarország fénykorának dicsőséges epizódját, a kenyérmezei diadalt követő mulatságot. A kerek történet népszerűsége Mátyás korának és Kinizsi herkulesi táncjeljesítményének köszönhető, de művelődéstörténeti szempontból nem a híres esemény központjába helyezett extremitás érdemel figyelmet, hanem annak körülményei. A táborig mulatság és a katonatánc képe mindig a fordítások korának megfelelően átértelmezve jelenik meg. Az esemény 15–16. századi leírásai tartalmaz-

¹⁷ Ilyen megtörtént eseményeket, harci és vadászjeleneteket vagy jellegzetes személyek viselkedését parodisztikusan megelevenítő pantomimikus táncok több ázsiai és afrikai nép körében máig ismertek. Curt Sachs 1933., M. J. Zornickaja 1982., Martin György 1966.

¹⁸ Ekkehard 1040. 338.

zák a magyar férfitáncokat jelölő első táncneveket (fegyveres tánc, huszártánc, toborzo), a mimikus-mulattató tánc említését, a tánc kezdésére, formájára, mozgás- és előadásmódjára való utalásokat. A forrássorozatból kirajzolódik egy – a táncok műfaji, formai, katonai rétegek szerinti differenciálódása és stilizálódása irányába mutató – változási folyamat is. Adataink a hajdútáncra vonatkozó terminológiával is kapcsolódva-érintkezve jelzik a középkori pásztori-katonai táncból kialakuló Kárpát-medencei férfitánc-stílus alakulásának útját, mely a későbbi magyar (szlovák és román) nemzeti táncművelés egyik fontos alkotó elemévé vált.

Ez a folyamat a *történet későbbi értelmezéseiben* még inkább megragadható. A nemzeti múlt iránt megnövekvő 18. századi érdeklődés – a nemzeti felvilágosodás és romantika áramlatával, s a nemzeti kultúra kialakítására irányuló törekvésekkel összefüggésben – ismét felfedezi (Bonfini és Heltai munkáinak újabb kiadásai nyomán) s korszerűen átértelmezve felhasználja az epizód leírását. Ekkor válik a verbuválások során a közfigyelem előterébe kerülő *verbunkos* az új magyar nemzeti táncideál kifejezőjévé, mely méltóképpen reprezentálja a nemesi-katona nemzet karakterét.¹⁹

A 19. század első évtizedétől pontosan nyomon követhető – Sándor István, Kulcsár István, Berzsenyi, Horvát János, Balla Károly, Garay János, Czuczor Gergely és mások írásaiban – hogy a 15–16. századi források motívumait, kifejezéseit hogyan avatják a verbunkos tánc- és zenestílus közvetlen előzményévé, megteremtve vele a reformkori nemzeti táncideál történelmi folytonosságot magába foglaló hitelét. Ez a törekvés legmaradandóbban nyelvünkben tükröződik. A nyelvújítók a táncsal és katonai élettel összefüggő német eredetű szavak (verbunk, tánc stb.) magyarítására nagy gondot fordítottak (NyÚSz), s a kísérletek közül (pl. hadrász, tobrász) éppen a Heltai szövegéből megismert toborzó szó bizonyult a legsikeresebbnek. (Verancsics Dózsa szövege ekkor még ismeretlen.)

A *toborzó* szó népetimológias félreértelmezése (táborozó, Kulcsár, Berzsenyi) egy alakilag és jelentés tekintetében gazdag, szerteágazó szócsalád kialakulását eredményezte, mely a táncsal, zenével, költéssel, katonai élettel, verbuválással kapcsolatos fogalomköröket öleli fel (CzF és TESZ). *Verbunkos zenedarabok* (Fáy László, Ellinger, Rózsavölgyi, Frank Ignác, Doppler Ferenc) s népies *tánckompozíciók* sora (Kaczér Ferenc, Szöllősi Szabó Lajos, Lakatos Sándor) viseli a toborzó, ősapáink toborzó, huszártoborzó, Kinizsi tánc elnevezést. A század derekára a színpadon is megjelenik a toborzó (1852, 1854), majd „Kinizsi tábortánc” címmel 4 felvonásos nemzeti balett is készült (1859). A reformkori hagyományt főként írók, költők, zeneszerzők és táncmesterek közvetítették a század második felének táncművészetébe, mely a millénium idején kialakított újabb táncművelési mítoszokkal (Káldy Gyula) bővülve folytatta útját a 20. században.²⁰

Kinizsi, Bonfini és Heltai így játszott együttes, máig ható szerepet – többszörös átértelmezéssel – nemzeti táncnyelvünk és táncművészetünk alakításában.

¹⁹ Martin György 1977.

²⁰ Róka Pál 1900.

Irodalom és rövidítésjegyzék

BONFINI, Antonio

- 1565 Historia inclyti Matthiae Hunyadis, regis Hungariae. (Heltai Gáspár kolozsvári kiadása).
 1568 Antonii Bonfini Rerum Ungaricarum Decades quatuor cum Dimidia. (Zsámboki János bázeli kiadása).
 1941 Antonius de Bonfinis: Rerum Ungaricarum decades. (Fógel J., Iványi B. és Juhász L. lipcsei kiadása).

BROWN, Edward

- 1673 A Brief Account of some Travels in Hungaria, Servia, Bulgaria etc. London.

C 1585 Calepinus latin-magyar szótára 1585-ből. Sajtó alá rendezte Melich János. Bp. 1912.

CzF 1874 Czuczor Gergely és Fogarasi János: A magyar nyelv szótára VI. kötet. Bp. 1874.

CSÁNKI Dezső

- 1884 I. Mátyás udvara. Bp.

CSÁSZÁR Zoltán

- é.n. A Stauromachia antik és humanista forrásai. Bp.

EKKEHARD

- 1040 Casus Sancti Galli. Pauler Gyula—Szilágyi Sándor: A magyar honfoglalás kútfői. Bp. 1900. 335—342.

GERÉB László

- 1943 Bonfini: Mátyás Király. Bp.

GOMBOSI Ottó

- 1929 Zenei élet Mátyás király udvarában. Muzsika 1929. 4. sz. 27—39.

HELTAI Gáspár

- 1552 A részegségnek és tobzódásnak veszedelmes voltáról való dialógus. Kolozsvár. (Facsimile újrakiadása Bp. 1951. Sajtó alá rendezte Stoll Béla).
 1574 Cancionale, az az, históriás énekes könyv Kolozsvár. (Facsimile újrakiadása Bp. 1962. Gondozta Varjas Béla).

HELTAI Gáspár

- 1575 Chronica Az Magyaroknak Dolgairól..... Kolozsvár. (Facsimile újrakiadása Bp. 1973. Gondozta Varjas Béla).
 1981 Krónika az Magyaroknak Dolgairól. Sajtó alá rendezte Kulcsár Margit. Bp.

KULCSÁR Péter

- 1973 Kísérő tanulmánya HELTAI Gáspár 1575. 1973-as facsimile kiadásához.

MARTIN György

- 1966 Az etiópiai táncok sajátosságai és főbb típusai. Ethnographia LXXVII. 423—450.
 1977 Az új magyar táncstílus jegyei és kialakulása. Ethnographia LXXXVIII. 31—48.

- MJ 1818 Josephi Márton... Lexicon trilingue Latino-Hungarico-Germanicum... I—II. Viennae Austriae 1818.
- NyÚSz
1902 Szily Kálmán: A magyar nyelvújítás szótára. Bp. 1902—1908.
- P 1787 Francisco Páriz Pápai: Dictionarium Latino-Hungaricum, (Bod Péter átdolgozásában). Cibinii 1787.
- PÁSZTOR János
1970 A magyar katonai terminológia kialakulása. Hadtörténeti Közlemények. RMKT VIII.
1930 Régi magyar költők tára. VIII. kötet. XVI. századbeli magyar költők művei. Hetedik kötet. 1566—1577. Közzéteszi Dézsi Lajos. Bp. 1930.
- RÓKA Pál
1900 A táncművészet tankönyve. Nagykovács.
- RÓTHKREPF Gábor
1829 A Muzsikának közönséges Története. Második rész. Tudományos Gyűjtemény 1829. II. kötet. 42—67.
- SACHS, Curt
1933 Eine Weltgeschichte des Tanzes. Berlin.
- SZABOLCSI Bence
1928 A középkori magyar énekmondók kérdéséhez. In: A magyar zene évszázadai I. Sajtó alá rendezte Bónis Ferenc. Bp. 1959. 19—37.
- SZINNYEI József
1891 Magyar írók élete és munkái I. kötet. Bp. (Újranyomása Bp. 1980—81).
- SOLTÉSZ István
1981 El kell menni katonának. Bp.
- TESZ
1967 A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára 1—3. kötet. Bp. 1967—1976.
- VARJAS Béla
1962 Kísérő tanulmánya HELTAI Gáspár 1574. facsimile újra kiadásához. Bp. 1962.
- VERANCSICS Antal
1857 A Magyarországon lett dolgok emlékezete, melyek az utóbbi Lajos király születése óta estek. Verancsics Antal összes munkái II. Pest 1857. Monumenta Hungariae Historica. Scriptores. 3.
- ZSORNICKAJA, M. J.
1982 Az ázsiai eszkimók hagyományos és jelenkori koreográfiai művészete. Táncművészet 1982. 9—10. sz. 28—32, 30—33.

Rennerné Várhidi Klára:

ADATOK A SZEPESI HUSZONNÉGY KIRÁLYI VÁROS XVI-XVII. SZÁZADI ZENEI ÉLETÉHEZ

A magyarországi városok zenetörténetére irányuló kutatások anyaggyűjtő munkálatai során nyílt módunk arra, hogy betekintést nyerjünk a szepesi huszonnégy királyi város plébános-lelkészeinek testületi jegyzőkönyveibe: a XVI. századi *Matricula Molerianá*-ba¹ és a XVII. századi *Matricula Goltzianá*-ba.² E két hatalmas anyagot felölelő latin nyelvű forrás tudósít a hazánkban középkori eredetre visszamenő katolikus plébánostestvérület (confraternitas), majd később evangélikussá vált lelkészegyesület rendszeres tanácskozásairól, fontosabb eseményeiről s az ezekkel kapcsolatos anyagi bevételekről és kiadásokról. A magyarországi hitújítás történetére vonatkozóan lényegbevágó részleteket közölt Bunyitay Vince a *Matricula Molerianából*;³ mindkét jegyzőkönyvvel főként történettudományi szempontból a többieknél behatóbban foglalkozott Munyay Lajos,⁴ Hradszky József⁵ és Bruckner Győző,⁶ de zenetörténeti vizsgálata e forrásoknak – ez utóbbi szerző néhány megjegyzésétől eltekintve – mindmáig vártott magára.

A Szepesség múltját tanulmányozó történészeink sokat foglalkoztak a szepesi tízlándzsások székével⁷ mint a honfoglaló magyar határőrök ősnemes utódainak székhely telephelyével,⁸ Szepes várának történetével és az Imre király által 1198-ban alapított szepesi prépostsággal,⁹ mely legrégebb hiteles helyeink egyike, s mint püspök

¹Matricula Moleriana, 1520–1606. „Liber seu Registrum Fraternitatis Venerabilium Dominorum XXIV. Plebanorum Regalium in Scepus... ordinatum per ... Laurentium Hylbrandi de Wogendrossel...”; OSZK Fol. Lat. 2110.

²Matricula Goltziana, 1606–1674. „Codex novus accepti et expensi... fraternitatis XXIV. pastorum regalium in Scepusio. Inchoatus a M. Joachimo Goltzio...”; OSZK Fol. Lat. 2105.

³*Egyháztörténeti emlékek a magyarországi hitújítás korából* (Budapest 1904). Szerk.: Bunyitay Vince, Rapaics Rajmond, Karácsonyi János. II. köt. első függelék.

⁴Munyay Lajos, *Historia ecclesiae evangelicae augustanae confessioni addictorum in Hungaria univarse, praecipue vero in tredecim oppidis Scepusii* (Halberstadt 1830).

⁵Hradszky József, *A XXIV. királyi plébános testvérülete (XXIV. Regalium Plebanorum Fraternitas) és a Reformáció a Szepességen* (Miskolc 1895).

⁶Bruckner Győző, *A szepesi városok szövetségének értelmezése*. (Közlemények Szepes vármegye múltjából. 3. 1911); uő.: *A reformáció és ellenreformáció története a Szepességen* (Budapest 1922); uő.: *A szepesváraljai zsinat*. (Történelmi tanulmány) (Nyíregyháza 1914).

⁷Hradszky József, *A szepesi „Tízlándzsások Széke” vagy a „Kisvármegye” története*. Lőcse 1895.

⁸Fekete Nagy Antal, *A Szepesség területi és társadalmi kialakulása*. Budapest 1934.

⁹Pirhalla Márton, *A szepesi prépostság vázlatos története kezdetétől a püspökség felállításáig* (Lőcse 1899); Hradszky József, *Initia, progressus et praesens status Capituli Scepusiensis* (Szepesvár-

Zenetudományi dolgozatok 1983 Budapest

nélküli társaskáptalan ugyanazon a Márton-hegyen épült, ahol már István király templomot építtetett (Szepeskáptalan–Szepeshely–Spišská Kapitula).¹⁰

A német-szász „hospes”-ek II. Géza uralkodása alatt (1141–1162) kezdtek hazánkba települni, és az itt talált szepesi vadon erdőket fokozatosan kiirtva, legelőket, szántóföldeket s kulturált településeket hoztak létre.¹¹ Idővel pedig annyira meggazdagodtak, hogy királyaink e soltész-telephelyeket lassanként a városok rangjára emelték, sőt, mikor látták, hogy e szász provincia tekintélyes anyagi alappal rendelkezik, fölismerték, hogy az jelentős támaszát képezheti a királyi hatalomnak a nemességgel szemben. A középkortól fogva királyi kiváltságokat élvező szepesi városok, elnyervén így a vásártartás és a vámmentesség jogát, még inkább megerősödtek, olyannyira, hogy a legtekintélyesebb *huszonnég*y város vezetősége egyfajta egyházi jellegű szövetkezésnek vetette meg az alapját. Így jött létre a szepesi huszonnég y királyi város plébános-papjainak *confraternitása* egy XIII. századi oklevél adatából visszakövetkeztetve 1239-ben,¹² a Lőcsei Krónika feljegyzése szerint 1248-ban.¹³

Mint az idevonatkozó szakirodalomból ismeretes, a középkori világi társadalom át meg át volt szöve az egyház hierarchikus szervezetét mintázó testvérületekkel (*confraternitas*), szövetkezésekkel (*sodalitas*), különféle csoportosulásokkal (*congregatio*) és lovagrendekkel. E szervezetek társadalmi mivoltuknak megfelelően élték az egyháziakkal közös lelki életüket, természetesen attól eltérő gyakorisággal és mélységgel.

A huszonnég y szepesi plébános *confraternitása*¹⁴ ún. *kalendás* (~ kalandos) társulat volt, mely nevét a hónap első napjaiban (*calendae*) megtartott gyászistentiszteletről nyerte. Mutatja ezt a társulat XVI. századi jegyzőkönyvének számos lapja, ahol az elhunyt plébánosok, illetőleg társulati tagok ünnepélyesen megtartott gyászszertartásáról, valamint az ezt megelőző halotti vesperásról és virrasztó zsolozsmáról olvashatunk.¹⁵

[9. lábjegyzet folytatása]

alja 1901); Wagner Carolus, *Analecta Scepusii sacri et profani*. I–II. (Bécs 1772).

¹⁰ Itt jegyezzük meg, hogy e jegyzőkönyvek sosem említik a „Szepeshely” vagy „Szepeskáptalan” helynevet, hanem „Váraljá”-t, tehát Szepesváralját írják e helyett, jóllehet Szepeshely (azaz Szepeskáptalan a Márton-hegyen), Szepesvár és Szepesváralja három különböző települési egységet jelentenek. Szepesváralja ugyanis a magasabb Szepes vára és az alacsonyabb Márton-hegy dombja közötti patak völgyben épült.

¹¹ Bruckner Győző, *A soltész-ség intézménye a Szepességen* (Budapest 1912).

¹² Egy 1278-ból eredő oklevél hivatkozik arra az adófizetési gyakorlatra, mely Mátyás prépost idejében fennállott, tehát az ő korában (1239–1258) a *fraternitas* már létezett.

¹³ „Anno 1248. Ist die Brüderschafft der 24 Pfarherrn auffgerichtet worden.” *Hain Gáspár Lőcsei Krónikája*. Kiadták: Bal Jeromos, Förster Jenő és Kauffmann Aurél. (Lőcse 1910)

¹⁴ A huszonnég y szepesi plébános *fraternitása* jóllehet a legtekintélyesebb volt a Szepesség területén, a középkorban rajta kívül még hét hozzá hasonló testvérület létezett ugyanezen a tájegységen; így a felsőhernádi, alsóhernádi, felsőpoprádi, alsópoprádi, dunajeci, lublói és a hegyi (*montanus*) bányavárosok *fraternitása*. 1308-ban alapul Lőcse a „Brüderschafft des heiligen Leichnams Christi” nevezetű kalandos társulat, s ugyanitt létezett még egy *fraternitas* Szent Mihály arkangyalról elnevezve. Bártfán az „Irgalmasság Anyjára”-hoz címezve szintén alakult egy a lőcseihez teljesen hasonló szervezetű és célú társulat, melynek alapszabályait Hédervári László, egri püspök erősítette meg 1449-ben.

¹⁵ „Exequia in Bela pro Venerabili Domino Magistro Johanne Borgsus ibidem olim Parocho. Illuc

A huszonnégy ún. *királyi* plébános fő célja volt – a szepesi prépost jogainak mindenkor és mindenben való sérelme nélkül – egymást testvérileg támogatni s jámbor, vallásos és nemes erkölcsű papi életre serkenteni. Az idő haladtával azonban a fraternitás itt, a Szepességen mindinkább egyfajta érdekszövetség jelleget öltött. A „Viginti quatuor *Parochi Regales*” magát „*Capellani 24 Regales*”-nek nevezve lép fel a helyi prépost esetleges túlkapásaival szemben „*cum omni Clero Terrae Scepusiensis*” a szepesi gróf, a lublói várkapitány és a lengyel sztaroszta ellen az alsópapság és a hívőközösség érdekeinek védelmében.

A tárgyunkat képező szepesi huszonnégy királyi város, melyeknek plébános-lelkészeiből alakult a confraternitás, a középkori oklevelek, valamint a fõnt említett jegyzõkönyvek bizonyága szerint a következõ: Lõcse, Szepesolaszi, Szepesváralja, Igló, Leibic, Béla, Menyhárd, Poprád, Szepesszombat, Felka, Izsákfalva, Duránd, Káposztafalva, Csütörtõkhely, Ilyésfalva, Pálmafalva, Odorin, Müllenbach, Ruszkinóc, Velbach, Kurimján, Kakaslomnic, Hunfalva és Svábóc.¹⁶ (l. térképmelléklet)

[15. lábjegyzet folytatása]

convenimus per litteras currentes, Dominica proxima post festum S. Michaelis, ad *vesperas mortuorum decantandas*, ...” Anno 1542. (282. p. ill. 139. r.) vagy: „Exequias pro Domino Casparo in Durandi quondam Parocho tenuimus, ipsa die S. Vincentii, feria secunda, prius per litteras currentes Fratribus, ut moris est, celebratis *cum vesperis feria 3. cum Vigiliis* etc.” Anno 1543. (296. p. ill. 146. r.)

¹⁶A teljes magyar-latin-német-szlovák helynévjegyzék a következõ:

1. Lõcse – Leutschovia – Leutschau – Lewcsa – Lewcza – Levoča
2. Szepesolaszi – Olassium – Villa Latina – Villa Italica – Wahrendorf – Wallendorf – Olaszky – Wlachy – Wlaska – Spišské Vlachy
3. Szepesváralja – Varalium – Varalia – Suburbium – Kirchdorf – Kirchdrauf – Spišské-Podhradie
4. Igló – Neocomium – Neoforum – Nova Villa – Iglovia – Neudorf – Spišská-Nova Ves
5. Leibic – Leibicum – Libica – Lewbicz – Lebic – L’ubica
6. Béla – Szepesbéla – Bela – Biala – Spišská-Belá
7. Menyhárd – Menhardivilla – Menhardinum – Menhard – Mennersdorf – Vrbot
8. Poprád – Popradinum – Villa Teutonicalis – Deutschendorf-Poprad
9. Szepesszombat – Mons Sancti Georgii – Georgio-Montium – Georgenberg – Spišská Sobota
10. Felka – Filcavia – Filca – Fõlk – Võlk – Welka – Vel’ká
11. Izsákfalva – Isacivilla – Eisdorf – Zsakotz – Sakotz – Žákovce
12. Duránd – Durandivilla – Durlsdorf – Thurlsdorf – Tvarožná
13. Káposztafalva – Compositivilla – Kapsdorf – Hrabušice
14. Csütörtõkhely – Quintoforum – Fanum Sancti Ladislai – Donnersmarkt – Ctwrtek – Spišský Štvrtok
15. Ilyésfalva – Ilyefalva – Villa Sperarum – Villa Ursi – Sperensis – Sperndorf – Baerensdorf – Eliassowce – Il’ašovce
16. Pálmafalu – Villa Palmarum – Palmens – Pulom – Palmsdorf – Harichovce
17. Odorin – Odorinum – Dirn – Odorin
18. Müllenbach – Malompatak – Mühlenbacium – Mölllenbach – Mülenbach – Mollynpach – Limbach – Milbach – Mühlenbach
19. Ruszkinóc – Villa Rusquini – Ruszquinium – Russquin – Riesdorf – Risdorf – Rusquinocz – Ruskinovce
20. Velbach – Ágostháza – Noctuae – Villa Noctuarum – Eulenbacium – Eulenbach – Wellbach – Vel’bachy
21. Kurimján – Kiskerény – Szentkorin – Villa Quirini – de Sancto Quirino – Cyrene – Kirn – Quirinum – Kurimany

Ha e huszonnégy szepesi királyi város valamelyikének plébános-lelkészévé választottak valakit, az felvételét kérte a testvérületbe, és aláírta annak a középkor óta érvényes szabályzatát (Statuta Fratrum XXIV Regalium).

Mivel e statutumok a rendelkezésre álló szakirodalomban (Hradszky,¹⁷ Pirhalla¹⁸) részletesen megtalálhatóak, itt csak néhány ezekkel kapcsolatos és egyben a zene-történetre is vonatkozó megjegyzésre szorítkozhatunk.

Mind a XVI. századi, mind a XVII. századi naplóból kitűnik, hogy a fraternitás tagjai évente legalább kétszer gyűltek össze kongregációra. Míg azonban a középkor folyamán az összejövetelek fő célja a halotti zsolozsma és zenés liturgia volt (három énekes szentmise, köztük a Requiem), a XVII. század elejétől mindinkább a megbeszélés, az értekezlet került előtérbe. A testület mégsem adta fel a középkorból örökölt ünnepélyes mozzanatait e kongregációknak, legfeljebb ezeket nem kötötte ezentúl feltétlenül a liturgikus funkciókhoz. A lelkészek továbbra is ragaszkodtak a régi szokáshoz, hogy őket *érkezésük*kor zene- vagy énekszóval fogadják; *istentiszteletük*ben továbbra is igényt tartottak a zenére, még akkor is, ha az olykor fontosabb igeliturgiától mintegy leválasztva, utólag juttatták csak szerephez. Új igényük volt azonban, hogy a tanácskozást követő *ebédek*re kifejezetten elvárták a zenészeket, hogy étkezésükhöz egyfajta szórakoztató asztali zenét szolgáltassanak. (Az étkezések színhelyére a középkor folyamán ugyanis zenész-ember nemigen juthatott be, s mint ismeretes, az ebéd folyamán felolvasást tartottak.)

A XVII. század elején Goltz, a jegyzőkönyv írója és társai törölték az eddig – úgymond – pápistáknál („apud pontificios”) szokásban levő ünnepek közül az Úrnapját, Mária fogantatásának és mennybevitelének ünnepét (jóllehet a középkortól fogva mindaddig ez utóbbiról – Assumptio – mondták rendszeresen a szokásos három mise egyikét), Szent Katalin, Szent Lőrinc, valamint a többi szentek ünnepeit, kik közül egyedül az apostolok ünnepeit hagyták változatlanul.¹⁹

Bár ez az újabb szabályzat (1606) a liturgikus ünnepek számát erősen csökkentette, a zene szerepe a fraternitás evangélikus korszakában éppoly eleven maradt, mint korábban.

A gyűlést általában együttes éneklés nyitotta meg, majd könyörgés és beszéd következett. („...Exordium factum ab Invocatione Spiritus Sancti, et Veni Sancte etc.

[16. lábjegyzet folytatása]

22. Kakas-Lomnic – Nagylomnic – Mega-Lumnicium – Mega-Lomnicium – Gross-Lomnicz – Vel'ká-Lomnica

23. Hunfalu – Hunfalva – Villa Canis – Hunnisvilla – Hunsdorf – Huncovce

24. Svábóc – Svábfalu – Villa Suevi – Svevi – Svabocens – Schwabsdorf – Schwabocz – Švábovce

A Magyarország Megyéinek Kéziatlazsából (Terv.: Gönczy Pál; Rajz.: Kogutowicz Manó; Bp. 1887.) vett térképmelléklet (25. sz.: Szepes megye) szíves javaslatáért Dr. Bujtás László Zsigmondnak, technikai kivitelezéséért pedig Szeverényi Erzsébetnek mondunk köszönetet.

¹⁷Hradszky, i. m.

¹⁸Pirhalla, i. m.

¹⁹„Alia festa, quae praecedentia apud pontificios sunt in usu (ut sunt: Corporis Christi, Conceptionis et Assumptionis Mariae, Catharinae, Laurentii et similia alia) in nostris Ecclesiis *celebrare nolumus!*”

decantatum.” Anno 1614. 281. p. ill. 141. v.). Ezután a társulati ügyek közös megbeszélésére, az aktuális tennivalók kijelölésére, majd az istentiszteletre került a sor, mely utóbbi bő zenelési alkalmat is jelentett a kántor, kórus, az orgonista és egyéb zenészek közreműködésével („choro musico”, „musico cantorum concentu”, „cum organedo et ejus coadjutoribus”, „concentu musico” etc.). A lelkészek a közköltiségen megszervezett ünnepi ebéd után oszlottak szét, melyet énekükkel még ünnepélyesebbé tettek az ide-sereglő skolarisok és mendikánsok, hegedűsök és egyéb hangszeresek. Bizonyára más-kor is megtörtént, ami a szepesváraljai kongregáción, hogy a helybeli lelkész fényes ebéddel fogadta kollégáit, szívüket pedig — jó gazda módjára — nemcsak étellel-itallal („non solum frugali Cibo et Potu”), hanem édes muzsikaszóval is („sed et svavissimo Musices Concentu”) felvidámitotta (Anno 1629. 533. p. ill. 267. r.).

A korabeli városi zeneélet légköre szinte természetesen hatol be a fraternitás mindennapi életébe. Ami az evangélikus iskolákban ez idő tájt országszerte zenei igény, az éppoly természetességgel merül fel a lelkészek részéről is.

Mivel a fraternitás kongregációi egyfajta társadalmi-közéleti eseményeknek is számítottak, a városok e rendezvényekre valószínűleg előre is készültek. Igyekeztek az ideérkező vendégeket tőlük telhető ünnepélyességgel fogadni, ezért gyakran csendült fel a zeneszó: vokális, hangszeres vagy mindkettő. A leggyakoribb eset, hogy a helybeli schola énekkara vagy pedig a kántor köszöntötte őket meghívott kollégáival. Így történt ez 1575-ben is a Szepesolasziban megrendezett ünnepélyes kongregáción, melyre a helybeli kántor meghívta a szomszédos falvakban működő kollégáit, és köszöntő énekeket rögtönzött velük a fraternitás tiszteletére.²⁰ Szokás volt a középkor óta, hogy a lelkészek részint terményekkel, részint meghatározott összegű készpénzzel fizették látogatásaik alkalmával a rektorokat, kántorokat, sekrestyéseket. A leggyakrabban előforduló összeg, melyet a kántor — pro more solito — kapott tőlük, 50 dénár, míg az iskolaigazgató általában 1 forintban részesült.

A régebbi napló 1530-tól kezdve gyakran emleget egy Mihály nevű „chori magister”-t, aki Kassáról jött Lőcsére, s itt szinte jobbkéze volt egészen 1541-ig Molner György plébános-seniornak. Bár kántora még a legkisebb falunak is volt, két lőcsei kántort név szerint is említ a jegyzőkönyv: egy Gáspár nevűt (680. p. ill. 337. v.) és egy Miska Bálint nevezetűt (858. p. ill. 424. r.), aki pestisben halt meg 1599-ben, s akiről azt is megjegyzi, hogy „musicus insignis”, azaz jeles tudású muzsikus volt.

Nélkülözhetetlen volt az orgonista is, aki hangszer tudásával tette élményszerűvé az egyes összejöveteleket. Jegyzőkönyveink a következő városokban működőkről emlékeznek meg rendszeresen: Lőcse, Igló, Leibic, Szepesváralja, Menyhárd, Felka, Poprád, Béla és Csütörtökhely. A *Matricula Moleriana* néhányának a nevét is közli, például a lőcsei Tamásét, a leibici Györgyét, egy Pál nevű vándor-orgonistáét és a szintén lőcsei Sandeciúsét.

Korabeli orgonisták igen gyakran egyéb hangszerekkel — „cum adjutoribus”, „cum adjuvantibus” vagy „cum sociis” — szerepelnek, illetőleg alkotnak velük kisebb zenei együttest.²¹ Egy átutazás alkalmával Csütörtökhelyen kényszerülnek megszállni

²⁰ „Dominis *Cantoribus* ex vicinia congregatis et optimis *cantilenis*, Fraternitati ob solennem Conuentum congratulantibus dati den. 100.” (547. p. ill. 272. r.)

²¹ „...dedi Rectori Varaliensi pro More solito florenum, *Organistae et ejus Coadjutoribus* flore-

a lelkészek, ahol még aznap este megtisztelti őket szép játékaival az itt működő orgonista, sőt a hamarjában összesereglett kántorkollégák is nyújtanak egyfajta koncert-ízelfőt.²²

Az 1669-ben megtartott poprádi kongregáció során külön említi a jegyzőkönyv XVII. századi orgonistáink egyikét: Johannes Erythraeust. Miután a lelkészek megtárgyalták közös gondjaikat, átmentek a templomba, ahol – mint írják – kiváló zenei élményben részesítette őket a szepesbélaiaknak mesterségében igen jártas orgonistája, aki nagy kedvvel játszhatott az épp újonnan felállított hangszeren. Miután pedig a dícséretesen előadott kompozíciók véget értek, egyik jeles társuk elmélkedését hallgatták meg.²³

A fraternitás protocollumának jegyzője – általában a testület élén álló senior – rendszeresen feltünteti a korabeli városi zeneélet képviselőinek juttatott pénzösszeget. Az ún. bevételi és kiadási táblázatokból értesülhetünk e zenészek korabeli működéséről. Az 1616. dec. 30-i szepesváraljai kongregáció kiadási táblázata például ezt mutatja: *Cantoribus* 1.–; *Familiae* –.25; *Organistae* –.36; *Fidicinibus* –.30; (390. p. ill. 196. r.). E felsorolásban tehát már nemcsak az énekesek és orgonisták, hanem a *hegedűsök* is szerepelnek, mint az 1646-os poprádi kongregáció táblázatában is. Még a viszonylag jelentéktelenebb Izsákfalva sem nélkülözte a hangszeres zenét. Az itt megtartott gyűlésen szintén kaptak némi anyagi hozzájárulást a különféle hangszereken játszó muzsikusok.²⁴

Nem maradhattak el azonban ezekről az összejövelelekről a korabeli városi zeneélet legfontosabb képviselői sem: a *toronyzenészek* vagy *városi trombitások*. Már 1530-ból van róluk feljegyzés Lőcse város seniorjának jegyzőkönyvében: „Capellanis 1 Ort. den.; Campanatori 1 Ort. den.; Organistae 12 den.; *Tubicini* vel *Trompeter* 16 den.” Nemcsak a kongregáción jelent meg a lőcsei toronyzenész legényeivel, hanem 1539-ben egy ünnepélyes temetésen, illetőleg gyászistentiszteleten is, ahol együtt zenélt a templomi orgonistával.²⁵ Nagy tiszteletben részesítették e lelkészek a lőcsei toronyzenészt 1621-ben is, amikor társaival szórakoztató zenét játszott, és hogy szolgálatát kellőképpen honorálják, ők maguk inkább szegényesen ebédeltek, csak hogy a megta- karított pénzösszeget neki juttathassák.

Nem véletlen, hogy a társulati tagok épp a lőcsei toronyzenészt méltatják külö-

[21. lábjegyzet folytatása]

num.” Anno 1629. Varalii. (533. p. ill. 267. r.); „*Org: cum Sociis* 90 d.” Anno 1639. Poprad. (611. p. ill. 306. r.); „*Organ: cum adjuvantibus* 90 d.” Anno 1639. Poprad. (617. p. ill. 309. r.)

²² „Cum honoraremur ab *Organedo* et *Musico Cantorum Concertu* –90. d.” Anno 1666. (878–879. p. ill. 439. v. 440. r.)

²³ „Circiter horam sextam ingressi sumus Templum, audivimus in eo *concentum Musicum* longe svavissimum, in *Organo* noviter exstructo, a provido et bene experto viro D. Joanne Erythraeo Belensium *Organedo*, quo laudabili finito elegantissimam sane concionem e suggestu habuit admodum Rev. ... Joannes Bajerus p.t. Antistes Ecclesiae Varaliensis fidelissimus.” Anno 1669. (1038. p. ill. 520. v.)

²⁴ „Instrument. Music. –90 d.” Anno 1652. (739. p. ill. 370. r.)

²⁵ „Dominica 1 post Octav. Epiphaniam ... in exequiis Leutschoviae pro Venerabili Domino Petro celebrati solvi *Tubicini* 16 den. Campanatori 1 Ort. *Organistae* 12 den.” Anno 1539. (454 r.)

nös figyelmükre, hisz Lőcse mint *szabad királyi város* a toronyzenészeket mint saját városi zenészeit tartotta szolgálatában.

E közeli szabad királyi város zenei kisugárzásának tulajdonítható, hogy Szepesváralján, Iglón, Szepesolasziban, a XVII. század folyamán pedig – a jegyzőkönyvek adatai szerint – már Leibicen és Szepesszombaton is találunk toronyzenészeket, még ha ezek – minden valószínűség szerint – nem is gyakorolták a szabad királyi városok toronyzenészeinek valamennyi funkcióját.

Szepesváralján a jegyzőkönyv íróját 1586-ban Cyriacus Obsopaeus házánál különféle toronyzenészek és énekesek szórakoztatták. A váraljai toronyzenész jó ismerőse lehetett mindegyik lelkésznek, hisz gyakran találkozhattak vele, amikor a káptalanba igyekeztek a prépostnak járó székdíjat megfizetni. 1594-től kezdve folytonosan olvashatunk arról, hogy az itteni „tubicinator”-ok mikor és mennyi dénárban részesülnek az arra járó vendég-lelkészek jóvoltából.²⁶

Az *iglói* toronyzenész először 1575-ben szerepel a jegyzőkönyv adatai között, amikor a társulat seniorját köszönti. Mivel Igló útba is eshetett Szepesváralja felé, a lelkészek gyakran szálltak itt meg hivatalos utazásaik alkalmával, s ezért sokszor volt alkalmuk az itteni toronyzenészek játékában gyönyörködni.²⁷ Valószínűleg színvonalas zenét játszhattak, mert más városok is gyakran hívták meg őket vendégszerepelni, így például Leibic 1643-ban. Szepesszombati szereplésük alkalmával részletes felsorolásban is olvashatjuk, hogy az 1660-ban megtartott kongregáción az iskola mendikáns diákjai mellett orgonista, kántor, diszkantista és két városbéli toronyzenész-együttes is fellépett: a szepesváraljai és az iglói.²⁸

Szepesolaszi szintén dicsekedhetett toronyzenészekkel. Az itt átutazó senior 1602-ben a városkapunál virrasztó öröknek 12 dénárt, a toronyzenészeknek (tubicinibus) pedig 9 dénárt adományozott. Megjelentek azonban a lakomákon is, mint például az 1631-es Szent Erzsébet napján tartott összejövetelen, ahol 36 dénárban részesültek.

A XVII. századi napló azonban már a leibici és a szepesszombati toronyzenészekről is megemlékezik. A társulat elnöke 1607-ben egy közös étkezés alkalmával honorálja játékát a *leibici* toronyzenésznek, s ugyanígy tesz a mendikáns diákokkal is.²⁹ *Szepesszombaton* ismét színes asztali zenét játszik a helybéli toronyzenész, de ellátogat az 1650-es általános kongregációra is, ahol 60 dénár a jutalma.³⁰

A XVII. századi protocollumnak szinte legelején megemlíti Goltz, hogy Béláról Menyhárdra utazva, és így Késmárk, szabad királyi város kapuihoz érve az itt virrasztó

²⁶ „Collecto Censu contuli me cum Reverendo Domino Erythraeo in Capitulum, ibidem Censum deposui. ... *Tubicinatori* 6 denar.” Anno 1639. *Varaliae* (307. p. ill. 614. r.)

²⁷ „Praesentatio Cathedratici Censu. Nouocomii in pernoctatione dum in Capitulum descendimus dedi *Tubicini* den. 6.” Anno 1581. (584. p. ill. 290. r.)

²⁸ „*Organistae* Olmützero —.90 d.; *Cantori* Tökölano —.90 d.; *Discantistae* —.15 d.; *Pauperibus et Mendicantibus Scholae* —.24 d.; *Neocomii Tubicini* —.9 d.; *Varaliae Tubicini* —.18 d.; (794. p. ill. 397. v.)

²⁹ „Ibidem inter prandium a fratribus dedi Cantoribus florenum unum. Mendicantibus denar 9. *Tubicini* apud nos itidem denar 9.” (10. v.)

³⁰ „Exposita pro prandio Georgiomontano: Mendicantibus —.12 d. *Tubicini* —.40 d.” Anno 1628. (521. p. ill. 261. r.)

öröknek tíz dénárt, a toronyzenészeknek pedig kilenc dénárt fizetett. Bár nemcsak Késmárk, de Lubló sem tartozik a szepesi huszonnégy királyi város fraternitásának kötelékébe, mégsem érdemtelen megemlékezni az 1644–45-ös, valamint az 1665-ös évek eseményei között a lublói vár gyermek-dobosairól és trombitásairól („pueris Tympanistis; Tibicin: et Militibus ad portam dispositis”; 679–686. p.).

Az eddigi elszórt, de rendszeres adatokból kitűnik, hogy a zenészeknek mely típusai léteztek a XVI–XVII. századi Szepességen, valamint, hogy ezek hol és milyen alkalmakkor muzsikáltak. Bár rendszeres fizetésüket – ha volt – nem a fraternitás lelkészeitől kapták, az alkalmanként nekik juttatott összegből (honorarium, jutalom, borral, adomány) viszonylag rendszeres tevékenységükre következtethetünk. Hogy e rendszeresség a lelkészársak általános jóindulatából nekik juttatott adományoknak köszönhető-e vagy tényleges korabeli megbecsülésüket tükrözi, nehéz volna eldönteni. Feltételezhető azonban, hogy e huszonnégy – közigazgatásilag száz mintára – jól megszervezett felvidéki városban nemcsak az egyházképviselő, hanem a világi hatóság részéről is megbecsülésben részesültek az olykor fontosabb társadalmi funkciót betöltő zenészek. (E tény a toronyzenészek esetében nyilvánvaló, hisz ők alapfizetésüket rendszeresen magától a várostól kapták.)

Mind ezek után felmerül a kérdés: van-e a korszak nevezetesebb történeti-politikai eseményei közül legalább néhánynak *zenei* lecsapódása, s ha igen, vajon ez megtalálható-e a szepesi huszonnégy királyi lelkész jegyzőkönyvében?

Kétségtelen, hogy a hosszú középkori múltra visszatekintő katolikus vallású testvérület életében a legnagyobb mérvű változás az, amikor testületileg, hivatalosan elszakad a katolikus egyháztól (1582), és az ágostai hitvallású evangélikus hitre tér át. A középkorban igen tekintélyes katolikus lakosságot számláló Szepesség területén a reformáció *valódi* elterjedésének Thurzó Kristóf „áttérése” (illetőleg „visszatérése” eredeti evangélikus hitéhez) adott igazi lökést. „A két Thurzó-nádor, György és Szaniszló, mint legfőbb közjogi funkcionáriusok, és egyben a protestáns egyház leghathatósabb *világi* támaszai és vezérei, kezükben tartották az egyház szervezésének és irányításának külföldi képviselőjének és külföldi kapcsolatai megteremtésének összes szálait.”³¹ Thurzó Kristóf, a nádornak, Thurzó Györgynek öccse, Szepes és Sáros megye főispánja lett az a hatalmas pártfogó, akinek közreműködése biztosította a katolikus egyházi rend megváltoztatására irányuló erőfeszítések egységét a papok, városok és nemesek körében, akik az egymással való versengés miatt nem tudtak célt érni. Thurzó Kristóf áttérése a fraternitás egyik seniorjának, Xylander (Holzmann) Istvánnak köszönhető, akiről Munyay jó összefoglalást nyújtó művében³² így emlékezik meg: „Anno 1613 Christophorem Thurzo, Georgii Pro-Regis fratrem, quem Jesuitae ad sacra Romano-Catholica seduxerunt, ad formulam Euangelicam reduxit.”³³

³¹ Ilia Bálint, *A Thurzó levéltár protestáns egyháztörténeti iratai.* (Magyar Protestáns Egyháztörténeti Adattár. Szerk.: Mályusz E.; XV. évf. Budapest 1934.)

³² Munyay Lajos, i. m.

³³ A Thurzó-levéltár protestáns egyháztörténeti adataiból kitűnik, hogy az eredetileg evangélikus vallású Thurzó Kristóf, hogy Erdődy Zsuzsannát feleségül vehesse, 1604-ben római katolikussá vált, sőt galgóci birtokaira letelepítette a jezsuitákat. Életének e korszakában kifejezetten üldözte a protestánsokat, mint azt az 1604-ben történt löcsei esemény is bizonyítja, amikor Pethe Már-

Miután Thurzó Kristóf több kanonok jelenlétében kijelentette, hogy elszakad a katolikus vallástól, Xylander mint a fraternitás seniorja elrendeli, hogy másnap mind a huszonnégy lelkész köteles hálaadó istentiszteletet végezni és a kóruson az egész gyülekezettel együtt az Ambrus-féle „*Te Deum laudamus*”-t *énekelni*.³⁴

A napló szerint március második napján, melynek szerencsés és a keresztyén respublicára nézve üdvös volt a kimenetele, kezdődött a nyilvános ünnepség. Mialatt a várban a skolárisok az esti könyörgéseket *énekeltek* – őket saját birtokairól és Berzeviczi András, Sáros megyei bíró és szepesi vár-prefektus uradalmaiból hívták össze –, a gróf úr mindenek szeme láttára Xylander, szepesváraljai prédikátor előtt térden állva összes bűneiről nyílt vallomást tett. Ezután beszédet intéztek a jelenlevőkhöz, majd a szertartás többi részét wittenbergi szokás alapján végezték el. A nagyobbik palotában *énekeltek* a *Te Deum laudamus*-t a latin nyelvű híradás szerint oly módon, hogy egyik versét az *organista* játszotta a *hegedűsökkel*, *kürtösökkel* és *dobosokkal*, másik versét pedig a skolárisok, a lelképásztorok és a nemesség *énekelte versenként váltakozva* a hangszerekkel.³⁵ A lakoma végeztével elsütötték a harci ágyúkat, szám szerint huszonnyolcat, úgy, hogy az emellett hangzó nagy *dobpergéstől* és *kürtzúgástól* az egész vár szinte megreszketett; az ágyúlövéseket pedig gyakran ismételték egész estig, sőt még az éjszakába is belenyúltak annyira, hogy a mennydörgéssel is felérő robaj szélében-hosszában hallatszott. Délután három órakor *énekeltek* az esti könyörgéseket, majd ezek végeztével a gróf úr tisztán csengő hangon ezúttal németül ismételte el a *Te Deum*-ot. Az események fölötti nagy örömeiben Xylander már másnap értesítette a nádort öccse áttéréséről és annak ünnepélyes körülményeiről.³⁶ Tudósítása szerint e nagy napon mind Szepes, mind Sáros megye gyülekezeteiben nyilvános gratuláló énekeket („*cantica gratulatoria*”) zengtek a gróf úr tiszteletére, sőt még a várban is öt ün-

[33. lábjegyzet folytatása]

ton préposttal az itteni templomot a katolikusok részére akarta visszafoglalni, de ez kudarccal végződött. Bátyja, a nádor Thurzó György, aki mindig lutheránus volt, egyik levelében (Eperjes, 1611. máj. 25.) ironikusan sajnálkozva jegyzi meg: „Thurzó Kristof uramat öcsémet, ma az táblán ülven a kórság kiütötte, most is nyavalyásan vagyon szegény öcsém... Nem jó hitit embernek akárki kedveért is megtagadni, mert nem gyakorta vagyon azoknak szerencsés kimulások ez világbul.” Megjegyezhetjük, hogy öccse ezután két évvel visszatért evangélikus hitéhez, s miután megreformálta a szepesi hitéletet, egy év múlva meghalt. „Anno 1614. den 7-ten April ist Herr Cristoph Thurzo auf den Zipser Haus gestorben, und den 26-ten May in Leutschau begraben worden.” (Wagner C.: *Analecta Scopusii sacri et profani*, P. II. 22. I. Viennae 1774.)

³⁴ „... ad diem solis sequentem, publice ex suggestu solennem instituetis Gratiarum Actionem et in Choro cum universo Coetu *Canticum Ambrosii decantabitis* Te deum Laudamus appellatum.” (Anno 1613. febr. 22.; 182–183. p. ill. 92. v.–93. r.)

³⁵ „Postea *Te Deum laudamus*, in Majori Palatio *decantatum*, *Organedo cum fidicinibus tubis et tympanis* unum: Scholasticis et Pastoribus cum Nobilitate alterum, per vices *Canentibus Versiculum*.” ... „Prandio absoluto, displosae Machinae Bellicae, sive Bombarde ut vocant, numero XXVIII. *tympana percussa, tubae sufflatae*, ut ex Gemitu et boatu tota contremisceret Arx; quae displosio saepius iterata usque ad vesperam, et protracta in ipsam quoque noctem, ita ut fragor tonitruui instar longe lateque audiretur.” „Hora tertia pomeridiana, vespertinae preces *decantatae*, et his absolutis, in Germanica Lingua *Te Deum laudamus*, Domino Comite clara voce subsequente repetitum.” (Anno 1613. márc. 2.; 186–189. p. ill. 94. v.–96. r.)

³⁶ Xylander e levelének pontos latin szövegét közölte Bruckner Győző „A szepesváraljai zsinat” c. tanulmányában.

nepték díszlövésekkel és *zenei kísérettel* előadott köszöntő versekkel („celebrata in ipsa Arce panegyris *concentu Musico*”).

Miután Xylander megnyerte a főispánt a reformáció ügyének, ez utóbbi hathatósan kezd munkálkodni az eddigi egyházi rend átszervezésén. Hosszas bonyodalmak után végre sikerül összehívni a szepesváraljai zsinatot (1614. jan. 22.), ahol Szepes és Sáros megye a katolikus püspök helyett saját szuperintendenst választ magának éppen Xylander István személyében, akit a bajmóci Ábrahames Izsák avat fel wittenbergi szertartással: „ima, ének és zene után” – ahogy Bruckner Győző a nagy esemény zenei vetületét összefoglalja.³⁷ A Goltz-féle Matriculát olvasva (294. p. ill. 148. r.) azonban többet is megtudhatunk (Inauguratio Superintendentis) a zenei háttéréről. A megválasztott szuperintendenst a templomba vezették, és az ünnepélyes avatási szertartás *előtt* nemcsak könyörgéseket, hanem más *cantilénákat* is énekeltek hangszeres kísérettel váltakozva. „In Arcem, ubi ventum erat, hora prima pomeridiana in Templum deducitur electus superintendentis, et praemissis precibus *aliisque Cantilenis*, quibus *alternatim Musica instrumentalis* miscebatur, per Baymocensem (sc. Abrahamides Izsák) ... inauguratur.”

„Az avatás végeztével” – írja Bruckner e zsinatról szóló *történelmi* tanulmányában – „megszólt az *Ambrosius-féle ének*, melyet a gróf birtokairól összesereglett tanulók adtak elő; páncélos vitézek fújták a *harsonákat* és *trombitákat* az ének végéig.”

A latin szöveg azonban *zenei* szempontból többet mond a Bruckner-féle fordításhoz képest (295. p. ill. 184. v.): „*Cantatur* Inauguratione absoluta, *Canticum Ambrosii, Musica choralis, figurali, Instrumentali*, per Scholasticos ex omni Ditione Domini Comitibus conductos; *tympana* ab aeneatoribus *percutiuntur*, et *tubae inflantur*, ad finem usque *Cantici*.” Az avatás végeztével tehát a gróf birtokairól összesereglett tanulók elénekelték az Ambrus-féle éneket (Te Deum laudamus), mégpedig: „*musica choralis, figurali, instrumentali*”, azaz váltakozó (alternatim) stílusban, mely a jegyzőkönyv bizonyossága szerint még ekkor is, a XVII. század elején élő gyakorlat volt. Sajátossága volt ennek az előadásmódnak, hogy az egyszólamú sorokat, verseket, strófákat váltakoztatta az ezek feldolgozásaiból készült több szólamú részekkel.³⁸ A gróf birtokairól összesereglett tanulók tehát a Te Deumot *versenként váltakozva* adták elő: a páratlan verseket egyszólamban, a párosakat pedig több szólamban énekeltek, mindig a megfelelő zenei kísérettel.³⁹ A páncélos vitézek pedig ezalatt verték a dobokat, és

³⁷ Bruckner Győző, i. m.

³⁸ Egyes gregorián forrásra visszamenő liturgikus mise- illetve zsolozsmatételeket (Gloria, Magnificat, Te Deum stb.) a középkor vége felé több szólamban, hangszeres változatban is feldolgoztak. „In den Horen werden die mannigfachen mehrstimmigen Kompositionen von Hymnen, der Cantica, insbesondere des Magnificat, und des Salve Regina in ähnlicher Weise dem Brauch des *Alternierens* gedient haben wie die *Figuralsätze des Tedeum* für festliche Anlässe.” (MGG I.: „alternatim”)

³⁹ Alátámasztja e tényt az a körülmény is, hogy épp a XVII. századi *leibici* énekeskönyv – Leibic egyike a 24 szepesi királyi városnak – a Te Deum *páros verseit* több szólamú feldolgozásban, mégpedig öt szólamban közli. Létezett tehát az evangélikusok körében a XVII. századi Felvidéken az egyszólamú gregorián tételek alternatim, azaz a több szólamúval váltakozó előadásmódja, sőt még egy formában is: amikor a vokális tételek, ill. versek váltakoztak a hangszeres megfelelőikkel. Az alternatim stílusnak ezzel a válfajával találkoztunk a Thurzó Kristóf áttérésekor le-

a kúrtszó is hangzott egészen az ének végéig.⁴⁰

A székesi huszonnégy királyi város confraternitásának XVI–XVII. századi jegyzőkönyveiben ott találjuk tehát a korszak jelentősebb történelmi eseményeinek is részletes elbeszélését. E két matricula azonban nemcsak a történettudományi, hanem a zenetudományi vizsgálódások szemszögéből nézve is figyelmet érdemel. Zenetörténeti jelentőségük abban áll, hogy nemcsak megerősítik a korabeli városi zenéről kialakult nézeteinket, hanem néhány kiegészítő adattal is szolgálnak: mint azt az evangélikusok több szólamú kóruskultúrájára, hangszeres gyakorlatára vagy az ún. *alternatim* stílus korabeli elterjedtségére vonatkozóan láthattuk.

[39. lábjegyzet folytatása]

zajlott ünnepek alatt, amikor a Te Deum páratlan verseit *énekelték*, páros verseit pedig *hangszeren játszották*. („Postea Te Deum laudamus... decantatum, Organedo cum fidicinibus tubis et tympanis *unum*: Scholasticis et Pastoribus cum Nobilitate *alterum*, per vices Canentibus Versiculum.”)

⁴⁰ Pontatlan tehát Bruckner fordítása, miszerint „páncélos vitézek *fújták* a harsonákat és trombitákat”, hiszen a latin szövegben a páncélos vitézek „*tympana percitiuntur*”, azaz *doboltak*.



Bárdos Kornél:

ÚJABB SZEMPONTOK A MAGYARORSZÁGI TORONYZENÉSZEK TÖRTÉNETÉNEK KÉRDÉSÉHEZ

Az elmúlt évtizedek folyamán joggal tartottuk a toronyzenélést, a toronyzenészek intézményét németes műveltségű városaink sajátjának. Szabolcsi Bence ugyanis már 1928-ban megállapította: „A magyarországi német kultúrájú városok korán eljutnak a hangszeres zene rendszeresebb műveléséig, korán kialakul a toronyőr és a városi muzsikus hivatalos hatásköre.”¹ Tapasztalatra épülő véleményét 1947-ben megerősítette: „Korán kialakítják rendszeres, polgári jellegű zeneéletüket (toronyőrök muzsikája, zenekarok) s megvan az a rendkívüli jelentőségük, hogy kész, intézményes társadalmi kereteikkel első felfogói egyes európai mozgalmaknak, egyben melegágyai a belőlük kiharjadt tehetségeknek.”² Valóban effajta városainknak hosszú sorát ismerjük, amelyekben a 16–17. században, sőt már korábban is élt a toronyzenészek intézménye: Sopron, Pest, Pozsony, Körmöcbánya, Besztercebánya, Selmecebánya, Lőcse, Bártfa, Eperjes, sőt az erdélyi szászok városai (Brassó, Nagyszeben, Segesvár, Fogaras, Beszterce) falai közt is hagyományosan szólt a toronyzene.

E nézettel kapcsolatban az első meglepetés akkor ért, amikor elkészült Pécs 18. századi zenéjéről a monográfiánk. Részletes levéltári kutatás folyamán egyetlen adatot sem találtunk toronyzenészekről, holott Pécs a 18. században, sőt a török uralom előtt is már németes műveltségű város volt. A negatív eredmény okának akkor még a levéltári anyag hiányosságát tartottuk. Ennek megfelelően – közölve néhány trombitás adatát – mégis feltételeztük Pécsen is a toronyzenélést.³

Meglepetésünk fokozódott, amikor Győr 17–18. századi zenéje kutatása közben sem találtunk a levéltárakban adatot a toronyzenészekről. Ez a város ugyan a 17. században magyar, de a 18. században már erősen német jellegű volt.

A kérdés megoldásához két segítséget kaptunk. Elsősorban Demkó Kálmánnak még 1890-ben közzétett sorai készítették elgondolkodásra: „A felső vidéki sz[abad] kir[ályi] városok mindegyikében ma is fennáll a toronyőri intézmény.”⁴ Az egykori lőcsei levéltáros, aki jól ismerte a környék levéltárait és szokásait, bizonyára joggal hangsúlyozta a németes kultúra helyett a szabad királyi város jelleget. – Győri kutatásunk idején beszélgetésünk alkalmával aztán – kőszegi kutatásainak befejezése után – Szige-

¹Szabolcsi Bence, *A XVII. század magyar főúri zenéje* (1928), újabb kiad. *A magyar zene évszázadai* I. (Budapest 1959), 250.

²Uő., *A magyar zenetörténet kézikönyve* (Budapest 1947), 21.

³Bárdos Kornél, *Pécs zenéje a 18. században* (Budapest 1976), 13.

⁴Demkó Kálmán, *A felső magyarországi városok életéről a XV–XVIII. században* (Budapest 1890), 210.

ti Kilián említette, véleménye szerint inkább a szabad királyi városok sajtójának kéne tartani nálunk a toronyzenélést.

Mindezek hatására győri könyvünkben már óvatosabban fogalmaztuk meg a véleményünket azzal kapcsolatban, hogy egyetlen toronyzene-adatot sem találtunk. Hangsúlyoztuk, hogy nem lepődünk meg, ha nem is fog előkerülni ilyen adat, mert a toronyzene a német nyelvű, elsősorban a régi szabad királyi városaink hagyománya. Győr csak 1743-ban lett szabad királyi város. A toronyzenének nem volt régi hagyománya, így ez az idő már nem kedvezett az új szokás meghonosodásának.⁵

Azóta a soproni levéltárak részletes kutatása alapján, valamint Pozsonytól Lőcsén át Kassáig, Besztercétől Kolozsváron, Nagyszebenén át Zágrábig csaknem valamennyi szabad királyi város és sok mezőváros lényeges adatainak ismeretében részletesen tudjuk bizonyítani, hogy a *korabeli Magyarországon a toronyzenélés a szabad királyi városok sajtója*. Így arra a meggyőződésre jutottunk, hogy a hagyományos véleményt – ha van is reális alapja – finomítanunk kell: a németes jelleg helyett a szabad királyi város jelleget kell kérdésünk döntő kritériumává tennünk. Ez annál inkább megalapozott, mert a kérdés „ellenpróbája” is sikerült: Zágráb, Nagyszombat, Kassa és Kolozsvár a levéltári anyag bizonyossága szerint a 17. században nem volt tipikusan német műveltségű város. Zágráb inkább volt horvát, mint német. Nagyszombatban, Kolozsvárott az összes 17. századi városi számadáskönyv, Kassán valamennyi városi jegyzőkönyv és a városi iratok nagyobb része magyar nyelvű. Jellemző, hogy amikor a 17. század közepén a németes kultúrájú Eperjes tanácsa toronyzenésze ügyében Kassára ír, akkor levelét magyarul írja a kassai városi tanácshoz.⁶ Mind a négy városban voltak városi trombitások azaz toronyzenészek azért, mert szabad királyi városok voltak.

Régi szabad királyi városaink közül jó néhány elvesztette közben e kiváltságát, s csak a 17. század közepén vagy később nyerte vissza. Késmárk mégis megőrizte végig a toronyzenészek hagyományát. Pesten a töröktől való felszabadulás után, Kőszegen 1715-ben újjították fel. Azokban a városokban pedig, amelyek később nyerték vissza jogaikat, ill. csak ekkor emelték fel őket mezővárosi szintről szabad királyi városi méltóságra, nem volt rá igény, már nem is szervezték meg a toronyzenészek intézményét (Győr, Debrecen, Pécs stb.).

A toronyzenészek (Thurner, Turner, Thürmer) a szabad királyi város zenészei voltak. Nevezték őket még Stadtpfeifer, Kunstpfeifer, Stadttrompeter, Trompeter, tubicines Civitatis, városi trombitások néven, sőt a 17. század közepétől az előkelőbb Stadtmusikanten, Stadtmusici, városi zenészek címen is. A város mint patrónus gondoskodott az iskolákról, az egyházakról, ugyanezen az alapon a saját zenészeinek tekintett toronyzenészekről is. Ők a város zeneéletének a központja, főszereplői. Elfoglaltságuk igen gazdag volt. Első feladatuk természetesen a toronyban való őrködés, az óra, a tűz és a víz jelzése volt, megfelelő szignálokkal. Zenével fogadták az érkező, áthaladó és távozó előkelőségeket. Folyton bővülő zenei elfoglaltságuk miatt szívósan harcoltak azért, hogy mentse fel őket az őrködés és a tűz jelzésének nagyon fárasztó, a toronyhoz kötött, felelősségteljes kötelezettségétől. A 18. században jó néhány helyen e célra külön toronyörököt alkalmaztak helyükbe.

⁵Bárdos Kornél, *Győr zenéje a 17–18. században* (Budapest 1980), 235.

⁶Uő., „Adatok a kassai „városi trombitások” történetéhez”, *Zenatudományi dolgozatok* 1982., 81.

Mint a város zenészeinek, legsajátosabb feladatuk volt a naponta többszöri toronyzenélés, a hét öt vagy hat napján. Muzsikáltak a város hivatalos ünnepein, temetéseken, esküvőkön, lakodalmakon, névnapokon s hasonló családi ünnepeken. Részt vettek külön szerződés alapján az evangélikus és a katolikus templomok zenekarában, az evangélikus és a katolikus (jezsuita, piarista) iskolák együtteseiben, az iskoladrámák előadásában és a kántálásokban. Zenéltek a táncmulatságokon. Ezen a téren kizárólagos jogaikért állandó harcban voltak a magánzenészekkel. A város – mint gazdájuk – legtöbb esetben megvédte jogaikat. Ha nem tiltotta el, legalább kényszerítette azokat, hogy szereplés esetén bizonyos összeget fizessenek a toronyzenészeknek. A 18. században a színházi zenekarban, hangversenyeken, sőt – mint Sopronban tapasztaljuk – még a század végén szervezett polgári alakulatok zenekarában is egyenruhába öltözött toronyzenészek muzsikáltak. Csak a katonazenekarokban nem volt szerepük. A toronymester (Turnermeister) és 2–6 legénye (Gesellen) lakásáról (gyakran a toronyban) és alapfizetéséről a város gondoskodott. Viszont a toronyzenész tanulók, azaz a trombitás növendékek a mesternek fizettek a zenetanításért és eltartásukért. Jövedelmük nagyon megnövekedett mellékes, de rendszeres szerepléseik által (templomi, iskolai, táncmulatsági, színházi stb.).⁷

A mezővárosokban a zárt zenei szerkezetet nem találjuk meg. Magának a városi tanácsnak is jóval kevesebb szerepe volt a város zenei életében. E típusú városokra a sokféleség jellemző. Ha egyáltalán találunk értékesebb zenélést, akkor a várost birtokló feudális főúr (gróf, herceg, káptalan, püspök) zenei együttese áll a központban. A földesúr patronálja anyagilag a templomokat és az iskolákat. Ének- és zenekara rendszeresen muzsikál a város főtemplomában (Győr, Veszprém, Szombathely, Pécs, Eger, Tata stb.). Az együttes tagjai tanítják magánúton a polgárok gyermekeit zenére. Az evangélikus és a katolikus iskolák zenei együtteseiben – tapasztalatunk szerint – nincs olyan szerepük, mint a toronyzenészeknek a szabad királyi városokban. A mezővárosokban az iskolák maguk tartják el énekeseiket és hangszereseiket. E városokban a magánzenészeknek is nagyobb a szabadságuk, mert a főúri vagy káptalani zenészek nem korlátozzák úgy őket, mint a toronyzenészek. Azokban a mezővárosokban, amelyekben nem működik főúri vagy káptalani együttes, az evangélikus és a katolikus parochia ének- és zenekara vagy az iskolák (evangélikus, jezsuita, piarista) együttese a zene irányítója. Mivel az együttes anyagi alapjai bizonytalanabbak, ezekben a kórusokban nagyobb szerepük van az önkéntes, amatőr énekeseknek és hangszereseknek, ellentétben a főúri és káptalani kórusokkal, amelyekben státusban levő tagok muzsikálnak. Az önkéntes muzsikusok rendszeres közreműködése színvonalbeli hullámzást is jelent a kórusban.

Szándékosan csak evangélikus és katolikus együttesekről szóltunk eddig. Református és unitárius környezetben ugyanis az 1700-as évekig többszólalmúságról nem beszélhetünk. A színes reneszánsz, barokk és klasszikus európai repertoár, amelynek részesei voltak folyamatosan az evangélikus és a katolikus együttesek, a református és az unitárius kórusokat nem gazdagította. Ők még a 18. század második felében is megelégedtek a zsoltárok és a melodiáriumok igen egyszerű, erősen archaizáló többszóla-

⁷Uo. 75.

múságával. Mindezekből logikusan az is következik, hogy olyan szabad királyi városban, amelyben főleg reformátusok és unitáriusok éltek – mint pl. Kolozsvárott a 17. században – a város toronyzenészeinek is kevesebb volt a zenélési alkalmuk, mivel az unitárius és a református templomban nem volt igény a zenélésükre.

