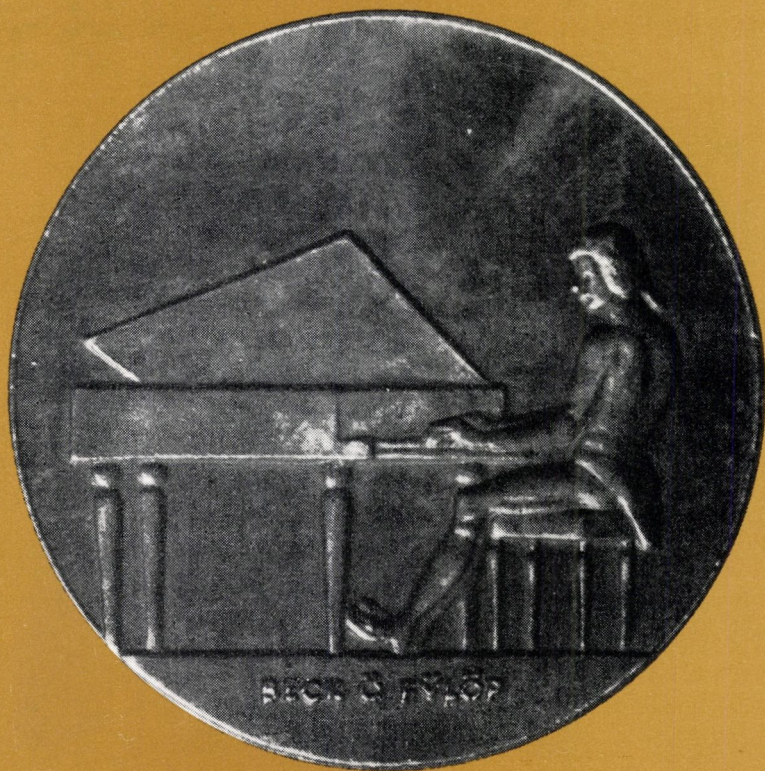


ZENETUDOMÁNYI DOLGOZATOK

1985



ZENETUDOMÁNYI DOLGOZATOK

1985

© A Magyar Tudományos Akadémia
Zenetudományi Intézete
Budapest, 1985.

Példányok megvásárolhatók:
MTA Zenetudományi Intézet
1014 Budapest, I. Táncsics Mihály u. 7.
Rózsavölgyi Zeneműbolt
1052 Budapest, V., Martinelli tér 5.
Erkel Ferenc Könyvesbolt
1073 Budapest, VII. Lenin körút 52.

ISSN 0139–0732

8515773 MTA Sokszorosító, Budapest. F. v.: dr. Héczey Lászlóné

ZENETUDOMÁNYI DOLGOZATOK

1985



Közzéteszi
az MTA Zenetudományi Intézete
Budapest

Felelős kiadó: Falvy Zoltán
Szerkesztette: Berlász Melinda
Domokos Mária
Technikai munkatársak: Gupcsó Ágnes
Szalay Olga
Lektorálta: Sz. Farkas Márta

Tartalomjegyzék

Tallián Tibor: Bartók fogadtatása Amerikában 1940–1945	7
Somfai László: Bartók-vázlatok (II). Témafeljegyzések az 1. hegedű-zongora- szonátához	21
Grabócz Márta: A romantikus epika mint a Liszt-féle formai újítás modellje és a 20. századi szerkesztésmód közvetítője	37
Ujfalussy József: „Carmen, je t'aime”. Különös zárlati domináns-sor	45
Mezei János: Anton Zimmermann és a vonósötös-műfaj letét-problémái	49
Ferenczi Ilona: Magyar nyelvű gregorián a 16–17. században	61
Bárdos Kornél: Szabad királyi városaink és mezővárosaink zeneéletének struk- túrája	73
Rennerné Várhidi Klára: A kolozsvári unitárius kollégium naplójának vokális zenei adatai a 17. században	83
Domokos Mária: Kiegészítések a verbunkos zene és tánc bécsi adataihoz	95
Gupcsó Ágnes: Zenés színjátszás Debrecenben (1833–1841)	113
Vargyas Lajos: A népies műdal és az új stílusú népdal kapcsolatai	133
Vikár László: Tonális és egyéb részleges kvintváltás a magyar népdalokban Paksa Katalin: Stílusjelenségek a magyar népdaldíszítésben	139
Kovalcsik Katalin: Oláh cigányok Londonban	157
Csapó Károly: A mikroszámítógép alkalmazásának előnyei a zenetudomány- ban	167
Prószték Gábor: Mesterséges intelligencia és zenei nyelvtanok	178

Documenta

Eckhardt Mária: Liszt Ferenc levele a weimari színház érdekében	217
Sugár István–Barsi Hajna: Az egrí főszékesegyház hangszertárának 1922. évi leltára	225

Bibliográfia

A magyar zenetudomány bibliográfiája 1984. Kiegészítés 1983. Összeállította: Pogány György	237
---	-----

Tallián Tibor:

BARTÓK FOGADTATÁSA AMERIKÁBAN 1940–1945*

1984 első felében az Amerikai Egyesült Államokban tett tanulmányutam alatt megközelítő teljességgel összegyűjtöttem mindazokat a hangversenykritikákat, lemezrecenziókat, kottaismertetések, önálló folyóirat- és újságcikkeket, amelyeket összefoglalva Bartók Béla 1940 és 1945 közötti amerikai jelenléte visszhangjának, recepciója nyomtatott dokumentumainak nevezhetünk. E 300 kritikából és 100 egyéb írásból álló gyűjtemény alapján kísérlek meg itt pár adalékkal szolgálni Bartók utolsó öt életének ábrázolásához. *Csak* adalékkal, hangsúlyozom, nehogy úgy tűnjék, mintha a főképpen kutatói szitfleischet igénylő nyersanyaggyűjtést (mert lényegében a munka csak anyaggyűjtés volt és eredménye nem késztermék) érdeménél magasabbra akarnám besorolni az ideális zenetudományi értékskálán, megkerülhetetlen normának tartanám a Bartók-kutatásban, netán egyenesen egy új, elődei kadáverein áttörtető zenetudományi nemzedék zászlóbontásának hirdetném. De valóban: *adalékkal*, vagyis olyasmivel ami, ha szerényen is, de hozzáadhat mindahhoz, amit az idős Bartók életéről s arról tudhattunk, hogyan termette ez az élet az utolsó műveket. A magyar zenetudománynak ezeket az adalékokat összeszedni nem csak kötelessége, de nagy adóssága is volt már. Demény János évtizedekkel ezelőtt közreadta négy nagyszabású tanulmányban az 1939-ig terjedő pályaszakasz majdnem teljes magyar, s a tájékozódáshoz mindenképp elegendő külföldi sajtóanyagát, és sorozata befejezésre várt, kiegészítésre azzal a dokumentumanyaggal, amelyben megtestésül a Bartókot utolsó öt évében körülvevő zene-kulturális közeg. Ez a közeg gyökeresen különbözött a magyarországitól, és összehasonlíthatatlanul más volt benne Bartók pozíciója; a közeg, újdonsága következtében is, traumatikusabban hatott Bartókra, mint a hatvan éve megszokott. 1920 után Bartók Magyarországon átnézhetett a sajtó feje fölött: olyan nem-demokratikus országokban, mint Magyarország, a sajtó különben sem sokat nyom a latban. Már rég nem függött semmiféle piac konjunktúrájától sem. Annál inkább Amerikában, ahol nem volt sem biztonságot adó nyugdíjas állása, sem a kulturális életben nem birtokolta a magyarországihoz hasonló, héroszian centrális pozíciót. Ezért kényszerült a szó szoros értelmében vett egzisztenciális küzdelemre, ezért találta magát hatvanévesen ugyanolyan, vagy még nyomasztóbb bizonytalanságban, mint amilyenben Magyarországon utoljára talán 1904 és 1906 között, mielőtt zenekadémiai kinevezését megkapta. Ebben a végtelenül kiszolgáltatott helyzetében a sajtó akarva-akaratlan sorsdöntő módon tudott beleszólni pályája alakulásába. Hogy mennyire, azt mutatják az 1942. január 6-i chicagói kézzongorás hangverseny utáni review-k. Ezen az estén a Bartók-házaspár nagyon zaklatottan játszhatott, olyannyira, hogy a kritikákban a „zavarbaejtően informális”

*A Zenetudományi Intézetben 1985. április 11-én elhangzott előadás.

Zenetudományi dolgozatok 1985 Budapest

volt koncertjük legenyhébb jelzője, és még a zeneszerzőt mélyen tisztelő Hans Rosenwald, a *Music News* szerkesztője is azt javasolta, „Bartók ne versengjen más kétzon-gorás párosokkal, szorítkozzék saját műveinek előadására”.¹ Ezután a Boosey and Hawkes manager-irodája lényegében felhagyott Bartókék közvetítésével, s mikor Bartók emiatt tiltakozott, kíméletlenül emlékeztették a chicagói kritikákra. Az én szememben nem kétséges, hogy a megaláztatás és a koncertezési lehetőségek megszűnte közvetlenül idézte elő Bartók betegsége első támadását az 1942 tavaszától állandósuló lázak formájában.

A Bartók halála után támadt „nagy lelkiismeretfurdalás” óta általában úgy látjuk, hogy amerikai évei kálvária-évek voltak, a küzdelem évei a nyomorúsággal, betegséggel és közönnyel. Ez a megítélés nem Magyarországon alakult ki, bár itt a Bartók halála utáni években igyekeztek a nagymester amerikai rossz sorából kultúrpolitikai tőkét kovácsolni; hanem már a negyvenes évek végén Amerikában, nagymértékben ama kontraszt láttán, ami Bartók mostoha utolsó évei és zenéjének a szerző halála után kezdődő diadalútja között mutatkozott. Egyedül Benjamin Suchoff próbált szembehe-lyezkedni a konszenzussal.² Szerinte még az 1942–43-as tragikus télen sem anyagi helyzete nyomasztotta Bartókot legsúlyosabban, nem is a mélypont műveinek ját-szottságában és koncertező pályájának vége, hanem az, hogy népzeneudományi ter-veinek megvalósítása kilátástalanná vált. Mindenesetre vitathatatlan, hogy Bartók 1943 elején pénzügyileg összeomlott. A tény, hogy 1943 tavaszán Bartók kisszá-mú barátja segélykérő körlevélben szólított föl jelentősebb műpártolókat – köz-tük Elisabeth Sprague-Coolidge-ot – Bartók támogatására,³ hogy Irving Kolodin teljesen szokatlan módon a New York Sun hasábjain kérte a New York-i muzsikus-társadalom segítségét 1943. április 17-én,⁴ hogy a Columbia University, ugyancsak tel-jesen szabálytalan módon, vállalkozott arra, hogy magánosok által összegyűjtött 1500 dollárt mint egyetemi megbízatásért járó honoráriumot utaljon át Bartóknak,⁵ hogy Szigeti József kétségbeesett hangú levélben kérte Koussevitzkyt, tűzze azonnal műsorára Bartók *Zenéjét* s ezzel segítse átjutni a legalább annyira lelki, mint testi krí-zisen,⁶ hogy Balogh Ernő az ASCAP-hoz rohant, hogy a kórházi ápolás fedezetét elő-teremtse,⁷ – mindez elárulja, hogy ha Bartók addig nem is nyomorgott a szó szoros értelmében, mégis mindenféle tartalék nélkül, egyik félévről a másikra élt és bárminé-mű baleset – még ha az nem is halálos kimenetelű betegség – anyagi katasztrófával sújthatta, valódi nyomorba dönthette.

¹ *Music News*, 34 (1942), 2, 13.

² Benjamin Suchoff, 'Bartók utolsó évei Amerikában', *Magyar Zene*, 17 (1976), 190.

³ Dátum nélküli gépfáros körlevél (másolat), Washington, Library of Congress, Music Division, E. Sprague-Coolidge Foundation ML 95 B 227.

⁴ The Strange Case of Béla Bartók.

⁵ Columbia University, New York, Butler Library, Department of Rare Books, Collection Bartók, No. 11, 1943, október 11.

⁶ Library of Congress, Music Division, Koussevitzky Collection, Box 188. Szigeti József levele Serge Koussevitzkyhez.

⁷ Balogh Ernő levele Ms Rosenberghez, 1945. december 23. „In view of the fact that I was the one who brought the Bartók case to ASCAP...”. ASCAP archívum, fotokópia.

Olvashatók olyan vélemények is néhol, hogy Bartók sorsáért Amerika háborús nehézségei voltak felelősek. A távoli háborúk, bár materiális javakban többnyire hiányt okoznak, a zenei életet általában föllendítik, éppen azért, mert a fogyasztók a szűkös és drágai anyagi javak helyett az olcsó kulturális javak élvezetével kompenzálják magukat. A zenei piac ezidőben Amerikában nemhogy beszűkült volna, hanem nagymértékben kitágult. Igaz, hogy a kínálat is növekedett, Amerikát előzönlötték az emigránsok; hiszen, amint a League of Composers 1940 őszi, szezonkezdő felhívásában írta, Amerikára várt a feladat, hogy a huszadik századi kultúra utolsó őrhelye legyen, hogy megálítsa azt az áradatot, amely Európában a kortárs zenét éppúgy egyre kíméletlenebbül törvényen kívül helyezte, mint a modern irodalmat és képzőművészetet.⁸ A bennszülött amerikaiak eleinte hangot is adtak félelmüknek, hogy az emigránsok versenye elfojtja a bimbózó amerikai nemzeti zenét. De a félelem alaptalannak bizonyult. Közben 1940–41-ben a naturalizált, azaz betelepült zeneszerzők műveit a nagy zenekarok már 114 ízben játszották az 1939–40-es 23 alkalommal szemben, addig a honos szerzők műveinek előadásszáma 107-ről csak 93-ra csökkent.⁹ Különben is, Amerikában az áru minőségét s nem az eredetét nézik (másként ma a *Japán* nem fenyegetné az amerikai autó-, újabban az elektronikai ipart), ezért zenei védegyelet megalakításának nem sok esélye lett volna sikerre, még ha valaki komolyan fontolóra vette volna is. Nemcsak a hangversenyéletben, hanem az egyetemi és konzervatóriumi állások terén sem; a bevándorolt zeneszerzők szinte mindegyikének – talán Stravinsky eklatáns kivételével – egyetemi alkalmazás biztosította a fő megélhetési forrást.

Ha tehát Bartóknak sem a hangverseny-piacra, sem az egyetemi állásbörzére nem sikerült betörnie, akkor ennek magyarázatát nem az általában véve rossz körülményekben, hanem valami speciálisabb okban, vagy okok sorozatában kell keresnünk. Az egyetemi karrier kilátásait, illetve kilátástalanságait most nem vizsgálom, tekintve, hogy erre vonatkozó új adataim nincsenek. Viszont a sajtóforrások segíthetnek megérteni, mi volt a másik fő tevékenységi területen, a koncertezésben és zeneszerzőként váltott fiaskó oka, vagy hogy a kálvária, ami tény, egyszersmind fiaskó is volt-e egyáltalán?

Mindenekelőtt: a sikertelenséget ahhoz kell mérni, hogy milyen várakozásokkal és mi elől menekülve ment Bartók Amerikába. Első, 1940 tavaszi útja eredményekkel kecsegtető rövid turné volt – meghívták a 15. jubileumi Coolidge fesztiválra, szonáta-hangversenyre Szigeti Józseffel, 1250 dollár bruttó honorárium ellenében;¹⁰ egyéb fellépések várták, amelyeket később meglehetősen könnyen ígérőnek bizonyuló managere, Schulhoff Andor biztosított számára; részben ezek keretében is, a *Mikrokosmos* promóciója is célja volt az amerikai piacon, általában a New York-i Boosey and Hawkes fiálé lehetőségeinek felmérése művei terjesztésében; tervbe vették a *Kontrasztok* lemezfelvételét Benny Goodmannel és Szigeti Józseffel és más lemezek készítését. Végül a legfontosabb úticél: tájékozódás tudományos munkáinak kiadási lehetőségei felől és már bizonyosan a maga hosszabb kinttartózkodásának lehetőségei felől is.

⁸New York Public Library, Music Division, League of Composers Collection, Előfizetési felhívás az 1940/41-es évadra.

⁹*The Musician*, 1941. szeptember, 135.

¹⁰Library of Congress, Music Division, Coolidge Foundation, 1939. március 6-i távirat másolata.

Mindeme chance-okkal szemben állt Bartók félelme, hogy az európai háború megakadályozza a hazatérésben. Szigeti Józsefnek sikerült aggályait 1939 november végén eloszlatnia.¹¹

Az első — illetve az 1928-as után a második — turné valóban sikeres is volt, bárha alaposabb elemzés olyan oldalaira is rámutathat, amelyek a későbbi nehézségeket jósolhatták meg már akkor. Két hét alatt Bartók tíz hangversenyen lépett föl,¹² remek átlag ahhoz képest, hogy a második úton két és fél év alatt összesen 33 nyilvános szereplése lesz. De a tíz alkalomból hármát nevezhetnénk „egyszer s mindenkorra való le tudásnak” — előre látható volt, hogy a Coolidge Foundation, a League of Composers vagy a Chicago Arts Club az akkori tisztelgés után sokáig nem kéri föl újabb szereplésre. A másik csoport az egyetemi hangversenyeké és felolvasásoké; ezek sem ismételhettek ugyanott, de legalább folytathatók más egyetemeken. Kérdéses, hogy milyen perspektívában; ha meggondoljuk, hogy e tavaszi egyetemi koncertek nagyobb részét is ismerősöknek köszönhetette,¹³ várakozásai nem lehettek különösebben merészek. A washingtoni kivéve igazi nagy hangverseny egy sem volt az 1940 tavasziak között. Érthetetlen dolog például, hogy New York egyetlen koncertrendezője sem volt kíváncsi a Columbia stúdióban a *Kontrasztok* lemezfelvételén együtt dolgozó három nagyságra, Goodmanra, Szigetire, Bartókra, s nem léptette föl őket közös hangversenyen; ez egyébként később sem jutott eszébe egyetlen bostoni manageren kívül senkinek. Pedig a publicity — természetesen nem Bartók, hanem Benny, a szving-király vonzereje miatt — akkora a lemezfelvétel körül, amelyet Bartók eddig nem nagyon tapasztalhatott. Említett 1943-as segélykérő cikkében Irving Kolodin emlékeztetett is az ironikus kontrasztra Bartók jelenlegi — 1943-as — szorongatott helyzete és a fényes sajtófogadás között, amit a Columbia a Waldorf Astoria szállóban rendezett a *Kontrasztok* lemezének „bevezetésére” 1940 tavaszán.

Az első látogatás hozta a kapcsolatot a Columbia Egyetemmel; ekkor ajánlották föl a díszdoktorátust és biztatták Bartókot valaminő állás kilátásával.¹⁴

Eldőlt tehát már ekkor, hogy ősszel feleségestül visszatér New Yorkba. Schulhoff bőséges koncertezési lehetőségeket ígért; a Columbia egyetemi állást, s ha vonzás nem lett volna elég, annál nyomósabbak voltak a távozást sürgető előérzetek.

¹¹Uo., Bartók Béla levele H. Spivacke-hoz, 1939. december 3.

¹²Bartók 1940–1943-as amerikai hangversenyeinek dátuma és műsoruk olvasható: ifj. Bartók Béla, *Apám életének krónikája* (Budapest 1981). Az 1940. november 17-i hangversenyen (im. 428) nem Bartók, hanem felesége szerepelt; az 1941. április 17-i felolvasást Bartók nem tartotta meg (im. 435.); a krónikából hiányzik az 1942. január 6-i kézzongorás fellépés a chicagói Orchestra Hallban.

¹³Vö. Bartók levelét Dorothy Parrish-hez, 1940. január 17.: „Tudom, hogy Ön biztosított egy hangversenyt és egy előadást a [Juniata] College számára.” *Bartók Béla levelei*, (szerk. Demény János, Budapest 1976), 644.

¹⁴Columbia University, New York, Butler Library, Rare Books, Bartók Collection, távirat-másolat 1940. április 1-i dátummal: az egyetem értesíti Bartókot díszdoktori jelöléséről. 1940. május 24-i dátummal az egyetem provost-ja, Frank D. Fackenthal érdeklődik a treasurer-nél: „Is it likely that any of the recent Ditson bequest money will be available for 1940–41? There is an opportunity of doing a distinguished piece of work through Béla Bartók if we can provide a Research Associateship or some such position to him. It is assumed that if the appointment is made it should carry a stipend of about \$ 4,000.” A válasz negatív volt.

Sok levélrészletből ismeretes, hogy Bartók már az Anschluss óta küzdött az emigráció gondolatával; a háború kitörése után olyan érzése támadt, mint valakinek, aki a földkéreg egy köztudottan veszélyes törésvonalán ül, a közeledő földrengés moraját hallgatva. Egy 1939 őszi, Amerikába írt levelében ezt, a magyar függetlenségi gondolkodás kétfrontos hagyományai szellemében, így fogalmazta meg: „Vajon ismeri-e a mi itteni helyzetünket? Látjuk, ahogy kis országokat egyik napról a másikra teljesen váratlanul megtámadnak a legszörnyűsebb hadseregek és válogatott kínzásoknak vetik alá őket. Ami Magyarországot illeti, nekünk egy veszedelmes szomszéd helyett kettő is jutott; senki sem tudhatja, mi történik holnap...”¹⁵

Bartók tehát ment, mert nem maradhatott; utolsó évei attól nyerek a sorstragédia sötét színét, hogy az egyetlen helyre ment, ahova mehet, és ott is úgy kell éreznie: „én ebben az országban élni nem tudok. Ebben az országban – lasciate ogni speranza”.¹⁶

A reményt Amerikában Bartók – akire különben a rózsaszín látás sose volt jellemző – ezernyi apróbb-nagyobb inzultus nyomán adta fel, legalábbis gyakorlati életében. Ha végigtekintünk egyes tevékenységein, meg kell állapítanunk, hogy különösebb reményre nem is volt oka. A hangversenyzés, úgy, ahogyan azt alkalmanként 200 dollár körüli bruttó honoráriumért¹⁷ végezte, alig volt más, mint vesszőfutás csekély pénzbeli haszonért és mindenféle erkölcsi, szellemi jutalom nélkül. Gimnazista-korú kollégisták előtt egy mormon városka egyetemének félig telt kápolnájában,¹⁸ kitéve a Sziklás hegység nyugati lejtőjén a Reed College quiz-kids inkvizíciójának,¹⁹ vagy a másik végleten, mint alkalmi szenzáció, kiszolgáltatva a *Time Magazine* és a *Newsweek* nyegleségének (e magazinok a kézzongorás *Szonáta* bemutatójáról egymáson túllícitálva *Kitchen Sonata* és *New Footwork by Bartók* cím alatt számoltak be²⁰); e nyomasztó pillanatképeket maga elé festve kinek lenne kétsége afelől, hogy csak az önfenntartás ösztöne vihette végig Bartókot rögös útjának két évadán, az amerikai hangversenyélet perifériáján. Mindössze három alkalom, hogy eljátszhatta második zongoraverse nyét, egyetlen zenekari fellépés New Yorkban, az is Reiner Frigyes jóvoltából és 1943 januárjában, akkor, amikor már amúgy is mindennek vége; két szereplés New York második koncerttermében 1940 őszén, egy-egy jobb alkalom Bostonban, Chicagóban, Baltimore-ban, kézzongorás fellépésre; ezek bizony nem ellensúlyozhatják a jelentéktelen helyszíneken gépiesen előadott hangversenyek sivárságát. Rádásul a kilátástalanság még a produkcióra is bélyeget üt: Bostonban 1941. február 4-én Goodman, Szigeti és a két Bartók kamaraestjét az évad legszárazabb hangversenyének kiáltják ki, s mint a kritika írja „nem könnyű megmondani, hogy az unalom miazmája, amely az est folyamatát egyre átható lhatatlanabban beburkolta, vajon az előadott műveknek vagy az elő-

¹⁵ Bartók levele H. Spivacke-hoz, Library of Congress, Music Division, Coolidge Foundation. Dátum: 1939. november 9.

¹⁶ Idézi ifj. Bartók Béla, im., 455.

¹⁷ Todd Crow, 'From out of the past, a little night music', *Vassar Quarterly*, 77 (1981), 2, 31. Hans Heinsheimer becslése.

¹⁸ *Bartók Béla családi levelei*, szerk. ifj. Bartók Béla (Budapest 1981), 613.

¹⁹ *Reed College Quest*, 1941. december 5.

²⁰ Mindkét folyóirat 1940. november 11-i számában.

adásnak volt-e rovására írható”.²¹ Sajnálatos, hogy az ilyen hangok többnyire a kétzongorás fellépések után hallatszanak, mert Bartók egyedül egyre kevésbé szívesen játszik s mert neki, mint zeneszerző-zongoristának, aki saját műveit játssza, a nagyobb koncerttermek színpadára meg sem nyílnak. Az ő hangversenyeiről, amelyek nagy részben egyetemi rendezvények, legtöbb esetben nem is jelenik meg recenzió, hacsak a városban vagy szomszédságában nincs olyan Bartók-tisztelő kritikus, aki az egyetemi szintérré is elvándorol, s az ott adott hangverseny után is kifejezi hódolatát. Ahogy Alfred Frankenstein, a *San Francisco Chronicle* kritikusa tette; ő nem restelt a San Francisco-i öböl túlsópartján fekvő Oaklandba átmenni, s a Mills College-ban meghallgatni Bartókot, hogy utána leírhasa: „Eddigi pályámon kevés olyan zenei eseményt éltem át, amelynek központi személyisége olyan intenzív benyomást gyakorolt volna hallgatóira, mint e mostanié; a Bartókból kiáradó »vibrációk« helyenként szeizmográfikus nagyságrendet értek el.” Pedig Bartókra ezen az estén a miniatűrök iránti előszeretést volt a jellemző; azonban „a földrengésnek is másodpercekre van szüksége, hogy egész tekintélyes tranzakciókat bonyolítsion le; ugyanez történt tegnap este Bartók legtöbb miniatűrjében is.”²²

Ám a művészet apró földrengéseinek érzékeléséhez megfelelő szeizmográf kell, és aki e műszerrel nem rendelkezett, az a Bartók koncertek húsz-harminc apró kis tételében, a *Mikrokosmos*-sorozatokban, *Petite Suite*-ben, az *Éjszaka zenéjében*, az *Allegro barbaróban*, a *Régi magyar táncdalokban*, az 1. *rondóban*, sőt a *Zongoraszt* ugyancsak vázlatnyi tétéleiben az esetek többségében csak apróságokat látott, amelyekről, ha Bartók-tisztelő, annyit mondott, hogy nem a legnagyobb Bartókot mutatják; ha amúgy sincs Bartókhoz speciális viszonya, akkor olyan minősíthetetlen ítéletet, aminő a League of Composers 1940. április 24-i Bartók estjén egy ismeretlen muzsikusközönség véleménye volt, aki a *Mikrokosmos*-számok mellé a New York Public Libraryban őrzött műsorlapra azt a megjegyzést írta: „From my second childhood”.²³ A *Mikrokosmos* semmiképp sem bizonyult megfelelő fegyvernek a közönség meghódítására. Márcsak azért sem, mert köztudott volt, hogy pedagógiai célú sorozat s ezért mindazok a kritikusok, akik a Bartók-zene ész-zene voltával magyarázták iránta érzett ellenszenvüket, kapva kaptak az alkalmon, s a sorozatból játszott darabokat zenei értékben szükkölködő pedagógiai tanulmányoknak bélyegezték. „Ha e darabokat — írta 1940. április 25-én Olin Downes a *New York Times*-ben — technikai tanulmányoknak szánja szerzőjük, hasznosak lehetnek. Ha zeneként kell megállniok helyüket, azt kell mondanunk, hogy az elmúlt este bizonyossága szerint Bartók volt már jobb.”

Végső soron persze Bartók szólófellépései és feleségével adott kétzongorás estjei csak korlátozott mértékben töltötték be azt a propagatív szerepet a Bartók-mű terjesztésében, amelyet korábban Bartók hangversenykörútjai betöltöttek. A kétzongorás műsorokon az első, 1940. november 3-i fellépés, a *Szonáta* bemutatása után Bartók-művek közül csak a *Mikrokosmos* átiratokból szerepelt négy-öt darab; újabb művet, a

²¹ *Boston Evening Transcript*, 1941. február 5.

²² *San Francisco Chronicle*, 1941. február 7.

²³ New York Public Library, Music Division, League of Composers Collection. Az 1940. április 24.-i szerzői est műsorlapján.

2. zenekari szvit átíratát 1942. január 6-án játszottak Bartókék, de összesen csak háromszor, minthogy akkor már legvégén jártak nyilvános pályafutásuknak. A kétzongorás *Szonáta* iránt, úgy látszik, sehonnán nem mutatkozott érdeklődés (meg turnéra vinni a nehéz és két ütős-játékost foglalkoztató művet nem is lehetett volna). Bartók szólószámai művészetének azt az oldalát képviselték, ami amúgy sem szorult már propagandára. Különös, hogy Bartók láthatólag mégsem gondolt arra, hogy ne csupán szerző-zongoristaként működjék, hanem – ahogy korábban Budapesten s ahogy most is kétzongorás összeállításban tette – ha nem is a hivatásos pianistákéval vetekedő repertoárral, de mégis a magáé mellett más műveket is játszva felelevenítse virtuóz zongorista image-át. Azonban ez, úgy látszik, egyike volt azon határvonalaknak, amelyeknek átlépésére a hatvanéves ember megmerevedő személyisége már nem adott módot. Két Kodály-darabon kívül, amelyeket rendszeresen előadott, csak olasz barokk átíratából játszott egy-egy csokrot utolsó szólóestjein.

A zenekari fellépések jelentették az amerikai hangversenyező pálya csúcát. Clevelandi, Pittsburgh-i és chicagói szereplései mindhárom város zenei figyelmének fókuszában álltak és általában legalábbis tiszteletudó kritikákat váltottak ki. Bár a kritikusokat szemmel láthatólag zavarta, hogy Bartók kottából játszott, s ebből olykor egyenesen arra következtettek, hogy ő, mint zeneszerző, csak másodrangú pianista (különben chicagói teljesítményét ő maga sem tartotta jónak), azért a mű és a személyiség megjelenése megerősítette a hivatásos zenehallgatók szemében, amit addig legtöbbjük inkább csak másodkézből tudott: hogy „ez a sovány, őszhajú magyar zongorista a modern világ nagy művészeinek egyike.”²⁴

Hogy az őszhajú magyar zongorista a modern világ legnagyobb művészeinek egyike, az ebben az időben abban a szűk körben, amely a modern művészetről tudomást vett, s abban a még szűkebben, amely a modern művészetet helyeselte is, már egyáltalán nem felfedezés, hanem köztudomású. A Stravinsky–Schönberg–Bartók nevek hármassága magától értetődően tolul a zenei zszurnaliztika tollára, ha a kor legnagyobb zeneszerzőit akarják megnevezni. Azon a fórumon, amely az új zenének igazán igényes tárgyalást biztosít, Minna Ledermann *Modern Music* című folyóiratában, számtalan olyan utalás olvasható, amelyek tanúsítják, hogy az író igen pontosan érzékeli Bartók stílusának legalábbis néhány jellemző vonását. Manfred Bukofzer például, a neo-barokk sajátosságairól írva Bartókról többek közt annyit mond: a neo-barokk biztosan segített Bartóknak, hogy magasrendű stílus-tisztasághoz érjen el; némely korábbi művében még csak tapogatózik ezirányban, de biztonsággal megtalálja olyan mesterművekben, mint a *Zene* vagy a *Mikrokosmos*.²⁵ Más példa: egy recensens egy új amerikai kvartett karakterét akarja meghatározni, s azt írja: a Bartók-tradícióban készült mű, erősen expresszív, de nem neurotikus, majdnem neo-klasszikus a szerkezeti tisztasága és biztonsága.²⁶

Az a kör azonban, amely Bartókot ily módon érti, hallatlanul kicsiny. A zenei közgondolkodás nagy átlaga megelégszik az ekkorra már csonttá kopott közhelyek ismé-

²⁴ *Daily Northwestern*, 1941. november 26.

²⁵ *Modern Music*, 22 (1945), 152.

²⁶ *Modern Music*, 21 (1944), 239.

telgetésével vele kapcsolatban: Bartók a legtöbb újklasszikus zenei kézikönyvben valahol Stravinsky árnyékában szerepel, mint az új-barbarizmus egyik képviselője, esetleg a nemzeti folklorista zeneszerzők között. Hogy ez a gondolati klisé így eluralkodott, annak nem kis részben maga Bartók az oka, aki tudvalevőleg soha nem beszélt zenéjéről más aspektusból, mint a népzenehez való viszony oldaláról. Megtörténhetett volna voltaképpen, hogy épp e nemzeti-zeneszerző voltában Bartóknak sikerül valahogyan jobban megragadni a szakma érdeklődését a negyvenes évek Amerikájában, hiszen ez, a nemzeti és nemzeties zene programja, épp a háborús években, nagyon is aktuális volt ott. De ez a lehetőség nem valósult meg, több okból. Az egyik, hogy Bartók zenéjéből és megnyilatkozásaiából hiányzott az a népnemzeti pátoz, az a hősiesség vagy természeti romantika vagy naivitás, ami a nemzeti ideálok amerikai képzeteiben lappangott; a háborúban álló Amerikának nagynemzeti és romantikus nacionalizmusra volt szüksége, s annak modellját Sosztakovics és Sibelius képviselték, nem pedig Bartók. Márcsak azért sem, mert hiába beszélt Bartók mindig népzeneről a maga zenéjével kapcsolatban, senkit sem sikerült megtévesztenie – a fülek abban avantgarde-ot, modernizmust hallottak népiesség helyett. Ez ugyan az avantgarde köreiben pozitívumnak számított (Křenek ennek alapján különböztette meg Bartókot a többi folkloristától már akkor)²⁷, de sem amerikai zeneszerzési minta szerepére nem tette alkalmassá, sem arra, hogy művei nagyközönséget vonzó koncertszámokká legyenek.

A bartóki népiességnek még egy okból nem volt zenepolitikai vonzereje Amerikában: konkrét, politikai okból. Bár a kiadója által terjesztett rövid resumé alapján a kevésbé bennfentes zeneírók építetn ornans-ként mindig hozzátették nevéhez: „one of Hungary’s leading musicians”, kevesen tudták, hogy micsoda is, hol is van az a Magyarország. Ráadásul az életrajzban folytonosan olyan földrajzi nevek bukkantak fel, mint Transzilvánia, Jugoszlávia vagy éppen Bohémia – értsd Szlovákia –, amelyek Magyarország is voltak, meg nem is. Az egyik zenelap Bartók életrajzának ismertetését a geopolitikai zűrzavar gordiuszi csomójának átvágásával ezért úgy kezdte: született Magyarországon, amit ma Jugoszláviának hívnak.²⁸ Ez a nemlétező Magyarország – amiről legfeljebb a cigányzene jutott a tájékozottabbak eszébe, úgyhogy a *New York Times* Bartók *Mikrokosmos*-felvételét Magyar Imre nótalemezeivel együtt ismertette *Gipsy music* címmel, és a kettő közös nevezőjeként Dinicu *Pacsirtáját* jelölte meg,²⁹ – ez a nemlétező kis Magyarország semmiképp sem lehetett modell a nemzeti identitását kereső „nagy” amerikai zene számára. Azután végül is Magyarország ellenséges ország volt, ha ezt Amerikában különösebben komolyan nem is vette senki. De valamennyire ez a tisztázatlan politikai háttér is hozzájárult Bartók mellőzéséhez – ellentétben pl. Martinů politikailag is motivált futtatásával – noha antifaszizmusát a kiadói propaganda mindig kiemelte, valahányszor erre alkalom kínálkozott.

A tisztelet ellenére, amit a *Modern Music* berkeiben s néhány kritikusknál élvezett, úgy látszik, Bartók a zenei köztudatban nem vált megoldandó, elemzendő problémává. Bár a *Modern Music* lelkiismeretesen és előítéletek nélkül beszámolt minden

²⁷Ernst Křenek, *Music Here and Now* (New York 1940), 78.

²⁸Sydney Grew, 'Some Notes on Belar [I] Bartok', *The American Music Lover*, 1943. április, 161.

²⁹1941. július 13.

bemutatójáról, és a minőség iránti hódolat minden Bartóknak szentelt szavából kiviláglott, 1940 őszétől Bartók haláláig egyetlen önálló, Bartókkal foglalkozó cikket közölt (igaz, hogy az 1940-es tavaszi számban Serly Tibor és Henry Pleasants írtak zeneteoretikus igényű beköszöntőt Bartók látogatása elé).³⁰ A másik zenetudományi szaklap, a *Musical Quarterly* ezen évek során külön cikkben foglalkozott Sosztakoviccsal, Sibelius-szal, Stravinskyval, Revueltas-szal, Milhaud-val, Greccsanyinovval, Martinúval, Hindemith-tel, Schönberggel, de Bartókkal haláláig nem. Más lapoktól feltáró tanulmányt nem is lehetett várni: bár elvéve megjelentek róla önálló cikkek, azok a régi életrajz adatainak ismétlésénél nem sokkal mondtak többet. Kivétel csak az *Etude*-ben 1941. februárban megjelenő nagy interjú. A napisajtó a kritikákon kívül egy-egy bevezető cikket jelentetett meg róla bostoni, New York-i, chicagói, oaklandi szereplései vagy bemutatói előtt: a személyiség maga csak az első látogatáskor kap valamivel nagyobb figyelmet, de azt sem mindenben a legörvendetesebb fajtából. Az egyik legkínosabb esetet idézem: Gombosi Ottó a *New York Times*-ban kísérelte meg ekkor Bartók jelentőségét összefoglalni,³¹ de sajnos a témával visszacsúszott a magyarországi Bartók-messianizmusba s a mitologikus jelzők halmozásával épp hogy nem Bartók nagyságáról győzi meg olvasóit, hanem ironikus kommentárokat szabadít magára, illetve tárgyára. A *Musical America* főszerkesztője írja a Gombosi-cikk után: „Hetek óta mást sem kérdeznek tőlem, mint a kétségbeejtő kérdést: És mit gondol Ön Bartókról; és minden zsenialitásomra szükségem volt, hogy a társalgást Beethovenre, Brahmsra, Victor Herbertre vagy Alec Templetonra fordítsam. Most azonban, midőn Gombosi cikkét olvastam a vasárnapi *Times*-ban, végre megkaptam a választ, amire vártam, mint villámcsapást derült égből. Hát igen, ezt fogom mondani, ha legközelebb galléron fognak és Bartókról kérdeznek: » Bartók zenéje elemi erejű, chthonikus és orgiasztikus, szigorában és vizionárius költészetében. Szélsőségesen erőteljes ritmusa adja meg dionízikus feszültségét, amely lapidáris hatását biztosítja.« Ez az! Higgyék el, a legtöbbet a chthonikusból, orgiasztikusból, dionizikusból és lapidárisból fogom kihozni – különös, hogy a jó Mr. Gombosi hogy kivette a szavakat a számból!”³²

A Bartók-művek sorsa nem sokkal jobb a hangversenyteremben, mint az elemző irodalomban. Soha nem volt az. Egész Amerikára érvényes, amit Chicagót illetően egy helyi lap írt meg Bartók ottani fellépése előtt: „Bár Bartókot gyakran mondják napjaink egyik legeredetibb és legerőteljesebb zeneszerzőjének, chicagói elismerése csak szórványosnak mondható. Három szezonnal ezelőtt Storm Bull, a zeneszerző tanítványa, eljátszotta a Chicagói Szimfonikusokkal a 2. zongoraversenyt, 16 évvel ezelőtt a zenekar bemutatta Táncszvitjét, 17 éve pedig 1. zenekari szvitjét, de e sovány képviselőn kívül zenéjét az Orchestra Hall ignorálta. Öt év alatt egyetlen műve – a korai Rapszódia – talált utat az egyébként oly vállalkozó kedvű Illinois Symphony Orchestra programjára. Pár éve a Kolisch vonósnégyes a University of Chicagón ciklusban eljátszotta mind az öt vonósnégyesét. Kisebb művek ritka és elszórt előadásaitól eltekintve, erről tudnak a chicagói Bartók-annalesek.”³³

³⁰Henry Pleasants–Serly Tibor, 'Bartók's Historic Contribution', *Modern Music*, 17 (1940), 131.

³¹1940. május 5.

³²*Musical America*, 60 (1940), 9, 9.

³³*Chicago Daily Tribune*, 1941. november 16.

Bartók játszottsága a vezető amerikai zenekaroknál az 1940–41-es évadban volt a legjobb: két helyen adta elő zongoraversenyét; november 8-án a St. Louis-i szimfonikusok bemutatták Amerikában a *Divertimentót*, amit 1941. januárjában a philadelphiaiak is másorra tűztek és otthonukon kívül New Yorkban is előadtak. Bartók zenekari művei ekkor nagy amerikai zenekarokkal 5 előadást értek meg, ellentétben a következő szezon 2, az 1942–43-as évad szintén 2 zenekari előadásával, amelyekből az egyik a kézzongorás *Concerto* bemutatója, a másik a *Hegedűverseny* első amerikai elhangzása Cleveland-ben. A következő évadban az előadásszámok visszatértek az 1940-es magasabb szintre 6 előadással, de Bartók közreműködése nélkül, és Bartók utolsó életévében is ugyanitt álltak.³⁴

Ezek a számadatok akkor mondanak sokat, ha a *Musical America*-ban évenként közölt országos statisztikákkal szembesítjük őket. Néhány név és szám 1943–44-ből: Sosztakovics és Stravinsky 40–40, Sibelius 34, Prokofjev 31, Hindemith és Milhaud 16–16 előadás.³⁵ Ezek közül az orosz-szovjet szerzők, különösen Sosztakovics műveinek előadásszámai mögött lehetett érezni a közvetlen politikai motívumot, a nagy szövetséges iránti lelkesedést. Amint az 1942–43-as évad játszottsági adatait kommentálva a *Musical America* írta: ... Sosztakovics prominenciáját az adatokban kétségtelenül bizonyos fenntartásokkal kell fogadnunk. A háború kezdete óta Sosztakovics a szovjet kormány mintegy hivatalos zenei diplomáciai küldötte. Ennek ismertük el itt Amerikában, és széles körű forgalmat biztosítottunk műveinek, különösképp hetedik, Leningrádi Szimfóniájának. Lehetséges, hogy e zenét a háborús diplomáciai kapcsolat nélkül is épp ily sűrűn játszottuk volna, de ebben okkal kételkedünk.³⁶ Nem csoda, hogy a maga két előadásának és a Sosztakovics 28-ának kontrasztja a *Concerto* nevezetes Sosztakovics-persziflázására ragadtatta Bartókot.

Az alacsony játszottság különösképp a háború után meredeken emelkedő Bartók-divattal párhuzamba állítva szembeszökő; nem szabad azonban elfelednünk, hogy a későbbi nagy népszerűséget lényegében a két utolsó zenekari művel mellettük még a *Hegedűverseny* biztosította, vagyis a játszottság mélypontján részben még meg sem írt művek! Bartók oeuvre-jéből hiányoztak a *Tűzmadarak* és *Petruskák*, azok a korai nagyzenekari művek, amelyek zenekaroknál és közönségnél slágerré válhattak volna, és tudjuk, hogy mily finnyásan tartózkodott később a nagyzenekartól, hacsak nem koncertáló szerepben használta: a harmincas évek különféle árnyalatú neo-romantikus szimfonizmusaival rokon jelenségről az ő művészetében szó sem lehetett. Hiába tudták az értők már az 1940-es Amerikában, hogy a kor nagy klasszikus szimfóniája Bartók *Zenéjében* lappang,³⁷ ezt a különös, egyfelől redukált, másfelől megnövelt apparátusú művet a nagyzenekarok nem voltak hajlandók magukénak vallani, úgyhogy az egész amerikai időszak alatt egyetlen egyszer hangzott el, egy félamatőr kamarazenekar játszotta Rudolf Kolisch vezetésével. A *Divertimento* megért néhány előadást, és lelkes kritikákat kapott: az 1942-es, Berkeley-ben rendezett ISCM fesztiválon történő el-

³⁴ Kate Mueller, *Twenty-Seven Major American Symphony Orchestras* (Bloomington 1973).

³⁵ *Musical America*, 64 (1944), 17, 12.

³⁶ *Musical America*, 63 (1943), 16, 8.

³⁷ *Listen*, 1945. július, 3.

hangzása alkalmával nemessége, arisztokratizmusa, energiája, tömörsége és lírai lendülete ragadta el a hallgatókat. Érzékenyebb fülek azt is meghallották, hogy ez a kései Bartók már nem a korábbi szigorú egyéniség, hogy a hallgatóság könnyebben megnyílik irányában, hogy zenéje „remek kommentárként szolgálhatna az utolsó öt év sötét európai történelméhez, de a végén az emberségbe vetett hit paiánjával”.³⁸ Azonban, úgy látszik, a harmincas évek végének arisztokratikus bartóki klasszicizmusa a nagyközönséget és a muzsikuskok átlagát eleinte éppen úgy nem vonzotta, mint a korábbi, a barbár vagy expresszionista Bartók. Talán ezt a tanulságot levonva – de mindenesetre bizonyára abból a gyakorlati felismerésből kiindulva, hogy az amerikai, zenekarok köré épült zeneélet meghódítására nagyzenekari művel lehet csak reménye – írta meg Bartók, mikor alkalom kínálkozott, a *Concertót*, annak, aminek megírta: negyven év óta legnagyobb szabású, soktételes, ciklikus zenekari művének, formában és helyenként tartalomban is, az 1. szvit pandanjának.