A toronyzenészeknek a szabad királyi városokban betöltött sajátosan fontos szerepük hangsúlyozása mellett nem hallgathatjuk el, hogy a mezővárosokban is egyszerűen találkozunk trombitásokkal. (Most nem a főnemesi vagy fejedelmi udvarok zenekarának trombitásaira gondolunk!) Őket azonban ne tévesszük össze a szabad királyi városok trombitásaival, a toronyzenészekkel! Az utóbbiak összes funkciójából (örkdés, tűz-, víz-, óra-jelzés szignálokkal, idegenek, vendégek fogadása zenével, naponta rendszeres toronyzene, muzsikálás lakodalmakon, temetéseken, a város hivatalos ünnepein, kizárólagos jog a táncmultságokon, rendszeres közreműködés a templomok és az iskolák zenéjében, az iskoladrámák előadásában, közreműködés színházban stb.) a mezővárosokban élő trombitások – ha akadnak ilyenek – csak egy-egy szerepet töltenek be (tűzjelzés, örkdés szignálokkal vagy közreműködés ünnepeken vagy a tánczenélés kizárólagos joga stb.), de sohasem látják el az összes funkciót. A 18. században több mezővárosban építettek tűztornyot (pl. Győrött, Veszprémben), s az őrség szignálokkal jelezte az órákat és a tüzet, de nem volt toronyzene! Barkóczy Ferenc egri püspök hivatkozva a toronyzenészek jogaira 1750-ben a saját székesegyházi zenészeinek is megadja azt a jogot, hogy a magánzenészek csak az ő engedélyükkel, esetenként 10 dénár fizetése után muzsikálhatnak a városban.⁸ Eger püspöki mezőváros székesegyházi zenészei – analógia alapján – csupán egy funkciót vesznek át a szabad királyi városok toronyzenészeinek szerepéből.

A toronyzenészek társadalmi helyzetéről, működéséről és szerepéről bőséges ismereteink vannak. Alig ismerjük viszont azokat a műveket, amelyek a toronyzene keretében felhangzottak. Emanuel Muntág közöl néhány selmecebányai trombitadarabot.⁹ Esetleg a Vietórisz-kódex clarinodarabjait értelmezhetjük hasonló szerepet betöltő daraboknak.¹⁰ Zenei tudásuk értékeléséből azonban ez nem von le semmit egyszerűen azért, mert tudjuk, hogy az evangélikus és a katolikus templomok együttesében a korabeli európai repertoár értékes műveit játszották rendszeresen.

Zenei tudásuk bizonyítéka ún. felszabaduló levelük (Lehrbrief, Testimonialis) is. Ebben a díszes kiállítású diplomában a város és közvetlenül a toronymester, esetleg az organista is igazolja, hogy a toronyzenész tanuló 4–5 éven át a kor szokása szerint jó néhány fúvós és vonós hangszerezen jól megtanult muzsikálni, és valóban rászolgál a Kunstpfeifer megtisztelő névre. Ezt a bizonyítványt akkor adják ki, amikor más városban kívánja tudását tökéletesíteni. Ugyancsak hasonló szolgálati igazolványt kap a várostól, valahányszor más városba távozik. Ez az igazolvány számára ajánló levél is új állomáshelyén. A városi jegyzőkönyvek gyakran szólnak ilyen igazolások kiadásáról toronyzenészek, sőt színészek esetében is, de az eredeti okmányokat ritkán találjuk a le-

⁸Eger Érseki levéltár A. V. 715. sz., 1750. jan. 7.

⁹Emanuel Muntág, „Vežovi trubači v období rozkvetu meštiackej hudobnej kultúry v Banskej Štiavnici”, *Hudobný archív* I (1974), 66–75.

¹⁰A Vietórisz-kódex clarinodarabjairól lásd kötetünkben Ferenczi Ilona tanulmányát.

véltárban, mert ezeket a muzsikusok magukkal viszik új helyükre. Mivel Michel Cassian 1500 végén Körmöcbányán halt meg, s valószínűleg hozzátartozói sem voltak, szerencsére a felszabaduló levele s két szolgálati levele is fennmaradt a levéltárban. Az elsőt a tiroli Wellsben állfottták ki, az utóbbiakat Kassán és Lőcsén, s a szatmári várbeli szolgálatát, majd a lőcsei toronyzenészségét igazolja.¹¹ A d'Isoz Kálmán által közölt korai dokumentumok után mi most Dr. Ivan Chalupecky szívességéből a hagyomány szívós továbbélésének bizonyítására késői, 1793-ból való késmárki felszabaduló levelet mutatunk be.¹² A bizonyítvány öt éves zenei tanulást igazol s az engedélyezés szövegéből azt is megtudjuk, hogy toronyzenészünk Késmárkról Kassára szándékozott távozni: „Én Ignaz Hadder a szabad császári és királyi Késmárk város nemes és bölcs tanácsának ezidőben alkalmazott toronymestere ezennel tudatom és elismerem mindenki számára, hogy e tanúsítvány bemutatója a jelenlevő, művészetet kedvelő és jóviseletű fiatalember Andreas Kintzler a szabad művészetet és a muzsikát, miként a számára szükséges különböző hangszereken való művészi játékot nálam öt teljes éven át folyamatosan, tökéletesen megtanulta és mint hű tanítványhoz illő és méltó, mindenkor szorgalmasnak,

¹¹ d'Isoz Kálmán, *Körmöcbánya XV–XVI. századi zenészeiről* (Budapest 1908.), 12–14., 20–23.

¹² Az eredeti okmány másolatát Lőcsén (Statný oblastný archív) kaptuk, s ezúton mondunk érte köszönetet.

„Ich Ignatius Hadder der Zeit Eines Löblich und Wohlweisen Magistrats der Kais. Königl. Freyen Stadt Kayssmarck bestelter Kunst-Pfeiffer urkunde, und bekenne hiemit vor Jedermänniglich, das vorweiser dieses gegenwärtiger Kunst liebende und Wohlverhaltene Jüngling Andreas Kintzler bei mir die Freye Kunst und Music so wohl auch das Kunst-Pfeiffen auf mancherley Instrumenten, wie die zugebrauchen sind, gantzer fünff Jahr vollständig aneinander gelehret hat, und sich jederzeit als einen getreuen Lehr-Jungen geziemet und gebühret fleissig in der Kunst geübet, und in andern Geschäften willig, gehorsam, unverdrossen erzeiget. Also dass ich mit Ihme allerdings wohl zufrieden gewesen, Ihme auch anders nichts, dann alle Ehre, Liebes und Guttes nachzusagen weiss: Weil er aber umb mehrere Erfahrung gedachter Kunst an frembde Örtther zubegeben willens und mich dannenhero um ein glaubenswürdiges Testimonium oder Lehr-Brief seiner vollendten Lehr-Jahre, und Ehrlichen Verhaltens halber bittiglichen angelanget. Als habe Ihme solches die Wahrheit zubekräftigen keines weges abschlagen können, noch wollen. Gelanget demnach an alle und jede wes Standes, Ehren und Würden die seyn mögen, so mit diesem Testimonio möchten ersucht werden: Sonderlich an alle Ehrliebende Kunst-Pfeiffer und Musicos, mein gebührend Dienst freundlich ersuchen, Sie geruhen Ihme obgedachten Andreas Kintzler aufs beste und fleissigste recomandirt seyn zu lassen. Ihme andern Ehrlichen Gesellen, Musicanten und Kunst-Pfeiffern gleich halben, zu Diensten und andern Verrichtungen, wo er Zuflucht suchen wird treulich befördern, willig und gerne aufnehmen, auch sonsten alle Gunst und Förderung und geneigten gutten Willen erzeügen und erweisen; Solches bin ich umb einen jeden nach Standes Gebühr indergleichen, und andern fällen Dienst freundlich zu verschulden und zuerwiedern willigst und bereit. Dessen zu wahrer Urkund und mehrerer Beglaubigung habe ich gesteltes Testimonium oder so genanten Lehr-Brieff mit meinen gewöhnlichen Insigill, welches aufgesetzt, bestättiget und bekräftiget. So geschehen in oben ernanter Kays. Königl. Freyen Stadt Kayssmarck. Im Jahr nach der Gnadenreichen Geburts Unsers Herrn und Heylandes Jesu Christi, des Ein tausend sieben hundert drey und neützigsten Jahrs, den zehenden Monaths Tag April.
Ex Commissione Ampl. Magistratus extradedit et sigillavit Paulus lukemarr jur. Cittis V. Notarius.

Ingaz Hadder Thurner Mstr alda

David Somph als Gesel.

N^o 29. Wird von hieraus nach Kaschau frey passirt. Kaismark den 10. Dec. 793 Per Richter u. Rath allda.“

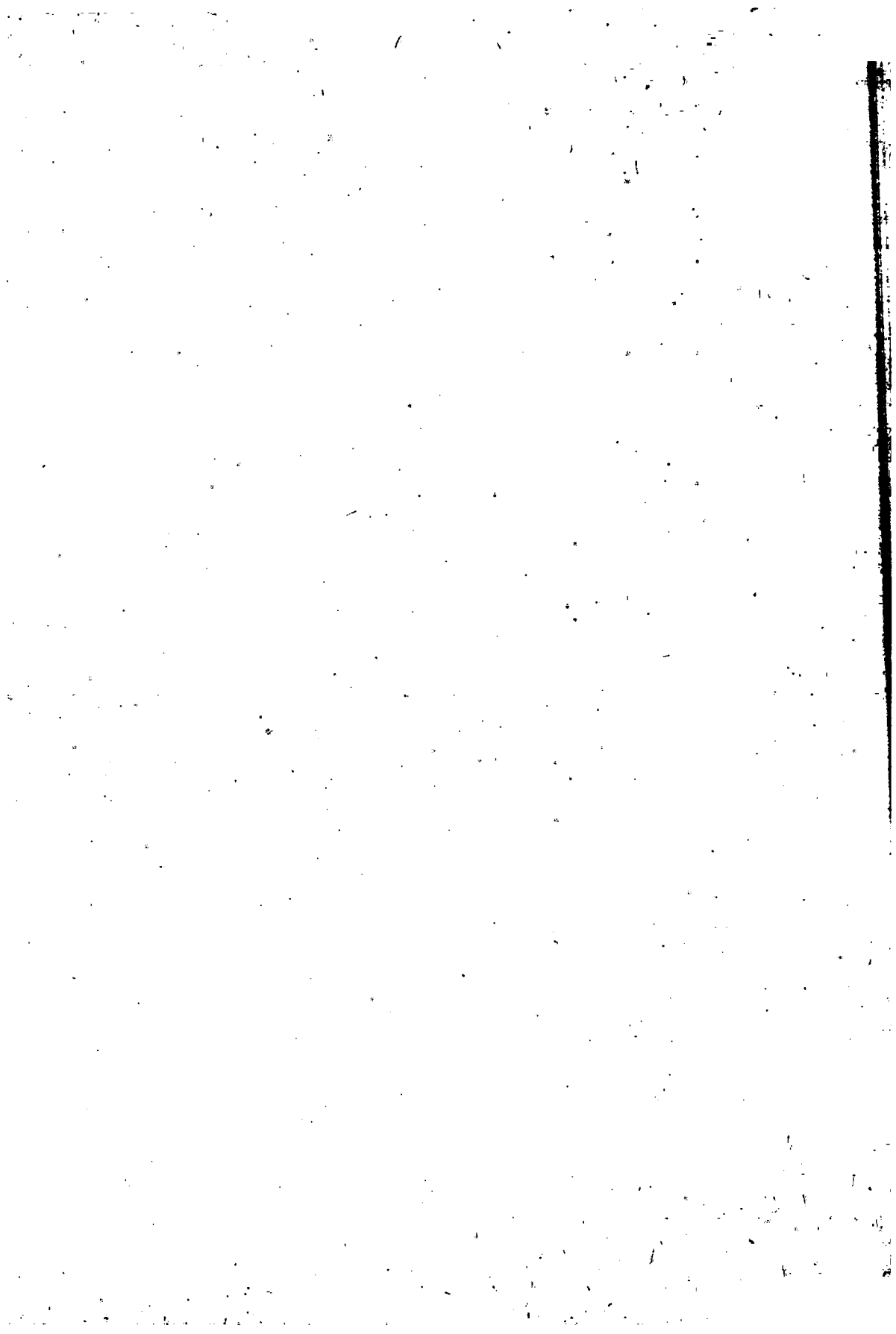
a művészetében, egyéb feladataiban pedig készségesnek, engedelmesnek és kitartónak bizonyult. Ennélfogva, hogy én csakugyan elégedett voltam vele, számára semmi mást, csak megbecsülést, szépet és jót tudok tanúsítani. Mivel azonban ő a nevezett művészetben bőszesebb tapasztalatot kíván idegenben szerezni, ezért megkért engem, hogy befejezett tanulóéveiről és tisztességes magatartásáról hitelt érdemlő tanúsítványt avagy felszabaduló levelet állítsak ki. Azért tehát ezt az igazság által megerősített tanúsítványt nem tagadhatom meg tőle, sőt nem is akarom. Bármilyen rangúak és méltóságúak lennének, akiket ezen tanúsítvánnyal felkeres, hozzájuk fordulok. Elsősorban a minden tiszteletet szerető toronyzenészeket, muzsikusokat kívánja az én illendő szolgálatom barátsággal felkeresni. Engedjék meg, hogy a fent említett Andreas Kintzlert, mint igen jó és szorgalmas személyt ajánlhassam. Ugyanígy szíveskedjenek ajánlani őt más tisztességes toronyzenész legényeknél, muzsikusoknál és toronymestereknél szolgálatra és egyéb tevékenységre, akiknél menedéket keres, hűségesen pártfogolni, készségesen, szívesen felvenni, minden egyéb kedvezést, segítséget, készséges jóindulatot tanúsítani és bizonyítani. Mindenkinek rangja szerint hasonlóan viszontszolgálatra szívesen és készségesen magamat is kötelezem. Ennek bizonyosságául és nagyobb hitelül a kiállított tanúsítványt azaz szabaduló levelet az én rendes pecsétemmel hitelesítem és megerősítem. Kelt a szabad császári és királyi Késmárk városban Urunk és Megváltó Jézusunk kegyelemben gazdag születésének 1793-ik évében április 10-én

a Nemes Tanács megbízásából kiadta és pecséttel
ellátta Paulus Jukemarr helyettes városi jegyző

Ignaz Hadder itteni toronymester

David Somph toronyzenész legény

29. sz. Innen szabadon távozhat Kassára. Késmárk 1793. dec. 10. Helybeli Bíró és Tanács.”



Ferenczi Ilona:

CLARINODARABOK A VIETÓRISZ TABULATURÁS KÖNYVBEN¹

„A XVII. században terjed el nálunk a trombita, még pedig nem a katonaságnál, hanem a főúri kastélyokban. Jámbor eleink ezt a muzikaszerszámot mód nélkül megkedvelték. Egy-egy jó trombitásnak többet fizettek, mint a skólamesternek. Aztán a trombitások az urak asztalánál ettek; lovon jártak; naponkint három meszely bort kaptak. Csu hájuk, láböltözetük is rendesen kijárt nekik. Ha az úr mezőre szállt, a trombitások lovon kísérték. 'Vígán lakáskor', vagyis mikor a vendégek a bornak és a táncznak ereszkedtek, ők muzsikáltak. Úri menyegző trombitás nélkül ritkán esett meg. Azt tartották, hogy a trombitások muzsikája nélkül a farsangi fákn is íztelen. Akinek nem volt jó trombitása, az a másét igyekezett elhitegetni és elszerződtetni. ...” „Mivel a XVII. század derekán még csak kevés trombitásunk volt, nem minden úri kastélyban találkoztunk az efféle muzsikással. Csak a leggazdagabb főuraink ejthették módját, hogy drága pénzen jó trombitásokat szerezzenek s neveljenek. Mert hát nevelték is a muzikásokat.” „Tudjuk például, hogy a főúri családok gyermekeit sok szép trombitanótára oktatták. A virginás mesterek is azon fáradtak, hogy az ifjak a virginál (...) verését jól megtanulják.”²

Néhány kivétellel ez utóbbi két hangszerre írt műveket tartalmaz 17. századi zenénk egyik legfontosabb emléke, a Vietórisz tabulaturás könyv. Magyar világi, szlovák egyházi énekeket és különböző táncokat, közel 300 virgináldarabot felsorakoztató törzsanyagával több tanulmány foglalkozik.³ A kézirat egynegyedét kitevő clarinodarabok mindaddig háttérbe szorultak.⁴

Európában már a 16. században is kedvelt volt a trombitálás. Uralkodók és hercegek reprezentációs alkalmakra trombitásokat tartottak, akik általában szervezetbe, céhekbe tömörültek. Számos krónika, kép, fametszet tájékoztat erről a kedvelt művészetről. A trombitások repertoárjába tartozó fanfárokot, indulókat, kisebb szonátákat azonban legtöbbször nem írták le; ezek általában szóbeli tanítással terjedtek. Ezért

¹ Az 1984-ben megjelenő forráskiadásban az eddigi Vietórisz-kódex néven ismert kézirat TABULATURA VIETORIS ... címmel szerepel. Tanulmányunkban is ezt használjuk. A kézirat legújabb jelzete: K 88 (MTA Könyvtára Kézirattár).

² Takáts Sándor, *A régi Magyarország jókedve* (Budapest 1921), 149–150, 152, 154.

³ Ezen a helyen csak néhány fontosabb tanulmányt említünk: Charlotte Abelman, *Der Codex Vietoris* (Wien 1946; kéziratoss disszertáció, ÖNB Musiksammlung 744 752–C); Burlas-Fišer-Hořejš, *Hudba na Slovensku v XVII storočí* (Bratislava 1954), 23–51, 157–208; Bónis Ferenc, „A Vietórisz kódex szvit-táncái”, *Zenatudományi Tanulmányok*, VI (1957), 265–336; Szabolcsi Benccse, *A magyar zene évszázadai* I. (Budapest 1959), A XVII. század magyar főúri zenéje, 209–280; A XVII. század magyar világi dallamai, 281–372.

⁴ Ezekkel kizárólag Abelman idézett disszertációja foglalkozik részletesebben.

olyan jelentősek pl. H. Lübeck és M. Thomsen udvari trombitások művei 1598-ból és a 17. század első évtizedéből.⁵

Magyarországi feljegyzések is tudósítanak a trombitások közreműködéséről⁶, bár trombitadarabokat tartalmazó zenei forrásokat csak a 17. századból ismerünk, melyek világi és egyházi alkalmakhoz kötődnek. A Vietórisz tabulaturás könyv két clarinóra írt latin és szlovák nyelvű egyházi énekei, vagy világi ünnepségekhez, szórakozáshoz, tánc-hoz készült darabjai is erre utalnak. A tabulaturás könyv clarinodarabjait Abelmann szerint a helyi orgonista saját maga írta, s kompendiumába valószínűleg szólamanyag-nak vette fel.⁷ Hivatkozik Zarevutiusra is, aki a hiányzó kóruszólamok helyébe sok-szor fúvósszólamokat iktatott, melyek olykor szólisztikusak is lehetnek. Ez utóbbit figyelembevéve kéziratunk esetében is gondolhatunk nagyobb előadói együttesre, melyből ez a két fúvósszólam maradt fenn. Az anyag vizsgálatánál kiderül azonban, hogy ezek a kétszólamú, sok esetben csak 8-10 ütemes darabok a kézirat tulajdonképpeni „teljes” darabjai. Amíg a virgináltételek csupán néhány esetben vannak számozott basszusszal ellátva (s ezért – nem közölve a konkrét megoldást – a két szélső szólam lejegyzése többféle harmóniai megoldást sugalmaz), addig a clarinodarabok a hangszer adottságához mérten kidolgozott – bár részben a hangszer gyakorlására szánt – teljes értékű daraboknak tekinthetők.

A *clarino* a magas trombita elnevezése, mely szűkebb szájnyílásával különbözik a mélyebb trombitától. Hiányzanak róla a hangmagasságot szabályozó billentyűk, nyílások, ezért a különböző hangok csak különböző nyelvállás és „ansatz” segítségével szólaltathatók meg. Így a következő skála alakul ki: C c g c' e' g' b' c" d" e" f" (fis") g" a" b" (h") c"', s ebből a hangkészletből az első clarino c"–c"' (kéziratunkban g' is), a második clarino g'–g"'-t (itt e' és a"-val) használ.⁸ A skála egyedüli „módosított” hangja a bé, mely a Vietórisz tabulaturás könyvben egyetlen alkalommal, az egyik egyszólamúan lejegyzett fanfárdarabban (f133b) fordul elő. A két clarino szólam terc-, kvint-, szext-, néhol kvart hangközben mozog, s a legtöbb esetben tercen vagy szexten zár. Rövidebb-hosszabb szakaszok unisono is fellépnek. A két szólam általában párhuzamos mozgású, izoritmikus. Ez utóbbival magyarázza Abelmann azt a jelenséget, hogy a második szólam leírását sokszor elhagyták, mivel ezt a szólamot az elsőből is meg lehetett határozni.⁹ A Vietórisz tabulatura esetében ez inkább esetleges, mint tudatos.

⁵Reichsdenkmale VII, Kassel 1936.

⁶Az ünnepi fúvószenéről ld. Bartha Dénes, *Erdély zenei története* (Budapest 1936), különnyomat a Történeti Erdély-ből, 9-11. A mindennapos, gyakorlati zenélésről ld. Abelmann, i. m. II. rész, 77: „In den sächsischen Städten Siebenbürgens gab es neben besoldeten Organisten Stadtmusici, sog. Turner. Sie mussten die Kirchenmusik besorgen und als Turnermeister den Lehrknaben Unterricht geben, zu bestimmten Zeiten mit Zinken und Posaunen Kirchenchoräle oder mit Trompeten und Pauken Aufzüge in den Fenstern des Kirchturms blasen.” (A lipcsei Allg. mus. Zg. alapján.)

⁷Abelmann, i. m. II. rész, 78.

⁸Abelmann, i. m. II. rész, 74. A hangszert Speer 1687-es tankönyve alapján írja le.

⁹Abelmann, i. m. II. rész, 79.

A kézirat f110b–111a oldalain induló „cantiones” sorozatot négy olyan clarino-feldolgozás vezet be (Nitida Stella, Sanctissima, O gloriosa, Ktobet wolame), melyek a korábbiakban mint virginál-darabok is előfordulnak (f92b–93a, 70b–71a). Ezek közül az első kettő a virginál-letét eredeti moll dallamát dúr alakban hozza, amit Abelmann a megváltozott hangszerbeli lehetőségekkel magyaráz.¹⁰ Bár érvelését helyesnek tartjuk, ki kell egészítenünk azzal, hogy a virgináldarabok között is található egy híres dúr egyházi ének, a *Nun freut euch, lieben Christen gmein* moll változata, f66b–67a, Credo Werýme felírással. (Ez a variánsképzés nem lehet elszigetelt jelenség; a következő század végéről származó pozsonyi korálkönyvből tíz genfi zsolttár moll-változatát ismerjük.¹¹

A kéziraton belül egészen egyedülálló a következő *mű*, *Quam gloriosa* (f111b–112a). A fennmaradt trombitaszólam a latin egyházi ének két szélső frázisát használja fel fanfárszerű motívumokkal felváltva, melyek tematikailag is egymásra utalnak. A szünetekkel gyakran megszakított trombitaszólam valószínűleg egy korálfeldolgozás, melyből ezt az egy szólisztikus szólamot ismerjük. (A metrumváltás a művet három részre tagolja: 3/2–C–3/2.)

A tabulatura két clarinora írt főrésze a f122b–123a-n kezdődik „Pro Clarinis” címmel. (A f119b–120a–b oldalakon a Hagnal és proportioja kivételével olyan egy- és kétszólamú darabok szerepelnek, melyek a főrészben ismételten leírásra kerültek.) Az eddigiekben a két szólamot a tabulaturákban szokásos módon egymás alá jegyezték le; innen kezdve – a régi kóruskönyv-összeállítás mintájára – bal és jobb oldalra felosztva írták le. A főrész 63 darabjából csak 4, a megelőző 16 darabból 8 van megnevezve. E 12, felírással ellátott darabból 5 latin, 3 szlovák egyházi ének feldolgozása (ezekből *Id. 1/a–c kottapéldánkat*), egy korálfeldolgozás, egy tánc („Lustik”), egy preludium és egy *Hagnal* megnevezésű. Ez utóbbi olyan „proportio”-felíratú utótaggal szerepel, mely nem az eredeti dallamra épül, sőt nem is igazi proportio, hiszen már az alapdallam is páratlan metrumú. (A háromsoros moll dallam a négysoros proportioban dúrrá változik.) A Hagnalt a virgináldarabok tánc-részében (moll proportioval) és a szlovák egyházi énekek között (proportio nélkül) is megtaláljuk (*2/a–c kottapélda*). A 17. század második feléből származó Lőcsei tabulaturás könyv néven ismert gyűjteményben.¹² *Tagweis* címmel jelenik meg a hajnal-dallam háromszólamú feldolgozása, s a rákövetkező *Curranta drauff* is a mi proportionok moll variánsa.¹³

A fenti műfaji megjelölések segítségével a cím nélküli darabok lényeges vonásait is meghatározhatjuk. A *Lustik* (f120b, egyszólamúan; f123b–124a kétszólamúan, megnevezés nélkül) kétütemes szekvenciázó motívumokból álló valódi tánc. Az effajta táncos elemű darabokban az indító motívumok általában alsó tercen ismétlődnek. Mivel a felső szólamban négyféle kezdési lehetőség kínálkozik (alsó és felső kvint, alaphang, terc), így a kezdőhang szerint egymás mellé állított darabok között több hasonló

¹⁰Abelmann, i. m. II. rész, 78.

¹¹Csomasz Tóth Kálmán, „Zur Metamorphose etlicher Hugenottenpsalmen”, *Studia Musicologica*, 16 (1974), 179–203.

¹²Az elnevezés nem egészen helytálló, mert Lőcséről több tabulaturás könyvről tudunk.

¹³Burlas-Fišer-Hořejš, i. m. 355–356.

megoldású variáns tétel található (3/a–d kottapélda). A szekvenciális továbbszövés azonban részint a barokk fúvóspreludiumok sajátja, ezért a tánc-műfajba sorolás sem egyértelmű. (A Vietórisz tabulatúrában fennmaradt egyetlen Preludium négyütemes, vázlatyszerű és egyszólamú; f140b.)

A clarinodarabok egy része az olasz korabarokk szinfonia ismertetőjegyeivel rendelkezik; ezek: skála- és hármashangzattematika, melyekből azonos vagy más fokon ismétlődő kisebb motívumok alakulnak, továbbá jellegzetes fúvósritmika, hangismétlés. Ezeket az ismérveket a két említett német trombitásnál, Lübecknél és Thomsennél is megtaláljuk; az ő trombitafanfárai ismétlőjelekkel ellátott rövid szakaszokból épülnek fel. Néhány clarinodarabunk is ilyen fanfárszerű: rövid motívumokból, motívumismétlésből áll, ritmikája merevebb, jellegzetesen fúvós ritmika (4/a–f kottapélda).¹⁴ Az állandóan ismétlődő ritmikai formulákat alkalmanként metrumváltás oldja fel (5. kottapélda). Az 5/c darab páratlan metrumú bevezetőjére az 5/d záróütemei rímelvek. A legkidolgozottabb fanfárdarabba ritkán használt technikai elemet, echo-hatást komponáltak (6. kottapélda).¹⁵

A tabulatúrák könyv clarinora írt darabjai közé sorolhatjuk az f72b–73a oldalakon található *Spiwegmez wssichni wesele* darabot, melynek „voce” feliratú részét élelnebb ritmikájú szakasz követ „trombo” (és continuo) előadásában.

A kézirat üresen hagyott lapjaira basszus szólamokat jegyeztek le modern kottírásban. Ugyancsak mozgalmas ritmikájuk, valamint magasabb fekvésük miatt feltételezhető, hogy előadásukhoz harsonát, akkordikus alátámasztásként pedig orgonát használtak. Az egyik ilyen harsonabasszus a virgináldarabok között, a „voce-trombo” tétel előtt is megjelenik, s ennek a kétszólamú feldolgozásnak felső szólama jellegzetes fúvós ritmikájával a trombita használatára utal. Valószínűleg a többi basszus is a tabulatúrában nem szereplő trombitaszólamhoz járult.

Mindezek alapján gyanítható, hogy a tabulatúra leírójának vagy használójának kisebb létszámú zenekar állt rendelkezésére, s az együttes tagjainak olykor új darabot vagy átíratokat jegyzett le. A Vietórisz tabulatúrák könyv ilyen szempontból is fontos zenetörténeti emlék.

¹⁴ Hasonló fanfárdarabok a Lőcsei tabulatúrák könyvben, ld. Burlas-Fišer-Hořejš, i. m. 357.

¹⁵ A közölt darabok az eredetiben helyenként hibás hangokkal, eltérő dinamikai jelekkel szerepelnek. Az 1984-ben megjelenő forráskiadás jegyzetanyagában a változtatásokat mind feltüntetjük, ezért ezen a helyen nem tartottuk szükségesnek külön megemlíteni.

1.

a: O gloriosa [virginum]

f 110b - 111a

Two systems of musical notation for 'O gloriosa [virginum]'. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a lute line (bass clef). The music is in 3/4 time and features a simple harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

b: Swete stebu [O welt ich muss dich lassen - dallam]

f 124b - 125a

Two systems of musical notation for 'Swete stebu [O welt ich muss dich lassen - dallam]'. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a lute line (bass clef). The music is in 3/4 time and features a simple harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

c: Z cleho srdce sweho [Aus meines Herzens Grunde]

f 129b 130a

Two systems of musical notation for 'Z cleho srdce sweho [Aus meines Herzens Grunde]'. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a lute line (bass clef). The music is in 3/4 time and features a simple harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

2.

116

a: Hagnal

f 121b

Musical notation for 'a: Hagnal' in treble clef, featuring a melodic line with various note values and rests.

b:

f 40b-41a

Musical notation for 'b:' in grand staff (treble and bass clefs), featuring a complex rhythmic accompaniment.

c: Syn Bozy se nam na[rodil]

f 70b-71a

Musical notation for 'c: Syn Bozy se nam na[rodil]' in grand staff, featuring a melodic line and a rhythmic accompaniment.

a- hoz Proportio

Musical notation for 'a- hoz Proportio' in treble clef, featuring a melodic line with various note values and rests.

b

Musical notation for 'b' in grand staff, featuring a complex rhythmic accompaniment.

3.

a: [Lustik]

f 123b - 124 a

System a: Two staves of music. The top staff is labeled 'Violin' and the bottom staff is labeled 'Viola'. The music consists of eighth and sixteenth notes, with a repeat sign in the middle.

b:

f 123b - 124 a

System b: Two staves of music. The top staff is labeled 'Violin' and the bottom staff is labeled 'Viola'. The music consists of eighth and sixteenth notes, with a repeat sign in the middle.

c:

f 138b - 139 a

System c: Two staves of music. The top staff is labeled 'Violin' and the bottom staff is labeled 'Viola'. The music consists of eighth and sixteenth notes, with a repeat sign in the middle.

d:

f 128b 129 a

System d: Two staves of music. The top staff is labeled 'Violin' and the bottom staff is labeled 'Viola'. The music consists of eighth and sixteenth notes.

a:

f 119b-120a

Musical score for section a: f 119b-120a. The score is written for two staves (treble and bass clefs) in 3/4 time. It consists of three systems of music. The first system has two measures. The second system has two measures, with a repeat sign at the end of the first measure. The third system has two measures, with a repeat sign at the end of the first measure.

b:

f 122b-123a

Musical score for section b: f 122b-123a. The score is written for two staves (treble and bass clefs) in 3/4 time. It consists of three systems of music. The first system has two measures. The second system has two measures, with a repeat sign at the end of the first measure. The third system has two measures, with a repeat sign at the end of the first measure.

c:

f 122b-123 a

Musical score for section c: f 122b-123 a. The score is written for two staves (treble and bass clefs) in 3/4 time. It consists of two systems of music. The first system has two measures. The second system has two measures, with a repeat sign at the end of the first measure.

d:

f 124b-125a

Musical score for section d: f 124b-125a. The score is written for two staves in 3/4 time. The melody in the upper staff consists of quarter and eighth notes, with a repeat sign and first/second endings. The bass line in the lower staff provides a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

Continuation of the musical score for section d: f 124b-125a. The upper staff continues the melodic line with quarter and eighth notes, ending with a fermata. The lower staff continues the accompaniment with quarter and eighth notes, also ending with a fermata.

e:

f 119b-120a

Musical score for section e: f 119b-120a. The score is written for two staves in 3/4 time. The melody in the upper staff features quarter and eighth notes, with a repeat sign and first/second endings. The bass line in the lower staff provides a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

f:

f 132b-133a

Musical score for section f: f 132b-133a. The score is written for two staves in 3/4 time. The upper staff begins with a whole rest, followed by a melodic line of quarter and eighth notes. The lower staff provides a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

Continuation of the musical score for section f: f 132b-133a. The upper staff continues the melodic line with quarter and eighth notes, including a repeat sign and first/second endings. The lower staff continues the accompaniment with quarter and eighth notes.

Continuation of the musical score for section f: f 132b-133a. The upper staff continues the melodic line with quarter and eighth notes, ending with a fermata. The lower staff continues the accompaniment with quarter and eighth notes, also ending with a fermata.

a: Ktobet wolame

f 110b-111a

Musical score for section a: Ktobet wolame, measures 110b-111a. The score is written for two staves in treble clef, 2/4 time. The first staff contains a melody with a repeat sign at the end. The second staff contains a bass line with a repeat sign at the end. The music consists of simple quarter and eighth notes.

b:

f 123b-124a

Musical score for section b: measures 123b-124a. The score is written for two staves in treble clef, 2/4 time. The first staff contains a melody with a repeat sign at the end. The second staff contains a bass line with a repeat sign at the end. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and a repeat sign at the end.

c:

f 130b-131a

Musical score for section c: measures 130b-131a. The score is written for two staves in treble clef, 2/4 time. The first staff contains a melody with a repeat sign at the end. The second staff contains a bass line with a repeat sign at the end. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and a repeat sign at the end.

d:

f 131b 132a

Musical score for measures 131b and 132a. The score is in 2/4 time and consists of five systems of two staves each. The first system begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. A double bar line with repeat dots appears at the end of the second system. The third system continues the pattern, and the fourth system concludes with a final double bar line.

6.

f 130b 131a

Musical score for measures 130b and 131a. The score is in 2/4 time and consists of five systems of two staves each. The first system begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Dynamics markings include *f* (forte) and *p* (piano). A double bar line with repeat dots appears at the end of the third system. The fourth system continues the pattern, and the fifth system concludes with a final double bar line.

Erdélyi Sándor:

A MAGYARORSZÁGI HEGEDŰKÉSZÍTÉS TÖRTÉNETI IRODALMA

A magyarországi hegedűkészítés története máig feldolgozatlan. Az okok kézenfekvőek: a történészek általában nem foglalkoznak a hangszerkészítés történetével¹, a zenetörténet művelői többnyire a zeneszerzők, előadóművészek, zenei formák, zeneelméleti kérdések stb. történeti feldolgozását tartják elsőrendű feladatuknak², a hangszerkészítők pedig nyilvánvalóan elsősorban nem a hangszerkészítés történeti kutatásával foglalkozkodnak.³ A feladatot így jószándékú amatőrök, az illető hangszer tanító tanárok, diplomamunkájukat e területről összeállító főiskolások, a szakmunkásképzőből kikerülő hangszerkészítők végzik el. Ezek ismeretében az már természetesnek mondható, hogy ezek az írások a felkészültség színvonala, az illető terület kialakult elvárásai, a terjedelmi korlátok, de talán leginkább a feladat önkéntes vagy kényszerű jellege következményeként, változó eredményekkel járulnak hozzá a zenetörténet, a művelődéstörténet, az ipartörténet, illetve az általános történet egészének munkásságához.

Írásunkban megkíséreljük azoknak a jelentősebb munkáknak összefoglalását, amelyek hozzájárultak a magyarországi hegedűkészítés történetének felvázolásához. A válogatás szükségszerűen szubjektív. Teljességre törekedtem azoknak a műveknek az esetében, amelyek kizárólag a hegedűvel foglalkoznak és történeti utalásokat is tartalmaznak e hangszer készítésére vonatkozóan. A legfontosabb külföldi szakirodalmat is áttekintem, amennyiben jelentős anyagot tartalmaz a felvállalt témakörben. Nem szerepelnek – néhány indokolt kivételtől eltekintve – a napilapok és folyóiratok cikkei, a kiállítások ismertetői és katalógusai, a magánszemélyek vagy intézmények propagandakiadványai⁴, a lexikonok, enciklopédiák, szótárak, általános zenetörténeti kiadvá-

¹ Kosáry Domokos, *Művelődés a XVIII. századi Magyarországon*. (Budapest 1980) és Zolnay László, *A magyar muzsika régi századaiból* (Budapest 1977) című könyve tiszteletreméltó kivétel.

² Sz. Farkas Márta, Gábray György, Sárosi Bálint írásait ugyancsak kivételnek kell tekintenünk. Természetesen a nagy elődök, Mátray Gábor, Ábrányi Kornél, Haraszti Emil, Lajtha László, Szabolcsi Bence, Major Ervin kutatásai és publikációi felbecsülhetetlen segítséget jelentenek kutatásainkhoz.

³ Ez a megállapítás ugyan általában igaz, mégis meg kell említenünk, hogy Reményi Mihály (1867–1939) feljegyzései, Reményi László (1895–1964) jegyzetei jelentős hozzájárulást nyújtanak tevékenységük időszakának kutatásához. Ugyanakkor azt is meg kell állapítanunk, hogy mestereink közül Tóth János (1875–1944), Hidy László, Kiefer Nándor is írt a hegedűépítés problémájáról, Dr. Vadon Géza pedig a hegedűkészítés technológiájáról írt kitérő tankönyvet.

⁴ Magyarországon tudomásunk szerint önálló kiállításon csak 1968-ban mutatták be a magyarországi hegedűkészítést, „Szép magyar hegedűk” címmel, a Budapesti Művészeti Hetek egyik bemutatójaként. Lényegében hasonló céllal került összeállításra a következő önálló kiállítás: a „Hegedűkincek Magyarországon” 1971-ben. Ezek a kiállítások, de a korábban több-kevesebb rendszerességgel megrendezett országos ipari kiállítások is, hatékony propagandát jelentettek a magyarországi mestereknek. Tudjuk, hogy az ismertetésre kerülő kiadványok is jelenthettek és jelentettek is propagandát a maguk korában. (V. ö. Jurasics Béla könyve.)

Zenatudományi dolgozatok 1983 Budapest

nyok. Természetesen ez utóbbiak esetében is kivételt képeznek azok a kiadványok amelyekben megítélésünk szerint fontos adatok szerepelnek a magyarországi hegedűkészítés történetéről.

A kiindulás pontosítása érdekében megemlítjük, hogy magyarországi alatt a történeti Magyarország területeit értjük. A hegedűkészítés értelmezésünk szerint ugyan csak történeti megközelítésben értendő, vagyis adott korban és bizonyos feltételek között ezek a mesterek nemcsak hegedűket, hanem mélyhegedűt, gordonkát, nagybögőt vagy akár lantot, gitárt is készíthettek.⁵ Hangsúlyozni szeretném, hogy a felsorolás nem tartalmazza a hegedűkészítés technológiájával, pedagógiájával, fejlődésével, elméleti kutatásaival stb. kapcsolatos irodalmat. Kizárólag azokat a műveket vesszük szemügyre, amelyek a magyarországi hegedűkészítőkkel, az egyes városok hegedűkészítő iparával foglalkoznak. A kiadványok időrendi sorrendben követik egymást. Az időrendet minden esetben az első kiadás figyelembevételével állapítottuk meg.

1683. SPEER, D.⁶ könyve tekinthető mai ismereteink szerint az első nyomtatásban megjelent munkának, amely adatokat tartalmaz a magyarországi hegedűkészítésről. Jóllehet ezek az utalások inkább csak következtetések levonására nyújtanak lehetőséget, mégis becses emlékei a magyarországi hangszeres gyakorlatnak, amely mindenkor szoros összefüggésben él és fejlődik az adott kor hangszerkészítő tevékenységével.⁷ Az adatok száma lényegesen kevesebb, viszont a pontos, megbízható közlés szakszerű kutatással megragadható az említett szerző következő kötetében:

1687. SPEER, D.⁸ Tudomásunk szerint ez a munka tekinthető a magyarországi hegedűkészítésre vonatkozó első olyan közlésnek, melyben név szerint szerepel Adam Bessler⁹, aki Eperjesen „híres hegedűkészítő” volt.¹⁰ Hosszú ideig ez a megállapítás

⁵ Napjainkig fellelhető gyakorlat ez. Az Amatik, A. Stradivari és más olasz mesterek, Tourte, Vuillaume és több francia mester, Stainer, Klotz és a német mesterek, de a Leebeek, Thierek Pozsonyban, vagy Schweitzer és Nemessányi Pesten is készítenek a hegedűiken kívül más hangszereket is. A jelenleg működő mesterek többsége is foglalkozik más hangszerek készítésével (javításával) is. Nyilvánvalóan más megközelítést igényel, hogy ez kényszerű körülményekből, vagy kedvtelésből ered, további kérdés, hogy ez kivételes, vagy általánosnak tartható jellegzetessége-e az adott mester működésének.

⁶ *Ungar, Oder Dacianischer Simplificissimus* (h.n. 1683). A kötetet Varjú Elemér fordításában *Magyar Simplificissimus* címen a Művelt Nép Kiadó jelentette meg Budapesten 1956-ban. Szerkesztette és a bevezető tanulmányt írta Turóczi-Trostler József.

⁷ Ez az összefüggés annyira szoros, hogy igen sok esetben még a muzsikáló személy és a hangszer készítője is azonos. Mint a későbbiekben látni fogjuk, ez éppen Bessler Ádám esetében is érvényes lesz. Lényegében ezt a gyakorlatot és egyéb zenei vonatkozásokat rögzít az ugyancsak 1683-ban nyomtatott „Wahrheitsgeige” című politikai röpirat, melyet Bartalus István ismertetett. (*Újabb adalékok a magyar zene történelméhez* 1882. Akadémiai értekezések a nyelv- és széptudományok köréből. 1882. X. 13.)

⁸ Daniel Speer: *Grund-richtiger / Kurtz-Leicht- und Noethiger... Unterricht der Musicalischen Kunst*, (Ulm, 1687). A második javított és bővített kiadás ugyanott jelent meg tíz évvel később 1697-ben. (Mindkét kiadás G. W. Kühn kiadónál.)

⁹ Adam Bessler neve a korban szokásos módon különféle formákban is előfordul. Ezek közül leggyakrabban a Beßler, Besler írásmódokkal találkozhatunk.

¹⁰ A vonatkozó rész szó szerinti idézete: „...solcher Künstler aber (so darauf spielen) findet man gar wenig; ich habe auf meiner peregrination nicht mehr als am Bischofflichen Hofe zu Freysing einen

ellenőrizhetetlen maradt, bár időről-időre többen is átvették Speer könyvének idézetét,¹¹ mígnem e dolgozat szerzője az eperjesi városi levéltárban megtalálta Adam Bessler nevét, és néhány reá vonatkozó adatot.¹² Ezzel lényegében igazolódott Speer állítása. Kiegészítésül még megemlíjtük, hogy a levéltári adatok szerint Bessler már jóval korábban, 1658-ban nyert polgárjogot Eperjesen.

A következő évszázadokból nincs tudomásunk hasonló kiadványról. A levéltárak anyagából ugyan jelentős adatok birtokába jutottunk,¹³ de ezek feldolgozása még a jövő feladata. Az első híradás, amely kifejezetten a magyarországi hegedűkészítést tárgyalja:

1901. Pester Lloyd¹⁴ két egymást követő vasárnapi száma. A két cikket nem ugyanazon szerző írta. Az elsőt v. L. jelzéssel, a másodikat W. Josef Schunda aláírás-

[10. lábjegyzet folytatása]

angetroffen (auch dergleichen Instrument nirgends als zu Eperies in Ungarn) bey dem Stadt-Trompeter Musico, Adam Beßlern (der als ein berühmter Geigenmacher solches selbst gemacht) gesehen.“ (Az idézet az 1697. évi második kiadás 207–208. oldalain található.) Ezúton is szeretnék köszönetet mondani a szíves tájékoztatásért a bécsi Bibliothek der Akademie für Musik und Darstellende Kunst igazgatójának, Dr. Alois Strassl úrnak; az idézett részek fotokópiáinak elkészítéséért és átengedésükért a Musikbibliothek der Stadt Leipzig igazgatónőjének, Herta Schetelich asszonynak, valamint Hannelore Preibisch asszonynak a Städtische Musikbibliothek in München munkatársának.

¹¹ Elsősorban a Bariton nevű hangszer tárgyalásánál idézik előszeretettel a vonatkozó részt. Kinsky, G.: *Heyer Katalog*. (Cöln 1912 499. l.) Csuka Béla: *Haydn és a baryton* (Zenetudományi Tanulmányok Kodály Zoltán 75. születésnapjára (Budapest 1957 VI. 669–728. l.)) Idézi azonban W. L. v. Lütgendorff: *Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. (Frankfurt am Main 1922 I–II. kötet I. 239 l.) és Gábrly György: *Régi hangszerek* (Budapest 1969 22–23. l.) E két utóbbi szerző már a magyarországi hangszerkészítés történetével kapcsolatban.

¹² Adam Bessler nevét az említett alkalommal két városi iratban találtam meg. Mindkét bejegyzés 1659-ből származik. Az egyik az eperjesi városi levéltár 2118. számú kötetében, „Matricula seu Receptaculum civitate Donatorum” 7. oldalán A. 1658. d. 7. Febr. Adam Beßler Geigenmacher található. A másik az 1144. számú kötetben („Kniha daňova”). *Adam Beßler 1658 d. 50* jelzi szűkszavúan, hogy ebben az évben nevezett 50 dénár adót fizetett. Itt is köszönettel tartozom Dr. Ervin Lazar úrnak szíves tanácsaiért és útmutatásaiért, valamint a szlovákiai levéltárak pozsonyi főhatóságainak a kutatási engedély soron kívüli biztosításáért. Azóta már több levéltári adatot is közöl Bessler Ádámról Bárdos Kornél: *Adatok a kassai „városi trombitások” történetéhez* c. tanulmánya. Zenetudományi dolgozatok 1982. (Budapest 1982 80–81. l.)

¹³ Elsősorban Szigeti Kilián: *Régi magyar orgonák* (Köszeg 1974, Győr 1977, Szombathely 1978, Pécs 1979, Eger 1980, Szeged 1982) kötetei bőséges levéltári adatokat tartalmaznak. Bár a sorozat befejezésében megakadályozta a váratlan halál Dr. Szigeti Kiliánt, de műve így is felbecsülhetetlen érték számunkra. Nem hagyhatom említés nélkül Bárdos Kornél széles körű levéltári kutatásokon alapuló városi zenetörténeti műveit sem, amelyek ugyancsak sokat segítettek munkámban. Végül megemlítem, hogy a pozsonyi hegedűkészítő dinasztia egyik feltehető őseit jelen tanulmány készítője találta meg a Szent Mártonról elnevezett r. kat. plébánia keresztelési anyakönyvében: *infans Georgius / P. joannes Leeb / M. Catharina / P. Georgius Winckler / p^a Catharina Mosezin*. A 16. lapon található bejegyzés – 1617 április 23-ról tudósít, amikor a később híressé vált Leeb (Leb, Löb, Löbb stb. változatokban is!) család egyik feltehető elődje keresztelőt tartott Pozsonyban.

¹⁴ Pester Lloyd 1901. júli 14. Sonntag, Nr. 168. és Pester Lloyd 1901. júli 21. Sonntag, Nr. 174. (Dr. Geyer i. m. tévesen adja meg az első írás dátumaként július 17-ét!)

sal¹⁵ közli a lap. S minthogy az első szerző v. L. (v. Lütgendorff?) felkérte olvasóit írásának kiegészítésére, így W. J. Schunda több neves magyar mesterrel egészítette ki a korábbi írást. Nagyon szigorú mércével nem mérhetjük egyik írást sem, hiszen a napilapoknak akkor sem volt feladatuk a részletes történeti feldolgozások publikálása. Jól használható tájékoztatást nyújt mindkét írás a legkisebb nyomnak is hálásan örvendő kutatónak.¹⁶ Ezt követően már sűrűbben jelentek meg e szakterület nyomtatott közleményei. A kiegyezést követő gazdasági-társadalmi változások mind a hangszerkészítő ipar, mind a hangszeres szakirodalom területén éreztették fejlesztő, élénkítő hatáukat.¹⁷ Így nem csodálkozhatunk azon, hogy a következő írás már egy több száz oldalas könyvecske:

1902. Dr. VAJDA E. kötete.¹⁸ Jóllehet ez a munka sem foglalkozik bővebben a a magyarországi hegedűkészítés történetével, mégis 32 fejezetéből egy – a XXIX.-ik – ezzel a címmel jelenik meg: „A magyar és külföldi hegedű s általában húros hangszerek készítőinek betűsoros névjegyzéke a legrégebb időktől napjainkig”.¹⁹ A könyv tanúsága szerint a legkorábbi magyar hegedűkészítő, Nagy János²⁰ Budapesten 1707-ben alkotó mester.²¹ A többi fejezet a hegedű történetével, a külföl-

¹⁵W. Josef Schunda (1845–1923) 1856-ban jött Pestre, ahol később átvesszi bátyja hangszerkészítő üzemét. Igen jelentős szerepet töltött be a magyar hangszerkészítés történetében. Különösen a cimbalom tökéletesítése terén ért el komoly eredményeket, de nagyon fontosnak véljük a hegedűkészítés magyarországi történetében kifejtett hatását is. A cikk megírása idején ő tölti be a „Präsident der Korporation der Instrumentenmacher” tisztét.

¹⁶Az első írás mintegy harminc, korábban élt magyar hegedűkészítőt sorol fel, ezt egészíti ki W. J. Schunda további közel negyven mester nevével. Külön felsorolja a Schunda cégnél korábban alkalmazásban állott mestereket.

¹⁷Lényegében ezt a változást tükrözi és segíti tovább az 1872: VIII. T.cz. Az Ipartörvény, mely „Szentelést nyert 1872. évi február 27-én. Kihirdettetett a képviselőházban 1872. évi február 29-én, a főrendek házában 1872. márczius 1-én.” (Kolosvári Sándor–Óvári Kelemen: *Corpus statutorum Hungariae municipalium* v. ö. Márkus Dezső (többek közreműködésével szerk.): *Corpus Juris Hungarici* törvénygyűjteményel.

¹⁸Soósmezői Dr. Vajda Emil: *A hegedű* (A hegedű keletkezése, fejlődése, szerkezete. A hangszerkészítők különböző iskolái és kiválóbb képviselői. Magyar és idegen hegedűművészek rövid élet- és jellemrajza. A hegedűre írott s hegedűről szóló irodalom.) (Győr 1902 „Pannonia”-könyvnyomda)

¹⁹l. m. 325–346. l.

²⁰Nagy János neve tudomásunk szerint az első Pester Lloyd cikkben szerepel először az irodalomban. (Lásd a 14. és 16. jegyzetet.) Eszerint Pesten 1707-ben (!) „alkotó mester” volt. Később Lütgendorff idézett művének első kiadásában is így szerepel. (Ez is igazolhatja a cikk feltételezett szerzőségét.) Nevezett mester azonban csak a század végén dolgozott Pesten, amit Dr. Geyer mesterceduláiról állapít meg, és ezt Lütgendorff is elfogadja. Így későbbi kiadásában már a helyes 1797-es évszám szerepel Nagy János neve mellett.

²¹Ez a tévedés több ízben is kísért a hegedűk készítési évének meghatározásánál. A mesterek ugyanis a hangszereikbe ragasztott mesterceduláikon az évszám két első jegyét többnyire előnyomatják, és amennyiben ez a századfordulók táján történik, úgy előfordul, hogy néhány hangszerben elfelejtik az új század számjegyre javítani a régit, s ez néhány kutatót „megtréfálva” 100 éves tévedésekhez vezet. Lényegében hasonló tévedést okozhat, ha az évtized 9-es számjegyét vélik el 0-nak, bár ez „csak” 90 év eltérést okoz. Ez történt Nagy János esetében is!

di hegedűkészítéssel, a hegedű részeivel, a különböző hegedűiskolákkal, a hegedűjáték művészeivel, valamint a hangszergyárakkal és kottakiadókkal foglalkozik. A kötetet „A hegedűkészítőkről szóló irodalom” zárja.

1903. BLOCH J. módszertan könyve²² sok tekintetben napjainkig sem meghaladott írás. Ez a megállapítás főként a történeti, elméleti és technikai, valamint pedagógiai fejezetekre érvényes. Éppen ez indokolja, hogy ebben az összefoglalóban szerepeljen, különben a magyar hegedűkészítésre vonatkozó történeti része meglehetősen szűkszavú. Mégis, az alig fél oldalt kitevő rész azonban egy mondatával Pandora szelencéjének bizonyul a magyar hangszerkészítés történetében. A „végzetes” mondat így hangzik: „A jelenkor legjobb hegedűkészítői Riechers Berlinben, Szepessy Londonban, Gemünder New-York-ban, Lemböck Bécsben és Reményi Budapesten.”²³ Ez a minősítés a korszak több hegedűkészítőjét sértette, és így a további kiadásokban már egyáltalán nem találunk adatokat a magyar hegedűkészítésről.²⁴

1904. LÜTGENDORFF, L. v.²⁵ munkája a legkorábbi átfogó, tudományos felkészültséggel összeállított, nagy gondossággal megírt gyűjtemény. A tárgyalt téma területén máig is alaplúnak számít. Több kiadást ért meg, és szerzője a későbbiekben jelentősen kibővítette.²⁶ Nem érezzük túlzásnak, ha azt írjuk, valamennyi későbbi munka Lütgendorff nyomdokain halad, és néki lehet hálás az út feltöréséért. Az első kiadás még többnyire a mesterek felsorolását, életrajzi adataikat, jelzéseiket és hangszereik jellegzetességeit tartalmazza „csupán”, de később összefoglalja az egyes területekre, országokra jellemző történeti hatásokat, iskolákat, jellemző szakmai jegyeket stb. Így meglehetősen részletesen tárgyalja a magyarországi hegedűkészítés történetét, és azon belül a budapesti valamint pozsonyi magyar mesterek munkásságát.²⁷ Természetesen a későbbi kutatások több részletben módosították ezt a kivételes művet is, ez azonban semmit sem von le értékéből. Lehetséges, hogy a magunk kutatásai során mi is vitatkozni fogunk olykor-olykor valamelyik megállapításával, kijavítjuk néhány tévesnek bizonyuló adatát, kiegészítjük oldalait az újabb mesterek adataival, elvégezvén a magyarországi történeti kutatások reánk háruló részét, hozzájárulunk Lütgendorff egész Euró-

²² Bloch József (Az Orsz. M. Kir. Zeneakadémia Rendes Tanára): *A hegedűjáték és tanítási módszere* (Methodika) (Budapest 1903 Rozsnyai Károly Könyv- és Zeneműkiadóhivatala Múzeum-körút 15.)

²³ l. m. 37. l.

²⁴ U. o. 1906, valamint 1919. évi kiadások.

²⁵ Lütgendorff, Willibald Leo Freiherrn von: *Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. (Frankfurt a. M. 1904 Verlag von Heinrich Keller)

²⁶ A második kiadás u. o. 1913-ban már két kötetben jelent meg. Ezt már bővebb történeti áttekin-tés vezeti be. Lényegében ennek pontosítását hozzák a további kiadások az 1922. évben megjelent 5. és 6. kiadásig. A közelmúltban reprint kiadása is megjelent. Nedeln, Lichtenstein 1968. (Kraus Reprint LTD)

²⁷ l. m. l. 239–244. l.

pát átfogó művének egy fejezetéhez. De mindez nem feledtetheti a lübecki festőművész, hangszer-történész kimagasló teljesítményét.²⁸

1906. FUCHS, A.²⁹ 1978-ig tíz kiadást megért írása elsősorban nem történeti fogantatású. Jelentőségét éppen a kereskedelmi életben betöltött szerepe hangsúlyozza, amely a magyar mesterek értékelésével, munkásságuk jellemzésével meghatározó a nemzetközi hegedűkereskedelemben.

1913. Dr. GEYER J.³⁰ első pillantásra szerénynek tűnő könyvecskéje a magyar hegedűkészítés történetének úttörő összefoglalása. Kizárólag hegedűkészítőinkkel foglalkozik, azok életrajzi adatait, műveik jellegzetességeit közli. Ismeri Lütgendorff 1904. évi első kiadását, de vitatkozik annak egyes megállapításaival.³¹ A Pester Lloyd korábban idézett két cikkére hivatkozik,³² míg az élő mesterektől személyesen gyűjti össze adataikat. „Az élő hegedűkészítőktől meg tudtam ugyan szerezni a szükséges adatokat, bár ezek közül is akadtak, kik kérdő leveleimre nem válaszoltak, de a már elhaltakról csak hosszas kutatás után szerezhettem be egy-két adatot.”³³ „A hangszerek jellegzésénél” – írja később – „már kedvezőbb helyzetben voltam. Több mint 30 év óta minden alkalmat felhasználtam, hogy minél több magyar hegedűt láthassak és ezeket gondosan megvizsgáltam és naplót vezettem róluk.”³⁴ Munkájában az a bevallott cél vezet, hogy a magyar hegedűkészítést az azt megillető méltányláshoz juttassa. Hogy a magyar hegedűkészítők „...annyira mellőztek, ennek részben mi vagyunk okai, mert nem iparkodtunk a külföld figyelmét felhívni; másik oka pedig az, hogy a külföld Magyarországot sohasem méltányolta kellőképpen.”³⁵ „A magyar hegedűkészítőket tehát a külföldön alig ismerték, de ami még sajnósabb, nálunk sem részesülnek abban a méltánylásban, amelyet megérdemeltek volna. Ily körülmények ösztönöztek ezen mű megírására, melyben a magyar hegedűkészítőknél lehetőleg teljes névsorát, hangszereiknek jellegzését, és méltánylását szándékoztam nyújtani az ez iránt ér-

²⁸ A feledésre vonatkozó utalás nem véletlen. Lütgendorff több Riemann-kiadásban szerepelt – méltán! – míg nem az újabb kiadásokban már hiába keressük nevét. Valószínű, hogy e cikk szerzője elfogult Lütgendorff munkásságának értékelésében, jelentőségének megítélésében. Erre mutathat a korábbi MGG-kiadás is, bár már az 1979. évi 16. kötete (Supplement. Kassel–Basel–Tours–London 1979) az 1175–1176. oszlopában Günther Hellwig írásával méltatja az „elfelejtett” szerző munkásságát!

²⁹ Fuchs, Albert (Professor der Musik Hochschullehrer am Königl. Konservatorium): *Taxe der Streichinstrumente* (Anleitung zur Einschätzung von Geigen, Violon, Violoncelli, Kontrabässen usw. nach Herkunft und Wert.) (Dresden 1906 Michaelis.)

³⁰ Dr. Geyer József: *A magyar hegedűkészítők*. (Budapest 1913 Kilián Frigyes utóda Magyar Királyi Egyetemi Könyvkereskedése)

³¹ „Megléhető elfogultság”-gal vádolja Lütgendorffot, amiért ő tagadja a külön magyar hegedűkészítő iskola létét. Ő hívja fel a figyelmet a Nagy János működésével kapcsolatos tévedésre. (Lásd a 19. és 20. jegyzeteket.)

³² Lásd a 14. jegyzetet.

³³ l. m. 4. l.

³⁴ l. m. 4. l.

³⁵ l. m. 3. l.

deklődőknek.”³⁶ Ha ma nem is értünk egyet a szerző valamennyi megállapításával, megértjük törekvéseit és messzemenően méltányolnunk kell szakszerű jellemzéseit, a kezdeményezés erőfeszítéseit.³⁷ Dr. Geyer könyvében említést tesz „Bessler Ádám”-ról is, de semmi közelebbit nem tud róla. A legrégebb magyar hegedűt 1706-ra datálja az egyik pozsonyi Leeb-től.³⁸

1921. JURACSEK B.³⁹ név alatt jelenik meg egy kis füzet, mely nem annyira történeti adatainak mint inkább a napi politikai- és magánérdekeknek kiszolgálását célzó kirohanásainak köszönheti „hírét”. A nyomdafestéket alig, az elvárható emberi hangot egyáltalán nem tűrő megállapításait itt nem idézem. Elrettentő példaként mutatja, hogy a legszebb emberi tevékenységek is válhatnak embertelen célok hordozóivá. E könyv végére a pontot egy nyilatkozat teszi, mely így hangzik: „... a Pestvidéki Nyomdánál Vácott megjelent „Magyar Hangszerépítő Művészet” című könyveket, amelyeken Juracsek Béla van mint szerző feltüntetve – tekintettel arra, hogy az abban foglaltak összes kollegáimra sértők és hogy abban igazságtalan, minden szaktudást nélkülöző és teljesen valótlan adatok vannak –, a kiadótól és egyes ismert helyeken eladás céljából elhelyezett és még eladatlan példányokat összegyűjtve 8 nap alatt az Ipartestület rendelkezésére bocsájtom és gondoskodom róla, hogy abból több példány ujólag ki ne adassék, mely körülményről kötelező nyilatkozatot szerzek a Pestvidéki Nyomdától Vácott...”⁴⁰

1926. ISOZ K.⁴¹ munkája viszonylag keveset közöl kutatásaiból a hangszerkészítők munkásságáról, de tudományos értéke valamennyi felsorolt műét meghaladja. Elsősorban adatainak bősége és pontossága érdemel említést, jóllehet azok elsősorban nem a hangszerkészítés területére vonatkoznak. A források részletes és megbízható közlése jelentős segítséget nyújt kutatásainkhoz. Adatai szerint Pest-Buda első hegedűkészítője Hueber András, aki „... a pozsonyi híres Leeb mester modorában dolgozott s akinek egy 1756-ban készített hegedűje fennmaradt.”⁴² Ismeri Lütgendorff és Geyer korábban ismertetett munkáit, és foglalkozik Nagy Jánossal, akiről a következőket írja: „Még

³⁶ l. m. 4. l.

³⁷ Elsősorban a nagyszámú eredeti hangszer megtekintése és véleményezése jelent ma is nagy segítséget munkánkban. Ezek a mesterek napjainkban már csak jelentősen megfogyatkozott és „megromlott” hangszereiken keresztül vizsgálhatók. Sok hangszerük tönkrement, elveszett, külföldre került – többnyire idegen mestercédulákkal –, fellelhető példányok megrongálódtak, többször javítottak.

³⁸ Bár a levéltári adatok arra utalnak, hogy Leeb nevű családok már az 1600-as évek elején is éltek Pozsonyban (lásd a 13. számú jegyzetet), számunkra még nem elég meggyőző az egészen korai (1700-as évek első két évtizede) Leeb-hegedűk eredetisége, illetve a keletkezési évszámaik pontossága. Nincs kizárva annak lehetősége sem, hogy a Nagy Jánossal kapcsolatban már említett história áll fenn ebben az esetben is. (Lásd a 19. és 20. jegyzeteket.)

³⁹ Juracsek Béla: *A magyar hangszerépítő művészet* (Iparművészeti viszonyaink a XVI. századtól.) (Vác 1921 Pestvidéki nyomda)

⁴⁰ Tekintettel arra, hogy a nyilatkozatot tévő hegedűkészítő hozzátartozói kortársaink, így a birtokban lévő írás szerzőjének nevét nem közölhetem.

⁴¹ Isoz Kálmán: *Buda és Pest zenei művelődése (1686–1873)* I. kötet. (A 18-ik század.) (Budapest 1926 Kiadja a Budapesti Magyar Népszínházi Bizottmány)

⁴² l. m. 98. l.

egy nevezetes hegedűkészítője van Pestnek a 18-ik század utolsó negyedében, ez magyar ember, alighanem kurtanemes, Nagy Jánosnak hívják. Sokat nem tudunk felőle. Emlékét több hangszer és egy perpatvar őrizték meg. Hangszerei szintén az olaszos Leeb-féle iskolát árulják el. 1798-ból ismert céduláján egyszerűen „Johann Nagy in Pest 1798” áll. Kurtanemes mivoltára abból lehet következtetni, hogy az 1784-ben a tanács elé vitt kocsmai verekedésben kivont karddal vett részt s hogy a tanácsi jegyzőkönyv nem hívja „polgári” hegedűkészítőnek s végül, hogy panaszát ő maga latinul adta elő.⁴³ Érdekes és fontos az a következtetés, amelyet a szerző a magyar hangszerkészítők értékeléséről megfogalmaz: „...jó hírnevet szereztek maguknak. Különösen hegedűkészítőink, kik olasz formák szerint dolgoztak, voltak jók.”⁴⁴

1944. SZÉKELY N.⁴⁵ már a történelmi katasztrófánk utolsó óráiban adja nyomdába kéziratait. Népszerűsítő munka, melyhez Országh Tivadar⁴⁶ ír előszót. Ennek utolsó sorait idézzük: „Becsülni kell azt a bátorságot, amellyel a könyv szerzője nem annyira töpreng és fontolgot, mint inkább toronyíránt nekivág a célnak. Nagy hegedűrajongó Székely Nándor és könyve bizonyára egy lépéssel előbbre viszi a nagyközönség körében a magyar hegedűkészítés népszerűbbé tételét.”⁴⁷ Tudomásunk szerint a könyv nem tölthette be ezt a szép hivatását.⁴⁸ Szerzője talán nem is sejtette, hogy mennyire igaznak bizonyulnak bevezető sorai: „Tudom előre, darázs-fészekbe nyúlok. S tudom azt is, hogy szelet vetek s vihart aratok. De bátorságot önt belém az 'isteni simplicissimus', a naiv tudatlanság...”⁴⁹ Úgy tudjuk, hogy a könyvet, mely 1944 karácsonyára jelent volna meg, a nyilas hatalomátvétel után a nyomdából zúzdába küldték. Néhány példányával mégis találkoztunk az elmúlt évek során.

1962. HEGYESI Z.⁵⁰ könyvében külön foglalkozik a magyarországi hegedűkészítéssel, mintegy 5–5 1/2 oldalon. Ez sem mennyiségileg, sem tartalmilag nem haladja meg az egészen korai munkák színvonalát. Tekintve, hogy időközben több színvonalas munka jelenik meg ebben a témában, meglehetősen nehéz a világ hegedűkészítésének egészét áttekinteni egyetlen nem túlságosan terjedelmes műben.⁵¹ Írásában nem tesz

⁴³ l. m. 99., 100. l.

⁴⁴ l. m. 101. l.

⁴⁵ Székely Nándor: *A magyar hegedű mesterei* (Budapest é.n. [1944])

⁴⁶ Országh Tivadar (1901–1963) hegedűművész, zeneszerző és pedagógus. 1929-től a Zeneművészeti Főiskola tanára, 1961-től haláláig tanszékvezető tanár. 1948-tól a Rádiózenekar hangversenymestere, 1958–60 között szóló-mélyhegedűse. (Magyar életrajzi lexikon)

⁴⁷ l. m. 4. l.

⁴⁸ Reményi László és Kovács Lajos elhunyt magyar hegedűkészítő mesterek szóbeli közlése.

⁴⁹ l. m. 5. l.

⁵⁰ Hegyesi Zoltán: *Vioara și constructorii ei.* (București 1962 Editura Muzicala a Uniunii Compozitorilor Din. R.P.R.)

⁵¹ A korábbi kiváló Hill-írásokat, valamint Hamma nevével fémjelzett köteteket követte Vannes több kiadást megélt könyve, de említhetjük Henley vagy Jalovec írásait is. A tényleges történeti feldolgozás meglehetősen ritka. A családi monográfiákat leszámítva, itt említhetjük meg Bletschacher, Richard *„Die Lauten- und Geigenmacher des Füssener Landes”* c. kiemelkedő művét. (Hofheim am Taunus 1978)

említést Bessler-ről, a magyar hegedűkészítők között a Leeb-ekről, de az egész pozsonyi hegedűkészítő iskoláról sem.

1982. ERDÉLYI S.⁵² írása a magyarországi hegedűkészítés kezdeteit tárgyalja, Nemessányi Sámuel (az elismerten legjelentősebb magyar hegedűkészítő) életrajzi adatait közli,⁵³ továbbá felsorol több tájékoztató adatot néhány mai magyar hegedűkészítő életrajzából és tevékenységéről.⁵⁴ A kötetet „A vonós hangszerek értékelése és nyilvántartása” című fejezet zárja.⁵⁵

⁵² Erdélyi Sándor: *A hegedű* (A magyarországi hegedűkészítés kezdetei – Nemessányi Sámuel – Magyarországi hegedűkészítők – A vonós hangszerek értékelése és nyilvántartása) (Budapest 1982 Közzéteszi az MTA Zenetudományi Intézet)

⁵³ A könyv nyomdába jutása után sikerült megtalálni Nemessányi Sámuel eredeti anyakönyvi bejegyzését Liptószentmiklóson. Julius Gabul úr szíves segítségét ezúton is megköszönjük.

⁵⁴ Az adatok részét képezik az MTA Zenetudományi Intézet megbízásából összegyűjtött anyagok. (A tanulmányok összeállítása 1974-től több éven át valósult meg.)

⁵⁵ A történeti anyag feldolgozása is töredékes egyenlőre a magyar hegedűkészítés területén. Az értékelés, nyilvántartás, esztétikai bírálat stb. azonban talán még elmaradottabb, bár ezen a téren a külföldi szakirodalom sem jár sokkal előbbre. Ami azonban a hangszerkészítés társadalmi vonatkozását illeti, véleményünk szerint még sokkal inkább megmunkálendő terep felvállalt kutatásunknak.

Prószéký Gábor:

SZEMPONTOK A MAGYAR NÉPZENEI ANYAG SZÁMÍTÓGÉPES FELDOLGOZÁSÁHOZ

A Zenetudományi Intézet magyar népzenei anyaga becslések szerint kb. 150.000 dallamból áll. Világos, hogy egy ekkora anyagban való tájékozódást csak igen nehezen lehet kézi szervezéssel segíteni. Egy-egy kiemelt szempont szerint az idők során készültek rendszerezések; segítenek a tájékozódásban a gyűjtések jegyzőkönyvei is, de a hatalmas mennyiségű adat áttekintése egyelőre így is megoldatlan.

Nem véletlenül merült fel tehát a számítógép alkalmazásának lehetősége. A magyar népdalkincs alapos áttekinthetősége nemcsak a hazai kutatóknak jelentene nagy könnyebbséget, hanem egy ilyen méretű és hírű anyag jól sikerült gépi feldolgozása mintául szolgálhatna más népek zenéjének feldolgozásához is, amire – a külföldnek a bartóki-kodályi hagyományok iránti fogékonyságát ismerve – feltétlenül van esély.

Mivel népzenei anyagok számítógépes feldolgozásához általános sémák és jól bevált módszerek nem állnak rendelkezésünkre, úgy érezzük, érdemes bemutatni, hogy az MTA Zenetudományi Intézet számítógépes rendszerének 1982-ben a gyakorlatban is megindult munkálatai mivel kecsegtetnek, és talán azt is: mik a még megoldatlan problémák.

A munka első fázisának a célja: a vokális dalok számítógépre vitele további feldolgozás (rendszerezés, osztályozás) céljából. Ez természetesen nem azt jelenti, hogy a hangszeres anyag nem kerül gépre, csak azt, hogy nem a legelső fázisban. Sőt, a vokális anyagnál is döntenie kellett a három alapvető forrás¹ (a Bartók-rend, a Kodály-rend és az AP-lemezek hangzó formában is meglévő, közvetlenül gyűjtésekből származó anyag) beviteli sorrendjéről. A választás a Kodály-rendre esett. Ez az anyag kb. 28.000 dallamból áll, így a teljes anyag feldolgozásakor jelentkező nehézségek nagy része előfordul benne; ugyanakkor önálló, kész egészt alkot. Ez utóbbi tulajdonság azért fontos, mert egy több évig tartó adatbevétel esetén nem mindegy, hogy egy, az adott munka befejezéséig semmilyen célra fel nem használható, a leggyakoribb felhasználási szempontok szerint tökéletesen rendezetlen anyag kerül a gépbe, vagy egy olyan, amelynek egyes részei (a különböző kadencia-típusok) már a kidolgozás során is felhasználhatók.

A szempontrendszernek természetesen olyannak kell lennie, hogy a BR- és az AP-anyag bevételének megkezdésekor ne kelljen újabb módszereket kidolgozni. Nézzük meg tehát, milyen szempontok alapján történhet majd a magyar népdalkincs gépi feldolgozása.

¹AP: Akadémiai Pyral. Az MTA Zenetudományi Intézet birtokában levő, gyűjtésekből származó, viaszlemezre vágott anyagának betű-azonosítója. A továbbiakban a Bartók-rend jelölésére többször használjuk majd a BR, a Kodály-rendére a KR rövidítést.

Zenetudományi dolgozatok 1983 Budapest

A dallam és lejegyzett formája egy számítógép szemével

Az elsőként fölmerülő kérdés: mi lesz a dallammal magával? Mivel a további automatizált dallam-vizsgálatok, típus-kialakítások megkívánják a dallam gépi reprezentálását, elsőként ennek a nehézségeivel foglalkozunk.

A lejegyzett dallam nem más, mint az eredeti hangzó anyagnak egyfajta „vetülete”. Mielőtt még ezt részletesebben kifejténénk, megemlítjük, hogy a megszólaló hang anyagnak a számítógépben való közvetlen tárolása rendkívül helyigényes², ezért a továbbiakban foglalkoznunk kell az eredeti hangmagasságok gazdaságosabb kódolásával. A kotta is egyfajta ilyen kódolás, csak a gép számára nem kezelhető, ezért el kell gondolkoznunk, hogy milyen információk tárolódnak a kottában, és hogyan lehetne ezeket a számítógép számára is értelmezhetővé és kezelhetővé tenni.

Képzeljük el a hangzó anyagot mint a hangmagasság-idő-hangerő térben elhelyezkedő 3-dimenziós idomot (*Id. 1. ábra*). A lejegyzés ennek a hangzó anyagnak a leképezése a kétdimenziós síkba, amit a gyakorlatban a kottapapír helyettesít. Hogy ezt a leképezést jobban megértsük, vegyünk alaposan szemügyre az 1. ábrát.

A *hangmagasság* jelölésére diszkrét³ rendszert használunk, azaz a függőleges tengelyt (a kultúrkörteől és a diakron változásoktól függő módon) – egyenletes temperálás esetén egyforma távolságokban felvett osztáspontokkal – beosztjuk.⁴ Lejegyzéseinkben épp ezért problémát fog okozni minden olyan hang, mely a kottairásunk okaként kezelendő diatonikus (legjobb esetben kromatikus) konvencióból nem magyarázható. Nézzük az ábrát: ha a megszólaló hang nem az adott diatonikus skála tagja, de „be szeretnénk kényszeríteni” az ötvonalas rendszerbe, két alapvető eset fordulhat elő: (1) ha a hang az adott rendszerhez tartozó osztáspontra esik, akkor módosítójel segítségével, (2) ha nem osztáspontra esik, akkor az adott hangjegy fölött álló, az eltérés irányába mutató kis nyíl segítségével jelöljük. Tehát az ilyen hang soha nem jelenhet meg „önálló jogú” hangként, mert kottairási módszerünkben csak az osztáspontra eső hangoknak van meg a helye.

Diszkrétizálás történik az *idő*-tengelyen is, mindig az aktuális metrum szerinti sürűséggel. Az így kapott intervallumokhoz az alábbi halmaz elemeinek valamelyikét rendeljük hozzá:

$$\{\text{egész, fél, negyed, nyolcad, ...}\} = \{2^0, 2^{-1}, 2^{-2}, \dots\}^5$$

A ritmusképletek számítógépes tárolásához nagyon szerencsésnek látszik ez a kettő negatív egész kitevős hatványaiból álló sorozat. Még az sem jelent problémát, hogy sokszor nem 1 egész, 2 fél, 4 negyed, 8 nyolcad hang kerül egy ütembe, hanem 3, 5, 7, vagy éppen 9. Azonban a kottaképben teljesen megszokott segédjelek bonyolítják a

² A közeljövőben nem is várható változás ezen a téren.

³ A *diszkrét* szó a matematikai használatban *nem-folytonos*-at jelent.

⁴ Az 1. ábrán csak az alaphangok frekvenciáját jelöltük. A hangszerek esetében ez elég is, mert a hangszer neve többé-kevésbé (a megszólaltató hangszer minőségétől függően) jól definiálja a felhangok számát és arányát (azaz a hangszint), míg az emberi hang esetében ezek a paraméterek meglehetősen rosszul definiáltak.

⁵ $2^0 = 1$, $2^{-1} = \frac{1}{2}$, $2^{-2} = \frac{1}{2^2} = \frac{1}{4}$, $2^{-3} = \frac{1}{2^3} = \frac{1}{8}$ stb.

helyzetet. A kottafej után álló pont még csak az egyszerűbb írásmód miatt szükséges (ui. $\downarrow = \underline{\underline{\downarrow}} \downarrow = \underline{\underline{\downarrow}} \downarrow$), de a véges sok kettő-hatvánnyal semmiképp sem kifejezhető páratlan számú egyenletes részre való beosztást már csak bonyolultabb segédjelekkel valósíthatjuk meg. Ha egy tetszőleges 2^{-n} alapegységet páratlan $(2k+1)^6$ részre akarunk osztani, akkor leírunk $2k+1$ darab 2^{-n-1} alapegységet, és az őket reprezentáló hangjegyekről jelezzük, hogy egy csoportba tartoznak, és a jelzés fölé a $2k+1$ számot írjuk (*ld. 2. ábra*). Nyilvánvaló, hogy az ilyen csoportba tartozó kottafej eredeti jelentésénél rövidebb időtartamot jelöl. Az eset azokra a természetes nyelvekben előforduló szerkezetekre hasonlít, melyekben ugyanazon szavak – a környezettől függően – mást és mást jelentenek. Például:

A munkája *mellett* még zenélni is van ideje.
 (azaz: a munkáján kívül, a munkáján túl)
 Zene *mellett* szeret dolgozni.
 (azaz: ha zenét hallgat közben)
 Az íróasztala *mellett* ott áll egy zongora.
 (azaz: íróasztala szomszédságában)

Ezeket a *mellett*-eket az előttük álló szó alapján, tehát környezetfüggő módon kell mindig értelmezni. Pontosan így kell tennünk a hangjegyek olvasásakor is: meglátjuk például a \downarrow jelet, de, ha pont áll utána, másfélszer ilyen hosszúként, ha $\overline{\overline{\downarrow}}$ áll fölötte, másfélszer ilyen rövidként értelmezzük. Mivel ezt az értelmezést alkalomadtán a gépnek kell elvégeznie, kimondhatjuk nyugodtan: a környezetfüggőség bonyolítja a helyzetet. Természetesen egy-egy ilyenfajta (triola-, pentola-) kódolás nemcsak páratlan számú egyforma hosszú hang, hanem páratlan számú alapegységen belüli tetszőleges arány jelölésére szolgálhat, például:

$$\underbrace{1:2}_3, \underbrace{2:3}_5, \underbrace{3:4}_7, \underbrace{4:5}_9, \underbrace{5:6}_{11}, \dots$$

Mivel gondolataink elsősorban népzenei anyaghoz kapcsolódnak, szólnunk kell a dalok talán nem teljesen utópiaszamba menő automatikus lejegyzésének problémáiról is, épp a ritmikai jelölések pontossága kapcsán. A kérdés a következő: milyen pontossággal éri meg elkészíteni a lejegyzéseket (1) a támlap, (2) a gépi tárolás számára? A támlapon szereplő lejegyzés pontosságát nem lehet célunk határok közé szorítani. Ám a gép számára épp a fentebb említett (és szándékosan kiélezett) problémák miatt ez a pontosság a kódolás bonyolultsága következtében a lényeg eltakarásával járhatna. Különösképpen igaz ez az automatikus lejegyzési kísérletek esetében, ahol a gépnek kell eldöntenie, mekkora legyen az az időkülönbség, amit már külön hanghosszal kell jelölni? Az egyszerűség kedvéért vegyünk egy példát: ha 11:19 arányban „hall” a gép egy hanghossz-arányt, mit kell írnia: 1:2-t (azaz: 10:20-at), tehát triolát, vagy 2:3-at (azaz 12:18-at), tehát pentolát? Nyilván a gép az előre beprogramozott instrukciók alapján fog döntenie, ami a hanghosszak arányának eldöntésénél elegendő lehet, de nem segít a főhang-díszítőhang megkülönböztetésben. Ám nemcsak a hanghosszak, hanem a

⁶A $2k+1$ formulával bármelyik páratlan számot jelölhetjük. Ha a k helyébe tetszőleges egész számot írunk, a $2k$ mindig páros, tehát a $2k+1$ mindig páratlan lesz.

hangmagasságok esetében is jelentkezhethet hasonló osztályba sorolási kérdés. Mivel azonban ez az írás nem az automatizált lejegyzéssel szándékozik elsősorban foglalkozni,⁷ ezért visszatérünk az ember által végzett lejegyzésekhez, ahol az előbb említett kérdésekre tulajdonképpen szintén nincs egyértelmű válasz.

Még az *intenzitás*-tengelyről nem szóltunk. A népdalok lejegyzési gyakorlatában ez a „dimenzió” egyszerűen nem szerepel, de még az egyértelműbb lejegyzéssel rendelkező komponált zenében is csak viszonylagos skálázása van.⁸

A népzenei kották tehát csak frekvencia-idő diagramok. Mivel a számítógépek csak egy korlátozott karakter-készlet elemeit képesek felismerni, felmerül a kérdés: milyen konkrét módszert mutatva lehetne kódolni a gép számára a lehető leghasználhatóbban, számunkra a legkényelmesebben az elhangzó zenei anyagot?

A kottakép tárolása a számítógépben

Kottázásunk rákövetkezés-tartó leképezés, de nem távolságtartó.⁹ (*ld. 3. ábra.*) Alapként rögzítettnek tekintünk egy kitüntetett hangot – azaz egy osztáspontot a frekvencia-tengelyen – és ezt C-vel jelöljük. Ha ebben a C-re épített diatonikus rendszerben maradunk, még a zenei írás-olvasásban járatlanok számára sem jelent problémát az eredeti magasság dekódolása. Tehát mint a 3. ábráról látjuk, C alaphang és dúr-skála esetén (illetve a C-dúr skála hangjairól induló megfelelő modális hangnemek esetén) a rákövetkezés implicite távolságtartó, ui. G-kulcsban¹⁰ az első vonal és az első vonalköz között 1 „kromatikus egységnyi”¹¹ a távolság, ugyanígy a harmadik vonalköz és a harmadik vonal, valamint a negyedik vonalköz és az ötödik vonal között is (de folytathatnánk a pótvonalakon), a többi lépésnél pedig 2 „kromatikus egységnyi”. Ám, ha más alaphangot és ugyanezt a skálát (vagy ugyanezt az alaphangot de más skálát) választunk, fellép az első probléma: a vonal-vonalköz viszonyok az előzőektől eltérő távolságot takarnak. Ezt korrigáljuk előjegyzésekkel, ami viszont a gépi feldolgozás számára nem túl szerencsés. A gépben ugyanis a betűknek ábécé-sorrendben növekvő számkódok felelnek meg, pl. az ún. ASCII-kódban:

C	D	E	F	G	A	H
43	44	45	46	47	41	48

⁷ E témakört illetően *ld.* [7].

⁸ Megfelelő mérőeszközeink sincsenek hozzá, ui. míg az időt órával, metronómmal, a hangmagasságot hangszíppal, hangvillával lehet ellenőrizni, az intenzitást a hétköznapi életben csak szubjektív mércével „mérhetjük”.

⁹ Például egy dúr-skála rákövetkezés-tartó leírása lehet az $1 < 2 < 3 < 4 < 5 < 6 < 7 (< 8)$ és a $0 < 2 < 4 < 5 < 7 < 9 < 11 (< 12)$ is, de csak ez utóbbi távolságtartó a kettő közül. A rákövetkezés jelölésére használjuk a latin számneveket (*prím, szekund, terc, kvart* stb.), a távolságtartás jelölésére pedig hozzájuk tesszük, hogy *kis-, nagy-,* vagy *tiszta* (skálán kívüli hangok esetében esetleg *szűkített, vagy bővített*).

¹⁰ Természetesen az érvelés a többi kulcsban is hasonlóan folyhat.

¹¹ Szándékosan használjuk a *kromatikus egység* kifejezést a *kisszekund* helyett, hiszen ez utóbbi rákövetkezést jelöl, mi pedig egyelőre csak pusztán távolságról beszélünk.

A rákövetkezés jelölését tehát nem lehet újabb átkódolás nélkül „megúszni”. A #, a b és a h használata következtében olykor két jellel kell kódolnunk egy hangmagasságot. A gépben való belső tárolásra — ha már mindenképpen kódolni kell — kézenfekvőnek tűnik számok használata betűk helyett, mert ezek „természetüknél fogva” távolságtartók, tehát segítségükkel a későbbiekben a hangköz-viszonyokra is könnyen rá lehet kérdezni.

Hogy a kottaképet közvetlenül nem lehet a közeli jövőben a számítógépek képernyőire és nyomtatóira varázsolni,¹² annak elsősorban az az oka, hogy a képernyőn és a nyomtatón csak egy előre meghatározott karakterkészlet elemei jelenhetnek meg. Elvi akadályja ugyan nincs, hogy ezek közt a karakterek között zenei jelek is legyenek, de gondoljuk csak el: ha egy karakternek egy öt vonalas rendszer egy darabkáját képzeljük, hányféle ilyen jelre volna szükségünk egy tetszőleges kottasor leírásához? Először is: 三, 三, 三, 三, 三, …… 三, 三, 三, 三, 三, …… sőt, ugyanezek pontozott, staccato-, tenuto- és hangsúly-jellel ellátott formái, hogy csak a legkézenfekvőbbeket említsük. Tehát nem csoda, hogy az eddig elkészült számítógépes rendszerekben az alfanumerikus¹³ kottázás látszott csak célravezetőnek.

Most pedig — anélkül, hogy ezeket a rendszereket részletesebben ismertetnénk — egy egyszerű példán keresztül bemutatjuk leglényegesebb vonásait, végül némi megjegyzést fűzünk hozzájuk. Az illusztráláshoz az „Angoli Borbálá”-t választottuk.¹⁴ A dallam és különféle számítógépes megfelelői a 4. ábrán láthatók.

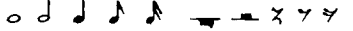
Ezekhez a kissé riasztó átíratokhoz néhány megjegyzést kell fűznünk. Az olyan rendszerekkel szemben, melyek az öt vonalas kottaképet ültetik át közvetlenül a géphez (ld. FORD-COLUMBIA), mi magának az anyagnak a kódolását szeretnénk megvalósítani. Így lehetőség nyílhat majd olyan kérdések feltételére, keresési szempontok megfogalmazására, melyek a dallamvonalra, a hangkészletre, vagy épp a ritmusképletre vonatkoznak. Ugyanakkor baj, ha a gép számára történő átírás nem mindenki számára áttekinthető, vagy, ha nem könnyen kódolható (ld. MIL, SCOMAC—12, SCOMAC—INT). Ehhez viszonylag kevés segédjelet kellene használnunk; hiba, ha ezek nem emlékeztetnek a konvencionális jelekre, ezzel is lassítva a bevitelt (ld. MUSAN). Legjobb, ha a hangmagasságok ábécés, vagy szolmizációs nevekké szerepelnek, így bárki át tudja írni a kottát a gép számára. Ezután egy e célból készült program elkészíti a fenti igényeknek megfelelő belső reprezentációt.


A ritmus beírását a számkódok csak részben segítik, részben terjedelmessé (pl. MUSAN), részben nehezen követhetővé (pl. PEC) teszik. Vannak rendszerek, melyek egyáltalán nem kódolják a ritmust (SCOMAC—12, SCOMAC—INT). A PEC-ből kifejlesztett ALMA rendszer csak akkor ennyire rugalmas, ha a ritmusképlet periodikusan ismétlődik, mint a 4. ábrán látható példában, egyébként nehézkessége megegyezik az előző módszerekével.

¹² Rajzgépekkel lehet természetesen kottát is rajzolni, ott azonban más problémák jelentkeznek, amivel most nem foglalkozhatunk.

¹³ alfanumerikus = betűvel és számmal kifejezett

¹⁴ Bartók: A magyar népdal 34/a. — A második dallamsor végén levő díszítő hangot az egyszerűség kedvéért elhagytuk.



Az általunk leghasználhatóbbnak ítélt megoldás, az eddig elmondottak figyelembe vételével, egy olyan, jelpárokból álló kódolás, mely több említett módszerhez is közel áll (pl. SCOMAC–F), de mivel valójában minden alfanumerikus kottázás jelpárokat használ, javaslatunk semmiképpen sem tekinthető újdonságnak. A pár első karaktere jelölné a ritmust. Ezek a karakterek a következő készlet elemeiből kerülnének ki: . Mivel mikroszámítógéppel dolgozunk, nem elérhetetlen, hogy a képernyőn való megjelenítést lehetővé tevő karaktergenerátort a fenti jelek megjelenítésére képessé tegyük. A hangmagasság jelölésére szolgáló jelnek mindenképpen több karakterből kell állnia, hiszen három oktáv 35 hangját szándékozunk megjeleníteni. Minden kód az 5. ábrán látható séma szerint épül fel.¹⁵

A (JD) írásmód mellett a begépelés könnyebbsége, a  mellett pedig a szokásos kottaképhez való nagyobb hasonlóság (ilyenek pl. az olvasógyakorlatok) szól. Természetesen lehetőség van az abszolút nevek helyett szolmizációs neveket használni (ld. 6. ábra).¹⁶ Ennek kapcsán felmerülhet a szolmizációs kottázás lehetősége is.¹⁷ A helyileg ez a módszer sem takarékoskodik jobban, hisz gondoljunk csak az olyan dallamokra, ahol legalább háromféle hosszúságú hang szerepel, mennyi betűközt kellene – tulajdonképpen fölöslegesen – kiírni. Ha persze minden ritmusképletben csak egyféle hosszúságú hang (az alapegység) szerepelne, ez volna a gazdaságosabb írásmód, de bonyolultabb esetben nem, ugyanakkor az áttekinthetőséget is számon lehet rajta kérni.

A „dallam-kérdés” lezárásához

Eddigi érvelésünkkel mindössze azt akartuk megmutatni, hogy a későbbiekben egy ilyen „kis érzékenységű” leírásmodot tartunk a leggazdaságosabbnak a gépi tároláshoz. Természetesen az ilyen szintű lejegyzésekkel rendelkező számítógépes rendszer nem a részletes lejegyzést hivatott helyettesíteni, hanem a gyors és biztonságos visszakeresést kívánja segíteni – akár még bonyolult, többszörösen összetett szempontok alapján is. Hogy milyenek is lehetnek ezek a szempontok, arról némi elképzelésünk már van, hisz az ún. Európa-katalógus feldolgozásához készített VP–I program épp az ilyenfajta kérdések megválaszolására jött létre még a hetvenes évek első felében, a kutatók számára azonban talán kevésbé „emberközelí” eredménnyel.¹⁸

A dallam-kérdést zárjuk le tehát azzal, hogy a nehezen ritmizálható parlando-előadású dalokon, siratókon kívül a legtöbb népdalról el lehet készíteni a fenti vázlatos le-

¹⁵ Az ábrán a -tól a  jelig haladva a nyílak mentén az érintett téglalapokba írt jelek szabályos hangnévkódokat adnak. Három oktáv hangjai nevezhetők így meg: a ^ jel a felső, a v az alsó oktáv hangjai jelölésére szolgál. Mivel a népzenei lejegyzésekben gyakorlatilag nem szerepel Desz, Disz, Gesz, Gisz és Aisz, csak Cisz, Esz, Fisz, Asz, illetve B, ezért az enharmonikusan kétértelmű hangok gyakoribb nevét fogjuk használni.

¹⁶ Az ábra olvasása a 15-ben elmondottakhoz hasonlóan történik.

¹⁷ Ilyen található például az [5] Mutató-jában.

¹⁸ Sajnos, az akkori számítástechnikai lehetőségek nem szolgálták kellőképpen a téma iránt érdeklődő, de a számítástechnikában járatlan felhasználó elképzeléseit.

írást. Azonban a dalról enélkül az átírás nélkül is tudunk jellemző adatokat tárolni, sőt, jelenlegi számítógépes rendszerünk elsősorban ilyeneket használ, rátérünk tehát ezek ismertetésére.

A dal további adatai

A *kadencia* és a *szótagszám* minden támlapon szereplő alapvető adat. A bevitelre kerülő információk közül a szöveg mellett a legtöbbet árulják el a dalról. Az *ambitus* eredetileg csak a KR- és BR-támlapokon szerepel,¹⁹ de hasznos lehet az AP-dalok adatai között is.

A dalról magáról még három általánosabb jellegű információt tárolunk: a *dal nemzetiségét* (tehát ugyanezzel a módszerrel tesszük lehetővé a nem magyar, illetve a nem magyar eredetű dalok feldolgozását is), a dal műfaját és megszólaltatási módját. A *megszólaltatási mód* – mivel először a nem-hangszeres anyagot vesszük be – javarészt ének, de hangszeres dalaink nagy része vokális dallam hangszeres előadása, ezért a nem-hangszeres anyagban a megszólaltatás módja nem feltétlenül „ének” lesz.

A *műfaj* a legnehezebben körvonalazható adat, bár bevitelre kerül. Ha elgondoljuk, hogy milyen műfaj-neveket hallottunk már népdalokkal kapcsolatban, hamar kiderül, hogy ezek nem feltétlenül állíthatók egymással hierarchikus viszonyba. A műfaj jelölő szó jellemző lehet a dallamra, a szövegre, esetleg egy tánc, vagy egy szokás neve lehet, amihez a dal valami módon kapcsolódik. Vagyis: egy dal jellemzéséhez többféle „műfaj”-névre is szükségünk lehet. Ezen tulajdonságok metszete már sokkal inkább mond valamit a dal „igazi műfajáról”. Arról nem is beszélve, hogy, ha csak egy műfaj volna megjelölhető, a visszakeresésnél nem tudnánk megtalálni az egynél több műfajú dalokat a nem tárolt műfajnév szerint.²⁰

Nyilván, ha a műfaj-rovatban előfordulható kifejezések listáját előre nem rögzítjük, akkor a különféle, mindenki által szabadon definiálható műfaj-megjelölések a visszakeresést lehetetlenné teszik, mivel a számunkra nagyon hasonló műfajnevek a gép számára nem tűnnek azonosnak. Arra pedig az anyag gondos előkészítésénél kell ügyelni – mivel műfaj-megjelölés eredetileg nincs a támlapokon –, hogy ne elégedjünk meg az olyan műfajnevekkel, melyek elsőre eszünkbe jutnak az adott dalról, mert ezekről általában a későbbi használatban derül ki, hogy alig hordoznak információt. Például az **I** főkadenciájú dalok esetén a „népies műdal” megnevezés nem alosztályozza a római számos kadenciájú dalokat; vagy az egész magyar népdal-anyag nagy részére könnyen kimondható „lírai” megjelölésnek nincs szelektáló ereje a későbbi visszakeresésnél. Az ilyen és ehhez hasonló okok miatt nem lenne hátrányos egy „műfaj”-katalógus létrehozása, amely a gépi visszakeresés céljait szolgálná, és amelynek elemei – még egy-

¹⁹ A Bartók-rendben az *ambitus* a rendezési szempontok egyike. Itt jegyezzük meg, hogy a BR-anyag teljes egészében része a KR-anyagnak. A KR-támlapok begépelése után a BR-támlapokon szereplő és a KR-adatokat kiegészítő információkat a kész KR-támlapokhoz gépeljük hozzá, beleértve a Bartók-rendi azonosítót is, főlegessé téve a teljes BR külön begépelését.

²⁰ Például Vargyas: A magyarság népzeneje 0303-as dala esetében műfaj-megjelölés lehet a *ballada* is, a *lakodalmás* is és a *halottasének* is.

szer hangsúlyozzuk – a legkülönfélébb szempontok szerinti műfaj-osztályozásból alakulnának ki, tehát ez a javasolt rendszer nem egy egyértelmű, hierarchikus szempontokon alapuló rendszer volna.

A gyűjtés adatai

Népdalokról lévén szó, természetes, hogy mindegyik dallam gyűjtésből származik. Ma-napság viszont gyűjtésnek csak a jól adminisztrált, jegyzőkönyvezett terepmunkát tekintjük, bár vannak dalok, melyek eredetének az első öt tartalmazó gyűjteményt tekintjük. Ezen gyűjtemények összeállítói is valahonnan össze kellett, hogy gyűjtsék az anyagot, sőt sokszor még szerzőt is megjelölnek, de az igazi forrás adatai ettől még homályban maradnak. Ilyen esetekben nem a gyűjtési adatok (mivel azok ismeretlenek), hanem a gyűjtemény jellemzői tekinthetők a dal eredetével kapcsolatos legfontosabb információknak.

Ha viszont ismertek a gyűjtés körülményei, akkor minden dalhoz a 7. ábrán látható fastruktúrából egy-egy, a gyökértől a levelekig, az ún. terminális szintig tartó utat rendelünk. Mivel a „gyűjtés-fa” terminális elemei maguk a dalok, és az egymás melletti levelek a fában bizonyos rokonságot mutatnak, ezért észre kell vennünk, hogy a gyűjtéssel kapcsolatos adatokat gazdaságosabb volna úgy kezelni, hogy ne kelljen minden dalhoz minden – az előzővel sokszor azonos – gyűjtési adatot újra meg újra legépelni. Ugyanis mi elsősorban nem a jegyzőkönyvek, hanem a táblapok alapján dolgozunk, így nem a gyűjtés, hanem a dal a központi eleme feldolgozásunknak. Ez indokolja, hogy nem a 7., hanem a 8. ábra fája jellemző közelítésmódunkra.

Nyilván elvileg nemcsak a daloknak lehetne külön adatbázisa, ahol az azonosítóhoz egy, a dal jellemzőiből álló adathalmaz és egy gyűjtési információ-köteg tartozik, hanem

- a gyűjtőknek, ahol a gyűjtő neve a különböző időpontokkal együtt azonosítaná a gyűjtést magát,
- az adatközlőknek, ahol személyi adataik (születési évük, eredeti lakóhelyük) szerepelne, és
- a megyéknek is, ahol a megyékhez tartozó helységek szerepelnének argumentumként.

A helységnévtár hatalmas méretei miatt ez utóbbi esetet, mint a jelenlegi kerektek közt gyakorlatilag megvalósíthatatlant, ki is iktathatjuk. A gyűjtőknél nincs változatlanul ismétlődő adatrész (az egyes gyűjtések időpontja ui. nem függ a többitől). Az adatközlőknek, amennyiben gyakran visszatérnek hozzájuk a gyűjtők, lehet, hogy érdemes volna külön adatbázist létrehozni, viszont az összes adatközlő hatalmas száma azt az érzésünket erősíti, hogy erre sincs igazán szükség, nem is beszélve arról a számítástechnikai apparátusról, ami egy ilyen adatbázis-kezelő rendszerhez elengedhetetlen volna, és amivel a gyakorlatban egyelőre Intézetünk nem rendelkezik. Így viszont egyértelműen az a megoldás marad, hogy dalonként leírjuk a gyűjtéssel kapcsolatos összes adatot is, de ezt lehetőleg olyan módon kell megvalósítani, hogy sem tárolóhely-, sem idő-problémával ne kelljen bajlódnunk. Ezt szolgálja az az 1983-ban üzembe lépett beviteli programrendszer, melynek működését most röviden ismertetjük.

Számítástechnikai lehetőségeink a gyakorlatban

Az adatbeviteli programot az MTA SZTAKI által az MTA Zenetudományi Intézetébe kihelyezett Intel-8080 alapú mikroszámítógépén fejlesztettük ki. Az adatok tárolása hajlékony mágneslemezen (floppy disk) történik. A gép a későbbiekben az MTA SZTAKI CDC-3300-as számítógépének ún. intelligens termináljaként is tud majd üzemelni. Egy floppy-diskre kb. 200–250, a fenti adatokat tartalmazó támlap fér fel, így a későbbi visszakeresésnél ennél terjedelmesebb anyagot nem lehetne egyidejűleg kezelni. Viszont egy nagyobb gépnek átadva a kisgépen összegyűjtött támlapokat, a kis kapacitás okozta problémák megszűnnek, majd a keresési feltételeknek megfelelő (általában 50–100-nál nem több) dal adatai a nagygépről a mikrogép floppyjára másolódnak, így feldolgozásunkat – a nagygép további használatával járó gépidőt megtakarítva – ismét saját gépünkön folytathatjuk. Ez a megoldás egyébként abból a szempontból is szerencsésnek ígérkezik, hogy minden kutatónak saját mágneslemeze lehet, amit csak ő maga használ. Ez a használat meglehetősen rugalmasra kidolgozott programok segítségével történik, így semmilyen számítástechnikai szakismeretet sem követel meg a kutatótól.

Az itt felsorolt kellemes tulajdonságokkal rendelkező népzenei programrendszer elsőként elkészült tagja a támlapok bevitelére szolgáló program. Beindításakor a képernyő baloldalán egymás alá írva megjelennek a minden támlap esetében megválaszolandó szempontok. A felhasználó csak a képernyő jobb oldalára írhat, vagyis a kérdés-mezőkhöz soha nem kerülhetnek idegen karakterek. Attól függően, hogy melyik kérdés választát szándékozunk megadni, a program a lehetséges feleletek ismeretében segít a géplőnek gyors és hibátlan válaszokat adni. A gyorsaság abból adódik, hogy ha a felhasználó olyan karaktersorozatot kezdett leírni, mely csak egyféleképpen folytatható, a gép ezt megteszi helyette. Ennek illusztrálására álljon itt a következő példa: a MEGYERovatban leírt *J* betű leütése pillanatában a gép a *Jász-Nagykun-Szolnok* kiírással jelzi, hogy más *J*-vel kezdődő megyenév nincs. Ha *P*-vel kezdődő betűsorozatot akarunk leírni, a *P* betű után még nem íródik ki semmi, hiszen több *P*-vel induló megyenév is van. Azonban az ezután leírt *e* a *Pest-Pilis-Solt-Kiskun* szöveg megjelenését eredményezi, lévén ez az egyetlen *Pe* karaktersorozattal kezdődő megyenév. Ez a működési mód nemcsak az adatbeviteli sebesség fokozása miatt fontos, hanem azért is, mert minden alkalommal elírásmentesen, ugyanolyan formában íródik a lemezre a bevitt információ. Ha ez a szolgáltatás nem volna, sok nehézség származhatna abból, hogy a számunkra azonosnak tűnő betűsorozatokat a gép „szigorúan” különböző válaszoknak tekintené (pl. *Maros-Torda* és *Maros – Torda*). Olyan válaszok esetében is mód nyílik a leggyakoribb válaszok fentihez hasonló kezelésére, ahol nem lehetséges az összes szóba jöhető feleletet felsorolni. Tizenkét segédbillentyűt programoztunk be e célra, kérdéstől függően a tizenkét leggyakoribb válasz mindegyikének egy gombnyomással való megjelenítésére. Például a gyűjtő nevére vonatkozó kérdésnél az 1 gomb hatására Bartók Béla, a 2-ére Domokos Pál Péter, a 3-éra Kiss Lajos, a 4-ére Kodály Zoltán neve íródik ki, és így tovább.

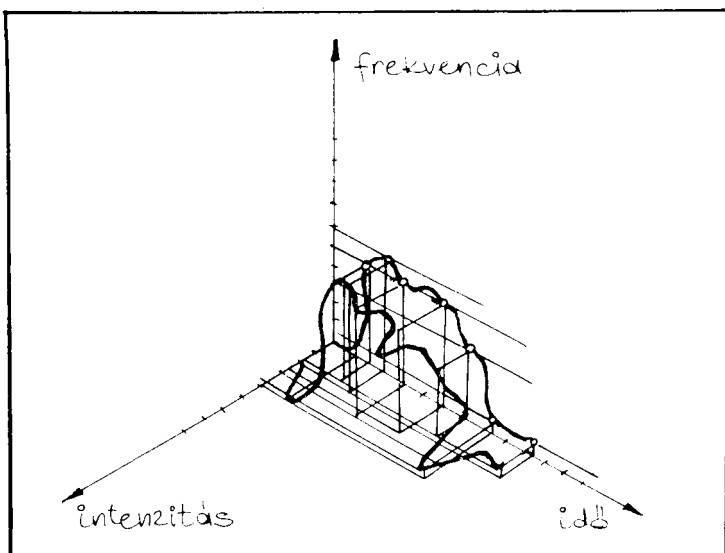
Mivel itt nem lehet célunk a beviteli rendszer részletes ismertetése, most – a működés vázlatos illusztrálása után – bemutatjuk, hogyan is fest egy kész támlap a képernyőn (9. ábra). Gépünkhez nyomtató is csatlakozik (ez készítette az ábrát), így a be-

vitt anyag bármikor kiírható. Ez egyébként igen fontos lehet majd a különböző szempontok szerinti rendezések után, hisz az egyféleképpen gépben levő anyagról további gépelési munka nélkül többféle katalógust kaphatunk.

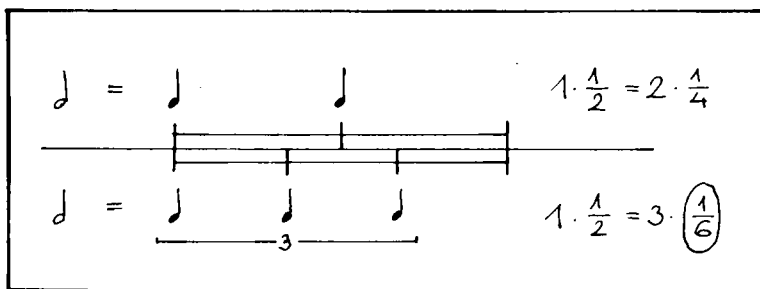
A cikk elején említett 150.000, sőt az elsőként gépre kerülő Kodály-rendbe tartozó 28.000 népdal adatainak rögzítéséhez még a leggyorsabb rendszerek esetében is sok idő kell, hisz itt nem a gépek, hanem a gépelő gyorsasága a döntő. Ezért egészen addig türelemmel kell lennünk, míg – a jelenleginél remélhetőleg nem mostohább körülmények között – az adatelőkészítők, az adatrögzítők és a programozó munkája valóban kézzelfogható módon nem kezdi el segíteni a népzene kutató mindennapi munkáját.

A felhasznált irodalom:

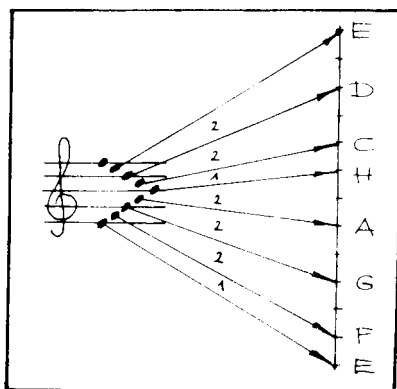
- [1] BARTÓK Béla: A magyar népdal. Budapest, 1924.
- [2] (BROOK, Barry S. ed.) Musicology and the Computer (Musicology 1966–2000; A Practical Program). New York, 1970.
- [3] (ELSCHEK, Oskar ed.) Musikklassifikation und elektronische Datenverarbeitung (Vorbericht des 6. Ethnomusikologischen Seminars, Kočovce, 1975. 10. 6–10.), Bratislava, 1976.
- [4] (HOSOVSKIJ, Vlagyimir L. ed.) Pervüj vszeszojznuj seminar po masinnüm aszpektam algoritmiczeszkovo formalizannovo analiza muzükalnüh tyeksztov, Jereván–Dilizsan, 1975. 10. 27.–11. 01.). Jereván, 1977.
- [5] JÁRDÁNYI Pál: Magyar népdaltípusok I–II. Akadémiai, 1961.
- [6] KŐSZEGI György: Vizsgáló program – I. (Felhasználói dokumentáció). Kézirat, 1974.
- [7] SZTANÓ Pál: A dallammérésről. In: Zenetudományi Dolgozatok 1979, 277–282.
- [8] VARGYAS Lajos: A magyarság népzeneje. Zeneműkiadó, 1981.



1. ábra



2. ábra



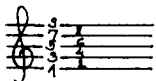
3. ábra



(1) FORD-COLUMBIA

!G!K1-!M7:8

3E 3 7 7Q 7E 6 / 7 8 9 6Q 6E 5 / 5 7 6 5Q 4E 3 / 4 5 6 3Q 4E 3 //

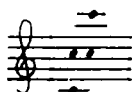


(E = eighth- \uparrow , Q = quarter= \downarrow)

(2) PEC (Plaine and Easie Code)

(bB?G,7/8)

8'B G C "D 4D 8D C / D E F 4C 8C 'B / B "D C 4'B A G / A B "C 4'G A G//



"C - "C
'C - "C

(8= \uparrow , 4= \downarrow)

(3) ALMA (Alphameric Language for Music Analysis)

*CL:G#KKS:YB#TS:7/8#

888488 'G G "D D D C / D E F C C 'B / B "D C 'B A G / A B "C 'G A G//

(4) MUSAN (MUSIC ANALYSIS language)

GS,7-8,K#B,

8G,8G,8D+,4D+,8D+,8C+,/,8D+,8E+,8F+,4C+,8C+,8B,/,

8B,8D+,8C+,4B,8A,8G,/,8A,8B,8C+,4G,8A,8G,///,END



C+ - C++
C - C+

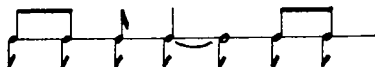
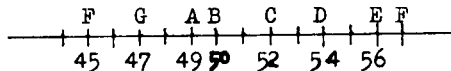
(5) MIL (Music Input Language)

47 47 54 54_54 54 52

54 56 57 52_52 52 50

50 54 52 50_50 49 47

49 50 52 47_47 49 47

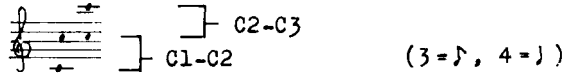


(6) SCOMAC-F

F 78 -1,H

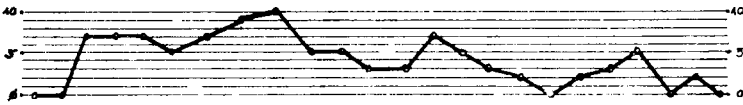
* G1 G D2 D . D C /
 3 3 3 4 3 3 /
 2 D E F C . C B1 /
 3 3 3 4 3 3 /
 1 B1 D2 C B1 . A G /
 3 3 3 4 3 3 /
 2 A B C2 G1 . A G //
 3 3 3 4 3 3 //

A



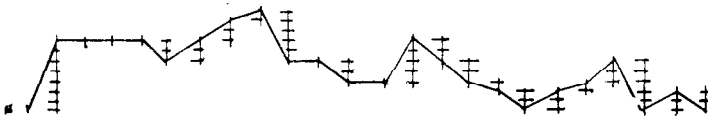
(7) SCOMAC-12

∅+∅+7+7+7+5 +7+9+10+5+5+3 +3+7+∅+3+2+∅ +2+3+5+∅+2+∅

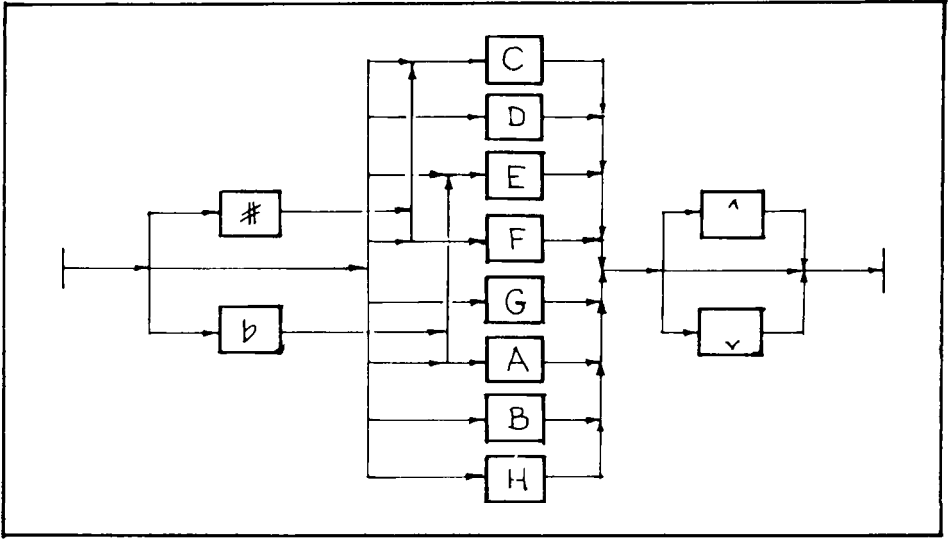


(8) SCOMAC-INT

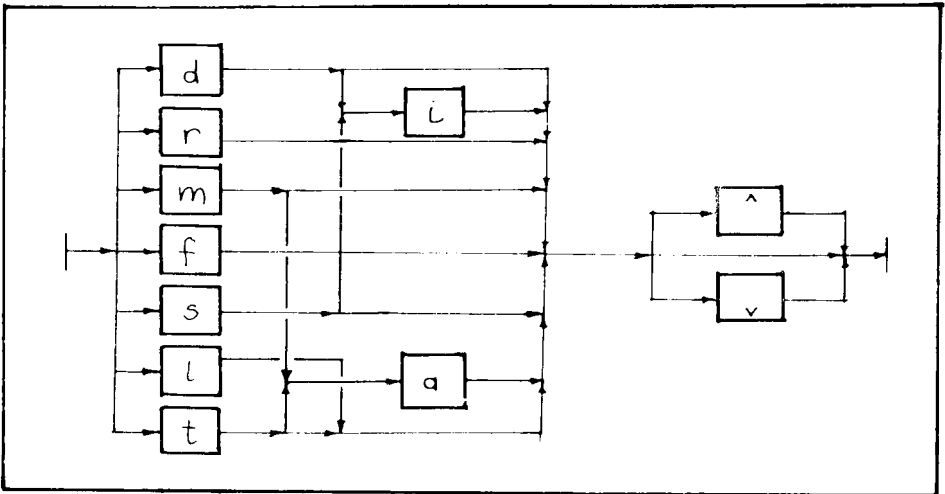
∅+7+∅+∅+∅-2 +2+2+1-5-∅-2 +∅+4-2-∅-1-2 +2+1+2-5+2-2



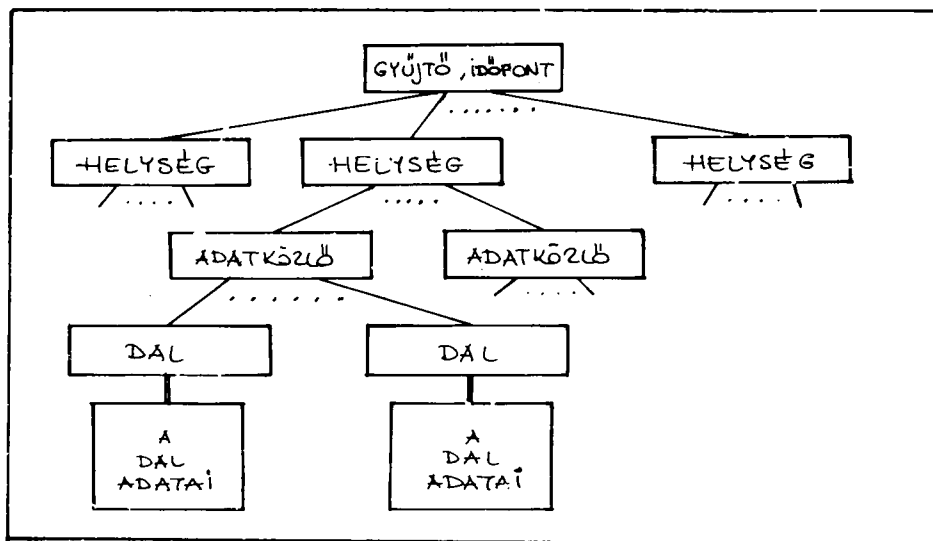
4. ábra (folyt.)



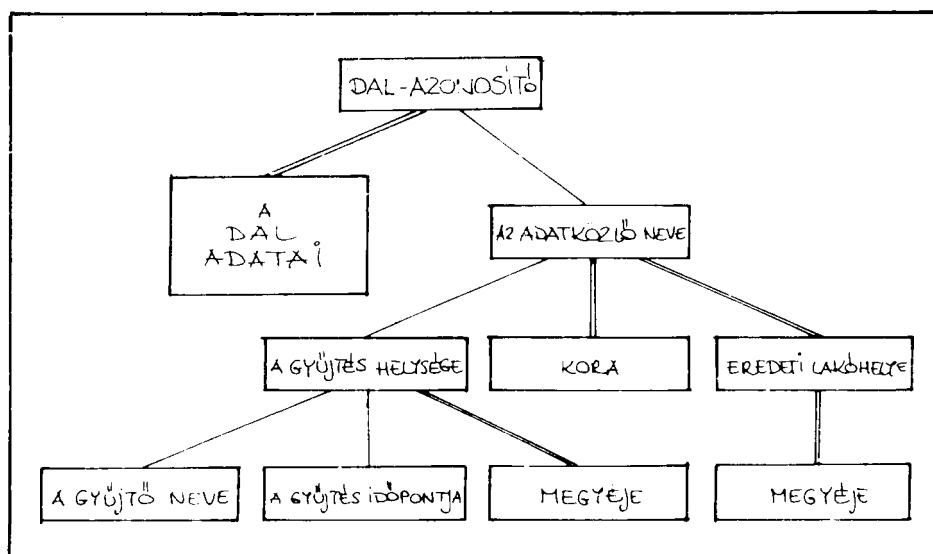
5. ábra



6. ábra



7. ábra



8. ábra

A DAL AZONOSÍTÓJA: KR 10260
 A GYŰJTÉS HELYSÉGE: Maroskeresztúr
 MEGYÉJE: Maros-Torda
 IDŐPONTJA: 43
 AZ ADATKÖZLŐ NEVE: Ugrán Jánosné Somfalvi Viktória
 KORA: 40
 HELYSÉGE: Maroskeresztúr
 MEGYÉJE: Maros-Torda
 A GYŰJTŐ NEVE: Lajtha László
 A GYŰJTEMÉNY NEVE:
 A DAL NEMZETISÉGE: magyar
 MEGSZ. MÓDJA: ének
 MŰFAJA:
 KADENCIAJA: 7(b3)b3
 SZÓTAGSZÁMA: 7
 AMBITUSA: VII-8
 SZÖVEGE 1.VSZ: Én Istenem, este van
 2.VSZ: Csukros szegfű, nyíljal ki
 3.VSZ: Este, késő este van
 4.VSZ: Tele kertem zsályával
 A SZALAG SZÁMA:
 JEGYZŐKÖNYVI SZÁM:
 EGYÉB ADATOK: 3-5 vsz: Fülöp Jánosné (47) is

Kovács Sándor:

A BARTÓK-RENDSZEREZTE „MAGYAR NÉPDALOK EGYETEMES GYŰJTEMÉNYE” KORAI JELZETEI

„A tudományos életmű teljes felmérésének ideje csak akkor jön majd el, ha Bartók valamennyi népdalgyűjteménye, tanulmánya és előadása hozzáférhető és áttekinthető lesz”. A Bartók Béla kutatói tevékenységéről írt első összefoglaló jellegű munkában, Lampert Vera könyvében olvashatjuk e sorokat.¹ 1976, a könyv megjelenésének éve óta nagyot lépett előre a Bartók-kutatás; csak a fontosabb szakmunkák, újra vagy először megjelent Bartók-cikkek, -gyűjtemények felsorolása oldalakat tölthetne meg. Ám, hogy távol van még ma is a „teljes felmérés” időszaka, sajátos módon éppen a legfrissebb kiadványok egyike bizonyítja. 1981-ben, a centenáriumi évben látott napvilágot a New York-i Bartók Archivum sorozatának 13. köteteként Bartók „A magyar népdal” c. művének új angol nyelvű kiadása.² Ennek közreadói előszavában Benjamin Suchoff, Bartóknak a magyar népdalanyag rendszerezésében végzett munkájáról általánosabban szólva sort kerít az ún. Egyetemes Gyűjtemény támlapjainak ismertetésére is. A választott két facsimile-mintapélda leírásánál azonban a támlapokon olvasható különféle számjelzések közül egyet rosszul fejt meg: a Kodály-rend számairól beszél.³ A tévedés könnyen kiigazítható (Kodály sohasem írt támlapokra jelzeteket), s önmagában véve nem is volna jelentős, ha közvetve nem irányítaná figyelmünket egy valóban megoldatlan problémára. Az áthúzott jelzetek funkcióját ugyanis mindmáig nem tisztázta a Bartók-irodalom. Bartók rendező munkájának dokumentumai? Ha igen, mikor kerültek a támlapokra? Összefüggő sort, valóban: rendszert alkotnak?

Talán éppen az első balul sikerült azonosítási kísérlet teszi különösen aktuálissá, hogy a kérdésekre választ, vagy legalább valamilyen válasz-hipotézist fogalmazzunk.

Az első kérdéssel röviden végezhetünk. Bár maguk a színes ceruzával írott számok-betűk az esetek többségében nagy valószínűséggel nem Bartók kezétől származnak, melléjük-hozzájuk kétségkívül Bartók írt különféle jegyzeteket. Bartók jegyezte pl. egyes betűindexek mellé: „utolsó” (ugyanazt „ut” formában az 1940-ig kialakított végső számsorrendnél is felfedezhetjük: a jelzés mindig az azonos szám alá rendelt, betűkkel megkülönböztetett variáncssor végére, a variáncscsoport lezárulására hívja fel a figyelmet); Bartók keznyomatát viseli a viszonylag sűrűn előforduló „szét” utasítás (értsd: a korábban egy csoportba tett dallamok szétosztandók, a csoport szétbontandó); Bartók kézírásával olvashatjuk más támlapokon „1046 c-hez” és így tovább. Az áthúzott jelzetek tehát vitathatatlanul a bartóki rendszerező munka valamely fázisát tükrözik.

¹Lampert Vera, *Bartók Béla. A múlt magyar tudósai.* (Budapest 1976), 8.

²Bartók Béla, *The Hungarian Folk Song.* Ed. by Benjamin Suchoff. (New York 1981.)

³Editor's preface, L–LI.

De vajon mikori ez a fázis?

Két időszak jöhet e tekintetben szóba. Az egyik az a néhány esztendő, mikor Bartókot először foglalkoztatta intenzívebben a rendszerezés munkája: 1918-tól (ezt az évet maga Bartók jelöli meg „fordulópontként”)⁴ nagyjából a húszas évtized első esztendeiig, mikor is elkészült-megjelent „A magyar népdal”⁵ – az az első nagyobb arányú összegzés, melyet most új kiadásban is kézbevehetnek az angol nyelven olvasó érdeklődők.

A másik időszak a harmincas esztendők közepére-végére esik. Ismeretes, hogy Bartók 1934-től 1940-ig (elutazásáig) a Magyar Tudományos Akadémia megbízásából dolgozott a magyar népdalanyagon; a végleges rendszert, amit azóta is a Bartók-rendnek, „Bartók-System”-nek nevez a népzene-tudomány, ekkor alkotta meg. Hogy ez a végleges rend nem folyamatosan, hanem radikális változtatások árán alakult, azt többek közt Bartók munkatársától, Rácz Ilonától tudjuk. Rácz Ilona 1938-ban került Bartók mellé, s tanúsága szerint abban az időben Bartók még egészen másfajta, „A magyar népdal”-ban lefektetett osztály és alosztály sorrendhez közel álló, azzal lényegében azonos csoportosítási elvek alapján osztotta be az anyagot; majd egyik napról a másikra nagyarányú átalakításokat határozott el – a régebben „vegyes” (C) osztályba sorolt dallamok jelentős részét áttette az A-osztályba, alkategóriákat cserélt fel, önálló alosztállyá különítette el a régi stílusú alkalmazkodó ritmusú dallamokat.⁶

Ha ebből a szempontból vizsgáljuk meg az áthúzott jelzeteket, az eredmény voltaképp nem is meglepő: azok valóban a régi rend szerint haladnak, megszakítatlan sorban; a végül A-osztályba tett, de C-ből származó dallamokon mindenütt magas (ezzen felüli) korábbi szám olvasható; a sor az A-osztály 12 szótagú dallamaival kezdődik (az „1 a” jelzést a végső verzióban A I-1058g-nek számozott támlapon találjuk), majd a 8, 6 szótagúakkal folytatódik – egészen „A magyar népdal” alosztály-rendje szerint. (NB.: ezt a különös szótagszám-rendszert is megváltoztatta 1938 után Bartók.) Mindez azonban még semmit sem dönt el, semmit sem bizonyít: magyarán, 1934–38 közt ugyanúgy keletkezhetett a „régii” jelzet-sor, mint a tízes-húszas évek fordulóján. Tekintetbe véve, hogy Bartók „A magyar népdalban” annak idején végül is nem adott közre minden részletében kidolgozott rendszert (az osztályok-alosztályok megállapítása, sorrendjük indoklása után voltaképpen megállt; több szempontból is leírta ugyan az egyes alosztályok anyagát, de anélkül, hogy valamilyen belső hierarchiát állított volna fel a kadencia-, forma- és ritmusszempontú csoportosítások közt), mindenesetre inkább hajlanánk a nézetre, hogy a sorszámokban kifejeződő „előzetes” rendszer a harmincas évek eredménye.

Nem ezt támasztja alá viszont egy másik vizsgálat. A támlapokon feltüntetett gyűjtési dátumokat figyelve érdekes eredményre jutunk: régi jelzet kizárólag 1920 előtt gyűjtött dallamoknál található. Példaként álljon itt egy nagyobb variáncsoport

⁴Bartók Béla, „Magyarországi népzenei kutatások”, *Ethnographia*, XL (1929), 3–9. in: *Bartók Béla összegyűjtött írásai*. Közreadja Szöllősy András. (Budapest 1967), 829–834. (A továbbiakban: BÖI)

⁵Bartók Béla, *A magyar népdal* (Budapest 1924), (a további jegyzetekben: MND)

⁶Rácz Ilona, „Bartók utolsó évei a Magyar Tudományos Akadémián”, *Magyar Tudomány* VI (1961) 383–388.

első néhány adata; a táblázatból világosan kiolvasható az összefüggés:

1940-ig adott végleges jelzet	Régi jelzet	A gyűjtés dátuma
438a	12a	1907
438b	12d	1907
438c	—	1923
438d	—	1921
438e	—	1921
438f	—	1936
438g	—	1935
438h	—	1935
438i	—	1934
438j	12k	Vikár Béla gyűjtése, 1910 előtti (a támlap dátum nélkül)
438k	12j	Vikár gyűjtés
438l	—	1922
438m	—	1927

és így tovább.

Bartók tehát már „A magyar népdal” alkotásakor megteremtette volna a teljes rendszert, amit aztán könyve viszonylag szűkebbre szabott terjedelme miatt nem tudott részletesen ismertetni? A dátumok alapján kézenfekvő a következtetés.

Csakhogy a felfedezés öröme egyelőre korai öröm. Ha ugyanis valóban „A magyar népdal” lezárása előtt alkotott, az összegzésnek mintegy háttérül szolgáló Bartók-rendszeréről van szó, joggal feltételezhető, hogy annak számsorrendje messzemenő párhuzamosságot mutat a könyv statisztikai adataival, mintapéldáinak sorrendjével. Márpedig ez nem egészen így van. A kérdések tehát a dátumvizsgálat nyomán nemhogy egycsapásra megoldódnának, inkább megszorodnak.

Vegyünk néhány példát. Bartók az AI kategória ismertetésénél „kb. 7–8” 12 szótagú dallamról (pontosabban: dallamcsaládról) és „kb. 70” 8 szótagúról beszélt.⁷ Ezzel a jelzetekből kiolvasható rendszer csak részben egyezik: a 12 szótagú dallamokat (dallamtípusokat) Bartók valóban 1-től 7-ig számozta; a 8 szótagúaknál viszont kevesebb típust különböztetett meg (8-tól 71-ig haladnak a jelzetek). Hibásan adta volna meg a könyv az adatokat, és a „kb. 70” az egész alosztályra (tehát a 8 és 12 szótagú dallamcsaládokra együttesen) vonatkozik? Ha ezt feltételezzük, az eltérés már valóban elhanyagolhatónak látszik. A következő alosztály (AII) esetében azonban újból elég jelentős a differencia. A könyv összesen 30 hatszótagú, régi stílusú dala mról szól,⁸ míg a megfelelő jelzetek 72-től csak 99-ig tartanak.⁹

⁷MND XV.

⁸MND XXIV.