A *Concertónak* ezt a régebbi Bartókhoz képest változott jellegét a bemutató és a New York-i ismétlés kritikusai egyöntetűen regisztrálták. A *Globe* arról a „kellemes meglepetés”-ről ír, amit a Bartókot korábban „szörnyen modern”-nek tartó bérlők élhettek át a könnyen emészthető, könnyű stílusú darab hallatán, melyben a disszonanciák inkább expresszívek mint idiomatikusak, s az egész megragadóan érzelmes, sőt, helyenként Bartók egyenesen tréfás kedvében mutatkozik. A *Herald* a zeneszerző mesterművének mondja, ami „azt is jelenti, hogy az utóbbi évek zenéjének általában is egyik mesterműve” ez; nemessége és tisztasága Bachéhoz hasonlítható. A *Boston Post* szerint Bartók korábban az átlag zenehallgató számára mindazt jelentette, ami komor, búsongó, fanyar, disszonáns és – sokaknak – kellemetlen. Az utóbbi években stílusa szertetreméltóbb lett, és az új *Concerto* sok barátot fog szerezni; olyannyira, hogy az *Intermezzo* talán még a Pops-ra, a híres bostoni nyári népszerű hangversenyekre is utat talál. A *Christian Science Monitor* szerint „senki sem panaszkodhat, hogy a *Concerto* egyike a fülbosszantó modern dolgoknak”, és a *Modern Music* – bár érezhetően kevésbé lelkesen – megállapítja, hogy a mű a szerző „kevésbé agresszív modorában” íródott, és már ekkor sejti, hogy Koussevitzkynek – sőt, a zenekari irodalomnak – jó harci-ménje lesz belőle. A darab persze a közönségnek még mindig túl modern, s a fogadtatás, úgy tűnik, mind a bostoni, mind a New York-i bemutaton inkább csak tisztelet-tudó s nem lelkes. Azonban, ahogy az egyik lap írja, ha ezt a darabot is oly sokszor játsszák, mint „Sosztakovics elaggott szenzációit”, a közönség kedvencévé válhat. Mint tudjuk, ez hamarosan be is következett – 1948-as adat szerint a *Concertót* addig 49-szer játszották a világban. (A zongoraversenyt 39-szer, a Hegedűversenyt 35-ször.)³⁹

Bartók fölfedezése a nagyzenekarok és a szólisták részéről azonban már korábban megkezdődött, a *Hegedűverseny* előadásaival. 1943 januárjától, amikor Tossy Spivakovsky Clevelandben bemutatta, a zeneszerző haláláig kilenc előadása volt Amerikában; ebből Spivakovsky hármat, John Weicher, a Chicagói Szimfonikusok koncertmestere egyet, Menuhin pedig ötöt játszott; jóvoltából 1945 augusztusában a *Hegedűverseny* és vele Bartók még a Hollywood Bowl-ba is eljutott. A *Hegedűverseny* kritikai visszhangja nem állapíthatott meg oly egyszerűsödést, az érzelmes, képszerű kifejezés

³⁸San Francisco Chronicle, 1942. augusztus 2.

³⁹Boosey and Hawkes katalógus (London 1948) adatai.

olyanféle eluralkodását Bartóknál, mint a *Concertóé*, ennek megfelelően az ellenséges hangok, a régi vádak aránya jóval nagyobb. De azért a fogadtatás minőségileg különbözik sok korábbi Bartók-bemutatóétól, a kilenc előadás ténye két és háromnegyed év alatt szenczáció új versenymű esetében – és a *Hegedűverseny* New York-i bemutatójának köszönhető Jacques de Menasce nagyon szép, nagyon érzékeny tanulmánya is a *Modern Music*-ban Bartók és Berg zenéjének technikai és szellemi rokonságáról.⁴⁰

A *Hegedűverseny* elég látványosan vonul végig Amerikán ahhoz, hogy utána magára valamit adó zeneíró ne engedhesse meg magának azt, amit addig nagyon sokan megengedtek: hogy a zeneszerző megítélését a húszas évek néhány Bartók-művére, vagy inkább az azokról régezzég megjelent kritikákra és könyvrészletekre alapozza. A teljes Bartók kezd tehát megjelenni Amerika zenei láthatárán. És nem csak abban az értelemben, hogy az emberek felfedezik a kései, a közönséghez tán közelebb lépő Bartókot, hanem paradox módon abban is, hogy ugyanekkor a közönség is – legalábbis a kritika tanúsága szerint – közelebb lép a régebbi, a vad Bartókhoz. Ahhoz, hogy ezt megfigyelhessük, el kell hagynunk a zenekari előadások területét, hiszen azok még Amerikában sem teszik ki a zeneélet egészét, bárha statisztikailag ezeket lehet legkönnyebben megközelíteni. Épp Bartók esetében, akinek életmű-centrumában – mint azt már a kortársak is érezték – a vonósnégyes műfaja áll, a recepció vizsgálata nem lehet releváns a kamarazene fogadtatásának ismerete nélkül. Ezt a területet teljességében áttekinteni gyakorlatilag ugyan nem lehet, de reprezentatív képet kapni róla igen. A Bartók-kamarazene előadásainak terén ebben az időszakban is, mint már korábban, a Kolisch kvartett vezetett; a *6. kvartett* 1941. januári bemutatója után ezt a művet s a korábbiakat is eljátszották többhelyütt. A *6. kvartett* fogadtatása elég tartózkodó volt – a szakmai hallgatóság sokkal jobban hozzáértett a műben kifejezett világhoz a második, 1944-es New York-i előadásra. Marion Bauer akkori kritikájában ugyanaz a motívum csendül fel, mint a korábban már idézett *Divertimento*-kritikában: „Ha valaki annak a szellemi állapotnak kortársi kifejezését keresi, amit *az utóbbi évek viszonyai* idéztek elő egy érzékeny egyéniségben, megtalálhatja e megrendítő, mélyen szomorú műben”.⁴¹

Az utóbbi évek viszonyai – e pontnál fogjuk csomóra kötni beszámolóink fonálát, mert úgy véljük, itt fogható meg talán a legfőbb oka Bartók 1943 előtti amerikai kálváriájának, ha nem is személyes tekintetben, de művei dolgában mindenképp. Idézek még egy, anekdotisztikus változatot ugyanerre a témára; ezt Virgil Thompson írta meg Bartók halála után egy cikkben, amelynek már a címe is figyelemre méltó: *Bartók zenéje kezdi elnyerni a zenei laikusok szeretetét*. Az idézet pedig így hangzik: „Egy évvel ezelőtt Bostonban lezajlott Bartók-előadás látogatói mesélték, hogy a darab végén szomszédnőjük a férjéhez fordult és együtttérzőleg mondta: szörnyűek lehetnek a viszonyok Európában.”⁴² Az együtttérző bostoni hölgy a maga módján ugyanazt fejezte ki, amit pár évvel korábban, és együtttérzés helyett agresszív meg-nem-értéssel egy chicagói kritikus az *1. hegedűszonátát* hallva: „ez a mű egyike azoknak a töredezett, ni-

⁴⁰*Modern Music*, 21 (1944), 76.

⁴¹*Musical Leader*, 76 (1944), 4, 9.

⁴²*New York Herald Tribune*, 1949. március 20.

hlista, ritmusukban reiteratív daraboknak, amelyek valóban az ember idegeire mennek. Röviddel az 1. világháború vége után készült, amikor a legtöbb európai zenész elszántan arra törekedett, hogy a lehető legkiálthatatlanabb legyen. Keveseknek sikerült ez annyira, mint Bartóknak.⁴³ És ha magától értetődően ugyanerről a darabról ugyan-ezen koncert után John Cage-nak egész más is a véleménye („Jó volt hallani Bartók első szonátáját. E műben a gondolatok csak jelzésszerűen tűnnek föl, de soha nem válnak megfoghatóvá, minden momentum eltűnik, alighogy felfognánk jelenlétét. Álmodok és víziók zenéje ez”)⁴⁴, a muzikusok átlagáé biztosan az előbbi kritikussal egyezett. A modern zene amúgy is nehéz során belül Bartóknak többek között talán ezért is lehetett még különösen is rögzös az útja Amerikában: Európa, főleg Magyarország progresszív intellektuelljei osztoztak Bartók tapasztalataiban és kifejezőmódját ezért törvény-erejűnek tekintették. Amerikában hiányoztak e tapasztalatok, és bár hiányukat intuícióval, a stílus erejének átérzésével át lehetett hidalni, ez bizonyára csak keveseknek sikerült. Az átlag zenész idegenkedett Bartók stílusától és mint hallottuk, azokat a vádakat fogalmazta meg Bartók és modernizmusa ellen, mint amiket a zeneszerző Budapesten 1910 körül hallhatott: öncélú disszonanciák – kakofónia a kakofónia kedvéért. De azután, talán azzal párhuzamosan, ahogyan a viszonyok Amerikában is „szörnyűvé” váltak, mintha az értés is nőni kezdene Bartók iránt, még hozzá nem utolsó sorban épp a legvadabb, legexpresszionistább, legkibírhatatlanabb Bartók iránt. Ez a változás annál is érdekesebb, minthogy muzikus körökben a félmúlt zenéjének mindig nagyon nehéz a dolga – húsz évvel korábbi darabok stílusa oly avítottak tűnhet, mint húszéves ruhadaraboké, különösképpen, ha a szerzőt oly erősen inspirálták a korstílusok, mint Bartókot. A félmúlt divatjamúltságán a *Zongoraszonátát* például nem is sikerült átsegítenie New York-i hangversenyén Földes Andornak. De megdöbbentő mértékben sikerült ugyanez Yehudi Menuhinnek az 1. *hegedű-zongoraszonátával*, amit 1943. november 28-i New York-i előadása után (ezen Bartók is jelen volt) még Chicagóban, San Franciscóban és Los Angelesben is eljátszott Alfred Ballerrel. Voltak persze, hogyisne lettek volna, még ekkor is kritikusok, akik a zárótételt szarkacsörgéshez hasonlították; általában azonban feltűnő a hangváltás a kritikákban a két évvel korábbihoz képest. Olin Downes, aki nem épp Bartók-rajongásáról volt ismert (de Schönberg-rajongásáról sem, vö. Schönberg Downes-hez írott levelét a levélkötetben), beszámolójának egyik alcíméül ezt a mondatot adja „In presence of a master”⁴⁵ – Mester van jelen; az egyik San Francisco-i kritika címe *Bartók nagy szonátája*,⁴⁶ és általában minden város minden tisztességes kritikusja mint egészen nagy eseményt tárgyalja a művet és előadását. Egyszerre többen érzik meg az álmokat és víziókat, amiket két éve még csak John Cage érzett a darabban; valóságos pszichoanalitikai novellák születnek egymásik kritikus tollából a szonáta hallatán, és ha a Carnegie Hall 3300 látogatója egyelőre csak udvariasságból tapsolja is a szerzőt s ha Chicagóban a kritikus meg is állapítja, „a laikus hallgatóság reakciója ilyenfajta zenére nem tűr nyomdafestéket”, a lényeg a

⁴³ *Chicago Daily Tribune*, 1942. április 9.

⁴⁴ *Modern Music*, 19 (1942), 260.

⁴⁵ *New York Times*, 1943. november 29.

⁴⁶ *The Argonaut*, 123 (1944), 3453, 14.

vállalkozásban, ahogy Bartók egész vállalkozásában, hogy néhányan arra a belátásra jutnak, amit ugyanez a kritikus leír: „csak a művészek, a zeneszerzők tágíthatják ki mai tudatunk korlátait.”⁴⁷

Az amerikai kálvária tehát végső kicsengésében semmiképp sem volt fiasco; új műveket és azokban új minőségeket hozott Bartóknak és a környezetnek, a Bartókot körülvevő zenekultúrának pedig módot adott a „tudat korlátainak tágítására”. Ezt biztosan a halálos beteg zeneszerző is érezte, s talán ebből is táplálkozott az a különös derű, amely utolsó zenei megnyilatkozásaiból árad. Ahogy Olin Downes írta a hegedűszonáta előadása után: a sok gyötrelém után „Bartók had the reason to feel courage” – Bartóknak volt oka, hogy bátorságot, bátorítást érezzen. Ezt a bátorságot közvetíti utolsó éveinek zenei hagyatéka.

⁴⁷ *Musical Leader*, 76 (1944), 3, 13.

Somfai László:

BARTÓK VÁZLATOK (II) TÉMAFELJEGYZÉSEK AZ 1. HEGEDŰ-ZONGORASZONÁTÁHOZ

Bartók Béla „fekete zsebkönyve”¹ – azoknak a zsebméretű füzeteknek egyike, amelyeket eredetileg népzenei terepgyűjtéseire vásárolt – igazi Beethoven-típusú zseb-vázlatkönyv. 1907 és 1922 között ismételtlen használta, szemmel láthatóan olyankor, amikor távol volt otthonától és zongorájától, vagyis valószínűleg gyűjtőtúton járt, esetleg családjával nyaralt, utazott.²

E füzet hat oldalán (fol. 24^v–27^r) – a „Mandarin” zárótaktusai³ és a 2. hegedű-zongoraszonáta vázlatai között, mindkettőtől eltérő színű (feketés kék) töltőtoll-írással – az 1. hegedű-zongoraszonáta (1921) témafeljegyzései találhatók.⁴ A New Yorkban lévő kéziratok átvizsgálásáig ugyan nem bizonyítható, de minden valószínűség sze-

¹ 1982 novemberéig, haláláig a zeneszerző özvegyének, Bartókné Pásztory Dittának gyűjteményében volt. Jelenleg a budapesti Bartók Archívumban található, mint az ifj. Bartók Béla tulajdonát alkotó magyarországi „Bartók Hagyaték” letét része. Jelzete: BH I.206. A fekete viaszos vászon kötésű kottafüzet mérete 17 x 12,5 cm.

² A „fekete zsebkönyv” használatáról, tartalmáról részletesebben az előkészületben lévő hasonló kiadás utószava tájékoztat.

³ A „Mandarin” folyamat-fogalmazványa a fol. 24^v 1–2. kottasorában ér véget, a 3. sor üres; átirásunk a fol. 24^v 4–10. sorával indul.

⁴ Egyelőre tisztázatlan, hogy pontosan mikor, hol, miért a zsebfüzetbe írta Bartók az 1. szonáta vázlatait. A nyomtatott kotta végén olvasható ajánlás és dátum („A. J.-nek, Budapest, 1921., X.–XII.”) kétségtelenné teszi, hogy a komponálás érdemi része csak azután kezdődött, hogy a hazlátogató Arányi családdal Bartók másodszor is találkozott, és módja volt megismerni Arányi Jelly számára meglepetésszerűen ragyogó hegedülését. (Lásd szept. 24-i ill. okt. 20-i levelének eltérő hangvételét: Gombocz A., Somfai, „Bartók's Briefe an Calvocoressi 1914–1930”, in: *SM* 1982, 205–209.) A Macleod-könyv (*The Sisters d'Aranyi*, London 1969, 130) kissé regényes leírása a Budapestről hajón távozó Jellyt búcsúztató Bartók-kijelentésről alígha igaz („As he stood on the quay he said to Jelly drily, 'I've started a sonata for you'”). Jellynek írt nov. 9-i kiadatlan leveléből (lásd a Sotheby & Co. 1967. május 15–16-i aukciójának katalógusát, No. 394; levélrészlet angol fordításban) kitetszik, hogy Arányi Jelly valósággal „hipnotizálta” Bartókot egy hegedűmű írására; hogy régóta tervezett egy olyan hegedű-zongoraművet, amelyben a két hangszernek végig elkülönülő témái lesznek; és hogy a búcsúzáskor mégsem merete bevallani: az elhatározás másnapján „... the plan & the main themes for all three movements were ready” (Sotheby katalógus, 112). Ekkorra, november 9-re a teljes I–II. tételen kívül a III. tétel egyharmada is készen állt. Bartók felesége már október 18-án tudott a készülő kompozícióról („... olyan hálás vagyok Arányi Jellynek, akinek a szép hegedülése kiugratta Bélából ezt a (mint meséli) régen szunnyadó tervet”, in: ifj. Bartók B., Gomboczné, *Bartók Béla családi levelei*, Bp. 1981, 325). — A mű terve s mindhárom tételének témái: nos ez meglehetősen ráillik a „fekete zsebkönyv”-beli 1. szonátavázlatokra. De miért használta volna otthon, Budapesten (ahol együtt játszottak, ahol a Gellért

Zenetudományi dolgozatok 1985 Budapest

rint csupán ez a hat oldalnyi kottafeljegyzés előzte meg az első végigírt fogalmazványt,⁵ amely egyébként már biztosan hangszer-közelben készült, és amelynek Bartókné Ziegler Márta-írta másolata⁶ az első előadások idején Bartók játszópéldánya volt.

Az 1. szonáta témafeljegyzés anyaga más munkamódszerre vall, mint az eddig közzétett vázlatoké.⁷ Ebben meghatározó szerepe lehetett a zsebméretű 10-soros kis kottalapoknak, de még inkább annak, hogy ezúttal nem volt Bartók kezeügyében az improvizálásra, az elgondolt zenei anyagok kipróbálására alkalmas zongora.

A hat oldal zenei-tartalmi és fizikai-külsőalakbeli (tintaszín, írásrétegek stb.) vizsgálatára alapozva úgy képzeljük, hogy Bartók nem folyamatosan írta tele ezeket a 10-soros kis kottalapokat, hanem először – új oldalakon, elegendő folytatásra helyet hagyva – csak egy-egy fontos témát, témakezdet rögzített. Majd később visszatért az első feljegyzésekhez és azokat tovább írva itt-ott már hosszabb folyamatokat dolgozott ki. Vagyis „témafeljegyzés” („memo”)-típusú vázlatok és (töredékes, vázlatyszerű) „folyamat-fogalmazvány” elemek keverednek a fekete zsebkönyv 1. szonátára vonatkozó lapjain.⁸

Az 1. ábra térkép-szerű áttekintést ad a hat oldal megállapított vagy vélt írás-egységeiről és -rétegeiről. Tekintettel arra, hogy a 24^v–27^r oldalak átírásában pontosan követtük a Bartók-kottázás sortagolását és beosztását, e „térkép” segítségével könnyebben el lehet igazodni a vázlatok tartalmában és sorrendjében.

Mindenekelőtt következze az A-tól K-ig jelölt területek (írás-egységek) azonosítása a nyomtatott kotta (UE 15983 ill. B&H kiadás) szerinti végleges forma alapján; a kiadás próbaszámaira ill. plusz–minusz index-számmal a próbaszám előtti-utáni ütemekre hivatkozunk:

[4. lábjegyzet folytatása]

szállóbeli beszélgetésen Jelly sürgette a kompozíciót, ahol búcsúztatta a hajón Bécsbe távozó Arányi családot) az úti zsebkönyvet a sokkal praktikusabb normál méretű kottapapír helyett? Lehetőséges, hogy a „régóta szunnyadó terv” tulajdonképpen már benne volt a „fekete zsebkönyvben”? Ha igen, akkor valószínűleg 1921. aug. 1–20. között keletkezhetett; legutóbb akkor volt Bartók, egyedül, olyan külföldi úton – Stájerországban hegyeket mászni, dolgozni (lásd ifj. Bartók Béla *Apám életének krónikája*, Bp. 1981. 187–188) –, amelyen tipikus volna a „fekete zsebkönyv” használata.

⁵V. Bator katalógusa szerint az 1. szonátából csak egy autográf kézirat van New Yorkban (*The Béla Bartók Archives: History and Catalogue*, New York 1963, 27: „One Autograph MS. and four Non-Autograph MSS: a) Sketch, b) Final Copies”); ez a sketch-nek mondott autográf O. Albrecht gondosabb leírása szerint (*A Census of Autograph Music Manuscripts of European Composers in American Libraries*, Philadelphia 1953, 26) egy 37-oldalas, I. *Klavier-Violinsonate* borító felíratú, „1921. dec. 12.” datálású kézirat, nyilvánvalóan a folyamat-fogalmazvány, amelyről Bartókné Ziegler Márta elkészíthette a tisztázatot.

⁶Bartók Archivum, Budapest, BA–B 1987, partitúra és hegedűszólam; Ziegler Márta alapírása Bartók kiegészítéseivel, az első előadások hegedűseinek bejegyzéseivel.

⁷A vázlat-típusokról lásd Somfai, *Tizennyolc Bartók-tanulmány*, Budapest 1981, 38–43.

⁸Elsősorban a II. és a III. tétel elejének felvázolása emlékeztet Bartók folyamat-fogalmazványaira, már ami a szakasz hosszát illeti, a letét azonban itt is absztraktabb–kidolgozatlanabb, mint zongora mellett improvizált igazi fogalmazványainál szokásos.

- A I. tétel, elejétől 3⁻⁵-ig⁹
 B I. tétel, 7-7⁺³
 C III. tétel, elejétől 7-3-ig¹⁰
 D II. tétel, elejétől 3-3-ig és 3 további ütem¹¹
 E I. tétel, 5⁺¹-5⁺⁶
 F I. tétel, 21-5-22-3
 G I. tétel, 24⁻² (hegedű)
 H I. tétel, 24-25-4
 I I. tétel, 17-18-2
 J I. tétel, 25-26-3
 K felhasználatlan vázlat¹²

Figyelembe véve mind a tartalmi, mind az alaki tulajdonságokat (például azt, hogy a sűrű kottasorokból adódó zsúfolt, szinte egymásba nyúló kottameneteknél melyik sor kerül ki a már papíron levő kottajeleket), a betűkkel jelölt szakaszok leírásának sorrendje valószínűleg ez volt:

- A.1 vagy: A.1
 B B
 C.1 D.1¹³
 D.1 C.1

- A.2 (és folytatása a 25^f-n)
 C.2 (és folyt. a 26^f-n)¹⁴
 E
 F (és folyt. a 26^v-n)
 D.2 (és folyt. a 26^f tetején)¹⁵
 H
 G¹⁶
 I
 J (és folyt. a 27^f-n)
 K¹⁷

⁹Az A.2-nek jelölt második réteg a 6-8. sorbeli javításokkal és a 8. kottasor 32-ed menetével (=1⁻¹ ü.) indul; a nyíllal összekapcsolt két ütem (fol. 24^v/9-10/5. ü. és 25^f/9-10/1. ü.) ceruzás írása esetleg későbbi, talán a New Yorkban levő folyamatfoglalmozvány-partitúra írásának idejéből való.

¹⁰Az első felvázoláskor talán csak 8 ütem állt a 3. kottasorban, valamint 4 ütem, majd a kettősvonal után további 3 az 5. sorban; ezek tipikus „memo“-vázlatok. Az 5. sort alkalmasint akkor húzta át Bartók, amikor (a 3. sor 9. ütemével elkezdve?) a hegedűszólammal felvázolta az egész főtéma-területet.

¹¹Ez a három ütem ebben a formájában nem került bele a végleges műalakba.

¹²6/8 üteme folytán a II. tételre gondolhatunk, amelyben a 13-2-13. próbajel *calmandosi* menete – bár más hangokkal, más szekvencia-fokokon – hasonló kontúrokat mutat.

¹³Lehetséges, hogy először csak „memo“-vázlat volt (a 2. sor kettősvonallal záruló 4. üteméig?); a D.1 írásréteg lapaljig terjedő további része sem lehet későbbi a C.2 stádiumnál.

¹⁴Hogy az A.2. réteg fol. 25^f-n levő első része már le volt írva a C.2 réteg 25^f/8. kottasorának kitévésekor, azt pl. a 8. ill. 9. sor hangjainak egymásra zsúfolt kottaképe látszik igazolni (a 8-as szám miatt elváló kereszt-előjegyzés és cisz-hang stb.).

¹⁵Lehetséges, hogy a D.2 javításréteg még későbbi stádium.

¹⁶Csupán feltételezés, hogy a G-anyag (a hegedű-figura) későbbi, mint a H zongoratéma felvázolása.

¹⁷Az íráskép alapján ez a felhasználatlan vázlat egyidős az előtte levő ütemekkel.

A leírás nagyjábólí sorrendjét látva felmerül néhány Bartók kompozíciós módszérére vonatkozó kérdés. Meglehet, ezek végülis önkényes vagy irreleváns kérdések, hiszen az általunk ismert kész kompozíció nézőpontjából fürkészik Bartók első feljegyzéseit. Ámbár az alkotási folyamat papírra nem vetett mozzanataiból kirekesztve ugyan mi másra támaszkodhat a kívülálló?

Az első kérdés: vajon kezdettől hegedű-zongora kompozícióra vallanak-e Bartók témafeljegyzései? Bár csak a 11. ütemben jelenik meg egyértelműen egy 3-kottasoros (dallamhangszer plusz zongora 2-kéz) anyag — és ez a valamivel későbbi A.2 írásréteg része —, végső soron már a 2-soros leírású első taktusok is e két hangszerre utalnak: a 32-ed mozgású ostinato-figura \cdot/\cdot -jellel utasított ismételtetéséhez két kéz kell, a dallamjátszó hangszer ambitusa pedig feltűnően a g-üreshúrúig tágul. Ugyanakkor elég nyilvánvaló, hogy az I. tétel későbbi par excellence zongoratómája (a B-anyag: 25f/1) eredetileg kettősfogásos hegedűtémaként jutott eszébe Bartóknak. Vagyis az 1921/1922-es hegedűszonáták nagy műfaji leleménye, a független, nagyon idiomatikus hegedű-ill. zongora-tematika igénye ezen a ponton talán még nem alakult ki.

A második kérdés: kezdettől 3-tételes kompozíciót vázolt-e fel Bartók? Nem lehetséges-e, hogy a mai finale-főtémát (C.1: 25f/3) eredetileg ugyanabba a tételbe (ti. a nyitótételbe) szánta, amelynek két alaptémáját éppen felskiccelte? Elméletileg talán ez is elképzelhető.¹⁸ Tekintettel a három tételt alapvetően meghatározó ütemfajtákra (I: 3/4; II: 6/8; III: 2/4), sokkal hihetőbb, hogy a Cisz-basszura épülő nyitótétel-főtémával szembeni oldalon az ugyancsak Cisz-basszus feletti tánc-főtéma egy születőben levő többtételes koncepcióban az ellentét, a párdarab, a finale-indítás azonnali megfogalmazása. Mintha a két karakter-véglet, elvontabban bár, de olyasforma párt alkotna, mint az egy évtizeddel korábbi *Deux Images, Deux Portraits*.¹⁹

A harmadik kérdés: mennyit fednek fel ezek a vázlatok a szonáta komplex tételformáinak kialakulásáról? Pontosabb terv nélkül, „karakteres” anyagokat gyűjtött-e első lépésként Bartók? Vagy egy előre elhatározott formamodellhez teremtette meg lépésről lépésre a szükséges témákat? Itt mindenekelett válasszuk szét az I. tétel esetét a II–III. tételétől. Az utóbbiaknak lényegében csak indítását skiccelte fel. Igaz, a 111-taktusos lassú tételnek ez mintegy a negyedét teszi ki; de a trio-rész tematikájából és a magyar cifrázatú variált visszatérés gondolatából még semmi nem került papírra. A finalénak pedig csupán hegedű-főtémáját alakította ki; a rutén, román stb. karakterű további témáknak, az egész szonátarondo-szerű összetett strukturának, a „3. vonósnyegyes-forma”²⁰ felé mutató kontúroknak még nincs nyoma.

A skiccek zöme az I. tételhez tartozik. E darab bő negyedéhez, a 274-ütemes szonátaforma kb. 73 taktusához találunk vázlatot. Apró hangeltérések ellenére valamennyi zenei gondolat abban a hangmagasságban (hangnemben) jelenik meg, amelyben

¹⁸Végülis a nyitótételbe valóban belekerült egy „erdélyies” (?), a 16-odokat kettesével kötő *con impeto* jelenet: 18-tól, a kidolgozási részben található.

¹⁹Gyenge lábon álló hipotézis ugyan, de mégis felvethető, hogy eredetileg talán egy 2-tételes kontasztforma volt Bartók ideája, amit — a következő oldal 6/8-os témája tanúsítja — szinte nyomban 3-tételesre bővített.

²⁰Somfai, „Sajátos formastruktúra az 1920-as évek hangszeres kompozícióiban”, in: *Tizennyolc Bartók-tanulmány*, 265–268.

a definitív formából ismerjük — ez tipikus Bartóknál,²¹ Természetesen az expozícióhoz van a legtöbb vázlat (95 ütemhez kb. 38), a rekapitulációhoz kevesebb (88-hoz 28), a kidolgozási részhez²² pedig csak egyetlen adalék (91-hez 7 ütem).

Az expozícióból a főtéma, a továbbmodulálás és a valcers átvezető téma (2–6) 30-ütemes komplexumán (A.1–2) kívül van még rövid skicc a második témához (B, itt még hegedűre?), továbbá ahhoz a szinkópás témához (E), amely a rekapitulációban kap eminens szerepet. Viszont nincs vázlat a zárótéma-területhez (a 9–⁵ ill. 9. próba-jel témáihoz).

A rekapitulációból a főtéma eltérő folytatását²³ és a hozzá csatlakozó, magyar „konklúzió”-hőfokú szinkópás témát²⁴ (F) vázolta fel Bartók; azután a második témát — itt már egyértelműen zongora-anyagként (H) — a hozzá csatlakozó 3-húros hegedű figurával (G).²⁵ Végül van vázlat a rekapitulációbeli zárótémához (J), de úgy, hogy megelőzi egy variánsa (I), amely utóbb a kidolgozási részben kap helyet,²⁶ és amelynek mintájára majd megfogalmazza Bartók az expozíció-zárótémát.

A fol. 26^f–26^v tartalma egyébként megerősíti, hogy már ebben az első témafeljegyzéseit továbbszövő stádiumban is téma-rekapituláló tételformában — valamilyen szonátaforma-féleségben — gondolkozott Bartók, ami természetesen nem meglepő. Sokkal meglepőbb, ha számba vesszük, hogy mi minden a későbbi műalakban fontossá váló anyag hiányzik még az első tétel vázlataiból! Azért hiányoznak-e, mert mondjuk egy nagyon eredetinek tetsző, varázslatosan szép tükörmozgású jelenetet²⁷ Bartók már mintegy „rutinból” is meg tudott írni? Lehetséges, hogy neki több keresésre és ihletre volt szüksége egy-egy telibe találó megtámasztó akkordhoz, mint nem egy

²¹ Az olyasfajta utólagos transzponálás, mint amire e sorozat előző közlése mutatott példát („Bartók vázlatok I: Témafeljegyzések a Zongoraszonáta I. tételéhez”, in: *ZD* 1984, 75–76), Bartóknál nagyon ritka. Vagy azért, mert a maga komplex (pl. szonáta- vagy palindroma-szerkezetű) tétéleinek tonális stratégiáját már a témagyűjtés stádiumában figyelembe vette; vagy azért, s az 1. szonáta esete inkább ez, mert a szilárd hangnemérzet ennyire kitágított értelmezése mellett („... egy időben a tizenkéthangú zene egy fajtájához közeledtem. De ez időből való műveimnek is félreismerhetetlen jellemvonása, hogy határozottan tonális alapra épültek”, 1928) Bartóknak nem okozott gondot a különféle hangszerkezetű és tonikalitású (vagy bitonális koncepciójú) témák valamilyen logikus „rendszer”-hez tartozásának megszervezése.

²² A hegedű bariolage-figurájának folytatódása ugyan az áttűnés érzetét erősíti, azért végülis a 10. próbajeltől kezdődik a kidolgozási rész, s nem a 8 taktussal későbbi *Meno lento* tükörmozgásától.

²³ A témakezdő 8 első ütem nincs leírva.

²⁴ 22–4.-től; egyik előfutára azoknak a tételvég-előtti penultima pillanatoknak, amelyekről „A magyar kulminációs pont Bartók hangszeres formáiban” c. dolgozatomban írtam (in: *Tizennyolc...* 270 sköv.).

²⁵ A G-vázlat kottája alatti *d a e a* betűk a húrokra utalnak.

²⁶ A tétel kidolgozási részének egy hosszabb szakasza (16–⁵–18) a 18. század terminológiájával élve a Koch-féle „első főtípus”-ra emlékeztet, amelyben egy hangnemi pseudoniveau-n az expozíció több témáját (itt: a második témát, a szinkópás témát és a zárótémát) mintegy újra exponálja a szerző. Ezt a kidolgozási rész típust a gyakorlatból nagyon jól ismerte a Haydn, Mozart, Beethoven szonátáit közreadó Bartók.

²⁷ Pl. 11–3–14, trio-hatású jelenet a kidolgozási részben.

komplex és oly „bartókos” textúrához? S ha így van: Bartók-analíziseink zöme vajon nem a faktúrát, a letétet elemzi-e a valódi originális gondolatok rovására? A grammatikát a mestermű egyedek helyett?

Ennek megítélését bízást a Bartók-vázlat muzsikus olvasójára hagyhatjuk. Miként azt is, hogy ki-ki számba vegye, értelmezze az itt közölt első feljegyzés és a definitív műalak között mutatkozó javítás-szerű eltéréseket. Mint amilyen például a nyitótétel zongora-passzázsának kiegészítése az a-hanggal; vagy a lassú tétel legelső zongora akkordjának f-mollról F-dúrba igazítása. Az ilyesfajta javítások ugyanis kétségkívül a nyers ötletnek egy egyéni hangrendszeréhez való csiszolását példázzák – aminek megítélése viszont már elemzés.

Jegyzetek az átíráshoz

Az átírás – mint a faksimile mutatvány-oldallal való egybevetés is mutatja – az olvashatóság határain belül igyekszik belefoglalni a kottaképbe mindazt az információt, amit az eredeti kézirat tanulmányozásakor a specialista maga előtt lát: az áthúzásokat (még az olvashatatlanokat is), az átjavításokat, a betoldásokat, a kétértelműségeket, az enharmonikus írásmódra valló első reflexként leírt módosítójeleket. A kottaszarak irányát, az ívek pozícióját is megőrizzük; hiányzó szüneteket nem pótolunk. Ezzel szemben nem látszott célszerűnek szolgáiban követni a kottahelyesírás szabályaival ellentétes hangfürt-írást, vagy a kottafejek ellentétes oldalára tett kottaszarakat.

Ennek a fogalmazvány-anyagnak közlésekor nem adunk ütemszámozást. Elsősorban azért, mert az újrakezdett ütemszámozást kívánó írás-egységek elhatárolásában, a „rétegek” szétválasztásában elkerülhetetlen az olykor önkényes döntés. Másodsorban azért, mert a számozással a kívánatosnál jobban egyszerűsödnek a betoldások-kihúzások révén izgalmasan rétegzett és nyitott feljegyzésanyag. Az alábbi jegyzetekben oldallanként újrainduló, az átírásban bekarikázott számozású magyarázatok olyan részleteket világítanak meg, amelyeket a diplomatikus átírás nem tudott a kottaképbe belefoglalni.

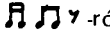
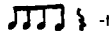
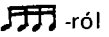



Fol. 24^v

1. Eredetileg vlsz. három 8-ad.
2. Kiolvashatatlan, mi volt az első gondolat.
3. Eredetileg vlsz. így:



4. A negyed szünet a 8. sor b.k.-figurája elé tartozó utólagos beszúrás.
5. Ceruza javítás.
6. A kiskottával átírt hangok ceruzával.
7. A nyíl a fol. 25^r 9–10. sorára mutat.

Fol. 25^r (lásd a *hasonmás* oldalt)

1. Valóban d² kottafej, bár b-előjegyzés e²-hez.
2. Talán -ról -ra javítva.
3. Utólag beszúrt ütem.
4. -ról -ra javítás.
5. Asz giszre javítva.
6. Az e-hang ()-be tétele Bartóktól.
7. Utólag 2 ütemre széthúzva.
8. A kiskottás hangok ceruzával. Elképzelhető, hogy ebben az ütemben a kíséretet eredetileg ceruzával vázolta fel Bartók, s arra írt rá tintával (?).
9. Először  ritmussal.
10. A nyújtópont talán törölve.
11. Háromszor: félkottáról negyedre javítva.
12. Vagy ?
13. Eredetileg g¹–g¹ hangok: Bartók odaírta: f.
14. Helyszűke miatt a pótvonalak részben a kottaszisztémába írva; a hangok: g³–c³, desz²–f², g³–esz³. – NB: Amennyire egyértelmű, hogy a 9. sor eleje előbb papíron volt, mint a 8. sor első üteme (lásd 14. jegyzetünket!), ugyanannyira világos az is, hogy a 9. sorbeli ritmusjavítások és ezek az utolsó taktusok mindenestől későbbiek, mint a 8. sor végigírása. Vagyis az A.2 réteg „továbbírása” (A.3?) a C.2 réteg utáni.

Fol. 25^v

1. Az eredeti ritmus negyed–nyolcad volt(ekkor még 6/8 ütemben).
2. Ez az ütem részben a margóra írva; a 3 utolsó hang gerenda nélkül.
3. A disz¹–fisz¹–h menet eredetileg fisz¹–d¹–h vagy fisz¹–e¹(d¹?)–c¹ lehetett.
4. Nehezen olvasható ütem: nem biztos, hogy van a¹ hang, továbbá az áthúzás folytán a ritmus olvashatatlan.
5. Az átkötés talán hely hiányában maradt el.
6. Eredetileg csak g¹–e¹ kiskották.
7. A kereszt – a zsúfolt kottakép miatt – az f²-hang vonalán.
- 8–9. Az átkötés hiányzik.

Fol. 26^r

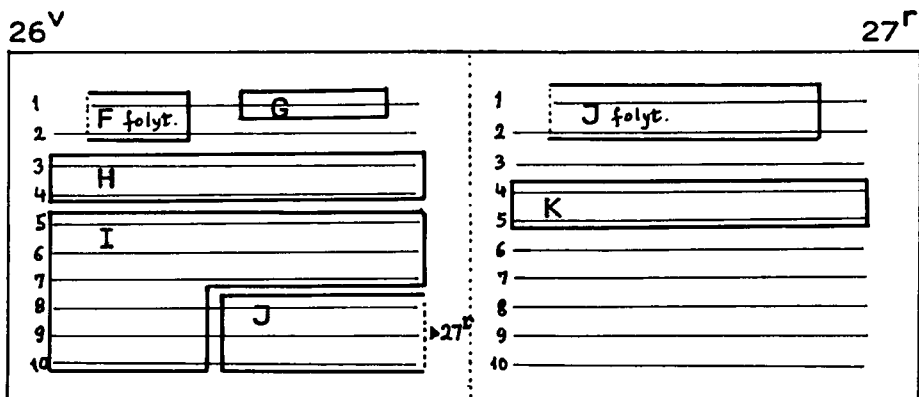
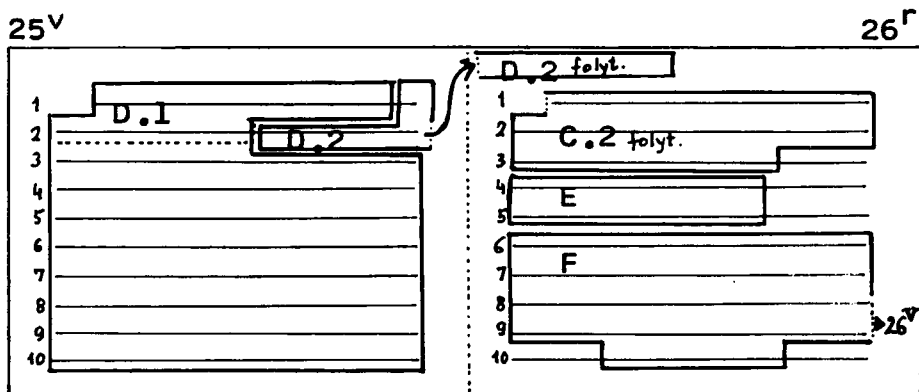
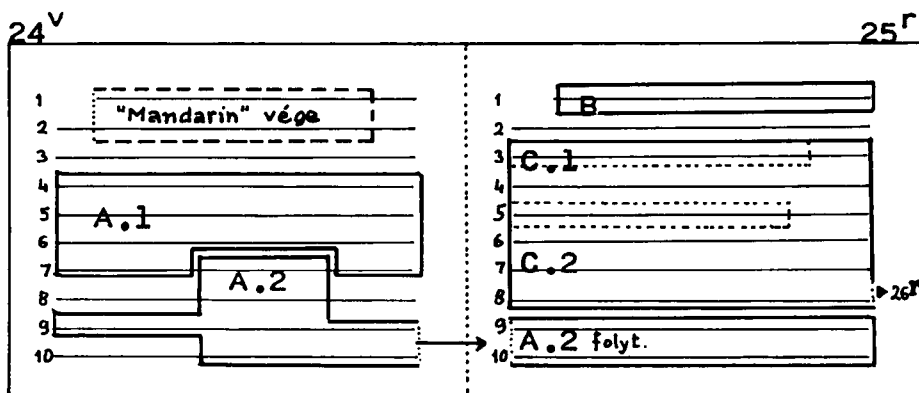
1. Kézzel vonalazott kottaszisztéma a lap tetején.
2. A kereszt után nincs kottafej.
3. Vlsz. c²-ről h¹-ra javítva.
4. Először vlsz. félkotta, majd pontozott negyed volt.
5. Kétszer: eredetileg vlsz. félkotta volt.
6. Sic.
7. Nincs szünetjel.
8. Vlsz. c¹–g¹.
9. Vlsz. h.
10. Vlsz. feloldójel.

Fol. 26^v

1. Eredetileg e².
2. Az első betű eredetileg e (?) volt; a második betű is javított, de az ered. olvashatatlán.
3. 16-od szünetről javítva.
4. Ered. fisz.
5. Vlsz. h^1a -ról b^1a -ra javítva (végül h^1a lett).
6. h^1h -ról b^1re javítva (végül h^1h lett).
7. A kulcsok a kettősvonalra írva.

Fol. 27^r

1. Először vlsz. d².
2. Ceruzás beszúrás.
3. A $\text{h}^1\text{—d}^1\text{—e}^1\text{—a/h—d—e—G (A?)}$ menetet Bartók ceruzával javította $\text{h}^1\text{—e—a—h/}$
 e—A—d—G-re .
4. Nyújtópont nélkül.



1. ábra
Bartók témafeljegyzéseinek írásrétégei

fol. 24^v

This page contains a handwritten musical score on folio 24 verso. The score is organized into several systems of staves. The first system consists of five empty staves. The second system has three staves, with the first staff containing a melodic line and the second and third staves containing accompaniment. The third system is the most complex, featuring a grand staff with a treble clef on the left and a bass clef on the right, with a brace connecting them. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The fourth system continues the notation with several staves. The fifth system shows a continuation of the piece, with a final staff containing a key signature change to two flats and a common time signature. The notation is dense and includes many accidentals and slurs.

fol. 25r

Musical notation on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes several measures with notes and rests. A circled section contains a complex rhythmic pattern with a '3' above it. Below the staff, there are several boxed-in sections, each containing a sequence of notes and rests, labeled with circled numbers 1, 2, 3, 4, and 5.

A system of five staves of musical notation. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The third staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The fourth and fifth staves are bass clefs with a key signature of one sharp (F#). The notation is dense with notes and rests. Various annotations are present, including circled numbers 1 through 14, some of which are placed above or below specific notes or groups of notes. There are also some handwritten markings and symbols throughout the system.

fol. 25v

This page contains a handwritten musical score on folio 25v. The score is written on ten staves, organized into two systems of five staves each. The notation is highly complex, featuring a variety of note values, rests, and dynamic markings. The first system includes a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system includes a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The score is marked with several circled numbers (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10) and dynamic markings such as 'des', 'p', and 'f'. The notation includes many slurs, ties, and complex rhythmic patterns, suggesting a highly technical or virtuosic piece. The handwriting is clear and consistent throughout the page.

Handwritten text at the top of the page, possibly a title or header.

Handwritten musical notation on a staff, including notes, clefs, and accidentals.

Handwritten musical notation on a staff, including notes, clefs, and accidentals.

Handwritten musical notation on a staff, including notes, clefs, and accidentals.

Handwritten musical notation on a staff, including notes, clefs, and accidentals.

Handwritten musical notation on a staff, including notes, clefs, and accidentals.

fol. 26v

This page contains a handwritten musical score on folio 26v. It features two staves: a vocal line on the upper staff and a lute tablature line on the lower staff. The music is written in a historical style, likely from the 16th or 17th century. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into several measures, with circled numbers 1 through 7 indicating specific points of interest or measures. The word "daea" is written below the first measure of the tablature line. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and tablature-specific symbols like 'x' and '7'.

fol. 27r

The image displays a page of handwritten musical notation on folio 27r. The notation is organized into several systems of staves. The top system consists of two staves: the upper staff contains a melodic line with various note values and accidentals, while the lower staff appears to be a lute tablature with letters and numbers. This system is marked with circled numbers 1, 2, 3, and 4. Below this, there are several more systems of staves, some of which contain musical notation and others that are empty. The notation includes various note values, clefs, and accidentals, characteristic of early printed music manuscripts.

ॐ नमो भगवते वासुदेवाय ॥ १ ॥
 ॐ नमो भगवते वासुदेवाय ॥ २ ॥
 ॐ नमो भगवते वासुदेवाय ॥ ३ ॥
 ॐ नमो भगवते वासुदेवाय ॥ ४ ॥
 ॐ नमो भगवते वासुदेवाय ॥ ५ ॥
 ॐ नमो भगवते वासुदेवाय ॥ ६ ॥
 ॐ नमो भगवते वासुदेवाय ॥ ७ ॥
 ॐ नमो भगवते वासुदेवाय ॥ ८ ॥
 ॐ नमो भगवते वासुदेवाय ॥ ९ ॥
 ॐ नमो भगवते वासुदेवाय ॥ १० ॥

1
 2
 3
 4
 5

Grabócz Márta:

A ROMANTIKUS EPIKA MINT A LISZT-FÉLE FORMAI ÚJÍTÁS MODELLJE ÉS A 20. SZÁZADI SZERKESZTÉSMÓD KÖZVETÍTŐJE

Ha a zenei formák fejlődéstörténetének legfőbb monográfiáit kézbe vesszük Aszafjev-től Bloch-on, Erpf-en keresztül Wörnerig,¹ a történetileg kikristályosodott szerkezeteket mindegyikük két-három alaptípusra vezeti vissza. A forma

1) vagy az azonosság elvére épül és többé-kevésbé *nyitott* sorolású (Aszafjev: variáció, kánon, fuga, rondó; Erpf: Reihenform; Wörner: zentripetale Formenwelt, Momentform; Bloch: a végtelen dallam);

2) vagy a kontraszt elvére épül és ún. zárt *egyensúlyszerkezetet* hoz létre (Aszafjev: szonáta, ciklikus forma; Erpf: Gleichgewichtsform; Wörner: zentrifugale Formenwelt; Bloch: a zárt Lied);

3) csak Beethoven óta jelentkezik az a formai megoldás, amely a zenetörténetileg régebbi sorolóformát narratív elvű dramaturgiával ruházza fel és így teremt egytéeles, ún. *evolúciós vagy kifejtő formát*. (Aszafjev: hangszeres dramaturgia, nyitányok, programzene; Erpf: Entfaltungform; Wörner: Evolutionsprozesse; Bloch: Ereignisform).

Az alábbiakban azt tűzzük ki célul, hogy bebizonyítsuk: ez a koraromantika óta létező újfajta soroló elv – az irodalom inspirációjára megszülető kifejtő elv – épp Lisztnél öltötte fel először azt az *azonosságra, variációra és statikus fokozásra* épülő alakját, amely lényegét illetően a 20. századi stílári forradalmak, a modernizmus előfutára. A Liszt zongora-oeuvre *több szinten* elvégzett szerkezeti és tartalmi analízise tette nyilvánvalóvá, hogyan is született újjá 1836-tól Liszt korai zongoraműveiben az a sorolóforma majd kifejtő szerkesztésmód, amely a klasszikus *egyensúlyelv korszaka* után egyenesen vezetett Wagneren, a későromantikán, a századelőn és Debussy-n keresztül a 20. században uralkodóvá váló variáció és azonosságelv, azaz a szerializmus koncepciójáig.

A közvetítő művészeti ág, mely a „modern kor” szellemét már 1836-tól a zenei szerkesztés és tartalom közegébe átülteti, ezúttal is az irodalom. „A műfaj-kategória szerepe centrális jelentőségű az élettartalmak közvetítésében. [A tárgy, az élettartalmak] átalakulásának, mindenestül zenévé formálódásának legsajátosabb közvetítője éppen a műfaj-kategória.”² A programatikus Liszt zongoraművek szerkezeti-tartalmi tipologizálása során azt az *irodalmi műfajt* kellett megtalálni mint modellt, amely a csaknem egy évszázadot meghatározó fejlődés, a modernizmus kiindulópontjául szolgálhatott.

¹Boris Assafjew, *Die musikalische Form als Prozess* (Berlin 1976); Ernst Bloch, *L'esprit d'utopie* (Paris, 1977); Hermann Erpf, *Form und Struktur in der Musik* (Mainz, 1967); K. H. Wörner, *Das Zeitalter der thematischen Prozesse in der Geschichte der Musik* (Regensburg 1969).

²Ujfalussy József, „Zene és valóság” In: *Zenéről, esztétikáról* (Budapest 1980) 203.

Zenetudományi dolgozatok 1985 Budapest

A zeneműveknek szinte V. Propp módjára elvégzett részletes szintagmatikai, paradigmaticai és tipológiai vizsgálata arra a következtetésre vezetett, hogy a legkorábbi zongoraművektől a weimari h-moll szonátaig ívelő fejlődés mindenkori szerkezeti-szemantikai archetípusa az „Obermann völgye” (*Vallée d’Obermann*) c. mű. Ez utóbbinak programatikus forrása pedig Sénancour „Obermann” c. regénye.

Étienne Pivert Sénancour 1803-ban írott főműve életrajzi ihletésű: a korban divatos „én-regény”, melynek hőse a társadalomból visszavonul, hogy a „civilizáció” befolyásától mentesen *csak önmaga* lehessen. A lét és a sors alapvető kérdései gyötrik, de mivel választ nem talál, csak „elviselhetetlen ürességet” érez. Még a természet szépsége is a nagy Egészben való megsemmisülés vágyát sugallja. Sénancournál – mint amerikai sors- és kortársánál, H. D. Thoreau-nál az 1840-es években – nemcsak a társadalomból való kivonulás gesztusát találjuk meg, hanem a romantikus nemzedék nagy témáit: a vallomás kényszerét, az egyént kínzó nyugtalanságot, magányérzetet is.

Ha ezúttal eltekintünk Sénancour levélregényének ama strukturális analizisétől, amelyet a narrativitás, az elbeszélés gondos elemzői sugallhatnának,³ az azért van, mivel történeti szerepének megértéséhez a sajátos romantikus regény Lukács György által vázolt *műfaji jellemzése*⁴ több támpontot ad, mint a szemiotikusok és strukturalisták kiindulásai.

A „Történelmi regény” c. 1936/37-es munkájában Lukács a 19. századi regény sorsát vázolja. Hogy eljussunk a történelmi regényen belül a „privatizálás, modernizmus, egzotizmus” problémaköréig (III/2. fejezet), a töredékes, epizodikus regényformáig, kövessük végig Lukács gondolatmenetének vázát, mely az 1848-as korszakváltás miatt a dráma (forradalmi kor) és regény (lassan átalakuló kor) műfaji összehasonlítását is tárgyalja. Ez a megkülönböztetés számunkra is igen fontos, mivel a Liszt-féle sorolóforma újjáéledésének okát épp abban látjuk, hogy 1830-ra a zenében megszűnt a klasszikus kor Charles Rosen által *drámai formaként* jellemzett szonátainak, szimfonikus ciklusainak – azaz az érzelmek ellentétére, kibékítésére, szintézisére törekvő *zárt szerkezeteinek* – létjogosultsága: ezek helyét ismét a reneszánszból és barokkból átvett, de sajátos dramaturgiával módosított sorolóforma, teleologikus variációsor vette át.

Mi a közös vonás és mi a döntő ellentét dráma és nagyepika között Lukács szerint?

„A nagyepika és a dráma egyaránt az objektív valóság *totalis képét* adja. [...] A nagyepika és a tragédia specifikus problémája éppen az élet totalitásának a közvetlenebbé tételében rejlik, egy olyan látszatvilág megteremtésében, amelyben az embereknek és az emberi sorsoknak ... nagyon korlátozott száma az élet totalitásának élményét kelti.”⁵

A *drámában* „a totalitás egy szilárd középpont, a drámai kollízió [összeütközés]

³Paul Riceur, *Pour une théorie du discours narratif. La Narrativité* (Paris 1980); *L’analyse structurale du récit Communications 8* (Paris 1981)

⁴Lukács György, *A történelmi regény* (Budapest 1977); Lukács György, *A regény elmélete* (Budapest 1975).

⁵Lukács György, *A történelmi regény* (Budapest 1977) 120., 121., 123.

körül összpontosul. A dráma azon emberi törekvések rendszerének művészi képmása, amelyek egymással harcolva részt vesznek ebben a központi kollízióban”.⁶

„A *regénynek* viszont nem *egy* irány koncentrált lényegét kell ábrázolnia, hanem ellenkezőleg, azt a módot, ahogy egy ilyen irány létrejön, elhal stb.”⁷ „A regényben a konfliktus nem magában véve, hanem széles kibontakozó objektív társadalmi összefüggésben, egy nagy társadalmi fejlődés részeként jelenik meg.”⁸ „A regény tehát éppúgy ismeri a végletek egységét és ellentétességét, és olykor hasonlóképp ki is élezi mondanivalóját. De a végletek egységének és ellentétességének egészen más jelenségformáit is ismeri: olyan eseteket, ahol együttműködésükből a felszínen váratlan, új fejlődés, mozgásirány jön létre. A valóban nagy regények legjelentősebb vonása éppen az, hogy ábrázolja az ilyen mozgásirányokat. Nem a társadalom meghatározott állapotát mutatják be, vagy legalábbis csak látszólag mutatnak be ilyen állapotot. Azt kell feltárniuk, hogy az egyéni élet kis, láthatatlan, mondhatnánk kapilláris mozgásaiban hogyan jelenik meg a *társadalmi fejlődés tendenciájának iránya*”⁹.

A dráma és regény műfaji különbségei tehát így összegezhetők: „A dráma a világ nagy vajúdsáit, tragikus összeomlásait ábrázolja. ... A regény lényeges célja a társadalom mozgásirányának ábrázolása.”¹⁰

Magát a történeti korszakváltást Lukács így jellemzi: „Lényeges összefüggés van a drámai kollízió és a társadalmi átalakulás között. [...] Teljes mértékben beigazolódik itt Marx és Engels felfogása arról, hogy a dráma virágkora összefügg a forradalommal; ugyanis világos, hogy az élet ellentmondásainak társadalmi-történelmi összpontosulása szükségképpen drámai ábrázolásra készlet.”¹¹

A nem-drámai ábrázolás történelmi korszakát Lukács a Történelmi regény-ről szóló munkájában a III. fejezetben (A történelmi regény és a polgári realizmus válsága), ennek 1. és 2. alpontjaiban részletezi (1. A történelemfelfogás változásai a 48-as forradalom után; 2. Privatizálás, modernizmus, egzotizmus). Ez utóbbiban Flaubert Salammbó-ja kapcsán mutatja be a történelmi regény hanyatlásának legfőbb tendenciáit: „a dekoratív monumentalizálást, a történelem lélektelenítését és elembertelenítését, egyúttal pedig privatizálását. A történelem [vagy mint Sénancournál: a természet] nagy és pompás díszletként jelenik meg, amely egy merőben magánjellegű, intim, szubjektív történés keretétül szolgál.”¹² „Mivel a regény nem a népelet nagy kérdéseiből indul ki, hanem egy [...] réteg lelki problémáit mutatja meg az általános társadalmi-történelmi problémákkal való összefüggés nélkül, *minden összekötő szál megszakadt a történelmi események és a magánsorsok közt.*”¹³ „Jacobsennél, Maupassant-nál az áb-

⁶i.m.124.

⁷i.m.194.

⁸i.m.199.

⁹i.m.200.

¹⁰i.m.201.

¹¹i.m.132.

¹²i.m.284.

¹³i.m.285.

rázolt probléma ki van szakítva a társadalmi életből, tisztán lelki indítékaiban és hatásaiban van ábrázolva.”¹⁴ „Az olyan *epikus költemény*, amely csak az ember benső életét ábrázolja, környezetének tárgyaival való eleven kölcsönhatása nélkül, művészi kontúrok és szubsztancia híján felbomlik”¹⁵ „Hallottuk Flaubert és Meyer nyilatkozatait azokról az indítóokokról, amelyek a történelmi tárgyakhoz vonzották őket. Mindkét esetben azt láttuk, hogy ezek az indítóokok nem a történelem és a jelen megértéséből eredtek, hanem ellenkezőleg, a *jelen elutasításából*.”¹⁶ [Kiemelés: G. M.]

A Sénancour „Obermann”-jára is olyannyira jellemző műfaji sajátosságokat, vagyis a külvilág és a szubjektum dialektikus viszonyának felszámolásából fakadó *formai széttöredezettséget* Lukács korábbi művében, a „Regény elméleté”-ben Flaubert és Maupassant időkezelése kapcsán is elemzi. A „dezillúziós romantika” regény-műfajának Lukács által adott további jellemzése előtt azonban az alábbiakban vázlatosan ismertetem az „Obermann”-t tartalmi és formai szempontból, ezzel igazolva a kor regény-problémáinak általa történt asszimilálását.

Tartalmilag az „Obermann” „az emberi lélek sajátos fejlődésének története”¹⁷ — írja Liszt kiadójának címzett levelében, amikor is az illusztrátor „a térképen kereste” az Obermann völgyét. De valójában a kilenc évet átfogó 91 levél füzére, melyet Obermann számunkra ismeretlen barátjának ír, csak alig észrevehetően mutat belső fejlődést. A levelek olvasása során megtudjuk, hogyan jut el Obermann a „jelen” és a környező társadalom *teljes elutasításából*, gyűlöletéből a világtól rezignáltna félrevonult ember csendes és hűvös toleranciájáig. A regény egyetlen fő témája a világidegenség, a spleen, amin olykor csak a természet-szeretet érzése enyhít. A világot megvető hős végzetes traumájának okairól semmit nem tudunk meg. A „repetitív” lélek- és természet-leírásokban csak a világidegenség reflexióit, hangulatait, variációit kísérhetjük figyelemmel, valamint azt a rezignációt, amellyel az utolsó levelek egyikében Obermann már-már az embertársak szeretetéig is eljut.

A leggyakrabban visszatérő témák a következők: *kivonulás a társadalomból* a természetbe, ahol Obermann a *belső szabadságot* egyedül biztosító magányban keres választ élete legfőbb kérdéseire; *embergyűlölet*, a civilizált ipari társadalomból való menekülés; a világidegenség, az „üresség” (*le vide*), melynek többször visszatérő szimbóluma a „völgy”, az Alpok egy-egy tája; többszöri hiábavaló kísérlet az életbe való visszatérésre; szeretetvágy; filozofálás a társadalomban élő ember erkölceiről, saját életének céltalanságáról, a régi bölcsék tanairól, a keleti vallásokról, a véletlen hatalmáról, a racionalitással szembeni hitelenségről, a baljós közérzetről (lásd 14, 47, 50, 51, 52, 55. levelek).

Ez a sénancouri regényhős, aki belső szabadságát sajátos és reménytelen úton keresi, Kierkegaard-nak, Nietzsche-nek és az amerikai posztmodernizmus nagy előfutárának, Thoreau-nak gesztusát valósította meg mindegyiküknél korábban, 1803-ban.

Az azonos, visszatérő témákat érintő végtelen monológ, amely a jelen, a külvilág,

¹⁴ i.m.286.

¹⁵ i.m.123.

¹⁶ i.m.332.

¹⁷ idézi: J. I. Milstein, *Liszt II.* (Budapest 1964) 709.

a társadalmi környezet teljes elutasítására épül, a jelennel egyidejűleg az *időt is teljesen kiküszöböli*. A kilenc év leírása akár egyetlen hosszú pillanat reflexiója is lehetne, melyben bármikor bármi követheti egymást; az egyes rész-pillanatok sem egymással, sem az egészsel nincsenek logikai kapcsolatban; a szabálytalan sorrendben vissza-visszatérő gondolatokat csak az alaphangulat rokonsága fűzi össze és a regény vége felé mutató hangulati emelkedés. Míg Thoreau a „Walden” fejezeteiben legalább tartalmilag csoportosítja a két évi „exodus” leírásának témáit, addig Sénancour teljesen szabad folyást enged a belső élet, a panaszmonológ rapszodikusságának. A *forma* azonos vagy alig módosuló önvallomások szabad sorrendjére, az elkülönülő reflexiók statikus mellérendelésére épül.

A levelek mindvégig állandó alaphangulatát legjobban néhány kiválasztott mondat, mondattöredék illusztrálhatja:

„Mit akarjak, a természettől mit kérjek én?” (4. és 63. levél)

„Nem történik semmi, ami éreztetné velem létezésemet.” (60.)

„A természet megrázó az ember szívének.” (61.)

„A számomra egyetlen megfelelő táj az embernemjárta völgy lehetne.” (65.)

„Minden, a lények természetéről, a világ törvényeiről való átfogó rendszerezés vakmerő agyszülemény csupán.” (81.)

„Mindent ott kell hagyni ahhoz, hogy az ember szomorúvá és haszontalanná váljék.” (89.)

„... reménytől, vágytól, várakozástól, képzelettől megszabadulva, semmin nem elmélkedve, többé semmit nem akarva, semmi újat nem gondolva lépnek át a jelenből az öregségbe...” (88.)

„Egészen itthon érzem magam, ... tehetem, amit tennem jól esik; de sajnos az nem világos, hogy mit is kéne tennem.” (89.)

„... sorsom érzése felemelő és lesújtó egyben.” (89.)

„A boldogság álma árnyaival együtt lépett át az ember és a századok halálába.” (89.)

„Megint úgy érzem: a semmiben lebegek...” (90.)

A regény előszava („observations”) nemcsak Sénancour rendhagyó tárgyválasztásának,¹⁸ hanem a formai rendbontásnak tudatosságáról is vall.

„E levelekben senki ne keresse a *regényt*. Semmi mozgalmasság, semmi előkészített és írói kéz irányította történés, semmi megoldás; semmi abból, ami egy művet lebilincselővé tesz, semmi abból a bizonyos fejlődő egymásutániságból. [...]

Lesznek bennük leírások; olyasszerűek, aminők fülünket a természetes dolgokra érzékennyé teszik és amelyek fényt vetnek az ember és a *lélektelen*, az *élettelen* viszonyára.

Lesznek bennük szenvedélyek; de olyan emberéi, ki arra született, hogy meg is kapja, amit e szenvedélyek ígérnek, s arra, hogy ne legyen szenvedélye egy sem. [...]

Lesz bennük szerelem; de egy oly módon átértett szerelem, mely talán mindmáig kimondatlan.

Lesznek bennük hosszadalmas részek: lehet, hogy a hosszadalmasság a dolgok természetében rejlik; a szívnek ritkán igénye a precizitás: a szív nem ismeri a logikai bölcselmet.

¹⁸E. P. Sénancour, *Obermann* (Paris 1931) VI.

Lesznek benne ismétlések; de ha valami jó, miért kellene gondosan ügyelni, hogy vissza ne térjünk rá? [...] E levelek írója, úgy látszik, nem félt a szabad stílustól, nem félt a hosszadalmasságtól és a kitérőktől, melyek e stílus sajátjai: csak azt írta, amit éppen gondolt. [...]

Lesznek bennük ellentmondások, vagy legalábbis olyasmik, amiket annak szoktak nevezni. De miért kellene megütközni azon, hogy bizonytalan dolgokban egyazon ember érveket és ellenérveket is mond? [...] Aki oly nagy összhangban van önmagával, az becsap téged, vagy önmagát csapja be. Rendszere van, szerepet játszik. [...] Miért volna meglepőbb, ha egyazon embernél különböző életkoraiban vagy olykor egyazon időpontban különböző szemléletmódokat látunk, mint amikor különböző embereknel tapasztalunk különböző szemléletmódokat? [...] Szerintem inkább egyazon ember különböző életkorai között kellene ellentétességre számítani, mintsem több azonos korú és azonos tapasztalatokkal rendelkező ember közt.

Ezek a levelek stílusukban éppoly szabálytalanok és egyenetlenek, mint egyéb jellemzőikben. [...]

...nem gondosan kimunkált művel törekedtem *gazdagítani az olvasóközönséget*, hanem el akartam olvastatni néhány Európa-szerte elszórtan élő emberrel egy olyan valaki érzéseit, vélekedéseit, szabad és szabálytalan álmait, aki gyakran elszigetelve, a saját meghitt magányában írt, és nem a kiadójának.”¹⁹

A formai szabadosság, a „style libre” és a tudatos repetíció igen látványosan nyilvánul meg a mű elején: maga Sénancour gyűjti össze a számára legfontosabb tárgyakat, címszavakat egy téma-katalógusban „Indications” címmel. Ebben az egyes motívumokat (mint például: szerelem, pénz, kereszténység, vágy, iró, életunalom, asszonyok, célok, ember, világ, ideál stb.) az őket tárgyaló levelek sorszámaival adja meg az író. Ezzel is azt jelzi, hogy a töredék-forma tudatosan vállalva lép be a levélregénybe. Másrészt pedig ezzel az „eszmei” tartalomjegyzékkel a tudatosan használt irodalmi Leitmotiv megszületésének tanúi lehetünk.

A főbb tartalmi és formai jegyek ismertetése után ismét Lukács-idézetekkel összegezzük az újabb tanulságokat, immár az adott mű közvetlen rokonaira koncentrálnak.

„Ilyen időélmény (azaz a szubjektivitásra és merő reflexivitásra ítélt élmények, a remény és emlékezés *ante rem* és *post rem* dimenziói) az alapja Flaubert „Érzelmek iskolájá”-nak. Az idő egyoldalúan negatív felfogása okozta végső soron a dezillúzió többi nagyszámú regényének kudarcát. Flaubert-nél kísérlet sem történik arra, hogy az *egységesítés* bármiféle folyamatával leküzdjék a külső valóság különmemű, korhatag és töredékes részletekre való széthullását...: *a valóság egyes töredékei mereven, összefüggéstelenül, elszigetelten állnak egymás mellett.*”²⁰

E formai „romlás” igazi, végső okát a romantikus zenéről szólva Lukács így összegyűjti az „Esztétikum sajátosságá”-ban, 1965-ben. „A legvilágosabban a zenei romantika óta mindmáig tartó fejlődésben figyelhetjük meg, hogy a zenei kifejezés eszköze *az emberiség ügyét érintő szintről a partikularitásba*, a katarziszból az éppen adott érzelmi

¹⁹ Az előszó vége: „E levelekben egy érző, nem pedig munkálkodó ember gondolatai fejeződnek ki.” i.m. III. (A munkálkodás Sénancournál a társadalomban való részvétel metaforája.)

²⁰ Lukács György, *A regény elmélete* (Budapest 1975) 570.

élettel való megelégedettségbe, a legmagasabbra fokozott öntudatból az alantas-mámoros önfeledtségbe csúszott vissza.”²¹

Ujfalussy József „Zeneesztétiká”-jában a 20. századi zenével kapcsolatban írja le ezt a jelenséget: „A társadalomból kiszakadt, magános ember élményvilága szólal itt meg, aki nem a társadalom tagjaként rendez el, teszi helyére, látja el jelentéssel világának jelenségeit, hanem közvetlen, védtelen kiszolgáltatottság érzésével, társadalmi közvetítés nélkül néz szembe a félelmes és kiismerhetetlen, irányíthatatlan tárgyi valósággal. ... A dolgok összefüggő rendjének, jelentésének látszólagos felbomlása a ... társadalmi tudat szétesésében gyökerezik. Emberek és dolgok szakadnak ki a sokoldalú kölcsönös érintkezés rendjéből. Létük pusztá egymásmelletti és egymásutániság, a pusztá tér és idő, — észlelésük a pusztá pszichológiai átélés szintjére süllyed.”²²

A romantikus irodalmi korszakváltás „Obermann” kapcsán történő, fenti bemutatása a következő tartalmi-formai változásokat leplezte le legfőbb tanulságként:

1. Az egyéni és a közösségi sors kapcsolatának megbomlásával a drámai kifejezés lehetősége megszűnt: a *drámai egész* megformálásának és megélésének helyére a romantikus *regény epizodizmusa* lépett.

2. A dráma *tárgyát*, az egyén és külvilág konfliktusának ábrázolását a két pólus egyikét túlsúlyba állító leírás váltja fel, amely az ellentétek összeütközése helyett a tendencia lassú kibontakoztatását mutatja be.

3. Míg a drámaiság, a drámai tárgy hatása a dráma szerkezetében úgy jelentkezett, hogy a cselekmény részei egyetlen központi kollízióra vonatkoztatva kapcsolódtak *egymáshoz* és a *nagy egészhez*, addig a regényben a részeknek *csak egymáshoz* való viszonya determinált a lassú kibontakozás, a kezdettől a végpontig tartó fejlődés értelmében. (A részeknek egymáshoz való viszonyát — a hierarchia középpontjában álló konfliktus helyett — a kezdőpont és végpont távolságát áthidaló *stádiumok* mint vonatkoztatási pontok határozzák meg.)

A Lukács által jelzett irodalmi korszakváltás és a zenei formák átalakulása között a következő párhuzam vonható: a forradalmak korának, a klasszikus drámának testvérpárjai a klasszikus zene zárt egyensúlyformái (szonátaforma, ciklikus forma).

A klasszikus szonátaforma „tárgya” az egyetlen alapvető kontrasztra (konfliktusra) vonatkoztatott érzelmek kollíziója. A szonáta hierarchikus szerkezetének súlypontja — a drámai összeütközés mintájára — a középpontban levő kidolgozási rész; ez az a központi kataklizma, amelyre vonatkoztatva az események, viszonylatok értelmezése átalakul.

Nem véletlen, hogy Charles Rosen a *klasszikus zene, a mozarti forma* egyik legfőbb jellemzőjét „szonátastílus és az operai történet kapcsolatában”, rokonságában látja, mint ezt „A klasszikus stílus”-ról szóló könyvében több helyen kifejti.²³

Arra a tényre pedig, hogy a *beethoveni szimfóniák modellje* egyértelműen a sza-

²¹ Lukács György, *Az esztétikum sajátossága II.* (Budapest 1975) 371.

²² Ujfalussy József, *Az esztétika alapjai és a zene* (Budapest 1968) 100–101.

²³ Charles Rosen, *A klasszikus stílus* (Budapest 1977) 55, 105.

badító operák, a forradalmi drámák cselekménye volt, Ujfalussy József világít rá Beethoven V. és VI. szimfóniájáról írt tanulmányaiban.²⁴

„Beethoven a két testvér-szimfóniában a forradalmi korszak szabadság-eszméjének két, egymásra utaló aspektusát fogalmazza meg szimfonikus formában. Az V. szimfónia a céltudatos, önfeláldozó hősi küzdelemből, a prométheuszi tettből fakadó szabadságét, a VI. a természettel egyesülő ember szabaddá válását. Ehhez illeszkedik az V. szimfónia dolgozómódjának zárt, szigorúan kifejtő cselekményszövege, és a VI. szimfónia impressziókat felsorakoztató, ismételtető építkezése.”²⁵

A VI. szimfóniában megfigyelhető mozzanattól, azaz a belső és külső, egyéni és közösségi világ tételenkénti szembeállításától (és az ennek megfelelő impresszionista formálástól) már csak egy lépés vezet a liszti romantikus sorolóformáig.

A tipikus Liszt-féle zenei kifejtő, sorolóforma éppúgy leszámol a motívikus-tematikus kidolgozás elvével, mint a regény a drámai kollízióval. Az „egy pólusúvá”, kontraszt nélkülivé váló regénybeli tárgy mintájára a zenei történet alapjául gyakran *egyetlen téma* (és annak közeli rokonai) szolgálnak. A mellérendeléseket többé nem a kontrasztból eredő kollízió és a szintézisre törekvés fogja össze, hanem a kezdettől a végpontig ható lassú, fokozatos módosulás elve, a kifejtő variáció.

Így váltja fel a középpontra vonatkoztatott hierarchiát a kezdet és a végcél által determinált hierarchia. Ez az a pillanat a zenetörténetben, amikor a drámai formaelveket a zenei közlés strukturálásának új elvei váltják fel. Megjelennek azok az alapkategóriák („motivation” és „dérivabilité”), amelyeket strukturalista elemzési rendszerében I. Stoianova a modern narratív zenei formák megközelítésére használ:

1. „az előzetesen bemutatott elemek rendezett felsorolása;
2. az összegző csúcspont, mely a korábbi sajátosságokat egyesíti;
3. a kettős előkészítettség, amely a két fenti útvonal tulajdonságait egyesíti.”²⁶

És ha a *beethoveni modell, a forradalmi dráma* a korszak filozófiai gondolkodását, a kantí eszméket, „az emberi megismerés három egymásra épülő emeletét: a Természet – Művészet – Szabadság”²⁷ hármas kategóriáját közvetítette, úgy a különböző stádiumokat egymás mellé soroló *epikus modell* Lisztnél már a kierkegaardí eszméket hordozza. Mint ez az elvégzett szemantikai analízisek alapján megállapítható: a „vagy-vagy” kérdésfeltevését az „esztétikai, az etikai és a vallási stádiumok” hármas válasza követi az „Obermann völgye” c. variációs műben, a Liszt-féle új formák négyrészes archetípusában.

Így határozta meg az epikus modell használata a soroló- és kifejtőforma megjelenését Liszt legkorábbi zongoraműveiben, majd az ő hatásán keresztül további alkalmazását Wagner és a későbbi korok műveiben.

²⁴ Ujfalussy József, Drámai építkezés és filozófia Beethoven VI. szimfóniájában; Moira vagy kairosz? Megjegyzések Beethoven V. szimfóniájának értelmezéséhez, *Zenéről, esztétikáról* (Budapest 1980) 60–77.

²⁵ I. m. 299.

²⁶ Ivanka Stoianova, *Geste-texte-musique* (Paris 1978) 46.

²⁷ Ujfalussy József, I. m. 66.

Ujfalussy József:

„CARMEN, JE T'AI ME!” – KÜLÖNÖS ZÁRLATI DOMINÁNS-SOR

Nem tudom már, hogy mikor hallottam először Bizet Carmenjének közkedvelt „virág-áriáját”: „Büvöse - rővoltevi - rágban”. Talán még gyerekként, Debrecenben, vendég-szereplő operaénekes tenoristától. De arra jól emlékszem, hogy már első hallásra meg-hökkenett az ária befejezésében megszólaló, különös, idegen hangzású harmóniasor. Azóta is mindannyiszor meglep, ha hallom, és nem mulasztom el hallgatóimat is figyelmeztetni rá.

A tenorista éppen elmondta a nagy vallomás első felét: „Et j'étais une chose a toi!” – és szerencsésen elérte, vagy legalább megközelítette a *Desz*-dúr skála *b*-tól *b'*-ig terjedő kivágásának tetejét („... duzzadó nyakínnal erőlködé a felső nyolcadot”, mondhatnók Arany Jánossal; pedig a tapintatlan szerző pianissimo szerette volna hallani!). A hangsor IV_4^6 hangzatba, tehát igazi zárlati szubdominánsba ágyazódik (a *desz*-hang orgonapontként maradt a basszusban), majd az énekes magára marad, mint a francia hagyományban (és a szellemében nevelkedett Liszt dalaiban) rendszerint, amikor a végén a döntő szót, a poént kimondja, és elhangzik a vallomás második fele: „Carmen, je t'aime!” Az énekszólam a maga dallamát a legelemibb, legősibb autentikus zárlati fordulattal fejezi be: két ütemnyi *c'* vezetőhangról lép fel a *desz'* finálisra. A *c'* vezetőhang jellegét még jobban kiélezi az, hogy a bő kvarttal alatta fekvő geszről kapaszkodik fel rá.

A harmóniai csoda azonban éppen azalatt bontakozik ki, amíg az énekes a vezetőhangon „nyaral” (így nevezte az énekes zsargon a hatásosan kitarított fermátákat): magas fafúvós fekvésben szólal meg egymás után egy alaphelyzetű *a*-moll, *C*-dúr és *F*-dúr hármashangzat.

Ha az ária *Desz*-dúrijától látszólag idegen harmóniasort önmagában, az összefüggésből kiszakítva hallom, modális hangzatfűzésre kell gondolnom. Modális jellegét sugallja mindjárt a kezdő plagális kötés. Fokait attól függően számozhatom I – III – VI-nak, VI – I – IV-nek vagy III – V – I-nek, hogy melyik hangzat moduszához viszonyítok. Az előzmények és a zárlati hangzat azonban arra kényszerítenek, hogy a harmóniakat egyben *Desz*-dúrban is értelmezzem. Akkor három domináns jellegű hangzat egymásutánja áll előttem: olyan V – VII – III sor, amelynek mindegyik tagja mintegy a maga tonális szintje fölé nyújtózkodott. Az V fok önmagának közös tercú moll változata, a VII emelt terccel és kvinttel, a III emelt terccel tartozik a romantika zárlati szokásrendjébe (1. kotta).

De az értelmezésnek talán még az az extrém módja sem egészen lehetetlen, hogy hangzatok mindegyikének felső három szólamát egy *Desz*-dúr hármásra vonatkoztassam váltóhangok rendszereként. Az *a*-hang ebben az esetben mind az V, mind a III fokban *bb*-nek minősül, és a hangzatok ál-hármashangzatokká válnak (2. kotta).

A puszta összhangzattani, funkciós értelmezés mögött azonban ott lappang a „funkció” szemantikai, tehát tulajdonképpeni vonzata is: mire is kell a szerzőnek ez a furcsa, látszólag hangnem-idegen harmóniasor éppen a zárlatban, ahol a tonális egyértelműséget illenék megerősítenie?

Molnár Antal idézi Schubert: *Der Doppelgänger* című dalának utolsó szakaszát „hirtelen hangnemváltás közös terchanggal” megjelöléssel.¹ Ott a *D*-dúrnak *d/isz*-mollá hevülése azt a pillanatot jelzi, amikor a pszichikai cselekvény logikája kilép önmagából: „Was äffst du nach mein Liebesleid” – kérdi a szöveg, kiemelve az identitás törését, a hasadást a „majmolás” szó tonális megemelésével.

Nem a romantika találmánya volt a zenei cselekvény-szintek tonális azonosítása és rétegezése, még a lélektani cselekvény azonosságára és nem-azonosságára vonatkoztatva sem. Emlékezzünk Mozart sokat idézett levél-részletére a Szöktetés *F*-dúr *Osmin*-áriájának tonális befejezéséről: „denn, ein Mensch der sich in einem so heftigen zorn befindet, überschreitet alle ordnung, Maas und Ziel, er kennt sich nicht – so muß sich auch die Musick nicht mehr kennen – weil aber die leidenschaften, heftig oder nicht, niemal bis zum Eckel ausgedrückt seyn müssen, [...] so habe ich keinen fremden ton zum *f* (zum ton der aria), sondern einen befreundeten dazu, aber nicht den Nächsten, *D* minor, sondern den Weitern, *A* minor gewählt” (apjának, 1781. szeptember 26.).

A romantika csak annyiban lépett túl Mozart igen pontosan, szabatosan fogalmazott esztétikai megfontolásain, hogy a távolabbi rokonságokat is bevonta a pszichikai cselekvény váratlan „színhely”-váltásának, az önmagából kilépő személyiség lelkiállapotának jelzésére. A zenei romantika „*Doppelgänger*”-ei közé tartozik Verdi *Otello*ja, aki szerelmében, a „csók”-motívum végén az *E*-dúr VI fokának leszállított közös tercű változatában szellemül át, vagy Don José, aki a *Desz*-dúr V fokának közös tercű moll változatában „lép ki” a derék, fegyelmezett katona szerepéből. Ez a hangzat-sor utal dezertálásának pszichikai motívumára. Az idegen szférát, a „lebegés” állapotát jelzi a hangzatok modális, tehát a tonális, vezetőhangos logikához kevésbé kötött kapcsolása is. A zenei játékban egyébként itt is, az *Otello*ban is a kvint és a szekszt hang határán levő, érzelmileg „érzékeny” („sensible”) hang játszik főszerepet.

Példákat még kereshetnénk, találhatnánk is Beethoven közös tercű megoldásaitól, nem utolsó sorban a III. szimfónia első tételének nevezetes *e*-moll *gagliard*jától Mendelssohn ún. skót-szimfóniájának első tételén, a tétel középső szakaszának kezdetén át Liszt *h*-moll szonátájának átszellemült befejező hangzataiig, Cassio álmának meseteri zenei elbeszéléseig, ismét Verdi *Otello*jában. Mindegyikben a tonális funkció valóságos, zenei-szemantikai értelme szólal meg szembe-, sőt fülbeötlő módon.

¹ Molnár Antal, *Összhangzattani példák a romantikus zeneirodalomból* (Budapest, 1953) 43 sz.

1.

pp-rall.

Tempo

sempre pp

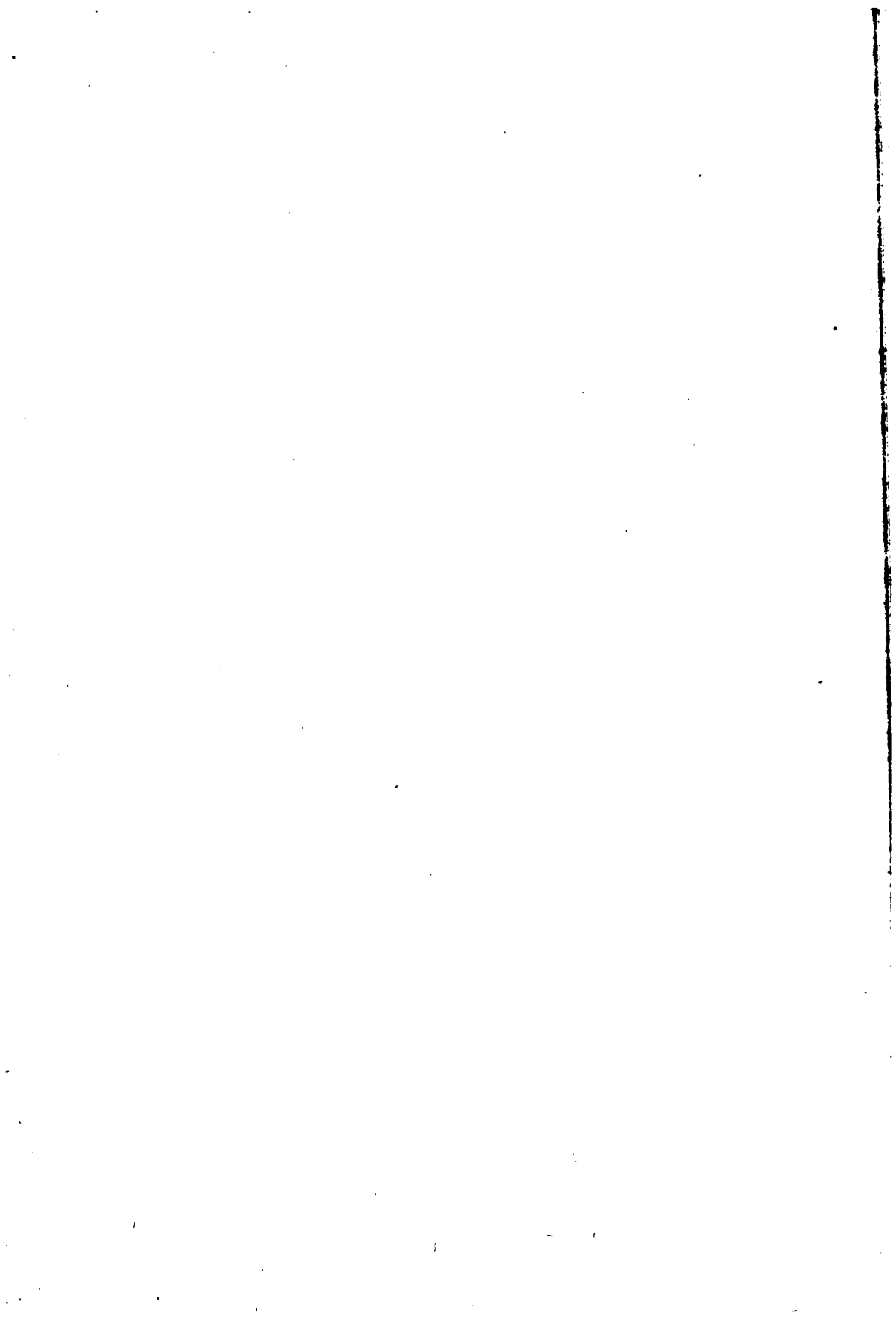
Et j'étais une chose à toi!

Carmen, je

Carmen, je me.

ppp

2.



Mezei János:

ANTON ZIMMERMANN ÉS A VONÓSÖTÖS-MŰFAJ LETÉT-PROBLÉMÁI

Anton Zimmermann a 18. század második felének egyik jelentős zeneszerző-egyénisége, akinek életéről, munkásságáról mindmáig alig tudunk valamit. A szerző-korabeli és az újabb lexikonok jórészt ugyanazokat a sovány adatokat ismételték, s néha még ezek az adatok is korrekcióra, vagy kiegészítésre szorultak. Pavol Polák kutatásainak köszönhetően¹ azonban ma már e kérdésben tisztábban látunk, s így megkísérelhetjük felvázolni a komponista életútját.

Az 1741. december 27-én Breitenauban (Szilézia) született Anton Zimmermann ifjúkori éveiről nincsenek adataink: gyermekkorát és szakmai fejlődését csak korának más tehetséges muzsikusaihoz – pl. J. Haydnhoz vagy Dittersdorffhoz – hasonlóan képzelhetjük el. Későbbi tevékenységéből visszakövetkeztetve orgona- és hegedűjátékot tanult, valamint zeneszerzést, hihetőleg bécsi, vagy bécsi iskolázottságú mestertől. A hatvanas évekre eshetnek álláskereső próbálkozásai, miközben kompozícióit is igyekszik megjelentetni a legnevesebb zeneműkiadó cégeknél. Törekvéseinek eredményeképpen már 1769-től feltűnik neve a Breitkopf cég tematikus katalógusában, majd később az Artaria és a pozsonyi J. Schauff kiadó jelenteti meg műveit. Pozsonnyal nyilván rendszeres kapcsolatban állott, mivel ott mutatták be 1772-ben *Narcisse és Pierre* c. daljátékát, s az 1773-as Cecília ünnepségen is szerepeltek művei. Egy 1776-os koncert kapcsán nevét úgy említi a *Pressburger Zeitung*, mint aki „schon seit einigen Jahren sehr berühmter Komponist in allhiesigen Stadt.”² Ebből pedig legalábbis Zimmermann huzamosabb pozsonyi tartózkodására következtethetünk, mivel ugyanez a koncertkrónika arról is megemlékezik, hogy a zeneszerző röviddel azelőtt („vor kurzem”) a magyar hercegprímás, Batthyány József házi kapellájának kinevezett komponistája lett. Batthyány 1775-ben jött Pozsonyba, s amint ez az ország első egyházi méltóságához illett, nyilván igyekezett Zimmermann személyében az akkori magyar főváros legnevesebb muzsikusát együttese számára megnyerni. A komponista 1775-ben letelepszik Pozsonyban, ugyanezen évben megnősül, s ettől fogva biztos anyagi körülmények között³ fejtheti ki zeneszerzői és előadói aktivitását. Nem lehetetlen azonban, hogy ezt megelőzően Königrätzben volt orgonista Hannibal von Blümegen püspök szolgálatában – ha Dlabáč szavai ugyanarra a Zimmermannra vonatkoznak.⁴

¹Pavol Polák, 'Beiträge zur Biographie von Anton Zimmermann Kapellmeister des Fürsten Joseph Batthyány' *Studien zur Musikwissenschaft* 30

²*Pressburger Zeitung*, 1776. február 16.

³Fizetése kezdetben pontosan annyi, mint a zenekar bármely hegedűsée (500 Gulden évente).

⁴„Zimmermann; ein guter Organist zu Königrätz in Böhmen, der vom Bischof von Blümegen hochgeschätzt wurde” – Johann G. Dlabáč, *Allgemeines historisches Künstlerlexikon für Böhmen*

A komponista működésének idején, a hetvenes évek második felében érkezik a Batthyány-zenekar fejlődésének csúcsára:⁵ a mintegy 20 tagot számláló együttes több virtuóz taggal is büszkélkedhetett – mindeneelőtt a basszus szólamban.⁶ 1776-ban az addigi „Musicae Compositor” „Capellae Magister”-ré lép elő, s bár valamennyi későbbi forrás dómorgonistának is címezi őt, ezt az állást - a „Rechnungsbuch” bizonyossága szerint – csak 1780 májusától nyerte el.

A hetvenes évek második felére esik tehát Zimmermann kompozíciós tevékenységének javarésze; nehéz is lenne máskorra datálnunk, mivel a zeneszerző már 1781. október 8-án elhunyt.⁷ Művei azonban még jó ideig népszerűek voltak, különösen templomi zenéje, amely egész Felvidéken elterjedt.⁸

A szerző rövid élete alatt korának szinte minden műfajában jelentőset alkotott: szimfóniák, szóló- és kamaraművek, koncertek, szonáták (nem egy közülük Bécsben, Párizsban, Lyonban, Pozsonyban jelent meg), valamint daljátékok, melodramák (ezeket mind Bécsben, mind Pozsonyban játszották) és számottevő egyházi zene maradt utána.

Tevékenységének színhelye – Pozsony – szinte Béccsel egyenrangú zenei központ volt azidőtájt.⁹ A primás együttese nem az egyetlen; valamennyi itt rezideáló magyar főúr – így az Erdődy-, és Grassalkovich-család is – saját zenekart tartott, amely reprezentatív alkalmakkor akár 35–40 tagú orkeszterre egyesítette erőit.¹⁰ Gyakran játszott Pozsonyban a Haydn-vezette eszterházi zenekar illetve operatársulat, s az 1776-ban felavatott új operaház, vagy a primás új palotája (nem beszélve a szabadtéri hangversenyekről) ismét csak további zenélési alkalmakat kínált.

A nyilvános koncert- és operaelőadások mellett azonban nem hiányoztak a magánkörben folytatott kamara-hangversenyek sem, különösen azért nem, mert Zimmermannnak olyan kiváló erők álltak rendelkezésére, mint a remek hegedűs Joseph Zistler, vagy a basszusszólam két virtuóz tagja: Johannes Sperger és Johannes Kämpfer. S akár csak Haydn, Zimmermann is valószínűleg saját együttese számára – „házi használatra” – komponálta szimfonikus és kamarazenéjének legjavát.

[4. lábjegyzet folytatása]

und zum Theil auch Mähren und Schlesien I–III (Prag 1815–1818, 2/1973). Mindenesetre a két személy azonosságát valószínűsíti Zimmermann 1774-ben kelt levele, amelyet Blümegen püspök ceremóniamesteréhez címzett, s amelyben állásbeli bizonytalanságról panaszkodik. (Idézi Polák – lásd az 1. sz. jegyzetet)

⁵ A zenekar összeállítására és történetére vonatkozóan lásd Adolf Meier, 'Die Pressburger Hofkapelle des Fürstprimas von Ungarn, Fürst Joseph von Batthyány in den Jahren 1776 bis 1784' *Haydn Jahrbuch* X (1978)

⁶ Adolf Meier, *Konzertante Musik für Kontrabass in der Wiener Klassik* (Worms 1969, 2/1973).