⁹Megjegyzendő azonban, hogy a számsorban itt-ott akadnak kisebb hiányok. Hiányzik pl. az AII

Hasonlót tapasztalunk aztán a későbbiekben is. A 9 szótagú dallamoknál pl. a könyv világosan beszél: „mindössze 4 van” – szögezi le Bartók.¹⁰ A számsorrend viszont csak három típusról tud, a 164, 165 és 166-os típusról (igaz, az utóbbihoz egy római kettessel megkülönböztetett alcsoport is tartozik). Vagyis a jelzetek szinte mindenütt majdnem párhuzamba állíthatók a könyv adataival, de szinte mindenütt csak *majdnem* – kisebb-nagyobb eltérések lépten-nyomon felfedezhetők. Mind közül a legkülönösebb azonban az „1a” dallam esete. Ezt ugyanis a példatárban 213-as számon találjuk meg; Bartók tehát éppenséggel a CI alosztály egyik példájaként közölte, jóllehet a támlapot az A osztály élére tette (s tegyük hozzá: a végleges, 1938 utáni rendezésnél is az A osztályban hagyta).

Mi lehet a magyarázata ezeknek az ellentmondásoknak? Hogyan oldhatók fel, feloldhatók-e egyáltalán?

Nos, ahhoz, hogy erre vonatkozó hipotéziseinket felvethessük, mindenekelőtt a Bartók 1918–24 közti munkájáról, e munka történetéről levelek, tanulmányok, más dokumentumok alapján tudható-kinyomozható adatokat szükséges röviden összefoglalnunk.

A munka előzményeiről elég sokat felderített már a kutatás. Ismerjük Bartók 1918-as beadványának fogalmazvány-példányát,¹¹ tudjuk, hogy erre a beadványra, melyben Bartók a tanítás alól való részleges felmentését és elmaradó órái helyett a néprajzi osztályra helyezését kérte, pozitív válasz érkezett; Fejérfarkas László a Nemzeti Múzeum megbízott igazgatója 1918. július 20.-i keltezéssel értesítette Bartókot kérelme kedvező elbírálásáról.¹² A tárgyalások az ötéves szerződés részleteiről szeptemberben kezdődtek meg (Bartók júl. 18-ától augusztus végéig nem tartózkodott Budapesten);¹³ majd egy rövid intermezzo után (mikor is elterjedt a hír Bartóknak az Operaház igazgatójává való tervezett kinevezéséről), januárban új módon, új elképzelésekkel gyarapodva folytatódtak. A Nemzeti Múzeum 1919. január 15.-i ülésén már „folklóre és zenei osztály küszöbön álló” szervezésével foglalkozott,¹⁴ s 31-én maga Bartók tudósította belényesi barátját, Bušitia Jánost, hogy miután az operai ügyből „hál’istennek... nem lett semmi”, múzeumi kinevezését várja.¹⁵ A Tanácsköztársaság alatt aztán, köz-

[9. lábjegyzet folytatása]

alosztály dallamcsoportjai közül a 79, 85 és 93-as szám. Az utóbbi jelzet valószínűleg az MND-ben 38-as mintapéldaként közlített dallam támlapján állhatott. Ez a támlap azonban az Egyetemes Gyűjteményből valami oknál fogva kimaradt; talán elkallódott.

¹⁰MND XXXII.

¹¹Közletéve: *Documenta Bartókiana* 4. (Budapest 1970), 95–96.

¹²*Dokumentumok a Magyar Tanácsköztársaság zenei életéről*. Szerk.: Ujfalussy József. (Budapest 1973), Nr. 265 (471); (a továbbiakban: Dokumentumok)

¹³ifj. Bartók Béla, *Apám életének krónikája*. (Budapest 1981), 164–165; (a továbbiakban: ifj. Bartók/Krónika)

¹⁴Dokumentumok Nr. 270 (474).

¹⁵*Bartók Béla levelei*. Szerk.: Demény János. (Budapest 1976), Nr. 363 (251); (a továbbiakban: Dem/Lev)

tudott, további tervek születtek (ezekről többek közt Bartók 1919. jún. 9.-i levele számol be).¹⁶

Bartók tehát lényegében a Tanácsköztársaság bukásáig alapos okkal reménykedhetett benne, hogy megvalósíthatja elképzeléseit, létrehozhatja és publikálhatja az ismeretek egészét átfogó, rendszerezett, „egyetemes” magyar dallamtárat. Sőt, reményei még az 1919. augusztusi politikai fordulat után sem foszlottak egycsapásra semmivé. A márciustól hozott intézkedéseket (intézkedés-terveket) ugyan ekkor rövid úton visszavonták, de az eredeti, 1918-as megállapodás egy darabig még érvényben maradt. Részben talán ez magyarázza (ez is magyarázza),¹⁷ hogy Bartók 1919 őszén még igen intenzíven dolgozott, mi több, talán ekkor dolgozott először rendszeresebben és hosszabban a gyűjtött dallamok rendezésén. Október 31-i keltezésű az a levél, melyben Bartókné Ziegler Márta számol be Bartók Elzáéknak: „Béla most magyar gyűjtését hozza teljesen rendbe...”¹⁸, novemberben pedig Bartók ír édesanyjának a munkáról, megemlítve, hogy a „gyerek” — 9 éves Béla fia — is segít neki a rendszerezésnél; „a melódiasorok kadenciális hangjait jelöli meg számokkal, ugyszintén a szöveg-sorok szótagszámát és a dallam ambitus-át”.¹⁹

1919 október, november, december, 1920 január és talán február eleje (február vége felé Bartók külföldre utazott)²⁰ tehát az a néhány hónapnyi időszak, melynek feltétlenül döntő jelentőséget kell tulajdonítanunk a bartóki rendszerező elvek kialakulásában. Ha pedig ehhez hozzátesszük, hogy 1920 májusában a vallás- és közoktatásügyi miniszter az eredeti, 1918-as megállapodást hatályon kívül helyezte,²¹ s ezzel az egyetemes dallamtár ügye évtizedekre lekerült a napirendről, kézenfekvőnek tűnik, hogy a támlapok sorbarendezésének-jelzetelesének munkáját az említett hónapokra tegyük — hiszen hasonlóan alapos indoka e munka elvégzésére Bartóknak később már nem lehetett.

Mégis, más dokumentumok éppen hogy nem támasztják alá az előbbi feltételezést. Azokban a cikkekben, melyeket Bartók 1920 elején fogalmazott, még a rendszer alaposztályainak megnevezése és sorrendje is meglehetősen bizonytalan. Több írásában tette pl. Bartók a későbbi „vegyes” kategóriának megfelelő „osztályt” a második helyre (vagyis az „új stílus” elé),²² egy fogalmazványában pedig, mely a „Magyar népdalok

¹⁶Dem/Lev Nr. 364 (252–253)

¹⁷A másik, nem kevésbé jelentős ok: Bartók már ebben az időben komolyan foglalkozott az emigráció gondolatával. Miután külföldön — Németországban — is tudósi pályát remélt, igyekezett minél gyorsabban és szélesebb körben publikálni tudományos eredményeit. Ezért is siettetett tehát ősszel a munkát.

¹⁸A levél részlete: ifj. Bartók/Krónika 173.

¹⁹Dem/Lev Nr. 367 (255–256)

²⁰ifj. Bartók/Krónika 176.

²¹44822 III—1920 sz. rendelet. Ld. ezzel kapcsolatban Fejérpataky László értesítését. In: Dokumentumok Nr. 337 (605).

²²Ld. a Musical Courirnak szánt német nyelvű fogalmazványt. Közzétéve: *Documenta Bartókiana* 4. (Budapest 1970), 101–104; illetve a *La Revue Musicale*-ban megjelent tanulmányt. Bartók Béla, „La musique populaire hongroise”, *La Revue Musicale*, 1921/1. 8–22. Magyarul: BÖI 91–100.

főbb típusai tekintettel fejlődésükre” címet viseli,²³ a „régí stílus” belső felosztását „A magyar népdal” rendszerétől még igen eltérő módon vázolta fel. Kizártnak tarthatjuk, hogy egy már meglevő, vagy előrehaladott stádiumban levő támlaprendre támaszkodva töprengett volna ilyen elemi rendezői kérdéseken.

Ha viszont 1919. októbertől 1920. februárig végül is csak a rendszerezés alapjait képező elemzéseket (esetleg generális csoportosításokat) végezte el Bartók, önként merül fel a kérdés, vajon mi készíthette *később* a számokkal rögzített támlapsorrend kialakítására?

A miniszteri felmentés után ez valóban elég rejtélyesnek látszik. Bizonyos értelemben azonban megvilágíthatja az indokokat a további hónapok története. Az 1920 tavaszán tett berlini látogatás Bartóknak kétségkívül csalódást hozott; azt többé-kevésbé be kellett látnia, hogy népzeneudósként Németországban sem kínálgatik számára biztató jövő. Kapott viszont néhány cikk-megrendelést. Ezek közül néhányat gyorsan teljesített. De akad tisztázatlan sorsú felkérés is – s talán ez utóbbiak egyike lehet számkra a legérdekesebb. Ismeretes, hogy márciusban, Berlinben találkozott Bartók C. Saerchingerrel, a Musical Courier munkatársával. Saerchinger többek közt nagyobb népzenei tárgyú tanulmány írására biztatta; a tervek szerint ez a Musical Quarterly-ben jelent volna meg. Mindmáig nem derítette ki egyértelműen a kutatás, Bartók végül is belekezdett-e ebbe a munkába, s ha igen, melyik publikálatlanul maradt írása az, mely Saerchinger felkérésével kapcsolatba hozható. (A Musical Quarterly csak jó évtizeddel később közölt egy szerényebb terjedelmű Bartók-írást).²⁴ Egy apró adalék azonban ebből a szempontból kétségkívül elgondolkodtató. Bartók kéziratosa, német nyelvű fogalmazványa, melyet a kutatás általában „A magyar népdal” bevezető tanulmánya korai változatának tart, mely a végleges verzióhoz valóban elég közel áll, angol címet visel: „Hungarian peasants-music” – írta a legelső lap tetejére Bartók.²⁵

Nem lehetetlen tehát, Bartók a Musical Quarterlyre gondolva látott hozzá első nagyobb szabású tudományos összegzése megalkotásához. A tanulmány aztán, úgy látszik, túlnőtt az előre elképzelt (esetleg szóbeli megállapodásban rögzített) kereteken. Maga Bartók állt volna el publikálásától, vagy a Quarterly szerkesztősége, netán Saerchinger ítélte túl terjedelmesnek? Nem tudjuk. Tény, hogy Bartók írásához 81 kottapéldát is csatolt (jegyzetekkel együtt!), vagyis valóban „A magyar népdal” egyfajta rövidebb változatát, rövidebb „elődét” alkotta meg. Ehhez természetesen ismét át kellett tekintenie a teljes támlapanyagot – s át kellett gondolnia, minden korábbinál alaposabban, a csoportosítási-rendezési elveket.

Ami az utóbbiakat illeti, lényegében eljutott „A magyar népdal”-ban közzétett kategóriák-alkategóriák felállításáig, e tekintetben döntő változtatást a könyv lezárásáig (sőt, egészen 1938-ig) már nem hajtott végre. Némileg más a helyzet a közlésre előkészített kottapéldákkal. Ezek sorrendje – természetesen erős kihagyásokkal – ugyan javarészt párhuzamos „A magyar népdal” példatárában követhető sorrenddel, néhány részletnél azonban feltűnőek a különbségek. A C-osztálybeli dallamtípusok szemlélte-

²³Kiadatlan. Az anyag a Budapesti Bartók Archívumban található; jelzete: BA–B: 5128.

²⁴Bartók Béla, „Hungarian peasant music”, *Musical Quarterly* XIX (1933), 267–287. Magyarul: BÖI 378–396. Megjegyzendő, hogy a cikket Bartók ugyancsak 1920 elején írta.

²⁵A Budapesti Bartók Archívumban őrzött fotokópia-anyagban a lap jelzete: F 367/2.

tésére pl. Bartók a 81 közül mindössze 5 (!) dallamot szánt; ez az arány rendkívül csekély „A magyar népdal” példatárához képest.²⁶ Feltűnő továbbá, hogy a 81 dallamos példatárban még a 7-szótagú régi stílusú melódiák közt szerepel egy olyan dallam, melyet Bartók később a CI alosztályba tett (s „A magyar népdal”-ban ennek megfelelően 173-ikként közölte). Ennek „rég” száma (jelzete) egyértelműen az utóbbinak felel meg: 1144e, amit Bartók 1166e-re javított. (Az 1938–40 közt kialakított végleges rendszerben a dallam a CI–5a jelzetet kapta).

Vagyis, következésképp, az angol című, német nyelvű fogalmazvány írásakor, dallampéldáinak összeállításakor Bartók még *mindig* nem számozta meg a támlapokat — ha ugyanis megszámozta volna azokat, úgy az előbb említett dallam támlapján valamilyen alacsonyabb (100–123 körüli) számot is találnunk kellene.

Denijs Dille a fogalmazványt 1920 őszére datálta.²⁷ Ezt elfogadva ismét bizonyosak lehetünk egy post quem dátumban; a jelzetek nem keletkezhetek 1920 szeptembere-októbere előtt.

A következő hónapok fejleményeiről nem sokat tudunk. Bizonyos, hogy Bartók nehezen törődött bele egy ekkora, nyilván nagy áldozatok árán létrehozott tudományos munka kiadatlanágába — kereste az alkalmat, hogy eredményeit valamilyen formában közzétegye. Erre 1921 elején látszott ismét lehetőség. Ekkor a Táltos könyvkiadó kezdett magyar, szlovák és román népzeneiről szóló Bartók-könyvek esetleges kiadásával foglalkozni. Bartók március elején készített összeállítást (előzetes tervezetet) a kiadó számára.²⁸ A magyar anyagot tárgyaló könyv publikálásáról a szerződést ugyan csak novemberben kötötték,²⁹ de ez nyilván már utólag történt: az előszó keltezése (1921 október) szerint ugyanis Bartók művét addig lényegében befejezte.

Mindez azt jelenti, hogy olyan időszakban, mikor az „egyetemes” dallamtár publikálásáról már nem lehetett szó, Bartók mégis, különféle okok miatt újból és újból értelmét láthatta a további munkának, csaknem folyamatosan dolgozhatott, s egyre átfogóbb rendszer és tudományos ismertetés alkotását tekinthette céljának. Eközben lépésről lépésre, szinte automatikusan alakulhatott ki a teljes, minden egyes dallam helyét meghatározó támlapsorrend a keze alatt.

A kérdés most már az, még az 1920 ősztől 1921 ősziig terjedő időszakban elhatározta-e, hogy a támlapsorrendet a jelzetek segítségével rögzíti, s könyve egyes, a jelzeteknek némiképp ellentmondó részleteiben már egyfajta revízió nyomát kell látnunk — vagy fordítva, éppen a könyv írása alatt állt össze a támlapok sora olyan (provizórikus) rendszerré, hogy Bartók utóbb értelmét láthatta, könyvbéli téziseit részben felülbírálván, utolsó simításként, félig talán a jövőre gondolva végigszámozni (végigszámoztatni) az anyagot?

²⁶ Az MND mintapéldáinak kb. felét (!) teszik ki a C-osztályhoz tartozó dallamok.

²⁷ Bartók Béla, *Das Ungarische Volkslied*, Ethnomusikologische Schriften. Faksimile Nachdrucke I. Hrsg.: Denijs Dille. (Budapest 1965), 9°.

²⁸ ifj. Bartók/Krónika, 184–185.

²⁹ Denijs Dille, „Bartók und das Historische Konzert vom 12. Januar 1918”, in: *Documenta Bartókiana* 4. (Budapest 1970), 43–69. A szóban forgó szerződésre vonatkozó részlet a 68–69. lapon található.

Érvek-ellenérvek háromféle hipotézis mellett s ellen egyaránt felhozhatók.

1. A jelzetek tanúsága szerint Bartók a dallamokat az alosztályokon belül a kadenciák alapján állította sorba. Ha arra gondolunk, később, a harmincas években ritmusrendet alkotott (s ennek rendelte alá a kadenciaelvű csoportosítást), s egyben tekintetbe vesszük, hogy a könyvben – mint arról korábban volt már szó – sem a kadenciáknak, sem a ritmusnak nem adott az alosztályokon belüli csoportosításnál semmiféle primátust, nem tűnik alaptalannak a nézet, hogy a Krohn-rendszerhez (melyben Bartók a tízes évek elején még a rendszerezés legfőbb módszerét látta)³⁰ feltétlenül közelebb álló, hiszen a kadenciaelvet legalább az osztályozás harmadik szintjén bevezető jelzet-rend a könyv előzménye; „A magyar népdal” „bizonytalansága”, ismertetéseinek „óvatossága” ehhez képest előrelépés – lépés a ritmusrendszer felé. Továbbá: ha tekintetbe vesszük, hogy a könyvben közölt statisztikai adatok szinte mindenütt *több* dallamtípust említenek, mint amennyit Bartók a jelzetekkel a megfelelő alosztályokban elkülönített, ugyancsak hajlanánk rá, hogy a jelzetek elsőbbsége mellett szavazunk. (Ezek szerint tehát Bartók egy durvább csoportosítás finomítása felé haladt volna.)

2. Nem elképzelhetetlen viszont az sem, hogy Bartók a jelzeteleést csak *elkezdte* 1921 októbere előtt, majd félbehagyta, s később, részben átalakítva a korábbi sorrendet, folytatta. Ezt látszik igazolni, hogy a „régí” jelzetek közt igen gyakran fedezhetők fel javítások: akad támlap, melyen az 1938 utáni végleges sorszám mellett még három áthúzott jelzet is található. Közülük feltűnő módon gyakran a *legkorábbi* állítható leginkább párhuzamba „A magyar népdal” mintapéldáinak sorrendjével. Példaként elég, ha a könyv 1–7c dallamait vesszük sorra, feltüntetve legrégebbit, javított és végül zárójelben 1938 utáni, végleges számaikat:

1	1	2	(A1–1068)
2	2u	3i	(A1–1069e)
3	3a	5a	(A1–1072a)
4	4f	6f	(A1–1079)
5	5c	4c	(A1–1071a)
6	6b	7a	(A1–1080)
7a	12a	–	(A1–438a)
7b	12e	–	(A1–438kk)
7c	12g	–	(A1–482a)

3. Csakhogy az előbb említett érvek részben ellentétes értelemben is felhasználhatók. Hiába tény pl., hogy a könyv statisztikai adataihoz képest a jelzetekkel megkülönböztetett dallamtípusok száma gyakran kevesebb; lényegében ugyanezt tapasztaljuk a 81 kottapéldás német nyelvű fogalmazvány esetében is. Bartók már ott is közölt statisztikai adatokat, s azok általában már ott is rendre meghaladták a jelzetekből kiolvasható dallamcsalád-számokat.³¹ Márpedig azt, hogy a jelzeteket még 1920 ősze előtt felírta volna, korábban elég nagy biztonsággal kizárhattuk.

³⁰Ld. „Az összehasonlító zenefolklore”c. 1912-ben az *Új Élet Népművelés*-ben megjelent cikket. BÖI 567–570.

³¹A régi stílusú 8 szótagú dallamcsaládok számát Bartók pl. 67-ben állapította meg – szemben a későbbi „kb 70”-el és a 64-féle jelzettel.

De levonhatók ellentétes irányú következtetések a jelzetek említett javításából, többféle változataiból is. Hiszen feltehető, Bartók a tanulmány megalkotása, a példatár összeállítása után, mikor mintegy munkája végső lezárásaként belekezdett a támlapok számozásába, először automatikusan a könyvbeli sorrendet (pontosabban: a könyv alkotásához segédeszközként kialakított támlap-sorrendet) követte; majd a munka előrehaladtával egyre inkább bizonyos korrekciókat látott szükségesnek. Talán még azért, hogy az AII alkategória jelzeteleséhez ért volna, revízió alá vetette az addig leírt számokat (csak ez magyarázhatja, hogy a 6-szótagos dallamok támlapjain kivétel nélkül egy régi szám szerepel, ezeken tehát nincs kimutatható eltolódás, ami pedig bizonyára bekövetkezett volna, ha Bartók a revíziót, mondjuk, az egész A-osztály egyszeri jelzeteles után kezdi el előlről). Nem kizárt, sőt, valószínű, hogy a javításokra Bartókot jórészt éppen a nevezetes, könyvében 213-as számon közölt dallam, illetve annak variáncsaládjá készítette. Egyes dallamtípusok A, vagy C-osztályba (CI, CII esetleg CV alkategóriába) sorolásán amúgy is sokat töprenghetett: „A magyar népdal” bevezető tanulmányában többször is utalt rá, hogy a kategorizálás e tekintetben meglehetősen bizonytalan alapokon áll.³² Ennél a dallamcsaládnál a dilemma különösen súlyos lehetett. A csoportból kiemelt minta-variáns CI alosztályba helyezése mellett lényegében két, távolról sem nyomós érv szól: egyrészt a szöveg (Kádár István balladája), másrészt a harmadik dallamsor szabatosan ugyan nehezen leírható, ám az „ősi” 12-esektől kétségkívül kissé eltérő duktusa. Talán Kodály 1920 decemberében „Árgirus nótájáról” tartott előadása³³ ösztönözhetette Bartókot, hogy az ún. „históriás” énekekhez egyes fodaltaiban (s szövegében feltétlenül) közel álló dallamot elkülönítse az ősi 12-esektől, talán más okok játszhattak közre, mindenestre tény, azzal előbb-utóbb szembe kellett néznie, hogy a dallami jellemzők alapján kialakított (s a szöveget pl. figyelembe egyáltalán nem vevő) rendszer szempontjából ez az elkülönítés indokolatlan, a melódia mind parlando jellege, pentatonhoz közel álló hangsora, mind kadenciahangjai miatt az A osztályba illik; az ottani dallamoktól semmilyen lényeges összetevőjében nem különbözik. Így ez a dallamcsalád kapta végül az 1-es jelzeteket; a korábban 1-esnek számozott dallam (ezúttal egyedi, variáns nélküli példány) számát Bartók 2-esre módosította és így tovább.

Valamelyest más lehetett az oka a C-osztálybeli dallamok többszöri jelzetelesének, átcsoportosításának. Itt egyébként – s ez ismét nem elhanyagolható érv az összes jelzet-réteg 1921 október utáni keletkezése mellett! – gyakran a legkorábbi rekonstruálható szám-verziók sem párhuzamosak a könyv mintapéldáinak sorrendjével. A magyarázatot a viszonylag sűrű, nagyobb arányú változtatásokra ez esetben talán abban láthatjuk, hogy Bartók „A magyar népdal” befejezéséig a C-osztály anyagát rendezte el legkevésbé. Ezt részben igazolják – közvetve – a könyv leírásai is; feltűnően szűkreszabottabbak és általánosabbak, mint azok az ismertetések, melyeket az A-osztály alkategóriáinál olvashatunk. Itt lehetett tehát szükség a legtöbb utólagos töprengésre, javításra.

³²Ld. ezzel kapcsolatban az MND XLVI, LIII, LIV stb. lapjain mondottakat.

³³Kodály Zoltán, „Árgirus Nótája”, *Ethnographia*, XXXI. (1920) 25–36. in: Kodály Zoltán, *Viszszatekintés*. Sajtó alá rendezte Bónis Ferenc. (Budapest 1974), II. 79–90.

Mindent egybevetve, s hangsúlyozva, hogy az említett hipotézisek még további alapos vizsgálatra szorulnak, az elmondottak alapján kétségkívül a harmadik lehetőséget tarthatjuk a legvalószínűbbnek, vagyis azt, hogy Bartók a jelzeteket (azok minden rétegét) könyve lezárása után alkotta meg. Az ez ellen felhozható legsúlyosabb érv, hogy ti. a könyv ismertetéséhez képest az alosztályok anyagát kadenciák alapján felosztó rendszer „visszalépés”, valóban tagadhatatlan – ám kérdés, mennyire releváns. (Végső soron csak a jóval későbbi eredmények ismeretében ítélnélhetjük a könyv „határozatlanabb” állásfoglalását „haladóbbnak”).

Továbbra is fennmarad persze a kérdés, mit jelent az 1921 október utáni datálás. A *post quem* dátum mellett a bizonyosan tudható *ante quem* igen távoli; végtére csak azt állíthatjuk, a jelzet-rendszer 1934–35 után már nem keletkezhetett. De vajon 1934 körül keletkezett volna? Régi gyűjteménye jelzetelésével kezdte volna Bartók munkáját a Tudományos Akadémián? Ez semmi esetre sem valószínű, hiszen tudott a húszas évek gyűjtéseiről, s maga is szorgalmazta a további gyűjtéseket. Felesleges lett volna így bármiféle előzetes számozást alkotnia – abban a biztos tudatban, hogy végül úgysem használhatja fel. Kizárni azonban még ezt a lehetőséget sem lehet – a jövő kutatásai hozhatják meg nyitvamaradt kérdéseinkre a választ.

Domokos Mária:

BARTÓK NÉPZENEI RENDSZEREI

Népzenei gyűjtemények rendezésének célja Ilmari Krohn pontos meghatározása szerint „in der wissenschaftlichen Erkenntnis jeder einzelnen Melodie liegen muss, wodurch ihre Beziehungen zu anderen Melodien möglichst klar und vollständig zu Tage treten.”¹ Kodály a Kisfaludy Társasághoz 1913-ban benyújtott tervezetben, Bartók *A magyar népdal* (1921) és a *Slovenské ľudové piesne* (1923) bevezetésében a szűkebb gyakorlati célt hangsúlyozza: „Ha ekkora dallamanyag tanulmányozásánál el akarunk igazodni, valamilyen rendszerbe kell azt foglalnunk.” A népzeneudomány legifjabb, összehasonlító ágában pedig a kutatás előfeltétele a különböző anyagok zenei rendezettsége, „mert ilyenformán rendezett gyűjteményben az egy típust alkotó dallamok csekély kivétellel egymáshoz kötel jutnak, ami az áttekintést nagyon megkönnyíti.”²

Népzenei anyag rendezésének módja. A Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft I. évfolyamában (1899–1900) pályázati felhívás jelent meg „Welche ist die beste Methode, um Volks- und volksmässige Lieder nach ihrer melodischen (nicht textlichen) Beschaffenheit lexikalisch zu ordnen?” címmel. Két tanulmány érkezett be, az egyiket a bécsi Oskar Koller, a másikat a finn Ilmari Krohn írta.

Mindketten megállapítják, hogy korábban zenei elvű osztályozás nem történt. Az egyetlen kivétel J. Zahn: *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder ... c.* hatkötetes munkája.³ Zahn először a sorok száma szerint (kétsorostól huszonhatsorosig), majd pedig a strófák versmértéke (metruma) szerint rendez. Először az egynemű, majd a különböző és kevert metrumú dallamokat közli, végül pedig a szabálytalan versmértékűeket. Az alcsoportok a sorok szótagszáma szerint emelkedő rendben következnek, végül a források időrendje a mérvadó.⁴

A pályázók hangsúlyozzák, hogy Zahn módszere csak a saját, speciális anyagára alkalmazható, más jellegű népdalanyagra nem. Koller incipit katalógust ajánl.⁵ Témánk szempontjából Krohn tanulmánya a fontosabb. Ő fogalmazza meg először azt az alapelvet, hogy népzenei anyagot variánsok szerint kell rendezni: „Am besten wird der Forschung gedient sein durch eine Anordnung der Melodien nach ihrer melodischen Ver-

¹ *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, IV (1902–1903), 643.

² Bartók Béla, „Az összehasonlító zenefolklore”. In: *Bartók Béla összegyűjtött írásai* (=BÖI), szerk. Szöllősy András (Budapest 1967), 568.

³ Gütersloh, 1888–1892.

⁴ Zahn osztályozásának feltűnő közös vonásai vannak Bartók későbbi rendszereivel. Hogy Bartók ismert-e Zahn könyvét, nem tudjuk. Kodály behatóan tanulmányozta, mint ez a Zenetudományi Intézet könyvtárában levő példányából látható.

⁵ A hangok magasságviszonyait számokkal jelöli. A dallamkezdetek képletének megalkotásakor csak az ütem súlyokat veszi figyelembe.

wandschaft, also nach Varianten." Két eljárást mutat be. Az első a sorok dallamozgását, dallamvonalát veszi alapul. A kezdő-, záró- és csúcshangok a sor főhangjai, melyek a mellékhangokkal együtt a sor motívumvázát alkotják. Ezeket sorolja meghatározott rend szerint egymás után közös, g¹ záróhangra transzponálva.⁶ A második – s ezt nevezzük ma Krohn-rendszernek – a „dalok kompozíciós szerkezetét”: a sorok harmóniai kadenciáit vizsgálja. Krohn ugyanis ezidőtájt készítette elő a nagy finn népdalkiadvány-sorozat lírai dalokat tartalmazó köteteit (Suomen kansan sävelmiä – Laulusävelmiä), s ez a dallamanyag, a finn népdalok újabb stílusú rétege, túlnyomórészt harmóniai fogantatású. Fontos előrelépés volt a népzene tudományban Krohn-nak ez az újfajta megközelítése, mely a dallam rejtettebb dimenzióját ragadja meg, s emeli ki, mint osztályozási szempontot.

A népzenei rendszerezés problémája 1906–7-ben Kodályt és Bartókot is erősen foglalkoztatta. Ámbár csak néhány éve kezdték el a népzene gyűjtést, de olyan iramban dolgoztak, hogy rövidesen fölmerült az ezernyi dallam áttekinthető rendezésének igénye.⁷ A nemzetközi szakirodalomban Kodály már egyetemi éveitől, majd külföldi útjain alaposan tájékozódott. Minden érdemleges gyűjteményt számbavett, átnézett, és Krohn kiadványát találta köztük a legjobbnak. Az 1906-ban megjelent *Läulusävelmiä* füzetekre már a *20 magyar népdal* eredetileg 1906. szeptemberi keltezésű előszavában hivatkozik. 1907 márciusában írott levelében is Krohn gyűjteményét ajánlja Bartók figyelmébe.⁸

A Krohn-módszer átalakítása és a magyar népzeneire való alkalmazása kétségtelenül közös munkájuk eredménye. Első megfogalmazása 1911-ben Bartóktól származik.⁹ 1912–13-ban együtt rendezték sajtó alá az új módszer szerint az addig egybegyűlt népdalanyagot. Ennek során tisztázódhatott a szempontok legalkalmasabb sorrendje, a módosított Krohn-rend (Krohn–Kodály–Bartók rendnek is nevezhetnénk) végleges formájában.¹⁰ Ezt Kodály megfogalmazásában ismerjük.¹¹

Bartók népzenei rendjeinek fajtái

Bartók a népzene tudomány, s azon belül az őt leginkább érdeklő összehasonlító zene-folklor művelésének legfőbb akadályát abban látta, hogy kevés a hiteles, tudományos szintű anyagközlés. Kötelességének tartotta, hogy legalább saját gyűjtéseit publikálva hozzájáruljon e hiány pótlásához. Anyagának közreadása egyben arra is ösztönözte,

⁶E dallamvonalon alapuló osztályozás Járdányi Pál hasonló elvű rendszerének korai előde.

⁷„... maga 700 at... én vagy 400 at gyűjtvéen ezernél is több van eddig.” Kodály levele Bartóknak 1906 decemberében. *Documenta Bartókiana*, IV (1970), 129.

⁸„Tisztán 'zenetudományos' gyűjteményt eddig csak egyet ismerek: az I. Krohn finn gyűjteményét...” uo. 135.

⁹„Az összehasonlító zenefolklore” 1912 januárjában jelent meg. In: BÖI 568–570.

¹⁰Kodály mindvégig ebben a rendben tartotta népzenei gyűjteményét.

¹¹„Az új egyetemes népdalgyűjtemény tervezete”, in: *Visszatekintés*. Sajtó alá rendezte Bónis Ferenc (Budapest 31982), II. 48–52.

hogy megfogalmazza a dallamok *gyűjtésekor* tapasztalt, *lejegyzésekor* aprólékosan megfigyelt s a *rendezés*kor összegeződött következtetéseket és tanulságokat.

Vegyük számba azokat az éveket, amikor népzenei anyag *sajtó alá rendezésével, tehát osztályozással* foglalkozott.¹² Zárójelet teszünk, ha az anyag abban a formában nem került kiadásra.

1911	publ. 1913	bihari gyűjt.
(1912–1913)		„egyetemes magyar” gyűjt. Kodálllyal közösen
(1913)		bánáti gyűjt.
(1913)		máramarosi gyűjt. I. vált.
1917	publ. 1917; 1920	arab gyűjt.
1917–1918	publ. 1923	máramarosi gyűjt.
{1920		
{1921	publ. 1924	„A magyar népdal”
{1920		
{1923	publ. 1959. I. k. 1970. II. k.	szlovák gyűjt.
(1926)		kolindák, I. vált.
1934	publ. 1935	kolindák
(1934–1940)		„egyetemes magyar” gyűjt. akadémiai megbízás
1942	publ. 1967 I–III.	nagy román gyűjt.
1942–1943	publ. 1951 1978	szerb-horvát gyűjt.
1943	publ. 1976	török gyűjt.

1918-ig a módosított Krohn-rend alapján osztályozott. 1920 körül¹³, amikor a magyar népdalról szóló tanulmányán kezdett dolgozni, és hozzáfogott a szlovák gyűjtemény sajtó alá rendezéséhez, formálódhatott ki az az új, a korábbinál jóval bonyolultabb eljárás, melynek célja az, hogy a publikálás rendje a dalok stílussajátságait kidomborítsa, s végül is a dallamanyagban megnyilvánuló stílusfejlődést demonstrálja. *A magyar népdal*-t követően ehhez az elvhez tartotta magát. Minthogy azonban az általa közölt népzenei anyagok jellege, rétegzettsége és összetétele különböző, vagyis más és más stílussajátságokat hordoz, mindig újabb rendszert kellett létrehoznia. Ezek mindegyike egyedi, a konkrét anyagra illő megoldás.¹⁴ Ugyanakkor nagyon hasonlóak is, mert valamennyiben a strófaszerkezet és ritmuselőadásmód a rendszer gerince.

¹² Az 1921-ben elkészült és 1923-ban megjelent *Erdélyi magyarság* kettejük nevét viseli, de Kodály munkájának tekinthető.

¹³ A húszas évek népdalrendező munkájáról lásd kötetünkben Kovács Sándor írását.

¹⁴ A Kolindák előszavában ezt írja: „Allem Anschein nach erfordert jedes Material eigenen Charakters ein eigenes, eigens zu diesem Zweck konstruiertes Anordnungssystem.” Ezért nem szabad, illetve nem érdemes rendszereit önmagukban, mint logikai konstrukciót vizsgálni, hanem csak azzal a népdalanyaggal együtt, amelyekre készültek.

A kétfajta osztályozás (Bartók kifejezésével a „szótári” és a „grammatikai”) nem ellentétes egymással, hanem keresztezi egymást: az eddigi osztályozás négy emelete (sorok száma, -záróhangja, -szótagszáma, ambitus) mintegy beépül az új, bonyolultabb rendszer szempontjainak hierarchiájába. Ami a Krohn-rendben a cél, az nála a kiindulás. Mielőtt elkezdené az osztályozást, variánsok szerint elrendezi az anyagot. E variáns-csoportokkal, típusokkal dolgozik tovább saját rendszere szerint, amelyben aztán ismét szerepet játszik a szótagszám, sorvégző hang és az ambitus, csak általában hátrább a szempontok rangsorában.

A Bartók-rendszerek osztályozási szempontjai

Az a három szempont, amely szerint a különböző anyagokat először nagy csoportokba osztja a következő.

1. A megszólalás külső, társadalmi vagy közösségi meghatározottsága. Ennek alapján választja szét az *alkalomhoz kötött* ill. *alkalomhoz nem kötött* dalokat, amelyben zeneileg is határozottan különböznek egymástól. Ez a román kötetek rendjének elsőszámú osztó-elve. (Kivétel a korai Bihari kötet, amelyben ezt a szempontot még nem vette figyelembe.)

2. A dallam *építkezésmódja*. Ennek alapján különíthetők el a *határozott szerkezet nélküli* (ütempáros, motivikus, kötetlen szerkezetű parlando-rubato) ill. a *zárt formájú* (strófikus) dalok.

3. A dallamstrófa sorainak száma, a strófa függőleges kiterjedése. Ez a szerbhorvát és a szlovák kötetek kiindulópontja, de a rendszerek mindegyikében megtalálható.

A Bihari kötetben még mindent négy sorosnak tekint, s aszerint elemez, noha az anyag jellegzetesen három soros. A Máramarosi kötetből kezdve megkülönböztet 2, 3, 4 soros strófákat. Négy sor a felső határ. Az ennél többsoros strófákat a heterometrikus csoporton belül összevonja (Z+Z, z+z), az izometrikus csoportban improvizált bővítésnek tekinti, és a rendszer szempontjából nem veszi figyelembe (5-, 6-, 7 soros „jaj”-nóták).

A strófikus dalok vizsgálatának szempontjai

1. *A dallamsorok záróhangja* – Bartók szóhasználatában cezúra, ma inkább kadenciát mondunk. A módosított Krohn-rend fő szempontja. Bartóknál is mindig szerepel, hiszen ez az egyetlen karakterisztikum, amely megközelítőleg utal a dallam vonalára. Rendszerei egészében ugyan másodlagos szerepet játszik, de olyan nagy és alapvetően fontos anyagrészekben, mint a régi stílusok 6, 8 és 12 szótagos parlando-rubato dalai, továbbra is az emelkedő kadencia-rend az irányadó.

2. *A dallamsorok tartalmának egymáshoz való viszonya* – *forma*. Elemzéseiben nagy gondot fordít rá, a forma-típusokat gyakran táblázatokban ábrázolja. Mint rendezőelv, döntően fontos a magyar anyagban: az új stílust (B osztály) elsőrendűen az architektonikus forma alapján hozza létre. Ugyancsak fontos a szlovák kötetben: a magyarból át-

vett dallamok elkülönítésének egyik kritériuma (A/III osztály). Többi rendjében nem játszik szerepet.

3. A strófa *hangsora*. Elemzéseiben mindig szerepel, az anyag jellemzésének fontos eszköze. Mint rendező elv, a magyar osztályozás első verziójában szerepel: a régi stílus (A osztály) egyik feltétele a pentaton hangsor. A későbbi átrendezés során ezt a szempontot kiiktatta.

4. A hangkészlet szélső pontjai – *ambitus*. Mindegyik rendjében előfordul, általában az utolsó szempont. Nagyobb szerepe a motivikus anyag osztályozásában van. Ugyanígy, ütemenkénti ambitus-jelöléssel határozza meg a Rumanian Folk Music II. kötetében a többi szempontból egymással azonos dallamtípusok sorrendjét.

5. A sorok *szótagszáma*. Mint a dallamsor szerkezetének kifejezése mindegyik rendjében fontos szerepet játszik. Hangszeres dallamoknál a szótagszámot a sorok ütemmennyisége (pódia) helyettesíti.

6. A strófa *metrikai szerkezete* (szótagszámviszonyai) és

7. *ritmus-előadásmódja*, mint elemző szempont és osztályozási alapelv a Bartók népzenei rendek legsajátosabb, egyéni területe.¹⁵

(6) A dallamversszak-szerkezetek alapvetően különböznek egymástól aszerint, hogy a sorok szótagszáma azonos vagy különböző: a strófa *izometrikus* vagy *heterometrikus*. Bartók azt tapasztalta, hogy az általa vizsgált népzeneekben a régi stílusok dallamai izometrikusok, a heterometria viszonylag újabb fejlemény. Tehát az izometria és heterometria a strófás anyagnak olyan tulajdonsága, amellyel a fejlődés menetét érzékeltetni lehet.¹⁶

Az izometrián belül szétválasztotta az *izoritmikus* és *heteroritmikus* kategóriákat aszerint, hogy az azonos szótagszámú sorok „ritmus-szabása” egyforma vagy eltérő.

A heterometrikus szerkezetek megjelenítésére a Z formulák használatát kísérletezte ki, mellyel nem konkrét szótagszámra, hanem a szótagszámok *arányára* utal.

A metrikai szerkezet, mint osztályozási szempont minden 1920 utáni vokális rendjében jelen van, ahol az anyagban előfordul. Alapvető a magyar anyag régi stílusának elkülönítésében. A *magyar népdal*-ban még a vegyes (C) osztályba is kerültek izometrikus dalok, ha nem pentaton hangsorúak voltak, vagy pentatonok, ha nem izometrikusak. Az 1934-es átrendezés után minden izometrikus dal az „A” osztályba került, hacsak nem volt visszatérő formájú.


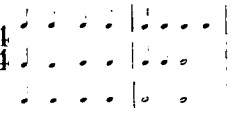
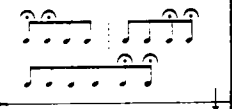

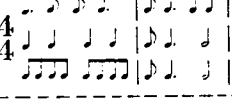
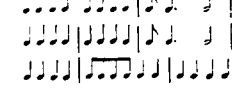
(7) Végül a *ritmus-előadásmód* (Tempo giusto – Tempo rubato – Parlando), s ezen belül a szöveg és zene egymás közti viszonyában a *ritmus-viselkedés* (változatlan ill. változó tempo giusto ritmus) kérdéskörét kell szemügyre vennünk. E kategóriák fontos osztályozási szempontok a magyar, a szlovák, a román és a török gyűjteményben.

A különböző ritmus-karakterek kialakulását és egymással való összefüggését *A magyar népdal* tanulmány részében foglalta össze.

¹⁵Tudnunk kell ugyanakkor, hogy e ritmusrendszer csírájában benne van Kodály 1905-ös *A magyar népdal strófászerkezete* c. doktori disszertációjában.

¹⁶A szerb-horvát népzene összehasonlító tanulmányozása során jutott arra a feltételezésre, hogy a délkelet-európai területen viszont – talán a görög kultúra hatására – a heterometria lehetett az eredeti metrikai dallamstrófa-szerkezet, valószínűleg a szöveg-strófa hiánya miatt.

Vázlatosan ábrázolva a következő elképzelése volt a ritmuselőadás fejlődés láncáról.

			Gyorsabb menetű ritmusok	Lassabb menetű ritmusok		
rég i s t í l u s	A I o s z t 	Tempo giusto egyenlő értékek				
		Parlando, rubato				
		Tempo giusto változótlan ritmus				
új s t í l u s					Tempo giusto alkalmazható ritmus	A II o. B o s
						

A táblázat magyarázata Bartók szavaival a következő. (Mint hogy *A magyar népdal* bevezető tanulmányának több fejezetében foglalkozik ezzel a kérdéssel, megállapításait – feltevéseit a tanulmány különböző helyeiről összevontuk és csoportosítottuk.)

„Ritmus szempontjából a fejlődési fokok talán ezek lehetnek:

1. „Tempo giusto” – (feszes) ritmus, nagyobb részt egyenlő értékekkel. – Az ősz-zene valószínűleg ritmikus testmozgással (munkával, tánccal) kapcsolatban keletkezett: ezen a kezdetleges fokon aligha képződhettek bonyolultabb ritmusképletek.

2. „Parlando rubato”-ritmus.¹⁷ Amint a dallamoknak testmozgáshoz kötöttsége lassanként megszűnt, úgy hogy a dallamok emancipálódtak és önmagukban éltek tovább, az eredetileg szabatos ritmus feszesége is meglazult: a dallam ritmusa most már az alája helyezett szöveg (nem táncszerűen feszes) ritmusához alkalmazkodhatott,

¹⁷Parlando-rubato: Bartók *A magyar népdal* tanulmány részében és később is együtt használja ezt a két fogalmat a régi stílusú kötetlen előadásmódra. *A magyar népdal* példatárában viszont csaknem kizárólag Parlando jelölést ír a dallamok fölé. Kodály lejegyzéseiben inkább külön-külön, de néha együtt is szerepel. Az *Erdélyi magyarság* bevezetésében viszont elválasztja egymástól: „az állandó, egyforma ütemezéstől való kisebb-nagyobb eltérések (tempo rubato); szavaló ének (recitativo – parlando), melyben a szöveg ritmusa néha versszakonként másképp módosítja a dallamot.”

egyes hangjait az előadók emfaticusan megnyújthatták. A ritmusbeli fejlődésnek ezt a fokozatát tüntetik föl a régi parlando-rubato magyar... tót és oláh dallamok.

3. „Tempo giusto” ritmus, mely „rubato” előadásnak feszessé jegecesedése folytán keletkezett... ez a 3. fejlődési fokozatot feltüntető „tempo giusto” ritmus már jóval bonyolultabb lesz, mint az 1. fokozat ősi „tempo giusto” ritmusa. ... A régi stílus táncdallamai tulajdonképpen ebbe a kategóriába tartoznak.

A negyedes alapmozgás alighanem a nyolcadas ritmus megnagyobbításának tekinthető. Ennél lép föl a tempo giusto ritmusának ún. alkalmazkodása az egyes negyedesek alá helyezett szövegszótagok természetes vagy helyzetbeli hosszához. A pontozással létrehozott ritmuskombinációk megválasztása versszakról versszakra más és más. Itt tehát egy tk. nem zenei faktortól függő ritmussal van dolgunk... A régi stílus hétszótagúinak alcsoportjában ez az alkalmazkodó ritmus a leggyakoribb. Bonyolultabb volta azt sejteti, hogy későbbi alakulat, mint a többi változatlan tempo giusto ritmus. Fontossága azért oly rendkívül nagy, mert ez a ritmusforma szolgált valószínűleg kiinduló pontul egyrészt a régi stílus tizenegyszótagúinak, másrészt a B osztály új dallamainak kifejlődésében... Szinte biztosra vehetjük, hogy az alkalmazkodó tempo giusto magyar földön keletkezett speciálisan magyar előadásmód.” (A magyar népdal: 109–110. 115–116; 127–129.)

Látható a táblázatból, hogy az alkalmazkodó ritmus kulcsszerepet játszik ebben a ritmusfejlődésben, mint a régi és új stílus közti összekötő kapocs. Az alkalmazkodó ritmus megértéséhez, jelentőségének felismeréséhez hosszú út vezetett, noha a „Tánc lépés, állandó ritmus” és „Tánc lépés, változó ritmus” jelölés már a korai publikációkban szerepel.¹⁸ Nem volt tisztázott azonban a pontozott ritmus és az alkalmazkodó ritmus összefüggése és különbsége, márpedig az „alkalmazkodás” legtöbbször pontozott ritmus formájában valósul meg. S felderítésre várt e ritmusforma eredete is. Korai gyűjtéseinek többsége ugyan új stílusú, giusto, alkalmazkodó ritmusú magyar dal volt, de amikor azt tapasztalta, hogy a máramarosi népzene zöme is pontozott ritmusú, s ugyancsak ilyen a szlovák népdalok tetemes része, úgy vélte, hogy az eredet kérdését nem lehet eldönteni. Ezért határozottan visszautasította 1914-ben a bihari gyűjteményét támadó román kritikus állítását a pontozott ritmus magyar voltáról:¹⁹ „A kritikus a ♩. ♩. ritmusról bizonyára azt hiszi, hogy magyar jellegzetességek, de téved, mert ezek nagyrészt a szlovák zenében is fellelhetők. Továbbá a máramarosi népdallamainak 90%-a is ugyanebben a „táncritmusban” mozog.”²⁰

Fontos mozzanat volt az alkalmazkodó ritmus és az augmentálódás összefüggésének felismerése, s ez a lejegyzés-mód megváltozásában követhető nyomon.²¹ Az alkal-

¹⁸ „Dunántúli balladák” (1909). In: BÖI 51–58.

¹⁹ Bartók ellenvetése itt a román kritikus szavaiban tükröződő 19. századi magyar vélekedésnek is szól, amely éppen a két pontozott ritmusképletből álló chorijambust tekintette az egyedül jellegzetes magyar ritmusnak.

²⁰ „Megjegyzések a román népzeneről” (1914). In: BÖI 611–616.

²¹ A lejegyzés-mód már önmagában számos információt közölhet a dallamról.

mazkodó ritmus a „lassúbb menetű”, negyedes alapülktetésű dalokban jelentkezik, az viszont a lejegyzőtől függ, hogy milyen alapértéket választ. A 19. századból örökölt, hagyományos írásmód nyolcados alapértéket használt, s így írták le (4/8, 2/4 ütemjelzéssel), néha még 1916-ban is az új stílusú dalokat. Bartók 1917-ben, *A magyar katonadalok dallamai* c. cikkében tisztázta ezt a kérdést.²² Itt már az alkalmazkodás „technikáját” is leírja, tehát világosan áll előtte, hogy ez a ritmus-viselkedés a *nyelv* törvényeihez igazodik, s ezért lehet biztos magyar eredetében.²³ Amikor aztán *A magyar népdal* példatárához revidálta korábbi lejegyzéseit, átírta valamennyi alkalmazkodó ritmusút negyedes értékbe.²⁴ A bevezető tanulmányban pedig felvázolta a metrumváltás sémáját: a régi stílusú hétszótagos táncdalok aprózódását 11 szótagúvá, majd ennek teljes vagy részleges augmentálódását az új stílusban.

Így lehetővé vált, hogy a metrikus alapülktetés és az alkalmazkodó ill. pontozott ritmus alapján korra és stílusra tudjon következtetni. Így alakította ki a magyar anyag régi stílusában az A I. osztályt (az alkalmazkodó ritmusúakból). Ezért osztja külön osztályba vagy alosztályba a Rumanian Folk Music II. kötetében és a szlovák kötetekben a változatlan tempo giusto és a pontozott ritmusú dalokat.

Bartók rendszereinek jellege

Bartók minden népzenei jelenséget egyenesvonalú fejlődési folyamat részének tekintett. Eszerint az egyszerű megelőzi a bonyolultat, a kötetlen a kötöttet, az izometrikus a heterometrikust, a kisebb szótagszám a nagyobbat, az autochton az idegen eredetűt. Publikációiban a dallamtípusok egymásutánja fejezi ki az evolúciót: a régi stílusoktól az újabbak felé haladást. Népzenei rendjei tehát voltaképpen stílusrendek. A publikálható anyag sajátosságainak megfelelően a rendszerezés különböző szempontjai állandó kereszteződésben vannak és váltakozva emelődnek ki. Az osztályozás gerincét a ritmus alkotja, és a dallamvonal játssza benne a legkisebb szerepet.

Rendszerei bonyolult, sokszempontú rendszerek, nagyvonalúságot és rendkívüli aprólékoságot tükröznek. Nem nélkülözik a mechanikus vonásokat. Ez azért elkerülhetetlen, mert az élő népzenei anyagnak nem egy, hanem több dimenziója van, s így ellenáll a lineáris besorolásnak. De azért is, mert a tágabb értelemben vett népzene egyes osztályaiban, ahol heterogén az anyag maga, tehát kisebb a belső kohéziós erő, a sorrendet csak mechanikus eszközökkel lehet biztosítani. Tulajdonképpen ezekben a „vegyes” osztályokban válik bonyolulttá rendszerezési szisztémája.

Tudományos megfigyeléseinek csak egy része az, ami a rendszerezésben — anyagközlésben megnyilvánul. A dallamok egyéb tulajdonságait, más szempontú összetarto-

²² Megjelent: 1918. jan. In: BÖI 77–82.

²³ A máramarosi és szlovák népzene csak a ritmus formákat veszi át. Ritmusuk pontozott, de nem alkalmazkodó, mert nem a szövegtől függően változik.

²⁴ Az 1923-ban (tehát *A magyar népdal* lezárása után) megjelent máramarosi kötetben a pontozott ritmusú dalok még 2/4 vagy 2/2 ütemjelzéssel szerepelnek. Ennek oka az lehet, hogy a kottaanyag metszése 1915-ben készült, tehát a kötet korábbi lejegyzési szintet képvisel. A lejegyzés alapegységének kiválasztását Bartók akkor még csak a tempótól tette függővé.

zását, előadásmódját, összefüggését más népzeneikkel a bevezetésekben, jelmagyarázatokban és az egyes dallamokhoz fűzött jegyzetekben ismerteti. Ezek együttesen alkotják egy-egy Bartók népzenei publikáció jellegzetes egységét.

Virágölgyi Márta:

A SZÉKI FÉRFITÁNCOK ZENÉJE DOBOS KÁROLY PRÍMÁS REPERTOÁRJÁBAN

A férfitáncok – sűrű tempó,¹ ritka tempó, verbunk – a széki táncrend fontos részei. Régen a férfitáncsal kezdődött a táncpár, ma már csak szünetben táncolják.²

A sűrű és ritka tempó összetartozik, a két tánc között sohasem tartanak szünetet. A legények csoportosan körbe táncolják, ill. egyesével vagy kettesével járják a zenész előtt. „Aki egyedül áll ki, az megfizette a cigányt. Megmondja a fiúknak is, hogy engedjétek meg, egyedül járom, s mikor már letempózta, akkor aztán megengedi, namost tik is ráállhattok. S akkor visszamegy a többiekkel is.” Van úgy, hogy „kihívják egyik a másikat. Ez azért érdekes, ez a ketten járó tempó, mert szembefordulnak, s akkor egyik sem akar lemaradni, hogy a másik különb legyen... Olyan, mint egy párbaj.”

„A sűrű tempóba kiabálnak, akik járják. De csak a sűrűben és a verbunknál. A ritkában vagy a székelyesben nem.”

„Van úgy, hogy letesznek egy literes üveget a tempós elejibe ott közvetlen, és meg kell csináljon minden pontokat, minden figurát, és nem szabad, hogy az üveget megrúgja vagy eldűtse. Ha eldűti, akkor nem jó tempós.”

„Egy tempó bizony jó félóráig eltart. Van utána egy kis szünet, s akkor aztán kezdődik a pár.” (Szabó István primás, Mgt. 3643/A.)

A széki férfitáncok kísérőzenéje mindig hangszeres zene. Ellentétben az énekelte vagy hangszeren játszott négysoros, strófikus dallamfűzésekkel (pl. a csárdás), itt a zenei folyamat alapegysége a periódus.³ A periódus általában kétütemes motívumokra bontható, terjedelme 8 2/4-es ütem. A dallamok túlnyomó része 2 periódusból áll.⁴

A széki férfitáncoknál kiemelkedően fontos a tánc kísérete, a ritmus, s ezekkel összefüggően a nyolcütemes periódus-egységek kötelező sorozata. A zene és a tánc alapegységeinek – periódus, azaz „pont”⁵ – terjedelme (8 ütem) megegyezik. A periódusokból álló zenei folyamat dallami felépítése azonban nem meghatározott, a periódusok ismétlése és mennyisége tetszőleges. (Pl. az ABB vagy AABB szerkezet meglazul,

¹A tempó szó táncsal kapcsolatos jelentésére lásd: Martin György, „A táncos és a zene”, *Népi kultúra – népi társadalom* IX. (Budapest 1977), 357.

²Martin György, „Legényes és verbunk”, In: *Magyar néptáncchagyományok* (Budapest 1980) 188.; uő. „Szék felfedezése és táncchagyományai”, *Táncstudományi tanulmányok* (Budapest 1980–81), 239., uő. „Széki táncok” címszó a *Magyar Néprajzi Lexikon* 4. kötetében (Budapest 1981), 618.

³Halmos Béla, „Tizenkét széki csárdás”, *Népzene és zenetörténet* IV. (Budapest 1982), 157.

⁴Ezért az elemzésben a nagybetű nem egy sort jelöl, hanem – a megszokottól eltérően – a kétsornyi periódust; a sort kisbetűvel jelölöm.

⁵Lásd az 1. jegyzetet.

helyette AABAAABABBAABB, vagy ugyanez a dallam más alkalommal AABBAABBBB képletet mutat – *lásd a 3. sz. sűrű tempót.*)

A sűrű tempó zenéjének igen fontos része a közjáték vagy cifra (későbbiekben K),⁶ mely szintén mindig szabályos periódus. A cifra funkciója kétféle lehet:

1. Valóban a közjáték szerepét tölti be, a dallamok között ill. után hangzik el; színesíti, változatosabbá teszi a zenei folyamatot. Nem tartozik szervesen a dallamhoz, a primás hangulatától függ, hogy játssza-e vagy sem.

2. Dallamalkotó szerepe is van. Pl. az 5., 6. sz. sűrű tempóknál egy közjáték jellegű második periódus kapcsolódik egy-egy jellegzetes kezdő részhez, s tulajdonképpen ezzel két külön darab jön létre.

A cifrák általában dūr hangneműek.

Ebben a dolgozatban Dobos Károly (sz. 1912. Szék) felszegi cigányprimás férfitancc-dallamait közlöm. Az eddigi gyűjtések során összegyűjt mintegy 100 felvétel alapján Dobos Károly repertoárjában: 9 különböző sűrű tempó, 10 ritka tempó (ebből 2 olyan, ami egyben a „magyar” nevű műfajhoz is kapcsolódhat), és 2 verbunk dallam szerepel.

A dallamok felvételeit Kallós Zoltán, Martin György, Novák Ferenc, Stoller Antal, Sztanó Pál, Halmos István, Jánosi András, Pálffy Gyula, Mannó Andrea, Halmos Béla és Virágvölgyi Márta készítette 1974 és 1981 között.

A dallamokat elsősorban szerkezetük szerint csoportosítottam (periódus és sorok száma). Az egyszerűbbtől haladtam a bonyolultabb felé. A csoportokon belül a sorvégi kadencia szabja meg a sorrendet. A dallamok emelkedő kadenciarend szerint követik egymást.

Sűrű tempó

A széki sűrű tempó a közép-erdélyi legényes egyszerűbb változata. Zenéje túlnyomórészt kétperiódusos dallamokból áll, melynek sorait 4 2/4-es ütem alkotja.

Ritmikájára jellemző a kanásztánc-ardeleana-kolomejka alapritmus, de tizenhatod dallammozgással elaprózva. A dallam a periódus végén általában ♪♪ vagy ♪♪ ritmussal zárul. Kontrakísérete az ún. gyorsdűvő: ♪♪. A bőgőkíséret megegyezik a kontráéval, de a nyolcadokat gyakran külön vonóval játsszák. Előfordul, hogy gyorsdűvő helyett a bőgős ♪♪-et húz. A kíséretben a periódusok végén nincs megszakítás, a ♪♪ mozgás folyamatos. Két felvétel van csupán, ahol a kíséret a hegedűhöz hasonlóan minden periódus végén ♪♪ ill. ♪♪ ritmussal zár (AP 9217/g; 9218/a).

A tánccal együtt rögzített tánczenei folyamatoknál Dobos Károly általában két „sűrű tempó”-dallamot kapcsol egymás után, a másodikikat mindig kevesebbszer ismétli, s ezután fordít ritka tempóra. A sűrű tempó időtartama 1'30" és 2'20" között mozog. (A kíséret nélküli, rákérdezésre eljátszott tempók időtartamát nem vettem figyelembe.)

⁶Halmos Béla, „Közjátékok egy széki vonósbanda tánczenéjében”, *Zenetudományi dolgozatok* Budapest 1981, 191.

⁷Hasonlóan, mint Bartók–Kodály, *Erdélyi magyarság*, (Budapest 1923), Jagamas–Faragó, *Romániai magyar népdalok*, (Bukarest 1974) c. kötetekben, valamint Bartók, *Rumanian Folk Music I–III*. (The Hague 1967) anyagunknak megfelelő részében.

A következő táblázat összesíti Dobos Károly sűrű tempóinak adatait: szerkezeti felépítését, a közölt dallam gyűjtőinek a nevét és a gyűjtés időpontját, Lajtha L. Széki gyűjtés c. kötetére utaló számot,⁸ a hangnemet, a közjátékok hangnemét és számát, valamint az adattári lelőhelyre való utalást. A kottával közölt dallamok adatai a csoportok első helyén szerepelnek. Az A és B a dallamok első ill. második periódusát, míg a K₁–K₁₀ a közjátékok, cifrák fő típusait jelenti. A cifrákat hangnem szerinti csoportosításban a fődallamok után közlöm, számuk megegyezik a táblázatban feltüntetett közjátékok indexével.

A cifrákat a primás természetesen nem egyformán játssza, nem hangról-hangra ismétli, e variánsokat itt nem részletezem.

1. AP 7315/i ABB_vABB_vABB_v Novák 1967. táncmuzsika felv.
Mgt. 3389/A/17 ABABB_vABB_vK₉ABABK₉
A-dúr, K: A-dúr, K₉ (nem mindig játssza a cifrát).
Lajtha: 14. sz.

2. Mgt. 3389/A/18 ABB_vA János 1975.
A-dúr, (a felvételen nincs közjáték, de a K₉ kapcsolható hozzá.)
Lajtha: 11. sz.
A gyűjtő kérésére játszotta, s a végén megjegyezte: „hiába, látja, ezt nem tudom.”
(Az első periódus fele hiányzik, a második periódus második fele is hiányos.) Ez az egy felvétel van csak, a táncban sohasem játszotta, tehát ismeri ugyan ezt a dallamot de nem használja.

3. AP 9224/e AABAAABABBAABB Novák–Stoller 1971. táncmuzsika felv.

AP 9438/m AABBAABBBB
Mgt. 4240/15/a AABBAABB
F-dúr C zárlattal, nincs közjáték
Lajtha: 6. sz.

4. AP 7646/d/1 ABK₆K₇ABK₆K₇ABK₆K₆ Kallós–Martin–Sztanó 1969. táncmuzsika felv.

AP 7515/f ABBK₆K₇K₇BBK₆K₆
AP 9438/o ... BK₆K₆K₆K₇K₆K₆
Mgt. 3389/A/20 ABBK₆K₇K₇ABBK₆K₇K₈K₈/3ü/B
Mgt. 3739/B/22 ABBK₆K₇
Mgt. 3792/1 ABK₆K₇K₆K₈/4ü/K₆
F–c–g–c hangnemek között ingadozik, K: C-dúr, K₆ K₇ K₈
A dallamot legalább két periódusnyi vagy annál több cifra követi.

⁸Lajtha László, *Széki gyűjtés* (Budapest 1954, ²1978).

5. AP 7646/d/2 AK₄K₄K₂K₂A Kallós–Martin–Sztanó 1969.
táncházi felv.
- AP 7314/a ...K₁AK₁K₁K₁K₁K₁K₁K₁
AP 7315/g AK₂A_vA_vK₂K₂K₂
AP 9438/n AK₁K₁K₁K₁K₁
AP 9224/a/2 AAK₁K₁K₁
AP 9224/f AK₁K₁AAK₁K₁K₁
Mgt. 3389/A/19 AK₂K₂AK₂K₂K₅K₂K₂K₅
Mgt. 3739/B/32 AK₂K₂
Mgt. 4240/5/b AAK₂K₂K₂
F-dúr, K: F-dúr,
Lajtha: 5. sz.
6. AP 9217/g AA_vK₃K₃A_vA_vK₃K₃A_vK₃K₅K₅K₃K₃A_vA_vK₃K₃K₅K₅
Novák–Stoller 1971. táncházi felv.
- AP 7315/h AAK₂K₂AAK₂K₂K₄K₄K₁
AP 7646/g AA_vA_vK₁K₂A_vK₁K₂K₂A_vK₃K₃K₂K₂
AP 9224/a AAK₂K₂
F-dúr, K: F-dúr, K₁ K₂ K₃ K₄ K₅
Az 5., 6. sz. sűrű tempóhoz néha csatlakozik az 5. sz. cifra (K₅), melyet bár önálló dallamperiódusnak is tekinthetnénk (mint az 5. és 6. sz. sűrű tempót), funkciója miatt azonban a cifrák közé tartozik; sohasem kezdő dallam, és 14 felvételtől csupán kétszer fordul elő.
Lajtha: 5. sz.
7. AP 7315/d ABABBABB Novák 1967. táncházi felv.
Mgt. 3739/B/31 AB ... (töredék)
G-dúr, D-dúr, új stílusú dallam, nincs közjáték.
8. AP 7646/i A⁵A_v⁵A_v⁵AK₁₀K₁₀K₁₀ Kallós–Martin–Sztanó 1969.
táncházi felv.
- D-dúr, G-dúr, kvintváltó dallam, K: G-dúr, csak ehhez a dallamhoz kapcsolódik.
„Zsebkendős sűrű tempó”, „szapora tempó”. Ezt külön kéri. A tempója gyorsabb, mint a többié, ♩=162–166. A kíséret dúvó helyett esztam (♮ ♯ ♮ ♯).
9. Mgt. 3739/34 ABB_vCB_v Virágvölgyi 1977.
B-dúr (F-dúr), nincs közjáték.
„A Málé Ferinek volt ez a tempója, csak nem tudom jól megcsinálni, hiába, mert nehéz ez.”

Ritka tempó





A ritka tempó dallamai szintén 2/4-es, tetrapódikus sorokból álló, általában kétperiódusos kanásztánc dallamok, de nem azonosak a sűrű tempó dallamaival. Előfordul a „magyar” műfajával való érintkezés (8., 9. sz. ritka tempó).