⁷ Október 16-a valószínűleg a temetés dátuma, minthogy egy 15-én kelt bejegyzés már az azzal kapcsolatos kiadásokat veszi sorra.

⁸ Darina Múdra, *Die Musik in Spišska Kapitula in der Zeit der Klassik* (Bratislava 1971).

⁹ Dobszay László, *Magyar zenetörténet* (Budapest 1984) 237–245., valamint Zdenko Novaček, *Musik in Bratislava* (Bratislava 1978).

¹⁰ Lásd a Pressburger Zeitungban 1776. febr. 17-én és 1778. márc. 18-án megjelent koncertkrónikákat, valamint Pándi Marianne és Fritz Schmidt, 'Musik zur Zeit Haydns und Beethovens in der Pressburger Zeitung' *Haydn Jahrbuch* VIII (1971) c. munkáját.

Utóbbiak közé tartoznak azok a vonóskvintettek, amelyek szólamanyaga jelenleg a keszthelyi Helikon könyvtárban található O/18 jelzet alatt.¹¹ E kvintettek hangszerösszeállítása e korban meglehetősen ritka: 3 hegedű, brácsa, cselló (Basso?). A szokatlan letét eredetiségét azonban némileg megkérdőjelezi az a körülmény, hogy ugyanezen művek a bécsi Nationalbibliothek zenei gyűjteményében is megtalálhatók (Suppl. mus. 11.533–11.544) a később szokásos 2 hegedű, 2 brácsa, cselló (Basso?) összeállításban. Kérdés tehát, melyik az eredeti; tudunk-e megfelelő magyarázatot adni a szokatlan szólamrend létrejöttére, s ha igen, mivel magyarázzuk a másik létrejöttét?

Kezdetnek elegendő segítséget nyújt az a tény, hogy a bécsi forrás címlapjain – különálló füzetekként tartalmazza ugyanis az egyes kvintetteket – szerepel a leírás dátuma: 1791,¹² vagyis tíz évvel a komponista halála után. Milyen érvek szólnak viszont amellett, hogy a másik korábbi, vagy éppen eredeti?

(1) Mindenekelőtt a zenetörténeti fejlődés fő tendenciái. Zimmermann alkotó éve (az 1755-től 1775–80-ig terjedő időszak) ugyanis éppen az a Rosen és mások által „átmeneti” vagy „manieristának” nevezett kor,¹³ amelyben a klasszikus zenei nyelv lassanként kikristályosodott (a kismesterek munkája nyomán és Haydn műhelyében), s „az egységes stílus hiánya” (Rosen) a kompozíciós tevékenység valamennyi ágában és faktorában kifejezésre jutott: mind a műfajmegjelölések, terminusok bizonytalanságában, mind a letét-típusok variabilitásában. Az olyan elnevezések, mint *divertimento*, *cassation*, *notturmo* és *serenád* – de sokszor még a szonáta, vagy a szimfónia is – 1770 előtt elhatárolhatatlanul egybecsúsztak, s mint Webster írja,¹⁴ a kvartett és a kvintett megjelölés főként 1780 után jött divatba.¹⁵ Ez összefügg a zeneszerzők azon általános törekvésével, hogy a dinamikai jelek és az előadási utasítások pontosabb jelölése mellett magukat a műfajokat is egyértelműbben és félreérthetetlenül meghatározzák. Mindenképpen jellemző a kvintett-műfaj genealógiájára, hogy Koch 1802-es lexikonja mind a kvartettet, mind a kvintettet a „*Divertimento*” címszó alatt tárgyalja.¹⁶

¹¹ Kiadásuk rövidesen várható a 'Musicalia Danubiana' sorozatban. A szimfóniák közül néhányat a Barry S. Brook szerkesztette átfogó gyűjteményben – 'The Symphony 1720–1840, A Comprehensive Collection of Approximately Five Hundred Full Scores in Sixty Volumes' – láthatunk nemsokára (kiadásukat Pavol Polák készíti elő).

¹² A dátum előtt a kopista nevének kezdőbetűi olvashatók: N H—.

¹³ Charles Rosen, *A klasszikus stílus* (Budapest 1977), 56.

¹⁴ James Webster, 'Towards a History of Viennese Chamber Music in the Early Classical Period' *Journal of the American Musicological Society* (továbbiakban: JAMS) xxvii (1974).

¹⁵ Ez mindenesetre a Zimmermann-kvintettek késői keletkezése mellett szól – nem különben a stíluskritikai vizsgálat.

¹⁶ „*Divertimento*. Der Name einer Gattung der Tonstücke für zwey, drey, vier oder mehr Stimmen, die bey der Ausführung nur einfach besetzt werden. Die verschiedenen Sätze aus welchen ein solches Tonstück bestehet, sind weder polyphonisch gesetzt, noch so weitläufig ausgearbeitet, wie die eigentlichen Sonaten-Arten. Sie haben mehren Theils keinen bestimmten Charakter, sondern sind bloss Tongemälde, die mehr auf die Ergötzung des Ohres, als auf den Ausdruck, einer bestimmten Empfindung mit ihren Modifikationen Anspruch machen. Das *Divertimento* kam zu Anfange der zweyten Hälfte des verwichenen Jahrhunderts stark in Gebrauch, nachdem sind die Liebhaberey an den vorher sehr üblichen Parthien zu vermindern angefangen hatte. Seit genauer Zeit hat es dem Quartett und Quintett ziemlich weichen müssen, nachdem diese Sonaten-Arten durch Haydn und Mozart so fleissig bearbeitet und vervollkommt worden sind.” – Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon* (Frankfurt am Main 1802).

Ugyancsak Webster említi, hogy 1760 előtt a divertimento kifejezés „general title”, amelybe az általa felállított öt fő bécsi kamarazenei kategória mindegyike beletartozhat. Ezek:

1. Szonáta valamely magas melódiahangszerre és basszuszólamra.
2. Vonóstrió, vonóskvartett, vonóskvintett.
3. Trió, kvartett, kvintett fúvós közreműködőkkel.
4. Cassation kevert együttesre + 2 kürt.
5. Fúvós partita.

A második kategória csoportosítása egybevág Rosen azon megállapításával, hogy „a concerto jellegű vonósötös annak a szimpla kvartett-típusnak a kibővítése, amely a műfajt az 1. hegedű kísérettel ellátott szólójának fogja fel.”¹⁷ A kvintett műfaj eszerint – legalábbis kezdetben – csupán a kvartett-típus kibővítése lett volna, s Rosen ennek nyomán vezeti le (Hess-szel ellentétben¹⁸) a Mozart-kvintettek keletkezését is: véleménye szerint az indító impulzus nem M. Haydn kvintettjei felől jött volna (amelyeket pedig Mozart bizonyosan ismert), hanem J. Haydn Nap-kvartettjei felől. A műfajok más irányú kapcsolódására azonban Hess is utal a Mozart-összkiadás előszavában: „neben Partien wirklicher Kammermusik weist es auch solche ausgesprochen divertimentoartigen Charakters auf und zeigt überdies Züge symphonischer Gestaltung”¹⁹ – írja a K 174 B-dúr kvintettel kapcsolatban.

A felsorolt műfajok tehát a 18. század harmadik negyedében még összetartoznak, s tartalmi súlyban is csak a hetvenes években kezdenek elválni egymástól. Jellemző például, hogy a korai Haydn-kvartettek esetében szükség van annak tisztázására, hogy vajon a basszuszólamot egy vagy több hangszer játszotta-e.²⁰ (Hasonló vizsgálatra egyébként a Zimmermann-kvintettek esetében is szükségünk lesz.)

(2) Visszatérve a hangszerletét-problémához, következő lépésként ki kell derítenünk, milyen logika szerint bővül a kvartett négyzólamúsága ötté, s hogy van-e már a hetvenes években valamiféle szilárd kvintett letét-típus, vagy a hangszerösszeállítás csupán a szerző egyéni hajlamán, esetleg gyakorlati (előadói) megfontolásain múlik. Úgy tűnik, az utóbbi feltételezés helyesebb. Mert bár Mozart kezdettől fogva (vagyis 1773-tól) a két hegedűs, két brácsás letétet kultiválta – talán csakugyan M. Haydn nyomán –, ennek az ő esetében személyes oka is lehetett,²¹ s így az ötödik hangszer kiválasztásában a kedvelt instrumentum iránti vonzódás is közrejátszott. Hasonlóképpen az is nyilvánvaló, hogy a kvintett műfajban oly termékeny Boccherini miért komponált két csel-

¹⁷ Charles Rosen, *A klasszikus stílus* (Budapest 1977), 365.

¹⁸ in: Wolfgang Amadeus Mozart, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie VIII: Kammermusik, Werkgruppe 19, Abteilung 1: Streichquintette (Bärenreiter Kassel, Basel stb. 1967), Vorwort.

¹⁹ Id. a 18. sz. jegyzetet.

²⁰ James Webster, 'The Bass Part in Haydn's Early String Quartets and in Austrian Chamber Music 1756–1780' *Musical Quarterly* Lxiii (1977).

²¹ „A brácsa kedvenc vonóshangszere volt; legrzívesebben azt választotta kvartett-játék alkalmával, és nagyon valószínű, hogy a K 364 *Sinfonia Concertante* előadásakor is a szólóbrácsát, és nem a hegedűt játszotta.” – Rosen i.m. 364.

lóra: remek játékos lévén, az egyik szólamot saját maga számára írta. A két brácsás letét csak a század utolsó éveiben jelenik meg oeuvre-jében – bár még ezek is átíratok; önálló kompozícióként kizárólag 1800 után találkozhatunk ilyennel.

Zimmermann esetében is megfelelő magyarázatot adnak a helyi körülmények, személyes viszonyok: mivel zenekarában Joseph Zistler a koncertmester,²² valószínűleg ugyanő játszotta a kamaraszámok prím szólamát is, s mellette Zimmermann – aki első-sorban orgonista-karmester volt – nyilván valamelyik belső szólamot, a második, vagy harmadik hegedűt választotta.²³

A hangszeres szólamok összeválogatása e korban olyannyira a komponista pillanatnyi döntésén múlott,²⁴ hogy esetenként valamelyik vonósszólamot akár fúvósjátékos is helyettesíthette, ha az előadónak, vagy a körülményeknek ez jobban megfelelt. Valószínűleg a vonóskvintettekhez hasonló opusz lehetett az a 12-es sorozat, amelyet az 1799-es Traeg-katalógus említ, s amelyet Zimmermann fuvólára, két hegedűre,²⁵ brácsásra és csellóra írt.²⁶ Sajnos, épp ez utóbbi veszett el, vagy lappang mindmáig. De talán mégsem tévedünk, ha e művekkel kapcsolatban a barokk kor kisugárzásának kései hatásáról beszélünk, ha nem is a zenében, de a komponálást megelőző (prekompozíciós) gondolkodásmódban, amely a hangszereket dallam-, kiegészítő- (töltő-), és basszuszólamokra osztotta szét. Mozart esetében tehát a műveiben megnyilvánuló „gazdag belső szólamok iránti különös érzék” (Rosen) egyrészt kétségtelenül a zeneszerzői kvalitás jele (mint a polifon gondolkodás képessége),²⁷ másrészt – a zenetörténeti fejlődés szempontjából – kifejezetten a klasszikus stílus vonásaként értékelhető.²⁸

(3) Még egy további körülmény szól a Zimmermann-kvintettek három-hegedűs letétjének originalitása mellett: valamennyi múlt századi lexikon, amely említi e műveket – kezdve Gerber új lexikonján,²⁹ majd folytatva Schilling³⁰ és Fétis³¹ munkáin át –

²² Pošťolka megállapítása tehát nem helytálló: „he (ti. Zimmermann) conducted from the first violinist's chair” in: *The New GROVE Dictionary of Music and Musicians* 20, Zimmermann címszó.

²³ A Pressburger Zeitungban megjelent koncertbeszámolóok egyetlen esetben sem említik Zimmermann hegedűsként, csakis mint komponistát, vagy Kapellmeistert. Lehetséges, hogy a csembaló, vagy az orgona mellől irányította az együttest.

²⁴ A hangszerösszeállítás változhatott akár egyetlen opuszon belül is. Lásd például Albrechtsberger op. 12-es sorozatát: „Sei sonate a 5, tre prime a 3 violini, viola e basso, ell'ultime tre a 2 violini, 2 viole e basso.”

²⁵ Ez lényegében ugyanaz, mint a három hegedűs letét, ti. 3 szopránszólam.

²⁶ Boccherininél ugyancsak feltűnik a fuvoláskvintett a zongorásötössel és a szokott kétbrácsás letéttel egyidőben; mintha a szerző a kvintett műfaj új hangszerelési lehetőségeit próbálná ki ez-zel.

²⁷ „Partitúráit a teljes hangzásnak, és a belső szólamoknak az a komplexitása jellemzi, amely Bach halála óta eltűnt a zenéből.” – Rosen i. m. 364.

²⁸ Tovey írja: „Chamber music requires no more than the member of players for whom individual parts are written; and every note written to be heard.” – Donald Francis Tovey, *Essays on music* II, Chamber music (London 1972).

²⁹ Ernst Ludwig Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler* (Leipzig 1814)

³⁰ Gustav Schilling, *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst* (Stuttgart 1838)

³¹ F. J. Fétis, *Biographie Universelle des Musiciens et Bibliographie Générale de la Musique* (Bruxelles MDCCCXLI)

kizárólag a 3 hegedű, brácsa, cselló összeállításban veszi sorra őket, soha nem a két brácsás változatban (amely pedig már létezett 1791-ben). Gerber első kiadása³² (1792-ben) csak azért nem sorolja föl a darabokat, mert kizárólag a kiadott opuszokat említi. Az újabb kiadás után pótolja ezt a hiányosságot, s a kvintettek a legfontosabb kéziratban maradt források közé sorolja: „An ungedruckten Werken von diesem Meister besitzt noch die Traegische Musikhandlung zu Wien: XIV Sinfonien; I Concertino a 11; I Notturmo, VI Sestetti;³³ I Hoboenkonzert; I Conc. a 2 Fag. I Harfenkonzert; XII. Quintetti a 3 V. A. e Vc. XII Quintetti a Fl. 2 V. A. e Vc. VI Duetti a V. e Alto; VI. Son. a V. sol.”

(4) Amint ezt korábban már említettük, külön problémát jelent, hogy milyen hangszer játsza a kvintettek basszus szólamát: violoncello vagy bőgő (esetleg mindkettő)? Webster a Haydn-kvartettekkel kapcsolatban olyan megállapításra jut, hogy „all of Haydn’s quartets are scored for four solo strings”, bár a tíz korai kvartett esetében „is another possibility that the parts was written for cello and double bass.”³⁴ Hess a Mozart-összkiadás előszavában nyitva hagyja a kérdést,³⁵ s annak ellenére, hogy a témának számottevő irodalma van,³⁶ úgy látszik, a probléma minden esetben külön elbírálást igényel.

A Zimmermann-kvintettek címlapján – mind a keszthelyi, mind a bécsi forrásban – „Basso” áll; ezenfelül a keszthelyi basszus-szólamkotta borítólapján „Violoncello” olvasható.³⁷ Anélkül, hogy részletekbe bocsátkoznánk, számos érv szól a bőgő³⁸ alkalmazása mellett és ellen. A kérdést végülis az dönti el, hogy a keszthelyi anyagban a VI. kvintett első tételétől kezdve rendszeresen előfordul a „Violoncelle” és „Basso” bejegyzés,³⁹ s így kétségtelen, hogy a szólamot *4-ét hangszer játszotta!* Ez a megállapítás pedig teljességgel megegyezik a Zimmermann zenekaráról tudottakkal, ahol 1779. után⁴⁰ már két kitűnő cselló-, illetve bőgő-virtuóz is tevékenykedett: Sperger és Kämpfer. Előbbi nem csupán kiváló hangszerjátékos, hanem neves komponista is: számos bőgőkoncertet komponált a maga számára, és kottatárában őrizte Zimmermann és mások neki dedikált versenyműveit.⁴¹ Az elmondottakat Webster szavai is megerősítik.

³² Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler* (Leipzig 1792)

³³ Webster 4. kategóriájába tartozó művek; közülük 5 darab szintén megtalálható a keszthelyi Helikon könyvtárban.

³⁴ James Webster, 'The Bass Part ...' 399. (Id. a 20. sz. jegyzetet.)

³⁵ Wolfgang Amadeus Mozart, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke ... VIII.* (Id. a 18. sz. jegyzetet.)

³⁶ A korábban említettek kivül: James Webster, 'Violoncello and Double Bass in the Chamber Music of Haydn and his Viennese Contemporaries 1750–1780' *JAMS* xxix (1976) és Carl Bär, 'Zum Begriff des „Basso” in Mozarts Serenaden' *Mozart-Jahrbuch* 1960/61 (Salzburg 1961)

³⁷ Ugyancsak csellót írnak a korábban idézett lexikonok is.

³⁸ Amely ebben az esetben valószínűleg a korban használatos, F¹-re hangolt 5 húros modell lehetett (v. ö. Webster idézett cikkével; 36. sz. jegyzet).

³⁹ A beírások többnyire a cselló virtuóz szóló-passzázsa előtt és után fordulnak elő.

⁴⁰ Ismét egy adalék a kvintettek késői keletkezéséhez.

⁴¹ Id. A. Meier munkáját, *Konzertante Musik für Kontrabass in der Wiener Klassik* (Worms 1969, 2/1973).

sítik: „... in the 1760s and early 1770s⁴² the double bass seems to have been used ... as a concertante instrument. It flourished principally in provincial courts like Eszterháza, Grosswardein, Pressburg (and Salzburg).”⁴³ Megállapításaink azonban csak a basszuszólásra vonatkoznak; a többi minden valószínűség szerint szólóhangszerre íródott. A vonószekari előadást nem tartjuk autentikusnak; sokkal több szál fűzi e műveket a kamara-műfajokhoz (mindenekelőtt a kvartetthez) – s a zenei anyag jellege is kimondottan szólisztikus.⁴⁴

Egészen más a helyzet viszont az 1791-es bécsi másolat esetében. Annak átírója már bizonyosan szólócellóra gondolt;⁴⁵ a basszuszólamból hiányoznak tudniillik a keszthelyiben szereplő „Violoncelle – Basso” beírások. Pontosabban: a másik forrásban ily módon jelölt szólópasszázsok emebben szinte kivétel nélkül *átkerültek az első brácsa szólamába!* Ez tehát a két letét közötti alapvető különbség, amely egyben tükrözi az előadói lehetőségek változását. A bőgővirtuózok kora ekkorra már leáldozott, s a kamaraműfajok közt a kiegyenlített – belső szólamokat egyenlőképpen használó – letét-típus lépett előtérbe. Talán ez az átalakulás magyarázza a bécsi forrás létrejöttét is: a megváltozott igényeknek megfelelően átírták a kéziratban maradt Zimmermann-anyagot,⁴⁶ azt remélve, hogy így majd kelendőbb lesz. Valószínűleg ugyanezért írták az egyes kvintettek valamennyi szólamát külön füzetekbe, míg a keszthelyi forrás különálló szólamkönyvei mind a 12 kvintettet tartalmazzák.

(5) Az opusz elrendezése, vagyis az egyes művek egymásutánja is különbözik a kétfajta forrásban (ld. az 1. sz. mellékletet). Úgy tűnik, a bécsi forrás erősen átrendezte a sorozatot – amennyiben az a későbbi: feladta az első hat mű kvintkörön felfelé haladó lineáris folyamatosságát, s azt inkább 3–3 művet logikusan egybekapcsoló kisebb csoportokra bontotta.⁴⁷ Azt pedig, hogy a *keszthelyi sorrend volt a szerző eredeti szándéka*, bizonyítja Zimmermann más opuszainak hasonló elrendezése:⁴⁸ az op. III Párizsban kiadott 6 quartett (Es, B, F, C, D, A), vagy az op. II Lyonban megjelentetett 6 szonáta némileg másfajta, de nem kevésbé logikus (és lineáris) elrendezése (A, B, C, D, Es, F).

*

⁴² Pozsonyban még jó tíz évvel tovább.

⁴³ James Webster, 'The Bass Part ...' 437. (ld. a 20. sz. jegyzetet.)

⁴⁴ Szimfonikus vonása csak egyik-másik darabnak van, így a keszthelyi sorozatban 7., C-dúr műnek.

⁴⁵ A bécsi forrásban szereplő számtalan javítatlan hanghiba bizonyítja, hogy *azt nem játszották*. A keszthelyi kottákban viszont igen sok cseruzás bejegyzés (javítás, kiegészítés) tanúsítja, hogy *ezt igenis megszóltatták*.

⁴⁶ Mégpedig meglehetősen sebtében, amint ezt a sok elírás és hiba bizonyítja.

⁴⁷ Ez a fajta – a műveket hármanként egybefogó – elrendezés eredetileg csak a sorozat második felére volt jellemző, bár abban is felfedezhető az egyre több előjegyzés felé haladó összeállítás.

⁴⁸ ld. a Breitkopf-katalógus hasonmás-kiadását: Barry S. Brook (ed.), *The Breitkopf Thematic Catalogue. The Six Parts and Sixteen Supplements 1762–1787* (New York 1966).

Hogyan és mikor kerültek azonban ezek a kvintettek (és velük együtt a szesztettek) Keszthelyre? Valószínűleg a század utolsó évtizedeiben, amikor „a magyar Helikon megteremtője, a felvilágosult keszthelyi Festetich György ... pezsgő gazdasági, művészeti, tudományos életet teremtett maga köré.”⁴⁹ Ő volt az, aki „nem kímélte a költséget, ha a könyvtár [vagy kottatár] gyarapításáról volt szó. Külföldi megbízottai útján figyelemmel kísérte a bécsi, párizsi és más kiadók híreit, és jó előre gondoskodott minden jelentősebb kiadvány megszerzéséről.”⁵⁰ Lehetséges, sőt majdnem bizonyos, hogy a Zimmermann-kották akkor kerültek Festetich György birtokába, amikor 1799-ben zenemesterét Bécsbe küldte, hogy az új Helikon könyvtár számára kottákat vásároljon. A gróf megbízottja ekkor vásárolta meg a teljes Fürnberg-hagyatékot és más egyéb kollekciókat is, amelyek azután az 1801-ben megnyílt könyvtár külön e célra tervezett zenerészlegében kaptak helyet.⁵¹

A keszthelyi gyűjteménybe felvett kvintettek kottája eszerint bécsi másolóműhelyben készült; az öt szólamkönyvet három másoló írta: az egyik az 1. és 2. hegedűt, valamint a violoncello elejét (a 17. oldalig); a másik a 3. hegedűt és a violoncello szólam második felét; a harmadik pedig a brácsát. E kopisták egyike sem azonos a bécsi forrás kottairójával: az a másolat végig egyetlen kéz műve. Valószínűleg a gyors leírás következményeképpen szerepel a bécsi anyagban oly sok hanghiba és javítás, s ugyanez lehet az oka, hogy Zimmermann nevét is csak a VI. kvintettől írja helyesen (előtte Zimerman-t olvashatunk a címlapokon).

A kvintettek zenei anyagának elemzése már nem e tanulmány feladata, de mindenképpen figyelemre méltó a művek megállapodott háromtétélessége. *Allegro* vagy *Allegro moderato* típusú első tétel után *Andante* vagy *Poco Adagio* jellegű lassú következik, majd legtöbbször *Tempo di menuetto*, ritkábban *Rondo* (vagy *Polonaise*) felíratú finale (2. sz. melléklet). Ez a szilárd tételrend – úgy véljük – némileg a kvintettek műfajok közti helyét is segít tisztázni és megerősíti eddigi véleményünket, hogy e művek elődjét ne a változatos tételelosztású divertimentokban,⁵² vagy a Boccherini-féle könnyed kvintett-típusban, hanem inkább a kvartett és az olasz Sinfonia műfajában lássuk. A kvartett rövidesen Haydn műhelyében válik azzá a központi jelentőségű műfajjává, amely azután Bartókig a zenei gondolkodás esszenciális kifejezője marad. Ezzel rokon a kvintett – elég utalni Mozart vonósötöseire –, s Zimmermann is valószínűleg kvartett-sorozathoz hasonló súlyú opuszt igyekezett e kvintettekkel komponálni. Ezt tanúsítja az egyes művek átgondolt hangnemi egymásutánja, de még inkább az utolsó (Esz-dúr) darab „de lamentatione” felirata. Szórakoztató műfajhoz kevéssé illenék Jeremiás próféta siralma, mivel a gregorián dallam felhasználása (az első tétel fő témájaként) már-már programszerű jelleget kölcsönöz e műnek.⁵³ Ez a tény föltét-

⁴⁹Dobszay László, *Magyar zenetörténet* (Budapest 1984), 218.

⁵⁰Rakos József, *A Helikon kastélymúzeum és műemlék könyvtára* (Budapest 1978).

⁵¹H. C. Robbins Landon, *Haydn. Chronicle and Works*, Vol. I. (Bloomington London 1980), 239–240.

⁵²Sokkal inkább divertimentoknak tekinthetők Zimmermann két kürtös szesztettjei, amelyek 3–8 tétélesek.

⁵³Vö. a Haydn „Lamentatio” szimfóniájáról írottakkal: H. C. Robbins Landon, *The Symphonies of Joseph Haydn* (London 1955), 287–289.

lenül a műfaj komolyságát emeli, s magáért az ötletért sem kellett messzire mennie a szerzőnek: meríthette azt akár Haydn (hatvanas években elkészült) „Lamentatio” szimfóniájából is. Az egyenes hatás tehát nem lehetetlen,⁵⁴ de talán még valószínűbb, hogy ebben az esetben mindkét szerző a közös hagyományokból indul ki.⁵⁵ Landon is említi, hogy „it is possible that Haydn received an additional impetus to that the „Lamentatio” from his predecessor Gregorius Werner, for there is a number of smaller pieces by that composer utilizing the „Tonus Lamentatio”, several of which are preserved in the Sándor Wolf Museum at Eisenstadt.”⁵⁶ Ezenfelül az 1799-es Traeg-katalógus is említi egy „Lamentatio” szimfóniát a Zimmermann művek között!⁵⁷

Végezetül tehát megállapíthatjuk, hogy a Zimmermann-kvintettek – amelyeknek eredeti letét-típusa a három hegedűs keszthelyi változat – valószínűleg a hetvenes évek végén, a szerző utolsó éveiben íródtak, és a komponista érett kamarazene-stílusát képviselik. Az opusz arra érdemes darabjai mindenképpen megérdemelnék a koncert-repertoárba való bejutást.

⁵⁴ Bár ebben az esetben helyesebb Haydn kamaraműveinek hatásáról beszélnünk; különösen figyelemreméltó a Hob. II:23 F-dúr divertimento 4. tételének témájával való egyezés!

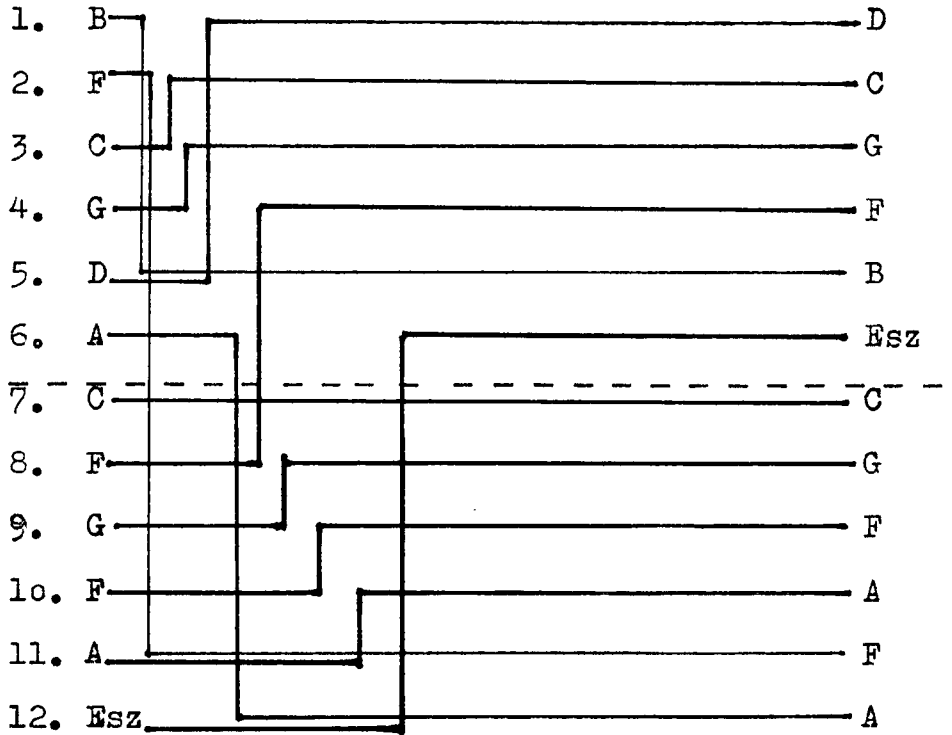
⁵⁵ Gregorián idézeteket másutt is találunk Haydn hangszeres műveiben: a már említett „Lamentatio” szimfónián és az F-dúr divertimenton kívül a „Búcsú” és „Alleluja” szimfóniákban; Mozartnál a Mauerische Trauermusik (K 477) középrészében és a K 553 kánonban; Beethoven az op. 132 vonósnégyesben idéz gregorián elemeket.

⁵⁶ H. C. Robbins Landon, *Haydn. Chronicle and Works*, Vol. I. (Bloomington London 1980), 290.

⁵⁷ Alexander Weinmann, *Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages*, Bd. I, Reihe 2, Folge 17; Johann Traeg, *Die Musikalienverzeichnisse von 1799 und 1804* (Wien 1973) 25–26.

Keszthely 0/18

Bécs S. m. 11533-44



1. sz. melléklet

1. Allegro 4/4 B	Largo languido 6/8 Esz	Tempo di Menuetto
2. Moderato 3/4 F	Adagio 4/4 C	Tempo di Menuetto
3. Allegro vivace 4/4 C	Andante un poco adagio 3/4 F	Rondo allegretto 3/8
4. Moderato 2/4 G	Adagio 4/4 e	Rondo 2/4
5. Allegro 3/4 D	Andantino 2/4 A	Rondo (alla breve)
6. Un poco allegretto 6/8 A	Andante sostenuto 2/4 E	Tempo di Menuetto
7. Allegro 4/4 C	Andante 2/4 F	Tempo di Menuetto
8. Scherzando allegro vivace 2/4 F	Un poco adagio 4/4 B	Allegretto vaudeville 2/4
9. Allegretto 2/4 G	Poco adagio 4/4 c	Rondo (alla breve)
10. Moderato 4/4 F	Andante 2/4 B	Allegro moderato quasi Polonaise 3/4
11. Allegro moderato 4/4 A	Andantino grazioso 2/4 D	Vaudeville
12. Allegro moderato 3/4 Esz	Romance 2/4 B	Tempo di Menuetto

2. sz. melléklet

MAGYAR NYELVŰ GREGORIÁN A 16–17. SZÁZADBAN

A gregorián eredetileg latin nyelvű ének. A tömörségre hajlamos, tömörítésre alkalmas latin nyelv a legmegfelelőbb arra, hogy pontos és sokszor igen bonyolult szerkesztésmódjával, fejlett versformáival, ünnepélyes hangzásával a zene egyenrangú társa legyen. A szöveg és a dallam harmónikus kapcsolata egy évezreden keresztül megmaradt.

A latin nyelvet azonban kevesen sajátították el, ezért csak a beavatottak, a tanul-tak számára adatott meg, hogy a liturgiát megértéssel kövessék. A gyülekezet nagy része csak távolról tudta figyelni az istentisztelet menetét, aktív részvételtől nem lehetett szó. A liturgia anyanyelvűvé tétele az általános gyakorlatban – ez az a törekvés, ami több mint négy és fél évszázad távlatából talán már mindenki számára egyértelműen pozitívumként könyvelhető el. Ezzel együtt azonban sok mindent fel kellett adni: le kellett mondani arról, hogy a szöveg és a zene kapcsolata továbbra is olyan természetes maradjon, mint az eredeti latin nyelvű tételeknél. A fordítások során több nagy-szerű himnusz vesztette el jellegzetes szerkezetét azáltal is, hogy a versek ritmikai egyszerűsége megszűnt.

Természetesen nem lehet csak a reformáció javára írni az anyanyelvűséget, hiszen az előző századokban is meghonosodtak már nényelvű énekek, pl. a Te Deum, a passió, himnuszok, egyes zsolozsmarészek, körmeneti énekek.¹ De az a cél, hogy a liturgia a teljes gyülekezet számára érthetővé váljék, mégis a reformátorok munkálkodásával került előtérbe. Ugyanakkor Luther és a különböző országok reformátorai nem tértek át minden területen a nemzeti nyelvre. Falvakban és kisvárosokban ez általánossá vált, de a nagyvárosok templomaiban, különösen az iskolák énekkarai sokáig őrizték a latin hagyományt.² Luther latin és német nyelvű miserendjei³ sem követelik egyértelműen a nemzeti nyelvet.⁴ Dél-Németországban és Svájcban viszont – különösen Zwingli követői – a latin nyelv használata ellen küzdenek.

¹ Rajeczky Benjamin, 'Adatok a magyar gregoriánhoz' *Zenetudományi Tanulmányok I* (Budapest 1953), 279–286; Bárdos Kornél, *Volksmusikartige Variierungstechnik in den ungarischen Passionen* (Budapest 1975); Szendrei Janka, 'Első hangjegyes népénekünk. A Te Deum-dallam magyarországi története' *Népzene és Zenetörténet III* (Budapest 1977), 102–133.

² Theobald Schrems, *Die Geschichte des gregorianischen Gesanges in den protestantischen Gottesdiensten* (Freiburg 1930), 12–20, 59.

³ Von Ordnung des Gottesdienstes in der Gemeinde, 1523; Formula Missae et Communionis pro Ecclesia Wittembergensi, 1523; Deutsche Messe 1526.

⁴ Az apostoli folytonosságot megőrző, nagyrészt lutheránussá vált Svédország egyik jelentős egyetemi városában, Uppsalában csak 1571-ben engedélyezik, hogy svédül is énekeljenek. Schrems, i.m. 83.

Magyarországon, mint ahogy azt néhány adat is alátámasztja, elég rövid idő alatt tértek át a nemzeti nyelvre. Az anyanyelvű liturgia elsősorban a szertartás megértését szolgálta, de hozzájárult a magyar nyelv fejlődéséhez is. Irodalmunk és a liturgia így sokáig kölcsönösen hatott egymásra. A 16. század első feléből csak egy-egy adat áll rendelkezésre arról, hogy magyarul folyt az istentisztelet. 1543 pünkösdjén Székesfehérvárott Szegedi Lajos kanonok magyarul énekelte a misét.⁵ A gyulafehérvári kanonok, Kálmáncsehi Márton „a keresztyéni gyülekezetben való reggeli énekléseket, melyeket primáknak hívnak, magyarra fordította az psalmusokkal egyetemben.”⁶ Erről a későbbi énekeskönyvekben is sokat emlegetett kiadványról Schulek Tibor joggal feltételezi, hogy létezett egy 1542 és 1546 között megjelent alapkiadása.⁷ A nemrég megtalált ún. Miskolci graduál-töredék magyar nyelvű misetételeivel és végig kikottázott Magnificatjával is ezt az időszakot képviseli.⁸ Bod Péter 1766-os *Magyar Athenas* biográfia-gyűjteményében egy 1538-as Krakkóban megjelent énekeskönyvet említ Székely Istvántól, aki „Magyarra fordította az ekklesiának régi deák *Hymnus* nevezettel való énekeit.”⁹ Ezt a kiadványt már csak leírásokból ismerjük, mint ahogy a Gálszécsi énekeskönyvek nagy részének is nyoma veszett.¹⁰

Mivel nálunk nem állt rendelkezésre olyan teljes egészében lefordított Biblia, mint a Lutheré,¹¹ ezért a fordítási munka kezdetben igen sok nehézséget okozott. Hogy ehhez a fordítási munkához latin nyelvű liturgikus könyveket is felhasználtak, Huszár Gál 1574-es énekeskönyvének előszavából tudjuk meg: „Miért hogy a Psalmusok a diákul való régi translatióban sok helyen igen különböznek a Sido Bibliában való értelemtől, Ez Okaert e mi fordításunkban nem a régi translatiót, hanem a Sido textust követtük ... A Hymnusokat pedig, Antiphonákat és egyéb lelki énekeket abban

⁵ Payr Sándor, *A Dunántúli Evangélikus Egyházkerület története* (Sopron 1924), 511–513; Czeglédi Sándor, 'Méliusz Ágendája és himnológiai tevékenysége' *Acta et Studia Ecclesiastica* II (Budapest 1967), 360–362.

⁶ Kálmáncsehi primáit Huszár Gál 1560/61-ben megjelent énekeskönyvének második része tartalmazza.

⁷ Schulek Tibor, 'Kálmáncsehi Márton: „Reggeli éneklések könyve”' *Irodalomtörténeti Közlemények* 74 (1970), 346–352.

⁸ Dobszay László, 'A magyar Graduál-irodalom első emléke' *Magyar Könyvszemle* 98 (1982), 100–112.

⁹ Bod Péter, *Magyar Athenas* (1766), új kiadása a Magyar Hírmondó sorozatban (Budapest 1982), 424.

Régi Magyarországi Nyomtatványok 1473–1600 (Budapest 1971), Nr 26, Székely István himnuszkiadása; a megsemmisült nyomtatványhoz írt jegyzetben: „Feltehető, hogy ez közvetítette a későbbi graduális gyűjtemények számára a középkori himnuszoknak magyar fordítását.”

¹⁰ RMNy Nr 18, Gálszécsi István: *Kegyés yenekekrwl ees kereztyen hewtrwl reowid kionyweyke Galzeczy Estwan mestertwl zerezeteth* (Krakkó 1536), Nr 24: második kiadás, 1538.

¹¹ Luther teljes bibliafordítása több részletkiadás után 1534-ben jelent meg először Wittenbergben. Teljes bibliafordítás lehetett az a 15. századi magyar nyelvű huszita Biblia, melyet csak töredékeiből ismerünk. A 16. század első harmadáig több részfordítás készült, a Károlyi Biblia megjelenéséig (1590) pedig nyomtatott rész-bibliafordítások. Ld. Czegle Imre, 'A magyar bibliafordítás útja Károlyi Gáspárig' *Studia et Acta Ecclesiastica* III (Budapest 1973), 501–515.

hagytuk, amiben találtuk.”¹² Mintául használhatták továbbá a különböző wittenbergi rendtartásokat is, valamint Müntzer Tamás istentiszteleti rendjeit, melyek közül a számunkra fontos vespera szertartás igen gazdag antifona-anyaggal rendelkezik.¹³ Különösen a későbbiek folyamán követhető nyomon a magyar szertartási könyvek összeállításában a cseh és szlovák nyelvű énekeskönyvek nagyheti liturgiája.¹⁴

A protestáns liturgia első terjesztői azok a papok, akik a reformátor tanait és a reformáció hittételeit követték. Továbbá azok a Wittenbergben végzett diákok és papnövendékek, akik hazatérésük után a magyarországi liturgiából kiindulva, de az új eszméket is hasznosítva alakították ki az istentisztelet rendjét. Viszonylag elég késői időből maradtak fenn az első összefüggő liturgikus források. Ilyen például a nemrég megtalált nyomtatott Huszár Gál énekeskönyv, mely jelentős énekrésze mellett Kálmáncsehi Mártonnak reggeli istentiszteleti rendjét is közli.¹⁵ Ennél is fontosabb azonban Huszár Gál 1574-es igen gazdag tartalmú énekeskönyve, mely a főistentisztelet és az úrvacsora liturgiáját is megőrizte.¹⁶ Előzőleg már Heltai Gáspár kotta nélküli Agendájának 1550-es első kiadásából is ismerjük a főistentisztelet rendjét, mely csak néhány helyen tér el Luther *Formula missae* miserendjétől.¹⁷ Azt az állapotot tükrözi, amikor a katolikus liturgia még nem ment át nagy átalakuláson.

Az ilyenfajta agendákban azonban hiába áll előttünk az istentisztelet rendje, a hangjegyes források, melyek néhány évtizeddel későbből maradtak fenn, már nem ezt a liturgiát rögzítik.¹⁸ A főistentiszteletben már nem szerepel a középkori graduale, alleluja és communicio, ezeknek helyét gyülekezeti ének tölti ki.¹⁹ Nagyobb ünnepeken

¹² Huszár Gál 1574-ben, Komjátiban megjelent énekeskönyve első részének (a tulajdonképpeni graduálnak) utolsó számozatlan fólióján.

¹³ Adolf Boes, 'Die reformatorischen Gottesdienste in der Wittenberger Pfarrkirche von 1523 an und die „Ordnung der gesenge der Witttembergischen Kirchen“ von 1543/44' *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 4 (1958/59), 1–40; Müntzer matutinum, laudes és vespera szertartása a *Deutsches Kirchenamt*-ban, miserendje a *Deutsch-evangelische Messe* (1524) megjelent *Thomas Müntzer Schriften und Briefe* (Gütersloh 1968), 25–155, 157–343.

¹⁴ Pl. a négyszólamú Máté és János passió, Ádám siralma és egy újfajta strófikus, 13-soros lamentáció.

¹⁵ Ez utóbbi azonos a már említett Kálmáncsehi Márton kiadvánnyal. Anyaga az 1574-es énekeskönyvbe is bekerült.

¹⁶ Az 1560/61-es énekeskönyv megtalálása óta – érdemtelenül – kissé háttérbe szorult az 1574-es énekeskönyv.

¹⁷ Jánosi Lajos, *Az evangélikus liturgia megújódása történeti és elvi alapon* (Budapest 1932), 150–152.

¹⁸ A Heltai Agenda nem közöl dallamokat. A Huszár Gál énekeskönyv, a boroszlói töredék és a korai graduál-töredék után a 17. század eleji kottás liturgikus énekeskönyvek már általában a mellékistentiszteletek anyagát tartalmazzák.

¹⁹ Huszár Gál 1574, f XCXIII: „Graduale az az A kössegneć közönseges aietatos könyörgese a ßent Lelekcneć mala Áttyaert ...: *Ier mi kerünc ßent Leiket*. ... es à *Communicalaskor* imez isteñi diczeretet mondgyac, auagy mást a melly önekieć tettzic: *Iesus Christus mi Iduössegünc*.” (Kiemelés tőlem)

még introitus indítja az istentiszteletet.²⁰ A mise állandó tételei, a Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus Dei, de különösen a Niceai hitvallás fel-felbukkannak egy-egy kéziratban.²¹ Ami a magyarnyelvű forrásanyagot illeti, egyértelműen megállapítható, hogy a kottával ellátott liturgikus könyvek nem annyira a főistentisztelet, sokkal inkább a mellékistentiszteletek, vagyis a reggeli és esti istentiszteletek, a primák és a vesperák anyagát tartalmazzák.

A magyar nyelvű gregorián legnagyobb részét az ún. *graduálok* őrizték meg. A középkori *graduale* könyvműfaj tartalmilag lényegesen megváltozott. A magyar nyelvű és protestáns szóhasználatú graduál az 1636-ban kinyomtatott *Öreg Graduál* címében fordul elő.²² Ezt megelőzően a könyvműfajra történik utalás Szilvás-Ujfalvi Imre debreceni kiadású énekeskönyveinek előszavában vagy az énekeskönyvek címlapján 1602-től kezdődően, melyből megtudható, hogy a graduált az énekeskönyvvel együtt viszik a templomba.²³ Törzsanyagát tekintve megtévesztő az 1635-ben lejegyzett Eperjesi graduál megnevezése, melynek barokkos, bőbeszédű, cirkalmas címében a *Graduale* szó is szerepel,²⁴ csakúgy, mint az egyik unitárius graduálban, a *Graduale sacrum*ban.

Ma huszonkilenc ilyen graduálról vagy graduál-jellegű énekeskönyvről tudunk.²⁵

²⁰ Advent, Karácsony, Húsvét, Mennybemenetel, Pünkösd, esetleg Szentháromság ünnepére fordított introitusok a legtöbb graduálban szerepelnek.

²¹ Huszár Gál 1574, Boroszlói kézirat, Eperjesi graduál, Öreg Graduál.

²² „Az keresztényi üdvoztító hitnek egy nyomban jaro igazsagahoz inteztetett ekes rhythmusu hymnusokkal, prophetai lelektöi szereszterett szent Soltárokkal, örvendetes notaju Prosakkal és több sok nemü, született nyelvünkre fordittattott lelki Ditséretekkel és esztendőszakai templumbéli kegyes Caeremoniákkal tökelletesenmegtöltetett öreg GRADVAL...”

²³ 1602, 1616, 1620-as énekeskönyvek bevezetőjében: „Keresztényi Enekek, Mellyek az Gradual mellett, S-annelkül-is az hol azzal nem elhetnek, az Magyar nemzetben reformaltatot Ecclesiakban szoktanak mondattatni.”

²⁴ „Graduale Ecclesiae Hungaricae Epperiensis in Honorem et Laudem Sacratissimae Triadis!...”