A kontrával egybevágó táncritmust figyelembe véve, a ritka tempó gyorsabb, mint a magyar. A ritka tempó $\downarrow=152-172$, a magyar $\downarrow=120-140$ tempójú.

„Régebben még a magyarra is tudtak tempózni azok az öregebb magyarok.” (Dobos Károly) „Magyarban, mikor kieresztenek, hogy járnak úgy kereken, tempóznak, úgy facsarják a lábokat és ütik rendesen, mintha tempózna.” (Szabó István)

A ritka tempónak vannak külön figurái, amelyek egy-egy dallamhoz kapcsolódnak. Ilyen pl. a „Székelyes” (4., 5. sz. dallam). Erre a dallamra mindig ugyanazokat a figurákat táncolják 10-15 éve. „Futurás” Székely Márton és fia, Székely István járta ezeket, s tőlük vette át a falu, s maradt meg az elnevezés: Székelyes, a Székelyé, a Futurásé. „Nem minden fiú tudja ezt, mert ez nagyon figurás tempó, erősen sokat kell csapni.” (Szabó István)

A darabok nagy része dúr hangnemű (2, 4. 7–10), de találkozunk moll dallammal is (1. 6.). Gyakori a dúr és moll közötti ingadozás (3. 5.).

Kísérete   gyorsdűvő, amit esetenként   formában is játszanak. Tempója $\downarrow=76-86$ ($\downarrow=152-172$).

Míg a sűrű tempó zenéje csak 8 ütemenként, 2 soronként tartalmaz ritmikai zárást a táncnak megfelelően, a ritka tempóban a hegedű a periódusok végén – sőt egyes daraboknál (1. 7. 10.) a sorok végén is – lezár , , \downarrow , \downarrow , ,  ritmussal, a kontra és bőgőkíséret azonban mindig folyamatos. A tánc „pontjaiban” is gyakori a 4 ütemes tagolódás.

A táncsal együtt rögzített folyamatoknál a ritka tempó 2–2,5 percig tart. A sűrű és ritka tempó együttes időtartama tehát 4 és 5 perc között mozog.

A ritka tempónál Dobos Károly alig játszik cifrát. Közjáték csak a 4. sz. dallamnál szerepel. (Lásd a ritka után K.)

- | | | |
|---|-------------------------|---|
| 1. AP 9218/b | $A_1A_2A_3A_4A_4A_4A_5$ | Novák–Stoller 1971. tánc-
házi felv. |
| a-moll jellegű (a-eol) | | |
| A dallam tulajdonképpen egy periódus variált ismételtetése. | | |
| 2. AP 9218/c | $AB_1B_2B_3B_2BA$ | Novák–Stoller 1971. tánc-
házi felv. |
| „Székelyes tempó” | | |
| D-dúr és d-moll között ingadozik. | | |
| 3. AP 9224/h | $AB_1B_2B_3$ | Novák–Stoller 1971. tánc-
házi felv. |
| AP 7314/b/3 | $AB_1B_2B_3$ | |
| AP 7616/b | $AB_1B_1AB_2B_2$ | |

AP 9439/a AB₁B₂B₃B₄
 „Székelyes tempó”. Az előző dallam rokona.
 D-dúr


4. AP 7646/h/2 AAB Kallós–Martin–Sztanó 1969.
 tánczázi felv.
- AP 7316/a AA₁BK₁A₂A₂BK₁
 AP 9438/r AA_vBC
 AP 10873/f/2 ABKK
 AP 10873/h/1 ABKK
 Mgt. 3389/A/23 ABKABK
 Mgt. 3739/B/27 ABK
 Mgt. 4240/6/c AABK
 D-dúr, K: A-dúr, D-dúr, a zárlat mindig D-dúr.
5. AP 7646/e/2 AB₁B₂B₃ Kallós–Martin–Sztanó 1969.
 tánczázi felv.
- AP 10873/f/3 ABB
 Mgt. 3389/A/24 ABBAAB
 Mgt. 3739/B/29 ABB
 Mgt. 3792/2/b ABB
 D-dúr és d-moll között ingadozik.
6. AP 10874/a ABBAB Jánosi 1974.
 Mgt. 4240/6/b ABAB
 a-moll
7. AP 7646/e/1 abeeffddbgee Kallós–Martin–Sztanó 1969.
 tánczázi felv.
- AP 7614/b/1 abccddbebe
 AP 7646/h/1 abccddbgbbeh
 AP 9224/g/1 abbbij
 AP 9438/p abeccdd
 AP 10873/f/1 abccibe
 Mgt. 3739/B/25 abccib
 Mgt. 3792/2/a abccie
 D-dúr
8. AP 7315/e AABAAB Novák 1967. tánczázi felv.
 AP 7314/b/2 AA
 AP 9224/g/2 A₁A₂A₃A₂
 D-dúr
 „Bagacsáné”. Előfordul, hogy a második periódust elhagyja és csak az elsőt játssza.








9. AP 7315/k ABBAB Novák 1967. tánczási felv.
 AP 10873/h/3 ABB
 Mgt. 3739/B/26 ABB
 G-dúr
 „Kürtjeles” ritka tempó, magyarként is játssza (AP 7649/d/3).
10. AP 9438/s ABBCDCD Novák 1970. tánczási felv.
 A-dúr
 „Gyulatelki” ritka tempó. Nemigen használja a táncban. Az első két periódus a dallam, a 3. 4. periódus inkább csak közjáték.

Verbunk

Széken a verbunk alkalmi jellegű, ritkább férfitánc. Míg a sűrű és ritka tempó mindig szoros egységben, egymás után attacca következik a széki táncgyakorlatban, addig a verbunkot csak ritkán kérik, mintegy ráadásként. Kevesen táncolják és rövid ideig.

Dallamanyaga a másik két táncnál sokkal szerényebb, összesen 4 dúr hangnemű verbunk dallamot használnak a széki zenészek. (Ebből Dobos Károly 2 dallamot játszik.) A verbunk kíséredallamai a Székelyföldön is használatos székely verbunkok rokonai. A dallamok 4/4-es tetrapódikus sorokból álló inkább strófikus, mint periódikus dallamok.

A kíséret lassú dúvő , tempója ♩ = 120–180. A kíséret folyamatos, nincsenek tagoló megszakítások. Időtartama kb. 2 perc.

A verbunk dallamok túlnyomó részben nyolcad és tizenhatod mozgásból épülnek föl, ettől csak a második sorok kadenciája tér el  vagy  vagy  zárataival. Jellemző az ismétlődő nyolcadpárok aprózása:  helyett , , vagy  formában. Emellett a negyedelő pontozott ritmus is jelentős szerephez juthat a dallam bizonyos részein, mely a többi férfitánc ritmikájában alig fordul elő.

1. Mgt. 3389/A/21 abcb Jánosi 1975.
 A-dúr, G-dúr
 A dallamot ismeri, de nem használja, ez az egyetlen felvétel. A gyűjtő kérésére játszotta. Két dallamot kontaminál (Lajtha: 2. sz. és egy székely verbunk). A kontamináció miatt a szerkezet csak sorokkal jelölhető.
2. AP 7314/c aBB⁵BB⁵B Novák 1967. tánczási felv.
 Mgt. 3389/A/22 aBB⁵B
 Mgt. 3792/3 aBB⁵B
 Mgt. 3739/B/54 aBB⁵B
 AP 9218/i BB⁵B⁵BB⁵BB⁵BB⁵B
 A-dúr, E-dúr (G-dúr, D-dúr)
 Lajtha: 30. sz.

Az első periódust vagy félig játssza, vagy elhagyja. A dallam 2. periódusa kvinttel följebb hangról hangra megismétlődik. A kvintváltás néha soronként történik. Dobos Károly ezt a dallamot G-dúrban is játssza.

Sűrű tempók

1. $\text{♩} = 160$

2. $\text{♩} = 138$

3. $\text{♩} = 140-160$

3. 4.

1. 2.

♩ = 126-150

4.

1.

2.

♩ = 150-152

5.

1.

2.

♩=138-144

6.

Musical score for exercise 6, measures 138-144. The score is written in 2/4 time and consists of eight staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplet markings. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

♩=160

7.

Musical score for exercise 7, measures 160-164. The score is written in 2/4 time and consists of four staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplet markings. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

8. $\text{♩} = 162-166$

Musical score for exercise 8, consisting of four staves in G major. The first staff is the melody, starting with a repeat sign and a fermata on the first measure. The second staff is a piano accompaniment with eighth-note patterns. The third and fourth staves are further accompaniment parts. The piece ends with a repeat sign and a fermata on the final measure.

9.

Musical score for exercise 9, consisting of ten staves in B-flat major. The first staff is the melody, starting with a fermata on the first measure. The remaining staves are piano accompaniment with complex eighth-note and sixteenth-note patterns. The piece ends with a repeat sign and a fermata on the final measure.

Sűrű tempó közjátékok

K1.



K2.



K3.



K4.



K5.



K6.



K7.

K8.

K9.

K10.

Ritka tempók

1. $\text{♩} = 84$

First system of musical notation, consisting of four staves. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, including slurs and ties.

2. $\text{♩} = 84-88$

Second system of musical notation, consisting of four staves. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as quarter note = 84-88. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, including slurs and ties.

3. $\text{♩} = 80-82$

Third system of musical notation, consisting of four staves. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as quarter note = 80-82. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, including slurs and ties.

Musical score for measures 78-81. The score consists of four staves in G major (one sharp). The first staff is the treble clef, and the other three are bass clefs. The music features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, including triplets and slurs.

4. $\text{♩} = 82-84$

Musical score for measures 82-86. The score consists of five staves in G major. It includes a tempo marking of quarter note = 82-84. The music features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, including triplets and slurs. A first ending bracket is present over measures 85-86.

5. $\text{♩} = 84-86$

Musical score for measures 87-91. The score consists of four staves in G major. It includes a tempo marking of quarter note = 84-86. The music features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, including triplets and slurs.

♩ = 72-78

6.

Musical score for exercise 6, measures 72-78. It consists of four staves of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The first staff has a repeat sign at the beginning. The fourth staff has a first ending bracket and a second ending bracket.

♩ = 80-84

7.

Musical score for exercise 7, measures 80-84. It consists of eight staves of music in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The first staff has a repeat sign at the beginning.

8. $\text{♩} = 76$

9. $\text{♩} = 76$

10. $\text{♩} = 76$

Musical score for a piece in 3/4 time, featuring four staves of music in a key with two sharps (F# and C#). The music consists of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.

Ritka tempó közjáték

Kl.

Musical score for a piece in 3/4 time, featuring two staves of music in a key with two sharps (F# and C#). The music consists of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.

Verbunk

♩ = 138

1.

Musical score for a piece in 4/4 time, featuring six staves of music in a key with two sharps (F# and C#). The music consists of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.

♩ = 174

2.

The musical score consists of 13 staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a tempo marking of ♩ = 174. The music is written in a single system. The first staff starts with a '2.' marking. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a double bar line at the end of the 13th staff.

Csapó Károly:

EGY NÉPIES MÚDAL FOLKLORIZÁLÓDÁSA

A régi magyar dallamstílust a múlt század végén oly viharos gyorsasággal kiszorító és egy-két évtized alatt eluralkodó új stílus tartalmi és formai előzményeit a történeti értelmezés körül lezajlott viták jórészt tisztázták.¹ Ismertté vált a népies műdal jelentősége is, de a témával foglalkozó kutatások már korántsem nevezhetők kimerítőnek, hiszen Kerényi György Szentirmay-monográfiája óta sok, nélkülözhetetlennek tűnő részlettanulmány, szerzői monográfia megíratlan maradt vagy legjobb esetben is kiadásra vár.² Szükség lenne rájuk már csak azért is, mert a XIX. századi folklorizmus jegyében született műdalok – ha megfelelő ösztönző erővel rendelkeztek ahhoz, hogy belőlük általuk is gazdagodjék zenei anyanyelvünk tárháza – fontos állomásaivá lettek annak az útnak, amelyet a magyar népdal az európaivá válás évszázadai során bejárt. Ráadásul a korszak technikái (kottakiadás, hangrögzítés) fejlettsége folytán elég sok és megbízható adattal rendelkezünk ahhoz, hogy a dallamátvételek körülményeit és az asszimiláció folyamatát részletesen is szemügyre vehessük. Néha már egyetlen, jól választott példa tüzetes vizsgálata is haszonnal járhat, mert a kialakult népdalváltozat szembesítése a kétségtelen kiindulópontot jelentő műdallal nemcsak a törvényszerű vagy előre látható módosulások bemutatását teszi lehetővé, hanem a népi alkotó ösztön olyan érzékenységeire is rávilágíthat, amelyek további, talán figyelemre méltó vonásokkal színesíthetik az új magyar népdalstílusról eddig kialakult összképet.

Dolgozatomban egy múlt század végi népies műdalt, közismert nevén „magyar nótát”, valamint a belőle kifejlődött népdalváltozatot mutatom be. A nóta szerzője Mészáros Pál, szövegírója Karaszky Csaby Ödön. Az egyes számú kottapéldán látható szerzemény kiadásának időpontját nem ismerjük pontosan, ezért a nóta keletkezésére is csak az ún. lemez-szám alapján következtethetünk, ami az 1890-es évekre tehető.³ Az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárában Mus. Pr. 12255 szám alatt őrzött gyűjteményes kötet (Hajós-gyűjt. XV.) 206. lapján a szerzők neve mellett a következő cím olvasható:

Két Magyar Dal

1. Kint lakom én Kisperjésen
2. Az Akácza el-Hullatja. . .

¹Vö.: Vargyas Lajos, *A magyarság népzeneje* (Budapest 1981), 333–341.

²Pl. Kiss Lajos posztumusz Simonffy-monográfiája.

³A kotta lemez-száma: „R. és Tsa. 3467”. Az OSzK nyilvántartásában az 1867. évi lemez-számok (1600-asok) az utolsók, amelyek még pontosan datálhatók. Ezután a kiadás időpontja csak becsléssel állapítható meg, az évenként egyre növekvő számban megjelent kották lemez-száma alapján.

A Rózsavölgyi és Társa kiadásában megjelent kottában természetesen zongorakíséret is van, amit itt nem tartottam szükségesnek bemutatni, viszont a közölt énekszólám az eredetinek pontos másolata. A dalok szerzőiről jóformán semmit sem tudunk. A szövegíró neve ugyan fel-felbukkan más nótaszerzők társaságában is, de úgy látszik, hogy csak ez az egyetlen dala, a „Kint lakom én Kisperjésen” kezdetű élte túl szerzőjét.

A népdalváltozat Hollókőről való. 1982 tavaszán hallottam először a hollókői asszonykórus előadásában. Helyesebben: ekkor figyeltem föl műdal-eredetére, mert hallani bizonyára korábban is hallhattam tőlük, hiszen elmondásuk szerint régóta ismerik. Hogy mióta tudják, és kitől tanulták, arra nem kaptam megbízható válaszokat. Átnézve a Hollókőn és környékén gyűjtő kutatók (Borsai, Kerényi, Kiss Lajos, Paulovits és mások) jegyzőkönyveit, nem bukkantam a népdal nyomára. Ennek oka nyilvánvalóan az, hogy az ottani gyűjtések, amelyek zömmel az 50-es évekre és a 60-as évek elejére estek, jórészt a készülő MNT kötetek szerkesztési munkálataihoz kapcsolódtak. Mivel az új stílus akkor nem tartozott a gyűjtés sürgős feladatai közé, ez a népdal könnyen elkerülhette a gyűjtők figyelmét. Fölmerül persze az a lehetőség is, hogy népdalunk csak a legutóbbi évtizedek során keletkezett. Ez a feltevés azért is indokoltnak látszik, mivel a dallam meglehetősen társtalan. A népzenei archívum típusrendjének támlapjai között sem ez a dallam, sem közeli rokonai nem szerepelnek. Tovább erősíti feltevésünket az a tény, hogy a kiindulópontot képviselő nóta maga, csak a negyvenes években, a rádió révén vált igazán közismertté és népszerűvé, elsősorban a korszak híres nőtaénekes, Cselényi József jóvoltából. Ezért könnyen lehet, hogy a folklorizálódás csak a háború után, az ötvenes években vagy még később ment végbe, sőt az sem lehetetlen, hogy a kialakult népdalváltozaton maga az asszonykórus végezte el az utolsó simításokat, a pávaköri mozgalom hagyományörző lelkesedésének hatására.

A tárgyilagos vizsgálat érdekében az összehasonlítás alapját Cselényi egyik archív felvételéről készült lejegyzés képezi. Ez a módszer azért is indokolt, mert amint látni fogjuk, a nóta műfaján belül is történnek változások, mégpedig többnyire a folklorizálódás irányában. A lejegyzések nem túl részletezőek, de arra mindenképpen módot adnak, hogy a dallam és a szöveg összehasonlítása mellett az előadásmód különböző vonásait is megfigyelhessük. (A második számú kottapélda 1.-el jelölt sorai a nótát a 2.-vel jelöltek a népdalt mutatják be. A dallamok összehasonlítását ezen a kottán zavarná az aláírt szöveg, ezért azt külön, a szövegelemzésnél közlöm.)

Rátérve most már a dallamok részletes vizsgálatára, először is nézzük meg az eredeti kottakép és az énekelt nótaváltozat között mutatkozó eltéréseket. A legföltűnőbb különbség, amely azonnal szembeötlik, a sorok ütem-felosztásában látható. A fermáták megbízhatóan jelzik, hogy itt nem a lejegyzés önkényességéről van szó, hanem arról, hogy az énekes ösztönösen, a népi ízlés szerint igazította ki az eredetileg túlságosan is mesterkélt bipódiát. A másik lényeges eltérés a nóta negyedik sorában mutatkozik. A terclépéses zárlat hiánya szinte sajtóhibának tűnik, de az első sortól eltérő g—g— a—h—c—a—g—f menet arra utal, hogy mindez a szerző szándéka szerint való. A nótáénekes itt is korrigál, mégpedig úgy, hogy a népi gyakorlatnak megfelelően hangról hangra visszatér az első sor dallama. További hangeltérés mutatkozik a második sor végén is. Ennek oka valószínűleg a cigányzenekari kíséret funkciók megoldásával függ össze, mert egy későbbi nótafelvételen (3. kottapélda) is ugyanez a változat fordul elő.

A népdalban további, igen lényeges módosulások figyelhetők meg. Mindenek-

előtt a forma változik. Amint láttuk, már a nótaénekes is hozzányúlt a formához, főleg azért, hogy az eredeti sorképletet szabályosabbá tegye. A népdal továbbmegy és kialakítja az ideálisnak érzett *ABBA* formát. Talán ősi kvintváltó ösztönök is munkálkodhattak a megoldásban, amely végül is rendkívül egyszerű, szinte magától értetődő volt, hiszen csak a múdal eredetileg is csúcspontnak számító *B* sorát kellett előbbre hozni ahhoz, hogy helyreálljon a formai „rend”, a határozott, világos szerkezet.

Ha csak ennyi átalakulás történik, a nóta már így is, lényegében népdalként állna előttünk. A népi alkotó ösztön azonban nem érte be ennyivel. A második sor kiigazításával egyidőben a kadencia képlete is az új stílusban szinte kötelező, 1, 5, x-re módosult. Az ütemek többségében pedig további, fontos dallamváltozásokat figyelhetünk meg. A látszólag apró, csak egy-két hangközt érintő beavatkozások azért válnak lényegessé, mert ezek által formálódik véglegesen is igazi népdallá ez az egykori magyar nóta.

Közelebbről is szemügyre véve a kezdősort láthatjuk, hogy a nóta dallamíve már az első ütem közepén megtörik a szeptimre való visszalépés miatt, de ez a „szárnyaszegetség” tovább fokozódik egy újabb lefelé lépő kisszekund következtében, amellyel a következő ütem indul. A népdal sokkal természetesebben, lendületesebben indítja a dallamot. Rögtön felfut a nónáig, majd egy pentaton fordulattal (=r'—d'—s—m) fölcserélve az eredeti, bővített kvartos (=t—l—s—f) skálamenetet, egészen a tercig leereszkedik, hogy itt mintegy erőt gyűjtve ismét föllendüljön, egy fölfele lépő tiszta kvarttal kezdve a következő ütemet. A dallamvezetésnek ez a lendülete azt is természetessé teszi, hogy a dallam — a sorszerkezet megváltozása folytán — már a második sor elején eléri a csúcspontot. A majdnem mindig fölfelé lépő ütemkezdetek szinte a hullámok játékának meg-megújuló mozgására emlékeztetnek bennünket, ami önmagában, a szöveg hangulata nélkül is frissességet, fiatalos jókedvet kölcsönöz népdalunknak, szemben a nóta dallamából áradó rezignált hangulatnak, amelyet a szöveg és nem utolsó sorban az előadásmód csak fokozni tud. A lefelé lépő szekund-fordulatokat ugyanis a nótaénekesi gyakorlat előszeretettel hangsúlyozza.

A nóta eredeti dúr hangneme az átalakulás után is megmaradt, annak ellenére, hogy a dallamban történt hangváltozások többnyire a pentatónia irányába mutatnak. A hangsúlyos helyen levő szeptimek kiesésével azonban a dúr karakter meggyöngült és feltételezhető, hogyha a dallam tovább él, a későbbi változatokban még inkább meg erősödik majd ez a pentaton jelleg.⁴ Népdalunk persze jelenlegi formájában is kifogástalan, hiszen megtalálható benne az új stílus minden lényeges tulajdonsága. A folklórizálódás folyamatából ugyanakkor az is kitűnik, hogy népünk zenei ízlését a pentatónia iránti érzékenység még napjainkban is jelentősen befolyásolja.

A kottapéldához hasonlóan, a szövegeket is soronként egymás alá írva mutatom be, 1.-el jelölve a nóta, 2.-vel a népdal sorait. A hollóközi asszonyok szövegváltozatában a tájnyelvi hangok jelölését mellőzöm, csupán egyes fonémákat jelzek a szöveg-hangulat kedvéért. Azt is előre kell bocsájtanom, hogy nem áll szándékomban versként elemezni a nóta szövegét, sőt a kritikai megjegyzésektől is inkább tartózkodom. Az a véleményem ugyanis, hogy ennél sokkal dilettánsabb „versek” áradata önti el zenei életün-

⁴Vö.: Borsai Ilona, „Régi stílusú elemek megjelenése az új magyar népdalstílusban”, *Ethnographia* LXXXVIII (1977), 136–146.

ket, nap mint nap rongálva anyanyelvünket és különösen az ifjúság ízlését. A folklorzálódott első strófa különben sem érdemli meg a bántó szót, mert főleg formailag szinte kifogástalannak mondható. Nem véletlen, hogy a népi alkotókedv rátalált és átvette metrumát, sormetszeteit, rímeit. Ismerősnek találta, a magáénak érezte, hát befogadta. Nemcsak formáját, a tartalmát is. Az örök emberi sztereotípiát: a kedves utáni vágyakozást. Ahol hamisnak érezte, vagy idegennek, ott biztos érzékkel átformálta, a saját érzéseivel igazította a szót.

1. Kint lakom én Kisperjésen, a pusztai karámban
2. Gyüvök-megyek, szántok-vetek hollókői határba
1. Éjjel-nappal mást sem teszek, gondolok a babámra
2. Naprúl-napra mást se teszek, gondolok a babámra
1. Hogyha minden sóhajtásom galambszárnyon kísérne
2. Bárcsak minden sóhajtásom galamb szárnyán repülne
1. Galambok közt mehetnék a vasárnapi misére.
2. Galambommal mehetnék a vasárnapi misére.

A két strófa különbségére figyelve úgy tűnik, hogy a kezdő sor kivételével alig történt lényeges változás a szövegben. Itt az elején is csupán azért, hogy a falunévet kicserélve, a helyi hagyományokhoz igazodjék a mondanivaló. A névcseré, ha belegondolunk, nem is olyan egyszerű a szótag-szám eltérés miatt (Kisperjés — Hollókő, de: Kisperjésen — Hollókőn). A kialakult megoldást valószínűleg az eredeti rímhez való ragaszkodás és egy analógiás változtatás segítette. Népdalainkban ugyanis jóval gyakoribbak a helységnevek -i képzős származékai, mint a főnévi alakok. Itt is elsősorban a *hollókői* szóalaknak kellett beilleszkednie valahová. Legalkalmasabbnak erre a hasonló hangzású *a pusztai* ütem bizonyult. A rím érintetlenül hagyása mellett indokolt a *karámban — határba* szócsere is. Mindezek után meg kellett változnia az egész mondat szerkezetnek. Az átalakulás jelentős. A mondatból kiesett az alany és két határozó, de ami a legfontosabb: megerősödött az állítmány. Ez a legdöntőbb változás az egész szövegben, mert az egész mondanivaló karaktere, hangulata függ tőle. A rokonértelmű, de ellentétes jelentésű igei összetételeknek itt ugyanaz a szerepe van, mint a dallamban a fölfelé lépő ütemkezdeteknek: magabiztos lendülettel váltják föl a nóta szövegéből áradó „tétlen nyugalmat”. A többi változás iránya is lényegében ez. Az életszerűségeire való törekvés ösztöne munkál bennük. Az *éjjel-nappal* túlzását kétkedve fogadja, ezért a *naprúl-napra* kerül a helyébe. A *bárcsak* is őszintébb óhajtás, mint a feltételes *hogyha*. A népies idillt népi valósággá átformáló igyekezetnek egyik legszebb példája a negyedik sor elején található. A *galambok közt* rózsaszínű képének átfestéséhez a *galamb* szó kettős jelentése kínálta a meghökkentően egyszerű, de mesteri megoldást.

Népies műdalunk második strófája sokkal gyengébb az elsőnél. A képzavarral is küszködő, mesterkelt szöveg nem is igen vált közismertté, Cselényi sem énekelte. Csak a teljesség kedvéért mutatom be:

A perjési széles pusztát csak a mennyég köríti
 Künn a pusztán a szűz gulyát bojtárgyerek téríti
 A vihar is nekifekszik, hogy a lovát beérje
 Fúladozva kap nyakán a leng-lobogó sörénybe.

A szöveg mondanivalója nem kapcsolódik az első strófához és eszközei idegenek a népköltészetől. Ha közismertebb lenne, akkor sem tudna vele mit kezdeni a népi alkotókedv. A hollókői asszonyok is inkább egy közismert, 11-es szótagszámú strófát vesznek át és mintaszerű bővítéssel igazítják a dallamhoz:

Barna legény, barna legény ha tudtad, hogy nem szeretsz
Mért csaltad meg, mért csaltad meg az én árva szívemet
Hattad volna árva szívem, beteg lelkem pihenni
Más legény majd jobban gondját tudta volna viselni.

A hollókői asszonyok előadásmódját a kottakép és a tempójelzés csak megközelítően tudja érzékeltetni. Annyi mindenesetre jól látható, hogy az előadásmódban is döntő változás következett be, mégpedig ugyanabban az irányban, mint a dallam és a szöveg esetében. Az eredeti rubatót éles ritmusokkal tarkított, feszes tempo giusto váltotta fel, a bensőséges mezzopianót a zengő forte. Hadd tegyem mindjárt hozzá, hogy Cselényi éneklésmódja kifogástalanul képviseli a népies műdal klasszikus előadói hagyományait. Jóízű, természetes éneklése, szövegmondása sokkal közelebb áll a néphagyományhoz, mint a mai nótaénekesi előadóstílus az övéhez. Ennek illusztrálására szántam a 3. kottapéldát, amelyen ugyanennek a nótának egy mai felvételéről készült lejegyzés látható. A végtelékig lelassított, szinte paródiaszerű előadás Kodály egyik megjegyzését juttatja eszünkbe: „Már a lassú, érzelmes dalokban nem tudom hány magyar vállalja azt a nyivákoló, vinnyogó, a folytonos csúsztatás következtében betegesen érzélgős hangot, ami inkább a sátoros cigányok kocsi után futó rimánkodását fejezi ki, mint a magyar karaktert.”⁵

Az efféle előadásmódnak esztétikai hatásán túlmenően az a következménye is megvan, hogy a felismerhetetlenségig eltorzítja azokat a közös vonásokat, amelyek ha olykor vékony szálakkal is, de összekötik a népies műdalok világát a népköltéssel. Az előadásmódnak egyébként a szájhagyományozó kultúra gyakorlatában igen fontos szerepe van. Funkciója legtöbbször kettős: cél és eszköz is egyszerre. A népzene területén is jól érzékelhető ez a szerep, például a ritmus és a tempó vonatkozásában. Az új magyar népdalstílusra jellemző tempo giusto nemcsak azért válhatott uralkodóvá, mert a réginél talán öntudatosabb életérzést fejez ki, hanem azért is, mert ez az új zenei „divat” sokkal közösségibb jellegű, mint a régi volt. Egyéb okok mellett ez a tény is nagyban hozzájárul ahhoz, hogy népdalköreink repertoárján főleg új stílusú népdalok szerepelnek. A hollókői asszonykórus is túlnyomórészt ilyeneket énekel. Az ún. hagyományörző együttesek műsorait a közösség daltudása és ízlése alakítja ki. Az egyéni változatok a közös éneklés során igazodnak egymáshoz dallamban, szövegben, tempóban egyaránt. Szinte bizonyos, hogy ez a hollókői népdal is egy ilyen folyamat eredményeképpen született.

⁵Kodály Zoltán, „Magyarország a zenében” in: *Mi a magyar?* szerk. Szekfű Gyula (Budapest 1939).

1.

lento, semplice rall.

Musical score for the first section, featuring four staves of music in a single system. The notation includes various rhythmic values and phrasing slurs.

2.

Musical score for the second section, featuring two systems of music. Each system contains two staves (labeled 1 and 2) and includes tempo markings such as "cca 56" and "cca 67".

3.

♩ = cca 38

The musical score consists of four staves of music. The first staff begins with a tempo marking '♩ = cca 38'. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notation includes eighth and sixteenth notes, often beamed together, and some notes are marked with slurs or accents. The second staff continues the melodic line. The third staff starts with a repeat sign (double bar line with dots) and features a trill-like figure. The fourth staff concludes the piece with a double bar line and repeat dots.

Szemere Anna:

A MAGYAR POPZENE SZOCIOLÓGIÁJÁHOZ

I. A beat „Áttörése”

„Az az érzésem, hogy igazán senki nem akarja, hogy a pop művészetté váljon, mert elég az, hogy jól szórakozunk rajta és ha egy kicsit jobb lenne, akkor már nem lehetne elnéző mosollyal legyinteni rá...”¹ Nehéz lenne ehelyütt eldöntönnünk, igaza van-e Bródy Jánosnak, a rockzene „nagyöregjének”, és egyáltalán művészetté válhat-e, kell-e művészetté válnia a popzenének, vagy természeténél fogva alacsonyabbrendű műfajról van szó, amelyhez hagyományos esztétikai fogalmainkkal nem jutunk közelebb. E dolgozat a popélet néhány alapvető sajátosságát kívánja megvizsgálni – tehát inkább arra kíváncsi, hogy az egyes kulcsintézmények és a popzenét érintő fontosabb gazdasági és jogi döntések mekkora teret adtak és adnak e műfaj spontán önkifejezésének, autonómiájának. A hagyományos esztétikai értékeket zárójelbe téve, ezeket a kategóriákat választottam támpontul a műfaj fejlődésének, sorsának felvázolásához.

A rock az elmúlt tizenöt-húsz évben óriási átalakuláson ment keresztül, akár pusztán zenei szempontból, akár előállításának, közvetítésének és befogadásának szociológiai oldaláról vizsgáljuk. A hatvanas évek első beat-hullámát mind a széles közvélemény, mind a kulturális és rendfenntartó intézmények részéről bizalmatlanság és gyanakvás övezte. Ez a bizalmatlanság több forrásból táplálkozott. Egyrészt, az ötvenes évek örökségeként még élt az a nézet, amely csaknem minden afro-amerikai eredetű populáris műfajt az imperializmus kulturális hulladékának tekintett – meglehetősen befolyása a kulturális élet irányításában már súlyosan meggyengült; másrészt, a szórakoztatóiparban uralkodó helyzetet élvezett az a fajta édeskés-szentimentális stílus, melyet Maróthy János szellemesen „némethelhelizmusnak” nevez. Előadók és szerzőik a tömegkommunikációban fontos pozíciók birtokában voltak, így érthetően egzisztenciális érdekük fűződött a stílus újratermeléséhez.²

Ebben a kulturális felépítményben az ifjúsági zene fogalma ismeretlen volt, és hosszú éveken keresztül nem fogadták el olyan önálló szubkultúraként, amely nemcsak zenei jegyekben, hanem jól ismert külsőségekben, sőt, egy szűkebb tábor számára életmód-mintában, világképében is hangsúlyosan szembenállt a hagyományos slágerzene világgával. Természetesen a beat társadalmi fogadtatása messze nem volt egységes: egyik oldalon a hatóságok elutasításába ütközött, a másik oldalon az értelmiségi elit fenntartásokkal teli, de kétségtelen szimpátiáját érezhette maga mögött,³ és valahol középpüött a tömegkommunikáció és az ifjúsági mozgalom részleges és következtelen integrációs

¹ szerk. Boros L., Czippán Gy., Földes P., Sebők J., *Könnyűműfaj '81*. Popzene és környéke egy tanácskozás tükrében. (Budapest 1981), 22.

² Maróthy János, *Zenei tömegműfajok Magyarországon 1956–1981*. 1982. (kézirat) 11–12.

³ lásd Kovács András *Extázis 7–10-ig* c. filmjét követő sajtóvitát (1969).

törekvését tapasztalhatta. Ami a beat sajátosan itthoni helyzetét alapjában meghatározta, az 1. egy olyan centralizált intézményrendszer, amelyben a támogatás contra tiltás elve jóval erőteljesebben érvényesült, mint a piaci érdekeltségé; 2. egy olyan zenei közeg, amelyben a rock köznyelvi-folklorikus értelemben gyökértelen volt.

A hatvanas évek folyamán a konzervatív bürokratikus apparátus és a tradicionális tánczene sajátos véd- és dacsövetsége fokozatosan meggyengült, az új gazdaságirányítási rendszer a kulturális szférában is nagyobb rugalmasságot, liberalizálódást eredményezett. Egyre több csatornát hódított meg az ifjúsági zene, jóllehet az integráció folyamatát számos adminisztratív intézkedés bénította.⁴ Lévai Júlia hívja fel figyelmünket a paradoxonra: a beatnek éppen azon a fórumon kellett megívnia „szabadságharcát”, amelynek ellenkultúrájaként fellépett: a Táncdal fesztiválon, ahol a szerzői-előadói tradíciók, „játékszabályok” pontosan a beat újszerű kollektivitását, vagyis egy alapvető sajátosságát hagyták figyelmen kívül.⁵ Az a fajta nyilvánosság és elismerés, amelyben a Fesztivál részesítette a műfajt, semmiképpen sem vált — erkölcsi-művészi értelemben — hasznára: a nagyrészt középkorú vagy idősebb konzervatív ízlésű közönséget kifejezetten irritálta, sokkolta a blues-ból átvett nyers énektechnika és „piszkos” hangok, az extatikus-extravagáns gesztusok, az elektronikusan felerősített hangeffektusok és előadók kihívóan rendezetlen megjelenése. Igaz, az angol polgár épp ennyire elutasítóan állt szemben — legalábbis kezdetben — a zenei lázadás effajta megnyilvánulásaival,⁶ itthon azonban az ellenállás nehezebben kifürkészhető mechanizmusa érvényesült, amely az együtteseket arra kényszerítette, hogy lefaragják ellenkulturális „túlkapásaikat”.

A nyilvánosság politikai és anyagi feltételeiért felelős intézmények nemcsak nemzedéki lázadókat láttak e korszak beatnikeiben, hanem „huligánokat” is, a szocialista rendre veszélyes felforgatókat. Így több felszíni megnyilvánulás duplán is ellenzéki ségnek minősült. Kőbányai János kissé körülményesen, de találóan világítja meg ezt az elmentmondásos jelenséget: „Ez a körülmény (t.i. egy monolitikus hatalmi rend által korlátozott-kontrollált nyilvánosság — Sz.A.) szükségszerűen egyedí harcmodort kényszerít az ellenkultúra kelet-európai képviselőire, s ezzel tevékenységük, produktumaik is *más* jelleget kapnak. A másság egyik fő — zsákutca — jellemzője, hogy az ifjúsági ellenkultúra és a felnőtt rendkultúra közti konfliktussorozat kiindulópontja nem a fiatalok kihívásának *tartalma*, hanem annak felszínre, nyilvánosság elé kerülése. Ez a helyzet egyrészt megnehezíti, sokszor megszületés előtt elvetélésre, kompromisszumok elfogadására, „jelbeszédekre” szorítja az ifjúsági ellenkultúrát, de ugyanakkor (formális, és különösen az informális) megnyilvánulásának... a szűk felszínre jutási lehetőség... és a megjelenési környezet másra kiéhezettsége folytán különös nyomatókat, helyiérté-

⁴Tanulságos ebből a szempontból Koltay Gábor *Szörényi-Bródy* c. dokumentumkötete. (Budapest 1980.)

⁵Mind a hangszerelő, mind az előadó személyét — az együttestől független közreműködőként — a Fesztivál Bizottság jelölte ki. (Lévai Júlia, „Egy elkallódott forradalom után”, *Kultúra és Közösség* IX (1982) 209.

⁶Wicke, Peter, *Rock music: a musical-aesthetic study*, szerk. R. Middleton, D. Horn, Popular Music 2. Cambridge Univ. Press, 1982.

ket ad. Politikai jelentőséget.”⁷ Mindez egyben arra is magyarázatot ad, miért érezheték magukat lázadóknak, sőt forradalmároknak a korszak tinédzserei, pusztán mert hosszú haját és farmert viseltek. Ezt az illúziót erősítette az a kétségtelen tény is, hogy a beat legígéretesebb szakaszában gazdag és színvonalas amatőrmozgalmaknak is – Fodor Tamás szavával – tengelye, motorja volt (színhátság, báb stb.), és a legjobbaknak sikerült azt a kritikai hangot és olyan szinten megütniük, amely ezt a zenét a többi művészeti ág partnerévé emelte.⁸

Szűkebben zenei oldalról: mivel az afro-amerikai zenének itthon nem voltak meg a köznyelvi gyökerei, nemcsak a laikus közönség, hanem a szakzenészek egy jelentős tábora is importált jelenségként utasította el. A magyar beat azonban hamarosan leszakadt a nyugati minták szolgálai utánzásától, és – különösen az Illés együttesnek – sikerült megteremtenie egy olyan, csak rá jellemző zenei nyelvezetet, amely többé-kevésbé szervesen épült magyar és kelet-európai intonációkra. Ily módon a kultúrpolitika szemében is figyelemre érdemessé vált, és voltaképpen ezzel kezdődött meg csak igazán a műfaj piaci áruvá válása is. A beat művelői és hívei örömmel fogadták az ifjúsági szervezet és a tömegkommunikáció kitaruló kapuit, először is mert a magas művészet rangjára áhítoztak, másodsor pedig azért, mert együttest alakítani és fenntartani már akkor is igen tőkeigényes vállalkozás volt.

II. Expanzió és kiüresedés

A rock-szakirodalom egyik közhelye az a felismerés, hogy a nagy ellenkulturális mozgalmakba ágyazott hatvanas évekbeli rock a hetvenes évekre a show-business martaléka és kiszolgálója lett. Ebből természetesen aligha következik, hogy ebben a politikailag csendesebb, konzervatív korszakban (kb. 1975-ig) a rock nem hozott újat, művészileg figyelemre méltót. Helyesebb azt mondani, hogy a műfaj jellege és funkciója változott meg. Egyik irányban differenciáltabb, kísérletezőbb, intellektuálisabb lett (concept-albumok), a másik irányban – s mennyiségileg ez az irányzat van túlsúlyban – asszimilálódott a hagyományos szórakoztató zenéhez, és mint tánc- és háttérzene szinte mindenütt jelenvalóvá vált. Ezért az egyébként sokféleképpen értelmezett *pop* megnevezés jobban is illik rá (funky, disco stb.). A kép szándékosan leegyszerűsített, csupán a műfaj itthoni változásainak hátterét szolgál.

A magyar rockról vitatkozó véleménye megoszlik arra vonatkozóan, hogy vajon a hatvan-hetvenes évek fordulója itthon is törést jelentett-e. Egyesek szerint Magyarországon a korai rock, a beat még legfényesebb szakaszában is csupán pótcselekvés volt, a „középszer lázadása”; sokkal inkább politizálás helyett, mintsem annak szolgálatában művelték a fiatalok. Ezzel homlokegyenest ellenkezően, akad olyan ideológusa is a műfajnak, aki „nembeli beatként” tiszteli e korszak teljesítményét, s a magyar történelem 1848-tól ívelő progresszív vonulatában helyezi el. Az igazság, mint oly gyakran, valahol a két végletes megítélés között keresendő: a beat mint egyfajta népfrent-zene, mint a

⁷ Kőbányai János, *A beatünnep vége* 1982. (kézirat) 2.

⁸ Fodor Tamás, „Az icipici mind megette”, *Mozgó Világ*, II., (1976/2) 100–111.

fiatalok tömeges, erőteljes és spontán mozgalmá tartalmazta az autonóm önkifejezés elemeit is, és legjobb pillanataiban szakított a sláger zenei-szövegi kliséivel.⁹ Azok az alkotó energiák azonban, amelyeket a hatvanas évek társadalmi, kulturális megújulása szabadított fel, néhány év múltán kimerültek. A rock sokat veszített spontaneitásából és kritikai indulatából, maga a „beat” elnevezés is anakronisztikussá vált. Érdeemes a későbbiekben itthon is különbséget tenni *pop* és *rock* között. Ez utóbbi, különösen a dzsessz-rock, igen korlátozott nyilvánosságot és művészi kibontakozási lehetőséget kapott,¹⁰ míg a pop, összeolvadva a régebbi stílusú tánczenével, elárasztotta a tömegkommunikációt és széles rétegek tömegzenéjévé vált. E fejlemények mögött több tényező együttes hatását figyelhetjük meg:

1. A megélenkültelet kelet-nyugati kapcsolatok folytán a nemzetközi divathullámok gyorsabban és közvetlenebbül hatoltak be a hazai könnyűzenébe. A szórakoztatóipar azonban a progresszívebb rockzenével szemben sokkal fogékonyabbnak mutatkozott a kommersz, „easy listening” irányzatok iránt.

2. A popzene köznyelvvé válásában nagy szerepet játszott az itthon kévsé és kévsé látványosan végbement elektro-akusztikai forradalom is, amely azonban nyomon követhető pl. az együttesek technikai felszerelésének nagyarányú kibővülésében és komplexitásában; a stúdiók magasan fejlett rögzítéstechnikájában; a lemez- és kazettagyártás ugrásszerű mennyiségi növekedésében; a lemezek választékbővülésében, valamint a sztereóberendezések, újabban a Hi-Fi-tornyok megnövekedett keresletében, sőt, kultusztában stb.

A nyugati tendenciával párhuzamosan a „konzerv-zene” egyre inkább kiszorította az élő zenét. Az előbbi már nemcsak a fiatalok szubkultúrájának része, hanem egy szociokulturálisan heterogén, széles publikumé. Boris János mutatta ki e jelenség demográfiai oldalát: a hetvenes évek közepére már vagy két generáció nőtt fel rock és popzenén, így pusztán számszerű arányuk is hozzájárult a műfaj általános elfogadásához.¹¹ Ez a zene több új funkcióban is körülvesz bennünket: mint filmzene és reklámok kísérőzenéje, sőt olyan hangkulisszaként is (áruház, strand, orvosi váró), amely a nemkívánatos vagy annak vélt csendet kívánja felszámolni. (Ebben a funkcióban szerencsére még nem értük utol a Nyugatot, de a tendencia világosan érzékelhető.)

A szintelen, kommersz pop elsöprő súlya az igényesebb rockkal szemben olyan egészségtelen állapotot tükröz, amely felveti a közvetítésre hivatott szervek, intézmények felelősségét is. A probléma gyökere véleményem szerint abban a többé-kevésbé nyilván deklarált élvben keresendő, mely szerint ez a zene csak a szórakoztatás, a ki-

⁹ Lényegében az első álláspontot képviseli a beat-vitában Heller Ágnes („Egy film a tizenévesekről – negyvenéveseknek”, *Új Írás* IX. 1969/7.), Kenedi János („Ernyedt extázis”, *Kritika* VII. 1969/11.), az újabb keletű történeti áttekintések között Mátyás Győző („Az elmaradt kegyelemdöfés”, *Mozgó Világ* VII. 1981/12.); az ellenkezőt Kőbányai János (id. m.); s a beat kettős kritikai-progresszív, ill. kommersz-apologetikus természetét hangsúlyozta Bácskai E., Makara P., Manchin R., Váradi L., Vitányi I. *Beat* c. könyve (Budapest 1969), Konrád György („Beatmozgalom és a dokumentumfilm paradoxonai”, *Filmkultúra* X 1969/2.), Losonci Ágnes (*Zene – ifjúság – mozgalom*, Budapest 1974), Maróthy János („A beat ürügyén a művelődésről”, *Muzsika* XII. 1969/12.).

¹⁰ A hazai dzsessz-rock mozgalomról lásd Kőbányai János id. m. 27–32.

¹¹ Boris János, „Rock – a hetvenes évek végén”, *Valóság* XXII (1979/6) 45–57.

kapcsolódás szférájában szólalhat meg, más, ezen túlmutató funkciója lehetőleg ne legyen.¹² Így érthetően válik a pop és a rock a show-business kiszolgálójává és kiszolgáltatottjává, ráadásul olyan intézményeké, amelyek strukturálisan igen rugalmatlanok és ily módon konzerválják korábbi idők korlátozó-represszív magatartását.

III. Kettős óvatosság: a kultúrpolitika és a show-business viszonya az ifjúsági zenéhez

Korszakunkban, amikor a komplex elektro-akusztikai technikák, berendezések és a tömegkommunikáció a pop és rockzene elválaszthatatlan tényezőivé lettek, szükséges hogy a műfajt gazdasági oldalról is szemügyre vegyük. E vonatkozásban alapvetően fontos tény, hogy a rock és popzenéből származó bevételnek csak elhanyagolható töredéke kerül vissza a műfaj művelőihöz. Ennek biztosítéka kultúrpolitikánk arisztokratikus, ám következetlen értékrendje és függvényeként egy merev, késve mozduló jogi és pénzügyi szabályozórendszer.

1981-ben vonták csak vissza azt az 1971-es művelődésügyi minisztériumi rendeletet, amely a könnyűműfajt értéktelennek minősítette: vagyis tiltható vagy tűrhető, de nem támogatandó. Lévai Júlia ezt az értékrendet egydimenziósnek nevezi, amelynek alapelve mindenekelőtt a komolyzene támogatása, de „engedményeket” tesz a tömegizlésnek is.¹³ Így érthető meg, miért árasztja el a rádió vagy a tévé műsorát időről-időre a magyarnóta vagy az operett, az utóbbi időben pedig olyan divatos popzenei irányzatok mint a *country* és a *rock-and-roll*. Az „értéktelen” műfajok tehát csak a tömeges igény nyomására javíthatják pozícióikat a nyilvánosságért folytatott harcban, s ez műfajunk esetében kontraszelekciós mechanizmusoknak kedvez. Így például a hetvenes évek amatőr mozgalmi hiába produkáltak tehetséges előadókat akár a dzsessz-rock, akár a népzene határ-műfajaiban, a hivatásos zenészvilágba csak keveseknek sikerült betörnie. Viszonylag szűkebb közönségük ízlése nem esett egybe azzal, amit „közízlésnek” hívnak, így menedzselésük gazdaságtalannak tűnt, szűkebben kulturális szempontból pedig érdektelennek. Ez a kultúrpolitikai logika a művészi-zenei kvalitást csak a már megszerzett tömeg-népszerűség járulékos elemeként ismeri el, egyébként egyértelműen a könnyen emészthetőnek, a közhelyesnek ad elsőbbséget. Szimptomatikus ebből a szempontból, hogy színvonalas rockzenét szinte mind a mai napig a beat első generációja játszik; vagyis a mai tizenévesek, de még a tegnapiak sem tudták saját zenéiket „kitermelni”.

A kulturális intézményrendszer centralizáltsága folytán a kultúrpolitika és az üzlet szférája csak elméletben választható szét. Sajátos érdekeiket és értékeiket nem önálló intézmények képviselik, hanem egy adott intézmény felelős a két szempont érvényesülésének megfelelő egyensúlyáért, ami részint a kényelmes, részint az elvtelen és szubjektív hatalmi döntéseknek kedvez. A könnyűzene terjesztésével foglalkozó szervezeteknek három alapelvet kell szem előtt tartaniuk: a kultúrpolitikai direktívákat, a gaz-

¹² Erre vonatkozóan lásd Tóth Dezső művelődési miniszterhelyettes és Barabás János, az Állami Ifjúsági Bizottság titkárának előadásait az 1981-es tatabányai poptalálkozón. *Könnyűműfaj* '81. 50–53., 56–57., 61–62., 64–65.

¹³ Lévai Júlia id. tanulmány 204.

daságosságot és a népszerűség elvét. A direktívák többnyire elmosódtak vagy tiltó természetűek; a kulcsintézmények (a Hanglemezgyártó Vállalat [MHV], az Országos Rendező Iroda [ORI], az Interkoncert) lényegében monopolhelyzetet élveznek;¹⁴ a marketing és a menedzselés modernebb formái a nyolcvanas évekig ismeretlen fogalmak voltak; az önálló szakmai, kritikai fórumok hiányoznak... Mindezek a tényezők megkönnyítették a döntéshozók számára, hogy a fenti alapelvekre hivatkozva, valójában azokat egymással szemben kijátszva, saját érdekeiket, ízlésüket akadály nélkül érvényesítsék. A politikai konzervativizmussal megtámogatott vállalkozói óvatosság áll az effajta szubjektívizmus hátterében, amely tendenciájában a konvencionálist és a nagy finansiális nyereséggel kecsegtető irányzatokat támogatja.

A hetvenes évek közepén az MHV „nagykapitalista” monopóliummá nőtt és teljes egészében átvette a könnyűzene irányítását a Rádiótól és az ORI-tól. Dinamizmusára jellemző, hogy öt év alatt (1975–80) megkétszerezte nagylemez-előállításának volumenét, jóllehet, a kereslettel még így sem tud lépést tartani.¹⁵ (Hozzá kell tennünk, hogy a nyugati lemezek importja rendkívül korlátozott.) A fent vázolt kettős – gazdasági és politikai természetű – óvatosság az oka, hogy a naprakészség nem tartozik a Hanglemezgyártó főbb erényei közé. Míg a késés a külföldi piacokon főként valutában mérhető veszteséggel járhat (pl. a disco-export Nyugat-Németországba), a hazai piacon inkább erkölcsi veszteségről beszélhetünk. Az öt-hat évvel ezelőtt feltűnt *hard rock* együttesek már több tízezres közönséget tudhattak maguk mögött, amikor az MHV, a Rádió, de még az ORI sem vett tudomást létezésükről. A hirtelen fellángolt tömeges népszerűség politikai bizalmatlanságot keltett, s ez hosszú ideig a profit-elvnel is erősebbnek bizonyult. Igaz, előbb vagy utóbb minden sikeres előadóval lemez készül, de az egyezkedések, a kompromisszumok vagy csupán az elkésztetés sokat levonnak a produkciók értékéből, hiteléből.

A nemzetközi popvilágban a menedzserek önkényes, arrogáns beavatkozása pártfogoltjaik zenei-művészi elképzeléseibe túlságosan is jól ismert jelenség. Ha ugyanézt a magatartást a kiadási jogot monopolizáló intézmény menedzsere képviseli, még nyilvánvalóbb a zenészek kiszolgáltatottsága. A magyar show-business természetéről igen sokat mond az MHV volt márka-menedzserének nyilatkozata: „Valaki a napokban azt mondta nekem, hogy tulajdonképpen a szakmának személy szerint ellenem nincs kifogása, csak lennék egy kicsit demokratikusabb. Mit válaszoltam neki? Hogy mit csináljak, én nem vagyok demokrata. Viseljete el! Én azt szeretem, ha azt csináljátok, amit én mondok nektek, és aztán öröklakást építhettek a Rózsadombon, meghódítjátok a világot, az európai pop-piacot. Ezt akarom elérni. Ehhez kérem a segítségeteket.”¹⁶

„Az állam pénzén nem kockáztatunk” álszent szlogenje ugyanennek az attitűdnek egy másik megnyilvánulása. Akkor hangoztatják, ha egy kiadásra érdemes produkció nem ígér *tömegsiker*t. Megjegyzendő, hogy tíz-tizenöt ezres eladási mutató a Hanglemezgyártó mértéke szerint kudarcnak számít.¹⁷ A többszáz ezer példányban eladha-

¹⁴Az utóbbi időben bizonyos fokú decentralizáció indult meg, amelyre a későbbiekben visszatértek.

¹⁵*Könnyműfaj* '81. 41., 45. o.

¹⁶(Erdős Péter) *Könnyműfaj* '81. 46. o.

¹⁷Lévai Júlia id. tanulmány 208. o.

tó lemezek túlságos preferenciája azonban természetesnek tekinthető egy olyan – korlátozott – piaci szisztémában, amelyben: 1. a termékek ára rögzített; 2. lényegében a könnyűműfaj tartja el a nem könnyűműfaj egészét.

A piaci monopolhelyzet, a korlátozott kapacitás és a merev pénzügyi szabályozás nemcsak az MHV, hanem az ORI és az Interkoncert működésében is hasonló jellegű zavarokat eredményezett. Ezek az intézmények is csak a már „befutott” előadók menedzselésével foglalkoznak, a tehetségkutatással együtt járó kockázatvállalást „nem engedhetik meg maguknak”, jóllehet, az ORI bevételeinek 70%-a pop és rock műsorokból származik.¹⁸ 2500-an rendelkeznek ORI működési engedéllyel, de becslések szerint csak kb. feleannyian tudnak zenészként megélni.¹⁹ Ugyanakkor a rock közönsége sokkal több élő koncertet igényel, mint amennyit a cég megrendezni képes. Igaz, hogy a publikum elsősorban néhány kedvenc együttesét szeretné gyakrabban látni a koncertpódiumon, de ez már önmagában is a menedzselés hiányosságaira, kereslet-kínálat ismert összefüggéseire vezethető vissza. Annak ellenére, hogy az ORI igen rosszul fizeti a zenészeket és a technikusokat, minden nagyobb szabású koncert szervezésében részt vesz, és mégha tevékenysége pusztán formális is, a bevétel meghatározott százaléka őt illeti.

IV. Új kihívások – új válaszok?

A hatvanas évektől kibontakozó ifjúsági zene jelentősen átformálta a könnyűműfajt – sokan pop vagy rock-forradalomról beszélnek –, a hazai intézményrendszer struktúrája azonban nem igazodott ezekhez a változásokhoz egészen a nyolcvanas évekig, amikor részben a zenében jelentkező új tendenciák, részben külső: gazdasági, társadalmi és politikai tényezők együttes hatásaként a műfaj helyzete sok vonatkozásban módosult.

A jócskán idejétmúlt jogi és pénzügyi korlátozások a rock-zene művelőit állampolgárként, gazdasági vállalkozóként és zenészként egyaránt sújtották, s ezt súlyosbította az önálló fórumok (sajtó, műhelyek, érdekvédelem) hiánya.

1978-ig a pop és rockzenészek – legalábbis elvben – közveszélyes munkakerülőknek minősültek; azóta szellemi szabadfoglalkozásúaknak tekintik őket, de adózás szempontjából hátrányosabb helyzetben voltak e kategória más csoportjainál, mint pl. az íróknál, de még a maszek kisiparosoknál is:

1. Az adó progresszivitásának mértéke megfelelt a munkaviszonyon kívül szerzett jövedelmekének, annak ellenére, hogy – szellemi szabadfoglalkozásúak lévén – nem rendelkeztek rendszeres munkaviszonnyal;

2. olyan szűk volt az adómentes jövedelem sávja, hogy a hangszerek-berendezések beszerzéséhez szükséges befektetéseket nem tette lehetővé.²⁰

¹⁸ A „Szabadfoglalkozású zenei előadóművészek” Intéző Bizottságának javaslatai a könnyűműfajban fellelhető problémák rendezésére. 1980. (kézirat) 1. o.

¹⁹ *Könnyűműfaj* '81. 28. o.

²⁰ A „Szabadfoglalkozású zenei előadóművészek” Intéző Bizottságának javaslati... 4. o.; *Könnyűműfaj* '81. 35., 32. o. Az adórendszert 1982-ben módosították.

Pedig a rockzene már nem sokkal a kezdetek után vállalkozásszámba ment: köztudott, hogy pl. egy alakuló együttesbe belépni nemcsak zenélési készség és kedv dolga, a méregdrága berendezések megvásárlásához tekintélyes anyagi erővel is kell rendelkezni. Ráadásul az ország egyetlen hangszernagykereskedelmi vállalata képtelen az igényeket kielégíteni, így az együttesek berendezéseiket jórészt külföldről kénytelenek behozatni hatalmas összegekért. A behozott hangszert tetemes vám, az itthoni forgalmazását pedig luxusadó terheli.²¹

Ilyen feltételek közepette az együttesek-előadók önfenntartásuk érdekében is minél gyakoribb nyilvános szereplésre törekednek. A legutóbbi időkig a menedzserek alkalmazása illegális volt, a legtöbben önmenedzselésre kényszerültek, ami a szakmai színvonal szempontjából korántsem tekinthető ideálisnak.

Rendszerint a legautonómabb tehetségeknek a legnehezebb megbírkózniuk a zenészi-művészi hivatás és az üzlet diktálta szerepek összeegyeztetésével. Különösen áll ez a fiatalabb nemzedékre. A tömegkommunikáció bizalmatlansága és nehézkessége is nagymértékben felelős azért a paradox helyzetért, hogy a marginalitás megőrzéséből – a zenei színvonalától szinte függetlenül – erkölcsi, sőt, politikai tőkét lehet kovácsolni. A hetvenes években még a korábbi idők gyakorlathoz képest is beszűkültek az átörös lehetőségei. A „befutott” és a peremen levő, a profi és az amatőr együttesek közötti szakadék egyre jobban elmélyült. Így azután a kívülállás szükségből erény lett, míg a hivatásossá válás a show-business-nek való behódolással kezdett egyet jelenteni. Sok rajongónak egyetlen lemez kiadása is elégséges ok arra, hogy elpártoljon kedvenceitől. Mindez pusztán tünete az ifjúsági zene és a sok esetben hatóságként viselkedő szórakoztatóipar között feszülő ellentéteknek. Ezekben természetesen mélyebb társadalmi-kulturális konfliktusok is sűrűsödnek, melyeket ehelyütt csak vázolni tudunk. Alapvetően három tényező egymással összefüggő és egymást erősítő hatását kell megemlítenünk:

1. a nyugati zenei divatok és mögöttes ideológiáik hatását;
2. olyan, az ifjúság egyes rétegeit érintő társadalmi feszültségek hatását, melyek egy összetételében és magatartásában új rock-közönseget termeltek ki;
3. a szórakoztatóipar diszfunkcionális működését.

A *disco* a hetvenes évek közepe táján uralkodó divatirányzattá vált, habár egyeduralma nem tartott sokáig. A tipikus „teddy” rendszerint munkáskörnyezetből származik, de elég pénze van ahhoz, hogy nap mint nap megvegye a drága belépőt. A disco mint életstílus hangsúlyosan fogyasztás- és szórakozás-centrikus. E ríkítóan üres „konzerv-zene” divatnak az ellenpontjaként tört utat magának az élő zenére épülő „őszinte kökemény” rock, megelőzve és megelőlegezve a *punk* és az új hullám divatját. A *Piramis*, a *P. Mobil*, a *Beatrice* a tizenhárom-tizennyolc évesek zenéje volt, olyanoké, akik számára a discók és a diákklubok egyaránt hozzáférhetetlenek voltak. Magvukat a „csövesek”, vagyis a szociálisan-kulturálisan leghátrányosabb helyzetűek alkották. Amint Kőbányai János kimutatta, ez az a társadalmi csoport, melyet a gazdasági recesszió és a társadalmi mobilitás hiánya legsúlyosabban érintett. Akadtak ugyan középosztálybeli

²¹ A „Szabadfoglalkozású zenei előadóművészek” Intéző Bizottságának javaslatai... 2–3. o.

és értelmiségi származásúak is közöttük, mégis a „harmadik rock-nemzedék” karakterét a munkásfiatalok határozták meg.²² A hetvenes évek legnépszerűbb együtteseinek közönségét ők adták, és ők pártoltak el kedvenceiktől, amint azok a „marginálison” belül léptek, vagyis „elárulták” őket.

Indokolt-e valóban árulásról beszélni? Előítéletes és intoleráns ez a közönség, felháborodásuk mégis érthető: a kemény rock a beatnél elkeseredettebb, nemegyszer nihilista kritikája a valóságnak, s míg az előbbi inkább szatirikus-írónikus volt, ez utóbbi dühös, agresszív zene. A csövesek dalai „Jerikó falairól” szólnak, a sehová-se-tartozásról, az önazonosságról, a jövőkép hiányáról stb. A sikeres együttesek esetében nemcsak a lázadásból meggazdagodás ismert ellentmondásáról van szó, hanem a mondanivaló lényegét érintő kompromisszumokról is, amelyeket a tömegkommunikáció nyilvánosságáért vállalni kell.

Nem teljesen alaptalan a párhuzam a csövesek társadalmi helyzete és a rockzenészek specifikus, a szórakoztató iparban elfoglalt helyzete között: mindkét csoport úgy érzi, hogy megfosztották távlataitól, érvényesülésének lehetőségétől. Mivel a fiatalok nagytömegei számára a rockzene az önkifejezés fő vagy egyetlen médiuma, a közvéleményben a csövesek és a rock mint műfaj problémái – bár szociológiailag jól elkülöníthető kérdések – összerosódnak és „ifjúsági problémaként” jelennek meg. (Idesorolhatók az utóbbi évek olyan eseményei, jelenségei mint pl. a csöves–dígó ellentét, a Beatrice együttes kálváriája a hatóságokkal és a Hanglemezgyártóval, kényszerű felbomlásuk és mitikussá magasztosulásuk; punk és új hullámos zenekarok harsány, tabudöntő megnyilvánulásai; a fiatal értelmiség egy részének csatlakozása a csöves és punk mozgalomhoz stb.) Igaz, hogy egy és ugyanazon társadalom hasonló természetű konfliktusokat teremt az élet különböző szféráiban, a hivatásos rockzenészek és közönségük helyzete nyilvánvalóan nem azonos: csak az előbbi tudja elárulni az utóbbit, fordítva nem történhet meg. „... a KISZ és a mostani felnőtt nemzedék nehezen ért szót a mostani tinédzser generációval. Erről nem a tinédzser generáció tehet. És akinek fontos, hogy a tinédzser generációval szót értsen, annak ti (t.i. a rockzenészek – Sz. A.) is fontosak vagytok. Ha nem akarjuk ezeket a gyerekeket elveszíteni, ha nem akarunk végképp egy kommunikációs képtelenség állapotába jutni, akkor nagyon fontos, hogy sok mindent megtanuljunk tőletek, másrészt, hogy 'felhasználjunk' benneteket. A 'felhasználást' úgy értem, hogy ti tudjátok, mi kell a gyerekeknek, ti tudtok rájuk hatni.” Az 1981-es tatabányai találkozón fogalmazott így az ifjúsági szervezet egyik vezető funkcionáriusa.²³ Az „ifjúsági probléma” tehát nem más mint az intézményes értékek és ideológiák, valamint az ifjúság között kialakult szakadék. Ezúttal a rockzenészeket kérték fel a közvetítő szerepre, ők viszont a műfaj belső problémáinak orvoslását, erkölcsi-művészi rangjának elismerését várják az ifjúság- és kultúrpolitika részéről.

Döntő jelentőségű volt, mindenekelőtt a szakma „nagyöregjei” számára a hivatásos előadóművészek szakszervezetének megalakítása 1980 nyarán. Működésének eredményeként számos idejétmúlt pénz- és adóügyi szabályozót módosítottak,²⁴ megal-

²² Kőbányai János, „Biztosítótű és bőrnadrág”, *Mozgó Világ*, V. (1979/2) 64–77.

²³ Lendvai Ildikó, a KISZ KB Kulturális Osztálya vezetőjének felszólalása, *Könnyűműfaj '81*. 26.o.

²⁴ Leginkább említésre méltó az 1971-es Művelődésügyi minisztériumi rendelet visszavonása, mely-

kult egy ifjúsági rendezőiroda, amely megtörte az ORI monopolhelyzetét; a „második gazdaság” intézményesítését célzó rendelkezések a rock-szakmában is lehetővé tették a gazdasági társulásokat, s ezzel legalizálódott a menedzserek működése; 1982 novemberében megjelent a rég áhított pop-újság első száma is, ám a folytatással a KISZ KB adós maradt...

Szervezeti reformokat hajtott végre a Hanglemezgyártó: a *Start* és a *Krém* márkák megjelenésével differenciáltabbá vált a könnyűzenei lemezkiadás; az előbbi az új popzenei kezdeményezések felkarolását célozza, az utóbbi a művészileg kiemelkedő produkciókért felelős.

A nyolcvanas évek a Rádió szerkesztői gyakorlatában is fordulatot hoztak. Hosszú éveken át a Rádió a hagyományos slágerzene védőbástyája volt, a nemzetközi, de még a hazai popirányzatokról is csak késve és erősen megszűrve tájékoztatott. Általában a rocknem vált szét a legkonzervatívabb tánczenétől, a műsorpolitika a legkülönbélebb irányzatokat igyekezett összemosni és az egyes közönségrétegek ízlését egyneműsíteni. Újabbban a Rádió naprakészebb és igényesebb, a kommersz pop mellett teret ad a zeneileg színvonalas irányzatoknak is. A változások háttérben szociológiai és politikai tényezők egyaránt kimutathatók. Felnőtt egy újabb generáció, az egykori beatnemzedék, akik szerkesztőkként feladatuknak érzik, hogy a csaknem harminc éves rock-történet legjelentősebb irányzatait, előadó-egyéniségeit, ha késve is, megismertessék a hallgatókkal. E kezdeményezéseket támogatja a jelenlegi kultúrpolitikai irányvonal is, amely felhasználva a rockzene kínálta kommunikációs lehetőséget, a tizenévesek megnyerését célozza.

A rockzene létezmódját érintő intézményi reformok még túlságosan frissek ahhoz, hogy felmérhető legyen a hatásuk. A műfajba „befektetett” bizalom és a velejáró anyagi támogatás jól láthatóan egy alku egyik oldalát képezi: a másik oldalon a zeneszereknek magukévá kell tenniük a politikai vezetés értékrendjét, normáit: „*Szeretném hangsúlyozni a létjogosultságát annak, hogy a művelődéspolitikai és az ifjúságpolitika is megmondja világosan a 'nem leheteket' is.* Az is helyesebb és kívánatosabb, ha ezeknek a 'nem leheteknek' az érvényesítésére nem a rendőri szervek kapnak megbízást, hanem ez egy megegyezéssel folytatott folyamatban zajlik le. Szükséges itt felvetni, hogy ki ki gondolja végig saját szakmai közegében: hogyan engedi be azt a bizonyos mögöttes ideológiai, értelmiségi bázist, aminek a jelenléte és hatása, megítélésem szerint, idegen a produkciótól.” (Az idézet az Állami Ifjúsági Bizottság titkárától való.²⁵)

A műfajra irányuló figyelem tehát még mindig nem belső, valódi vagy potenciális értékeinek szól, hanem tömeghatásának, amely felhasználandó, illetve kontrollálható. A korlátozó rendelkezések felszámolása azonban elindíthat egy olyan önmozgást, amely megszabadítja a rockzenét a pusztán szórakoztatás kényszerétől és bélyegétől, és lehetővé teszi, hogy ne csak üzleti és/vagy rendőri, hanem zenei ügyként is figyelmet érdemeljen.

[24. lábjegyzet folytatása]

nek a jövedelemadózás szempontjából is jelentősége van: az új szisztéma a berendezések és hangszerek beszerzésére fordítandó jövedelemhányadot nem adóztatja meg.

²⁵ *Könnyműfaj* '81. 62. o.

Köszönetemet fejezem ki Lévai Júlia popkritikus-szociológusnak, Göczey Zsuzsának és Victor Máténak, a Rádió könnyűzenei szerkesztőinek, Kőbányai János író-szociográfusnak és Köves Tamásnak, a Zenei Előadóművészek Szakszervezete politikai munkatársának a hasznos szóbeli információkért.

Vikár László:

ZENEI JEGYZETEK MONGÓLIÁRÓL

A Mongol és a Magyar Zeneművészek Szövetsége egyezményének keretében 1982. december végén két hetet töltöttem Mongóliában. A moszkvai átszállások és a zord szibériai időjárás okozta omszki, majd irkutszki várakozás végül is három teljes napot vett igénybe. Az így fennmaradt tizenegy – mindvégig Ulánbátorban töltött – nap azonban bővelkedett az eseményekben és hasznosan telt. A helyszíni felvételek készítése, az intézményekben tett látogatások és a személyes találkozók egyaránt megerősítették a zene terén mindaddig csak szerénynek mondható kapcsolataink kölcsönös hasznot ígérő kibővítésének igényét.

Nem lehet célja ennek a rövid ismertetésnek a mongolok több ezer éves, világszerte csodált zenei hagyományának akárcsak vázlatos ismertetése. Ez esetben legfeljebb csak részletek felsorolására szorítkozhatunk. A magyar zenetudomány különösen érdekelt a mongolok tanulmányozásában. Őstörténetünk összekuszálódott szálai hozzájuk is elvezetnek, s általuk fontos közvetett kapcsolatokra derülhet fény. Kíváncsú ezért, hogy a jövőben ezt a területet is egyre fokozottabb mértékben bevonjuk elméleti és gyakorlati munkáink szükségszerűen bővülő körébe.

Történeti áttekintés

A kutatók által felszínre hozott mongol zenei adatok élén a XIII. század első felében írott krónika, „A mongolok titkos története” c. – 1962-ben Ligeti Lajos magyar fordításában is megjelent – nagy hírű könyv áll. E páratlan értékű dokumentum – túl azon, hogy minden kétséget kizáróan bizonyítja egyfajta sajátosan keleti énekelt irodalom létezését, a sámánok vagy hivatásos énekmondók időről-időre megnyilvánuló fontos szerepét – egész sorát őrzi az epikus dalok, mondák és hősénekek, továbbá egyéb dicsőítő, buzdító, áldozati, ünnepi, lakodalmi és sirató dalok hosszabb-rövidebb szövegváltozatainak.

A középkori mongol udvari zenéről értékes adatokat nyújt a hódító Dzsingisz kán élete krónikájának egy-egy fejezete, valamint két köztük járt szerzetes: *J. P. Carpini* (1245–47), illetve *W. Rubruk* (1253–55) és a világjáró *Marco Polo* útikönyvének színes leírása is. Arról is tudunk, hogy 1289-ben Argun ilkán perzsa-mongol uralkodó fontos megbízatással egy énekes mongol követet küldött Szép Fülöp francia király udvarába, bizonyosságul annak, hogy nagy szerepet tulajdonított a zenének. Mindezekből azonban egyetlen hangnyi feljegyzés sem maradt, és így sajnos semmi igazán régi kottás anyagunk nincs a mongolok zenéjéről.

Az első dallamlejegyzéseket *J. G. Gmelin* tübingeni tudósunk köszönhetjük, aki az Orosz Tudományos Akadémia megbízásából 1735 és 1745 között járt Szibériában,

Zenetudományi dolgozatok 1983 Budapest

és útja során mongol dallamokat is megörökített. Ezeket 1752-ben Göttingenben adta ki a „Reise durch Sibirien” III. kötetében. A XIX. század folyamán több nyugati kutató is eljutott a mongolok közé, zenéjükéről azonban semmit nem közöltek. Egyedül *C. Stumpf* német fiziológus és zenetudós írása jelent meg a mongolok kivételesen nagyterjedelmű énekeiről „Mongolische Gesänge” címmel a *Vergleichende Musikwissenschaft* 1887-es évfolyamában. Századunk eleje óta viszont folyamatosan látnak napvilágot a különféle mongol dallamstílusokat ismertető kiadványok. *A. D. Rudnyev* orosz kutató előbb 1906-ban a *Journal de la Société Finno-Ougrienne*-ben, majd három évvel később az Orosz Cári Földrajzi Bizottság évkönyvében „Mongol törzsek dallamai” címen közölt összesen 162 kottát. Ezek egy része a mongolok, másik része pedig a velük nyelvileg rokon, bár tőlük igen távol – a Volga torkolatvidékétől nyugatra – élő kalmükök zenei hagyományából való. *J. van Oost* páter két gyűjtése az *Anthropos*-ban jelent meg. 1908-ban 53 halha-mongol, 1916-ban 34 ordoszi, belső-mongóliai dallamot publikált. A tízes években *B. Krasin* 24 észak-mongol, *V. Vlagyimircov* ugyanennyi ojrát-mongol dallammal gazdagította a gyűjtést. Ez az utóbbi anyag, valamint *Ocsirov* 1910-ben gyűjtött 37 kalmük dala egyaránt a Szovjet Tudományos Akadémia Fonogram Archívumában található. *I. Krohn* finn népzene-kutató „Mongolische Melodien” cím alatt elemző tanulmányt írt a *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 1920-as évfolyamában. 1933-ban Moszkvában *P. Berlinszkij* egy hivatásos mongol énekmondó és zenesz 13 dalát jelentette meg (Mongolszkij pevec-muzükant Uldzuj-Lubcsan-Hurcsi), és ennek kapcsán megkísérelte a mongol énekes néphagyomány sajátosságainak összefoglalását. Hasonló anyagot közölt 1937-ben Párizsban *M. Humbert-Sauvageot*, aki viszont egy Dzsungáriából származó, turguti nemesasszony 18 énekét adta közre. (Dix-huit chants et poèmes mongols.)

Tudományos szempontból mind a mai napig alapvető fontosságú az az együttműködés, mely a negyvenes évek során *Sven Hedin* távol-keleti expedíciójának dán munkatársa, *H. Haslund-Christensen* és a Stockholmban élő német zenetudós, *E. Emsheimer* között jött létre. A kutatócsoport 1928 és 1939 között Belső- és Külső-Mongóliában három ízben több száz dallamot vett fel, és ezekből 91-et *E. Emsheimer* rendezett sajtó alá. A kutatóutak zenei tanulságairól két cikk adott számot: *H. Haslund-Christensen* „On the Trail of Ancient Mongol Tunes” c. írása, valamint *E. Emsheimer* „Preliminary Remarks on Mongolian Music Instruments” c. cikke. Mindkettő a *Sven Hedin*-i összefoglaló jelentés 1943-as kötetében található.

A mongolok között elsőként *B. Rincsen* nyelvész, akadémikus 1960-ban „Folklore Mongol” címmel Wiesbadenben közölt tanulmányt. *P. Aalto* 1963-ban Bloomingtonban az Indiana University „Aspects of Altaic Civilizations” D. Sinor által szerkesztett tanulmánykötetében írt bevezetőt a mongol népzenehez. *Vargyas L.* az International Folk Music Council 1967-es ostendei konferenciáján saját mongóliai tapasztalatairól tartott előadást. „Performing Styles in Mongolian Chant” c. cikke a *Journal of the IFMC* XX. számában jelent meg egy évvel később Londonban. *Kara Gy.* 1970-ben Budapestben adta közre a „Chants d’un barde mongol” c. közleményét.

A mongol népzenevel foglalkozó jelentősebb tanulmányok és gyűjtemények felsorolását három újabb könyv említésével zárjuk. „*Urtin dú*” (Hosszú ének) a címe annak a gyűjteménynek, amelyet 1970-ben Ulánbátorban adtak ki, s amely a rövid, mongol nyelvű előszó után 103 kottát közöl. Ez tekinthető az első jelentős mongóliai nép-

dalgyűjteménynek, mely a sajátos díszítésekre is kiterjedő gondos zenei lejegyzéseket tartalmaz, s bár 5000 példányban jelent meg, ma már könyvritkaságnak számít. Összeállítója ugyanaz a Zs. *Dorzsdagva*, aki az UNESCO közreműködésével hazánkban kiadott mongol lemezeken is énekel. 1904-ben a Dundgovi (Közép-Góbi) kerületben született, s csak a második világháború után került fel Ulánbátorba, ahol az átlagot messze meghaladó énektudása elismeréseként az „érdemes népművész” megtisztelő címet is elnyerte. Néhány éve halt meg.

B. F. *Szmirnov* orosz kutató „Muzüka narodnoj Mongolii” c. 150 oldalas tanulmányát 1975-ben — három évvel a szerző halála után — L. N. Lebegyinszkij rendezte sajtó alá. A Moszkvában megjelent tanulmány a népzenei sajátosságok bemutatásán túl részletesen szól a mai mongol műzene létrejöttéről és az újabb eredményekről is. A moszkvai Csajkovszkij Konzervatórium népzenei archívuma (Folklor Kabinet) Szmirnov 1947-es távol-keleti gyűjtéséből 40 mongol és 8 burját dallamot őriz.

Mongol ardün dú (Mongol népzene) a címe annak a több mint 200 oldalas mongol nyelvű zsebkönyvnek, mely 1982-ben látott napvilágot Ulánbátorban, s a népdalok iránt fokozódó érdeklődést igyekszik kielégíteni. Figyelemreméltó, hogy 35.000 példányban adták ki, ami a hazánknál hét és félszer nagyobb területen élő másfél milliós lakoságot számítva annyi, mintha nálunk egy népdalgyűjtemény több, mint 230.000 példányban jelent volna meg s méghozzá hat forintos áron! Benne kottával és bő szöveggel 39 ún. hosszú és 70 ún. rövid ének található.

A mongol népzene terjesztését szolgálja az a három kiadvány is, melyet 1962-ben, 1965-ben és 1970-ben adtak ki Moszkvában. A szerző, Sz. *Goncsik-Szumla* a Mongol Zeneművészek Szövetségének jelenlegi elnöke, az elsőben 8, a másodikban 18 népdalt dolgozott fel énekhangra zongorakísérettel. A harmadik kiadványában 15 mongol dallam szerepel zongorára.

A mongol népzenei lemezek között első helyen említjük *Vargyas L.* 1968-ban Budapesten közzétett két lemezét (Hungaroton LPX 18013–14), melyeken saját mongóliai felvételei hallhatók. Ezeket ötnyelvű kísérőfüzet egészíti ki. R. *Hamayon* „Chants mongols et bouriates” c. lemezét a párizsi Musée de l’Homme jelentette meg (LDM 30–188). Végül 1980-ban maguk a mongolok is összeállítottak két autentikus mongol népzenei lemezt *Mongol ardün dú* címmel, s kiadásukra a Szovjetunióban került sor (Melodija Sz. 90–15045–6). Rajtuk *hosszú* és *rövid énekek*, egyéni és csoportos előadások, hangszeres és vokális felvételek egyaránt szerepelnek.

Két további kiadvánnyal szükséges megismertetni még az olvasót. Látszólag egyik sem tartozik a mongol zene körébe, valójában azonban mindkettő szoros szálakkal kapcsolódik a mongol hagyományokhoz is. Két északi szomszéd nép egy-egy gyűjteményéről van szó: az északnyugati tuvinok és az északkeleti burjátok dallamairól. A. N. *Akszonov* 1964-ben kiadott „Tuvinszkaja narodnaja muzüka” c. könyve, melyet J. V. *Gippiusz* rendezett sajtó alá, 70 oldalas részletes tanulmányban ismerteti a szomszédban élő és a hegyi mongolokéhoz igen közelálló tuviaiak zenei életét. Ennek során több mint 100 részletesen lekottázott dallamot közöl, azok tuvin és orosz nyelvű szövegeivel. Mindezt számos nagyértékű fényképdokumentum egészíti ki. Ebben a könyvben találunk először említést és kottás lejegyzést is a mongoloknál és a tuvinoknál egyedülálló „*hö-mi*” éneklésről, amelynek során egy személy egyidejűleg két hangon énekel. *Trân Van Khê*, az ázsiai zenék ismert előadója és kutatója egy évvel később,

1965-ben „The Voice of Asia” c. Tokióban megjelent tanulmánykötetben adott hírt erről a rendkívüli jelenségről.

D. Sz. *Duganov* „Burjati pajut” c. 1974-es moszkvai kiadványában 40, a nemzetközi népzene kutatás szempontjából is fontos burját dallam szerepel. Közülük 4 tri-, 17 tetra-, 19 pentaton. Ebből 22 lá-, 11 szó-végű, 7 egyéb.

A mongolok énekéről általában

A mongol népzene hallgatása különleges élményt jelent a hallgatónak. Ezt az élményt megadni, de felfogni is csak feszült figyelemmel lehet. A szokatlanul hosszú ideig tartott hangok és a nagy hangközök, valamint az apró és részben rögtönzött hajlékony díszítések, trillák és csúszások páratlan ötvözete váltja ki a lebilincselő hatást. Olyan zene ez, melyben az egymást követő és szinte véget nem érő újabb és újabb motívumok hol rendkívül feszes és határozott, hol meg simulékony, lágy részletekből fonódnak össze. A beavatatlanok számára mindez utánozhatatlan.

A mongol népi énekes akár magának, akár másnak énekel, sokkal igényesebb, mint az európai átlag. Nem elégszik meg az egyszerű tempo giustóval, hanem gazdagon díszít, szabadon variál, és az eredeti szöveget oly sok és hosszú töltőszótaggal egészíti ki, hogy esetenként már-már érthetlenné válik az eredeti mondanivaló. Közismert, hogy a mongolok zenéje félhangnélküli, de különböző záróhangú ötfokú hangsorokból épül. Nem úgy, mint nálunk, ahol ennek a hangkészletnek szinte kizárólag csak a lá-végű változata ismert. A záróhang kötetlensége a hangkészlet fölötti teljes uralmat, ugyanakkor a szabadon áradó életerőt is tükrözi. Ez ugyan más népeknél is megtalálható, az azonban látszik, hogy minél civilizáltabb közegbe jut a pentatónia, annál többet veszít erejéből, szilajsága egyre inkább megszűnik. Az ötfokú hangsorral kapcsolatban szükségesnek tartjuk megemlíteni, hogy a mongoloknál is éppoly gyakori a temperálatlan szekund, terc vagy egyéb hangköz, mint a műzene által kevésbé vagy egyáltalán nem befolyásolt más közösségekben. Csak a megszokott kottairás tünteti fel ezeket a dallamokat is „tisztá” pentatonnak.

Az autentikus mongol népzene – mint a pentaton zenék általában – mindig egyszerű szólamú. A mozgékony főszólam mellé legfeljebb csak egy-egy hosszán kitarított hang járul, amely vagy a kísérő hangszeren szólal meg, vagy – kivételes esetekben – az áltáji pásztorok már említett „*hő-mi*”-jében jön létre. A pentatóniáról szólva arra is érdemes felfigyelni, hogy míg nálunk a pentaton dallamok többsége egyetlen rendszerben mozog, a mongoloknál nem ritka az ún. polipentatónia, azaz a dallam egyes részei más-más pentaton rendszerben értelmezhetők. Ezt a jelenséget *Trần Van Khê* és *Kárpáti János* is megfigyelte más távolkeleti zenék tanulmányozása során. Ha kvintenként helyezük azonos alapra a félhang nélküli pentaton hangsorokat: pl. *c*-ről indítjuk előbb a *dó*, azután a *szó*, majd a *re* stb. pentatóniát, az 1. és a 2. illetve a 2. és a 3. stb. között mindössze félhangnyi eltérést találunk:

dó: c – d – e – g – a
szó: c – d – f – g – a
re: c – d – f – g – b
lá: c – esz – f – g – b
mi: c – esz – f – asz – b

Ez a gyakorlatban könnyen lehetővé teszi, hogy egy adott pentaton dallamrészlet a szomszédos rendszer új hangjával bővüljön ki, s akár átértelmeződjék egy kvinttel feljebb vagy egy kvarttal lejjebb fekvő rendszerbe. A mongoloknál – ha nem is olyan gyakran és szabályosan, mint a hegyi-cseremiszeknél vagy a virjal-csuvasoknál – számos példa van e jelenségre. Tapasztalatunk szerint a török népek is, akárcsak a magyar, a részleges kvint-kvart váltást részesítik előnyben a teljessel szemben. Más kérdés, hogy kopás-e ez, feltételezve, hogy az ősi forma az egész dallamra kiterjedő, hibátlan kvint-váltás volt.

A mongol dallamok jó része az európai átlag énekes számára elérhetetlen, két oktávnyi vagy még annál is nagyobb ambitusban mozog, és ez magától értetődő regiszterváltást tesz szükségessé az előadás során. A felső régióban fejangok veszik át a szerepet, ám e váltást a mongolok oly könnyen végzik, mintha az magától értetődő lenne. Nálunk az ilyesmi szokatlan, kényszerűségnek hat és természetellenes hatást kelt.

A mongol dallamokról és azok előadási sajátosságairól szólva idézzük magukat a mongolokat. Nem volt nap, hogy szóba ne került volna ez a téma valami módon. Adottságaink és körülményeink – mondták – még ma is lehetővé teszik, hogy szoros kapcsolatban maradjunk a természettel. Az égig érő hegy és a végtelen sivatag szüntelen példánk és ihletőnk. Amit látunk és hallunk, amit érzünk és gondolunk, az mind a természettel van kapcsolatban.

Sajátos mongol énekek és éneklési módok

A külföldi ismertetésekből éppúgy, mint a mongoloktól nyert tájékoztatások alapján lényegében kétféle énektípust ismerhetünk meg: az egyik az *urtin dú* (hosszú ének), amely főleg Közép- és Kelet-Mongóliában él, a másik a *bogini dú* (rövid ének), amely viszont bárhol megtalálható. Már ez is nyújt némi eligazítást, valójában azonban sok bizonytalanságra ad okot. Senki sem tudja megmondani, hogy meddig is tart a „rövid” és hol kezdődik a „hosszú”. Jóllehet ez utóbbi mint dallamtípus más népeknél is szerepel: a románoknál mint „hora lunga”, a törököknél mint „uzun hava”, az oroszoknál mint „protjázsnaja pesznya” stb. De amint azt szakértő kísérőm, J. Badraa és mások is kifejtették, az *urtin dú* is három részre osztható: vannak igazán hosszú, közepesen hosszú és rövid [!] hosszú énekek. Ezeket sokkal inkább az előadómód kapcsolja össze, s nem a terjedelem. Valamennyi bizonyos sémák szerint rögtönzött, kötetlen ritmusú parlando–rubato dal, megannyi ékesítéssel. Tévedés lenne azt hinni, hogy az *urtin dú*ban hatalmas legátók kötik egybe a hangokat. Arra is a mongolok hívták fel a figyelmemet, hogy az apró díszítőhangok egy része is hangsúlyos, s ez szándékosan gátolja a sima legátót. Éneklésük tele van szüntelen, újabb és újabb impulzusokkal,

ezért az előadó egy pillanatra sem engedheti el magát, az éneklés nagyfokú koncentrációt igényel.

Ellentétben ennek a mindig tempo giustóban énekelt és kötött szövegű *bogini dú*, amely általában valamilyen tánchoz, mozgáshoz, eseményhez kapcsolódik, s az jobban leköti a nézők figyelmét, mint maga a dallam. A ritmus kötöttsége nem is igen teszi lehetővé a képzelet csapongását. A hosszú énekeket csak szólisták, a rövideket közösségek is jól énekelhetik.

A mongolok — már érintett — nagyhírű énektechnikája, a kétszólamú *hö-mi* kizárólag Mongólia nyugati részén, s ott is elsősorban *Hovd* megye területén, a Magas-Altájban és a vele szomszédos tuvai részeken ismert. Az egyik hang a hangszalagok összehúzóerővé válása révén a torok mélyéről tör elő, a másik a szájüregből, melynek különféle beállítással — akárcsak a doromb használatakor — az énekes eltérő magasságú, éles, sípoló fejhangokat képes megszólaltatni. Azt mondják, hogy ez az éneklés a természetet utánozza. A magányos pásztorok „szórakozása”, amelyet 7–8 éves kortól próbálnak elsajátítani önkínzásnak is beillő módon, s beletelhet 4–5 év is, mire sikerül ezt megszólaltatni. Rendkívüli fizikai erőt és összpontosítást igényel, s ezért tíz percnél tovább nem is igen lehet így „énekelni”. Idősebb korban a hangszálak lazulása teszi lehetetlenné a *hö-mi* előadását. Egy *Ganbold* nevű 25 éves férfi — akitől ilyet hallottam — kérdősemre azt válaszolta, hogy csak egyetlen asszonyról tud, akinek sikerült ez a kettős hangadás. Jobbára tehát csak erős fizikumú férfiak szórakozása, virtuskodása a *hö-mi*. Újabb értesüléseink szerint a mongolok erről szóló filmje, melynek házi vetítését az ulánbátóri TV-ben volt alkalmam megtekinteni, a moszkvai Nemzetközi Néprajzi Fesztiválon első díjat nyert.

Az éneklés még napjainkban is fontos szerepet játszik a mongolok életében. A hagyományörzés egyik legszebb példája az epikus énekek továbbéltetése: legendák vagy megtörtént események elmondása, hajdani vagy újkori hősök magasztalása. Bár egyre csökkenő számban, még ma is működnek amolyan „félhivatásos” vándorénekesek, akik egykor a sztyepei arisztokrácia soraiból, a lámakolostorok szerzeteseiből vagy akár az egyszerű nép tehetséges fiataljaiból kerültek ki. Önálló csoportot nem alkotnak, egymástól függetlenül járók a hatalmas országot. A görög rhapszodoszokhoz, a kelta bárdokhoz vagy más középkori türk lovasnomádoknál élő hivatásos énekmondókhoz hasonlóan nagy tisztelet övezi e mongol énekeseket is. Érkezésüknek már napokkal előbb híre jön, jelenlétük egy-egy falu vagy település életében kivételes esemény. Az énekest nagy és díszes jurtában szállásolják el, magasított ülőhelyet a jurta legmegbecsültebb, azaz északi részében biztosítanak neki, ételéről, italáról nagy figyelemmel gondoskodnak. Az előadás ünnepélyességét fokozza, hogy az énekes szándékosan mélyítve, az átlagosnál egy kvarttal-kvinttel lejjebb szólaltatja meg a dallamot. Több órás énektől rendszerint *morin-hur* vagy *tobsur* nevű húros hangszerral kíséri. Az előzőt vonóval, az utóbbit kézzel pengetve szólaltatja meg. A hangszerkíséret mindvégig a szöveghez alkalmazkodik, s önálló szerepet csak az éneklés szüneteiben kap, amikor például a lovak nyerítését vagy vágóját utánozza. Az éneklés többnyire sötétedéskor kezdődik s hajnalig is eltart. Így sok ezer szövegsor hangzik el az éjszaka folyamán, ám mindez csak néhány hangon s egyszerű ritmusban, hiszen nem szabad, hogy a zene jobban lekösse a hallgatót, mint maga a mondanivaló. A szöveg nem strófikus, hanem különböző számú sorok alkotnak benne egységeket. A sorokat nem rímek, hanem inkább

a sorok elején elhangzó alliterációk vagy asszonáncok kapcsolják egybe. Régi feljegyzések szerint egyes esetekben több éjszakán át folyamatosan tartó és 20.000 szövegsort meghaladó éneket is tudott egy-egy énekmondó. Az is előfordult, hogy dalaikat időnként prózai elbeszélések szakították félbe.

A mongolok nem ismernek munkadalokat. Annál gyakoribbak az egyes versek alkalmával elhangzó szertartásos énekek. A fiúk vagy a férfiak lovasversenyét, az íjászok ősi vetélkedését éppúgy éneklés kíséri, mint a népi birkózók küzdelmeit, amikor lehangosabban a birkózót felkészítő edző, de a körülállók sokasága is dalolva sorolja a pártfogolt összes jó tulajdonságait, és ütemesen biztatja őt a győzelemre. A vadászok is mind jó énekesek. Mesterségük nélkülözhetetlen kellékei a különféle hangszerek vagy kiáltott jelzések. A szarvasokat túlkökökkel, a jakokat, a hegyi kecskéket, a farkasokat azok saját hangjainak hibátlan utánzásával hívják közelebb, csalják csapdába.

A fiatalok egybekelése — mint mindenütt — a mongoloknál is sok zenével és táncsal együtt. A vidám órák mellett szomorú percek is helyet kapnak a lakodalomban, amikor a leány és az anya siratóval búcsúzik egymástól.

Az alkalmi énekeknél jóval több azonban a természet szépségéről és annak kapcsán a saját maguk érzéséről szóló, semmiféle alkalomhoz nem kötött dalok száma. Az Altáj napfényben csillogó 4000 méteres hófedte csúcsai, a hatalmas, mozdulatlan kőpár sziklák, a rohanó hegyi patakok, a virágos rétek, a sűrű erdők, a szeles sztyeppe és a kietlen homoksivatag mind kifogyhatatlan témát kínál a mongolok énekeihez.

Hangszeres zene

A hangversenyeken és színházi előadásokon kívül a mi Konzervatóriumunknak nagyjából megfelelő Zenei Szakközépiskolában és a Mongol Néphadsereg Művészegyüttesében volt alkalmam a mongol népi hangszeres zenével, népi hangszerekkel és kiváló előadókkal közelebbről is megismerkedni. Kérésemre lehetővé tették, hogy ne csupán egy-egy bemutatót hallgathassak végig, hanem jelen lehessen a tanítás és gyakorlás alatt is, elbeszélgessek a tanárokkal és a növendékekkel, s végül játékukról felvételeket is készítek. A mongol zeneiskolában — ugyanúgy, mint Kínában, Koreában és Japánban — az európai klasszikus zene mellett saját népi zenéjüket is gondosan ápolják, előszeretettel játszanak a hagyományos hangszereken régi és újabban komponált darabokat is. A hajdani, hallás utáni képzés lényegesen megváltozott, ma már sokkal inkább kottákból tanulnak a fiatalok. Bár pontos adatok nem állnak rendelkezésünkre, úgy tudjuk, hogy az európai és a kelet-ázsiai hangszerek iránt nagyjából azonos az érdeklődés. Ami az ország összlakosságát illeti, annak körében természetesen elenyésző még a nyugati zene híveinek száma. Az európai zenét többnyire ott élő szovjet tanárok tanítják. A mongol népi hangszerek oktatása viszont a legjobb hazai művészek megtisztelő feladata. A hangversenyek műsorain egyre megszokottabb, hogy pl. Mozart vagy Csajkovszkij mellett mongol zeneszerző műve is szerepel. Ugyanez vonatkozik lemezkiadásukra, valamint a rádió és a TV műsorára is. Érdemes megemlíteni, hogy 1982 decemberében — látogatásomtól teljesen függetlenül — Kodály—Kálmán centenáriumi hangversenyt rendeztek a Szakközépiskolában.

A Mongol Néphadsereg száz tagot is meghaladó és fél évszázados(!) múltra vissza-

tekintő Művészegyüttese szintén nagy gondot fordít a mongol népzene megőrzésére. Az énekar, a tánckar és a kitűnő szólístákból alakult zenekar már többször és hatalmas sikerrel szerepelt az ország határain túl is.

A mongol népi hangszerek elnevezése, készítési módja, formája, megszólaltatása és hangszíne sok hasonlatosságot mutat a szomszédban élő kínaiak vagy kazahok körében is használt hangszerekével. Alapjában véve háromféle: vonós, pengetős és fúvós hangszerekről beszélhetünk. Ütősöket csak a lámakolostorok szertartásain használnak. Billentyűs hangszerük nincsen.

Legtipikusabb kétségkívül a lófejes, hosszú szárú, kéthúros, kissé trapéz alakú, vonóval megszólaltatott *morin-hur*, melynek több, különböző méretű változata ismert. Általános a 25x35 cm nagyságú, fából készült hangzó test. Ezt tehénbőrrel, esetleg színes fával borítják. A hangszertest felső oldalának négy sarkát rendszerint aranyozott geometriai ábrák díszítik. A *morin-hurnak* a mi legvastagabb bélhúrunknál is vastagabb és kvintben hangolt két húrját lófarok-szörből sodorják össze, és ezt használják – sodrás nélkül – a vonóhoz is. Régebben a földre támasztva s mellé guggolva vagy törökülésben mellé ülve játszottak rajta. Újabban a játékos ül, s a hangszer testét a két térde közé szorítja. A nagyalakú basszus *morin-hur* mellett állva játszanak.

Vonóval megszólaltatott hangszer a *kil-kucsir* is, mely a kínai *hu-csing*-ről kapta nevét. Kb. 15 cm átmérőjű, kerek, mély fémdoboz kígyóbőrrel fedve. Hosszú szárán ugyancsak két, de fémből készült húr van. Hangja vékony, éles, nem olyan méltóságteles, mint a *morin-hur*-é. Az epikus énekeket gyakran kísérik a *morin-hur*hoz hasonló, kéthúrú és szintén fatestű *tobsur*-ral. Ennek hangolása tiszta kvart, bélhúrjait azonban kézzel pengetik. A *sudraga* 25x40 cm-es, fából készült és kígyóbőrrel fedett, ovális testű, hosszú szárú hangszer. Kínából származik. Kézzel pengetett három bélhúrjából kettő sok esetben azonos magasságú. A *jancsir* (kínaiul: *jan-csing*) jelentése: idegen (perzsa?) eredetű hangszer. Hasonlít a mi cimbalmunkhoz, csak annál kisebb és vékonyabb a teste, és kevesebb rajta a húrok száma is. A hangszer egy kis asztalkán vagy négy lábon áll, s a mellette ülő játékos két fapálcával szólaltatja meg a fémhúrokat. A *jataga*, amit a régi századokban *jatugá*-nak is neveztek, Koreából érkezett Mongóliába. A kb. 120 cm hosszú, lapos és kissé domború fedelű, 13 bélhúros, pengetős hangszert aránylag magas és könnyen állítható „lábakkal” hangolják. A húrok fokozatos lenyomásával sajátos glisszandókat lehet megszólaltatni rajta. A *jatagán* ülve játszanak. A hangszer egyik vége a földre ér, a másik vége a játékos öléhez támaszkodik. A fúvós hangszerek közül a tibeti származású *limbe* a legáltalánosabb. Mongol neve: *köndlen bisgur*. Kb. 40 cm hosszú, rézből készült harántfuvola, nagy kromatikus hangterjedelemmel. A mongolok másik, bár kevésbé használt népi fúvós hangszere a mintegy fél méter hosszú, a fa héjából összetekert, levegős hangzású *cur*. Ezt a hangszert legősibb korszakukból, még az időszámításunk előtti IV–III. századból származó „hun furulyá”-nak is szokták nevezni.

Kétféle dorombot ismernek: az egyik a hosszúkás és bambusznádból készült *huszan-hur*, melyhez hasonlót a dél-kínai Jünnan tartományban és Vietnamban is használnak, a másik a *temer-hur*, amely viszont a nálunk is ismert, ovális alakú és fémből készült doromb hasonmása, gazdag, vésett díszítésekkel.

A lámakolostorok zenéje

A mongol lámakolostorok zenéjéről külön kell szólni. A buddhizmus a XVI. századtól kezdve Tibetből kiindulva észak felé terjedt, s elérte egészen az Amúrt. Miközben ősi tanok és szertartások, életmódok és szokások hirdetője volt, hatalmas szervezetet hozott létre a mai Mongólia területén is. (Megkülönböztetéséül a tibeti és a mongóliai buddhista szerzeteseknek, ez utóbbiakat sárga-, az előzőeket piros-sapkásoknak nevezik.) Évszázadok során – bizonyos kiváltságok reményében – több tízezen léptek be a szerzetesek (boncok) közösségébe, mely közösség – bár a világi élettől elzárkózva élt – az 1920-as évek elejéig feudális körülmények között tartotta uralma alatt a mongolokat. Jellegzetes kínai stílusban épült buddhista kolostorok ma is szép számban vannak Mongóliában. Közülük néhány múzeummá átalakítva idézi a múltat, egy pedig – az ulánbátori Gandan dombon – még működik.

A magas téglakerítéssel körülvett épületcsoport fákkal beültetett tágas térségen helyezkedik el, s magába foglalja a kisebb-nagyobb szentélyeket, a szerzetesek celláit, a páratlan értékű könyvtárat, ahol a padlótól a mennyezetig érő hatalmas zárt szekrényekben a színes selymekbe csomagolt „könyveket”, azaz tibeti, mandzsu, mongol, kínai és szanszkrit írással nyomtatott lapok ezreit halmozták fel. Találni ott vendégfogadó jurtát, rézből és fából készült imamalmokat, fehérre meszelt emlékművet, imádkozásra szánt sima fekete márvány fekvőhelyeket, hatalmas bronz füstölőket, őrtornyot, melyben gonggal jelzik az idő múlását, magas faoszlopot, melyet a hívők háromszor járnak körül. Mindezek között is több magas kerítés húzódik. Az alacsony kapukat pedig félelmet keltő figurák őrzik. A be- és kijárás szabad, és a megszakítás nélküli szertartásokon is bárki részt vehet.

A szentélyeket belülről élénk piros, kék, zöld, arany és ezüst díszítések tömegei borítják. Az üveges vitrinekben ijesztő maszkok és alig mosolygó Buddha-szobrok fogadják a látogatót. A szentély közepén a szerzetesek két 20-20 tagú csoportja ül egymással szemben. A kopasz, fedetlen fejű és sárga lepelbe burkolt lámák igen mély hangon együtt „énekelnek” az alamizsnát hozó hívők kérése szerint, de mindenkor vezetőjük irányítása alatt. Előttük hosszúkás, tibeti írással teli lapok százai fekszenek, azokat pergetik. Némelyikük közelében egy-egy hangszer, melyet egy adott jelre – az imákat 5-10 percenként megszakítva – együttesen szólaltatnak meg, anélkül, hogy ebben a hangzásban első hallásra bármilyen szabályosságot vagy a mongol világi zenéhez fűződő kapcsolatot lehetne felfedezni. A zene csak másodpercekig tart, s utána folytatódik a kísérteties zsolozsma, melyet a körülálló tömege némán hallgat. A hangszerek között van méteres átmérőjű, faállványra felfüggesztett, tompán zengő fémgong, két kissé domború, de a közepén kúpos cintányér, 22–25 centiméteres tengeri csiga vagy kagyló, lábszárcsont és ezüst összeillesztéséből készült furulyaféle, kb. félméteres, a vége felé erősen szélesedő, átható hangú fémoboa, 10-12 kis összekapcsolt cintányérből álló gongsor, ezüst csengettyű, és ha a szabadban folyik a szertartás, akkor a két fatartón nyugvó, négy méter hosszú és fúvókájától folyamatosan szélesedő egyenes bádoggürt is megszólal.

Közben a borókafenyő izzó tobozának, a homokba szúrt s parázsló végű kis rudaknak és az engesztelő gyertyák füstjének illata terjeng a gyengén világított helyiségben, ahol időnként gabonaszemeket is szórnak a középen ülő nagy Buddha-szobor felé. A hatás lenyűgöző.

A mai zenei életről

A már felsoroltakon kívül más állami intézmények is nagy figyelmet szentelnek a mongol zenekultúra ápolásának és fejlesztésének. A zenei élet vezetője, az alkotó- és előadóművészek fóruma, a Zeneművészek Szövetsége fontos szerepet játszik a hangversenyek és operaelőadások szervezésében, a Rádió és a Televízió zenei műsorainak elvi irányításában és a zenei nevelés helyének kijelölésében.

E tájékoztató keretében még felsorolni is nehéz lenne az utóbbi évtizedek során született jelentős mongol zeneműveket. Néhány nevet és alkotást említhetünk csupán. *L. Murdorzs* szimfóniája és *C. Damdinszüren Ucsirtaj gurvan tolgoj* (Három szomorú halom) c. operája minden bizonnyal a legnépszerűbbek közé tartozik. A sokoldalú *Sz. Goncsigszumla* újabb művei között a hangulati tartalmat tekintve erősen különböző 24 zongora preludium szerepel. *B. Zangad: A szülőföld* és *C. Namszrajzsav: Ünnepi nyitány* c., egyaránt szimfónikus zenekarra komponált műve európai klasszikus és mongol népzenei hagyományt ötvöz egybe. *C. Nacagdorzs* vonószekari darabja romantikus hangulatot idéz, míg *N. Zsancannorov* hegedű-zongora szonátájában az ifjabb zeneszerző nemzedék hangja szól a hallgatóhoz. Ő a Mongol Népi Forradalmi Párt Központi Bizottságának kulturális osztályvezetőhelyettese.

Az ulánbátori Rádióban tett látogatás során alkalmam nyílt a több ezer eredeti felvételre tartalmazó, jól rendezett népzenei gyűjteményt is megtekinteni, ahol a kartonok tömegében gyorsan megtalálták és percekben belül magnetofonon be is mutatták a kért dallamokat. Ma ez a leggazdagabb mongol népzenei archívum, éppen a Magyar Nagykövetség tőszomszédságában. Arról tájékoztattak, hogy a rádió műsorában igen gyakori és rendszeres a népzenei adás, a páratlanul gazdag anyagról azonban csak kivételes esetekben készülnek kottás lejegyzések.

Baatartsogt művelődésügyi miniszterrel és *Zsancannorov* zeneszerzővel folytatott beszélgetéseink során sok szó esett a mongol iskolareformról is. Ha ez valóra válik, első ízben az ország történetében az ének is bekerül az oktatásba. A szervezéshez, a tanárképzéshez és a tankönyvíráshoz azonban éppen mitőlünk várnak segítséget. Az együttműködés lehetővé tenné, hogy egyrészt fiatal mongol muzikusok hosszabb tanulmányutakra is eljussanak hozzánk, másrészt mi is folytathatnánk az ottani kutatást mind a mongolok, mind a magunk hasznára. Evvel új látóhatár nyílna a magyar népzene kutatás előtt.

A MAGYAR ZENETUDOMÁNY BIBLIOGRÁFIÁJA
1981 (kiegészítés)
1982

Összeállította:
Pogány György

BEVEZETÉS

Bibliográfiánk két részből áll. Az első a *Zenetudományi dolgozatok 1981*-ben közzétett 1981-es bibliográfia kiegészítése. Azoknak a publikációknak az adatait tartalmazza, amelyek a kézirat lezárása után jutottak tudomásunkra.

A második rész az 1982-ben kiadott magyar zenetudományi irodalmat, valamint a magyar zenével foglalkozó egyéb szakirodalmat regisztrálja. Pontosabban szólva: jegyzékünk magába foglalja (1) valamennyi magyarországi szerző hazai és külföldi kiadványban megjelent publikációját, (2) a külföldön élő magyar szerzők hazai kiadványban közzétett publikációit, valamint (3) a külföldi szerzők magyarországi kiadványban a magyar zenéről közreadott tanulmányait. Mindazokat a publikációkat, melyek ugyan a magyar zenével foglalkoznak, de a fenti kritériumok alapján kiszorultak volna a bibliográfiából, a *Függelék*-be soroltuk.

Forrásként az MTA Zenetudományi Intézet könyvtárának dokumentációját használtuk, amely a *Magyar Nemzeti Bibliográfia* (Könyvek Bibliográfiája, Időszaki Kiadványok Repertórium), *Hungarica Irodalmi Szemle* és a *Külföldi Magyar Nyelvű Kiadványok* alapján tartja nyilván több évre visszamenően a magyar zenetudományi irodalmat. Dokumentációnk azonban nem tartalmazza a kereskedelmi forgalomba nem kerülő kiadványokat, s ezért ki kellett egészítenünk. A kiegészítés részben saját gyűjtés, részben a munkatársak bejelentése alapján történt.

Bibliográfiánk gyűjtőkörét az elmúlt évekhez képest szűkítettük. 1982 végén jelent meg a FSzEK és Intézetünk közös vállalkozása, a *Magyar Zenei Szakirodalom Bibliográfiája 1980*. Terveink szerint az évről-évre megjelenő kurrens bibliográfia a teljes magyar zenei szakirodalmat feltárja, így indokoltnak tartottuk, hogy a zenei élet eseményeiről (hangversenykritikák, operakritikák, köszöntők, nekrológok, a zenei intézmények működése) beszámoló írásokat elhagyjuk, illetve a zenepedagógia tárgyából csak a jelentősebb tanulmányokat, cikkeket vegyük fel. Elhagytuk továbbá a zeneművek kritikai jellegű kiadásainak felvételét is; e kiadványok a *Magyar Nemzeti Bibliográfia. Zeneművek Bibliográfiájá*-ban szerepelnek.

Az előző évhez hasonlóan, a Kodály-év válogatott irodalmát a III. Magyar zene-történet c. fejezetben belül elkülönítve közöljük az alábbi csoportosításban:

Zenetudományi dolgozatok 1983 Budapest

III/B. Kodály-irodalom

1. Önállóan megjelent munkák
2. Cikk, tanulmányok
 - a) források, visszaemlékezések
 - b) életrajzi írások, az életmű értékelése, méltatása
 - c) tanulmányok, cikkek Kodály műveiről
 - d) Kodály hatása, utóélete

III/C. Kodály-irodalom külföldön.

A fontosabb tanulmányköteteket szerzők szerint, analitikusan dolgoztuk fel, s ezt a tanulmánykötet leírásánál minden esetben jeleztük. A folyóiratcímeket általában nem rövidítettük; ahol igen, annak feloldását a Rövidítésjegyzékben adjuk. A bibliográfia szerkezeti beosztása — az első rész kivételével — a következő:

- I. Általános művek
- II. Általános zenetörténet
- III. Magyar zenetörténet
- IV. Népzene-tudomány
- V. Zenepedagógia

A szakcsoporton belül az önállóan megjelent műveket és cikkeket, tanulmányokat külön-külön szerzők szerinti betűrendben soroltuk fel.

Budapest, 1983. április 10.

Rövidítésjegyzék

Arion 13.

Arion 13. Nemzetközi Költői Almanach [Bartók Béla emlékére.] Szerk. Somlyó György. (Budapest, 1982), Corvina. 270 l.

Bartók-dolgozatok 1981.

Bartók-dolgozatok 1981. (Szerk. László Ferenc.) Bukarest, 1982, Kriterion. 375, [3] l.

BulletinKodály

Bulletin of the International Kodály Society

ÉI Élet és Irodalom

Ének-zene Tan.

Az Ének-zene Tanítása

Ethn

Ethnographia

Kodály Intézet Évkönyve 1982.

Kodály Intézet Évkönyve 1982. (Szerk. Ittész Mihály.) (Kecskemét, 1982, Kodály Intézet.) 135 l.

Kodály-szemináriumok

Kodály-szemináriumok. (Szerk. Erdeiné Szeles Ida.) Válogatás a nyári tanfolyamokon elhangzott előadásokból. 1970–1980. Budapest, 1982, Tankönyvkiadó. 231 l.

Kr Kritika

Muzs.

Muzsika

Műv. Művelődés

MZ Magyar Zene

Népzene és zenetörténet 4.

Népzene és zenetörténet 4. Szerk. Vargyas Lajos. Budapest, (1982), Ed. Musica.
230 l. 1 t.

NHQu

The New Hungarian Quarterly

Parl. Parlando

StudMus.

Studia Musicologica. Tomus XXIV. Fasc. 1–2, Fasc. 3–4.

ZTdolg 1982.

Zenatudományi dolgozatok 1982. (Szerk. Berlász Melinda, Domokos Mária.) Bu-
dapest, (1982), MTA Zenatudományi Intézete. 413 l.

1981. (Kiegészítés)

a) *Önállóan megjelent munkák*

1.
Allegro Barbaro. Béla Bartók und die bildende Kunst. (Red. und Org. Thomas Strauss.) Duisburg, 1981, Wilhelm Lehbruck Museum. 178 l.
2.
BARRON, John P.
A selected bibliography of the Kodály concept of music education. Ontario, 1979, Avondale Press. X, 81 l.
/Kodály Institut of Canada. Monograph 2./
3.
Bartók, Béla. (Hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn.) (München, 1981, Edition Text und Kritik.) 153 l.
/Musik-Konzepte 22./
4.
BORDÁS Tibor
Adatok a nagybőgő történetéhez. Debrecen, 1981, Kodály Zoltán Zeneművészeti Szakközépiskola. 304 l. 27 t.
5.
BRANDEISS, Josef—LESSL, Erwin
Temeswarer Musikleben. Zweihundert Jahre Tradition. Bukarest, 1980, Kriterion. 242 l. 8 t.
6.
DOBSZAY László
A magyar dal könyve. Kézirat. Összeáll. ~. Kecskemét, 1981, Kodály Zenépedagógiai Intézet. 223 l.
7.
[EÖSZÉ] Esze László
Zoltan Kodaj [Kodály]. Den za dnem. Perv.: Gennadij Sz. Lejbutin. Moszkva, 1980, Muzüka. 267 l.
8.
GERGELY, Jean
Béla Bartók compositeur hongrois. 3. p.: Bartók et le folklore musical. Paris, 1980. 131 l. 6 t.
9.
HORVÁTH, Emmerich Karl
Franz Liszt. Eine Studie auf der Grundlage der bekannten Quellen, Biographen und zeitgenössischen Darstellung. 1. Bd. Kindheit. 1811—1827. Eisenstadt, 1978, Nentwich. 192 l.
10.
Kálmán, Imre. Szbornik, sztatej i voszpominanij. (Szoszt., perv. sz nemeckogo i vsztup: Volf Szamojlovics Szavranszkij.) Moszkva, 1980, Szovetszkij Kompozitor. 191 l. 12 t.
11.
Liszt, Franz. (Hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn.) (München, 1980, Edition Text und Kritik.) 127 l.
/Musik-Konzepte 12./
12.
MALECZ Attila
A jazz Magyarországon. Budapest, 1981, Tömegkommunikációs Kutatóközpont. 186 l.
13.
NAGY Dezső
Sztrájkdalok, rigmusok. Budapest, [1981], 1980, ELTE. 432—442. l.
/Folklor és folklorisztika./
14.
NOVÁK Emil—SZOLGA László
A zenei halláskutatás új eredményei, különös tekintettel az audiológus-orvos és a zenepedagógus együttműködésére. Zsámbék, 1981, Esztergomi Tanfőképző Főiskola Zsámbéki Kihelyezett Tagozata. 108 l.
/Tudományos Füzetek 1./
15.
SZABOLCSI Bence
Béla Bartók. Leipzig, 1981, Reclam. 169 l.
/Reclam Universal-Bibliothek 341. Biografie./
16.
SZENDE, Ottó
Zur Didaktik und Methodik der instrumentalen Früherziehung. Mit Beispielen aus dem Geigenunterricht. (Wien, 1981), Universal Edition. 143, [1] l.
Bibl. 140—143. l.
17.
TORKEWITZ, Dieter
Harmonisches Denken im Frühwerk Franz Liszts. München—Salzburg, 1978, Katzbichler. 126 l.

18.
VIRÁGVÖLGYI Márta
Egy magyar parasztprímás Széken. Budapest, 1981, Népművelési Intézet. 17 l.
- b) Cikkék, tanulmányok*
19.
ÁG Tibor
Vargyas Lajos új könyvéről. [Vargyas Lajos: A magyarság népzeneje. Budapest, 1981.] (ism.) = Hét. 1981. 43. 14–15.
20.
AVASI Béla
Hangrendszer és moduszok 3. = Juhász Gyula Tanárképző Főiskola Tudományos Közleményei 1980. 1. Szeged, 1981. 187–197.
21.
BALLOVÁ, L'uba
170 éve született Liszt Ferenc. = Természet és Társadalom. 21. 1981. 10. 18–23.
22.
BENKŐ András
Kájoni János, a humanista muzsikus. = Korunk. 1981. 11. 819–823.
23.
BEREGI Tivadar
Bartók Béla és Franciaország. = Fejér megyei Szemle. 1981. 2. 67–69.
24.
BREUER János
Bartók e le arti. = Ungheria d'Oggi. 1981. 1. 22–31.
25.
COSMA, Viorel
Bartók și cultura muzicală românească. = Muzica. 1981. 8. 8–13.
26.
ERDELY, Stephen
[Vikár László–Bereczki Gábor: Chuvash Folksongs. Budapest, 1979.] (ism.) = Ethnomusicology. 1981. 3. 351–353.
27.
FARAGÓ József
Paralele între baladele populare românești și maghiare. = Anuarul de Folclor. 1981. 2. 147–156.
28.
HANKÓCZI Gyula
A Herman Ottó Múzeum citerái. = Miskolci Herman Ottó Múzeum Közleményei 19. 1981. 141–146.
29.
KOVÁCS Sándor
Bartók e la ricerca della musica popolare. = Ungheria d'Oggi. 1981. 1. 38–43.
30.
MAJER, Carlo
Béla Bartók: Un uomo tranquillo. = Discoteca HiFi. 1981. 9. 219–220.
31.
MARÓTHY János
Narodnosztnoto i folkloröt dnesz. = Cövmrennoszt i folklor problemi. Szofia, 1981. 25–34.
32.
MARTIN György
A magyar nemzetiségi néptáncgyűjtés szerepe a szlovák-magyar összehasonlító kutatásokban. = A csehszlovákiai magyar nemzetiség néprajzi kutatása. Bratislava, 1981. 152–169.
33.
MARTIN György
Über die Tätigkeiten der Fachabteilung für Folklore. = Demos. 1981. 3. 215–216.
34.
MILA, Massimo
La natura e il mistero nell'arte di Béla Bartók. = Ungheria d'Oggi. 1981. 1. 6–21.
35.
NAGY Ilona
[Békefi Antal: Bakonyi népdalok. Veszprém, 1977.] (ism.) = Demos. 1981. 3. 209.
36.
OLSVAI Imre
A zselici népdalgyűjtés rövid áttekintése. = Zselici Dolgozatok 1981. 43–58.
37.
OSZTHEIMER, Katharina
Lieder eines Bergmannsdorfes (St. Iwan bei Ofen – Pilisszentiván.) – Egy bányászfalu népdalai. = Beiträge zur Volkskunde der Ungarn-deutschen 3. (Chefred. Iván Balassa, Red. Karl

- Manherz, Claus Klotz.) Budapest, 1981, Tan-
könyvkiadó. 155–197.
38.
PAPP György
Bartók Horgoson. = *Híd*. 1981. 12. 1508–1516.
39.
PÉCSI István
Aus der Blütezeit österreichischer Militärmusik.
Der Lebenslauf des k.u.k. Militärkapellmeisters
Josef Pécsi-Prichystal, erzählt von seinem Sohn.
= *Zeitschrift für Heereskunde*. Nr. 276. Berlin,
1978. 35–38.
40.
PÉCSI, [István] Stefan
Ein königlich-ungarischer Landwehr-Kapell-
meister als Hofmusikdirektor beim ägyptischen
Vizekönig in Kairo: Stefan Bachó von Dezsér. =
Kierspe, 1979, Arbeitskreises Militärmusik in
der Deutschen Ges. f. Heereskunde. 14–19.
41.
Per Béla Bartók. Italia 1981. = *Ungheria d'Oggi*.
1981. 1. 48–50.
42.
PESTALOZZA, Luigi
Bartók: un musicista „nazionale“. = *Ungheria
d'Oggi*. 1981. 1. 32–35.
43.
PETERMANN, Kurt
[Szabolcsi Bence: Tanzmusik aus Ungarn im
XVI. und XVII. Jahrhundert. Budapest, 1970.]
(ism.) = *Beiträge zur Musikwissenschaft*. 1981.
1. 75–76.
44.
RADICE, Mark A.
Bartók's Parodies of Beethoven. The relation-
ship between op. 131, 132 and 133 and Bar-
tók's Sixth String Quartet and Third Piano Con-
certo. = *The Music Review*. Vol. 42. 1981. No.
3–4. 252–260.
45.
SANTI, Piero
L'esperienza dell'altro in Bartók. = *Ungheria
d'Oggi*. 1981. 1. 36–37.
46.
SAUVAGEOT, Aurelien
[Vikár László–Bereczki Gábor: Chuvash Folk-
songs. Budapest, 1979.] (ism.) = *Bulletin de la
Société de Linguistique de Paris*. 75. 1980. 2.
403–404.
47.
SONKOLY István
Zu den frühen Liedern Béla Bartóks auf deut-
sche Texte. = *Német Filológiai Tanulmányok*
15. 1981. 135–137.
48.
TÓTH Ferenc
A Petőfi Brigád dalai. (Munkásmozgalmi és há-
borús folklór hagyományok Topolyán.) = *Hun-
garológiai Közlemények* 12. 1980. 42–43. 65–
87.
49.
UJFALUSSY József
A Bartók-életmű. = *Nyelvünk és Kultúránk*.
1981. 53–60.
50.
VAUCLAIN, Constant
Bartók: Beyond Bi-modality. = *The Music Re-
view*. Vol. 42. 1981. 3–4. 243–251.
51.
WILDHABER, Robert
[Vikár László–Bereczki Gábor: Chuvash Folk-
songs. Budapest, 1979.] (ism.) = *Schweizeri-
sches Archiv für Volkskunde*. 77. 1981. 1–2.
106–108.

1982.

I. ÁLTALÁNOS MŰVEK

a) *Önállóan megjelent munkák*

52.

DARVAS Gábor

Zenei zseblexikon. 2. kiadás. Budapest, 1982, Zeneműkiadó. 341 l.

53.

Források az ókori görög zeneesztétika történetéhez. Görögül és magyarul. Vál., ford., bevezetéssel és jegyzetekkel ellátta Ritoók Zsigmond. Budapest, 1982, Akadémiai Kiadó. 589 l.

/Görög és latin írók 17./

54.

KESZTLER Lőrinc

Összhangattan. A klasszikus zene összhangrendjének elmélete. [Utánnyomás.] Budapest, [1982], Zeneműkiadó. 342 l.

55.

STARK Tibor

Táncpedagógusok alapfokú tanfolyamának zeneelméleti jegyzete. Budapest, 1982, NPI. 107 l.

56.

STRÉM Kálmán

Ifjúsági hangversenyek hatása. Budapest, 1982, Művelődéskutató Intézet. 72 l.

57.

SZŐKE Péter

A zene eredete és három világa. Az élet előtti, az állati és az emberi lét szintjén. Budapest, 1982, Magvető. 205 l.

Bibl. 198–200.

58.

TARNÓCZY Tamás

Zenei akusztika. Budapest, 1982, Zeneműkiadó. 445 l.

59.

Zenekultúránkról. (Szerk. Balázs István.) Budapest, 1982, Kossuth Kiadó. 460 l.

/Vélemények, viták./

60.

Zenetudományi dolgozatok 1982. (Szerk. Berlász Melinda, Domokos Mária.) Budapest, (1982), MTA Zenetudományi Intézete. 413 l. Részletezését ld. a szerzőknél!

61.

ZIMÁNÉ Lengyel Vera

A magyar zenei szakirodalom bibliográfiája 1980. Budapest, 1982, Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár–MTA Zenetudományi Intézete. 240, [4] l.

b) *Cikkek, tanulmányok*

62.

ALBERT Péter

Az elektronikus hangversenyorgona. = Élet és Tudomány. 1982. 13. 387–389.

63.

BÁRDOS Lajos

Harmonikus válasz. = Ének-zene Tan. 1982. 1. 9–17.

64.

BÁRDOS Lajos

Heptatonia tertia 1–2. = Parl. 1982. 4. 15–17.
5. 20–24.

65.

BÁRDOS Lajos

Kétféle szóhangsúly énekeinkben 1–2. = Ének-zene Tan. 1982. 2. 62–67.
3. 127–133.

66.

BÁRDOS Lajos

Pentaton akkordok Bartók Béla műveiben 1–3. = Parl. 1982. 1. 10–14.
2. 10–18.
3. 9–11.

67.

BÁRDOS Lajos

Tizenkétféle kvartszextakkord 1–2. = Parl. 1982. 6–7. 43–47.
8–9. 51–56.

68.

BENZA Béla–DEBRECZY Etelka

Egy zenepszichológiai kísérlet margójára. = Kultúra és Közösség. 1982. 1–2. 198–201.

69.
BREUER János
Milliók zenéje. = *Él* 1982. 30. 12.
[A zenei tömegműfajokról; ld. Párkány László cikkét, 80. tétel!]
70.
FEUER Mária
Zene és közönsége. Az Ifjú Zenebarátok szervezetének klubjaiban működő szakmunkásképző intézetek és szakközépiskolás tanulók körében végzett vizsgálatok jellemzése. = *Tanulmányok a közművelődés helyzetéről és fejlődéséről távlati című kutatási főirány 1978–1980. évi vizsgálatairól.* (Összeáll. Timár Györgyné.) Budapest, 1982, Művelődéskutató Intézet. 91–108.
71.
FITTLER Katalin
[Pernye András: A nyilvánosság. Budapest, 1981.] (ism.) = *Kr* 1982. 3. 34.
72.
KADEN, Christian
[Losonczy Ágnes: Bedarf, Funktion, Wertwechsel in der Musik. Budapest, 1980.] (ism.) = *Musik und Gesellschaft.* 1982. 2. 117–118.
73.
KONCZ Gábor
A magyar zenekultúra statisztikai elemzése 1960–1980. = *Kultúra és Közösség.* 1982. 1–2. 96–114.
74.
KOVÁCS Sándor
Az elektronikus zene. [Pongrácz Zoltán: Az elektronikus zene. Budapest, 1981.] (ism.) = *Kr* 1982. 1. 37.
75.
LÉVAI Júlia
Egy elkallódott forradalom után. = *Kultúra és Közösség.* 1982. 1–2. 202–213.
[A popzenéről.]
76.
MALECZ Attila
Dzsesszéletünk a számok tükrében. = *Kultúra és Közösség.* 1982. 6. 103–112.
77.
MARÓTHY János
[Kojak – 50 second of television music. To-
- ward the analysis of affect in popular music. *Studies from the Department of Musicology, Göteborg.* 1979.] (ism.) = *StudMus.* Tomus XXIV. Fasc. 1–2. 255–256.
78.
MARÓTHY János
[Schneider, Reinhard: Semiotik der Musik. Darstellung und Kritik. München, 1980.] (ism.) = *StudMus.* Tomus XXIV. Fasc. 1–2. 257–259.
79.
PÁNDI Marianne
[Zenetudományi dolgozatok 1981. Szerk. Berlász Melinda, Domokos Mária. Budapest, 1981.] (ism.) = *Muzs.* 1982. 3. 34–35.
80.
PÁRKÁNY László
Zenei szénaboglya. = *Él* 1982. 33. 2.
[Hozzászólás Breuer János: Milliók zenéje c. cikkéhez, ld. 69. tétel!]
81.
POGÁNY György
A magyar zenetudomány bibliográfiája 1981. 1980 /kiegészítés/. = *ZTdolg* 1982. 349–413.
82.
SÁGI Mária
A zenei generatív készségek kísérleti vizsgálata. /Tézisek./ = *Kultúra és Közösség.* 1982. 1–2. 87–91. Vö. Ujfalussy József, 91. tétel!
83.
STRÉM Kálmán
Adatok településeink mai zenei életének jellemzéséhez. = *MZ* 1982. 3. 283–294.
84.
STRÉM Kálmán
„Amikor már ott voltunk, nagyon tetszett.” Ifjúsági hangversenyek hatása. = *Valóság.* 1982. 10. 77–85.
85.
STRÉM Kálmán
Az ifjúsági hangversenyek hatása. = *Tanulmányok a közművelődés helyzetéről és fejlődéséről távlati című kutatási főirány 1978–1980. évi vizsgálatairól.* (Összeáll. Timár Györgyné.) Budapest, 1982, Művelődéskutató Intézet. 109–136.

86.
SZALAY A. András
Fizika és zene: a szintetizátor. = Fizikai Szemle.
1982. 3. 109–114.

87.
SZEMERE Anna
[Popular Music I. Ed. by R. Middleton and David Horn.] (ism.) = IASPM 1982.

88.
UJFALUSSY József
Domináns szeptimhangzatok és hangsoraik. = ZTdoi 1982. 129–131.

89.
UJFALUSSY József
Lukács és a magyar zenetudomány. = Lukács György és a magyar kultúra. Tanulmánygyűjtemény. Szerk. Szerdahelyi István. Budapest, 1982, Kossuth Kiadó. 26–33.

90.
UJFALUSSY József
Mire való a zene? [Riporter] Pesti János. = Köznevelés. 1982. 16. 5–6.

91.
UJFALUSSY József
Sági Mária kandidátusi értekezéséhez. (Opponensi vélemény.) = Kultúra és Közösség, 1982. 1–2. 92–95. Vö. Sági Mária, 82. tétellel

92.
UJHÁZY László
Acoustical data on the curve of the crumhorn. = StudMus. Tomus XXIV. Fasc. 1–2. 233–245.

93.
UJHÁZY László
Mit tudunk a zenei hangról? = Élet és Tudomány. 1982. 40. 1259–1261.

94.
VÁSÁRHELYI Zoltán
Élményszerű előadás a kórusművészetben. = Kodály Intézet Évkönyve 1982. 87–97.

95.
VERESS Sándor
Der Homo ornans in der Musik. = Schweizerische Musikzeitung. Vol. 122. 1982. 4. 243–259.

96.
WOLFF, Jochem
[Losonczi Ágnes: Bedarf, Funktion, Wertwechsel in der Musik. Budapest, 1980.] (ism.) = Die Musikforschung. 35. Jg. 1982. 3. 325–326.