²⁵ A 29 kézirat és nyomtatvány a következő (zárójelben megadjuk Stoll Béla, *A magyar kéziratok énekeskönyvek és versgyűjtemények bibliográfiája (1565–1840)* (Budapest 1983) számát):

- 1) Miskolci Graduál-töredék, 1540-es évek
- 2) Huszár Gál első énekeskönyve, 1560/61
- 3) Huszár Gál második énekeskönyve, 1574
- 4) Boroszlói kézirat, 16. század vége (Nr 7)
- 5) Batthyány graduál, 17. század eleje (Nr 6)
- 6) Óvári graduál, 17. század eleje (Nr 10)
- 7) Rádai graduál, 17. század eleje (Nr 11)
- 8) Apostagi graduál, 17. század eleje (Nr 8)
- 9) Nagydobszai graduál, 17. század eleje — 1696 (Nr 9)
- 10) Sárospataki-Patay graduál, 17. század eleje (Nr 12)
- 11) Csáti graduál, 1602 (Nr 15)
- 12) Spáczai graduál, 1619 (Nr 38)
- 13) Kálmáncsai graduál, 1623–8 (Nr 41)
- 14) Eperjesi graduál, 1635–52 (Nr 57)
- 15) Öreg Graduál, 1636
- 16) Csurgai graduál, 1630-as évek (Nr 62)
- 17) Kecskeméti graduál, 1637–1681 (Nr 58)

Ezek közül három csak szöveggel maradt fenn, négy pedig igen töredékes állapotban.²⁶ (Nevüket általában őrzési ill. feltalálási helyükről vagy tulajdonosuktól kapták.) *Kéziratos énekeskönyveink és verses kézirateink a XVI–XIX. században* c. katalógusában (Zilah 1934) Szabó T. Attila az irodalmi adatok alapján még több kéziratos graduálról tesz említést,²⁷ ezek közül azonban egy sem került elő azóta. Az Öreg Graduál előszavából kiderül, hogy Keserői Dajka János – ma már szinte el sem hihető – negyven graduált gyűjtött össze szerkesztői munkájához.²⁸ A nagyszabású vállalkozás eredményeképpen 1636-ban kétszáz példányban nyomtatták ki Gyulafehérváron az Öreg Graduált, s ezeket a fejedelem sajátkezű dedikálásával ajándékozták a nagyobb eklézsiáknak.

A graduálok összeállítása, egy-egy ünnep részletezése, tételeinek száma igen különböző. A Batthyány graduál például 260 tételt, a legnagyobb graduál, az Öreg Graduál 750 tételt tartalmaz. Összehasonlító vizsgálatunk során, mely e területen Csomasz Tóth Kálmán és Bárdos Kornél alapvető kutatásait folytatja,²⁹ a rendelkezésünkre álló forrásanyagból már néhány, viszonylagos egységet alkotó, összetartozó csoport is kialakult. Az Öreg Graduálban például sok olyan tétel fordul elő, mely a kéziratos graduálokból hiányzik. Hasonlóan a Spáczay és az Eperjesi graduál is sok önálló tételt mutat fel. Némelykor azonban ez a három forrás csoportot alkot, vagyis bizonyos tételek csak ezekben találhatók meg. Ugyancsak sok a hasonlóság a Batthyány, Ráday és az Óvári graduálok között, sőt ezek leíróit egy körből származóknak vagy azonosnak tartják.³⁰ A hét unitárius graduál a felhasznált szöveganyag tekintetében is külön forrás-

[25. lábjegyzet folytatása]

- 18) Bélyei graduál, 1642–1653 (Nr 64)
 - 19) Rinyaújnépi énekeskönyv, 1646 (Nr 67)
 - 20) Lőcsei énekeskönyv, 1652, 1675
 - 21) Balogi Cancionale, 1659 (Nr 82)
 - 22) Simontornyai graduál, 17. század második fele
 - 23) Unitárius énekeskönyv, 1697
 - 24) Komjátszegi graduál, 1697 után (Nr 137)
 - 25) Unitárius graduál, 1697 után (Nr 138)
 - 26) *Graduale sacrum*, 1699–1702 (Nr 140)
 - 27) Csonka antifonálé, 17. század (Nr 143)
 - 28) Erdélyi graduál-töredék, 17. század (Nr 144)
 - 29) Firtosvályjai graduál, 1744–5 (Nr 208)
- Ezek közül 18 szerepel Bárdos Kornél és Csomasz Tóth Kálmán felsorolásában: 'A magyar protestáns graduálok himnuszai' *Népzene és Zenetörténet* III (Budapest 1977), 140–141.
- 26) Szöveges: Rinyaújnépi, Firtosvályjai, Nagydobszai (utóbbi néhány himnusz dallammal). Töredékes: Miskolci, Boroszlói, Erdélyi, Simontornyai.
 - 27) A felsoroltakon kívül Szabó T. Attila 13 elveszett graduálról tudósít: Bethlen Gábor, Bod Péter, Dániel deák, Hegedűs Anna, Magyarosi István, Thoroczkai Máté graduálja, Bodoli, Csíkszentmártoni, Káli éneklő, Kolozsvári, Magyarai, Sámsondi, Szentgericei graduál. Stoll, i. m. 18.
 - 28) Bethlen Gábor nagyméretű kéziratos graduált készítettett a gyulafehérvári fejedelmi udvar temploma számára. Ezt nyomatta ki I. Rákóczi György negyven graduál revíziója alapján.
 - 29) Bárdos Kornél, i. m.; Bárdos Kornél–Csomasz Tóth Kálmán, i. m.; Bárdos Kornél–Csomasz Tóth Kálmán, 'Az eperjesi graduál' *Zenetudományi Tanulmányok* VI (Budapest 1957), 165–264; 'graduálok' címszó *Brockhaus Riemann Zenei Lexikon* 2 (Budapest 1984), 62–63.
 - 30) Czeglédy Sándor, 'A Batthyány-kódex és az Óvári graduál közös leírója, *Magyar Könyvszemle* 77 (1961), 247–263; U.ő., 'A Batthyány-kódex kisebb testvére: a Ráday-graduál' *Magyar Nyelv* 59 (1963), 24–29; U.ő., 'Zur Geschichte der evangelischen Kantionalbücher in Ungarn' *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 8 (1963), 162.

kört képez.³¹ Vannak aztán olyan általánossá vált tételek, melyek 10-15 forrásból is fennmaradtak.³²

A graduálok tartalmilag kétféle középkori szertartásrend: a mise és a zsolozsma köré csoportosulnak. A mise állandó tételei magyarul csak néhány forrásból ismertek (Huszár Gál 1574-es énekeskönyve, Boroszlói töredék, Öreg Graduál, Eperjesi graduál).³³ A változó részek közül az introitus és a sequentia épül be a korai protestáns istentiszteletbe. Mivel a reformáció az ünnepek számát radikálisan csökkentette, ebből a két műfajból csak a főbb ünnepkörre szólók maradtak fenn, azok sem minden forrásban. Az introitusok megőrizték eredeti háromrészes, zsoltár-középrészes formájukat. A latin szöveg fordításakor a prosáknak is nevezett sequentiáknál általában az első versszakokat tudták következetesen alkalmazni az eredeti dallamra, a páros verseknél gyakran kellett egyes hangcsoportokat, hajlításokat feloldani.³⁴

A nagyheti főistentiszteletek középpontjában a passió éneklése állt, mely sok helyen egészen a 20. századig továbbélt.³⁵ Az általánosabban elterjedt moll-passiókon kívül az Eperjesi graduálban kétféle dúr-passió szerepel négy szólamú akkordikus turbákkal. Az Öreg Graduál német gyakorlatból átvett második passiója a négy evangélista együttes szövegén alapul.

A mellékistentiszteleteket, a zsolozsmákat indító invitatóriumból vagy invokációból is csak néhány található a graduálokban. Az invitatóriumok megtartották erősen melizmatikus jellegüket. Bár Huszár Gál invokációja a recitálásból indul ki, a zárlatokat újszerű módon dallamivékké fejleszti.

A graduálokban több mint százharminc himnusz-szöveg maradt fenn harmincnégy különböző dallammal.³⁶ Különösen jelentősek a hét minden napjára és a teremtésről írt szapphikus himnuszok. Néhány négy soros himnusz a fordítások, alakítások során káros változtatást szenvedett. Például az *Ave maris stella* himnusz dallamára alkalmazták a formailag nem éppen hozzáillő *Jézus Krisztus mi mennyei egy mesterünk* szöveget.³⁷ Ennél már sokkal sikerültebb a *Veni redemptor* dallamára készült *Fénylik*

³¹ Az unitárius graduálokban (Csonka Antifonálé, Graduale sacrum, Komjátszegi, Újhelyi, Firtosváraljai, Unitárius graduálok) szívesen használtak fel az Ószövetségre utaló újszövetségi antifonaszövegeket, olyanokat is, amelyek az evangélikus-református graduálokba nem kerültek be, sőt középkori előzményük sincs, pl.: *Az kiről szolt Moyses arról az Atya Ur Jsten fenyes ködből ilyen bizonságot tön: Ez az en szerető fiam, kiben ennekem kedvem tölt, eotöt halgassatok.*

³² Például a böjti *El iöttének nekünk poenitentianak napjai*, a húsvéti *Husvet napian hainban* antifona.

³³ A Boroszlói töredékbe több Kyriet és Gloriat másoltak le. Az Öreg Graduál több ünnepre is tartalmaz Kyrie, Gloria, Sanctus tételeket.

³⁴ A sequentia páros versszakainak fordításakor nem tartották meg az eredeti szótagszámot, ezért a verselés is megváltozott, néhol meg is szűnt.

³⁵ Az e században gyűjtött, passióéneklést megőrző felvételek a hagyomány folytonosságára utalnak.

³⁶ A magyar nyelvű himnuszok kiadását ld. Bárdos Kornél—Csomasz Tóth Kálmán, 'A magyar protestáns graduálok himnuszai' *Népzene és Zenetörténet* (Budapest 1977), 134–256.

³⁷ Bárdos Kornél—Csomasz Tóth Kálmán, l. m. 145.

az *nap fényességgel* húsvéti himnusz,³⁸ vagy az *Új világosság jelenék* a Batthyány graduálból, mely a *Lauda Mater ecclesia* középkori himnusz dallamot veszi alapul.³⁹

A zsolotárók keretversei, az antifonák alkotják a magyar nyelvű gregorián leggazdagabb műfaját.⁴⁰ A mintegy kétezer antifona 450-féle szöveggel és több mint 300-féle dallammal szerepel. Az antifonák egy része megegyezik a középkorban használt és feljegyzett alakkal. Előfordul, hogy a melizmák szótagokra bomlanak, vagy fordítva: több szótag áll össze melizmává.⁴¹ A középkori mintához viszonyítva alkalmanként az antifonák tónusa is megváltozik. Mivel a rövid antifonákat előnyben részesítik a hosszúakkal szemben, ezért a nyolc-tíz soros antifonákat két-három kisebb terjedelműre osztják. Némely esetben elhagyják a latin formából ismert bevezetést, vagy ellenkezőleg, a meglevő elé értelmező, bevezető szöveget illesztnek. A fordítások szövege igen eltérő, például a *Serve nequam, omne debitum* kezdetű antifona háromféle fordításban jelenik meg forrásainkban: *Álnok szolgál, minden adosságod; Fajtalan szolgál, mind az egész adosságot; Lator szolgál, mind az egész adosságot elengedtem.*⁴² Az antifona-műfaj új gregorián kompozíciók írására is lehetőséget nyújtott. A protestáns gyakorlatban általánossá vált evangéliumi versek, Pál apostol levélrészletei vagy költött szövegek megzenésítései lényeges színnel gazdagítják gregorián repertoárunkat.⁴³

Szövegileg a legizgalmasabb feladat a zsolozsmához tartozó zsolotárók vizsgálata. A fordítások forrásukat, nyelvezetüket, szerkezetüket tekintve annyira sokfélék, hogy teljes feltérképezésükre, összehasonlító vizsgálatukra még nem kerülhetett sor.

A zsolotárfordítások vagy versesek vagy prózaiak. Szenczi Molnár Albert zsolotáriai és egyéb verses zsolotárók nemcsak a nyomtatott énekeskönyvekben, hanem a liturgikus kéziratokban, a graduálokban is helyet kaptak. Így például az Eperjesi graduálba is bekerült Szenczi Molnár Albert némelyik zsolotára, mégpedig a legegyszerűbb Goudimel-féle négyszólamú változatban.⁴⁴ Ily módon több mint száz évvel megelőzte a sokat emlegetett debreceni Maróthi praxist, mely szintén Goudimel négyszólamú letétjeiből indul ki.⁴⁵

A vespera liturgiájából adódóan azonban sokkal elterjedtebb volt – legalábbis kezdetben – a prózai zsolotáréneklés. Ennek alapjául szolgált az antifonák után általa-

³⁸ Bárdos Kornél—Csomasz Tóth Kálmán, i. m. 153.

³⁹ Bárdos Kornél—Csomasz Tóth Kálmán, i. m. 150.

⁴⁰ Kiadásukra a *Műhelytanulmányok a Magyar Zenetörténethez* egyik kötetében kerül sor.

⁴¹ Különösen akkor, ha a latinból magyarra fordítás során jelentősen eltér a szótagszám:
Confide, fili — Légy jo reménységben Fiam
Ego sum alpha et o — En vagyok a kezdet és az végezet
Magnus Dominus et laudabilis nimis — Nagy az Ur és igen diczéretes

⁴² Eperjesi graduál f 313v; Spáczai graduál p 129; Eperjesi graduál f 292v és Öreg Graduál p 500.

⁴³ Az antifona műfaj egy forráson belüli vizsgálatáról ld. Ferenczi Ilona, 'Az Eperjesi Graduál antifonáinak dallam- és szövegforrásai' *Magyar Zene* 23 (1982), 49–69.

⁴⁴ Az Eperjesi graduálban a ma is talán legismertebb dallamú zsolotárók szerepelnek. A 14 Goudimel zsolotár-megzenésítés az Eperjesi graduál magyar nyelvű változatába majdnem hangról hangra megegyezően került be.

⁴⁵ A Maróthi-kiadásban (1743) megjelent zsolotárók ritkán térnek el az 1564-es Goudimel-feldolgozásoktól (főképp a zárlatoknál).

ban feltüntetett differencia, melyet sokszor hibásan jegyeztek fel, sokszor el is maradt. A prózai zsolnáfordítások nyelvileg igen különbözőek, például az 1. zsolnár: *Boldog ember, ki az hitetleneknek tanácsokban nem jár*, vagy *Boldog ember, ki nem jár az Istentől szakattaknak tanácsán*,⁴⁶ 2. zsolnár: *De miért zugodának az Pogán népek, Miért zendülének az pogányok*, vagy *Miért dühösködnek az pogányok*.⁴⁷ Bár a graduálok protestáns használatra készültek, az Eperjesi graduál összeállításakor a katolikus Káldi bibliafordítás (1626) zsolnárait is figyelembe vették, talán mert verseinek beosztása megfelelőbbnek mutatkozott.

A zsolnárokkal hasonló szerkesztésmódban fordították le a differenciákban megadott, vagy alkalmanként kikottázott három újszövetségi kanciót, Mária, Simeon és Zakariás énekét.⁴⁸ Ugyancsak ritmizálás nélkül, recitáló stílusban maradt fenn a kevés kivétellel mindegyik graduálban lejegyzett Te Deum.⁴⁹

A mellékistentiszteletek liturgiájából rezponzóriumok is átkerültek a protestáns szertartási könyvekbe, de nem mint széles ívű, kidolgozottabb formájú prolixum, hanem mint responsorium breve.⁵⁰ A himnuszok utáni rövid versiculus ritkán szerepel kottával.⁵¹ Az istentiszteletet záró benedictiók általában valamelyik gregorián dallam tropizált változatai.⁵² A nagyheti liturgiában fontos helyet kap Jeremiás siralmainak és imádságának, valamint a Kyrie puerorum és az átalakított szövegű litániák éneklése.

A graduálok keletkezési ideje bő száz évet ölel fel. Mint már említettük, az 1540-es években kezdhették összeállítani és lejegyezni a graduálokat és a 17. század második felében fokozatosan hagytak fel vele.⁵³ Ebből a késői időből származik a simontor-

⁴⁶ Huszár Gál 1574 f XVI, Kecskeméti graduál p 121, Patay graduál f 95; Batthyány graduál p 207, Rádai graduál p 265, Spáczai graduál p 336, Kálmáncsai graduál p 181.

⁴⁷ Kálmáncsai graduál p 182; Huszár Gál 1574 f XVIII; Batthyány graduál p 208, Rádai graduál p 267, Csáti f 3, Patay f 95v, Spáczai graduál p 338, Öreg Graduál 2. része p 2, Kecskeméti graduál p 122, Nagydobszai graduál p 142.

⁴⁸ Mária éneke: Eperjesi graduál f 264
Zachariás éneke: Öreg Graduál p 2
Az újszövetségi kanciók fordítása is többféle: Magasztalja az én életem/lelkem/szívem az Urat; Áldott Izraelnek Ura, Áldott legyen az én uramnak Izraelnek Istene, Zacharias be telék Szent Léleckel.

⁴⁹ Téged (Ur) Isten diczerünk: Huszár Gál 1574, Boroszlói, Batthyány, Rádai, Csáti, Csurgói, Spáczai, Öreg Graduál, Eperjesi, Bélyei, Nagydobszai, Kecskeméti, Lőcsei énekeskönyv, Csonka antifonálé, Graduale sacrum, Unitárius graduál; Tegöd Ur Isten mi körösztynenek diczerünk és áldunk: Kecskeméti graduál.

⁵⁰ A kétféle dallamban recitáló responsorium brevek közül a 6. tónusú az általánosabb, minden napra használható szövegű; a 2. tónusú ünnepnapokhoz kapcsolódik.

⁵¹ A rendkívül gazdag versiculus-anyaghoz csak a Batthyány, Kálmáncsai és az Eperjesi graduálból, valamint az 1574-es Huszár Gál énekeskönyvből kapunk dallamokat.

⁵² Leggyakrabban – mint ahogy Huszár Gál énekeskönyveiben és az Öreg Graduálban jelölték – a Benedicamus Magne Deus vagy a Benedicamus Cunctipotens fordul elő.

⁵³ A fennmaradt források szerint az erdélyi unitáriusoknál a 17–18. század fordulóján még virágzott.

nyai graduál, mint arra a kézirat mérete és írásmódja is utal.⁵⁴ Ismerünk olyan kéziratot graduált, mely az 1636-os Öreg Graduál tartalmának majdnem hű, de hangjegy nélküli másolata.⁵⁵ Valószínűleg ilyen graduálja lehetett a csepregi ekléziának is. 1650-ben ugyanis a sopronlövői evangélikus lelkész kéziratot graduált rendelt Csepregi Mihály deák uramtól,⁵⁶ a tartalomra vonatkozóan azonban megjegyzi, hogy „csak válogatott himnuszokat, antifonákat, az fő ünnepekre valókat írjon bele. Az adventre és böjtre való, tótbul fordított énekeket és mindennapi reggelre valókat is, de olyakat, melyek nincsenek a Csepregi nyomtatott Graduálban, legelőször írjon.”⁵⁷

Bár ez a levélformában fennmaradt graduálmegrendelés és néhány erdélyi – főként unitárius – graduál a könyvműfajnak a 17. század második felében való továbbélését bizonyítják, nagy általánosságban inkább annak gyors megszűnéséről beszélhetünk. Az 1636-os Öreg Graduál ma hozzáférhető kilenc példánya⁵⁸ is azt mutatja, hogy az effajta liturgikus anyag fenntartására törekvő kiadvány majdnem teljesen használatlan maradt. Az óbudai, szerencsi, pataki, gyöngyösi, aknai, beszerméni, nánási, körösi és somorjai gyülekezeteknek ajánlott Öreg Graduálban alig látható a használat nyoma. A nyomtatványokba beírt kiegészítések, javítások arról árulkodnak, hogy legtovább a nagyheti anyagot, a passiókat és a lamentációkat tartották meg. Egy-egy himnusznál az első versszak alapján a továbbiakhoz beírták a neumákat, vagy a zoltározásnál a hangváltás helyét.⁵⁹ Igen ritka esetben az antifona után szöveg nélkül hagyott differenciák alá feljegyezték a zoltárszöveg kezdetét. A hajdúböszörményi Öreg Graduál kéziratot bejegyzéséből megtudható, hogy a passió éneklését a 18. század elején is folytatták.⁶⁰

A graduálok liturgikus anyagának használatból visszaszorulását és kihalását az is magyarázza, hogy egyre több, a graduálokat helyettesítő énekeskönyv jelent meg.⁶¹

⁵⁴ A Simontornyai graduál 1967-ben erősen megrongálódott állapotban került a sárospataki könyvtárba. Minden ismert graduálnál nagyobb méretű (a Batthyány–Óvári–Rádai család graduáljai-nak négyszerese, de a későbbi graduálok méretét is meghaladja).

⁵⁵ A rinyaújnépi énekeskönyvnek még az írásmódja is a nyomtatott betűtípust utánozza.

⁵⁶ Közli Harsányi István, 'A Rádai-graduál' *Irodalomtörténeti Közlemények* 36 (1926), 231.

⁵⁷ Kézenfekvő lenne a 200 példányban kinyomtatott Öreg Graduálra gondolni, melyből Csepregnek is jutott. Zoványi Jenő, *Magyarországi Protestáns Egyháztörténeti Lexikon*, 3. javított és bővített kiadás (Budapest 1970), 170. oldalon az *énekeskönyvek* címszó alatt azonban a nyomtatott énekeskönyvek felsorolásánál hozzá: „Volt egy csepregi Graduál is az 1650 előtti időből.” Lethenyi Istvánról pedig, aki 1643-ban Kőszegen lett magyar lelkész, ezt írja Zoványi: „Része kellett hogy legyen a csepregi graduál szerkesztésében is.” I. m. 370.

⁵⁸ További négy példányt őriznek Felsőbányán, Kolozsváron, Marosvásárhelyen, Gyulafehérváron.

⁵⁹ Így például a nagykörösi, az óbudai, az Esztergomban őrzött szerencsi Öreg Graduálba. A nagykörösi példányban a passiót a 18. században javították ki.

⁶⁰ A hajdúböszörményi Református Egyház Könyvtárának Öreg Graduáljában a passió és Jeremiás siralmi éneklésére vonatkozóan 1720–41-ig találunk bejegyzéseket.

⁶¹ Már a Lőcsei énekeskönyvek anyaga sem szoros értelemben vett graduál-jellegű: főként himnuszokat és egyéb énekeket, néhány rezponzóriumot és adjutoriumot tartalmaznak.

Egyre több ének fölé került az a megjegyzés, hogy az introitus vagy a responzorium helyett kell énekelni.⁶² Ezt a belső változást, vagyis a liturgia egyszerűsödését külső tényező is siettette. Az eperjesi vértörvényszéket követő évtizedekben érthetően nem a magyar nyelvű gregorián felélesztésén fáradoztak.⁶³ Sőt – sajnálatos módon – a protestáns egyházak küzdöttek az ellen, ami a katolikus liturgiára emlékezteti őket. Bod Péter, akinek életrajzaiból egyébként kevés zenei vonatkozású adat gyűjthető össze, Kabai Gellért *Traditionum humanarum Flagellatio* (Az emberi találmányoknak kor-bácláslok, Debrecen 1677) c. művét hosszasan ismerteti: „Nem tetszenek néki sok dolgok ... Hogy a gyermekek, ifjak innepek alkalmatosságával ritmizálnak, énekelnek ... Hogy a Jérémiás siralmait éneklük, mégpedig hogy annál keservesebben essék, nagy tekergetéssel: *Jeremihás prófétáháhánahak imádsáháháháh-háhágaha*. Hogy a Kristus szenvedésének históriáját éneklük nagypénteken: jobb volna azt értelmesen elolvasni. Hogy halott felett úton-útfélen, utcán, télbe, hóba, szélbe énekelnek...”⁶⁴ Bod Péter maga is osztozott Kabai Gellért gregoriánellenes véleményében, hisz a *Magyar Athenas* sehol nem illel pozitív jelzővel a gregoriánt. Nem csodálkozhatunk tehát azon, hogy helyének és szerepének megkérdőjelezése, a sok irányból érkező támadás és értetlenség végülis teljesen kiszorította a gregoriánt a magyarországi protestáns egyházak gyakorlatából.⁶⁵

Az utóbbi évekig úgy gondoltuk, hogy a 16–17. században kizárólag protestáns használatra írtak graduálokat. Szelestei Nagy László a pécsi püspöki könyvtárban két 18. századi levélre bukkant, melyek 1544-ből való *graduále*-t említenek olyan ünnepekkel, melyek egyértelműen katolikus rendeltetésre utalnak.⁶⁶ Ha maga a kötet is előkerülne, módosítaná a magyar nyelvű gregoriánról összegezett megállapításainkat. A 16–17. századi katolikus és protestáns liturgia között egyébként nem figyelhető meg olyan párhuzamosság, mint például az 1636-os szlovák evangélikus Cithara Sanctorum és az 1655-ös szlovák nyelvű Cantus Catholici között.

⁶²Pl. Kecskeméti graduál p 321: *Gyermek születek Bethlehemben, Az időben*, felirata: „Puer natus in Bethlehem Mellyet Introitus helet énekelhetni.”

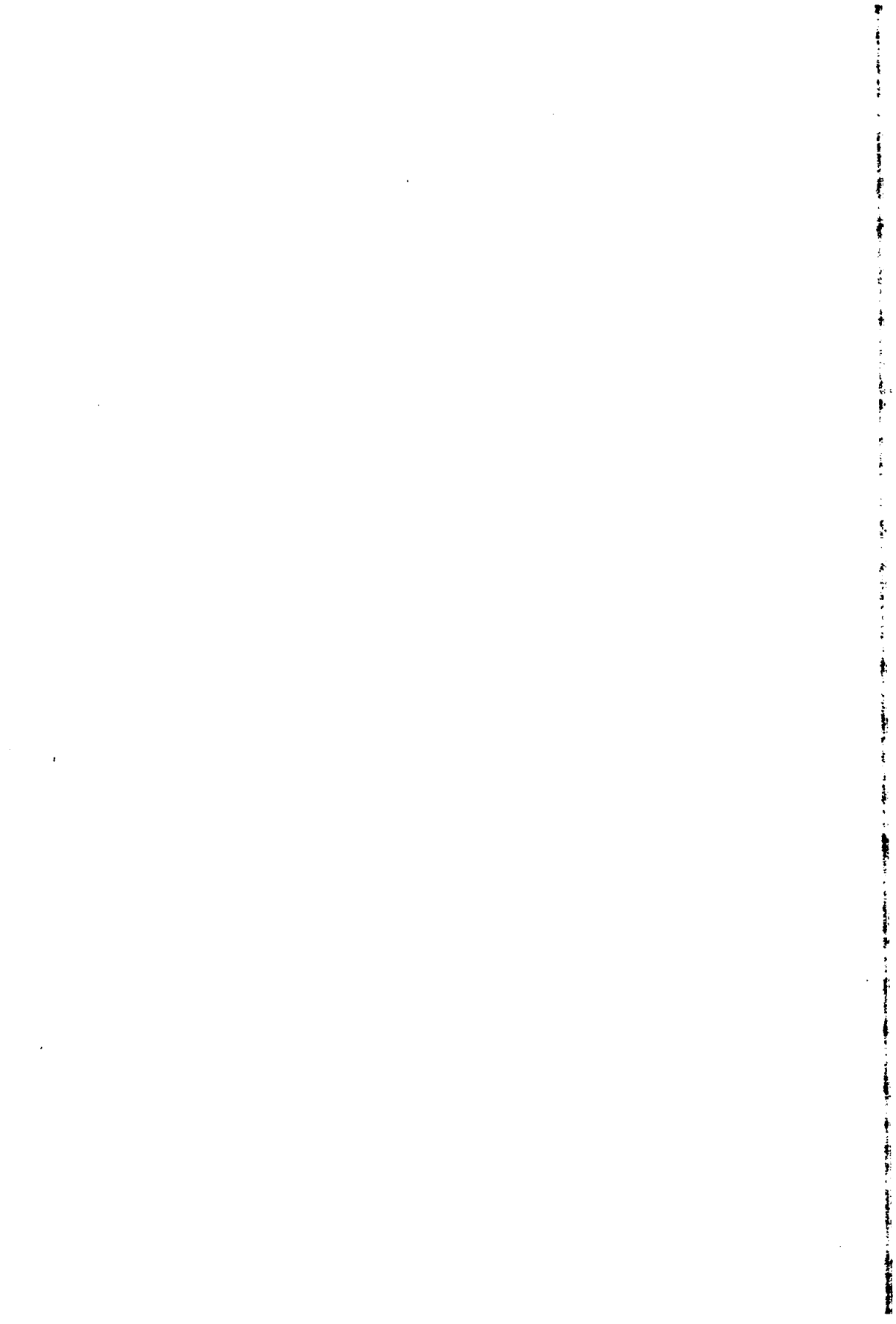
⁶³Az eperjesi vértörvényszéket követő években a lelkészek nagy részét elhurcolták s a lelkészeken kívül az iskolamestereket, diákokat, kántorokat és harangozókat is a bíróság elé idézték és vallásuk megtagadására kényszerítették.

⁶⁴Bod Péter, i. m. 337–338. Az erősen puritán Martonfalvi György debreceni tanár liturgiaellenessége mutatkozik meg *Keresztyéni inneplés* c. prédikációjában. Idézi Czeglédy Sándor, 'Megifjodó öreg graduálok' *Confessio* 2 (1978), 74.

⁶⁵Az azóta már elveszett kéziratos Bodoli graduál hátsó táblájára pedig a következőket jegyezte fel Bod Péter: „... Láthatjuk ezen énekes könyvből, hogy a reformáció az éneklésben is lassan lassan ment elő; mert ennek előtte még száz esztendővel meg voltanak az isten tiszteletben az *antifónák, responsoriák* [1] és egyéb czeremoniás szokások, a melyek már most Isten kegyelméből elhallgattak. ...” Erdélyi Pál, 'Egy régi graduál, (Kerekes Ábel levele.)' *Irodalomtörténeti Közlemények* 1 (1891), 323.

⁶⁶Dobszay László, i. m. 111.

A magyar nyelvű gregorián lehetőséget kínált egy felekezetek szerint és nyelvileg igen megosztott országban a mindenki számára érthető zenei nyelv kialakítására. Ha a belső és külső akadályok nem nehezítik, a 16–17. századi protestáns liturgia egységes maradhatott volna. Sőt, ha dogmatikailag nem is, de a zenében, a liturgia igen jelentős részében utat nyithatott volna a katolikus egyházzal közös hagyomány közös ápolásához. Ez a lehetőség azonban az ismertetett körülmények miatt sajnos elszalasztott lehetőség maradt.



Bárdos Kornél:

SZABAD KIRÁLYI VÁROSAINK ÉS MEZŐVÁROSAINK ZENEÉLETÉNEK STRUKTÚRÁJA*

Bevezetesként hangsúlyoznunk kell, hogy több mint egy évtizedes kutatásunk célja eredetileg nem a szabad királyi városok és mezővárosok zenei struktúrájának kidolgozása volt. A Zenetudományi Bizottságtól kapott megbízás értelmében csupán a városok 16-18. századi zeneéletének adatait kerestük, hogy a korabeli zeneéletet megrajzolhassuk; egyrészt néhány város zenei monográfiájának keretében, másrészt történeti összefoglalás formájában. Akkor még nem gondoltuk, hogy a várostípusok megkülönböztetésének zenei szempontból is lehet jelentősége.

Munkánkhoz a helyes kutatási módszert is ki kellett dolgoznunk. Szabolcsi Bence és Bartha Dénes értékes levéltári adatai, D'Iszo Kálmán *Buda és Pest zenei művelődése* c. monográfiája az irodalmi adatok felhasználása mellett a levéltári kutatás fontosságára hívták fel figyelmünket.¹ Bármennyire megbízható, alapos és szorgalmas levéltári gyűjtés eredményéről adtak számot dolgozatainkban, látnunk kellett, hogy még D'Iszo monográfiája sem a teljes levéltári anyag ismeretében készült. Hasonlót tapasztaltunk a herceg Esterházy-család zeneéletével foglalkozó munkákban is. Harich Jánosnak a 17. század, és a 18. század első felére vonatkozó munkássága, majd Bartha Dénes, Somfai László, később főként Ulrich Tank kutatásai és összefoglalásai értékes eredményeket közöltek – elsősorban Haydn koráról.² Annak ellenére, hogy az ún. Acta Musicalia gyűjtemény egyedülálló gazdag levéltári anyaga állt a kutató gárda rendelkezésére, komoly erők és anyagi források segítették a kutatást, a munka ma sincs még befejezve. Az Országos Levéltárban is található feltáratlan anyagok, sőt a kismartoni városi levéltár anyaga is feldolgozásra vár. Ma sem tudjuk többek között azt, hogy mikor szervezték meg a kismartoni toronyzenészek intézményét, bár fontos adatok állnak rendelkezésünkre a Haydn-korabeli eszterházi ünnepségeken való szerepléseikről.

Acta Musicaliákat, azaz városaink zeneéletére vonatkozó levéltári összeállításokat sehol sem találunk. Az egyetlen biztos kutatási módszernek a teljes levéltári anyag

*A Zenetudományi Intézetben 1985. január 17-én elhangzott előadás.

¹ Szabolcsi Bence, *A XVII. század magyar főúri zenéje* (1928), újabb kiadás: *A magyar zene évszázadai* I. (Budapest 1959); uő. *A XVIII. század magyar kollégiumi zenéje* (1930), újabb kiadás: *A magyar zene évszázadai* II. (Budapest 1961); uő. *A magyar zenetörténet kézikönyve* (Budapest 1947); Bartha Dénes, 'Erdély zenetörténete', In: *A történeti Erdély*. Szerk. Asztalos Miklós (Budapest 1936); D'Iszo Kálmán, *Buda és Pest zenei művelődése 1686–1873*. I. (Budapest 1926).

² Johann Harich, 'Inventare der Esterházy-Hofmusikkapelle in Eisenstadt'. In: *Das Haydn Jahrbuch* IX. (1975); Dénes Bartha–László Somfai, *Haydn als Opernkapellmeister* (Budapest 1960); Ulrich Tank, *Studien zur Esterhazischen Musik von etwa 1620 bis 1790* (=Kölner Beiträge zur Musikforschung, Band 101, Regensburg 1981).

Zenetudományi dolgozatok 1985 Budapest

átvizsgálása bizonyult, beleértve ebbe a városi és egyházi levéltárak *gazdasági* anyagát is. Ezen természetesen nem a régi névsoros regiszterek alapján való válogatást, hanem a szó szoros értelmében a teljes anyag átnézését értjük. Hadd említsem meg ezzel kapcsolatban a magam tanulságos példáját: a tatai Esterházyak gazdasági gyűléseinek jegyzőkönyveit és az ezekhez kapcsolódó iratokat átnézve nem sok zenei adatot találtam. Elvesztve türelmemet abba akartam hagyni a munkát. Szerencsére megszólalt tudományos lelkiismeretem, s másnap mégis folytattam a hiábavalónak tűnő, fárasztó munkát. A következő kötegben (pontosan a 16-dikban) találtam meg az egész munkám szempontjából egyik legfontosabb adatot: 1750-ben a gróf, Tata és Tóváros együttesen vállalják a zenekar eltartását. Ennek, a több évtizedre kiható fontos határozatnak eredeti okmánya elveszett, s csak ez a gazdasági jegyzőkönyv őrizte meg a határozat szövegét. — A tanulástól mindenesetre komolyan levontam, s azóta szigorúan ragaszkodom az egyetlen *biztos* kutatási módszerhez, a mindent átnézés módszeréhez.

Mivel szabad kezet kaptam a városmonográfiák sorrendjéhez, dunántúli városokkal kezdtem munkámat. Így dolgoztam fel Pécs 18. századi, Tatának pedig 1727–1846 közötti zeneéletét. Mindkettő megegyezik abban, hogy a török távozása után szervezi meg zeneéletét. Győr viszont már a 16. század végén mentesül a török uralmától, így a 17-18. századi zenéjével foglalkozhattam. Szintén a török távozása után éled újra Eger zeneélete is. Az 1687–1887 közötti kétszáz év részletes feldolgozását is befejeztem.³ E négy város zenei struktúra szempontjából megegyezik abban, hogy a zeneélet fő bázisa a város feudális földesura által fenntartott kórus és zenekar: Pécssett, Győrött és Egerben a káptalan és a püspök ill. az utóbbiban a 19. században az érsek, Tatán pedig, amelyhez csatlakozik Csákvár is, az Esterházy-család. Az együttes tagjai státusban levő zenészek. A státuszok száma 8-10. (Nagyobb ünnepeken csatlakoznak hozzájuk kisebbek, akik vagy rendszeresen kapnak honoráriumként kisebb összegeket, vagy csak szerepléseik alkalmával részesülnek némi jutalomban.) Pécssett, Győrött és Tatán természetbeni lakást, Egerben lakbérkiegészítést kapnak. Pécssett, Győrött és Egerben vasárnap és ünnepeken a zenekaros misén és vesperáson muzsikálnak. A zenészek közül 4-5-en, az ún. koralisták a 18. században az énekes zsolozsmán és a káptalani misén hétköznap is részt vesznek. A tatai muzsikások a plébánia-templomban vasárnap és ünnepeken zenélnek, de miként a győri, pécsi, egri zenészek, ők is rendszeresen közreműködnek a grófi kastélyokban (Tatán és Csákvárott), ill. a püspöki rezidenciában asztali zene alkalmával, kamara és zenekari hangversenyeken és házimuzsikálásokon. Csákvárott francia színház működött, ahol Manner Bernát vezetésével zenés darabokkal is gyakran szerepeltek. Egerben a 18. században Barkóczy püspök kasztrált énekesei is énekelnek a zenekar kíséretével a püspöki palotában tartott operaelőadásokon. E templomi és rezidenciális kötelezettségen kívül egy-egy sajátos ünnepeken más templomokban is muzsikálnak, állandó szereplői az államilag előírt ünnepeknek, Te Deumok, rekviemek, király-születésnapok, előkelő vendégek fogadása alkalmával. Mind a négy városban mellékes keresetként a szórakoztató zenélésben is szóhoz jutnak, hol nagyobb, hol kisebb mértékben. A hivatalos, reprezentatív farsangi bálokon

³ Bárδος Kornél, *Pécs zenéje a 18. században* (Budapest 1976); uő. *A tatai Esterházyak zenéje 1727–1846* (Budapest 1978); uő. *Győr zenéje a 17–18. században* (Budapest 1980); uő. *Eger zenéje 1687–1887*. (Kiadás alatt.)

a zenélés általában az ő kiváltságuk. Ugyancsak ők tanítják zenére a polgárok gyermekeit, de Tatán és Egerben uradalmi ill. káptalani zeneiskolát is tartanak fenn elsősorban az együttes énekes és hangszeres zenészeinek utánpótlására.

E négy város zeneéletének másik bázisa a gimnázium önálló együttese. Pécssett, Győrött és Egerben a jezsuiták, majd utánuk a 18. század végétől a bencések és ciszterciek, Tatán pedig a piaristák működtek. A korabeli házinaplók és a fennmaradt kottanyag bizonyossága szerint vasárnap és ünnepnap, iskolai ünnepeken, a gyakori és rendszeres iskoladráma előadásokon az iskola együttese állandóan szerepelt. Tagjai a diákok köréből is, de fizetett felnőtt zenészekből is verbuválódtak. Akadtak családos zenészek, akik saját házzal rendelkeztek, de a fiatalabbak a kollégiumban kaptak szállást és kosztot is. A színes barokk, zenés ünnepek, hangversenyek színhelyei az iskolák. Az első magyarországi vízizene adat 1686-ból a győri jezsuita diákokhoz kapcsolódik. Az ország nagy mecénásának, Széchényi György püspöknek tiszteletére (aki többek között 17 800 forintos zenei alapítványt is tett), a diákok a Rába partján táncot jártak, s egy kishajón pedig vízizenét játszottak kíséretül. Ez pedig történt 1680-ban, hat évvel korábban mint Buda felszabadulása, s öt évvel Bach és Händel születése előtt!

Az Egerben, Győrött és Pécssett állomásozó ezredeknek természetesen volt zenekaruk, de még az ún. polgári alakulatok is – melyek különösen a napoleoni korszakban jutottak fontos szerephez – tartottak fenn zenekart. Ezek az együttesek is érdekes színfoltjai voltak a város egyházi és világi ünnepeinek. Monográfiáinkban külön fejezetben idézzük a korabeli zenés ünnepek leírásait, s itt bőszégesen találkozunk az ő szereplésükkel is. Végül a magánzenészek „bandáiról” sem felejtkezhetünk meg. Barkóczy püspök Egerben 1750-ben 42 magánzenészt sorol fel név szerint, nagyrészt magyar nevéket. Győrött és Egerben aztán II. József korától a cigánybandák is szóhoz jutnak, Pécssett pedig 1785-től Csehországból áttelepült bányászzenekar működéséről találtunk adatokat.

E négy város még a 18. században is mezőváros, azaz a vármegye és a földesúr hatalma alá tartozik. Győr 1743-ban, Pécs 1780-ban kapja meg az előkelőbb szabad királyi városi rangot, amely révén a vármegye és a földesúr hatalmától mentesül s közvetlenül a királynak adózik. Eger 150 éven át küzd e rangért, de nem tudja megszerezni. Győrött és Pécssett zenei szempontból alig jelent változást mindez, csupán annyit, hogy ezután a belvárosi templom kegyura a városi tanács lesz, s így személyzetéről, zenekaráról s a templom fenntartásáról is nagyrészt a városi tanács gondoskodik. Tata az Esterházyak földesúri mezővárosa marad. Az említett 1750-es egyezmény szerint a gróf, Tata és Tóváros együtt tartják a zenekart, viszont a 19. század elejétől maga a gróf gondoskodik a zenekarról. Tata és Csákvár hol egy kézben, hol két testvér tulajdonában van, így zeneéletük erősen kapcsolódik egymáshoz: a tatai muzikusok szükség szerint hol itt, hol ott szerepelnek.

E négy városétól erősen elütő zenei struktúrát találunk a török uralomtól mentes Sopronban. Az ország leggazdagabb levéltárának anyaga alapján a 16–18. századi zenei életét rajzoltuk meg monográfiáinkban.⁴ Sopron szabad királyi város volt már a középkortól kezdve. A városi tanács nem csupán a politikai hatalom kizárólagos ura, de

⁴Uő. *Sopron zenéje a 16–18. században* (Budapest 1984).

kegyura a katolikus és az evangélikus egyháznak is. Mint kegyúr fenntartja ill. hozzájárul a templomok, iskolák fenntartásához, a papság, tanárok, tanítók, kántorok, orgonisták és zenészek fizetéséhez kivéve a jezsuitákat, mert ők az egész országban a számukra juttatott vagyonból és alapítványokból tartják fenn az iskolát, a nemesi konviktust és a kollégiumot. Ennél az anyagi hozzájárulásnál lényegesebb, hogy a városnak saját zenészei vannak, a toronyzenészek. A toronymestert és az öt-hat toronyzenész legényt a város tartja el. Fizetésükről, élelmezésükről szintén a város gondoskodik. Lakásuk – mint európaszerthe – a várostoronyban van, de vannak példák arra is, hogy másutt laknak. A toronyzenész-tanulók viszont a toronymesternek fizetnek a tanításért.

Első feladatuk a várostoronyban való őrködés, amitől hosszú harcok árán igyekeznek megszabadulni. Sopronban a 18. század első felében érik el céljukat, 1740-ben külön toronyőrköt fogad fel a város. A toronyzenészek ettől kezdve csak zenei kötelességeiknek élhetnek.

A 16. századból már szabályzatukat is ismerjük, amely pontosan meghatározza, hogy többszólamú zenével fogadják az érkező és távozó vendégeket, a nap folyamán két-három alkalommal toronyzenét játszanak. Ők muzsikálnak a város ünnepein, esküvőkön, temetéseken s ami a legfontosabb, külön szerződésüknek megfelelő fizetésért a város templomainak zeneegyütteseit is rendszeresen kiegészítik. A 16. századból még csak a nagyobb ünnepeken való szerepléseiket tudjuk dokumentumokkal igazolni, de 1606-tól minden vasárnap és ünnepnap játszanak a templomban. A 18. században Róth toronymester híres beadványában a toronyőri szolgálat alól való felmentését ismételtel kérvén éppen a templomokban való elfoglaltságaira is hivatkozik: minden vasárnap ugyanis legényeivel együtt 8-kor az evangélikusoknál, 9-kor a jezsuitáknál, 10-kor a Szent Mihály plébánián muzsikál, ugyanígy három helyen játszik a vesperásokon és litániákon délután. Mellette a sok esküvő, temetés és egyéb elfoglaltság. A 18. század második felétől a toronyzenészek rendszeresen játszanak a színházi zenekarban, a 19. század elején Haydn Évszakok és Teremtés c. oratóriumának előadásain, 1817-ben pedig a reformáció 300 éves jubileumán játszott Mozart kantátában működnek közre. Sőt még a polgári alakulat zenekari egyenruhájába is beöltöztetik őket, csupán a szorosan vett katonazenekarokból hiányzanak. Állandó harcot folytatnak az egyeduralomért a szórakoztató zene terén is, és gazdájuk, a szabad királyi városi tanács melléjük áll e harcban. A magánzenészek csak az ő engedélyükkel és a nekik fizetett meghatározott összeg ellenében játszhatnak szórakoztató zenét a polgárságnak. A reprezentatív nagy farsangi bálokon azonban még fizetésért sem adják át helyüket a magánzenészeknek, a kaszinói híres bálokon csak ők muzsikálhatnak! Seyfert Sámuel toronymester a 17. században a városi tanács jóváhagyásával a zenés lakodalmaik öt fokozatát határozza meg. Pontosán előírja egy-egy kategória hangszerösszeállítását és árát is.