II. ÁLTALÁNOS ZENETÖRTÉNET

a) Önállóan megjelent munkák

97.
ERDÉLYI Sándor
A hegedű. A magyarországi hegedűkészítés kezdetei. – Nemessányi Sámuel. – Magyarországi hegedűkészítők. – A vonós hangszerek értékelése és nyilvántartása. Budapest, 1982, MTA Zenetudományi Intézete. 204 l.

/Műhelytanulmányok a Magyar Zenetörténethez 2./
Bibl.: 23–28.

98.
GONDA János
Mi a jazz? Budapest, 1982, Gondolat. 181 l.

99.
NÁDOR Tamás
Fryderyk Chopin életének krónikája. Budapest, 1982, Zeneműkiadó. 173 l.
/Napról napra/

100.
PETROVICS Emil
Ravel. 2. kiadás. Budapest, 1982, Gondolat. 173 l.
/Zenei Kiskönyvtár./

101.
Régi zene. Tanulmányok, cikkek, interjúk. Szerk. Péteri Judit. Budapest, 1982, Zeneműkiadó. 173 l.

102.
SZABOLCSI Bence
Európai virradat. A klasszikus zene kialakulása Vivalditól Mozartig. 3., rev. kiadás. Budapest, 1982, Zeneműkiadó. 148 l. 16 t.
/Szabolcsi Bence művei 3./

103.
VÁMOSI NAGY István
Zenetörténeti párhuzamok. 33 év válogatott tanulmányai, zenekritikái, előadásai 1943–1976. [H.n.] 1982, [ny.n.] 248 l.

b) Cikkek, tanulmányok

104.

BALLA György

Johann Sebastian Bach: Hat szvit szóló gordonkára, BWV 1007–1012. = Kísérőfüzet a Hungaroton SLPX 12270–72. sz. lemezekhez, 22 l.

105.

BATTA András

Hernani és Ernani, = Kísérőfüzet Giuseppe Verdi: Ernani c. operájához, Hungaroton SLPD 12259–61. sz. lemezek, 87 l.

106.

BREUER János

Stravinsky első budapesti szerzői estjének kritikai fogadtatása. Közreadja ~. = MZ 1982. 2. 199–217.

107.

CZEIZEL Endre

Ludwig van Beethoven. = Therapia Hungarica. 1982. 1. 43–47.

108.

ECKHARDT, Mária

[Heller, Stephen: Lettres d'un musicien romantique à Paris. Présentées et annotées par Jean-Jacques Eigeldinger. Paris, 1981.] (ism.) = Stud. Mus. Tomus XXIV. Fasc. 1–2. 251–255.

109.

FALVY Zoltán

Ornamentáció a trubadúr zenében. = MZ 1982. 1. 37–48.

110.

FALVY Zoltán

A világi monódia spanyol központja: Bölcs Alfons udvara. = ZTdolg 1982. 7–18.

111.

[FITTLER Katalin] – fittler –

[Dürr, Alfred: Johann Sebastian Bach kantátái. Budapest, 1982.] (ism.) = Kr 1982. 11. 38.

112.

FITTLER Katalin

[Kárpáti János: Kelet zenéje. Budapest, 1981.] (ism.) = MZ 1981. 2. 218–220.

113.

FITTLER Katalin

[Menuhin, Yehudi–Davis, Curtis W.: Az ember zenéje. Budapest, 1981.] (ism.) = MZ 1982. 3. 326–328.

114.

GÁT Eszter, F.

„...möly muzsika fiola gombának hivattatik...” Régi vonós hangszerek a Magyar Nemzeti Múzeumban. = Folia Historica 9. 1981. [1982]. 27–45.

115.

HILLER István

Újabb adatok Joseph Haydn soproni kapcsolatairól. = Soproni Szemle. 1982. 2. 169–173.

116.

HOMOLYA István

Igor Stravinsky 1882–1971. = Ének-zene Tan. 1982. 3. 114–115.

117.

JUHÁSZ Előd

Haydn, [Joseph]. = Műzsák. 1982. 1. 26–27.

118.

JUHÁSZ Előd

Újító vagy forradalmár? [Igor Stravinsky] = Műzsák. 1982. 2. 26–27.

119.

KÁRPÁTI János

Az „Egyetemes Zenetörténet” néhány metodológiai problémája / Kelet-Európa./ = MZ 1982. 3. 223–232.

120.

KÁRPÁTI János

Elmélet és gyakorlat eltérése a japán buddhista énekben. = MZ 1982. 2. 115–119.

121.

KECSKEMÉTI István

„Haydn-kincsek Magyarországon.” A jubileumi [Joseph] Haydn-kiállítás elé. = Muzs. 1982. 6. 1–3.

Franciaul in: Guide Musical de Hongrie 19. 1982. 19–22.

122.

KIRÁLY Péter

A prágai hangszermúzeumban. = Muzs. 1982. 7. 42–45.

123.
LÖBLIN Judit
A hangjegyírás a kezdetektől a tipográfiáig 1–2.
= Magyar Grafika. 1982. 1. 35–47.
2. 64–76.
124.
[MAÁ CZ László] M. L.
Sztravinszkij és Milloss Aurél. = Tán cművészet.
1982. 11. 17–18.
125.
MALINA János
Corelli: Tizenkét concerto grosso, Op. 6. = Kísé-
rőfüzet Arcangelo Corelli: Tizenkét concerto
grosso, Op. 6. Hungaroton SLPD 12376–78. sz.
lemezekhez, 28 l.
126.
MARÓTHY János
A folklór esélyei. = MZ 1982. 1. 85–88.
127.
MILLOSS Aurél
Sztravinszkij és a balett. Egy koreográfus jegy-
zetei. = Tán cművészet. 1982. 11. 18–23.
128.
Milloss Aurél színpadi művei Sztravinszkij mu-
zsikája alapján. = Tán cművészet. 1982. 11. 24–
25.
129.
MONA Ilona
Kották, kottanyomók 15–16. = Parl. 1982.
1. 22–23.
6–7. 47–50.
130.
NAGY Olivér
[Joseph] Haydn vokális művészetéről. = KÓTA.
1982. 4. 2–3.
131.
PÁNDI Marianne
Emléksorok Stravinsky születésének 100. évfor-
dulójára. = KÓTA. 1982. 6. 1–2.
132.
PÁNDI Marianne
Joseph Haydn születésének 250. évfordulója. =
KÓTA. 1982. 3. 1–2.
133.
RÁTKAI Ferenc
Joseph Haydn születésének 250. évfordulója.
= Műhely. 1982. 4. 3–4.
134.
SÓLYOM György
Barokk és klasszika között. Műfaji átalakulás és
műfaji tudat. = MZ 1982. 3. 233–254.
135.
SOMFAI László
Az „Apponyi-kvartettek” keletkezéstörténete. =
Kísérőfüzet Joseph Haydn: 6 Apponyi Quar-
tets, Op. 71–74., Hungaroton SLPX 12246–
48. sz. lemezekhez, 25 l.
136.
SOMFAI László
[Joseph] Haydn „in tempore belli” vonósné-
gyese. = Muzs. 1982. 9. 1–6.
137.
SOMFAI László
[Joseph] Haydn’s Eszterháza. The influence of
architecture on music. = NHQu Vol. XXIII.
1982. No. 87. 195–201.
138.
SOMFAI László
Nemzetközi [Joseph] Haydn-kongresszus Bécs-
ben. = Muzs. 1982. 11. 1–5.
139.
SOMFAI László
Nyersforma, kidolgozás, javítás [Joseph]
Haydnnál. (op.71/D-dúr vonósnégyes-menüett.)
= MZ 1982. 2. 120–128.
140.
SOMFAI László
Stilfragen der Klaviersonaten von Haydn [Jo-
seph]. = Österreichische Musikzeitschrift. 1982.
3–4. 147–153.
141.
UJFALUSSY József
Zene és történelem. = Egyetem és társadalom
1982. 23–32.
142.
UJHÁZY László
Reneszánsz hangszer — modern ember. = Muzs.
1982. 3. 1–8.

143.

VÁLYI Rózsi

Sztravinszkij és a balett. = Táncművészet. 1982. 9. 17–23.

144.

VESZPRÉMI Lili

Carl Czerny, mint Beethoven tanítványa 1–4. = Parl. 1982. 2. 5–10.

3. 12–19.

4. 19–22.

6–7. 51–56.

145.

VIKÁR László

Ex oriente lux. [Kárpáti János: Kelet zenéje. Budapest, 1981.] (ism.) = Muzs. 1982. 8. 36–38.

146.

WILHEIM András

Egy fejezet a Bach-legendáriumból. [Johann Sebastian Bach: Die Kunst der Fuge. Leipzig, 1980, faksimile kiadás.] (ism.) = Muzs. 1982. 9. 44–45.

147.

WILHEIM András

Erik Satie gregorián parafrázisai. = MZ 1982. 2. 191–198.

148.

ZOLTAI Dénes

[Joseph] Haydn kétszázötven éve. = Kr 1982. 2. 2.

149.

ZOLTAI Dénes

Naplójegyzetek oda és vissza. /Budapest–Gyula–Kecskemét–Bayreuth./ = Muzs. 1982.

10. 1–7.

11. 15–18.

[Gondolatok Wagnerről, Kodályról.]

III. MAGYAR ZENETÖRTÉNET

a) Önállóan megjelent munkák

150.

Arion 13. Nemzetközi Költői Almanach [Bartók Béla emlékére.] Szerk. Somlyó György. (Budapest, 1982), Corvina. 270 l.

A tanulmányokat és dokumentumokat ld. a szerzőknél!

151.

HOMOLYA István

Bakfark [Bálint]. Budapest, 1982, Zeneműkiadó. 231 l.

152.

Liszt Kiskönyvtár 1. [Tanulmányok Liszt Ferencről.] (Kiadja a Liszt Ferenc Társaság.) (Budapest), 1982. 75 l.

Tartalma: Batta András: Paganini és Liszt

Eckhardt Mária: Liszt és Párizs

Kertész Lajos: Liszt tanítómesterei

Lukin László: Liszt alakja Jókainál

Németh Amadé: Erkel, a Nemzeti

Színház és Liszt kapcsolata

153.

Missale Notatum Strigoniense ante 1341 in Posonio. Ed. by Janka Szendrei and Richard Rybáříč. Budapest, (1982), MTA Zenetudományi Intézet. 692 l.

/Musicalia Danubiana 1./

154.

MOHAYNÉ Katanics Mária

Bartók 27 egyneműkara. Budapest, 1982, Tankönyvkiadó. 320 l.

155.

Népzene és zenetörténet 4. Szerk. Vargyas Lajos. Budapest, (1982), Ed. Musica. 230 l. 1 t. Részletezését ld. a szerzőknél!

156.

POPÉLY Gyula

A pozsonyi Bartók Béla Dalegyesület. Budapest, 1982, Akadémiai Kiadó. 91 l.

/Nemzetiségi Füzetek 3./

157.

RAJECZKY Benjamin

Melodiarium Hungariae Medii Aevi I. Hymni et sequentiae. Pótkötet. Budapest, (1982), Editio Musica. (Z.8107). VIII, 112 l.

158.

RAKOS Miklós

Veszprémtől Szentpétervárig. Auer Lipót élete és művészete. Veszprém, 1982, Megyei Könyvtár. 195 l.

/Közművelődési Kiskönyvtár 6./

159.
SZENDREI Janka – DOBSZAI László – RA-
JECZKY Benjamin
Magyar gregoriánium. Többszólamú tételekkel.
Budapest, [1982], (C:1981), Editio Musica. (Z.
8946). 82, [2] 1. 1 mell.
160.
SZIGETI Kilián
Régi magyar orgonák. Szeged. Budapest, 1982,
Zeneműkiadó. 208 l. 28 t.
161.
Veress Sándor. Tanulmányok. Szerk. Berlász
Melinda. ([Bev.] Ujfalussy József.) Budapest,
(1982), Zeneműkiadó. 180 l.
Tartalma: Demény János: Veress Sándor –
életmű-vázlat
Terényi Ede: Veress Sándor alkotó-
periódusai. Stíluselemzés.
Berlász Melinda: Veress Sándor, a
népzene kutató
Hat képeslap-dokumentum. Köz-
readja Demény János
Veress Sándor művei. Zenemű-
vek, írásművek. Közreadja Berlász
Melinda
162.
VOLLY István
Karácsonyi és Mária-énekek. Budapest, 1982,
Szent István Társulat. 526 l.
- c) Cikkek, tanulmányok*
163.
ANTOKOLETZ, Elliott
Pitch-set derivations from the folk modes in
Bartók's music. = StudMus. Tomus XXIV.
Fasc. 3–4. 265–274.
164.
BÁRDOS Kornél
Adatok a kassai „városi trombitások” történeté-
hez. = ZTDolg 1982. 75–84.
165.
BÁRDOS Kornél
A kőszegi iskolarektor zenei kötelességei a 17.
században. = MZ 1982. 1. 5–9.
166.
BÁRDOS Kornél
Zum Musikleben in Zirc im 18. Jahrhundert. =
Analecta Cisterciensia. Annus XXXVIII. 1982.
Fasc. 1. Jan-Jun. 76–99.
167.
BARLAY Ö. Szabolcs
[Falvy Zoltán: A magyar zene története. Buda-
pest, 1980.] (ism.) = MZ 1982. 3. 331–332.
168.
BARLAY Ö. Szabolcs
[Zolnay László: A magyar muzsika régi száza-
daiból. Budapest, 1977.] (ism.) = MZ 1982. 3.
329–331.
169.
BARTÓK Béla
Bartók írásából. Selbstbiographie. – Részletek
egy budapesti rádióelőadásból. Excerpt from a
Radio broadcast in Budapest. – Die Volksmusik
der Völker Ungarns. – Über Volksmusik. – Das
Problem der neuen Musik. – Sur l'importance
de la musique populaire. – Egy 1932-es koncert
ismeretlen dokumentuma. Unknown document
of a 1932 concert. – Staat und Kunst. Állam és
művészet. – Harvard Lectures. = Arion 13. 84–
112.
170.
BARTÓK János
József Attila zenei kapcsolatairól és előadómű-
vészetéről. = Új Írás. 1982. 9. 27–33.
171.
BATTA András
Gemeinsames Nietzsche-Symbol bei Bartók und
bei R. Strauss. = StudMus. Tomus XXIV. Fasc.
3–4. 275–282.
Angolul NHQu Vol. XXIII. 1982. No. 85.
202–207.
172.
BENAMY Sándor
Hárman a magyar Pantheonból. Beszélgetés Fe-
renczy Noémivel, Bartók Bélával, Mattis-
Teutsch Jánossal. = ÉI 1982. 42. 7.
173.
BÉRCZESSI B. Gyula
Egressy Béni élete és munkássága. = Élet és Tu-
domány. 1982. 29. 899–901.
174.
BERECZKY János–DOMOKOS Mária–PAKSA
Katalin

Magyar-román dallamkapcsolatok Bartók román gyűjteményében. / Rumanian Folk Music II. kötet. / = Népzene és zenetörténet 4. 5–109.

175.

BERLÁSZ Melinda

Da capo al fine. Ismétlődő segélykiáltások a népzene kutatás létéért (1946–1950.) = MZ 1982. 1. 10–17. Rajeczky Benjamin pályafutásáról.

176.

BERLÁSZ Melinda

A Magyar Művészeti Tanács szerepe zeneéletünk megújításában 1945–1950. Intézménytörténeti adalék századunk zenetörténetéhez. = ZTdolg 1982. 141–154.

177.

BERLÁSZ Melinda

Über die Erneuerung der Instrumentalpädagogik in Ungarn 1932–1947. = Schweizerische Musikzeitung. Vol. 122. 1982. 4. 266–274. Veress Sándorról.

178.

BERLÁSZ Melinda

Werkverzeichnis Sándor Veress. [Werke, Publikationen und Sándor Veress-Bibliographie.] = Schweizerische Musikzeitung. Vol. 122. 1982. 4. 275–278.

179.

BODON Pál

Bartók Béla. — Visszaemlékezéseim Bartók Bélára. — Népdalok Bodon Pál gyűjtéséből. = Kodály Intézet Évkönyve 1982. 100–108.

180.

BODON Pál

Önéletrajz. = Kodály Intézet Évkönyve 1982. 98–99.

181.

BOZAY Attila

Bartók Béláról. — On Béla Bartók. = Arion 13. 55–57.

182.

BREUER János

Bartók and after. The International Music Council meets in Budapest. = NHQu Vol. XXIII. 1982. No. 86. 214–216.

183.

BREUER János

Die Beziehungen zwischen Bartók und Milhaud. = StudMus. Tomus XXIV. Fasc. 3–4. 283–293.

184.

BREUER János

Az elfelejtett Bartók-hangversenyhez. = ÉI 1982. 25. 2. Kerényi György cikkéhez, ÉI 1982. 23. Vö. 224. tétellel!

185.

[BREUER János] B. J.

[Így láttuk Bartókot. Szerk. Bónis Ferenc. Budapest, 1981.] (ism.) = MZ 1982. 1. 112.

186.

BREUER János

Megjegyzések Koncz Gábor tanulmányához. = Kultúra és Közösség. 1982. 5. 110–112.

Koncz Gábor cikkéhez, Kultúra és Közösség 1982. 1–2. Vö. 73. tétellel!

187.

BREUER János

Párizsi Bartókiana VI. 1939. Két Bartók-levél Henry Barraud-hoz. = Muzs. 182. 4. 34–36.

188.

BREUER János

Román népi táncok. Egy Bartók-mű két lappangó átírata. = ZTdolg. 1982. 155–158.

189.

CENNER Mihály

Kálmán Imre. = Élet és Tudomány. 1982. 43. 1356–1357.

190.

CONRAD, Márta

Eine dritte Autorenaufnahme von „Abend am Lande“. = StudMus. Tomus XXIV. Fasc. 3–4. 295–302.

191.

DEMÉNY János

Egy Bartók-kutató műhelyéből 2–4. = Tiszatáj. 1982.2. 43–46.

3. 69–70.

7. 22–25.

192.

DEMÉNY János

Emlékezések és kritikák. Hommages, souvenirs,

- critiques. — Tributes, collections, critiques. = Arion 13. 185–258. Demény János összeállítása Bartók Béla műveinek fogadtatásáról.
193.
DENCŐ István
75 éves a Zeneakadémia épülete. = Muzs. 1982. 9. 41–43.
194.
DENISZOV, Ediszon
Muzika Beli Bartoka. = Bartók's Music. — Bartókról. = Arion 13. 59–61.
195.
DOBSZAY László
The absorption of folksong in Bartók's composition. = StudMus. Tomus XXIV. Fasc. 3–4. 303–313.
196.
DOBSZAY László
Egy epikus tónus maradványai népzeneinkben. = ZTdolg 1982. 39–55.
197.
DOBSZAY László
Jelenkori művelődési áramlatok — a hazai egyházzene tükrében. = Kultúra és Közösség. 1982. 1–2. 64–86.
198.
DOBSZAY László
A magyar Graduál-irodalom első emléke. = Magyar Könyvszemle. 1982. 2. 100–112.
199.
DOBSZAY László
„Missa mundi”. = MZ 1982. 1. 21–36.
200.
DOMOKOS Mária
Bartók's Systeme zum Ordnen der Volksmusik. = StudMus. Tomus XXIV. Fasc. 3–4. 315–325.
201.
DOMOKOS Mária
Ungarische Verbunkos-Melodie im Gitarrenquartett von Schubert — Matiegka. = StudMus. Tomus XXIV. Fasc. 1–2. 99–112.
202.
DORÁTI Antal
Jegyzetek egy mestermű körül. — Notes on a masterpiece. = Arion 13. 32–53.
- Bartók: Concerto.
203.
ECKHARDT, Mária
Diary of a wayferer. The wanderings of Franz Liszt and Marie d'Agoult in Switzerland, June–July 1835. = Journal of the American Liszt Society. Vol. IX. 1982. 10–17.
204.
ECKHARDT, Mária
Liszt à Marseille. = StudMus. Tomus XXIV. Fasc. 1–2. 163–197.
205.
ECKHARDT Mária
Liszt és a Doppler-testvérek szerepe a Filharmóniai Társaság alapításában. = ZTdolg 1982. 133–139.
206.
FERENCZI Ilona
Az Eperjesi Graduál antifonáinak dallam- és szövegforrásai. = MZ 1982. 1. 49–69.
207.
FÖLDES Imre
Kurtág György: Játékok. = Parl. 1982. 12. 1–25.
208.
FRIGYESI, Judit
Between rubato and rigid rhythm: a particular type of rhythmical symmetry as reflected in Bartók's writings on folk music. = StudMus. Tomus XXIV. Fasc. 3–4. 327–337.
209.
GIDAY Kálmán
Szeged reformkori zenei élete. = Somogyi Könyvtári Műhely. 1982. 4. 151–155.
210.
GOMBOCZ, Adrienne—SOMFAI, László
Bartók's Briefe an Calvocoressi (1914–1930). = StudMus. Tomus XXIV. Fasc. 1–2. 199–231.
211.
GUPCSÓ Ágnes
Jakkó László táborig dalgyűjteménye. Egy ismeretlen kézirat nyomában. = ZTdolg 1982. 121–127.

212.
HÄNDEL, Günter
Dynamik und Energetik in der Klangwelt von Rondo I und Improvisation II. = StudMus. Tomus XXIV. Fasc. 3–4. 339–350.
213.
HILLER István
Kálmán Imre soproni kapcsolatai. = Soproni Szemle. 1982. 1. 66–72.
214.
HUBERT Gabriella, H.
A Bártfai Énekeskönyv kapcsolata Beythe és Bornemissza énekeskönyveivel. = Irodalomtörténeti Közlemények. 1982. 2. 186–188.
215.
HUNDT, Theodor
Barocke Formelemente im Kompositionsstil Béla Bartóks. = StudMus. Tomus XXIV. Fasc. 3–4. 361–372.
216.
HRISZTIANSZEN, Lidija
Csert edinstva v interpretaciji folkloru Bartoki – teoretikom i tvorcom. = StudMus. Tomus XXIV. Fasc. 3–4. 351–360.
217.
ILLÉNYI András
Az első hazai nyilvános hangközvetítés. = Képes Hangtechnika. 1982. 4. 97–104.
218.
ILUPINA, Anna
Balettek Liszt zenéjére. Ford. Géczi Vera. = Szovjet Irodalom. 1982. 9. 175–178.
219.
ITZÉS Mihály
Vásárhelyi Zoltánról. = KÓTA. 1982. 7. 4.
Hozzászólás Körber Tivadar írásához, KÓTA. 1982. 4. Vö. 232. tétellel!
220.
JENEY Zoltán
Bartók Béláról születésének századik évfordulója alkalmából. – An appreciation of Bartók on the occasion of the centenary of his birth. = Arion 13. 58–59.
221.
KAPRONYI Teréz
Az első hangú tropár dallamtípusa a magyar görögkatolikus közösségek gyakorlatában. = ZT-dolg 1982. 281–290.
222.
KÁRPÁTI János
Béla Bartók and international co-operation in the music publishing and recording field. = Fontes Artis Musicae. 29. 1982. 1–2. 6–10.
223.
KÁRPÁTI János
Tonal divergences of melody and harmony: a characteristic device in Bartók's musical language. = StudMus. Tomus XXIV. Fasc. 3–4. 373–380.
224.
KERÉNYI György
Egy elfelejtett Bartók-hangverseny. = ÉI 1982. 23. 8. 1938. december 18-án, a Kis Filharmónia rendezésében. Vö. Breuer János cikkével, 184. tétellel!
225.
KOMLÓS Katalin
Approaches to Bartók. [Somfai László: Tizennyolc Bartók-tanulmány. Budapest, 1981.] (ism.) = NHQu Vol. XXIII. 1982. No. 86. 217–220.
226.
KOMOLY Pál
Szeged muzikusai. = Somgyi Könyvtári Műhely. 1982. 4. 156–158.
227.
KOVÁCS Mária
Documents sur Liszt en Belgique. = StudMus. Tomus XXIV. Fasc. 1–2. 157–162.
228.
KOVÁCS Sándor
Bartók zongorázik. [Bartók zongorázik. Szerk. Somfai László, Kocsis Zoltán, Sebestyén János. Hungaroton LPX 12326–33, 12334–38.] (ism.) = Muzs. 1982. 2. 1–4.
229.
KOVÁCS Sándor
Formprobleme beim Violakonzert von Bartók–Serly. = Stud Mus. Tomus XXIV. Fasc. 3–4. 381–391.

230.
KOVÁCS Sándor
A new approach to Bartók. [Tallián Tibor: Bartók Béla. Budapest, 1981.] (ism.) = NHQu Vol. XXIII. 1982. No. 88. 210–211.
231.
KOVÁCS Sándor
Über die Vorbereitung der Publikation von Bartóks grosser ungarischer Volksliedausgabe. = StudMus. Tomus XXIV. Fasc. 1–2. 133–155.
232.
KÖRBER Tivadar
Vásárhelyi Zoltánról. = KÓTA, 1982. 4. 19–20.
Vö. Ittész Mihály cikkével, 219. tétellel!
233.
KÖRMENDY Kinga
[Szendrei Janka: A magyar középkor hangjegyes forrásai. Budapest, 1981.] (ism.) = Magyar Könyvszemle. 1982. 3. 290–292.
234.
KROÓ György
New Hungarian music. = Notes. Vol. 39. 1982. No. 1. (September) 43–71.
235.
KROÓ György
A szfinksz mosolya. / Adalék Bartók és a századelő kapcsolatához. / = MZ 1982. 1. 76–80.
236.
KROÓ György
Two major works from György Kurtág. = NHQu Vol. XXIII. 1982. No. 85. 208–212.
237.
KUN Zsigmond
Bartók-élmény — túl a zenén. = Magyar Nemzet, 1982. január 3. Bartók Béla Kun Zsigmondhoz írt levelének közlésével.
238.
KUTASNÉ Csikor Éva
Apám a fiatal Bartókról. = Ének-zene Tan. 1982. 3. 134. Csikor Elemér emlékei.
239.
LAKI Péter
A „hosszú ének”: a népzene nemzetközi alapítása. = Bartók-dolgozatok 1981. 190–196.
Németül: StudMus. Tomus XXIV. Fasc. 3–4. 393–400.
240.
LAMPERT, Vera
Bartók's choice of theme for folksong arrangement: some lessons of the folk-music sources of Bartók's works. = StudMus. Tomus XXIV. Fasc. 3–4. 401–409.
241.
LÁSZLÓ Ferenc
A hatodik DocB. [Documenta Bartókiana. Heft 6. Hrsg. von László Somfai. Budapest, 1981.] (ism.) = Muzs. 1982. 4. 38–39.
242.
LEGÁNY Dezső
A Himnusz és a Szózat zenéje. = Kísérőfüzet a Hymnus — Szózat c., Hungaroton SLPX 19133. sz. lemezhez, 8 l.
243.
LEGÁNY Dezső
A zene alakváltozásai a kiegészítés első szakaszában 2. = MZ 1982. 1. 102–111.
244.
LENDVAI Ernő
Hol a színpad, kint-e vagy bent? = Kultúra és Közösség. 1982. 1–2. 31–38.
Bartók V. Vonósnyégyes, elemzés.
245.
LENDVAI Ernő
La sezione aurea nelle strutture musicali Bartókiane. = Nuova Rivista Musicale Italiana. Anno XVI. 1982. No. 2. 157–181.
3. 340–399.
246.
LENOIR, Yves
The destiny of Bartók's ethnomusicological research immediately prior to his stay in the United States. = StudMus. Tomus XXIV. Fasc. 3–4. 411–423.
247.
Liszt Ferenc levele Simor János esztergomi érsekhez. Közreadja és bev. Beke Margit. = Vigília. 1982. 2. 143–144.
248.
LUTOSŁAWSKI, Witold
Részletek egy interjúból. = Details from an interview. = Arion 13. 61–63.
Bartókról.

249.
MALINA, János
International Bartók Symposium. = NHQu Vol. XXIII. 1982. No. 86. 210–213.
250.
MALINA János
Középkori kincseink – kottában is! [Szendrei Janka–Dobszay László–Rajeczky Benjamin: Magyar gregoriánium. Budapest, 1981.] (ism.) = Muzs. 1982. 10. 28–30.
251.
MALINA János
Meggésett reflexiók barokkzene-ügyben. (Gondolatok a Muzsika februári számában Rolla Jánossal és Czidra Lászlóval készített interjúról.) = Muzs. 1982. 11. 27–31. Vö. 263. sz. tétellel!
252.
MENUHIN, Yehudi
Béla Bartók – ein Genie im 20. Jahrhundert. – Bartók Béla – zseni a XX. században. = Arion 13. 28–32.
253.
MICHAEL, Frank
Analytische Anmerkungen zu Bartóks 2. Klavierkonzert. = StudMus. Tomus XXIV. Fasc. 3–4. 425–437.
254.
Molnár Antal négy levele Bartók Bélához. Közreadja Demény János. = Tiszatáj. 1982. 12. 72–75.
255.
MOLNÁR József
Luby-émlékek. = Szabolcs-Szatmári Szemle. 1982. 3. 65–71. Bartók Béláról és Luby Gézaról.
256.
MONA Ilona
Kéziratok „magyar nóták” a Bartók Béla Zene-művészeti Szakközépiskola – volt Nemzeti Zene-oda – könyvtárában. = ZTdolg 1982. 97–120.
257.
MONA, Ilona
On music publishing in Hungary. = Fontes Artis Musicae. 29. 1982. 1–2. 40–43.
258.
MONA, Ilona
Über Franz Liszts Ungarische Nobilität: Dichtung und Wahrheit Musikhistorische Beziehungen der bibliographischen Arbeit. = Fontes Artis Musicae. Vol. 29. 1982. 4. 169–182.
259.
NEMESSZEGHY Lajos
Emlékmozaik Kecskemét zenei életéből. = Kodály Intézet Évkönyve 1982. 108–116.
260.
NYÉKI Károly
Hegedűvirtuózok megyei kapcsolatai. = Szabolcs-Szatmári Szemle. 1982. 4. 54–59.
Lavotta János, Reményi Ede.
261.
ORAMO, Ilkka
Die notierte, die wahrgenommene und die gedachte Struktur bei Bartók. Bemerkungen zu einem Problem der musikalischen Analyse. = StudMus. Tomus XXIV. Fasc. 3–4. 439–449.
262.
PAPP Géza
Die Quellen der „Verbunkos-Musik”. Ein bibliographischer Versuch. = StudMus. Tomus XXIV. Fasc. 1–2. 35–97.
263.
PÉTERI Judit
Hatszempközt barokkzene-ügyben. Interjú Rolla Jánossal és Czidra Lászlóval. = Muzs. 1982. 2. 5–10.
Vö. Malina János cikkével, 251. tétel!
264.
PETERSEN, Peter
Bartók und Lutosławski: ein Vergleich. = StudMus. Tomus XXIV. Fasc. 3–4. 451–463.
265.
PETHŐ Bertalan
The meaning of Bartók’s secret path. = StudMus. Tomus XXIV. Fasc. 3–4. 465–473.
266.
PLATTHY Pál
Fricsay Ferenc, a katona. = Somogyi Könyvtári Műhely. 1982. 3. 109–113.

267.
RAICS István
Terv és megvalósulás. [Domokos Pál Péter: Bartók Béla kapcsolata a moldvai csángómagyarakkal. Budapest, 1981.] (ism.) = Muzs. 1982. 2. 48.
268.
RAJECZKY, Benjamin
Gregorian chant in Hungary. = NHQu Vol. XXIII. 1982. No. 86. 196–204.
269.
RENNERNÉ Várhidi Klára
Népzeneinkben ma is hangzó XVI. századi nyolcas verseink. = ZTdolg 1982. 57–74.
270.
SOMFAI, László
The Budapest Bartók Archives. = Fontes Artis Musicae. Vol. 29. 1982. No. 1–2. 59–65.
271.
SOMFAI, László
Opening address. = StudMus. Tomus XXIV. Fasc. 3–4. 261–262.
272.
SZENDREI Janka
Az organális többszólamúság újonnan talált emléke a XV. századi Erdélyből. = ZTdolg 1982. 19–38.
273.
SZENDREI Janka
Van-e ciszterci hangjegyzírás? = MZ 1982. 2. 129–137.
274.
SZENTKIRÁLYI András
Bartók and the 20th century. = StudMus. Tomus XXIV. Fasc. 3–4. 475–481.
275.
SZERZŐ Katalin
Bartóks Scarlatti-Repertoire. = StudMus. Tomus XXIV. Fasc. 3–4. 483–495.
276.
SZEVERÉNYI Erzsébet
A magyarországi jazz történetének kultúrpolitikai vonatkozásai 1–3. = Jazz. 1982. 1, 2, 3.
277.
SZIGETI Kilián
A gregorián ének ritmus-kérdése a magyar középkori gyakorlatban. = MZ 1982. 2. 138–145.
278.
SZIGETI Péter
A hiányzó láncszem. = Kultúra és Közösség. 1982. 6. 97–102. A jazzről.
279.
SZILÁGYI Imre
Bartók bölcseleti prelúdiuma. = Új Írás. 1982. 9. 3–26.
280.
SZKLABÁNYI Péter
A Pécsi Királyi Főgimnázium zenéje a 19. század első felében. = Baranyai Krónikáírás 6. 1982. 117–124.
281.
TALLIÁN Tibor
Bartók és a szavak. — Bartók et les mots. — Bartók and words. = Arion 13. 67–83.
282.
TALLIÁN Tibor
„Um 1900 Nachweisbar“: Skizze zu einem Gruppenbild mit Musikern. = StudMus. Tomus XXIV. Fasc. 3–4. 497–503.
283.
TOKAJI András
Kórusmozgalmunk története és mai helyzete. = Tanulmányok a közművelődés helyzete és fejlődésének távlati címmű kutatási főirány 1978–1980. évi vizsgálatáról. (Összeáll. Timár Györgyné.) Budapest, 1982, Művelődéskutató Intézet. 73–90.
284.
TOKAJI András
A társas énektől a karénekgig. (A nyilvános kollektív ének fejlődésének vázlata.) = Kultúra és Közösség. 1982. 1–2. 39–63.
285.
TÓTH Anna
Dudelsack-Effect in Bartóks Werk. = StudMus. Tomus XXIV. Fasc. 3–4. 505–517.

286.

TURI Gábor

A jazz a hetvenes években. = Kultúra és Közösség. 1982. 6. 85–96.

287.

UJFALUSSY, József

1907–1908 in Bartóks Entwicklung. = StudMus. Tomus XXIV. Fasc. 3–4. 519–525.

288.

UJFALUSSY József

Premises de la compréhension de la musique Bartokienne. = Guide musical de Hongrie 19. 1982. 3–6.

289.

VERESS, Sándor

Le „Microcosmos” dans l’univers musical de Bartók. = Schweizerische Musikzeitung. Vol. 122. 1982. 4. 260–263.

290.

VÖRÖS József

Bartók Balatonberényben. = Somogy. 1982. 5. 69–70.

291.

WALDBAUER, Iván

Intellectual construct and tonal direction in Bartók’s „Divided Arpeggios”. = StudMus. Tomus XXIV. Fasc. 3–4. 527–536.

292.

WALSH, Stephen

Bartók in the studio. Centenary edition of Bartók’s records, ed. by László Somfai and Zoltán Kocsis. Hungaroton LPX 12334–338. — Hungarian Folk Music. Gramophone records with Bartók’s transcriptions, ed. by László Somfai. Hungaroton LPX 18058–60. = NHQu Vol. XXIII. 1982. No. 86. 205–210.

293.

WEISS-AIGNER, Günter

Tonale Perspektiven des jungen Bartók. = StudMus. Tomus XXIV. Fasc. 3–4. 537–548.

294.

WILHEIM András

Bartók Két elvégzésének kiadásairól. = Muzs. 1982. 4. 40–43.

295.

WILHEIM András

Bartók-mozaikképek. [Bónis Ferenc: Bartók Béla élete képekben és dokumentumokban. Budapest, 1980. — Így láttuk Bartókot. Harminchat emlékezés. Szerk. Bónis Ferenc. Budapest, 1981.] (ism.) = Muzs. 1982. 2. 46–47.

296.

WILHEIM András

Egy új Molnár-kiadás margójára. [Molnár Antal: Esmények, értékek, emlékek. Budapest, 1981.] (ism.) = Muzs. 1982. 5. 38–39.

297.

WILHEIM András

Megkésétt „első” kiadás. [Bartók Béla: Székely dalok férfikarra. Budapest, 1982, Ed. Musica. Z 4675.] (ism.) = Muzs. 1982. 5. 39–40.

298.

WINKING, Hans

Klangflächen bei Bartók bis 1911. Zu einigen stilistischen Beziehungen in den Orchesterwerken Béla Bartóks zur Orchestermusik des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts. = StudMus. Tomus XXIV. Fasc. 3–4. 549–564.

299.

XENAKIS, Iannis

Béla Bartók. — Bartók Béla. [Francia és magyar nyelven.] = Arion 13. 54–55.

III/B. KODÁLY-IRODALOM

1. Önállóan megjelent munkák

300.

BREUER János

Kodály-kalauz. Budapest, 1982, Zeneműkiadó. 370 l.

301.

EŐSZE László

Forr a világ. Kodály Zoltán élete. 2., felújított kiadás. Budapest, 1982, Móra Kiadó. 218 l. 32 t.

302.

EŐSZE László

Kodály Zoltán élete képekben és dokumentumokban. Jubileumi kiadás Kodály Zoltán születésének 100. évfordulójára. 3., bőv. kiadás. Budapest, 1982, Zeneműkiadó. 167 l.

303.
GÁL Zsuzsa
Kodály Zoltán. Budapest, 1982, Zeneműkiadó. 199 l.
/Az én zeneszerzőm./
304.
Háry János kalandozásai Nagybonytul a Burgváráig. Írták Paulini Béla és Harsányi Zsolt. Zenejét írta Kodály Zoltán. [Utószó] Till Géza. [III.] Kass János. Budapest, 1982, Zeneműkiadó. 82 l.
305.
Így láttuk Kodályt. Ötvennégy emlékezés. Szerk. Bónis Ferenc. Centenárium, bőv. kiadás. Budapest, 1982, Zeneműkiadó. 494 l.
306.
Kodály Zoltán levelei. Szerk. Legány Dezső, Budapest, 1982, Zeneműkiadó. 461 l.
307.
KODÁLY Zoltán
Művek. [Válogatott írások.] (Vál. Zoltai Dénes.) Budapest, 1982, Kossuth Kiadó. 196 l. 5x5 cm. Bibliofil kiadás
308.
KODÁLY Zoltán
Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok. Sajtó alá rendezte és bibliográfiai jegyzetekkel ellátta Bónis Ferenc. 3. kiadás. Budapest, 1982, Zeneműkiadó. 2 db.
1. 345, [7] l. 2 t.
2. 591 l. 7 t.
309.
Kodály Zoltán 1882–1967. [Bibliográfia.] (Összeáll. Kovács Piroska – Papp Emma.) Debrecen, 1982, (Városi Könyvtár.) 107 l.
310.
Kodály Zoltán 1882–1967. Dokumentumok. Összeáll. Aknay Tibor és Gosztola Gábor. Budapest, 1982, Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár. 24 l.
311.
Kodály. Magyarság, történetiség, népiség. [Kiállítás kalauz.] (Írta Sz. Farkas Márta.) (Budapest, 1982, Budapesti Történeti Múzeum.) [28] l.
Németül is.
312.
Kodály-mérleg 1982. Tanulmányok. (Vál. és szerkesztette Breuer János.) Budapest, 1982, Gondolat. 445 l.
313.
Kodály-szemináriumok. (Szerk. Erdeiné Szelles Ida.) Válogatás a nyári tanfolyamokon elhangzott előadásokból, Kecskemét 1970–1980. Budapest, 1982, Tankönyvkiadó. 231 l. Részletezését ld. a szerzőknél.
314.
A Kodály Intézet Évkönyve. (Szerk. Ittész Mihály.) (Kecskemét, 1982, Kodály Intézet.) 135 l. Részletezését ld. a szerzőknél.
315.
LEGÁNYNÉ Hegyi Erzsébet
Stílusismeret Kodály pedagógiai művei alapján. Budapest, Zeneműkiadó.
1: Népzenei sajátosságok, reneszánsz stílusjegyek. 1982. 149 l.
316.
PÉTER László
Kodály Szegeden. Szeged, 1982, Somogyi Könyvtár. 191 l.
/A Somogyi Könyvtár kiadványai 25./
2. *Cikkek, tanulmányok*
- a) *Források, visszaemlékezések*
317.
AGÓCSY László
Egy Kodály-dedikáció története. Beszélgetés Agócsy Lászlóval. Riporter C. Szalai Ágnes. = KÓTA. 1982. 10. 9–11.
318.
AMANN, Jean-Pierre
Ernest Ansermet s'entretient avec Zoltán Kodály, avril 1947. = Bulletin Kodály 1982. 2. 4–6.
319.
ANDOR Éva
A hangok nagy tanáráról. Beszélgetés Andor Évával. Riporter [Balogh Jolán] (= balogh) = KÓTA. 1982. 10. 14–15.

320.
BAKOS József
Emlékek és képek Kodály Zoltánról. = Hevesi Szemle. 1982. 2. 55–59.
321.
BARTÓK János
Férfikórus három medvére. Emlékek, anekdoták a Tanár Úrról. = Budapest. 1982. 7. 22–23. Kodály Zoltánról.
322.
BERKESI Sándor
Kodály Zoltánra emlékezve. = Theologiai Szemle. 1982. 3. 172–174.
323.
BERLÁSZ Melinda
Zoltán Kodály as president of the Arts Council of Hungary /1945–1950/. = Bulletin Kodály 1982. 2. 38–41.
324.
BREUER János
Kodály Zoltán levelei Ormándy Jenőhöz. = Muzs. 1982. 7. 1–3.
325.
BREUER János
Romain Rolland levele Kodály Zoltánhoz. = Nagyvilág. 1982. 12. 1867–1869.
326.
CSENKI Imre
Emlékek, anekdoták a Tanár Úrról. = Budapest. 1982. 1. 12–13. Kodály Zoltánról.
327.
DEMÉNY János
Dokumentáció és vallomás. Egy Kodály-levél történelmi pillanata. = Alföld. 1982. 12. 58–69.
328.
DEMÉNY János
Két Kodály-dokumentum Molnár Antal levelesládájából. = Napjaink. 1982. 8. 18.
329.
DÉNES Iván Zoltán
Kodály Zoltán levele Szekfű Gyulához és a „Történetpolitikai tanulmányok”-hoz fűzött megjegyzései. [Összeállította és a bevezetőt írta ~] = Kr 1982. 12. 4–6.
330.
FRÁTER Jánosné
Kodály Zoltán akadémiai működésével kapcsolatos két kiadatlan kézirat. Közli ~. = Magyar Tudomány. 1982. 8–9. 697–700.
331.
GÁBOR Judit, L.
Emlékeim Kodály Zoltánról 1–3. = KÓTA. 1982. 5. 3–4.
6. 6–7.
7. 2–3.
332.
GUNDA Béla
Az első Kodály-émlékkönyv. Beszélgetés Gunda Bélával. [Riporter] Sümegi György. = Forrás. 1982. 12. 49–52.
333.
HORUSITZKY Zoltán
Zeneszerzés-tanárom: Kodály Zoltán. = Kodály Intézet Évkönyve 1982. 17–20.
334.
KANYAR József
Így láttam Kodályt. = Somogy. 1982. 6. 3–8.
335.
KISS Károly
[Így láttuk Kodályt. Ötvennégy emlékezés. Szerk. Bónis Ferenc. Budapest, 1982.] (ism.) = Új Tükör. 1982. 50. 2.
336.
KOC SIS Zoltán–WILHEIM András
Publikálatlan Kodály-fotográfiák. = Mozgó Világ. 1982. 6. 94–97.
8. 98–100.
10. 14–17.
337.
KODÁLY Zoltán
Address delivered at the banquet of OMIKE. = Bulletin Kodály 1982. 2. 25.
338.
KODÁLY Zoltán
~ beszéde Dunapatajon 1966. november 6-án. = Ének-zene Tan. 1982. 3. 102–103.
339.
KODÁLY Zoltán
The composer of Psalmus Hungaricus on music

- teaching in the Kindergarten. = *BulletinKodály* 1982. 2. 35.
340.
KODÁLY Zoltán
The development of musical folklore. = *BulletinKodály* 1982. 2. 32.
341.
KODÁLY Zoltán
~ emlékezik. Lejegyezte és közreadja Vass Lajos. = *KÓTA*. 1982. 6. 2–3.
342.
Kodály Zoltán és Péczely Attila levelezéséből. = *Forrás*. 1982. 12. 62–67.
343.
KODÁLY Zoltán
Három elfeledett írás. Egy angol-német lexikon címszavai. Közreadja Breuer János. = *MZ* 1982. 4. 335–338.
344.
KODÁLY Zoltán
Introduction to the Hungarian edition of Joseph Szigeti's book. = *BulletinKodály* 1982. 2. 36.
345.
Kodály Zoltán irodalmi önarcképe. [Lejegyezte] Hannes Reinhard. Ford., közreadja és bev. Bónis Ferenc. = *Alföld*. 1982. 12. 33–39.
346.
KODÁLY Zoltán
Magyar hangszertanítás. Előadás és vita. = *Kodály Intézet Évkönyve* 1982. 10–16.
347.
KODÁLY Zoltán
Magyarság a zenében. = *Forrás*. 1982. 12. 3–9.
348.
[KODÁLY Zoltán] Z. KODAJ
Moj put' k muzike. = *Szovetszkaja Muzika*. 1982. 12. 129–130.
349.
KODÁLY Zoltán
Musikunterricht und Erziehung /1966/. = *BulletinKodály* 1982. 2. 37–38.
350.
KODÁLY Zoltán
Opening address. /Delivered on 13 december 1965, on the twentieth anniversary of Béla Bartók's death, at the series of lectures of the Folk Music Research Group of the Hungarian Academy of Sciences./ = *BulletinKodály* 1982. 2. 34.
351.
KODÁLY Zoltán
Preconditions of comparative folk tune research. = *BulletinKodály*. 1982. 2. 33.
352.
KODÁLY Zoltán
An unsent message to the First International Verdi Congress /1966/. = *BulletinKodály* 1982. 2. 26.
353.
Kodály tanár úrra emlékezünk 1. Kodály tanár úr a szakfelügyelők között. Vámosi Nándor, Tihász Mihály emlékei. = *Ének-zene Tan.* 1982. 3. 97–102.
354.
Kodály tanár úrra emlékezünk 2. Mihályi Gyuláné, Fasang Árpád emlékei. = *Ének-zene Tan.* 1982. 4. 164–170.
355.
Kodály tanár úrra emlékezünk 3. Soltész Elek-né, Nemesszeghy Lajos. = *Ének-zene Tan.* 1982. 6. 243–246.
356.
KODÁLY Zoltánné
A Vigília beszélgetése Kodály Zoltánnéval. Riporter Bálint B. András. = *Vigília*. 1982. 12. 931–934.
357.
KOKAS Klára
Encounters with Kodály. = *NHQu Vol. XXIII*. 1982. No. 88. 57–62.
358.
LANG, Paul Henry
Kodály-émlékek két emberöltő kódén át. [Ford. Bónis Ferenc.] = *Nagyvilág*. 1982. 12. 1870.

359.
LÁSZLÓ Ferenc
Kodály-levél Enescu hagyatékában. = MZ 1982. 4. 414–420.
360.
LÁZÁR István
Kodály Zoltán levelei. [Kodály Zoltán levelei. Szerk. Legány Dezső. Budapest, 1982.] (ism.) = Új Tükör. 1982. 50. 2.
361.
LEGÁNY Dezső
Some letters by Kodály. = BulletinKodály 1982. 2. 10–25.
362.
MARTINOV, Ivan
Találkozások Kodálllyal. Ford. Gálvölgyi Judit. = Szovjet Irodalom. 1982. 11. 131–133.
363.
MÁTYÁS János
Öt Kodály-karmű keletkezéstörténetéhez. = MZ 1982. 3. 309–325. Szedő Dénes visszaemlékezései Kodályról, Tóth József nyilatkozata a „Miatyánk” keletkezéséről.
364.
MOLNÁR Antal
Két dokumentum – két kommentár. Közreadja és bev. Demény János. = Somogy. 1982. 6. 31–36.
Kodályról és Szabó Dezsőről.
365.
NESENY, Judith
Conversation with Zoltán Kodály. = BulletinKodály 1982. 2. 6–10.
366.
RÁPOLTHY Viktor
„Ki felügyel a sakra”. Kodály Zoltán rigmusa zenei szakfelügyelőknek. = Köznevelés. 1982. december 17. 13.
367.
SZABÓ Helga
Kodály Zoltán széljegyzetei. = MZ 1982. 4. 372–413. Kodály jegyzetei a Zeneművészeti Főiskola könyvtárának 23 kötetében.
368.
SZŐNYI Erzsébet
Kodályra emlékezve. = Ének-zene Tan. 1982. 1. 2–3.
369.
UJFALUSSY József
Emlékeim. = Alföld. 1982. 12. 84–86.
[Kodály Zoltánról]
370.
VIKÁR Sándor
Kodály Zoltán tanítványa voltam. = Szabolcs-Szatmári Szemle. 1982. 4. 46–53.
- b) Életrajzi írások, az életmű értékelése, méltatása*
371.
BALOGH Edgár
Felszállott a páva. = Alföld. 1982. 12. 77–78.
372.
BARTÓK János
Kodály és nyelvünk. = Élet és Tudomány. 1982. 39. 1222–1223.
373.
BÓNIS Ferenc
Kodály Zoltán útjai a zenéhez. = Nagyvilág. 1982. 12. 1859–1867. Németül in: Österreichische Musikzeitschrift. 1982. 12. 665–674.
374.
BÓNIS Ferenc
Szabolcsi és Kodály. Adatok kettejük kapcsolatához. = MZ 1982. 4. 353–371.
375.
BREUER János
Commemoration de Zoltán Kodály. = Guide musical de Hongrie 18. 1981. 51–56.
376.
BREUER János
Eleven kapcsolatban. = Szovjet Irodalom. 1982. 11. 113–122. Kodály Zoltán és a szovjet zene kapcsolatáról.
377.
BREUER János
Kodály és a nagyvilág. = Alföld. 1982. 12. 40–48.

378.
BREUER János
Kodály in England 1913–1945. = NHQu Vol. XXIII. 1982. No. 87. 201–215.
379.
BREUER János
Kodály Zoltán az Új Magyar Zene Egyesületben. = Muzs. 1982. 8. 22–24.
380.
BREUER János
Zoltán Kodály and Benjamin Britten. = NHQu Vol. XXIII. 1982. No. 88. 52–56.
381.
BREUER János
Kodály Zoltán internacionalizmusa. = Forrás. 1982. 12. 76–80.
382.
BREUER János
Kodály Zoltán szabadsághangjai. = Somogy. 1982. 6. 37–40.
383.
BREUER János
Vallás, progresszió, humanizmus Kodály Zoltán életművében. = Világosság. 1982. 11. 673–680.
384.
BUDAI Balogh Sándor
Kodály Zoltán és Szabó Dezső barátsága. = Confessio. 1982. 1. 109–111.
385.
CZIGÁNY György
Kodály-variációk Ferencsik János és Simándy József társaságában. = Vigília. 1982. 10. 776–777.
386.
CZINE Mihály
Kodály és a magyar irodalom. = Alföld. 1982. 12. 8–20.
387.
DEME László
Ecsetvonások Kodály arcképéhez. = Édes Anyanyelvünk. 1982. 3. 11–12.
388.
EŐSZE László
Egy nemzeti zeneszerző egyetemessége. = Alföld. 1982. 12. 26–32. Kodály Zoltán.
389.
EŐSZE László
A Kodály-jelenség. = Nagyvilág. 1982. 7. 1067–1070.
390.
EŐSZE László
Kodály nyomában Galántán. = Parl. 1982. 11. 1–5.
391.
EŐSZE László
Utak Kodályhoz. = Kodály-szemináriumok. 34–48.
392.
[EŐSZE László] ESZE, L.
„Vzletela pava”. = Szovetszkaja Muzika. 1982. 12. 123–129. Kodály Zoltán.
393.
FÁBIÁN Zoltán
A zene életcsodája. = Jelenkor. 1982. 12. 1059–1061. Kodály Zoltán.
394.
FARKAS P. József
„Zene nélkül nincs teljes ember.” = ÉI 1982. 42. 12. Kodály Zoltán.
395.
FEKETE Károly, ifj.
Kodály Zoltán és a református énekkarok. = Confessio. 1982. 2. 78–85.
396.
FELLETÁR Béla
Két adat a Kodály-irodalom hódmezővásárhelyi vonatkozásaihoz. = Muzs. 1982. 12. 15.
397.
FODOR András
Kodály és a magyar költészet. = Somogy. 1982. 6. 26–31. Változata: KÓTA. 1982. 2. 1–3.
398.
FODOR András
Kodály útmutatása. = Napjaink. 1982. 12. 24–25.
399.
FORRAI Katalin
Kis emberek nagy zeneszerzője. = KÓTA. 1982. 10. 12. Kodály Zoltán.

400.
HELTAI Nándor
Kodály és Kecskemét. = Népművelés. 1982. 11. 8–10.
401.
HELTAI Nándor
Kodály és szülővárosa, Kecskemét. = KÓTA. 1982. 10. 6–8.
402.
ITTZÉS Mihály
„...hogy a szép hangja mindig szabadon szólhasson!” Kodály Zoltán életművének közéletisége. = Forrás. 1982. 12. 20–26.
403.
ITTZÉS Mihály
Legyen a zene mindenkié! Kodály Zoltán százéves terve. = Élet és Tudomány. 1982. december 17. 1603–1605.
404.
JÁNOSY István
Kodály Zoltán és az ógörög zenei-esztétikai nevelés. = Somogy. 1982. 6. 23–26.
405.
KALÁSZ Márton
[Kodály-mérleg, 1982. Tanulmányok. Szerk. Breuer János. Budapest, 1982.] (ism.) = Új Tükör. 1982. 50. 2.
406.
KÁLMÁN Béla
A nyelv-művelő. = Alföld. 1982. 12. 79–83. Kodály Zoltán.
407.
KERESZTURY Dezső
Kodály. = Új Tükör. 1982. 50. 5.
408.
KISS Ferenc
Kodály irodalmunk felől. = Alföld. 1982. 12. 3–7.
409.
KOVÁCS Gergelyné
Kodály és Bartók Zoboralján. = Élet és Tudomány. 1982. december 17.
410.
KÖRBER Tivadar
Kecskemét, Kodály városa. = Forrás. 1982. 12. 27–33.
411.
LÁSZLÓ Ferenc
Kodály Zoltán élő emlékműve. = Muzs. 1982. 12. 1–6.
412.
LEGÁNY Dezső
Kodály Zoltán gyermekkorra és ifjúságra. = Kodály-szemináriumok. 23–33.
413.
LŐKÖS Zoltán
[Péter László: Kodály Szegeden. Szeged, 1982.] (ism.) = Honismeret. 1982. 6. 56–57.
414.
MAROSÁN György
Kodály Zoltán és a munkásdalosmozgalom. = Alföld. 1982. 12. 87–95.
415.
MARÓTI Gyula
Kodály Zoltán. = Nyelvünk és Kultúránk. 1982. 7–15.
416.
MOLNÁR Antal
Bartók és Kodály. = Vigília. 1982. 9. 699–700.
417.
MOLNÁR Antal
Kodályról. = Tiszatáj. 1982. 12. 70–71.
Részlet Molnár Antal 1937-es, A ma zenéje c. kötetéből.
418.
MÓSER Zoltán
Moderato cantabile. Tiszatáj. 1982. 12. 52–69.
Kodály Zoltánról.
419.
NÁDASDY Kálmán
Élni segítő zene. = Kodály-szemináriumok. 9–20. Kodály Zoltánról.
420.
PÉTER László
Kodály meg irodalmunk. = ÉI 1982. 51. 12–13.

421.
PETHŐ Bertalan
Kodály emberségpéldázata. = Forrás. 1982. 12. 13–19.
422.
POZSGAY Imre
Kodály-centenárium előtt. Válaszok Bónis Ferenc kérdéseire. = Ének-zene Tan. 1982. 1. 1–2.
423.
POZSGAY Imre
Kodály ügyéhez méltóan. = Kodály Intézet Évkönyve 1982. 8–9.
424.
RAJECZKY Benjamin
Kodály és egyházi népekeink. = Vigília. 1982. 10. 772–775.
425.
SALAMON Konrád
Töprengés a népiségről Kodály Zoltán nyomán. = Forrás. 1982. 12. 91–96.
426.
SÁNDOR Judit
A hangok nagy tanáráról. Beszélgetés Sándor Judittal. Riporter Ráduly Margit. = KÓTA. 1982. 9. 2–3. Kodály Zoltánról.
427.
SÁRHELYI Jenő
Kodály Zoltán Békés megyében 1. = MZ 1982. 4. 421–439.
428.
SÁROSI Bálint
Kodály Zoltánról mindenkinek. = Új Írás. 1982. 12. 6–11.
429.
TRENCSÉNYI Imre
Számadás Kodály mesternek. = Népművelés. 1982. 7. 28–29.
430.
TÜSKÉS Tibor
Miképpen az asztalra rakott étkek... = Új Tükör. 1982. 50. 6–8. Kodály Zoltán gyermek- és ifjúkora.
431.
UJFALUSSY József
Kodály and Debussy. = NHQu Vol. XXIII. 1982. No. 88. 46–51.
432.
UJFALUSSY József
Kodály Zoltán öröksége. = Társadalmi Szemle. 1982. 11. 42–48.
433.
VARGA András
Kodály Zoltán születésének századik évfordulójára. = Ma és Holnap. 1982. 2. 227–235.
434.
VARGA József
Kodály Tanár Úr a Magyar Tudományos Akadémián. = Új Tükör. 1982. december 12. 11.
435.
VARGYAS Lajos
Kodály, a nemzeti génusz. = Jászkunság. 1982. 2. 35–42.
ua: Ének-zene Tan. 1982. 4. 145–152.
Köznevelés. 1982. december 17. 7–10.
436.
VARGYAS Lajos
Zoltán Kodály: a centenary tribute. = NHQu Vol. XXIII. 1982. No. 88. 39–46.
437.
VEKERDI László
„...Addig élünk, míg nem feledjük, mik vagyunk.” Kodály történelemszemléletéről. = Forrás. 1982. 12. 70–75.
438.
VIKÁR Sándor
Kodály Zoltán Nyíregyházán. = Muzs. 1982. 7. 26–27.
439.
ZOLTAI Dénes
Úton Kodályhoz. = Kr. 1982. 12. 3.
- c) Tanulmányok, cikkek Kodály műveiről*
440.
BALOGH Jolán
Kodály művek bemutatásáról.
1. Beszélgetés Bárdos Lajossal. = KÓTA. 1982. 6. 4.

2. Beszélgetés Csenki Imrével. = KÓTA. 1982. 9. 4–5.
3. Beszélgetés Forrai Miklóssal. = KÓTA. 1982. 10. 13.
441.
BÁRDOS Lajos
Araszoló mozgás 1–2. Kodály: Kilenc zongoradarab. = Parl. 1982. 10. 26–27.
11. 16–21.
442.
BÁRDOS Lajos
Kodály és a prozódia. = KÓTA. 1982. 10. 2–3.
443.
BÁRDOS Lajos
On Kodály's children's choruses. = BulletinKodály 1982. 1. 20–36.
444.
BÁRDOS Lajos
Sajtóhibák a Kodály-kórusokban 1–3. = Énekzene Tan. 1982. 4. 152–157.
5. 210–213.
6. 255–260.
445.
BERLÁSZ Melinda
Kodály vezényel. = Kísérőfüzet a Kodály vezényel c., Hungaroton SLPX 12410–412. sz. lemezekhez, 29 l.
446.
BITSKEY István
A régi magyar irodalom Kodály művészetében. = Alföld. 1982. 12. 21–25.
447.
BORSAI Ilona
A „Mátrai képek” dalai. = ZTdolg 1982. 159–182. Kodály: Mátrai képek.
448.
BREUER János
Bartók román népzene gyűjtése Kodály kezén. = Bartók-dolgozatok 1981. 175–181.
449.
BREUER János
Fölszállott a páva... Ady forradalma Kodály zenéjében. = KÓTA. 1982. 1. 3–4.
450.
BREUER János
Kodály és a színpad 1–2. = Muzs. 1982. 9. 36–38.
12. 11–14.
451.
BREUER János
Kodály–Kölcsey: Bortal. A kórusmű szegedi szólamairól. = Somogyi Könyvtári Műhely. 1982. 4. 137–141.
452.
BREUER János
Kodály Zoltán első népzenei előadásai. = Muzs. 1982. 5. 2–5.
453.
BREUER János
Kodály Zoltán mozija. = Filmvilág. 1982. 9. 16–19.
454.
BREUER János
Kodály Zoltán zenepedagógiai útmutatásai. = Parl. 1982. 5. 2–7.
455.
BREUER János
Kölcsönhatások erőterében. = Műv. 1982. 10. 18–21. Kodály: Marosszéki táncok.
456.
BREUER János
Mikoron Dávid... A Psalmus Hungaricus verséről. = KÓTA. 1982. 10. 4–5.
457.
BREUER János
Monotematikus koncepciók Kodály Zoltán hangszeres műveiben. = MZ 1982. 1. 18–20.
458.
DANCS Lajos
Nyírségi és szatmári népdalok Kodály Zoltán gyűjtésében. = Szabolcs-szatmári Szemle. 1982. 4. 38–45.
459.
DÉVÉNYI Róbert
Egy történelmi daljáték bukása 1948-ban. = Forrás. 1982. 12. 55–61.
Kodály: Cinka Panna.

460.
DÉVÉNYI Róbert
Népdalok a dalszínházban. = Műzsák. 1982. 4. 10–11. Kodály színpadi műveiről.
461.
FEUER Mária
Kodály-kalauz. Breuer János könyve. [Breuer János: Kodály-kalauz. Budapest, 1982.] (ism.) = Új Tükör. 1982. 50. 2.
462.
GÁBOR Lilla
Kodály pedagógiájának nyomában. = Kodály-szemináriumok. 68–77.
463.
HERK Mihály
„Kocsmárosné gyöngyviolám.” Kodály és Karád. = Somogy. 1982. 6. 79–83.
464.
HESZKE Béla
Francia könyv Kodály zeneoktatási módszeréről. [Jacqueline Ribière-Raverlat: L'éducation musicale en Hongrie. Paris.] (ism.) = Parl. 1982. 11. 25–27.
465.
ITTZÉS Mihály
Kodály énekgyakorlatai. = Kodály-szemináriumok. 111–132.
466.
ITTZÉS Mihály
Kölcsey-megzenésítések Kodály Zoltán Op. 6-os dalsorozatóban. = MZ 1982. 4. 339–352.
467.
ITTZÉS Mihály
Molnár Anna. Székely népballada Kodály Zoltán vegyeskari feldolgozásában. = MZ 1982. 3. 255–282.
468.
KÁLMÁN Lajos
Kodály „Kis emberek dalai” c. kötetének népzenei gyökerei. = Kodály-szemináriumok. 92–110.
469.
KERÉNYI György
Kodály Zoltán kedves népdalai. – Mesemondások népdalokról. = Kodály Intézet Évkönyve 1982. 49–81.
470.
KŐVÁGÓ Zsuzsa
Oeuvres de Kodály sur les scènes de danses folkloriques hongroises. = Guide musical de Hongrie 19. 1982. 38–40.
471.
KUN András
Magyarország és modernség a pályakezdő Kodály művészetében. = Alföld. 1982. 12. 49–57.
472.
MÁTYÁS János
Kodály: Háy János. = Kísérőfüzet a Hungaroton SLPX 12187–89. sz. lemezekhez, 135 l.
473.
MOHAYNÉ Katanics Mária
Kodály Biciniumok Weöres Sándor verseivel. = Ének-zene Tan. 1982. 6. 250–254.
474.
MOHAYNÉ Katanics Mária
Kodály: Hajnövesztő. = Ének-zene Tan. 1982. 3. 109–113.
475.
MOHAYNÉ Katanics Mária
Kodály: Jó gazd'asszony. (Elemzés). = Ének-zene Tan. 1982. 2. 52–55.
476.
MOHAYNÉ Katanics Mária
Kodály: Lengyel László. (Elemzés). = Ének-zene Tan. 1982. 4. 158–163.
477.
MOLNÁR Antal
Kodály nagy színpadi sikeréhez. Közreadja és bev. Demény János. = Forrás. 1982. 12. 53–54. Kodály: Háy János.
478.
MÓSER Zoltán
Álom és valóság. Kodály Zoltán karácsonyi népdalfeldolgozásai. = Vigília. 1982. 12. 927–930.
479.
MÓSER Zoltán
A „Karádi nóták”-ról. = Somogy. 1982. 6. 83–87.

480.
NÁDASDY Kálmán
Bevezető Kodály színpadi műveihez. = Kodály Intézet Évkönyve 1982. 21–38.
481.
NAGY Olivér
Kodály zenekari művészete. = KÓTA. 1982. 1. 6–8.
482.
ÓNODY Márta
Kodály és a magyar dal. = Parl. 1982. 11. 13–15.
483.
PAPP Géza
Egy prozódiai jelenség Kodály kórusműveiben. = Ének-zene Tan. 1982. 3. 104–108.
484.
SÁROSI Bálint
Hangszeres népzene Kodály műveiben: a Galántai és a Marosszéki táncok. = Ethn 1982. 4. 513–526.
485.
SZÖNYI Erzsébet
A zenepedagógus módszere. = Alföld. 1982. 12. 70–76. Kodályról.
486.
VASS Lajos
Jól olvassuk-e Kodályt? 1–7. = KÓTA. 1982. 1. 5–6.
2. 4–5.
3. 2–3.
4. 4–5.
5. 5.
6. 5.
7. 3–4.
487.
WILHEIM András
Két első kiadás a Kodály-centenáriumra. [Kodály Zoltán: A bereknek gyors kaszási. Budapest, 1981, Ed. Musica. Z.12168. — Kodály Zoltán: Gavotte három hegedűre és gordonkára. Közreadja Farkas Ferenc. Budapest, 1982, Ed. Musica. Z.12167.] (ism.) = Muzs. 1982. 12. 9–10.
- d) Kodály hatása, utóélete
488.
ÁG Tibor
Kodály emléke a Mátyusföldön. = Honismeret. 1982. 6. 21–23.
489.
BAKÓ Endre
Debreceni tárlat Kodály Zoltán emlékére. = ÉI 1982. 32. 6.
490.
BARSÍ Ernő
Gondolatok a Kodály-évforduló alkalmából. = Honismeret. 1982. 4. 3–6.
491.
BÓNA Endre
Értek Kodály Zoltánról. = Somogyi Könyvtári Műhely. 1982. 4. 159–162.
492.
BREUER János
A centenáris Kodály-kiállításon. = Muzs. 1982. 12. 7–8. A Budapesti Történeti Múzeum kiállításáról.
493.
BREUER János
Kodály a szovjet zenekultúrában. Összeáll. ~. = Szovjet Irodalom, 1982. 11. 123–128.
494.
CZINGRÁBER János
Számvetés a Kodály-évben. = Horizont. 1982. 2. 3–5.
495.
DOBSZAY László
A Kodály-módszer és zenei alapjai. = Kodály-szemináriumok. 54–67.
496.
DOBSZAY László
Szemével farkasszemet. = ÉI 1982. 50. 4. Kodály Zoltán szellemi öröksége.
497.
EŐSZE László
A Nemzetközi Kodály Társaság centenáriumi előkészületei. = KÓTA. 1982. 4. 1.

498.
ERDEI Péter
Kodály szellemi öröksége. Beszélgetés a magyar zenepedagógiáról Erdei Péterrel. Riporter Halász Ferenc. = ÉI 1982. 9. 7.
499.
ERDEI Péter
Kodály zenei nevelési elvei a világban. = Népművelés. 1982. 11. 11–13.
500.
FALVY Zoltán
Kodály Zoltán emlékülés. = Magyar Tudomány. 1982. 8–9. 685–687.
501.
FARKAS Márta, Sz.
Kodály centenáriumán a Várban. = Élet és Tudomány. 1982. október 15.
502.
[Fifth] 5. International Kodály Symposium. Sapporo, Japan 1981. Presentation of papers continued. = BulletinKodály. 1982. 1. 3–19.
503.
FODOR András
Kodály-szimpozium Japánban. = Forrás. 1982. 12. 68–69.
504.
GAJDÓCSI István
Kodály jegyében. = Kodály Intézet Évkönyve 1982. 5–7.
505.
ITTZÉS Mihály
„A zene nem magánosok kedvtelése...” Kodály és a magyar zenei nevelés. = Társadalmi Szemle. 1982. 10. 61–67.
506.
KECSKEMÉTI Gábor
Könyvek a Kodály-centenárium tiszteletére. = Ének-zene Tan. 1982. 5. 240.
507.
KOCSÁRNÉ Herboly Ildikó
A Kodály-koncepció és a XX. sz. zenéje. = Kodály-szemináriumok. 133–146.
508.
A Kodály Emlékbizottság felhívása. = ÉI 1982. 11. 3.
509.
KODÁLY Zoltánné Péczely Sarolta
A Kodály-émlékmúzeum megnyitása előtt. Sári-ka egy napja. Beszélgetés Kodályné Péczely Saroltával. Riporter Hernádi Magda. = Magyar Hírek. 1982. 12. 22–23.
510.
KÓKA Rozália
Kodály a bukovinai székelyek emlékezetében. = Honismeret. 1982. 6. 19–21.
511.
KONTRA István
Az Ének-zene Tanítása történetéből. = Ének-zene Tan. 1982. 6. 246–249.
Kodály és a lap kapcsolata.
512.
KÖRBER Tivadar
Nemzetközi Kodály Szeminárium Kecskeméten. = Ének-zene Tan. 1982. 6. 265–267.
513.
MÉSZÁROS István
Kodály és a neveléstudomány. = Pedagógiai Szemle. 1982. 11. 963–980.
514.
OLSVAI Imre
Kodályra emlékezők között Galántán és Zorbalján. = Honismeret. 1982. 6. 23–26.
515.
RAICS István
Kodály-koncertek egyetemistáknak. = KÓTA. 1982. 5. 18–19.
516.
ROHONYI Katalin
Énekelni kell! Kodály Zoltán és a mai magyar kórusmozgalom. = Népművelés. 1982. 11. 2–3.
517.
SONKOLY István
Kodály tanítványai voltak. = Ének-zene Tan. 1982. 2. 50–51.
518.
SZALAI Ágnes, C.
Látogatóban Kodály-kórusoknál. 1–3. = KÓTA. 1982. 3. 12–14.
4. 14–15.
5. 6–8.

519.
SZOKOLAY Sándor
Köszöntő. = Ének-zene Tan. 1982. 6. 243. Kodály Zoltán.
520.
TÓTHPÁL József
A Kodály-év küszöbén. A KÓTA főtítkáranak nyilatkozata. Riporter C. Szalai Ágnes. = KÓTA. 1982. 1. 1–2.
521.
TURI Gábor
Vélemények tükrében. Karmesterek Kodályról. = Alföld. 1982. 12. 96–104.
522.
TÜSKÉS Tibor
Ikertársak. Kodály és Illyés. = Forrás. 1982. 12. 81–90.
523.
TÜSKÉS Tibor
Kodály és a magyar líra. = Köznevelés. 1982. december 17. 10–13.
524.
UJFALUSSY József
Kodály Zoltán és zenei művelődésünk. = Népművelés. 1982. 11. 3–5.
525.
VÁMOS László
Fényképeim Kodályról. = Budapest. 1982. 3. 21.
526.
VASY Géza
Illyés Bartók- és Kodály-verse. = Tiszatáj. 1982. 11. 49–53.
527.
Z. T.
A Zeneműkiadó centenáriumi újdonságairól röviden. = Parl. 1982. 11. 28–29.
A Kodály-évforduló kiadványainak ismertetése.
- III/C. KODÁLY-IRODALOM
KÜLFÖLDÖN**
528.
ALMÁSI István
Kodály összehasonlító kutatásai. = Utunk. 1982. 49. 4–5.
529.
BENKŐ András
Kodály Zoltán leveleiből, lapjaiból. Közli ~. = Utunk. 1982. 14. 6–7.
530.
BENKŐ András
Kodályiana 1–7. = Utunk. 1982. 41. 7.
42. 6.
43. 7.
44. 6.
45. 7.
47. 7.
49. 5–6.
531.
CIKKER, Ján
Kodály Zoltán. = Irodalmi Szemle. 1982. 880–881.
532.
DEBRŐDI D. Géza
A Kodály-napok és a csehszlovákiai magyar kórusmozgalom. = Irodalmi Szemle. 1982. 903–912.
533.
FELLETÁR Béla
Mikuláš Schneider-Trnavský levelei dr. Péczely Attilához. = Irodalmi Szemle. 1982. 895–902.
[Kodály Zoltánról]
534.
HORVÁTH Arany
Kodály szellemében. = Műv. 1982. 11. 19–20.
535.
KATONA SZABÓ István
Háry János Disznajón. = A Hét. 1982. 20. 2.
Kodály: Háry János.
536.
LAKATOS István
Vendégségben Kodálynál. = Utunk. 1982. 49. 6.
537.
LÁSZLÓ Ferenc
Hallgassuk Kodályt! 1–5. = Utunk. 1982. 39. 7.
41. 7.
44. 6.
45. 7.
48. 7.

538.
LÁSZLÓ Ferenc
Kodály két választása. = Utunk. 1982. 49. 5.
539.
MÁRTONVÖLGYI László
A Zobor alatt, Kodály nyomában. = Irodalmi Szemle. 1982. 891–894.
540.
PISCHNER, Hans
Zoltán Kodály zum 100. Geburtstag. = Musik und Gesellschaft. 1982. 12. 754–755.
541.
PONGRÁCZ Zoltán
Emlékezzünk régiokról. = Irodalmi Szemle. 1982. 882–885. Kodály Zoltánról.
542.
PUSTA ANDRÁS Enikő
Kodály Zoltáné a taps. = Utunk. 1982. 27. 7.
Kodály: Székelyfonó.
543.
SCHNIERER, Miloš
Zoltán Kodály a jeho Tance z Galanty. = Hudební Rozhledy. 1982. 12. 567–570.
544.
[Szto] 100 godini Zoltán [Kodály] Kodaj. = Bölgarszka Muzika. 1982. 10. 94–97.
545.
TERÉNYI Ede
Kodály klasszicizmusa. = Utunk. 1982. 49. 4.
546.
VASS Lajos
Kodály Zoltán közöttünk van. = Irodalmi Szemle. 1982. 878–879.
- IV. NÉPZENETUDOMÁNY**
- a) Önállóan megjelent munkák*
547.
BENCZE Lászlóné
Szivárványos az ég alja. Bihari népdalok. Berettyóújfalú, 1982, Községi Tanács. 223 l.
/Bihari dolgozatok 4./
548.
Dráva szélén lakom. Hetvenhét ormánsági népdal. Szerk. Olsvai Imre, Várnai Ferenc. Budapest, [1982], Zeneműkiadó. 69, [3] l.
549.
GÁGYOR József
Megy a gyűrű vándorútra. Gyermekekjátékok és mondókák. Összegyűjtötte és feldolgozta ~. Budapest, (1982), Gondolat. 2 db.
1. Énekes játékok. 451 l.
2. Nem énekes játékok. 453–834, [30] l.
550.
KERÉNYI György
Magyar énekes népszokások. (Az előszót Sárosi Bálint írta.) Budapest, 1982, Gondolat. 215 l. 16 t.
551.
KISS Lajos
Lőrincréve népenéje. Karsai Zsigmond dalai. (A tánc házi útmutató c. fejezetet Sebő Ferenc írta.) Budapest, 1982, Zeneműkiadó. 256 l. 4 t.
/Népzene, néptánc, tánc ház./
552.
KRIZA Ildikó
A legendaballada. Epikai-lírai alkotások az irodalom és a folklór határán. Budapest, 1982, Akadémiai Kiadó. 232 l. 18 t.
553.
LÁNYI Ágoston
Néptáncolvasókönyv. 2. kiadás. Budapest, 1982, Zeneműkiadó. 172 l.
/Népzene, néptánc, tánc ház./
554.
Magyar Népzene. — Hungarian Folk Music 3. A Magyar Tudományos Akadémia anyagából közreadja Rajeczky Benjamin. Budapest, 1982, Hungaroton. LPX 18050–53. 20, 36 l. kísérőfüzet.
555.
PESOVÁR Ernő
A tánc költészete. /Meditációk múlttról és jelenről./ [Tanulmányok.] Szombathely, 1982, (Megyeyi Művelődési és Ifjúsági Központ.) 2 db.
1. 54 l.
2. 55 l.

556.
PÓCZONYI Mária
Népzene és zeneirodalom. Utánnymás. [Budapest], 1982, NPI. 160 l.
/Néptáncpedagógusok Kiskönyvtára./
557.
WILD, Katharina—METZLER, Regina
Hoppe, hoppe Reiter. Reime, Lieder und Spiele aus der Baranya. 2. Aufl. Budapest, 1982, Tankönyvkiadó. 174 l.
- b) Cikk, tanulmányok*
558.
BERECZKY Imre
Ki változtasson népdalaink szövegén? = Confessio. 1982. 3. 112—113.
559.
BÉRES András
[Bencze Lászlóné: Szivárványos az ég alja. Bihari népdalok. Berettyóújfalú, 1982.] (ism.) = Honismeret. 1982. 2. Melléklet.
560.
[BIERNACZKY Szilárd] — biernaczky —
[Vargyas Lajos: A magyarság népzeneje. Budapest, 1981.] (ism.) = Kr 1982. 4. 38.
561.
BORSAI Ilona
Magyar népi gyermekjátékok és mondókák. = Kodály-szemináriumok. 149—163.
562.
BORSAI Ilona
A palóc zenei élet és énekes népköltészet kutatása a 19. században. = Kriza János és a kortársi eszmeáramlatok. Tudománytörténeti tanulmányok a 19. századi folklóriztikáról. Szerk. Kriza Ildikó. Budapest, 1982, Akadémiai Kiadó. 263—313.
563.
CSAPÓ Károly
Egy gyermekjátékdal újabb szövegváltozata. = ZTdolg 1982. 265—271.
564.
DÖMÖTÖR Tekla
Das Lied der Schönen Frauen im ungarischen Volksaberglauben. = Jahrbuch für Volksliedforschung. 27/28. Jahrgang. 1982/1983. 84—89.
565.
GÁBRY György
Paraszi életrajzok a Pátria Népzenei hanglemek tükrében 2. = MZ 1982. 3. 295—308.
566.
GÁBRY György
A Pátria-sorozat két lemeze. = Muzs. 1982. 3. 29—31.
567.
HAJDÚ, Erzsébet—ULLMANN Péter
Der Volksliedbestand einer ungarndeutschen Bäuerin aus Schambeck. — Zsámbéki német népdalok. = Beiträge zur Volkskunde der Ungarndeutschen 4. (Hrsg. von Karl Manherz.) Budapest, 1982, Tankönyvkiadó. 130—234.
568.
HALMOS Béla
Tizenkét széki csárdás. /Egy tánczenei folyamat vizsgálata./ = Népzene és zenetörténet 4. 157—224.
569.
HOFER Tamás
Analogia a népzene és a tárgyakat formáló népművészet stíluskorszakai közt. = MZ 1982. 1. 70—75.
570.
K.E.
[Martin György—Takács András: Mátyusföldi népi táncok. Budapest—Bratislava, 1981.] (ism.) = Táncművészet. 1982. 1. 12.
571.
KOVALCSIK Katalin
A királlyá lett juhász — egy cigány epikus dal. = ZTdolg 1982. 291—299.
572.
KRISZTIÁN Béla
[Erre alá a Baranya szélén. 50 népdal Berze Nagy János gyűjtéséből. Pécs, 1979.] (ism.) = Honismeret. 1982. 2. Melléklet.
573.
KRIZA Ildikó
[Csenki Imre—Csenki Sándor: Cigány népbaldák és keservesek. Budapest, 1980.] (ism.) = Ethn 1982. 2. 325—326.

574.
KÜLLŐS Imola
[Ujváry Zoltán: Szállj el, fecskemadár. Gömöri népdalok és balladák. Budapest, 1980.] (ism.) = Ethn 1982. 2. 325.
575.
LÁZÁR Katalin
Egy osztják dallam két változata. = ZTdolg 1982. 301–322.
576.
MARTIN György
Karsai Zsigmond és a pontozó Magyarországon. = Táncművészeti Dokumentumok 1982. 211–220.
577.
MARTIN György
Magyar néptánc kutatás Szlovákiában. = Ethn 1982. 1. 112–120.
578.
MARTIN György
A Maros-Küküllő vidéki magyar táncdialektus. = ZTdolg 1982. 183–204.
579.
MARTIN György
A széki hagyományok felfedezése és szerepe a magyarországi folklórizmusban. = Ethn 1982. 1. 73–83.
580.
NEMCSIK Pál
A selmeci burs-dalok nyomában. A bányászrend hagyományos dalai. = Napjaink. 1982. 8. 15–17.
581.
NÉMETH István
A gyimesi „féloláhos” dallamkészlete. = ZTdolg 1982. 205–228.
582.
OLSVAI Imre
Fejér megye népzenei jellemzése. = Béres vagyok, béres. Szerk. Pesovár Ferenc. Székesfehérvár, 1982. 36–48.
583.
OLSVAI Imre
A népzenei gyűjtés napjainkban. = Népművelés. 1982. 11. 16–17.
584.
PAKSA Katalin
Gyimesi tetraton-triton dalok díszítési módja. = Népzene és zenetörténet 4. 110–156.
585.
PAKSA Katalin
Kis hangterjedelmű öt- és négyfokú dalaink keleti rokonsága. = Ethn 1982. 4. 527–553.
586.
PAKSA Katalin
A népzene kutatás legújabb eredményei. = Kodály-szemináriumok. 164–180.
587.
PAKSA Katalin
Soreleji megtámasztás és sorkezdő díszítmény a régi magyar parasztelőadásban. = ZTdolg 1982. 253–264.
588.
PAKSA Katalin
[Vajda József: Hallottad-e hírét Zalaegerszegnek? 333 zalai népdal. Zalaegerszeg, 1978.] (ism.) = Ethn 1982. 2. 328–330.
589.
PÁLFY Gyula
Szerkezet, arány, sűrítés — egy moldvai balladában. = ZTdolg 1982. 273–280.
590.
SÁROSI Bálint
Hangszeres dallamok szöveggel. = MZ 1982. 1. 89–101.
591.
SÁROSI Bálint
[Musica Asiatica I and II, ed. by Laurence Picken. Oxford, 1977 and 1979.] (ism.) = Stud-Mus. Tomus XXIV. Fasc. 1–2. 256–257.
592.
SÁROSI Bálint
Sackpfeifenrepertoire. = Festschrift Heinz Becker, Hrsg. J. Schlöder und R. Quondt. Bochum, 1982, Laaber-Verlag. 358–365.
593.
TARI Lujza
Hangszeres népzene kutatásunk első szakasza. = Ethn 1982. 4. 573–585.

594.
TARI Lujza
Két népszokás-dallamunk és európai kapcsolataik. = MZ 1982. 2. 146–161.
595.
TARI Lujza, Miháltzné
Népzenei és néprajzi adatok két XVIII. sz.-i gazdasági könyvben. = ZTdolg 1982. 85–96.
596.
ULLMANN Péter
Kéziratosság a 20. században. = MZ 1982. 2. 168–179.
597.
VARGYAS Lajos
Népművészet és nemzeti tudat. = Alföld. 1982. 8. 54–59.
598.
VARGYAS Lajos
A világosan tagolt forma. Magyarság a népzeneben. = Forrás. 1982. 12. 34–38.
599.
VIKÁR László
Chuvash melody types. = Chuvash Studies. Ed. by András Róna-Tas. Budapest, 1982, Akadémiai Kiadó. 259–265.
600.
VIKÁR László
[Le folklore musical finno-ougrien et sa relation avec les avoisinants. Rédigé par Ingrid Rüütel. Tallin, 1980.] (ism.) = StudMus. Tomus XXIV. Fasc. 1–2. 247–248.
601.
VIKÁR László
Mordvinian laments. = Congressus Quintus Internationalis Fenno-Ugristarum. Pars VIII. 1982. 303–310.
602.
VIKÁR László
National characteristics in pentatonic musics. = BulletinKodály 1982. 1. 16–19.
603.
VIKÁR László
Régi rétegek a Volga-Káma-i finnugor és török népek zenéjében. = ZTdolg 1982. 323–347.
604.
VIRÁGVÖLGYI Márta
Szabó István széki prímás „lassú” dallamai. = ZTdolg 1982. 229–251.
605.
VOIGT Vilmos
[Helgason, Hallgrímur: Das Heldenlied auf Island. Graz, 1980.] (ism.) = StudMus. Tomus XXIV. Fasc. 1–2. 249–251.
606.
WILHEIM András
A Bartók-év etnomuzikológiai eredményei. = Ethn 1982. 2. 299–301.

V. ZENEPEDAGÓGIA

a) Önállóan megjelent munkák

607.
BÁRDOS Lajos
Négyeshangzatok. Budapest, 1982, Zeneműkiadó. 105 l.
608.
DOBSZAY László
Útmutató A hangok világa I. c. szolfézsztankönyv tanításához. Budapest, [1982], Zeneműkiadó. 156 l.
609.
TÖRZSÖK Béla
Zenehallgatás az óvodában. Dallamgyűjtemény óvodák számára. Budapest, 1982, Zeneműkiadó. 306 l.

b) Cikkek, tanulmányok

610.
ABERNETHY, Lauren E.
Multi-ethnic teaching. Some curricular and sociomusicological implications. = BulletinKodály 1982. 1. 10–15.
611.
ÁDÁM Jenő
Módszeres énektanítás. Előszó és Bevezetés. = Kodály Intézet Évkönyve 1982. 39–48.
612.
BALÁS Endre
Hogyan hozhatjuk közel Bartók Béla művésze-

tét a tanulókhoz? A Mikrokozmosz mint kiegészítő tananyag a gimnázium 1. osztályában. = Ének-zene Tan. 1982. 5. 234–239.

613.

BALÁS Endre

Népszokások, népi hangszerek tanítása. = Kultúra és Közösség. 1982. 1–2. 132–153.

614.

BARTÓK János

Ma már senkié és mindenkié. A népzene jövője az általános oktatásban. = Köznevelés. 1982. 1. 8–9.

615.

CSÍK Miklós

Módszereim és eredményeim az iskolai énekkari tevékenység népszerűsítésében, színvonalának emelésében, Bartók Béla gyermekkari műveinek megszólaltatásában. = Ének-zene Tan. 1982. 1. 38–46.

616.

DEME Tamás

Zenei hiánygazdaság a pedagógiában. = Kultúra és Közösség. 1982. 1–2. 115–123.

617.

DIMÉNY Judit

Hang – játék. /Amíg egy rádióműsorból könyv születik./ = Kultúra és Közösség. 1982. 1–2. 191–197.

618.

ERDŐS János

Módszereim és eredményeim az iskolai énekkari tevékenység népszerűsítésében, Bartók Béla gyermekkari műveinek megszólaltatásában. = Ének-zene Tan. 1982. 6. 270–278.

619.

FARKAS Mária

Gondolatok a hazai és külföldi zeneoktatásról. = Kultúra és Közösség. 1982. 1–2. 154–165.

620.

FORRAI Katalin

Az óvodai nevelés mint az iskolai énektanítás alapja. = Kodály-szemináriumok. 78–91.

621.

FORRAI Katalin

A zenei nevelés tervezése 1–2. = Óvodai Nevelés. 1982. 1. 7–14.
2. 42–46.

622.

FRISS Gábor

Játék 22. A fizikai mozgás szerepe a zenei nevelésben. V. Mozgáselemek, mozgásformák leírás-módja 2. = Parl. 1982. 1. 14–17.

623.

HIR Mihályné

Hogyan hozhatjuk közel Bartók Béla művészetét a tanulókhoz? = Ének-zene Tan. 1982. 4. 177–184.

624.

HORVÁTH Rezső

A karvezetés oktatásának didaktikai alapjai. = Szombathelyi Tanárképző Főiskola Tudományos Közleményei 3. 1982. 179–202.

625.

ILLÉS András

A kottaolvasási készségfejlesztés szakaszai az általános iskolákban. = Acta Academiae Pedagogicae Nyiregyháziensis. Pedagógia, Pszichológia 9. 1982. 113–117.

626.

ILLÉS András

A zenei készség, jártasság, képesség fogalmai és tevékenységformái 1–2. = Ének-zene Tan. 1982. 1. 18–22.
2. 56–61.

Vö. Laczó Zoltán cikkével, 632. tétellel!

627.

ITZÉS Mihály

A zenei nevelés lehetőségei a közművelődés keretében. = Budapesti Népművelő. 1982. 1. 21–24.

628.

JOÓB Árpád

A zenei történet iránti érzékenység fejlesztése az általános iskola 1–2. osztályában. /Részlet./ = Kultúra és Közösség. 1982. 1–2. 124–131.

629.

KOKAS Klára

Beszámoló egy komplex esztétikai nevelési kísérletről. = Kodály-szemináriumok. 213–231.

630.

KOKAS Klára

Minden gyerek tehetséges. = Ének-zene Tan. 1982. 2. 68–70.

631.
KUTASNÉ Csikor Éva
A zongoraoktatás módszereinek optimális kihasználása a tanárképző főiskolán. = Szombathelyi Tanárképző Főiskola Tudományos Közleményei 3. 1982. 217–230.
632.
LACZÓ Zoltán
Néhány megjegyzés dr. Illés András: „A zenei készség, jártasság, képesség fogalmai és tevékenységformái” c. írásához. = Ének-zene Tan. 1982. 5. 215–218.
Vö. a 626. tétellel!
633.
LAKOSNÉ Nagy Mária
A zenei alkotókészség fejlesztése. = Óvodai Nevelés. 1982. 1. 14–17.
634.
LÁSZLÓ Zsuzsa
Kodály-módszer – gondokkal. = Parl. 1982. 11. 9–12. A TV-ben 1982. II. 7-én sugárzott műsor szövege.
635.
LUKIN László
XV. ISME-Konferencia. /Bristol, július 21–28./ = Ének-zene Tan. 1982. 6. 261–265.
636.
NEMESSZEGHYNÉ Szentkirályi Márta
A zene szerepe az oktatásban és nevelésben. = Kodály-szemináriumok. 51–53.
637.
NEMESSZEGHYNÉ Szentkirályi Márta
A zenei nevelés szerepe az ember személyiségének fejlesztésében avagy a mindennapi éneklés jelentősége a nevelés egészében. = Kodály Intézet Évkönyve 1982. 82–87.
638.
NIGÓNÉ Papp Anna
Magnetofon és videomagnetofon az ének-zene tanítási készségek kialakításához alkalmazott módszerek hatékonyságának fokozására. = Szombathelyi Tanárképző Főiskola Tudományos Közleményei 3. 203–216.
639.
PÁLFFI Gáborné Dobrai Gizella
Egy zenei kísérlet elemzése. = Ének-zene Tan. 1982. 3. 135–138.
640.
PAPPNÉ Betlehem Márta
Bartók Béla művészetének megszerettetése az általános iskolában a Mikrokozmosz c. sorozat alapján. = Ének-zene Tan. 1982. 6. 279–287.
641.
PÉCSI Géza
Zenei nevelés a szakmunkásképzőben. = Kultúra és Közösség. 1982. 1–2. 175–181.
642.
PUKÁNSZKY Béla
Kollektív és egyéni munka helye, szerepe a zeneiskolai oktatásban 1–2. = Parl. 1982. 4. 11–14.
6–7. 40–43.
643.
RAJECZKY Benjamin
Európai népzene és történeti dallamanyag a zenei nevelésben. = Ének-zene Tan. 1982. 5. 207–209.
644.
RAJZ Istvánné
Művészettel történő nevelés a napközi otthonban. = Kodály-szemináriumok. 201–212.
645.
STRÉM Kálmán
Tradíció és változás. ISME-konferencia, Bristol. = Muzs. 1982. 10. 11–15.
646.
STRÉM Kálmán
A zenei nevelés lehetőségei a szakmunkásképző intézetekben. = Kultúra és Közösség. 1982. 1–2. 182–190.
647.
SZABÓ Helga
Néptanítók. 1–4. = Muzs. 1982. 6. 28–35.
8. 38–44.
9. 38–40.
11. 20–24.
648.
SZÉKÁCSNÉ Vida Mária
Egy művészeti nevelési kísérletről. = Kodály-szemináriumok. 183–200.

649.
SZEKÉR Endre
Kecskemétnek a hírnevét szellemi téren is kiemeli. A kecskeméti Kodály Intézetről. = Nappalaink. 1982. 12. 25–26.
650.
SZENDE Ottó
Az iskoláskor előtti hangszeroktatás didaktikája és metodikája. 1–2. = Parl. 1982. 8–9. 39–51.
10. 17–25.
651.
SZENDE Ottó
Az újjrendek problémái az alsó- és középfokú hegedűoktatásban 1–3. = Parl. 1982. 4. 1–11.
5. 11–19.
6–7. 25–40.
652.
SZÓNYI Erzsébet
A magyar zenei nevelés nemzetközi kisugárzása. = Nyelvünk és Kultúránk. 1982. 15–19.
653.
TILL Ottó
Áldialógus a zenepedagógiáról. = Kultúra és Közösség. 1982. 1–2. 166–174.
654.
TUSA Erzsébet
Művészeti nevelés vagy nevelés-művészet. = Parl. 1982. 6–7. 1–4.
655.
VÁRNAI Ferenc
A népdaléneklésről. = Ének-zene Tan. 1982. 1. 22–27.
656.
VECZKÓ József
Az egyén, a csoport és a közösség kölcsönhatása a zeneiskolában 1–2. = Parl. 1982. 2. 1–4.
3. 5–8.

FÜGGELÉK

A MAGYAR ZENE KÜLFÖLDÖN

1982

(Válogatás)

I. ÁLTALÁNOS MŰVEK

b) Cikkek, tanulmányok

657.
ANGI István
Polifónia és poliszémia. Két tanulmány. = Bartók-dolgozatok 1981. 236–271.

658.
SZABÓ Gyula, H.
Az Electrecord hanglemezgyár magyar nyelvű hanglemezei. = Műv. 1982. 6. 38–39.

II. ÁLTALÁNOS ZENETÖRTÉNET

b) Cikkek, tanulmányok

659.
LÁSZLÓ Ferenc
250 éve született Joseph Haydn. Szemtől szembe — egy kézirattal. = Utunk. 1982. 21. 7.

660.
LÁSZLÓ Ferenc
Szép, nyugtalanító olvasmány. [Pintér Lajos: George Enescu erdélyi hangversenyei. Magyar sajtóvisszhangok. Bukarest, 1981.] (ism.) = A Hét. 1982. 5. 8.

661.
PUSTA ANDRÁS Enikő
A cselekvő Igor Sztravinszkij. = Utunk. 1982. 29. 7.

III. MAGYAR ZENETÖRTÉNET

a) Önállóan megjelent munkák

662.
Bartók-dolgozatok 1981. (Szerk. László Ferenc.) Bukarest, 1982, Kriterion, 375, [3] l. Részletezését ld. a szerzőknél!

663.
TAKÁCS, Jenő
Erinnerungen an Béla Bartók. (Wien—München, 1982), Doblinger. 135 l.

b) Cikkek, tanulmányok

664.
BENKŐ András
Romániában megjelent Bartók-interjúk. = Bartók-dolgozatok 1981. 272–361.

665.
BÎRLEA, Ovidiu
Bartók Béla példája. = Bartók-dolgozatok 1981. 59–64.

666.
BRAHA, Liviu von
[Béla Bartók. Musik Konzepte Bd. 22. München, 1981.] (ism.) = Neue Zeitschrift für Musik. 1982. 4. 66.

667.
COLLAER, Paul
Béla Bartók et la musique populaire hongroise. = Revue de Musicologie. Tome 68. 1982. 1–2. 128–135.

668.
CSÁKY Károly
[Domokos Pál Péter: Bartók Béla kapcsolata a moldvai csángómagyarokkal. Budapest, 1981.] (ism.) = Hét. 1982. 2. 8.

669.
DEÁK Endre
Arany János és a zene. = Műv. 1982. 12. 38–43.

670.
DIBELIUS, Ulrich
„Ich kann warten” oder: Gibt es ein Liszt-Problem? = HiFi Stereophonie. 1982. 2. 180–182.

671.
FEOFANOV, Dmitry
How to transcribe the Mephisto Waltz for Piano. = Journal of the American Liszt Society. Vol. XI. 1982. 18–27.

672.
FERENCZY, Oto
K niektorym zvlástonstiam využívania protikladov v hudbe Béla Bartóka. = Hudobný Život. 1982. 4. 8.

673.
GERGELY, Jean
Le „Chant Kossuth” et son contexte sociologique. = *Revue de Musicologie*. Tome 68. 1982. 1–2. 136–152.
674.
GOTTWALD, Clytus
Die Liszt-Autographe des Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg. = *Die Musikforschung*. 35. Jahrgang. 1982. 2. 166–172.
675.
HANSEN, Bernhard
[Liszt Studien 1. Kongress-Bericht Eisenstadt 1975. Im Auftrag des European Liszt Centre. Hrsg. von Wolfgang Suppan. Graz, 1977. – Liszt Studien 2. Hrsg. Serge Gut. München, 1981.] (ism.) = *Die Musikforschung*. 35. Jahrgang. 1982. 4. 368–369.
676.
HARDEN, Ingo
Der junge Liszt als Komponist. = *HiFi Stereo-phonie*. 1982. 2. 184–186.
677.
HAUGER, George
Orczy and „Il Rinnegato”. = *Opera*. 1982. 2. 141–146.
678.
JAGAMAS János
Bartók Béla: A magyar népdal – hatvan esztendő távlatából. = *Bartók-dolgozatok* 1981. 127–146.
679.
KNEIF, Tibor
[Documenta Bartókiana. Heft 6. Hrsg. von László Somfai. Budapest, 1981.] (ism.) = *Neue Zeitschrift für Musik*. 1982. 4. 66–67.
680.
KRLEŽA, Miroslav
Két esszé. Liszt. – Bartók. Ford. Szöllősy Vágó László. = *Üzenet*. 1982. 1–2. 6–9.
681.
LAMB, Andrew
Emerich Kálmán – a centenary tribute. = *Opera*. 1982. 10. 1009–1015.
682.
LÁSZLÓ Ferenc
A Bartók-év Bartók-könyve, avagy az elszánt sündisznólovár. [Somfai László: 18 Bartók-tanulmány. Budapest, 1981.] (ism.) = *A Hét*. 1982. 3. 5.
683.
LÁSZLÓ Ferenc
25 éve a véglegesség útján. [Bónis Ferenc: Bartók Béla élete képekben és dokumentumokban. Budapest, 1980.] (ism.) = *Korunk*. 1982. 7. 566–568.
684.
LÁSZLÓ Ferenc
Ismeretlen Bartók-fénykép 1934-ből. = *Bartók-dolgozatok* 1981. 362–363.
685.
LÁSZLÓ Ferenc
Ismeretlen Bartók-kézjegy. = *Utunk*. 1982. 14. 7. Bartók bejegyzése a Temesvári Zenebarátok Egyesületének vendégkönyvébe 1906. II. 16-án.
686.
LÁSZLÓ Ferenc
Orosz gróf Finnországban. [Bartók Béla családi levelei. Szerk. ifj. Bartók Béla. Budapest, 1981.] (ism.) = *Utunk*. 1982. 34. 6.
687.
LÁSZLÓ Ferenc
Szabad zeneiskola. = *Műv*. 1982. 1. 33.
3. 28.
4. 31.
9. 27.
688.
LÁSZLÓ Ferenc
Tálálkozások. Bartók és Enescu. = *Bartók-dolgozatok* 1981. 197–208.
689.
LEUKEL, Jürgen
Puccini und Lehár. = *Schweizerische Musikzeitung*. 1982. 2. 65–72.
690.
MIKULSKA, Małgorzata
[Documenta Bartókiana. Heft 5. Hrsg. von László Somfai. Budapest, 1977.] (ism.) = *Muzyka*. 1982. 1–2. 107–108.

691.
MILLOSS, Auréli
Sándor Veress: Una parola nuova anche per il balletto. = Schweizerische Musikzeitung. 1982. 4. 238–240.
692.
MOISESCU, Titus
Bartók Béla és a román folklór. Újabb tanúságok. = Bartók-dolgozatok 1981. 65–126.
693.
MONNA, Marialsa
[Béla Bartók. Musique de la vie. Autobiographie, lettres et autres écrits. Choisis, traduits et présentés par Philippe A. Autexier. Paris, 1981.] (ism.) = Nuova Rivista Musicale Italiana. Anno XVI. 1982. No. 2. 250–251.
694.
MOYLE, Alice
Bartók's legacy and the documentation and dissemination of Australian folk and aboriginal music. = Fontes Artis Musicae. 1982. 1–2. 76–79.
695.
OTT, Bertrand
An Interpretation of Liszt's Sonata in B Minor. = Journal of the American Liszt Society. Vol. XI. 1982. 40–41.
696.
OTT, Leonard W.
The orchestration of the Faust Symphony. = Journal of the American Liszt Society. Vol. XII. 1982. 28–37.
697.
PAOLI, Domenico di
[Bartók Béla: The Hungarian Folk Song. Ed. by Benjamin Suchoff. New York, 1981.] (ism.) = Nuova Rivista Musicale Italiana. Anno XVI. 1982. No. 3. 488–489.
698.
RÓNAI Ádám
Akusztikus – pentatonikus. Rendszeralkotási kérdések Lendvai Ernő Dualitás-elméletében. = Bartók-dolgozatok 1981. 219–235.
699.
ROTHOVÁ, Hana
[Documenta Bartókiana. Heft 6. Hrsg. von László Somfai. Budapest, 1981.] (ism.) = Hudební Rozhledy. 1982. 4. 183–184.
700.
SAFFLE, Michael
Liszt's Sonata in B Minor: Another look at the „double function” question. = Journal of the American Liszt Society. Vol. XI. 1982. 28–39.
701.
SPANGEMACHER, Friedrich
György Kurtág. = Neue Zeitschrift für Musik. 1982. 9. 28–32.
702.
STEVENSON, Robert
Liszt at Barcelona. = Journal of the American Liszt Society. Vol. XII. 1982. 6–12.
703.
STIEF, Wiegand
Bauernmusik als Grundlage für Béla Bartóks „Mikrokosmos” und „Für Kinder”. = Jahrbuch für Volksliedforschung. 27/28. Jahrgang. 1982/1983. 292–296.
704.
SUPPAN, Wolfgang
Franz Liszt – zwischen Friedrich Hausegger und Eduard Hanslick. Ausdruck contra Formästhetik. = StudMus. Tomus XXIV. Fasc. 1–2. 113–131.
705.
SUPPAN, Wolfgang
Jenő Takács – ein „arabischer Bartók”. = Jahrbuch für Volksliedforschung. 27/28. Jahrgang. 1982/1983. 297–306.
706.
SUTTONI, Charles
Liszt's letters: Emile Deschamps. = Journal of the American Liszt Society. Vol. XII. 1982. 63–65.
707.
SUTTONI, Charles
Liszt's letters: an Alpine interlude. = Journal of the American Liszt Society. Vol. XI. 1982. 42–46.
708.
SZEKERNYÉS János
Újabb adalékok Bartók bánsági kapcsolataihoz. = Bartók-dolgozatok 1981. 7–58.

709.
SZENIK Ilona
Kutatás és módszer II. A hangszeres zenéről. = Bartók-dolgozatok 1981. 147–174.
A tanulmány 1. része: Bartók-dolgozatok 1974.
710.
TERÉNYI Ede
Laudatio Musicae, Hommage à Sándor Veress à l'occasion de son 75^e anniversaire. = Schweizerische Musikzeitung. 1982. 4. 213–225.
711.
TORKEWITZ, Dieter
[Franz Liszt: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie 1. Werke für Klavier zu zwei Händen. Band 10: Verschiedene Zyklische Werke II. Hrsg. von Imre Sulyok und Imre Mező. Budapest, 1980.] (ism.) = Die Musikforschung. 35. Jahrgang. 1982. 3. 332–334.
712.
TÓTH Emőke
Kettősségből teremtett szintézis. Gondolatok Bartók Cantata Profana című művének zenéjéről és szövegéről. = Életünk. 1982. 2. 177–184.
713.
TRAUB, Andreas
Zur Geschichte der „Musica concertante“. = Schweizerische Musikzeitung. 1982. 4. 228–237. Veress Sándorról.
714.
TÜRK, Hans Peter
Részleges hangköz-szimmetria Bartók műveiben. = Bartók-dolgozatok 1981. 209–218.
715.
UHDE, Jürgen
Zur Neubewertung von Béla Bartóks „Mikrokosmos“. = Musica. 1982. 4. 359–362.
716.
WALKER, Alan
[The letters of Franz Liszt to Olga von Meyendorff 1871–1886. Cambridge, 1979.] (ism.) = The Musical Quarterly. Vol. 68. 1982. 1. 128–133.
717.
WALKER, Alan
[Franz Liszt: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie 1.: Werke für Klavier zu 2 Händen. Band 10: Verschiedene zyklische Werke II. Hrsg. von Imre Sulyok und Imre Mező. Budapest, 1980.] (ism.) = Notes. Vol. 38. 1982. No. 4. 919–920.
718.
WALSH, Stephen
György Kurtág: an outline study 1–2. = Tempo. 1982. No. 140. 11–21.
No. 142. 10–19.
719.
WEKERLE, Josef
Béla Bartók, seine Herkunft und die Musikkultur in Ungarn. = Südostdeutsche Vierteljahrsblätter. 1982. 3. 212–214.
720.
ZELER, Bogdan
Do Liszta. = Ruch Literacki. 21. 1980. [1982] 6. 439–450.

IV. NÉPZENETUDOMÁNY

a) *Önállóan megjelent munkák*

721.
FARAGÓ József–FÁBIÁN Imre
Bihari gyermekmondókák. Közéleteszi ~. Bukarest, 1982, Kriterion. 446 l. 4 t.
722.
Tavaszi szél vizet áraszt. 230 magyar népdal. Szerk. Almási István. 2. kiadás. Bukarest, 1982, Kriterion.

b) *Cikkek, tanulmányok*

723.
ALMÁSI István
Bartók és Brăiloiu elvei a népzene gyűjtés módszereiről. = Bartók-dolgozatok 1981. 182–189.
724.
BOKOR Imre
Kérdőívek hangszeres népzenei monográfia készítéséhez 1–4. = Műv. 1982. 1. 34–35.
3. 29.
4. 32.
8. 27.
725.
JAGAMAS János
Miért nem népdal? 7. = Műv. 1982. 2. 31–34.

726.

LÁSZLÓ Ferenc

A tudós kecskéje és a nevelő káposztája. [Tavaszi szél vizet áraszt. 230 magyar népdal. Szerk. Almási István. Bukarest, 1982.] (ism.) = Utunk. 1982. 25. 2.

727.

MÁCS József

A simonyi csörgős malom. [Ujváry Zoltán: Gömöri népdalok. Miskolc, 1977.] (ism.) = Hét. 1982. 31. 2–4.

728.

SEEGER, Anthony

[Halmos István: The music of Nambicuara indians. Budapest, 1979.] (ism.) = Ethnomusicology. 1982. 1. 165–166.

729.

SZABÓ Csaba

A magyar népzene ötfokú hangsorai és szólmi-zációjuk. = Műv. 1982. 11. 28–30.

NÉVMUTATÓ

Az antikva szedésű számok a szerzőkre utalnak, a *kurzív* szedésűek viszont a róluk szóló irodalmat jelölik.

- Abernethy, Lauren E. 610
 Ádám Jenő 611
 Ady Endre 449
 Ág Tibor 19, 488
 Agócsy László 317
 Agoult, Marie d' 203
 Aknay Tibor 310
 Albert Péter 62
 Alfons, Bölc, Kasztília királya 110
 Almási István 528, 722–723, 726
 Amann, Jean-Pierre 318
 Andor Éva 319
 Angi István 657
 Ansermet, Ernest 318
 Antokoletz, Elliott 163
 Arany János 669
 Auer Lipót 158
 Autexier, Philippe A. 693
 Avasi Béla 20
- Bach, Johann Sebastian 104, 111, 146
 Bachó István, Dezséri 40
 Bakfark Bálint 151
 Bakó Endre 489
 Bakos József 320
 Balás Endre 612–613
 Balassa Iván 37
 Balázs István 59
 Bálint B. András 356
 Balla György 104
 Ballová, L'uba 21
 Balogh Edgár 371
 Balogh Jolán 319, 440
 Bárdos Kornél 164–166
 Bárdos Lajos 63–67, 441–444, 607
 Barlay Ö. Szabolcs 167–168
 Barraud, Henry 187
 Barron, John P. 2
 Barsi Ernő 490
 Bartók Béla 1, 3, 8, 15, 23–25, 29–30, 34, 38, 41–42, 44–45, 47, 49–50, 66, 150, 154, 163, 169, 171–172, 174, 179, 181–185, 187–188, 190–192, 194–195, 200, 202, 208, 210, 212, 215–216, 220, 222–225, 228–231, 235, 237–238, 240–241, 244–246, 248–249, 252–255, 261, 264–265, 267, 270–271, 274–275, 279, 281–282, 285, 287–295, 297–299, 350, 409, 416, 448, 526, 606, 612, 615, 618, 623, 640, 662–668, 672, 678–680, 682–686, 688, 690, 692–694, 697, 699, 703, 708, 712, 714–715, 719, 723
- Bartók Béla, ifj. 686
 Bartók János 170, 321, 372, 614
 Batta András 105, 152, 171
 Becker, Heinz 592
 Beethoven, Ludwig van 107, 144
 Beke Margit 247
 Békefi Antal 35
 Benamy Sándor 172
 Bencze Lászlóné 547, 559
 Benkő András 22, 529–530, 664
 Benza Béla 68
 Bérczessi B. Gyula 173
 Bereczki Gábor 26, 46, 51
 Bereczky Imre 558
 Bereczky János 174
 Beregi Tivadar 23
 Béres András 559
 Berkesi Sándor 322
 Berlász Melinda 60, 79, 161, 175–178, 323, 445
 Berze Nagy János 572
 Beythe István 214
 Biernaczky Szilárd 560
 Bîrlea, Ovidiu 665
 Bitskey István 446
 Bodon Pál 179–180
 Bokor Imre 724
 Bóna Endre 491
 Bónis Ferenc 185, 295, 305, 308, 335, 345, 358, 373–374, 422, 683
 Bordás Tibor 4
 Bornemissza Péter 214
 Borsai Hona 447, 561–562
 Bozay Attila 181
 Braha, Liviu 666
 Brăiloiu, Constantin 723
 Brandeiss, Josef 5
 Breuer János 24, 69, 106, 182–188, 300, 312, 324–325, 343, 375–383, 405, 448–457, 461, 492–493
 Britten, Benjamin 380
 Budai Balogh Sándor 384

- Calvocoressi, Michel Dimitri 210
 Cenner Mihály 189
 Chopin, Fryderyk 99
 Cikker, Ján 531
 Collaer, Paul 667
 Conrad Márta 190
 Corelli, Arcangelo 125
 Cosma, Viorel 25
 Csáky Károly 668
 Csapó Károly 563
 Csenki Imre 326, 440, 573
 Csenki Sándor 573
 Csík Miklós 615
 Csikor Elemér 238
 Czeizel Endre 107
 Czerny, Carl 144
 Czidra László 251, 263
 Czigány György 385
 Czine Mihály 386
 Czingráber János 494
- Dancs Lajos 458
 Darvas Gábor 52
 Davis, Curtis W. 113
 Deák Endre 669
 Debreczy Etelka 68
 Debródi D. Géza 532
 Deme László 387
 Deme Tamás 616
 Demény János 161, 191–192, 254, 327–328, 364, 477
 Dencső István 193
 Dénes Iván Zoltán 329
 Deniszov, Ediszon 194
 Deschamps, Emile 706
 Dévényi Róbert 459–460
 Dezséri Bachó István Id. Bachó István, Dezséri
 Dibelius, Ulrich 670
 Dimény Judit 617
 Dobszay László 6, 159, 195–199, 250, 495–496, 608
 Domokos Mária 60, 79, 174, 200–201
 Domokos Pál Péter 267, 668
 Doppler Ferenc 205
 Doppler Károly 205
 Doráti Antal 202
 Dömötör Tekla 564
 Dürr, Alfred 111
- Eckhardt Mária 108, 152, 203–205
 Egressy Béni 173
 Eigeldinger, Jean-Jacques 108
 Enescu, George 359, 660, 688
 Éősze László 7, 301–302, 388–392, 497
- Erdei Péter 498–499
 Erdeiné Szeles Ida 313
 Erdely, Stephen 26
 Erdélyi Sándor 97
 Erdős János 618
 Erkel Ferenc 152
- Fábrián Imre 721
 Fábrián Zoltán 393
 Falvy Zoltán 109–110, 167, 500
 Faragó József 27, 721
 Farkas Ferenc 487
 Farkas Mária 619
 Farkas Márta, Sz. 311, 501
 Farkas P. József 394
 Fasang Árpád 354
 Fekete Károly, ifj. 395
 Felletár Béla 396, 533
 Feofanov, Dmitry 671
 Ferencsik János 385
 Ferenczi Ilona 206
 Ferenczy Noémi 172
 Ferenczy, Oto 672
 Feuer Mária 70, 461
 Fittler Katalin 71, 111–113
 Fodor András 397–398, 503
 Forrai Katalin 399, 620–621
 Forrai Miklós 440
 Földes Imre 207
 Fráter Jánosné 330
 Fricsey Ferenc 266
 Frigyesi Judit 208
 Friss Gábor 622
- Gábor Judit, L. 331
 Gábor Lilla 462
 Gábry György 565–566
 Gágyor József 549
 Gajdócsi István 504
 Gál Zsuzsa 303
 Gálvölgyi Judit 362
 Gát Eszter, F. 114
 Gécz Vera 218
 Gergely, Jean 8, 673
 Giday Kálmán 209
 Gombocz Adrienne 210
 Gonda János 98
 Gosztola Gábor 310
 Gottwald, Clytus 674
 Gunda Béla 332
 Gupcsó Ágnes 211
 Gut, Serge 675
- Hajdú Erzsébet 567

- Halász Ferenc 498
 Halmos Béla 568
 Halmos István 728
 Hankóczy Gyula 28
 Hansen, Bernhard 675
 Harden, Ingo 676
 Harsányi Zsolt 304
 Hauger, George 677
 Haydn, Joseph 115, 117, 121, 130, 132–133, 135–140, 148, 659
 Händel, Günter 212
 Helgason, Hallgrímur 605
 Heller, Stephen 108
 Heltai Nándor 400–401
 Herk Mihály 463
 Hernádi Magda 509
 Hesze Béla 464
 Hiller István 115, 213
 Hír Mihályné 623
 Hofer Tamás 569
 Homolya István 116, 151
 Horn, David 87
 Horusitzky Zoltán 333
 Horváth Arany 534
 Horváth, Emmerich Karl 9
 Horváth Rezső 624
 Hrisztianszen, Lidija 216
 Hubert Gabriella, H. 214
 Hundt, Theodor 215
- Illényi András 217
 Illés András 625–626
 Illyés Gyula 522, 526
 Ilupina, Anna 218
 Ittész Mihály 219, 314, 402–403, 465–467, 505, 627
- Jagamas János 678, 725
 Jakkó László 211
 Jánosy István 404
 Jeney Zoltán 220
 Jókai Mór 152
 Joób Árpád 628
 Juhász Előd 117–118
- Kaden, Christian 72
 Kájoni János 22
 Kalász Márton 405
 Kálmán Béla 406
 Kálmán Imre 10, 189, 213, 681
 Kálmán Lajos 468
 Kanyar József 334
 Kapronyi Teréz 221
 Kárpáti János 112, 119–120, 145, 222–223
- Karsai Zsigmond 551, 576
 Kass János 304
 Katona Szabó István 535
 Kecskeméti Gábor 506
 Kecskeméti István 121
 Kerényi György 224, 469, 550
 Keresztury Dezső 407
 Kertész Lajos 152
 Kesztler Lőrinc 54
 Király Péter 122
 Kiss Ferenc 408
 Kiss Károly 335
 Kiss Lajos 551
 Klotz, Claus 37
 Kneif Tibor 679
 Kocsárné Herboly Ildikó 507
 Kocsis Zoltán 228, 292, 336
 Kodály Zoltán 2, 7, 149, 300–546
 Kodály Zoltánné 356, 509
 Kóka Rozália 510
 Kokas Klára 357, 629–630
 Komlós Katalin 225
 Komoly Pál 226
 Koncz Gábor 73, 186
 Kontra István 511
 Kovács Gergelyné 409
 Kovács Mária 227
 Kovács Piroska 309
 Kovács Sándor 29, 74, 228–231
 Kovalcsik Katalin 571
 Kölcsey Ferenc 451, 466
 Körber Tivadar 232, 410, 512
 Körmendy Kinga 233
 Kővágó Zsuzsa 470
 Krisztián Béla 572
 Kriza Ildikó 552, 562, 573
 Kriza János 562
 Krleža, Miroslav 680
 Kroó György 234–236
 Kun András 471
 Kun Zsigmond 237
 Kurtág György 207, 236, 701, 718
 Kutasné Csikor Éva 238, 631
 Küllös Imola 574
- Laczó Zoltán 632
 Lakatos István 536
 Laki Péter 239
 Lakosné Nagy Mária 633
 Lamb, Andrew 681
 Lampert Vera 240
 Lang, Paul Henry 358
 László Ferenc 241, 359, 411, 537–538, 659–660, 662, 682–688, 726

- László Zsuzsa 634
 Lavotta János 260
 Lázár István 360
 Lázár Katalin 575
 Legány Dezső 242–243, 306, 360, 361, 412
 Legányné Hegyi Erzsébet 315
 Lehár Ferenc 689
 Lejbutin, Gennadij Sz. 7
 Lendvai Ernő 244–245, 698
 Lenoir, Yves 246
 Lessl, Erwin 5
 Leukel, Jürgen 689
 Lévai Júlia 75
 Liszt Ferenc 9, 11, 17, 21, 152, 203–205, 218, 227, 247, 258, 670–671, 674–676, 680, 695–696, 700, 702, 704, 706–707, 711, 716–717, 720
 Losonczi Ágnes 72, 96
 Löblin Judit 123
 Lőkös Zoltán 413
 Luby Géza 255
 Lukács György 89
 Lukin László 152, 355
 Lutostawski, Witold 248, 264
- Maácz László 124
 Mács József 727
 Majer, Carlo 30
 Malecz Attila 12, 76
 Malina János 125, 249–251
 Manherz, Karl 37, 567
 Marosán György 414
 Maróthy János 31, 77–78, 126
 Maróti Gyula 415
 Martin György 32–33, 570, 576–579
 Martinov, Ivan 362
 Mártonvölgyi László 539
 Matiegka, Wenzel 201
 Mattis-Teutsch János 172
 Mátyás János 363, 472
 Menuhin, Yehudi 113, 252
 Mészáros István 513
 Metzger, Heinz-Klaus 3, 11
 Metzler, Regina 557
 Meyendorff, Olga von 716
 Mező Imre 711, 717
 Michael, Frank 253
 Middleton, R. 87
 Miháltzné Tari Lujza Id. Tari Lujza
 Mihályi Gyuláné 354
 Mikulska, Małgorzata 690
 Mila, Massimo 34
 Milhaud, Darius 183
 Millos Aurél 124, 127–128, 691
- Mohayné Katanics Mária 154, 473–476
 Moisescu, Titus 692
 Molnár Antal 254, 296, 364, 416–417, 477
 Molnár József 255
 Mona Ilona 129, 256–258
 Monna, Marialsa 693
 Móser Zoltán 418, 478–479
 Moyle, Alice 694
 Mozart, Wolfgang Amadeus 102
- Nádasdy Kálmán 419, 480
 Nádor Tamás 99
 Nagy Dezső 13
 Nagy Ilona 35
 Nagy Olivér 130, 481
 Nemcsik Pál 580
 Nemessányi Sámuel 97
 Nemesszeghy Lajos 259, 355
 Nemesszeghyné Szentkirályi Márta 636–637
 Németh Amadé 152
 Németh István 581
 Neslony, Judith 365
 Nietzsche, Friedrich Wilhelm 171
 Nigóné Papp Anna 638
 Novák Emil 14
 Nyéki Károly 260
- Ólsvai Imre 36, 514, 548, 582–583
 Ónody Márta 482
 Oramo, Ilkka 261
 Orczy Bódog 677
 Ormándy Jenő 324
 Osztheimer, Katharina 37
 Ott, Bertrand 695
 Ott, Leonard W. 696
- Paganini, Niccolò 152
 Paksa Katalin 174, 584–588
 Pálffi Gáborné Dobrai Gizella 639
 Pálffy Gyula 589
 Pándi Marianne 79, 131–132
 Paoli, Domenico di 697
 Papp Emma 309
 Papp Géza 262, 483
 Papp György 38
 Pappné Betlehem Márta 640
 Párkainé Eckhardt Mária Id. Eckhardt Mária
 Párkány László 80
 Paulini Béla 304
 Pécsi Géza 641
 Pécsi István 39–40
 Pécsi-Prichystal József 39
 Péczely Attila 342, 533
 Pernye András 71

- Pesovár Ernő 555
 Pesovár Ferenc 582
 Pesti János 90
 Pestalozza, Luigi 42
 Péter László 316, 413, 420
 Péteri Judit 101, 263
 Petermann, Kurt 43
 Petersen, Peter 264
 Pethő Bertalan 265, 421
 Petrovics Emil 100
 Picken, Laurence 591
 Pintér Lajos 660
 Pischner, Hans 540
 Platthy Pál 266
 Póczonyi Mária 556
 Pogány György 81
 Pongrácz Zoltán 74, 541
 Popély Gyula 156
 Pozsgay Imre 422–423
 Puccini, Giacomo 689
 Pukánszky Béla 642
 Pusta András Enikő 542, 661

 Quondt, R. 592

 Radice, Mark A. 44
 Ráduly Margit 426
 Raics István 267, 515
 Rajeczky Benjamin 157, 159, 175, 250, 268,
 424, 554, 643
 Rajz Istvánné 644
 Rakos Miklós 158
 Rápolthy Viktor 366
 Rátkai Ferenc 133
 Ravel, Maurice 100
 Reinhard, Hannes 345
 Reményi Ede 260
 Rennerné Várhidi Klára 269
 Ribière-Raverlat, Jacqueline 464
 Riehn, Rainer 3, 11
 Ritoók Zsigmond 53
 Rohonyi Katalin 516
 Rolla János 251, 263
 Rolland, Romain 325
 Róna-Tas András 599
 Rónai Ádám 698
 Rothová, Hana 699
 Rüütel, Ingrid 600
 Rybarič, Richard 153

 Saffle, Michael 700
 Sági Mária 82, 91
 Salamon Konrád 425
 Sándor Judit 426

 Santi, Piero 45
 Sárhelyi Jenő 427
 Sárosi Bálint 428, 484, 550, 590–592
 Satie, Erik 147
 Sauvageot, Aurelien 46
 Scarlatti, Domenico 275
 Schlöder, J. 592
 Schneider, Reinhard 78
 Schneider-Trnavský, Mikuláš 533
 Schnierer, Miloš 543
 Schubert, Franz 201
 Sebestyén János 228
 Sebő Ferenc 551
 Seeger, Anthony 728
 Serly Tibor 229
 Simándy József 385
 Simor János 247
 Soltész Elekné 355
 Sólyom György 134
 Somfai László 135–140, 210, 225, 228, 241,
 270–271, 292, 679, 682, 690, 699
 Somlyó György 150
 Sonkoly István 47, 517
 Spangemacher, Friedrich 701
 Stark Tibor 55
 Stevenson, Robert 702
 Stief, Wiegand 703
 Straus, Richard 171
 Strauss, Thomas 1
 Stravinsky, Igor 106, 116, 118, 124, 127–
 128, 131, 143, 661
 Strém Kálmán 56, 83–85, 645–646
 Suchoff, Benjamin 697
 Sulyok Imre 711, 717
 Suppan, Wolfgang 675, 704–705
 Suttoni, Charles 706–707
 Sümegi György 332
 Szabó Csaba 729
 Szabó Dezső 364, 384
 Szabó Gyula, H. 658
 Szabó Helga 367, 647
 Szabó István 604
 Szabolcsi Bence 15, 43, 102, 374
 Szalai Ágnes, C. 317, 518, 520
 Szalay A. András 86
 Szavranszkij, Szamojlovics Volf 10
 Szedő Dénes 363
 Székácsné Vida Mária 648
 Szekér Endre 649
 Szekeresné Farkas Márta Id. Farkas Márta
 Szekernyés János 708
 Szekfű Gyula 329
 Szemere Anna 87
 Szende Ottó 16, 650–651

- Szendrei Janka 153, 159, 233, 250, 272–273
 Szenik Ilona 709
 Szentkirályi András 274
 Szerdahelyi István 89
 Szerző Katalin 275
 Szeverényi Erzsébet 276
 Szigeti József 344
 Szigeti Kilián 160, 277
 Szigeti Péter 278
 Szilágyi Imre 279
 Szkladányi Péter 280
 Szokolay Sándor 519
 Szolga László 14
 Szóke Péter 57
 Szőnyi Erzsébet 368, 485, 652
 Szőnyiné Szerző Katalin Id. Szerző Katalin
 Sztaravinszkij, Igor Id. Stravinsky, Igor
- Takács András 570
 Takács Jenő 663, 705
 Tallián Tibor 230, 281–282
 Tari Lujza 593–595
 Tarnóczy Tamás 58
 Terényi Ede 161, 545, 710
 Tihász Mihály 353
 Till Géza 304
 Till Ottó 653
 Timár Györgyné 70, 85, 283
 Tokaji András 283–284
 Torkewitz, Dieter 17, 711
 Tóth Anna 285
 Tóth Emőke 712
 Tóth Ferenc 48
 Tóth József 363
 Tóthpál József 520
 Törzsök Béla 609
 Traub, Andreas 713
 Trencsényi Imre 429
 Turi Gábor 286, 521
 Tusa Erzsébet 654
 Türk, Hans Peter 714
 Tuskés Tibor 430, 522–523
- Uhde, Jürgen 715
 Ujfalussy József 49, 88–91, 141, 161, 287–
 288, 369, 431–432, 524
 Ujházy László 92–93, 142
 Ujváry Zoltán 574, 727
 Ullmann Péter 567, 596
- Vajda József 588
 Vályi Rózsi 143
 Vámos László 525
 Vámosi Nándor 353
 Vámosi Nagy István 103
 Varga András 433
 Varga József 434
 Vargyas Lajos 19, 155, 435–436, 560, 597–
 598
 Várnai Ferenc 548, 655
 Vásárhelyi Zoltán 94, 219, 232
 Vass Lajos 341, 486, 546
 Vasy Géza 526
 Vauclain, Constant 50
 Veczkó József 656
 Vekerdi László 437
 Verdi, Giuseppe 105, 352
 Veress Sándor 95, 161, 177–178, 289, 691,
 710, 713
 Veszprémi Lili 144
 Vikár László 26, 46, 51, 145, 599–603
 Vikár Sándor 370, 438
 Virágvolgyi Márta 18, 604
 Vörös József 290
 Vivaldi, Antonio 102
 Voigt Vilmos 605
 Volly István 162
- Wagner, Richard 149
 Waldbauer Iván 291
 Walker, Alan 716–717
 Walsh, Stephen 292, 718
 Weiss-Aigner, Günter 293
 Wekerle, Josef 719
 Weöres Sándor 473
 Wild, Katharina 557
 Wildhaber, Robert 51
 Wilhelm András 146–147, 294–297, 336,
 487, 606
 Winking, Hans 298
 Wolff, Jochem 96
- Xenakis, Iannis 299
- Zeler, Bogdan 720
 Zimáné Lengyel Vera 61
 Zolnay László 168
 Zoltai Dénes 148–149, 307, 439

Ára: 67 Ft