A központi szerepet játszó toronyzenészek után az evangélikusok együttesét kell kiemelnünk: Andreas Rauch, majd Wohlmuth János, Knogler Dániel korában nívós együttes muzsikál a templomban, a gimnáziumban egyaránt. A 18. században majdnem minden vasárnap kantátát adnak elő. Christoph Stolzenbergnek, a regensburgi szerzőnek 114 fennmaradt kantátája ma is dokumentuma itt e stílusnak. Wigeleb Bálint kántornak 1620-ból fennmaradt kotta-leltára pedig a korabeli európai reneszánsz és korabarokk műveknek, köztük Gastoldi madrigáljainak ismeretéről és soproni gyakorlatáról tanúskodik. A jezsuiták gimnáziumának együttesét a 17. században a Nádasy- és az

Esterházy-zenekar tagjai segítik ki a nagyobb ünnepeken, a 17. század végétől a toronyzenészek is rendszeresen velük muzsikálnak. 1740-ben Patzelt Jánosnak, a Szent Mihály-templom zenészenek Castor és Pollux-ról szóló operáját adják elő. (Ezt, az Esterházy-családot is dicsőítő operát 1980-ban Pozsonyban hangversenyszerűen felújították és rádiófelvételt is készítettek róla.) A Szent Mihály-plébániatemplom ének- és zenekarának fenntartását Széchényi György püspök említett zenei alapítványa is segíti. Ez az együttes a 19. század elején Kurzweil Ferenc vezetésével érte el legjobb színvonalát. Kurzweil nevéhez fűződik a zeneegyesület és énekiskolájának alapítása, valamint Haydn oratóriumainak előadása is. A 18. század második felében a soproni színház a bécsi színházakkal vetekedik nívóban. Operákat és más zenés darabokat rendszeresen előadnak, így a Varázsfuvolát már 1795-ben. Hasonlóképpen gazdag a 18. század végi hangversenyélet is, különösen azokban az években, amikor Albert herceg tiszti karával itt állomásozik: ők ugyanis egyik nap koncerten, másik nap színházi előadáson vesznek részt.

A soproni monográfia elkészülte után fogtunk hozzá első fázisként a többi város 16–17. századi zeneéletének adatgyűjtéséhez. Mint ahogyan a városmonográfiák elkészültét gyorsította Vavrinecz Veronika közreműködése, aki a győri kötetől kezdve vállalta a fontos tematikus jegyzékek összeállítását, ebben a munkában viszont Párdányi Miklósné és Renner Gáborné kolléganőimnek tartozom köszönettel. Jól olvasván a korabeli német és latin kéziratos anyagot, nagy segítségemre voltak és vannak jelenleg is a 18. századi anyag gyűjtésében.

Kutatómunkámat Szlovákiában és Horvátországban mindenkor nagy segítőkészséggel támogatták. Erdélyben – belügyminiszteri engedéllyel – 1968-ban tudtam kutatni. Szerencsénkre az Országos Levéltárban az erdélyi városok levéltáraiból is találok anyagot mikrofilmen, így a lényeges adatoknak remélhetőleg birtokában vagyunk.

A 16-17. század, pontosabban az 1541–1686 közötti másfél század idejéből, amikor az ország középső harmada a török uralma alatt állott, a következő városokban találtuk meg ugyanazt a zenei struktúrát, amelyet Sopronban tapasztaltunk: Pozsonyban, Nagyszombatban, Selmecbányán, Körmöcbányán, Besztercebányán, Lőcsén, Kiszebenben, Késmárkon, Eperjesen, Bártfán, Kassán, Kolozsvárott, Besztercén, Nagyszebenben, Fogarason, Segesvárott és Brassóban. E 18 város, miként Sopron is, e korszakban szabad királyi város volt.

A három bányaváros (Selmecbánya, Körmöcbánya és Besztercebánya) nem csupán az 1980-ban megjelent Magyar Történelmi Fogalmak Gyűjteménye c. kiadvány meghatározása szerint szabad királyi bányaváros ebben az időben, de a korabeli városi jegyzőkönyvek is rendszeresen így jelzik e városokat, miként pl. Selmecbánya 1596. évi városi jegyzőkönyvében „Rath und Richter der Königlichen Freien Bergstadt Schemnitz in Ungarn” olvasható. Az erdélyi szász városokat is – úgy érezzük – joggal osztjuk e csoportba, mert a középkortól kezdve a szabad királyi városokkal egyenrangú kiváltságokat élveznek. Magukat szintén királyi városoknak, Königliche Stadt-nak nevezik az iratokban. Ezekben a városokban a zeneélet fő irányítója maga a városi tanács, zenészei pedig a toronyzenészek, akiket Turnereknek, Stadtpfeiffereknek, Stadt Musicinek és főleg Kassán és Kolozsvárott városi trombitásoknak, Nagyszombatban toronybéli trombitásoknak neveznek. Központi szerepet játszanak a városi zeneéletben, az egyházak és iskolák, valamint a szórakoztató zene terén is. – A szabad királyi bá-

nyaváros Nagybányáról mindeztideig nem jutottunk levéltári anyaghoz, az irodalmi adatokból pedig ez a zenei struktúra nem bizonyítható. Hasonló a helyzet Gyulafehérvárral is. A Gyulafehérvárott székelő erdélyi fejedelmek udvari zenéjét 1541-től kezdve jól ismerjük és részletesen összefoglaltuk.⁵ A szabad királyi város Gyulafehérvár levéltári anyaga azonban nem áll rendelkezésünkre. Számadáskönyvei állítólag el is veszték. Így a toronyzenészek szerepéről jelenleg még nem szólhatunk. Kőszeg 1491-től osztrák zálogbirtok lett. 1647-ben III. Ferdinánd csatolta vissza az anyaországhoz és 1648-ban szabad királyi város lett. Ettől kezdve a város a kegyúri jogot gyakorolja, a templomi zenekart is eltartja, de a toronyzenészek intézményét Nádasdy gróf kezdeményezésére csak 1715-ben szervezi meg újra. Ettől kezdve a felvázolt zenei struktúra itt is teljesen kimutatható. Kismarton is a 17. század közepén lett szabad királyi város. Remélem, hamarosan személyes kutatással tisztázni fogom, hogy itt mikor szervezték meg a toronyzenészek intézményét, amelyről a 18. század közepétől vannak adatok, s mint utaltunk rá, az eszterházi ünnepi bálokon Haydn korában ők is muzsikálnak.

A szabad királyi városok közül egyedül Zágráb jelentett számomra meglepetést. E város két részből állott: a káptalani városrészből, ahol a székesegyház áll és a hegyre, a Gricre épült szabad királyi városból. A Szent Márk-templomnak, mint a városi plébániának papjait és zenészeit a városi tanács, a kegyúr tartja el. A meglepetést az okozta, hogy átvizsgálva a levéltári anyagot, kiderült, hogy Zágrábban sohasem volt toronyzenész intézmény, csupán toronyőröket tartottak a kapuknál. Nagyobb ünnepeken, körmeneteken, hivatalos városi zárandoklatokon és bálokon is, magánzenészeket, esetleg a Szent Márk-templom vagy a jezsuiták zenészeit kérték fel szereplésre. Ez az oka, hogy az önálló zenekarral bíró jezsuiták, akik szintén a szabad királyi városban levő Szent Katalin-templomban és gimnáziumban működtek, a károlyvárosi és a pettaui zenészeket hívják kisegítésre s nem a toronyzenészeket, mint a szabad királyi városokban az egész országban szokásos volt. A toronyzenészeket nélkülöző rendhagyó hagyomány gyökereit a középkori Zágráb történetében s talán a társország sajátos fejlődésében kell keresnünk. A kérdés még válaszra vár! Rendkívüli egyébként Zágrábban magának a székesegyháznak zenélségi gyakorlata is a 16-18. században. 1786-ig kizárólag gregoriánt énekelnek és középkori liturgiájukhoz ragaszkodnak szembeszállva még Pázmány és a pápa rendelkezéseivel is. 1786-ban az új püspök Bécsből hozat hangszeres zenészeket, de a káptalan nyomására az 1792-es vizitáció rendelkezéseiben újra a gregorián kizárólagos használata mellett döntenek. Rendkívüli eset ez az egész országban, de Európa székesegyházaiban is ebben az időben!

Szabolcsi Bence a toronyzenészek működését németes műveltségű városaink sajátjának tartotta.⁶ Megállapítását — úgy érezzük — finomítanunk kell. A felsorolt és toronyzenével rendelkező szabad királyi városok közül Kassa, Nagyszombat és Kolozsvár a levéltári anyag tanúsága szerint a 16-17. században inkább magyar jellegű volt, mint német. (Jellemző az is, hogy pl. a valóban németes műveltségű Eperjes a kassai toronyzenész ügyében magyarul írja levelét a kassai tanácshoz.) Viszont a németes mű-

⁵Uő. 'Fejedelmi és főúri zeneélet', In: *Magyarország Zenei-története* II. (Kiadás alatt.)

⁶Szabolcsi Bence, *A XVII. század magyar főúri zenéje* (1928), újabb kiadás: *A magyar zene évszázadai* I. (Budapest 1959), 250; uő. *A magyar zenetörténet kézikönyve* (Budapest 1947), 21.

veltségű Pécsen a 18. században nem találtunk toronyzenészekről adatokat, sem Győrött a 17-18. században. Azt az igen meglepő jelenséget is hangsúlyoznunk kell, hogy Bécs városának sem voltak toronyzenészei. Az irodalom alapján eddig is ez volt a véleményünk, legutóbb Dr. Otto Biba Bécsből ezt a tényt levélben is megerősítette. Ez az oka annak, hogy a magunk részéről a toronyzenészekkel fémjelzett és a soproni modell szerint felépített zenei struktúrát nem a németes jelleghez, hanem a magyarországi szabad királyi városokhoz kötjük és azok sajátjának tartjuk a 16-17. században.⁷

Annak illusztrálására, hogy a toronyzenészek központi szerepe nálunk mennyire hozzátartozott a szabad királyi városokhoz, egy 18. századi megnyilatkozásból hozunk példát. Említettük, hogy Eger városa 150 éven át küzdött a szabad királyi városi státussért, de eredmény nélkül. Barkóczy püspök sem akar erről tudni 1750-ben, mégis a szabad királyi városok toronyzenészeire hivatkozik a saját székesegyházi zenészeinek ügyében. Érdeemes idéznünk szövegéből: „Ezen Püspöki Eger városunkban levő Cathedralis s ecszermind Parochiális templomunkban más nevezetesebb és királyi városokban való templomoknak példájára az Isteni Dűcsőséget az Musika állapotjában kévánván rendelnünk és állandóképen bé helyhezettelnünk, kik Esztendőtt által minden vasárnapokon és ünneppapokon ugy azoknak vecseryéin s el rendelt Processiókon jelen legyenek, állítottuk és fogattuk megh az Chorusra Esztendőös Musikásoknak Granz Ferenczet, Getberger Antalt, BartholovicsPált, Falentin Jánost, König Andrást, Király Mihályt és Klazer János czimbalistát oly kötelességgel, hogy mindenkoron jelen lévén az felöly [felül] megh irtt Isteni szolgálatokban kötelesztetni is fognak közülük kiki Esztendeit ki tölteni és ha történne, hogy valamelik Esztendeje után változna, tartozni fognak mást helyibe állítani. De ellenben assecuráltattak [biztosítottak] abbanis, hogy valamint más királyi Városokban az Turnerok [toronyzenészek], úgy itt is szerint fognak tartatanni és tractáltatni, kik ez-képest eszt állandóképen introducálni [bevezetni] kévánván, minthogy csak elsőik s-következendőképen figurális Musicusok lévén, hogy az jó rendtartás megh tartassék, az rendtelenségh pedig, mely ekkoráig az kölembféle Hegedősek által történt az lakodalmokban, czéhekben s egyéb féle solennitásokban [ünnepegekben], az eltávoztassék, mely által inkább sokan az városbéliiek az városban terhellettek, rendeltük aszt, hogy ha eők magok akarják aszt véghez vinni, ök legyenek elsőik benne, ha pedig hogy vagy magok nem érkeznének vagy más akadályokra nézve menni nem lehetne, tehát valakik ezen várossunkban musicussok vagy hegedősek, kik vagy lakodalmokban, ablakok alatt neve napjain, item [hasonlóképpen] czéhekben valakiknek musicálni akarnak, mind azok ezen figurális templombeli musicusoktul függjenek oly móddal és rend tartással, hogy per absolutum nem léssen nekik szabad musicálni semmiféle helyen, ha csak ezektül engedelmek és czédulájok nem léssen, mellyértis tocziés quoties [mindannyiszor] 10 dénárt tartozni fognak adni és ugy czédulájok s engedelmek lévén, szabad léssen nékiek, az mire engedelmek léssen musicálni. Ezen czédula pénz pedig az végre rendeltetett és fogh incassáltatni [behajtatni], hogy aszt egyben győjtván, midőn valamely summa pénz edgyüt léssen, azon az szükséges musicálé Instrumentumok az templom számára vétetessenek és az magok szükségekre semmiképen ne fordítatassék. Ez lévén azért tellyes akaratunk és rende-

⁷ Bárdos Kornél, 'Újabb szempontok a magyarországi toronyzenészek történetének kérdéséhez'. *Zenetudományi dolgozatok* 1983, 103–109.

lészünk, hogy kiki magát tudhassa mihez tartani, parancsoltattik az városunk Magisztrátusának ... ezen rendelésünket publicályák s megh parancsollyák, hogy megh tarcsák: az Magisztrátus is velek megh tartassa, következendőképen ezen templombéli musicusoknak az Biró és Magisztrátus assistályon [segítsen], úgy hogy az kiket az Magisztrátus fogh ellenkezüt tapasztalni és merészelni fogh czédula nélkül akár lakodalmakban, czéhekben vagy vendégfogadókbán, korcsmákban hegedülni, indispensabiliter [okvetlenül] nem csak Hegedőjeket s egyéb való musicális szerszámokat elvételessék, de magokat az Arestomba tétetni s megh büntetni el ne mulassák, kölembet se cselekedvén parancsoltattik. Költ Egerben Januariusnak 7. napján az 1750 esztendőben az Püspöki Curiális Residentiában.” Barkóczynek nem célja a szabad királyi városjog megszerzése, mégis indokoltnak tartja e városok zenészeinek néhány kiváltságát saját együttesében is érvényesíteni.

Visszatérve 16-17. századi kutatásainkhoz, szólnunk kell a *mezővárosok* zenei struktúrájáról, amely alapvetően különbözik az eddig tárgyalt szabad királyi városokétól. Ez a várostípus önmagában vizsgálva is igen széles skálájú. Akadnak köztük olyanok, amelyek csaknem a szabad királyi városok nivóját súrolják, mások viszont szinte falvakhoz hasonlítanak.

Barkóczy Egert Püspöki városnak mondja, amely már a szabad királyi várost illető civitas hangulatához és méltóságához áll közel, pedig a valóságban mezőváros, oppidum volt, ha volt is egy-két kiváltsága (pl. az, hogy a hadiadót nem a vármegyének fizette).

Ennek a várostípusnak zenei struktúráját lényegében felvázoltuk Győr, Eger, Pécs és Tata példájával. A város helyett a földesúr gyakorolja a kegyúri jogot, az ő együttese áll a zenélés központjában. Az iskolák zenéje viszont önállóbb, s a magánzenészeket sem gátolják úgy, mint a szabad királyi városokban a toronyzenészek. Ha nem akad a városban feudális főúr, akkor esetleg a plébánia vagy gyülekezet a zene irányítója. E várostípusban a zenélés sokkal esetlegesebb, mint a szabad királyi városban, ahol a város minden esetben biztosítja toronyzenészei által a város zenei életét.

Eddigi kutatásaink alapján városaink 16-17. sz-i zeneéletét három típusba sorolhatjuk. Hangsúlyozzuk, hogy e típusokat nem történelmi értelemben, hanem zeneéletük alapján különböztetjük meg.

1. *Káptalani-püspöki típus*. E típus modelljének Győrt tartjuk. Ugyanezt a felépítést találtuk Szombathelyen (ezekben az időkben a Vasvári káptalan a török miatt itt tartózkodik), Veszprémben, Nagyváradon, a Szepesi káptalanban és Nyitrán. E városokban a székesegyház és az iskolák zenéjét vizsgáljuk. 2. *Világi-földesúri típus*. Közülük a Perényiek, majd Rákócziak városában, Sárospatakon a református és az 1663-tól Báthory Zsófia segítségével működő jezsuita gimnázium zenéjéről szólunk; Trencsénben, az Illyésházyak városában az evangélikusok és a jezsuiták egymást kiegészítő zenei életét vizsgáljuk fel; Podolinban, a lublói lengyel helytartó alá tartozó városban a plébánia, de főleg a piaristák színes zeneéletét foglaljuk össze, ugyanezt tesszük a Pálffy-család városában, Privigyén is. Pápán Enyingi Török Bálint, majd a Nyáry-család révén az Esterházyak kezében volt a város. A már 1531-től működő neves református iskola mellé 1638-ban a pálosok iskolája és plébániája csatlakozik, de a ferencesek is visszatérnek az 1660-as években és érdekes szintet adnak a zenei élethez. 3. Az előbbi két típusba nem sorolható harmadik, talán önálló típusnak nevezhető mezővárosainkra Deb-

recen lett a példánk. A földesúri fennhatóság alól ugyan kivonta magát, így a városi tanács az úr a városban. Mivel azonban a Partium területén fekszik, az erdélyi fejedelem alá tartozik, s csak 1693-ban lesz szabad királyi város.

E csoportosítást nem tartjuk véglegesnek, további mezővárosok adatainak ismeretében bizonyára új típus is körvonalazódik majd. De kutatásaink ilyen értelmű kiterjesztésére egyelőre nincs módunk, hisz az eddigiekben a 16-17. századból 32 város zenéjét foglaltuk össze és rendszereztük, hangsúlyozzuk, levéltári kutatás alapján.⁸

A toronyzenészek szerepével gazdag irodalom foglalkozik a középkor és a 16-17. század vonatkozásában, amely az olasz városoktól kiindulva (Firenze, Bologna, Parma) Grazon át Innsbruckig, Kölnig, Lipcséig, Krakkóig, Danzigig terjedően vizsgálja tárgyát. Érdekes módon, a részletes és sokoldalú irodalom sehol nem tesz említést arról, hogy a toronyzenészek működése bizonyos történeti várostípusokhoz kapcsolódott. Pedig izgalmas kérdés: mi lehet az oka, hogy nálunk ennyire élesen elkülöníthető a két várostípus a toronyzenészek központi szerepe szerint. Az idevágó forrásanyag hiányában középkori zenetörténetünkben sem került sor a kérdés alaposabb megvizsgálására. Azok a városok viszont, amelyekkel kapcsolatban Zolnay László toronyzenész adatokat közöl, mind szabad királyi városok: Buda, Selmecebánya, Besztercebánya, Lőcse, Késmárk, Bártfa, Kassa, Pozsony és Sopron.⁹ A hagyomány tehát már a középkorból indul és sok helyen a 19. század első feléig is követhető.

Összefoglalásunkat most lezárhatnánk, mert a címnek megfelelően felvázoltuk a 16-17. századi városi zeneélet művelődéstörténeti keretét. Készülő zenetörténeti kötetünkben részletesen szólunk magáról a zenélésről, annak színvonaláról, s arról, hogy az ország kétharmad része a török megszállás ellenére sem esett ki az európai vérkeringésből. Most éppen csak utalunk arra, hogy Rauch, Capricornus, Marckfelner, Zarewutius, Schimbraczy, Reilich, Bakfark nagyságú zeneszerzők működése fémjelzi e 150 év zeneéletét.

Befejezésül mégis röviden válaszolnunk kell arra a kérdésre, vajon az egész ország egyforma intenzitással kapcsolódott-e bele az európai zeneéletbe? Itt azt a sajnálatos, szinte kegyetlen, de reális válaszvonalat kell meghúznunk, amelyről nyilvánosság előtt 1981-ben, a Rajeczy Benjamin születésnapján tartott referátumban már szóltunk.¹⁰ Városainkban az európai többszólamúság és hangszeres zene evangélikus és katolikus környezetben (ideértve a jezsuita és piarista iskolákat is) élő gyakorlat volt a 16-17. században, viszont református és unitárius környezetben a 17. század végéig – a jelen kutatás állása szerint – csupán egyszólamúsággal találkozunk, sőt hivatalos részről merov hangszerellenességgel is. De ebben az egyszólamúságban is két fokozatot kell megkülönböztetnünk: az ortodox azaz hagyománytartó környezetben a középkorból örökölt és nemzeti nyelven énekelt gregorián a népének és a népdal mellett él. E fokozatban az unitáriusok végig kitartanak. A reformátusok viszont a puritanizmus hatására

⁸Uő. 'Városi zeneélet'. In: *Magyarország Zenetörténete* II. (Kiadás alatt.)

⁹Zolnay László, *A magyar muzsika évszázadaiból* (Budapest 1977).

¹⁰Bárdos Kornél, 'A kőszegi iskolarektor zenei kötelességei a 17. században – Adatok a 17. századi iskolák zenéjéhez'. *Magyar Zene* XXIII (1982), 5–9.

Sárospatakon már a 17. század elején sem fogadják el a nemzeti nyelvű gregoriánt. Másutt pedig a 17. század végétől szüntetik meg az egyházi hatóságok a középkori gregorián hagyományt (a nép tiltakozása ellenére), és templomaikban csak az egyszólamú zsoltárekklést fogadják el. A többszólamúság a reformátusoknál csak a 18. században, Maróthi György harca árán tud otthonra találni.

Végül hangsúlyozzuk, hogy az eddigiekben felvázolt zenei struktúrák kizárólagosan a városi zeneéletre vonatkoznak – vagyis a templomok, iskolák és a városi polgárság zenélésére – s természetesen nem érintik a fejedelmi és főúri udvarok más típusú gyakorlatát.

Rennerné Várhidi Klára:

A KOLOZSVÁRI UNITÁRIUS KOLLÉGIUM NAPLÓJÁNAK VOKÁLIS ZENEI ADATAI A 17. SZÁZADBAN

Kolozsvár szabad királyi város 17. századi történetében meghatározó mozzanat volt, hogy az itteni városi lelkész, és Erdély református egyházainak püspöke, Dávid Ferenc – miután végigjárta a protestantizmus eszmei lépcsőit, végül – *unitárius* hitmeggyőződésre jutott. Amikor a Gyulafehérvárott (1566) megtartott hitvitából győztesen tért vissza, és magát a fejedelmet, János Zsigmondot is megnyerte az új hitnek, Kolozsvár népe ujjongó lelkesedéssel fogadta és vállain vitte be őt a piaci nagytemplomba. Már történelmileg is meghatározó volt azonban – mind a német-szász,¹ mind a magyar történelem-felfogás szerint, hogy Kolozsvár *városi tanácsa* ettől fogva szintén unitáriussá lett. Simén Domokos szavaival élve² „amint Kolozsvárnak tekintélyes számú szász és lutheránus lakói az unitárius és így magyar vallásra áttértek, Kolozsvár a szász városok sorából³ kiesett, és magyarosodása újabb lendületet nyert. Midőn így Kolozsvár unitáriussá lett, egyszersmind birtokába jött az unitáriusoknak a piaci nagy templom, az itteni óvári templom és az avval összefüggésben levő dominikánus zárda”, amelyet előbb a lutheránusok, később a reformátusok iskolának használtak.

Dávid Ferenc nagy lendülettel látott neki, hogy ezt a városi iskolát az új hitelveknek megfelelően átalakítsa. Ebben hathatós támasza maga a fejedelem, János Zsigmond volt, aki szintén unitáriussá lett, és így saját költségén építtetett az unitáriusoknak a zárdaépület északi oldalán egy gótikus auditoriumot (hallgatótermet), melyet a művészet- és tudománykedvelő fejedelem tiszteletére „Apollo-palatium”-nak, összevonva: „Apollatium”-nak neveztek.

Nem sokkal ez után 1568-ban János Zsigmond Kolozsvár további magyarrá tételének érdekében újabb lépéseket tett azért, hogy a templomok, hivatalok és a közvagyon használatát a magyarok és a szászok közt egyenjogúlag közössé tette, felismer-

¹Teutsch, Friedrich, *Geschichte der Siebenbürger Sachsen* (Hermannstadt 1899), 247–248. „Bald erhielt aber Blandratas und Franz Davidis neue, die Dreieinigkeit läugnende Lehre in der Stadt Anhänger; nicht lange, so trat sie offen zum „Arianismus“ über, damit aber zugleich aus allem Freundesverkehr mit dem sächsischen Brudervolk, in dessen Mund und Herzen die kirchliche Ansicht Klausenburgs eine abscheuliche Lästerung war. Der Schritt war zugleich ein Todesstoss für das Deutschtum der Stadt.”

²Simén Domokos, 'Az unitáriusok kolozsvári főiskolájának könyvtára' *Keresztény Magvető* 12 (1877), 193–207.

³Gromo, Johann Andreas, 'Uebersicht des ganzen im Besitz des Königs Johann von Siebenbürgen befindlichen Reiches und allen Merkwürdigkeiten desselben' *Archiv des Vereins für siebenbürgische Landeskunde* N. F. 2. (1855), 1–74. Ismertetésében az erdélyi szász városok a következők: Hermannstadt (Nagyszében) – Kronstadt (Brassó) – Bistritz (Beszterce) – Mediasch (Méggyes) – Schässburg (Segesvár) – Broos oder Mühlenbach (Szászsebes) – Klausenburg (Kolozsvár).

ve Kolozsvár centrális szerepét az erdélyi magyarság sorsának alakításában. 1571-ben pedig Marosvásárhelyt kimondatta, hogy az unitárius vallás egyenrangú a három másik törvényes vallással. A Tiszántúlon és a Dunántúlon is elterjedtek az unitárius eszmék, sőt Pécs városában unitárius gimnázium működött.

A fejedelem azonos hitmeggyőződése rendkívüli támaszt jelentett a megalakuló új egyháznak, és az általa hirdetett vallásnak, amely a központi fekvésű és kultúrájával messze kisugárzó Kolozsvár meghódításával egész Erdélyben mintegy száz évre (1566–1666) visszazorította a kálvinizmust, mielőtt az a kevéssel ezelőtt még lutheránus magyarok között szívósan gyökeret verhetett volna.⁴ Jóllehet a fejedelmi irányítás János Zsigmond után – eltekintve a Báthoriak uralkodásától – az orthodox református vallást részesítette előnyben, az unitáriusok olyan szilárdan őrizték közigazgatási pozícióikat, hogy csak 1638-ban sikerült őket I. Rákóczi Györgynek kissé megszorítani, és igazán csak a 17. század második felében tért hódító puritán ideológia tudta eszmei erejüket némileg megtörni.

Az antitrinitárius (=unitárius) szellemi mozgalom eszmetörténeti jelentőségét részletes irodalomtörténeti tanulmányok méltatták.⁵ E mozgalom azonban a 16–17. századi erdélyi magyarság nemzeti öntudatának alakításában sem játszott kevésbé jelentős szerepet. A közvetlen közelükben élő német-szászok a lutheri eszmékhez, a hódoltsági területen élő magyarok túlnyomórészt a kálvini eszmékhez, a királyi Magyarországot uraló Habsburgok és az itt élő magyarok pedig leginkább a katolicizmushoz kötődtek. Ezért nem véletlen, hogy a függetlenség eszméjére fokozottabban érzékeny Erdély a fenti vallások ellenpontjaként szárnyai alá vette az új, unitárius vallást, és az antitrinitárius eszmetörténeti mozgalomnak e kevésbé radikális vallási-szellemi irányát magyarságával mintegy átítatta, illetőleg feltöltötte.⁶

Még akkor is így van ez, ha tudjuk, hogy maga Dávid Ferenc, és a később sok belső harc után melléje csatlakozó nagy irodalomszervező és híres könyvnyomtató Heltai Gáspár származásuk szerint szászok voltak.⁷ Mindketten anyanyelvi szinten beszéltek magyarul, és műveltségükkel a város egész kultúráját évtizedekre kihatóan befolyásolták. (Dávid Ferenc a kortársak szemében olybá tűnt, mintha az egész bibliát kívülről tudta volna.)

Furcsa ellentmondás, hogy János Zsigmond, a „*muzsikáló* erdélyi fejedelem”, aki nemcsak lanton, de orgonán is képezte magát, végül olyan vallás mellett foglalt állást, amely liturgikus gyakorlatából *a zenének éppen a hangszeres részét iktatta ki*.

A kolozsvári unitárius kollégium naplója ugyanis, illetőleg ennek 17. századi fasciculusi (1626–1700: MTAK Mf A 635) bőven dokumentálják az unitárius egyház hangszerellenes tilalmait. „*Musicum instrumentum studiosi nec habeant, nec tractent sub*

⁴Kanyaró Ferenc, *Unitáriusok Magyarországon tekintettel az unitárizmus általános történetére* (Kolozsvár 1891) 49.

⁵Pirnát Antal, *Die Ideologie der Siebenbürger Antitrinitarier in den 1570er Jahren* (Budapest 1961) uő.: 'Kolozsvár Dávid Ferenc évtizedeiben' *Az ELTE Évkönyve* 1955.

⁶Az unitárius énekköltészet mind nyelvi, mind verselési sajátágaiban erősen emlékeztet az erdélyi-székelly néphagyományra. Jellegetességeit érdemes volna a graduális és énekeskönyvi anyag átvizsgálásával kimutatni és az élő hagyománnyal összevetni.

⁷Veress Endre, *Annuae Litterae Societatis Jesu de rebus transylvanicis temporibus principum Báthory (1579–1613)*. (Budapest 1921) 201.

poena Dr. 24.” (1644. I/240. o.) Tehát 24 dénár büntetést fizet az a tanuló, akinél valamilyen hangszert találnak, vagy aki ezen muzsikál. Az idők folyamán csökkent a büntetés összege, maga az elv azonban a kálvinistákhoz hasonló puritán meg gondolásokból – maradt. 1693-ban Gálfalvi és Molnár nevű unitárius diákokat már csak 6 dénárral büntetik, amiért hangszerezen játszottak a kollégium falai között.⁸ A Veress Endre kiadásában megjelent „Annuae litterae Societatis Jesu” szintén tanúságot tesz egy emlékezetes hangszer-rombolásról 1605-ben, amikor az unitárius diákok szétdarabolták a Szent Mihály templom kórusán talált pozitív orgonát, melyet még Basta, császári tábornok állíttatott.⁹ Ennek az eseménynek a megítélésében természetesen nemcsak a hangszertől való idegenkedést kell figyelembe vennünk, hanem főképpen a mögötte meghúzódó igen erős nemzeti ellenálló érzületet.

Jóllehet hangszeres zenélésről vagy többszólamú énekgyakorlatról a kolozsvári unitárius kollégium naplójának 17. századi sorai nem tesznek említést, mégis elgondolkodtató az a rengeteg *vokális zenei adat*, amivel találkozunk a naplónak szinte minden lapján. (cantatio specialis, cantatio generalis, cantatio nuptialis, cantatio funebris, cantatio nobilium, cantatio natalis, salutatio, adstatio, legatio, funeratio, deductio, etc.) Mivel az éneklések, cantatiók egymást érték, a diáksereget két részre osztották: egyik héten a senior csapata (pars senioris), másik héten a kántor csapata (pars cantoris) tartotta a köszöntöket. Így jutott idő a komolyabb tanulmányokra: latin-görög nyelv és irodalom, metaphysica, Comenius, Erasmus stb.¹⁰

Az unitáriusok nagy hangsúlyt fektettek a közösen, szépen megszólaltatott ének-re. Se istentiszteleten, se püspökválasztáson vagy zsinaton, se megyegyűlésen a köszöntéseknél, se temetésen vagy lakodalmon nem maradhatott el az énekszó. Sőt, azt mondhatnánk, hogy maga az éneklés volt a mindennapi kenyerük, hiszen leginkább a cantatiókért kapott pénzből tartották fenn magukat. A diákok önkormányzati és részint önfenntartó társulata (dispensator, provisor, oeconomus stb.) szabályozta a befolyó összegek igazságos elosztását, valamint mulasztás esetén ezen összegek büntetesképpen levonását.

A cantatio az éneklési alkalom és az ennek megfelelő műfaj szerint háromféle lehetett: cantatio nuptialis, azaz énekes menyegzői köszöntő; cantatio funebris: temetésen és gyászszertartáson való éneklés; cantatio nobilium: közismert, fontos világi vagy egyházi funkciót betöltő nemesi származású emberek felköszöntése énekszóval.

Az énekléshez – különösen a nyári hónapokban – leggyakrabban a menyegzők szolgáltattak alkalmat (cantatio nuptialis). Ilyenkor az éneklésen kívül ajándékkal is kedveskedtek az ifjú párnak, s többnyire részt vettek a lagziban is. 1659 szeptemberében ott vannak az unitárius diákok Martinus Czehi nevű¹¹ kántoruk esküvőjén, majd

⁸ „Gálfalvi idem, et Molnar item *privati*, quod *Musica instrumenta* tractaverint iisdemque *luserint* d. 6. uterque.” 1693. dec. 6.

⁹ Veress Endre, i.m. 133. „Erat *in choro musicum instrumentum*, vulgo *Positivum* appellat, quod Claudiopolii Basta reliquerat. Illud Arianorum discipuli perfregerunt et in sexcentas partes discerpserunt.”

¹⁰ „Et tota hac septimana examen generale habuerunt studiosi ex Theologia, Logica, Graeca, *Erasmus*; ubi studiosi etiam Calviniani adfuere.” 1669. júl. 1. „Pueri etiam habuerunt generale examen ex Theologia, Syntaxi, Etymologia, ex Ciceronis Epistola et *Comenio*.” 1699. júl. 6. II/255. o.

¹¹ A fasciculásokban előforduló neveket változtatlan latin nyelvű alakban közöljük.

szintén ebben az évben Stephanus Baczi lakodalmán, „quibus nuptiis omnes studiosi accinuerunt.”¹² Magyar és szász diákok közösen is vettek részt efféle esküvői éneklésen, sőt az is előfordult, hogy szász lakodalmon átengedték az ének vezetését a magyar diákoknak, ha ők maguk kevesen voltak.¹³ Stephanus Szentpéteri és Stephanus Jarosotzki is meghívja az egész coetust lakodalmi cantatoria, természetesen megfelelő honorárium ellenében.¹⁴ Nagy becsben tarthatták az esküvői szertartást, mert még a lektor-tanárok és kántorok házasságkötését is feljegyezték. Így értesülünk Paulus Bedeu lektor lakodalmáról is, aki bőkezűen jutalmazza meg lelkes éneklésüket, és a mendikáns diákokról sem feledkezik el.¹⁵ A kántorok közül kiemelhetjük a kolozsvári Szent Péter templom magyar kántorának, Daniel Beoleoninek esküvőjét és Stephanus Sarosi szász kántornak lakodalmát. Mindkét alkalommal nagy énekszóval köszöntötték a jegyespárt.¹⁶ Hihetőleg az éneklés is hozzátartozott ahhoz a pazar ünnephez, amelyet Gyalu várban tartottak, és amelyen Wesselényi István ülte lakodalmát a kormányzó Bánffy György leányával, mert egyébként nem jegyezte volna fel az eseményt az unitárius diák-senior.¹⁷ Ugyanígy az egész kollégium kivonult Sigismundus Palffinak Desukovits Máriával tartott esküvőjére is, melyen a szép éneklésért 3 florénum 12 dénár jutalmat kaptak az éneklő diákok.¹⁸

A temetéseken való énekes részvétel (cantatio funebris) és a halottbúcsúztatásra „komponált” gyászversek (carmenek, epicediumok) képezték az önfenntartó diákság másik nagy jövedelemforrását. Efféle diák-versificatorokról esik említés Sigismundus Thoroczka temetésén is 1658-ban.¹⁹ A meghalt személyt dicsőítő gyász-énekeket bizonyos műfajkövetelményeknek megfelelően komponálták meg a diákok, természetesen tanári felügyelettel. Johannes Dalnoki temetésén „pro Compositione Carminum

¹² „Celebravit nuptias praestantissimus juvenis Martinus Czechi Cantor Ecclesiae nostrae.” „Ex nuptiis Stephani Baczi d. 87., quibus nuptiis omnes studiosi accinuerunt.” 1659. szept. 24. II/154. o.

¹³ „Cantatio Nuptialis pars Cantoris attulit flo. 1. d. 28. ... sed quia Saxones erant pauci, tres nimirum cum Cantore erant, et sic nobis permillum est, ut decantaremus Hungarice.” 1665. jan. 27. II/206. o.

¹⁴ „Cantatio specialis pars Senioris fl. 1. d. 58. Stephanus Szentpeteri studiosus duxit Uxorem, in cuius nuptias Coetus etiam Hungaricae nationis invitatus.” 1669. márc. 12. II/252. o. „Pars Cant. Nuptias Steph. Jarosotzki cantu celebrat, unde fert f. 2. d. 22.” 1674. okt. 16. II/308. o.

¹⁵ „Clarissimus Dominus Lector Paulus Bedeu Uxorem ducit. ... Cantatio Nuptialis... dantur enim flo: 4. d. 31. Mendicantibus flo. 1. d. 90.”

¹⁶ „Ego cum Desfalvio in nuptiis Humanissimi Juvenis Domini Danielis Beoleoni p. t. Cantoris in Sancto Petro ex deliberatione coetus comparuissem... Eodem Cantatum praeiit pars Senioris et tulit fl. 1. d. 14.” 1688. febr. 24. II/442. o. „Celebrantur Nuptiae Domini Cantoris Stephani Sarosi, sax. Nationis, cum Virgine Catharina Buzer; Filia Georgii Buzer; a quo totus Coetus invitatur. Decantatur generaliter, unde afferuntur fl. 2. d. 84.” 1699. jan. 27. III/45. o.

¹⁷ „Hoc die celebratae sunt Nuptiae Filiae Gubernatoris cum Stephano Wesselényi in arce Gyalu maxima cum pompa ac solemnitate.” 1700. jún. 21. III/71. o.

¹⁸ „Solennes Nuptiae celebrantur Clar: D. Sigismundi Palffi, cum Virgine castissima D. Maria Desukovits. Quae generaliter decantatae adferuntur fl. 3. d. 12.” 1703. nov. 6. III/119. o.

¹⁹ „Reverendissimus Dominus Episcopus Excellent. Dominus Balthasar Rakozius. Clarissimus Dominus Stephanus Pauli; Cantor, Joannes Dobolyi, Valentinus Árkosi abeunt ad humandum corpus

Typis mandatorum” 2. fl. 10. d. honoráriummal becsülik meg a diákszerző munkáját,²⁰ s ugyanígy történik Franciscus Stenczel és Petrus Köpeczi halotti tiszteletadásánál is, ahol magán az éneklésen kívül a búcsúénekek megkomponálásáért is adományban részesülnek.²¹ A naplót vezető senior szintén lehetett efféle diák-versificator, hiszen 1659-ben följegyzi magáról, miként jutott egy tallér jövedelemhez Georgius Pápai temetésén „*pro rhythmis funebribus hungaricis.*”²² Közös pártfogóik temetésére együttesen vonultak ki a magyar és szász diákok, és „alternatim”, *felváltva énekeltek a „deductio”-ban.*²³ Kiemelkedő pompával tartották meg a gubernátor Bánffy György fiának, Gergelynek a temetését 1699. jan. 10-én. A kormányzó ugyanis elrendelte, hogy mind a négy bevett vallás diákjai megjelenjenek, és éneklésükkel nyilvánítsák ki tiszteletüket.²⁴ Szintén „ökumenikus” megvalósítása a temetési éneklésnek Ladislaus Gyulaffi halotti pompája a kolozsmonostori templomban. Erre nemcsak az unitáriusok egész kollégiuma vonult ki, hanem a református lelkészek, diákok és professorok közössége is, ahol „majorem

[19. lábjegyzet folytatása]

Generosi quondam Domini Sigismundi Thoroczkaei, unde *versificatoribus* feruntur d. 20. Coetui d. 2.” 1658. febr. 8. II/149. o.

²⁰ Funus Generale. Tumulatur Generosus Dominus Johannes Dalnoki: unde fl. 1. d. 36. Item *pro Compositione Carminum Typis mandatorum* fl. 2. d. 10.” 1697. aug. 30. III/17. o.

²¹ „Funus Generale; Tumulamus Spect. ac Generosum Dominum Franciscum Stenczel. Attulerunt *pro Cantu* fl. 2. d. 4. *Composuimus et Carmina* ad cohonestationem Funeris ejusdem, quae etiam Typis sunt mandata. Pro hoc labore dati sunt flo. 8.” 1699. márc. 29. III/48. o. „Funus Generale, Tumulatur Gen. Dominus Petrus Köpeczi; Allati *pro Cantu* fl. 1. d. 36. *Pro compositione Carminum* Typis mandatorum fl. 8.” 1699. ápr. 15. III/49. o.

²² „Ex funere Generosi D. Georgii Pápai ... misere a latronibus trucidati nobis obtigerunt fl. 3. d. 44. unde mihi extra portionem personalem *pro rhythmis funebribus hungaricis* datus est talerus.” 1659. aug. 25. II/153. o.

²³ „Funus generale Hungarorum et Saxonum apud Dominum Bernardum Gassner, ubi nos *cecimus* primum et Dominus Michael Böloni habuit concionem; *in deductione alternatim cecimus cum Saxonibus*; dati sunt nobis fl. 1. d. 10. ... Uxor ejus sepulta est.” 1669. szept. 19. II/256. o. A „deductio” jelentése az Erdélyi Magyar Szótörténeti Tár szerint: holttest-eltakarítás; Páriz-Pápai szótárban: elvezetés, kísérés.

Bár a napló fönt idézett szövegéből konkrétan nem derül ki, hogy az „alternatim” kifejezést zenei értelemben kell-e vennünk, mégsem zárható ki annak lehetősége, hogy a szászok – unitárius mivoltuk ellenére – esetleg többszólamú énekeket is vegyítettek a felhangzó énekek közé. Ezt a feltételezést látszik megerősíteni, hogy az erdélyi szászok egyik korabeli (1622) *unitárius* énekeskönyvében *többszólamú* tételek is szerepelnek. Az érdekes adatot Ferenczi Ilonának köszönjük.

²⁴ „Excellentissimus Comes, Georgius Bánffy de Losoncz, Transsylvaniaeque Gubernator, pro condecoratione Funeris Filioli sui dilectissimi Gregorii Bánfi, itidem Comitis, qui 4. praesentis cum solenni Pompa humatus, offert flr. Hung. 25. Hic ex beneplacito Suae Excellentiae *omnis Religio-nis studiosi comparuere et cecinere.*” 1699. jan. 10. III/44. o.

propter pompam” mindenki szép énekléssel rótta le kegyeletét az elhunyt iránt.²⁵ A funeratiokból és rekordációkból befolyó összeget a hetenként megtartott pénzelosztáskor (divisio septimanalis) kapták meg, s a legaprólékosabb szigorúsággal jártak el az egy főre eső igazságos jutalék megállapításánál.

A föntieken kívül általánosan elterjedt szokása volt a kolozsvári diákoknak a „cantatio nobilium”: hogy a nevezetesebb személyeket, különösen az előkelő származású nemes embereket „megénekelték”. (*Decantatur* Gen. D. Georgius Tsegezi; *Salutatur Spectabilis ac Generosus Dominus Sigismundus Szaniszlo etc.*) Szükség volt ilyenkor a diákok szemfülességére, hogy kikémléjék, melyik utcába és mikor érkezik nemesi származású ember, mert adományra többnyire csak ez esetben számíthattak. 1674. október 27-én véletlenül hiba esett a számításba, mert a „kifigyelő diák” (explorator) olyan társaságba vezette cantatióra a diákokat, ahol nem tartózkodott vagyonos nemes ember, s így – elesve a bevételtől – a közhatározat 21 dénárral büntette a felületes explorátort.²⁶ A megénekelt (decantált) személyek neve periodikusan ismétlődik a feljegyzésekben; a leggyakrabban előforduló nevek mögött pedig valamely magas tisztséget betöltő személy rejlik. Bánffy György, Erdély kormányzója 1692-ben hét florénnummal jutalmazza énekes köszöntőjükért az unitárius diákokat.²⁷ Johannes Sárosi Cancellarius Regni a legbőkezűbb adakozó, aki úgy látszik, szíven viselte a kollégium ügyét. De hasonló rendszerességgel jutalmazták a diákok üdvözlő énekét: Sigismund Szaniszlo (judex), Ladislaus Desi (supremus equitum magister), Samuel Bíró, Johannes et Gabriel Tholdalagi, Nicolaus Horvath és felesége, Paul et Michael Suki, Michael Toroczka, Sigismund Pápai, Stephanus et Franciscus Daniel, Georgius Gerőfi és felesége, Franciscus Stenczel, Michael Jóó, Johannes et Stephanus Deési, Georgius Gálfalvi, Franciscus Maxai és Ladislaus Gyulafi.²⁸ Amikor elérkezett az év vége, összesítést készítettek mind az előkelő nemesek, mind a városi polgárok kapujában *cantatio*val begyűjtött pénzről. („Ex Cantatione ostiatim tum Nobilium extraneorum, tum vero Civium Ecclesiae et Civitatis hujus comportati sunt fl. 146. d. 59.” 1691. nov. 26. II/514. o.)

Kolozsvár életében nevezetes esemény volt a város főkapitányának megválasztása, melynek ünnepélyességét csak emelte a kollégiumi diákok ez alkalommal is felhangzó

²⁵ „Corpus Spectabili ac Magnifici Domini Domini Ladislai Gyulaffi, qui 13. Aprilis Anni currentis in Domino exspiraverat, solenni cum pompa tumulatur in templo Monostoriensi. Ad hoc funus nos quoque omnes generaliter, nec non Rev. ac Clar. Viri, ut et Domini Reformati tum Studiosi et Pastores Professoresque majorem propter pompam fuimus invitati, et quia in *deductione cecinimus* dantur fl. 10.” 1699. jún. 14. III/52.

²⁶ „Paulus Colosvari, quia negligenter exploravit, et studiosos duxit eo *cantatum*, ubi nec adfuit Nobilis, priv: d. 21.” 1674. okt. 27. II/308. o.

²⁷ „Magnificus item ac Spectabilis Heros Dominus Georgius Banfi Regni hujus pro tempore Gubernator misit *pro Cantatione* florenos 7.” 1692. máj. 26. II/529. o.

²⁸ „Item, Reverendos ac Clarissimos Viros omnes generaliter *decantamus*, ut et Generosum Ducem, G. Michaelem Jóó, Franciscum Stenczel, nec non Spectabiles ac Generosos Nobiles, uti Spectabilem ac Generosum Gabrielem Pekri, Paulum et Michaelem Suki, Spectabilem ac G. Dominam Gyerőfianam; Quorum beneficio et Patrocinia acquirimus fl. 31. d. 60.” 1698. dec. 25. III/42. o.

énekes köszöntője. Ott énekelnek az unitárius tanulók Bánffy Dénes, Rhédei Ferenc és Székely László kolozsvári főkapitányok eskütételekor.²⁹

Nem mulasztják el az énekes fogadást a zsinatról hazaérkező új unitárius püspökök köszöntésekor sem. Daniel Szentivanit (1684), majd öt évvel később Paulus Bedeot a társaságukban levő rektorral és kántorral vidám énekszó és ujjongó taps mellett kísérik otthonukba.³⁰

A legnagyobb ünneplés természetesen a „kincses Kolozsvár”-ra érkező vagy itt elvonuló fejedelmeket illette. Kolozsvár szabad királyi városnak mind külső, mind belső tanácsa mintegy száz éven át egységesen unitárius hiten volt. I. Rákóczi Györgynek is csak fokozatos politikával sikerült kimondatnia a deési complanatiot,³¹ amely lassanként visszahelyezte a reformátusokat közigazgatási pozícióikba. Egy évvel a deési complanatio után, 1639-ben a fejedelem meglátogatta a kolozsvári unitárius kollégiumot. („Serenissimus Princeps Georgius Rákoci ingrediatur. Dedit nobis flor: 4.” 1639. máj. 27. I/167. o.) Értésülünk a napló soraiból arról is, hogy fiának, II. Rákóczi Györgynek a fejedelmi székbe való beiktatási napját (1642. márc. 4.) Erdélyben kötelező ünnepnap-pá nyilvánította. 1659-ben II. Rákóczi György hatalmas seregével – célja az ellenfejedelem Barcsay Ákos seregének kiszorítása volt – tíz napot töltött Kolozsvárott. Jóllehet a töméntelen hadi nép látása nagy félelmére volt a lakosságnak, az unitárius diákok ennek ellenére énekszóval köszöntötték a fejedelmet. („*Accinuimus Principi*, qui cum ingenti militum copia non sine civium metu urbem ingreditur, et accepimus fl. 4.” 1659. nov. 12. II/156. o.) Mivel II. Rákóczi György 1660. júniusában halt meg, a szeptember 30-áról keltezett adat már Barcsay Ákos fejedelemre vonatkozik, aki elődjénél jóval nagyobb anyagi megbecsülésben részesítette az énekes diákokat. („*Accinuimus Celsissimo Principi*, qui ex liberalitate obtulit studiosis hungaris fl. 25. saxonis ittem fl. 15.” II/162. o.)

Kolozsvár az Apafiak idejében is központi szerepet vitt az erdélyi fejedelemség politikájában. Miután a város felajánlotta hűségét I. Apafi Mihály fejedelemnek, és vállalta, hogy végvárrá szervezzék, a fejedelem Erdély nemes urainak kíséretében és nagy kato-

²⁹ „Dionisius Banffi introducitur, atque... Capitaneus creatur, unde *ex Cantatione* tulerunt studiosi fl. 1.” 1666. okt. 8. II/232. o. „Generosus nempe Franciscus Redai solenni cum pompa introducitur Claudiopolim, et in porta Urbis Közép vocitata inauguratur, ibidemque juramentum deponit. Quem pars Cantoris *decantavit*, et dedit d. 99.” 1675. jan. 14. II/311. o. „...Ladislao Szekely supremo huj. Urbis Capit. ...*salutati*. Eodem a nobis *decantati*.”

³⁰ „Eodem die in pago Desfalva Reverendus D. Plebanus Cl. Daniel Sz: Ivani in Episcopum creatur... ex Synodo Viris R. Claris. redeuntibus R. D. Episcopum novo honori applaudentesque generaliter *decantamus*.” 1684. jún. 1, 4, 8. II/398. o. „Reverendus ac Clarissimus Dominus Paulus Beodeo, Vir omni virtute ac honore cumulatissimus, apud Dütző Sz: Martonum, a Sancta Synodo Generali in Episcopum creatur.” „Redierunt Reverendi Viri ex Synodo. Itaque novo muneri Reverendissimi Episcopi gratulantes. Generaliter Suam Reverentiam *salutamus*. *Ex hac Cantatione* tuli fl. 3. d. 6.” 1689. jún. 19, 23. II/461. o.

³¹ Szilágyi Sándor, 'Az unitáriusok 1638-diki üldöztetésekének s a deési complanationak történetéhez' *Keresztény Magvető* 9 (1874) 150. Az unitáriusok központi helye Kolozsvár volt, „melynek sem külső, sem belső tanácsába nem vettek fel más vallásút. Rákóczi az országgyűlés által akarta kimondatni, hogy a város közigazgatásában *aránylag a reformátusok is* részeltessenek... Az unitáriusok ügyének rendezése... Deésre júl. 1-ére hirdetett terminusra halasztatott, hol végbement a híres complanatio.”

nai sereggel 1664. március 3-án érkezik a város falai alá. Az unitárius kollégium tógás diákjai ez alkalommal is énekes tiszteletüket teszik, és a fejedelmi pártól 6-6 florénium jutalomban részesülnek. („Illustrissimus Princeps cum Coniuge sua Illustrissima, nec non cum Regni proceribus, magnaque frequentia militum ingressus est. Ubi *accinuimus cum dominis studiosis*, datique ex utraque parte sunt flo. 6. d. d. 91.” 1664. márc. 3. II/199. o.) II. Apafi Mihályt 1684. szeptember 18-án iktatják be a fejedelmi székbe. Ekkor azonban már megkezdődik Erdélyben a Habsburgok terjeszkedő politikája, és 1689. április 3-án bevonul Kolozsvárra Donathus Heisler császári tábornok: „sine omni poenitus strepitu tympanorum ac pompa solenni” – ahogy a naplóvezető írja. II. Apafi Mihály mellé kormányzó tanácsot rendelnek, melynek három kiemelkedő politikusával: Naláczi István udvarmesterrel, Székely László főkapitánnyal és Bethlen Miklós kancellárral a fejedelem Kolozsváron vonul át. „Megköszöntöttük őket énekszóval, sőt Ladislaus Árkosi kántorunk is jelen volt” – írja az unitárius kollégium jegyzője 1690. augusztus 20-án.³²

I. Lipót császár hat évvel később II. Apafi Mihály fejedelmet Bécsbe internálta birodalmi hercegi címmel és évi kegydíjjal, de azzal a feltétellel, hogy nem térhet többé vissza Erdélybe. (1696. jún. 1.) Előtte egy évvel a fejedelem Friedrich Veterani császári tábornagy kíséretében – valószínűleg búcsúzási céllal – hazlátogatott Kolozsvárra. Amikor nagy ünnepi pompával átlépték a város küszöbét, a kollégiumi diákok kórusa a 21. zsoltárt énekelte a fejedelem tiszteletére: „Ur Isten, a király | jobb keze felől állj, | mert Téged áld!”³³

Miután láttuk, hogy a cantationak a közéletben betöltött szerepe szerint hány változata volt, kísérjük figyelemmel, hogy a főbb liturgikus ünnepeken mit énekel az unitárius kollégium közössége!

Ha vizsgálódásunkba bevonjuk az unitárius graduális és énekeskönyvi anyagot,³⁴ megállapíthatjuk, hogy ádvent, karácsony, vízkereszt, nagyböjt, húsvét, mennybemene-tel és pünkösöd ünnepét a reformátusokhoz és evangélikusokhoz hasonlóan, gregorián dallamokkal tartották meg,³⁵ és énekeskönyvükben a fenti fő ünnepkörök fontosabb népekeiket a zsoltárok elé helyezve írták le.³⁶ Majd minden év végén előfordul az unitá-

³² „II. Michael Apafi Dei gratia Princeps Transylvaniae hanc nostram regiam Civitatem tribus intimae admissionis Consiliariis, Nalaczio, Ladislao Szekely, supremo huj. Urbis Capit. et Nicolao Bethlen, *salutati*. Intranti et hinc exeunti ... Deus a lateribus assistat. Eodem, a nobis *decantati*; aderat et *Cantor* Ladislaus Árkosi nomine. unde reportamus flo. 6.” 1690. aug. 20. II/479. o.

³³ „Celsissimus Princeps II. Michael Apaffi... de Camera Aulica cum Illustrissimo Generale Veteranyi rediens Urbem nostram Claudiacam *magna cum solennitate* ingreditur, *Psalmoque XXI. a nobis salutatur*, confert fl. 10. Germanicales.” 1695. máj. 15. A héber számozás szerinti 21. zsoltárt Thordai János zsoltárfordításában idézzük, aki szintén a *kolozsvári unitárius kollégium* scholájában készítette munkáját 1627-ben. ld. RMKT XVII. század: 4. kötet. E zsoltár nótajelzése Balassi Bálint istenes énekét idézi: „Adgy már tsendesseget, | lelki bekeséget | Menyébéli Ur!”

³⁴ A magyar kéziratok énekeskönyvek és versgyűjtemények bibliográfiája (1565–1840) tizenhárom kéziratot forrást jelöl meg, amelyek mind a *kolozsvári unitárius kollégium* könyvtárába tartoznak. (Stoll 80, 81, 84, 101, 105, 122, 126, 137, 138, 140, 143, 150, 156. sz.)

³⁵ Ezt mutatja a hangjelzett Csonka Antifonálé (XVII. szd.) Stoll 143. sz.

³⁶ Erről tanúskodik az UN I. (=Az 1607 táján Thoroczkay Máté szerkesztésében megjelent legrégebb ismert unitárius nyomtatott énekeskönyv: MTAK Mf A 4/V.) és az UN II. (= a Heltai Gáspár műhelyében 1632-ben kinyomtatott Dávid Ferenc féle „Isteni Ditsiretek” című énekeskönyv: OSZK FM 2/4094.)

rius naplóban a „cantatio in festo Nativitatis Christi”, vagy a „cantatio natalis” megjelölés, amely karácsony több napon át tartó énekes megünneplését jelenti. Ilyenkor az esti könyörgéseknél (preces vespertinae) szigorúan számon tartották a diákok mulasztásait, s mivel jelenlétüket fontosnak tartották, tetemes keresetlevonással büntették a hiányzókat. A fegyelem ellen vétőkről szóló külön fejezetből tudjuk, hogy a megjelentektől nagy odaadást és figyelmet követeltek. („De his, qui peccant inter cantandum in Nativitate Christi.” 1660. dec. 23. II/166. o.) Előfordult, hogy az ilyenkor szokásos vidámság nagyobb mennyiségű bor megivására csábította a diákokat, ami a templomi fegyelmezettséget igénylő éneklés folyamán nem kívánt következményeket vont maga után.³⁷ A karácsonyi misztériumot drámai megjelenítéssel is érzékletesebbé tették 1700. dec. 30-án, amikor maga az eseményt följegyző senior tanította be diákjait, és az előadáson Erdély legtekintélyesebb főurai között Wesselényi István és Bánffy György is megjelentek.³⁸

A karácsonyt követő időszak gondolati tartalmát (három királyok, gonosz Heródes, betlehemi gyermekgyilkosság), szintén drámai előadással keltették életre, amelyet a megjelent polgárok és nemesek nagy együttérzéssel és tetszésnyilvánítással néztek végig.³⁹ Nincs kizárva, hogy az unitárius énekgyűjteményekben található „Nékünk születék mennyei király” kezdetű népéneket, amely végeláthatatlan versszakokban epikus részletességgel beszéli el Heródes tetteit, ezen aprószentekről szóló dráma összekötő énekének is használhatták.

A nagyhéten szokásos *lamentáció* (Jeremiás próféta siralmi) szintén szerepel a feljegyzésekben. Három unitárius diákot ugyanis kénytelenek voltak pénzbüntetésre ítélni, mert nem volt ínyükre a lamentáció éneklése. („Samuel Szent Martoni, Basilius Vargyasi et Petrus Szent Pálí privantur d. vicensis et quinis, quod *Lamentationem noluerunt decantare.*” 1668. márc. 31. II/244. o.) Liturgikus gyakorlatukban a nagyheti passiókat ők is énekeltek, amit Kövendi Tamás hangjelzett *unitárius Passionáléja* is bizonyít. (MTAK Mf A 368/I.) A nagyheti passiódráma előadására is találunk adatot. A rektor által rendezett előadáson 1669-ben részt vettek az idősebb, világi pályára készülő szekundánus diákok is.⁴⁰ Húsvét után pár nappal egy közkedvelt húsvéti népéneket pontos incipit megjelöléssel jegyez fel a krónikás. 1675. április 14-én a „*Fénylik az nap fényességgel!*” kezdetű énekkel köszöntik az összegyűlt diákok Nicolaus Horváth, Paulus Suki és Geor-

³⁷ „Instituetur divisio, unde integr. habuerunt dr. 24. Ejus occasione Josephus Divini a me et Coetus in jus trahitur, quod *tempore Cantationis Natalis* plus vini quam debet hauriens, multa convivia effuderit; et magna ex gratia Coetus 50 nummorum muleta imponit...” 1700. jan. 10. III/64. o.

³⁸ „Nativitatem Domini N. J. Xti *sub schemate scenico adumbravi* cum classe oratoria, praesente Excellentissimo ac Illustrissimo Regni Gubernatore, Uxore, Illustrissimo item Stephano Wesselyeni nobili ejusdem Genero, nec non ... Catharina Banfi, aliisque fere innumerabilibus Nobilissimis Amp. Reverendissimis Clarissimis utriusque religionis viris.” 1700. dec. 30. III/78. o.

³⁹ „Herodem infanticidam cum Classe Poetica *in scenam produxi*. Summo cum Magnatum tum Civium consensu et applausu.” 1680. dec. 30. II/379. o.

⁴⁰ „Clarissimus Dominus Rector *Tragoediam* habuit *de passione Domini* nostri Jesu Christi, ubi studiosi fere omnes erant Actores, et Secundanis ex discipulis meis etiam majores omnes.” 1669. ápr. 16. II/252–3. o.

gius Geröfi pártfogóikat, akik fejenként 90 dénár körüli összeggel köszönik meg a hangulatos salutatio.⁴¹

Legkedveltebb énekük azonban a 91. zsoltár parafrázisa volt: „*Az ki veti segedelmét*” incipittel. Rendkívül sok éneküknél ennek dallamát jelölik meg nótajelzésül, és a napló is megemlíti, hogy ezzel a *cantio*val köszöntötték Andreas Almasi pártfogójukat 1663. dec. 4-én.⁴²

Központi jelentősége volt az unitáriusok liturgiájában a „*Da pacem Domine in diebus nostris*” latin antifóna magyar változatának, amely a lutheri változat közvetítésével strófikus népénekké vált.

Az esti könyörgéseknél fontos szerepet betöltő „*Da pacem*” éneklését 1694. szeptember 9-én az új igazgató, Kolozsvári Dimén Pál beszünteti, és elrendeli, hogy helyette Dávid király zsoltárait énekeljék. („*assumuntur cantiones Davidis, vulgo Franciae dictae.*”)⁴³ Azonban ha figyelmesen olvassuk a napló sorait, már 1665. jan. 25-én találunk egy megjegyzést erre vonatkozóan: „*Primum cecinerunt in templo minori cantionem vulgo Franciae dictae ex consilio Patronorum, nec non Reuerendorum Virorum.*” (II/206. o.) E szerint a XVII. század második felétől – a puritán ideológia egyre nagyobb mérvű térhódításának következményeképp – tanácsosnak látszott, hogy az eddig gyakorlatban levő énekek és unitárius zsoltárok mellett (először Bogáti Fazakas, majd Thordai zsoltárfordításai) most már a *genfi* zsoltárokat is énekeljék a *francia* dallamokkal. Ezt támasztja alá az 1676-ban másolt *unitárius* Felvinczi kódex (Stoll 138. sz. OSZK FM 1/021) címlapja is: „Szent David Kiralynak és prophetanak száz eotven Soltári az *Franciai* noták szerint. Magyar versekre fordítottak Molnar Albert által. Irattatott *Kolosvart* lako Kövendi János költségével... 1676 esztendőben.”⁴⁴

⁴¹ „*Generosos Dominos Nicolaum Horvat, Paulum Suki, et Georgium Gerofi generali cantu salutavimus (cantione Fenlik az nap etc.) quorum primus dedit den. 99. secundus den. 84. tertius den. 96. ex quibus d. Cantori praerogativam den. nempe quaternos, quia praecinuit, exhibui.*” 1675. ápr. 14. II/313. o.

⁴² „*Eodem. Amplissimus Dominus Andreas Almasi uxorem ducit, et cum studiosis generaliter accinimus, ubi illatoribus flo. 2. dati sunt. Iterim ex jussu D. Almasii secunda vice... diximus istam cantionem Az ki veti segedelmít etc. et postea quam absolvissemus Cantionem, Dominus Almasi dedit nobis Tallerum Imperialem.*” 1663. dec. 4. II/195. o.

⁴³ „*Praesentis Cantio multis retro annis in Precibus usurpata „Da pacem etc.” scilicet deponi jubetur a Clarissimo Rectore, et loco istius assumuntur cantiones Davidis, vulgo Franciae dictae.*” 1694. szept. 9. A „*Da pacem*” kezdetű énekről ld. RMDT I. 655–656. o.

⁴⁴ „*A genfi zsoltárok magyar fordítását Szenci Molnár Albert először „Psalterium Ungaricum” címmel Herbornban, 1607-ben adta ki... Ettől fogva a zsoltárok elébb csak az ő kiadványaiban, majd 1635 után olykor Lőcsén, a Brewer-féle kiadásokban jelenhettek meg, mindaddig, míg a református ortodoxiának a puritánus mozgalommal szemben tanúsított ellenállása a szatmári zsinat (1646) után fokozatosan enyhülni kezdett, és a zsoltárok az 1650 körüli időkből Váradon, majd Debrecenben is megjelenhettek. Később az énekeskönyvekben a dicséretnek mögött helyezték el őket, és ez a sorrend megmaradt egészen 1806-ig.*

Arra nézve is van adatunk, hogy a genfi zsoltárokat Spethe András *latin* szövegével Sárospatakon alig pár évvel ennek a nemzetközileg elterjedt szép fordításnak megjelenése (1596) után énekeltek a diákok. „*Erdélyben, amint erről Bod Péter tudósít az erdélyrészi református püspökök életrajzait tartalmazó Smirnai Szent Polikárpus c. könyvében (1766), már az 1643. évi zsinaton elhatározták, hogy „a’ Frantzia Nótákra iratott Soltárokat is énekeljék hét köznap; de a régi Énekekkel is éljenek...*” Csomasz Tóth Kálmán, *Dicsérvétek az Urat!* (Budapest 1971) 243.

Az énekrend megváltoztatása maga után vonta az eddig érvényben levő liturgikus szokások megváltoztatását is. A templomban való pontos megjelenés részletezésénél a naplóvezető ismerteti a szabályt, mi szerint régebben a „Da pacem” cantiuncula éneklése alatt *kellott megjelenie* a novicius diákoknak, most azonban (1697) – mint hogy már Dávid zoltárait éneklük – legkésőbb az első zoltárvers éneklése alatt. Ha pedig csak a második vers alatt érkezének a templomba, hat dénárral büntessék meg őket.⁴⁵

Szigorú rendelkezésekkel határozták meg, hogy mit énekelhetnek a diákok. 1644-ben megtiltották a vénuszi, azaz szerelmi énekek terjesztését, később pedig a haszontalan, szemérmetlen és léha énekektől óvták a tanulókat. Ezzel szemben szorgalmazták, hogy az isteni dicséreteket, és az ezekhez hasonló halotti énekeket (=naeniae) megkedveljék a diákok. Aki a fönti tilalmakkal nem törődött, az nem menekült meg az ún. plága terhétől.⁴⁶

Ha valaki tógás diák akart lenni, át kellett esnie a „frequentatio”-nak nevezett szigorú próbaidőn, és csak vizsgáit letéve lehetett novicius, majd teljes jogú tógás diák. Mivel a tógás diák a megengedett időn felül nem tartózkodhatott a kollégium falain kívül, dolgainak intézésére famulus diákokat, mendikánsokat szerződtetett. A tógás diák köteles volt mendikánsának két hét időtartamán belül legalább egy éneket megtanítani.⁴⁷

A senior dolga volt viszont gondoskodni arról, hogy a mendikánsok ne csak a leckeórákon, a templomi szóoklatokon, az esti könyörgéseken, hanem az *ünnepi és az ünnep előtti énekléseken is* jelen legyenek.⁴⁸ A rendkívül szigorú viselkedési normákat külön fejezetekben tárgyalja az unitárius napló: „De precibus vespertinis”, „De generalibus processibus”, „De partialis processibus”, „De Cantore et Collaboratore”.

⁴⁵ „Item: Quoniam olim *Cantiuncula Latina Da pacem canebatur*, his recitata, cum Novitius in primo cantu intrare debuit juxta legem. ... Nunc quia *Psalmi Davidis cantentur, in primo versu* Novitius intrare debet, ingressus in secundo muletatur d. 6.” 1697. jan. III/2. o.

⁴⁶ „Admonentur studiosi publice *ne cantiones venereas usurpent.*” 1644. dec. 3. I/248. o. „Hac occasione interdicatur, *ne liceat cantillare Cantiones inutiles, inverecundas, futiles*, quae hoc tempore magna in copia irreperunt, *nisi tantum quae in laudem Divinam, aut his similis veluti Naeniae*; alias contra hoc facientes onus *plagae* nequaquam effugient.” 1689. dec. 10. II/467. o.

A plága kézről-kézre járó rudacska volt a diákok körében, amely büntetést szimbolizált. Aki társát *anyanyelvén* hallotta megszólalni, annak tenyerébe csapott a plágával. A diákoknak érdekében állt, hogy egymás beszédét éberem figyelve hamar túladjanak ezen a rudacskán, mert minél tovább volt valakinél, annál több pénzt kellett büntetésül fizetnie. Mivel a diákság így mintegy önműködően fegyelmezte magát, egyben a legjobb pedagógiai módszerrel tanulta meg a latin nyelvet, melyet azért gyakoroltattak a hétköznapi életben is, hogy a tanítási órákon ne okozzon nehézséget. (Gál Kelemen, 'A régi diákéletről' *Keresztény Magvető* 40 (1905) 146–148.) Úgy látszik, a *tiltott énekek* is plága-büntetést vontak maguk után.

⁴⁷ „Ea occasione imponitur Dominis Studiosis, ut Mendicantes suos ad cantiones docere sub spatio duarum septimanarum, *unius maxime cantiunculae melodiam* quotus quisque tandem ille novitius futurus sit, ex lege et vigore eius, debeant, contra facientes in Coetu per Seniores Scholae provocati negligentiae accusentur.” 1690. febr. 18. II/470. o.

⁴⁸ „Officium Senioris: ... Mendicantes ut lectionibus, ita *precibus vespertinis*, in templo tempore concionis, *cantui tam festis, quam praefestis diebus* interesse cogat.” 1648. I/277. o.

A frequentatio-nak nevezett próbaidő súlyos megpróbáltatást jelentett a kezdő diákoknak, hiszen folytonosan egyenruhában, mégpedig nemcsak végig begombolt dolmányban, hanem mentében és süveggel a fejükön kellett asztalnál ülve tanulniuk, naponta kétszer kellett templomba menniük, s mind emellett senkihez nem volt szabad szólniuk. Érdekes esetet jegyez föl a senior 1689. augusztus 27-én ezzel kapcsolatban. A szász diákok ugyanis nyomasztónak és bizonyára megaláztónak érezték e szigorú előírásokat, ezért bizonyos pénzösszeg kifizetésével mintegy megvásárolták maguknak a jogot, hogy mentesüljenek a süvegviselés és a frequentatio egyéb terheitől. Eddig ugyanis a szigorú rendszabályok miatt nem szívesen lépték át az iskola küszöbét, melynek következtében a *szászok énekkara állandóan a kórustagok hiányával küzdött.*⁴⁹

Fontos dokumentum az unitárius napló azért is, mert név szerint tünteti fel a 17. században Kolozsvárott működő kántorokat. Időrendben haladva megemlíti Jacobus Vargiasit (1633), Stephanus Sz: Martoniust (1637), Franciscus Bölönit (1640), Joannes Zagori szász kántort (1647), Martinus Czehit (1657–1659), Ladislaus Árkosit (1690–1698) és Stephanus Sárosi szász kántort (1698). A napló a Szent Péter templom kántorait is említi egy-egy elejtett megjegyzéssel, így: Daniel Beoleonit (1688), Valentinus Tsépet (1690) és Martinus Almásit (1692), sőt a torockói templomban szolgálatot teljesítő kántorokról sem felejtkezik el: Franciscus Dersi (1699), Stephanus Ernyei (1700) és Johannes Sz: Iváni (1703).

A kolozsvári unitárius kollégium 17. századi zenei élete – noha nem mutat fel többszámú kóruskultúrát vagy hangszeres gyakorlatot –, a rendkívül gyakori vokális zenei adatok tükrében mégis elevennek mutatkozik. Az itt tanuló diákság – hasonlóan a debreceni és sárospataki kollégiumi ifjúsághoz – jelentős szerepet játszott a városi kultúra fellendítésében, és mind a világi, mind az egyházi ünnepek pompájához hozzájárult szép éneklésével, szavalataival és drámai előadásával. A kolozsvári diákok – szemben a debreceni és sárospataki diákokkal – többször láthatták koruk jelentősebb történelmi-politikai szereplőit: az erdélyi fejedelmeket, a kormányzókat, a kancellárokat és főkapitányokat, akiket gyakran énekükkel is felköszönthettek.

Az irodalomtudományi elemzések mindeddig az antitrinitárius szellemi mozgalomnak csupán eszmetörténeti vonatkozásaival foglalkoztak, a zenetörténeti kutatások pedig – eltekintve egy részletekbe is bocsátkozó tanulmánytól⁵⁰ – csak általánosságok megállapítására szorítkoztak. A kolozsvári unitárius kollégium naplója viszont bizonyítékkal szolgál arra nézve, hogy a 17. századi Erdély történelmének, irodalmának és zenéjének megismerése nem lehet teljes a kéziratoss *unitárius* hagyomány egészének ismerete és feldolgozása nélkül.

⁴⁹ „Statutum est, ... ut quia Saxones, alias quoque pauci, molesta illius frequentationis onere deterriti, non facile scholam nostram salutandi suscipiant animum, unde *sæpe chorus Ecclesiae Saxonicae canentium inopia laborat*; mitiori depositionis genere in Saxones Scholam nostram Salutantes uteremur, Scilicet: Ut liceat novitio capite aperto incedere, et necessitate ita exigente Schola egredi, etc.” 1689. aug. 27. Erről az eseményről egyébként megemlékezik Gál Kelemen is „A kolozsvári unitárius kollégium története I–II. 1568–1900.” c. művében (Kolozsvár, 1935).

⁵⁰ Papp Géza, 'Ismeretlen Kochanowski-fordítások a XVI–XVII. századból' *Irodalomtörténeti Közlemények* 65 (1961) 328–340.

KIEGÉSZÍTÉSEK A VERBUNKOS ZENE ÉS TÁNC BÉCSI ADATAIHOZ

Az alábbi néhány adat Prahács Margit, A. Weinmann és Papp Géza alapvető bibliográfiáihoz¹ való szerény hozzájárulás; értéküket elsősorban a dallamok közlése² adja. A zenei adatokat egy 1781-es tudósítás követi, mely a császári udvarban előadott magyar párostánccról és verbunkos férfitánccról szól.

1. *Anton Wrantzky* (1761–1820) *Grand Carousel... c.*, 1803-ban megjelent művének magyaros tételeiről, a kiadvány magyarországi példányairól Papp Géza részletesen tudósít, s a három magyaros tételből egyet bibliográfiájába is besorol.³

A Gesellschaft der Musikfreunde (a továbbiakban GdM) könyvtárában⁴ a műnek egy későbbi, 1810 körüli kiadása található a következő címen: *Musique | DU GRAND CAROUSEL. | Contenance | Six Marches, douze autres Pièces, | et | la grande Contredanse. | Composée | par | MONS: ANTOINE WRANIZKY. | à Vienne | chez Thadée Weigl Auteur et Editeur de Musique | au Graben No. 1212. | Oeuv: 437.*

A címben jelölt hat indulót 12, népnévvél ellátott darab követi (a szerző ezeket nem táncnak nevezi): *Les Allemans* (No I, III, V, VII, IX, XI), *Les Polonois* (No II, VI, X), *Les Hongrois* (No IV, VIII, XII). (1–3. kotta.)

2. *Kaj[etan] Pohl* 7 magyar táncát korabeli újsághirdetés alapján helyezte el Papp Géza a maga időrendi helyére, 1807-re,⁵ a kiadvány maga eddig nem került elő.

A GdM könyvtárában⁶ a műnek egy későbbi kiadása található a következő címen: „VII | Ungarische Taenze | für das Piano-Forte, von Kaj: Pohl.” A kiadás helye Prága, „im Verlage der Polt’schen Musikalienhandlung”. (4–6. kotta.)

A megjelenés idejéről nem sikerült közelebbit megtudnunk, csak az bizonyos,

¹ Prahács Margit, *Magyar témák a külföldi zenében* (Budapest 1943); Alexander Weinmann, 'Magyar muzsika a bécsi zenemű-piacon'. In: *Magyar Zenetörténeti Tanulmányok* szerk. Bónis Ferenc (Budapest 1969) 131–177; uő. 'Magyar muzsika a bécsi zenemű-piacon (1770-1850)'. In: *Magyar Zenetörténeti Tanulmányok*, szerk. Bónis Ferenc (Budapest 1973) 13–28; Géza Papp, 'Die Quellen der «Verbunkos-musik». Ein bibliographischer Versuch. A) Gedruckte Werke I. 1784–1823' *Studia Musicologica* 21 (1979) 151–217. (A továbbiakban: Papp Géza, Quellen I.); Géza Papp, 'Die Quellen der «Verbunkos-Musik». Ein bibliographischer Versuch. A) Gedruckte Werke II. Sammlungen 1822–1836' *Studia Musicologica* 24 (1982) 35–97. (A továbbiakban: Papp Géza, Quellen II.)

² A kottákat az *Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien* szíves engedélyével közöljük.

³ Papp Géza, 'A verbunkoskiadványok kronológiájához' *Magyar Zene XX* (1979) 246–247; Papp Géza, Quellen I. 15. tétel.

⁴ Jelzete: VII 16.098 Q 16.127.

⁵ Papp Géza, 'A verbunkoskiadványok kronológiájához' *Magyar Zene XX* (1979) 246; Papp Géza, Quellen I. 24. tétel.

⁶ Jelzete: Q 19.776.

hogy 1828 előtti.⁷ A különböző kiadói jegyzékekből úgy tűnik, hogy Pohl kevés művet publikált, ezért lehetségesnek tartjuk, hogy a prágai kiadó az 1807-ben, Bécsben megjelent táncokat adta ki újra, a korabeli gyakorlat szerint.

3. *Friedrich Starke* (1774–1835)⁸ indulója „NEUER MILLITAIRISCHER MARSCH, | von Herrn Kapellmeister STARKE.” címen jelent meg a *Musikalisches Wochenblatt* I. évfolyamában,⁹ 1807-ben.¹⁰ Az induló első triójának felirata: „alla Ungarese”. (7. kotta.)

4. A *Musikalisches Wochenblatt* III. évfolyamában,¹¹ 1809-ben egy verbunkos darab jelent meg, melynek eddig csupán adatait ismertük, zenéjét nem.¹² Címe: „UNGARISCHE LAND WERBUNG | für das Pianoforte | gesetzt | VON HERRN ABBÉ GELINEK.” (8. kotta.) A dallamnak népi változatai és korabeli nyomtatott variánsai is ismertek („Lányok ülnek a toronyban” kezdetű kolomejka dallam, továbbá a „22 Originelle Ungarische Nationaltänze” c., Bécsben 1806–7-ben megjelent táncfüzet 11. száma), Gelinek abbé tehát – mint a cím is mutatja – a zongoraletétet készítette, s nem szerzője a dallamnak.

Megjegyezzük, hogy egy héttel az „Ungarische Land Werbung” megjelenése után, a *Musikalisches Wochenblatt* III. évfolyamának 31. számában ismét „magyar” muzsikát tett közzé a kiadó: Haydn G-dúr triójából (Hob XV:25) a *Rondo all' ongarese* zongoraszólamát.

5. *Leopold Blumenthal* 1818-ban megjelent, magyar témára írt variációit már Mátray Gábor említi,¹³ pontos adatait pedig Prahács Margit közli.¹⁴

A GdM példányának¹⁵ címe: „VARIATIONS | sur un Thème hongrois | pour le VIOLON principal, | avec accompagnement d'un second Violon, Alte et Basso. | Composée et dédiées | Monsieur le Comte | IGNACE de GUADAGNI | Colonel des armées de sa Majesté J. R. A. | par | Léopold de Blumenthal. | Oeuvre 16. | No 2803. | À VIENNE | chez S. A. Steiner et Comp.

A műből itt bennünket az „alla Onghera” feliratú téma (9. kotta) érdekel. Ez bizonyosan nem Blumenthal szerzeménye (a saját témát a művek címében mindig gondosan jelölték), hanem egy veretes, lassú verbunkos dallam. A gondosan kiírt előadási uta-

⁷ Whistling, *Handbuch der musikalischen Litteratur...* II, (Leipzig 1828) 850. lapján szerepel a prágai kiadás.

⁸ Életrajzi adatairól és más magyaros műveiről: Papp Géza, 'A verbunkoskiadványok kronológiájához' *Magyar Zene XX* (1979) 247.

⁹ Weinmann „Magyar muzsika a bécsi zenemű-piacon” c. tanulmányában felsorolja a *Musikalisches Wochenblatt* I. évfolyamában megjelent magyar vonatkozású műveket (138. l.), Starke indulóját azonban nem említi.

¹⁰ GdM könyvtára: VII 45.004a Q 11502.

¹¹ GdM könyvtára: VII 45.004c Q 11504.

¹² Papp Géza, *Quellen* I. 37. tétel.

¹³ *A Muzsikának Közönséges Története* (Tudományos Gyűjtemény 1828–1829) új kiadása (Magyar Hírmondó sorozat, Budapest 1984) 166.

¹⁴ Prahács Margit, *Magyar témák a külföldi zenében* (Budapest 1943) 22.

¹⁵ Jelzete: Q 9018.

sítások, a kísérő hangszerek „dűvő”-zést imitáló játékának jelölése a verbunkos zene hiteles előadásmódjának ismeretét tükrözi.

6. A „Wiener Musikalisches Pfennig-Magazin” I. évfolyamában (1843) négy magyar tánc ill. induló jelent meg. Ezeknek adatait Weinmann pontosan felsorolja,¹⁶ de kottájukhoz eddig nem jutottunk hozzá. A bécsi Nationalbibliothek példányáról készült fénymásolatok nem megfelelő minőségűek, ezért itt nem közölhetjük, de a Zenetudományi Intézet Könyvtárában megtalálhatók.

*

A korabeli sajtóból arról értesülünk, hogy 1781 november–decemberében Bécs főrangú vendégeket fogadott: Ferdinánd, württembergi herceget és feleségét, valamint Pált, az orosz trónörökösét és feleségét kíséretükkel. A több hétig tartó látogatás különleges, ünnepi rendezvényekre adott alkalmat. A program keretében november 25-én nagyszabású, négyezer személyes álarcosbált rendeztek Schönbrunnban. A bál nyitányként a főrangú közönségből öt jelmezes csoport különböző népek táncait mutatta be a kastély öt termében, s ezek egyike egy magyar tánc volt. Az est folyamán egy másik magyar vonatkozású eseményre is sor került: a magyar nemesi testőrség tagjai verbuválási jelenetet adtak elő.

December 4-én, a Burgban tartott szűk körű bálon megismételték a schönbrunni „műsört” a verbunkos tánccal együtt.

Négy újság számol be részletesen az eseményekről: a *Wiener Zeitung* (a bécsi udvar hivatalos sajtóorgánuma), az *Ephemerides Vindobonenses* (Bécsben megjelenő latin nyelvű újság, szerkesztője a magyar Keresztury József), a *Pressburger Zeitung*, valamint az első magyar nyelvű újság, a pozsonyi *Magyar Hírmondó*.

A négy helyen, három nyelven megjelent báli tudósítások egybevetése azt tanúsítja, hogy a korabeli sajtótermékekben leplezetlen „egyenirányítás” működött. A szövegek egésze vagy nagy része szó szerinti átvétel (*Pressburger Zeitung*), illetve csaknem szó szerinti fordítás (*Ephemerides Vindobonenses*, *Magyar Hírmondó*) a *Wiener Zeitung*-ból. A *Magyar Hírmondó* azonban, szerencsére, megtoldja a hivatalos szöveget. „Egy bécsi jóakaró” beszámolójára hivatkozva – aki bizonyosan szemtanú volt – aprólékosan leírja a „magyar táncos méltóságok” öltözetét, majd pedig hírt ad a testőrök verbunkos táncáról (ezt a többi újság meg sem említi), név szerint felsorolva a szereplő személyeket.

A december 4-i bálról az újságok már csak szűkszavúan és egybehangzóan emlékeznek meg. Itt viszont az *Ephemerides Vindobonenses* tudósítása hosszabb egy mondatral, mely éppen a testőrök verbunkos táncára vonatkozik. Innen tudjuk meg, hogy a verbunkos előadására a második alkalommal is sor került.

¹⁶

¹⁶Magyar muzsika a bécsi zenemű-piacon’. In: *Magyar Zenetörténeti Tanulmányok* (Budapest 1969) 152.

Lássuk először a *Magyar Hírmondó* leírását a november 25-i bálról:¹⁷ a vendégek ebéd után megtekintik a schönbrunni kastély termeit, majd Gluck *A/ceste* c. operáját adják elő tiszteletükre. Ezután a báltermekbe vonulnak.

„Az első kisebb palotában 8 pár igen ékes régi római öltözetű táncosok találkoznak, kik közül egyik a württembergi hercegfii, Ferdinánd vala. Ezeknek késérőik, a régi rómaikként, fegyverhordozó poroszok valának. A második nagyobb palotában lévő társaság 6 pár igaz magyar öltözetű táncosokból állott, kiknek is az ő tulajdon nemzetkéféle muzsikásaik valának; mind a viseletnek ékessége és illendősége, mind pedig az ő nemzeti táncoknak gyönyörködtető képezése úgyanynira tetszik vala a felséges úri s asszonyi nézőknek, hogy abban való kedveketelését nyilván s felszóval kijelenteni méltóztatának. Az harmadik palotában 24 pár tatár öltözetű sereg tatárok módjára szokott kontratáncokat táncol vala: ezeknek is mind viseletek, mint magok forgatása igen gyönyörködteti vala a nézőket. Ezek után 8 pár straszburgi táncosok következtek; mely táncnak kedves és mesterséges volta annyival inkább szembetűnék, mivel az öltözetek is straszburgi szokás szerént jelesen volt alkalmaztatva. Az utolsó álöltözetű táncos sereg tengeri hajókon szolgáló hajóslegények módjára lévén felöltözve, azoknak táncokat képezte, s 12 párból állott. [...]

Gondolom, sokaknak kedvek szerént való dolgot cselekszem, bővebbeske emlékezetet tévén a magyar táncos méltóságoknak viseletéről. Ezeket írja afelől egy bécsi jóakaró: 'A Sönbrunnban tartatott nagy udvari víg mulatságra, egyéb nemzeti álöltözetű méltóságok között, megjelenének a magyar nagyméltóságú gróf urak s asszonyok is, nemzetünk öltözetében, úgy mint a régi magyarok módjára szabott rövid és katonás mentéjek s dolmányjokban. A férjfiak öltözete szép tenger-, vagyis égszínű igen finom posztóból készítettett, tiszta arany paszomány s azon aranyrojtokkal ékesítetve, az övök tiszta ezüst sinórokból aranygombokkal, csizmájok sárga és arannyal kivarrott, csákós süvegek fekete bársonnyal borított és aranypaszományttal s azonnemű varrással igen gazdagon ékesítetett vala. Azonkívül a csákó-süvegek drága gyémántokkal ugyanynira ki volt rakva, hogy egyik-egyiken 30-40 ezer forint ára kövek is lehettek. Hasonlatosképpen a nemzetünkféle úri asszonyságok mind igaz magyar viselettel, hasonló színű selyem matériából oly gazdagon készült köntössel fényeskedének, hogy egynémelyiknek fején és ruháján százezer forint ára kövek is látszottak. Azzal legalább hízkelkedhetünk magunknak, hogy miféle nék minden egyéb efféle társaságokat megelőz-tenek, úgyhogy a tánchelyből, ezeknek megjelenésekkel, egész egy csoport nép leve a nagy tolyongozás miatt.' — 'Mindezen ékes öltözeteknek megszerzése és csinosan való mindennémű elkészítettése egyáltaljában Szalai József Bécsben lakozó magyar szabó mesteremberre volt bízattatva, ki is nagy iparkodás által mindenik méltóság előtt nagy kedvet találá.

Ugyanott Sönbrunnban ez alkalmatossággal a magyar katonafogadóknak (verbungusoknak) a táncok is előmutattatott. Ezt pedig a cs. k. testörző tiszt-urak járták, úgymint Potyondi hadnagy úr, strázsamester képében, Rédl hadnagy úr káplár képében, Dóczi, Batskádi, Czirjék, Doloviczényi, Berzeviczi Ambrus, Bacsák és Rédei hadnagy urak táncolva; Poturnyai, Barcsai s báró Vécsey hadnagy urak és Malocsányi kapitány úr muzsikálva.' "

¹⁷ *Magyar Hírmondó*. Válogatás. S. a. r. Kókay György (Budapest 1981) 230–231.

A *Magyar Hírmondó* a december 4-i bálról a következőket írja:¹⁸ „Adikénn [...] estve a CS. K. Várnak ditsőül meg-világosított nagy palotájában magános Bál tartatott, mellyenn ő Felsőgeis, F. s Fő Vendégeivel egygyütt, jelen vala, a 300 számú Méltóságos Vendégek között pedig amaz 5 rendbéli vígságos Társaság, melly a minap Sönbrunnban olly igen gyönyörködtette vólt a nézőket, azon módonn viszont meg-jelenék.”

Az *Ephemerides Vindobonenses* a fentiekhez még a következő mondatot fűzi hozzá:¹⁹ „De Hungarica turma illud etiam commemorandum est, quosdam de Hungarica nobili cohorte praetoriana conquistores militum mira dexteritate egisse, et de eadem nobili cohorte fuisse, qui choreas Hungaricas fidibus animarunt.” Azaz: „A magyar csoportról azt is meg kell említenünk, hogy a magyar nemesi testőrség csapatából néhányan a katonai toborzókat csodálatos ügyességgel járták, és ugyanezen nemesi testőrségből voltak, akik hegedűkkel lelkesítették a magyar táncokat.” (Bárdos Kornél fordítása.)

Milyen következtetéseket vonhatunk le a báli tudósításokból? Az egybegyűlt vendégsereg két különböző magyar táncot láthatott. Az egyik egy magyar párostánc volt, melyet római fegyvertánc, tatár kontratánc, strassbourgi és matróztánc társaságában adtak elő. Már a táncnevek pusztá felsorolásából nyilvánvaló, hogy csaknem mindegyik jelmezes játék volt csupán, látványosságnak, szórakoztató különlegességnek szánták.²⁰ Közülük a „straszburger” – korabeli táncgyűjteményekben gyakran előforduló táncnév –, de leginkább a magyar tánc volt „valóságos”. A többi táncsal ellentétben a magyar táncot magyar „méltóságok” járták, a zenét magyar muzsikások szolgáltatták. Az öltözékek ugyan erre az alkalomra készültek – jelmez gyanánt – de a bécsi szabómester a „régí magyarok módjára” készítette azokat; az ékszerek pedig, melyek annyira elkápráztatták a nézősereget, bizonyára a családi kincstárakból kerültek az öltözet darabjaira.

A magyar nyelv, tánc és viselet divatja csak később, a 90-es években bontakozott ki a nemesi körökben, a schönbrunni bálon járt magyar tánc ennek egy korai megnyilvánulása. Ugyanakkor módot adott arra, hogy egy nagyszámú és sokfelől összegyűlt külföldi nézősereg tudomást szerezzen, képet kapjon arról, hogy milyen a magyar tánc.

Az est folyamán a magyar királyi testőrség tagjai verbunkos férfitáncot adtak elő. Nem mindennapi látvány lehetett, ahogyan a délceg, válogatott szép-szal testőrök

¹⁸ 1781. dec. 12. 96. szám.

¹⁹ 1781. dec. 7. 98. szám, 597. l.

²⁰ A császári udvarban és a főrangú házaknál rendszeresen tartottak – főként farsang idején – jelmezes felnőtt- és gyerekbálokat. Szokás volt, hogy a résztvevők egy csoportja mitológiai alakokat, színpadi figurákat, virágokat stb. jelenített meg, vagy éppen parasztruhába öltözött. Lásd Mária Terézia főudvarmesterének naplóját: *Aus der Zeit Maria Theresias. Tagebuch des Fürsten Johann Josef Khevenhüller-Metsch, kaiserlichen Obersthofmeisters* (1742-1776), S. a. r. Rudolf Graf Khevenhüller-Metsch–Hanns Schlitter (Wien–Leipzig 1907–1917).

díszes egyenruhájukban egyszerre kilencen járták a toborzót.²¹ Ismeretes, hogy a testőrök kiváló táncosok voltak, ezért valószínűleg nem túlzás, hogy táncukat „csodálatos ügyességgel” adták elő.

Ez az adat különösen értékes számunkra, mert a verbunkosnak mint jelenségnek számos rejtélye máig megoldatlan.

Eredeti funkcióját tekintve a verbuválás²² a hadtörténet körébe tartozik: önkéntes katonák toborzása, hadseregbe-csalogatása, ennek csupán egyik eszköze a tánc és a zene.

Nem sajátosan magyar jelenség: a hadkiegészítés általánosan használt módja. De az már magyar sajátosság, hogy nálunk eredményesebb, mint másutt, s ezért egészen a 19. század közepéig alkalmazzák.

A verbuválásnak kialakul egy szokásos menete, általános gyakorlata, mely az ország különböző területein, városon és falun hasonló. Az állandó szereplők közül elmaradhatatlan a díszes, legtöbbször huszár egyenruhába öltözött táncoló katonák csoportja.

Miközben rendeltetése szerint gyakorolják, sőt a verbuválásnak az egész korabeli Magyarországra és Erdélyre kiterjedő rendszabása van,²³ kiválik belőle, önállósul a tánc és a kísérő zene. Az 1790-es évektől kezdve egyre sűrűbben jelennek meg verbunkos dallamok tánczenei kiadványokban, verbunkos = magyar tánc értelemben. A 19. század elejére pedig a verbunkos lesz a reprezentáns magyar zene.

A verbunkos zenét tartalmazó kiadványok kb. 1820-ig főként Bécsben jelennek meg, meglehetősen nagy számban, egy-egy táncsorozat több kiadásban. De már a nyomtatványok megjelenése előtt feltűnik egy verbunkos-karakterű magyaros hangvétele a bécsi szerzők alkotásaiban is, mint különleges, a kor zenei stílusába mégis jól simuló, azt hatásosan élénkítő szín, árnyalat.

Hogyan jutott el a magyar verbunkos a városok, falvak vásártereiről, kocsmáiból a császárvárosba? Hogyan vált ott divattá, és miként jutott olyan hírnévre, még Bécsen túl is, hogy a külföldi utazók – Magyarországon járva – mindenekelőtt verbuválást akarnak látni?²⁴ Ennek a kérdésnek a megválaszolásához nyújt támpontot a Magyar Hírmondó újsághíre. Ha a testőrök a császári udvarban előadták a verbunkos

²¹ A név szerint említett táncoló és muzsikáló testőrökről a következő adataink vannak: a strázsamester képében szereplő *Potyondi Zsigmond* a Sopron megyei Szili-Sárkányból való, 37 éves, már 14 éve szolgál a testőrségnél; a káplárt megszemélyesítő *Rédl Ferdinánd* Moson megyei, 30 éves, 10 éve szolgál a testőrségnél. A „legénység” hét tagja fiatal ember, egy-két éve került a testőrséghez az ország különböző vidékeiről: *Batsák Vendel* pozsonyi, 23 éves; *Berzeviczky Ambrus* zempléni, 26 éves; *Czirjék Mihály* szatmári, 28 éves; *Dolovitzényi József* szepességi, 25 éves; *Potornyay Péter* 26 éves, *Rhédey Lajos* 20 éves, *Wécsey Ferenc* báró 23 éves. A hegedűsök: *Bartsay György* az erdélyi Hunyad megyéből való, 21 éves, két éve került a gárdához; *Bacskádi Bálint* 32 éves, tizenegy éve szolgál a testőrségnél; *Dóczy József* csaknem alapító tagja a gárdának, 19 éve szolgál itt, 40 éves. *Malocsányi* kapitány adatait nem ismerjük. Az adatok forrása: Hadtörténelmi Intézet Levéltára, Nemesi Testőrség Iratai 211/b Conduite-Listen.

²² Történeti összefoglalását l. Lányi Ágoston–Martin György–Pesovár Ernő, *A körverbunk* (Budapest 1983) első fejezetében.

²³ Lányi–Marton–Pesovár i.m. 11–19.

²⁴ uo. 26–27.

férfitáncot, mely egyszerre volt látványos, különleges és vonzóan „hiteles”, akkor erre bizonyosan máskor és másutt is sor került.²⁵ A magyar nemesi testőrök tehát komoly szerepet játszhattak a verbunkos tánc- és zene bécsi elterjesztésében.

²⁵ Rhédey tábornok „az újonnan bevonuló gárdisták mindegyikét személyesen mutatta be a cs. kir. első főudvarmesternek, a magyar és az erdélyi kancellárnak, valamint a többi udvari méltóságnak, aminek az lett a következménye, hogy az előkelőbb házaknál ezentúl mindenütt lehetett magyar gárdistákkal találkozni. Sőt nem volt többé olyan követségi bál, ahol a meghívottak névsorában magyar testőrök ne szerepeltek volna.” *Báróczy Sándor feljegyzései a Magyar Nemesi Testőrség életéből 1760–1800-ig*. Összeállította 1829-ben: Krudy Ferenc testőrhadbíró (Budapest 1936) 16.

Wranitzky

N^o IV.
Les Hongrois.
Allegro.

437.

1. A. Wranitzky: Musique du Grand Carousel... No IV.

Op. 10, No. VIII
Les Hongrois.
Allegro.

Trio. dolce. sf. sf. D: C. rit.

2. A. Wranitzky: Musique du Grand Carousel... No VIII.

This page contains a musical score for A. Wranitzky's 'Musique du Grand Carousel... No XII'. The score is written for a single melodic instrument, likely a violin or flute, and consists of ten staves of music. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'k' (crescendo). The music is characterized by a lively, dance-like quality with frequent eighth and sixteenth notes. The score is presented in a vertical orientation on the page.

3. A. Wranitzky: Musique du Grand Carousel... No XII.

19776

Herrmann



VII Ungarische Tænze

4910. 1. L.

für das Piano-Forte, von Kaj. Pohl.

Mäßig

N^o I

N^o II.

2. O. Nr.

Prag, im Verlage der Pol'schen Musikalienhandlung. 44

The image displays a musical score for 'Ungarische Taenze' by Kaj Pohl. The score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Key features include:

- Staff 1:** Starts with a double bar line, a repeat sign, and the marking 'V.º'.
- Staff 2:** Ends with the word 'fine'.
- Staff 3:** Ends with the instruction 'da capo al fine'.
- Staff 4:** Contains a section marked 'Pizzicati'.
- Staff 5:** Ends with the word 'fine'.
- Staff 6:** Ends with the instruction 'da capo al fine'.
- Staff 7:** Ends with the word 'fine'.
- Staff 8:** Ends with the instruction 'da capo al fine'.

The score concludes with a final double bar line and the number '74' at the bottom right.

5. Kaj, Pohl: Ungarische Taenze (folyt.)

5.

110

114

256

NEUER MILLITAIRISCHER MARSCH,
von Herrn Kapellmeister STARKE.

Wien bey Johann Cappi.

Vivace.

Musical notation for the first system, consisting of a treble and bass clef staff. The time signature is 4/4. The tempo is marked 'Vivace'. The first measure is marked with a forte 'F' dynamic.

Musical notation for the second system, continuing the treble and bass clef staff. The time signature is 4/4. The second measure is marked with a fortissimo 'FF' dynamic.

TRIO I.

alla Ungarise.

Musical notation for the Trio I section, consisting of a treble and bass clef staff. The time signature is 2/4. The tempo is 'alla Ungarise'. The first measure is marked with fortissimo 'ff'.

Musical notation for the Trio II section, consisting of a treble and bass clef staff. The time signature is 2/4. The tempo is 'Marc.' (March). The section ends with 'D.C.' (Da Capo) and a 'Replica' instruction.

TRIO II.

Musical notation for the final system, consisting of a treble and bass clef staff. The time signature is 2/4. The section ends with fortissimo 'ff'.

Marcia D.C. senza Replica.

7. Fr. Starke: Neuer Millitairischer Marsch

UNGARISCHE LANDWERBUNG
für das Pianoforte
gesetzt
VON HERRN ABBÉ GELINEK.

Dritter Jahrgang
N^o 30.

Wien bey Johann Cappi.

8. Ungarische Land Werbung

The musical score is written for piano in 2/4 time. It consists of four systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system begins with a piano (p) dynamic. The second system features a forte (f) dynamic. The third system includes first and second endings, marked with 'I' and 'II', and a 'Majore' section with a 'dol.' (dolce) marking. The piece concludes with a 'D. C. sin al fine' instruction.

THEMA *Moderato
alla Onghera.*

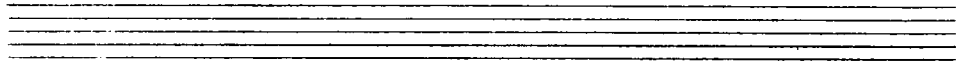
dolce

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is labeled 'Violino principale' and contains a melodic line starting with a forte 'f' dynamic, followed by a 'dolce' section. The second staff is 'Violino secondo', the third is 'Viola', and the fourth is 'Basso'. All three lower staves play a rhythmic accompaniment of eighth notes, also starting with a forte 'f' dynamic. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

The second system continues the musical score with four staves. The top staff features a more complex melodic line with slurs and a triplet of eighth notes. The lower three staves continue with their rhythmic accompaniment. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

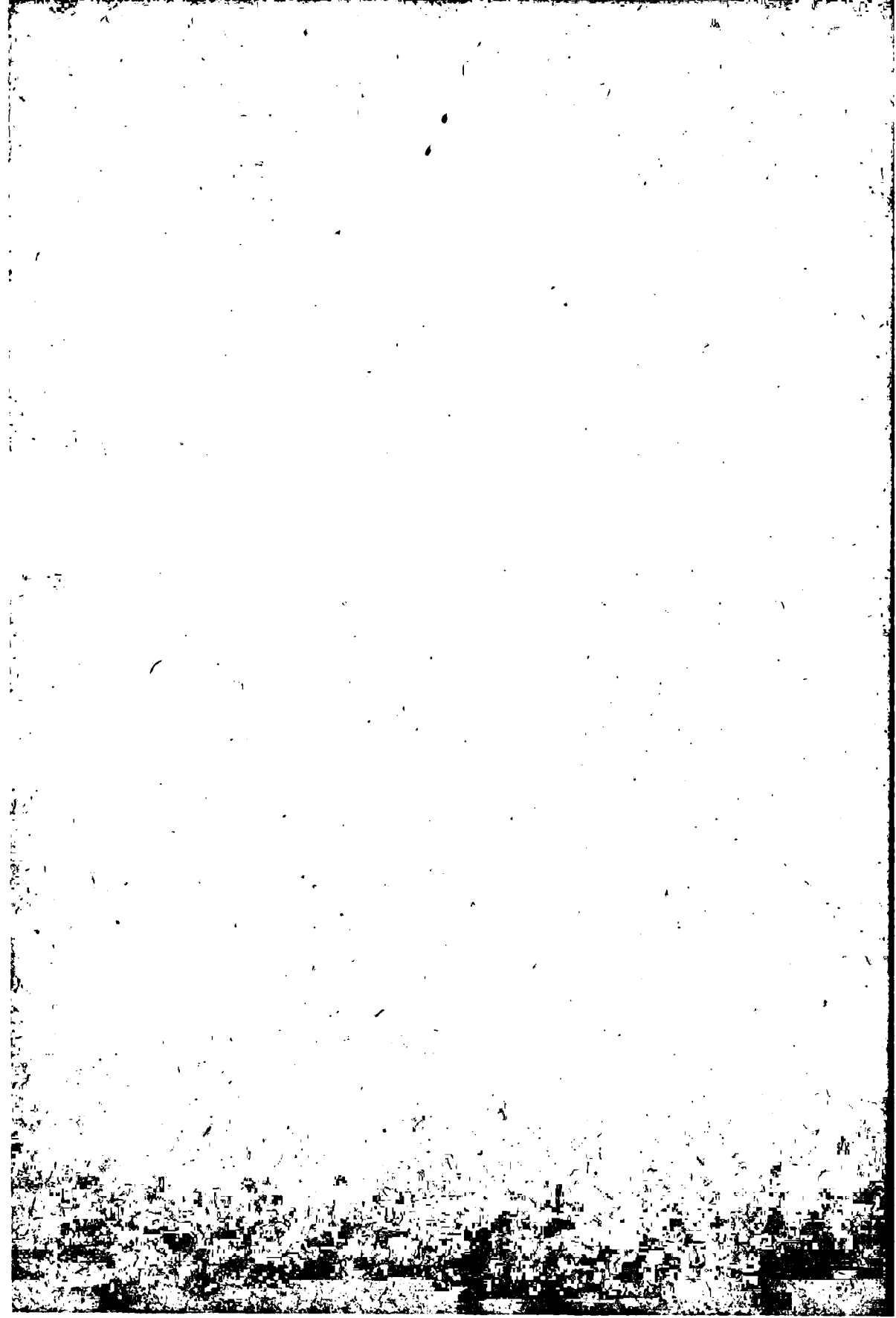
9a. L. Blumenthal variációjának magyar témája

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is in treble clef and contains a complex melodic line with many slurs and accents. The second staff is also in treble clef and features a more rhythmic, accompanimental line. The third and fourth staves are in bass clef and provide a harmonic foundation with steady, rhythmic patterns. The music is written in a key with one flat and a 3/4 time signature.



The second system of the musical score also consists of four staves. The top staff continues the complex melodic line from the first system, featuring some triplets and slurs. The second staff continues the rhythmic accompaniment. The third and fourth staves continue the harmonic foundation. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings.

9b. L. Blumenthal variációjának magyar témája



Gupcsó Ágnes:

ZENÉS SZÍNJÁTSZÁS DEBRECENBEN (1833–1841)

„Debreczenben más nyilvános mulatsága 's időtöltése az idegennek nincs, mint egyedül a játékszín.”¹

Vándorlások kora – így jellemezhetnénk legtalálóbban az 1830-as éveket a magyar nyelvű színjátszás történetében. Jelentősége több dimenziójú, s szorosan kapcsolódik a kor művészetpolitikai eszményeihez. A reformkorszak törekvéseinek, a nemzetiségi válságnak leglényegesebb területei: a nemzeti irodalom és zene magától értetődően fonnódnak össze a színjátszásban, mely nemcsak a nyelvművelés fontos eszköze, hanem sok helyen a kor kialakuló magyar zenéjének egyetlen megszólaltatója is. A mindig útrakész, vergődő vándortársulatoktól sokkal többet várni nem lehetett, mint hogy a vidéki színjátszás viszonylagos folytonosságát biztosítsák és a vásárok mutatványosainál némileg színvonalasabb szórakozási lehetőséget nyújtsanak. E társulatok zenés előadásainak jelentősége azonban így is meglehetősen nagy volt. Az ő közvetítésükkel jutottak el az ország számos pontjára – az ősbemutató után alig néhány évvel – a kor nyugati operái (főként Rossini és Weber művei), és az ő előadásukban ismerhették meg a legszelebbebb rétegek a magyar színpad lassan formálódó zenés műfajait.

Az 1830-as évek a debreceni színjátszás számára is a vándorlás korszakát jelentik.² A színeszet pártolása ezekben az években – a város vezetőségének változása miatt és állandó játszóhely hiányában – erőteljesen csökkent. Pozitív vonás a város kulturális életében, hogy a zeneoktatás fejlődésével lehetőség nyílt intenzívebb zenei élet kialakítására. Így 1836-ban magánkezdeményezésből zeneiskola kezdte meg működését.³ 1838-ban felvetődött egy Hangászegylet létrehozásának gondolata, mely végül

¹ Honművész 1836. 623. p. – a továbbiakban Hm. 36/623.

² A debreceni zenés színjátszás kezdeti időszakával már korábbi dolgozatokban foglalkoztunk, s történetét az 1790-es évektől 1810-ig bemutattuk (Zenetudományi dolgozatok 1980., 1981.). Az ezt követő mintegy 20 év adatai rendkívül hézagosak, nehezen hozzáférhetők és még további kutatásokat igényelnek. Az 1830-as évekből rendelkezésünkre álló dokumentumok azonban már elég folyamatosan képet adnak a korszakról, melynek feldolgozását 1984-ben egy főiskolai szakdolgozat keretében készítettem el.

E dolgozat rövidített és részben átdolgozott változatát két részben közöljük. A második részhez függeléként csatoljuk majd a dokumentumok alapján összeállított műsorrendet, s a címek, szerzők, színeszek neveinek feloldását is.

³ „...városunknak mélyen tisztelt plebanusa Kritsfalussy Ferencz ur... legközelebb a hangművészet terjesztésére és virágoztatására saját költségén olly intézetet állita, mellybe 12 ifiú ... minden díj-fizetés és valláskülönbőség nélkül a' hangászat tanulására felvétetik: hol ... Pek József kezei alatt (ki Pesten 10 évig volt tanító) jelenleg 28 tanítvány közül hárman ongorát [i], 17-en hegedűt, ketten fuvolyát, és 6-an éneklést már is szép előmenetellel tanulnak.” [Hm. 36/278.]

1841-ben alakult meg és 1848-ig állt fenn.⁴ Ez utóbbi már kiesik az általunk vizsgált időszakból, így a zenés színpad fejlődésében csak előzményei játszanak szerepet. Ezek az előzmények azonban rendkívül fontosak a vándortársulatok szempontjából, amelyek saját zenei apparátus híján csak az adott település helyi lehetőségeire támaszkodva növelhették zenés előadásaik színvonalát.

A korszak vizsgálatához több forrás is rendelkezésünkre áll. A Mátray Gábor által elindított, nyugati mintára tervezett divatlap, a *Regélő* melléklapjaként 1833. április 1-én jelenik meg először a *Honművész*, Garay János szerkesztésében. A hetente kétszer megjelenő lapot elsősorban a hölgyolvasóknak szánták, tartalma meglehetősen vegyes. Céljaként jelölik: „*hogy a' honi művészekre figyelmeztesse a' hazát, különösen pedig, hogy magyar színjátékainkra emlékeztesse a' honbelieket.*”⁵ Bár a lap színikritikái a vidéki levelezők lelkes hazaszeretetének és ügybuzgalmának, elfogódottságának következtében elsősorban inkább a szubjektív hangú tudósítás, mint a valódi kritika szintjén mozognak, adataik azonban így is nélkülözhetetlenek, különösen olyan időszakok tanulmányozásakor, melyek egyéb dokumentumokban szűkölködnek. Az 1833-tól 1841-ig folyamatosan megjelenő *Honművész* debreceni műsorközlései-kritikái is szerencsésen egészítik ki az Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tárában fennmaradt színlapokról illetve az időszakra vonatkozó Játékszíni Zsebkönyvekből származó adatainkat.

A *Honművész* híryanagából kiemeltük a zenés művek illetve előadások kritikáit; csak azokkal az előadásokkal foglalkoztunk, melyeken a tudósítók szerint elhangzott valamilyen zene (akár a műfajból következően, akár tánckíséretként, esetleg dal- vagy kórusbetétként). Ha egy mű ismétlésekor – melyben korábban csak alkalmi zenei betét hangzott el – nem történik utalás zenére, mi sem térünk ki rá. Az operák és énekes játékok, s egyéb zenés színpadi művek esetében – attól függetlenül, hogy az egyidejű kritika tett-e említést az elhangzott zenéről vagy sem – valamennyi előadást megemlítjük.

Nem volt célunk a tudósítók azonosítása, hiszen nem személyüket, hanem híryanaguk információértékét tartottuk elsődlegesnek. A lap hasábjain folyó vita alapján az egyidőben tudósítók maguk sem voltak tisztában azzal, melyik rövidítés kit jelöl. A tudósítások nagy része *MLGR* illetve *SzLZR és társaik* aláírással jelent meg, de találkoztunk *Hdgr.* és *Sz.* (1833), *K. M.* (1836), *F. K. M. I.* (1841), stb. betűjelekkel is.

1833

Az 1833-as év eseményeit illetően többféle dokumentummal is rendelkezünk. Az 1834. február 1-én megjelent Magyar Játékszíni Zsebkönyvből megtudjuk, hogy az 1832. december 20-⁶a óta itt játszó társulat kikből áll, mettől-meddig tartózkodik a vá-

⁴Szathmári Endre, 'A debreceni zeneoktatás története' in: *Debrecen zenei élete a századfordulótól napjainkig* (Debrecen 1975), 7.

⁵Hm. 33/201.

⁶Hm. 33/80.

rosban és milyen műveket tűz műsorára. Ezeket az adatokat kiegészítik a *Honművész* beszámolóí, valamint a *Társalkodó* című lapban az év első felében megjelent esetleges tudósítások.

A műsorrend műfajmegjelöléseinek alapján az első zenés mű február 2-án hangzik el, Balla Károly jutalomjátékául: *Jelva az orosz árva* címen. A 3 felvonásos melodrámáról a *Társalkodó* tudósít, a zenére azonban nem tér ki. Szintén a *Társalkodó* januári beszámolójában olvashatunk a *Zsigmond király álma* c. műben látott táncról: (a darab a Zsebkönyv műsorrendjében nem szerepel, az előadás pontos dátumát nem ismerjük): „A’ második ’s harmadik szakasz közötti – két tyrol-öltözetű leány által tánczolt – landler’ helyébe is inkább illett volna magyar táncz a’ különben hazai érdekű darabhoz; mellyben is ügyességét a’ harmadik szakaszban Farkasné eléggé megmutatá.”⁷ Április 28-ig a Zsebkönyv szerint több zenés darab nem szerepel a műsoron, a *Társalkodó*ban azonban fontos adatot találunk a közreműködő zenészekről: április 27-én a *Czimbellin Czigaro* előadásán a „...sebesebb ’s lassabb kettős táncz, a’ nézők’ tetszésit megnyeré: de nem az eredeti négyes cigány-táncz. ... A’ darab’ ’s előadatása’ hiányit egy részről kipótóla a’ helybeli hangász-karnak ügyes játéka; kiknek fellép-tüket az eddigi fülhasító trombitások’ helyébe köz meglegedés jutalmazá. A’ válogatott hazai ’s idegen darabokban, nevezetesen Boka Károly a’ hegedűn ’s Pujka Samu az erdei kürtön (Waldhorn) tünteték-ki hangászi tehetségöket. Az egészet Kálmán egy ügyes magyar tánczsal fejezé-be.”⁸

Május 5-től június 9-ig a társulat Miskolcon, majd június 15-től július 14-ig Egerben vendégszerepel, s csak július 23-tól játszanak újra Debrecenben. A november 30-ig tartó időszakban a Zsebkönyv alapján csak két zenés előadásról adhatunk számot, az egyik a *Jelva* c. melodrámá ismétlése (augusztus 11.), a másik egy *Dalos koszorú* (augusztus 6.). A *Honművész* debreceni tudósítója csak szeptemberben jelentkezik újra, s még öt előadásról ad hírt, melyek közül kettőben zenei betéttel is találkozunk. „Sept. 14-kén adatott elő »legelőször, nagy igyekezettel, kettős kivilágosítással (melly szokás szerint hat gyertyából szokott állani), török muzsikával (mellyre a’ halgatók füleiket dugák be), és kettős tánczal: Zelmira vagy Zuniga kardja. ... Az előadást török szokásu tisztelkedés díszesíti, hozzá megkivántató török muzsikával, melly pompa alkalmával Kőrösi Mimi és Balla Mari mint török kis tánczosok gyönyörködtetik a’ nagy érdemű nézőket.«” – idézi a kritikus a plakát szövegét, azonban az előadás ilyen beharangozás után sem volt sikeres, melynek okát főleg a darab „csupa öldöklés” mivoltában látja.⁹ Sokkal kedvezőbb a fogadtatása a másik előadásnak: „Sept. 17-kén elő adatott, az esztendei gyakorlásokra öszvesereglett Károly főherczeg uhlán ezrede hangászainak játéka kíséretével: »Természet és műveltség«; vig. ját. 4 felv. írta Albini. Mind az ismeretes darabnak jó volta, mind annak helyes előadása, valamint a fülnek egyszer szinte jól esett rendes muzsika tevék, hogy az egész számos és igen csinos hallgatók tetszését nagyobb részint megnyeré.”¹⁰ Októberben megismétlik a *Természet* s’

⁷Társalkodó 1833. 75. p.

⁸Társalkodó 1833. 145. p.

⁹Hm. 33/427.

¹⁰Hm. 33/445.

miveltséget (6-án) és a *Zuniga' kardja* c. művet is (8-án), de tudósítások híján a zene újbóli megszólalásáról nem tudunk. Október 13-áról a következő közlést olvashatjuk a műsorfüzetben: „*Itt a' társaság háromheti szünetet határozott el az előadások' nemfolytatására ...*”. Novemberben még tartanak 14 előadást, de az időközben megfogytakozott létszámú társulat zenés mű előadásával már nem próbálkozott.

A fentiek alapján láthatjuk, hogy e társulat is élt a kor gyakorlatával, előadásai színesítésére gyakran alkalmaztak zene- vagy táncbetéteket. A későbbiekben ez a tendencia erősödik, a színlapokon is egyre többször találkozunk utalással a színpadi táncra vagy tánctanulási lehetőségre.

Ideje szót ejteni magáról a társulatról is. A Zsebkönyvben erre vonatkozólag is pontos információkat találunk: „*Mivésztagok: Ajtai; Balla Károly, igazgató; Bottos József, sugó; Erdélyi György; Kőszeghy Alajos; Kováts József; Láng Lajos; Perghő Czelesztin, igazgató; Pataki Károly; Szántai János; Zoványi Imre. Asszony-személyek: Balláné, született Molnár Karolina; Lángné, született Csepreghy Anna; Miskóltzi Lilla; SzékelyZsuzsánna; Szántainé, született Némethi Juliánna. Gyermekek-szerepek: Balla Mari; Láng Emmi; Láng Mórítz. Színet-rendező Ujhelyi József.*” Ezt a névsort módosítják-kiegészítik a vendégszereplésekről szóló tudósítások, melyekben újabb színészek is felmerülnek — *Kőrössi, Kőrössiné, Kőrösi Mimi, Szilágyi, Farkasné, Izabella, Kálmán, Nagy, Döme, Kiss* —, míg az eddigiek közül sokkal nem találkozunk. A vándortársulatok folyton változó létszáma és összetétele erősen meghatározója műsorválasztásuknak és előadásai színvonalának. Benke József, a neves hajdani színész egész kis értekezéssel jelentkezik a *Honművészen*¹¹ e társulat miskolci vendégszereplése kapcsán. Ebben találón és igen jellemzően festi le a vándorszínjátszás, s így a debreceniek helyzetét, lehetőségeit, a velük szembeni elvárások irreális voltát is: „*bizonytalanság közt hanyattatik ide amoda; kéntelen mindenre vetemedni, hogy színecskéjét, és darabját eleve magasztalja nézőinek ... Művészi tökéletességet nem lehet ott várni, hol a' művész kéntelen koldulni ...*”

1834

Balla társulata az év elején folytatja játékait. Zsebkönyv nem maradt fenn az évről, a debreceni tudósító pedig mindössze öt előadásról ad hírt. Ezek közül is csak kettőnek van zenei vonatkozása: január 2-án és február 12-én az előadások végén hangzik el egy-egy karének, ünnepi alkalmakhoz kapcsolódva.¹² A január 25-i előadásnak viszont színlapját ismerjük, mely fontos információt közöl a társulat színműtárának bővüléséről: „*A' Budai Nemzeti Színház Könyvtárából a' legközelebbi napokban több válogatott jeles 's újabb Szín-Darabok érkezvénn hozzánk: azok közül szerentsés voltam e' máit választhatni...*” Február 16-án Balla bejelenti, hogy a bőjtire Nagyváradra kaptak meghívást, s kéri „*nehogy eltávozásuk után az általok üresen hagyott színházat... va-*

¹¹Hm. 33/201.

¹²Hm. 34/165.

lamelly ügyetlen vándor-csapat által elfoglalni engedjék.”¹³ Éder György Borsodból érkezett társulata ennek ellenére játékenedélyt nyer, s Ballaék már nem térhetnek vissza Debrecenbe.

Éder társulatának debreceni tartózkodásáról már az 1835. május 14-i tudósításból értesülünk. „Miatán az 1834-ki hirlapok szerint Éder ur Miskolczon nem legkedvezőbb részvétben részesült volna, családjával a' mult évi böjtben hozzánk által vándorlott, és a' több év alatt köz tetszést aratott Balla ur társaságának, melyet méltán tulajdonunknak nézheténk, helyét elfoglalta: azonban színházunk egy egész év lefolytáig zárva levén, közönségünk e' legnemesebb mulatságtól megfosztaték. Már a' régi színház roskadt épületét, hol eddig művésznink nyomorgának, 's hova közönségünk csak félve járt volt, a' mult őszi földrengés haszonvehetlenné tette; de ohajtásunknak megfelelő társaság se jelenté magát. Végre egy hazánkfijának ritka szorgalma után mind a' réginel alkalmasb helyü játékszint (a' fehér ló című fogadónak teremében), mind egy kisdéd ugyan de igyekező 's rendtartó társaságot nyertünk, melly mult apr. 20-án kezdé mutatványait »az utósó segédeszköz« című játékkal.”

1835

Az új társulat Ujfalussy Sándor vezetése alatt április 20-tól június 14-ig játszik Debrecenben. Az előadásaikról megjelent tudósításokban a következő nevekkel találkozunk: *Ujfalussyné, Lángné, Rozália, Anikó, Aliza, Erdélyi, Rátz, Láng, Pozsgay, Almássy*. Az itt eltöltött néhány hónap alatt műsoruk összeállítása nem sokban különbözött elődeikétől. A debreceni közönség változatlanul elsősorban prózai előadásokkal találkozhatott a *fehér ló*beli ideiglenes játszóhelyen. Műsorukat csak a *Honművész* tudósításai alapján ismerjük, melyekből megtudhatjuk, hogy áprilisban tíz előadást tartottak, s háromban hangzott el zene is. Elsőként április 22-én – egy egyébként prózai előadáson – a szünetekben használják ki a város cigányzenészei által kínált lehetőséget: „*Felvonások közt a' jeles tehetségű barna hangászok igazgatóji Martinovics és Boka egymást felváltva honi és lengyel darabokkal mulattaták az ezeket zajos tapsokkal fogadó közönséget.*”¹⁴ – írja „*Mlgr*”, a lap debreceni tudósítója, aki ez évtől kezdve lelkiismeretesen és folyamatosan híradással szolgál a debreceni színházi élet mindennapjairól. Egy-egy énekbetét hangzik el április 28-án és 30-án. Kevésbé sikeresen az *Ördög Róbert*ben: „*A' benne előforduló ének gyengesége mellett hibázott a' cím-szerep vitele*” – melyet tapasztaltabb színésztől szerettek volna látni, mint Erdélyi.¹⁵ Kedvezőbb fogadtatásban részesült az *Allessandro Massaroni* című nézőjáték: „*A' czimszerepet Ujfalussy tetszőleg adá, 's az általa gitáron eljátszatott és mellette énekelt ariáért »eljen« kiáltással jutalmaztatott.*”¹⁶

¹³Hm. 34/188.

¹⁴Hm. 35/319.

¹⁵Hm. 35/424.

¹⁶Hm. 35/424.

Egyhónapos szabolcsi vendéjáték után júniusban újra Debrecenben játszanak. A négy elhangzott előadásból egy zenés, melyet ismét a helybeli cigányzenészek segítségével állítanak színpadra: „13-án Ujfalussy kedvelt színésznénk részére az elhiresült »Lumpacivagabundus« (Telepy fordítása szerint) adatott.” Érdemes a kritikából többet is idéznünk, mert általa képet nyerhetünk arról, mi minden vonzotta a közönséget, s hogyan értékelték az előadást. „Nem annyira a’ darab belső érdeme, mint a’ jutalmazandó jeles művészné iránt bizonyítandó figyelem annyi nézőt (a’ miveltebbek közül is) gyűjtött egybe, hogy szinteremünk tömve volna. A’ helyes előadás, pompás öltözet és készület reményünket felülhaladá. A’ dalokhoz szükséges muzsikára Ujfalussy ur tanítá barna hangásznikat, ’s a’ siker meglepe mindenkit. ... Ujfalussy ur különös dicséretet érdemel e’ mai darab elrendezésére fordított szorgalmáért, ’s hogy itt mulatása alatt soha őt nem illető szerepet ... nem vállalt fel, és énekléséért ...”¹⁷

Ujfalussyék június 14-i előadásukkal búcsút vesznek a várostól, melyet „a’ publicum nagy része hallani sem akarván további játékaiknak hirdetését hangosan ohajtá.”¹⁸ Kívánságuk azonban nem teljesíthető, mert míg a társulat Szabolcsban járt, ismét Éder György kért – s kapott – játékgengedélyt. „E’ szerint tehát valamint mult esztendőben Balla társaságát, ugy most Ujfalussyét számüzte tőlünk.” – jegyzi meg a tudósító.¹⁹

1835. augusztus 1-vel szinte új korszak kezdődik a debreceni színjátszás történetében. A rozoga, életveszélyes színházépület használhatóvá tételére, vagy egy új színház felépítésére már korábban is történtek kezdeményezések,²⁰ Thalia végső debreceni otthonára azonban még közel 30 évig kellett várni. Átmeneti megoldást jelent azonban Nánássy Gábor felajánlása, aki a Harmincados-közben „tulajdon költségén két utszára nyíló udvarán egy kicsiny ugyan, de igen alkalmas játékszint minden hozzá kívántatókkal építettett.”²¹

Az új színház megnyitása már az új társaság által történik. Az öttagú konzorcium – Éder György, Csabai Pál, Fánscy Lajos, László József és Számfy József – által vezetett társulat Nagyváradról érkezett, s a következő években ők biztosítják a város számára a színjátszás folyamatosságát. A szeptember 10-i plakáton már „debreczeni színész-társaság” néven szerepelnek, „mellynek olvasása bennünk azon ohajtást gerjeszté, vajha színésznink e’ czimzetet ne csak ideig óráig vennék-fel, hanem megszállván őket egyszer valahára az egy helyben maradás vágya ’s állandóság lelke, ne kívánnának városunkból ide ’s tova vándorlani...”²² – vagyis a közönség igényelte volna egy állandó társulat létrejöttét.

A megnyitó előadás ünnepélyességét egy köszöntő prólóggal és közös énekkel kívánták emelni: „Kisfaludynak »adja Isten, hogy a’ Magyar« kezdetű népdalját ... muzsika-kiséret nélkül éneklé a’ társaság; melly módosított lelkes dalja koszorús köl-

¹⁷Hm. 35/459.

¹⁸Hm. 35/460.

¹⁹Hm. 35/460.

²⁰Hm. 33/103.

²¹Hm. 35/458.

²²Hm. 35/707.

tőnknek az alsóbb basszus-hangnak szembeünt hiánya mellett is élénk tetszéssel fogadtattott...”²³. Maga az előadás ugyan prózai volt, de a kritikában zenei betétre is találunk utalást: „Szákfy csengő vándor dalnok szép tiszta hangú énekes tetszést aratott dalját a’ gitár kíséretére mit se ügyelve zavartan, ’s annak 4-ik és végső verseit kihagyva változtatott ariára éneklé.”²⁴ Az első bemutatkozás tehát zenei szempontból különösen sikertelen volt, s növelte az elégedetlenséget az is, hogy magas helyáratat igényelt a társulat a szállítási költségek megtérülése érdekében. A tudósító meg is jegyzi rosszalóan: „a’ volt kassai dalszínész-társaság... , melly mind a’ mellett, hogy muzsikai karral ’s igen számos tagokkal birt, 20 pengő krral meglegedék felejthetlen mutatványaiért” – ők pedig 40-et is kérnek.²⁵ E megjegyzésből az is kiderül, hogy Éder társulata nem rendelkezett zenészekkel. Bővebb ismeretekkel szolgálnak a tudósítások az éneklő színészeket illetően. Már a fent idézett híryanagyban is találunk megjegyzést Szákfyra; Chiabaynéról pedig megtudjuk, hogy „a bájos énekes színészné”, aki a zenés művek egyik közkedvelt interpretálója volt, énekével képes volt feledtetni egyéb előadásbeli hiányosságait is. Így pl. az augusztus 2-i előadáson „A’ »Fra Diavolo« daljátékából 11-dik szakaszbeli jelenetbe szőtt és gitár mellett tiszta ezüst hangjának ritka kellemeivel énekel ariája ... minden hallgatót különös varázs erővel bájolt el; mint a’ zajos »éljen« kiáltás nyilvánosita.”²⁶ Ugyanennek a darabnak november 8-i előadásáról a kritika rendkívül negatív, bár az énekbetétről nem esik szó. A plakát azonban jelzi a műfajmegjelölésnél: „élet vonási rajzolat énekekkel”, valamint a színlap alján szokásos hirdetéseknel: „Játék folyamatjában Chiabayné által két magány dal, Chiabayné és Éder Aloyzia által egy kettős énekeltetik.” Ezek a betétként alkalmazott dalok, áriák stb. természetesen nem kapcsolódtak szorosan a darabhoz, gyakran ugyanabban más és más hangzott el, attól függően, hogy a szerepet játszó éppen mit tudott elénekelni, vagy milyen kíséret állt rendelkezésre. Jelentőségük így inkább az volt, hogy lehetőséget adtak a jobb hangú színészeknek énekesi ambíciójuk kielésére, s egyúttal ily módon növelték a közönség számára mindig csábító zenés előadások számát. Nemcsak énekszámokkal, hanem hangszeres közjátékokkal is próbálkoztak alkalomadtán, így november 21-én is, amikor a színlap szerint: „A’ darabban többszer előforduló táborig zenére egész török-muzsika lesz.” Különösen szívesen éltek a lehetőséggel a jutalomjátékokon – ilyen volt ez az utóbbi is, és éppen a közkedvelt Chiabayné részére – mikor a közreműködők általában szívességből vállalták a fellépést. Az 1835-ös előadások sorában azonban ellentétes példával is találkozunk. Két esetben is „elnemult” a zene. Szeptember 7-ről írja a tudósító, hogy: „A’ máskor e’ darabba szőtt ének, ma nem tudni mi okból, elmaradt.”²⁷ Mivel egy szomorújáték előadásáról van szó, így e hiányosság nem okozhatott különösebb gondot. Annál problematikusabb lehetett az október 25-i előadás, amikor az „árva és gyilkos» melodrama muzsika nélkül adatván nem-

²³Hm. 35/554.

²⁴Hm. 35/554.

²⁵Hm. 35/556.

²⁶Hm. 35/564.

²⁷Hm. 35/699.

csak a' benne levő árva, hanem az egész darab is némává tétetett.”²⁸ Már a megnyitó előadás kapcsán ejtettünk néhány szót Szákfyról, a vezetőség egyik tagjáról. A jóhangú színész minden alkalmat megragadott az éneklésre, s többnyire nem hiába: szeptember 27-én, a Szapáry Péter előadásába „beszőtt jelesen ide alkalmazott nemzeti dal, melyet Szákfy (Borsos Miklós) és Máté (Szapáry szolgája) köz tapsot nyerve szépen éneklének” növelte az est fényét, szeptember 3-án pedig „gitár mellett énekelt dala tetszett”.²⁹

A társulat tagjai (a dokumentumok szerint: *Baranyi, Chiabay, Dávidházi, Éder, Fánccsy, Kiss, László, Nagy, Parázsó, Szákfy, Simonfi, Török, Varga, Zsivora*; – *Chiabayné, Éder Aloyzia, Parázsóné, Udvarhelyiné, Sz. Amália*) komolyabb zenei felkészültséget igénylő játékok színrevitelével is megpróbálkoznak. Augusztus 9-én először tűzik műsorra a *Lumpacivagabundust*. Ez lehetne a társulat itteni első zenés-játék előadása, amely azonban a kritikus szerint messze elmaradt az Ujfalussy-társulat június 13-i előadásának színvonalától. S bár Adolf Müller zenéje némi hiányokkal hangozhatott el, egyes *magánydalok* például elmaradtak, de pozitívumként említi a tudósító „a' hármas olasz éneket, melyet Czérnási (Szákfy), a' Kolosvárat lakó Palpiti olasz dámának (Udvarhelyiné), Camilla (Chiabayné) és Laura (Aloyzia) leányai kellemesen és tapsot aratva énekeltek...”.³⁰ A december 6-i ismétlésről szóló tudósításból kiderül, hogy e sikeres szám sem a mű eredetijéből való: „»Lumpacivagabundus« nagy vigyázattal 's öszvehangzólag ismételtetett... A' »hamupepejékből« beszőtt hármas dal ismét élénk tapsra ösztönzé jeles énekesnénk Chiabayné dalján csüggő közönségünket.”³¹ Augusztus 10-én egy másik, Müller által komponált énekes vígjáték volt műsoron: „a rózsza színű lélek”, „melly Szerdahelyi fordítása szerint klavir-kiséret mellett énekekkel ... adatott.” A kissé avult nyelvezetű előadás „érdekét nevelték Chiabayné (Rózsza tündér), Éder (Freidum), László (Spindlbein), kinek (mint rózsza színű léleknek) berekesztő magánydalja tetszést 's tapsot nyert.”³² Augusztus 30-án „a' »paraszt mint dűsgazdag « tüneményes vig játék dalokkal Szerdahelyi fordítása szerint adatott.” Drechsler zenéjének megszólaltatásához ismét kényszermegoldást kellett alkalmazniuk. „A' dalokhoz szükséges muzsikát: fortepiano-kiséret pótlá, nem levén alkalmas hangászkarunk. Szákfy ... kellemesen énekelt dala éljen-nel jutalmaztatott. Az Ifiúság (E. Aloyzia) az ismeretes »kis pajtikám« duettet, a' kardalt pedig az akkor künn levők énekeltek.”³³ A közönség igényelte – mint korábban és mint mindenütt – a zenés játékokat, s igényük nem is volt alacsony szintű, hiszen néhány évvel korábban volt alkalmuk Déryné és a kor legkiválóbb magyar énekes-színészeinek előadásában gyönyörködniük. Így természetes, ha az ilyen adottságokkal nem bíró együttesek ezt a szintet nem voltak képesek biztosítani. A kritikus ezért szükségesnek látja – mintegy magyaratzaképpen – a következőket hozzáfűzni a hallottakhoz: „E' nagy mun-

²⁸ Hm. 35/818.

²⁹ Hm. 35/659. és 35/690.

³⁰ Hm. 35/618.

³¹ Hm. 36/85.

³² Hm. 35/618.

³³ Hm. 35/689.

kával sikerült daljáték az utána sohajtók vágyait, ha úgy, mint a' kassai dal- és színész-társaságtól adatott, ki nem elégíthető, annak okát nem iparkodó színészinkben, kik részökről mindent elkövetnek, hanem a' muzsikái karnak dalok kíséretére alkalmazhatlan voltában kell keresni; mert egyedül ők tudják, milly nagy munkába kerül csak némely könnyebb ariáknak eléneklése is a' fortepianónak silány segítségével mellett." A társulat létszámgyöngyöit úgy oldotta meg, hogy egy színész több szerepet is játszott. A plakáton azonban a társulattól már távozott, régebbi színészek nevének feltüntetésével tusolták el a többszörös szerepjátszás tényét, mely cselekedetet a tudósító – mint a kislétszámú és tehetségtelen társulatok gyakorlatának maradványát – helytelenít. Szeptember 13-án hangzik el a debreceni színpadon az énekes paródia műfajába tartozó *Ál-Catalani*. Sikeréről nem tudunk, mert a kritikus csupán a darab nyelvezetét bírálja, előadását nem.³⁴ Az év igazán sikeres darabja a *Garabonczás diák*, melynek megszólaltatására először szeptember 26-án kerül sor.³⁵ A mű biztos sikert jelentett, ezért az elkövetkezendő évek folyamán többször is műsorra tűzték. A szeptember 26-i előadás bírálatában a tudósító műfaji vitába bonyolódik: „első eredeti magyar parodia ... Hogy azt a' szerző Munkácsy János ... mint a' czédula mondá, olyannak nevezte volna, kételkedünk; mert azt, mennyiben nép szájában forgó dalok vannak bele szöve, úgy látszik, inkább a' Francziáknál kedvességben levő népdalos vig játéknak (Vaudeville) lehetne nevezni.”³⁶ „De legyen bár akármí” – írja a továbbiakban – „itt talpra esett... noha nem vasárnapi darabnak adatott, de még is mulattató szelével, mellyet közönségünk előtt csinált, néhány nap mulva ismételt elősárcánylása alkalmával örömet kívánta a' nagy rész magát ismét fuvatni.” A darab nagy sikerére jellemző, hogy „A' bemeneti jegyeket már előre úgy elhordták, hogy álló helyet is alig kaphatánk nézőkkel megtelt színházunkban.” Az ismétlésre október 4-én került sor,³⁷ sőt november 15-éről ismét azt olvashatjuk, hogy „a' » garabonczás diák« harmadszor is megtölté a' játékszint.”³⁸ December hónap – s egyben az 1835-ös év – utolsó zenés bemutatójaként „26-kán több napig zárva állott színházunk »az arany király, madarász és uszkárnyirő – vagy – vaskapu a' sűrke völgyben« nagy czimzetű uj tüneményes vig játékkal, mellyben népdalok fordulnak elő, nyílt-meg.” A tudósító fölöslegesnek érzi a kettős címet: „nem szorul e' kevesek előtt színműjóságát ajánló 's érte kezeskedő nagy czimzetre a' kedvesen fogadott népdalos vig játék, kivált a' disztiményeknek 's egyéb kívántatóknak olly heves és szinte várakozásunkat haladt sikerülésök után.” A telt ház előtt játszott előadás méltóképpen zárta e zenei kezdeményezéseiben pozitív évet: „E' tüneményes mutatványnak szinte 3 óráig tartott folyamatját mindenki gyönyörködve és nyugodtan várta-el a' borzasztó hideg ellenére is. Baranyi (Madarász), bár énekesnek nem képzé őt a' természet, és Chiabayné (neje) ezüst fellengős hangja mellett elhalt is éneke, de jól sikerült játéka 's vidámsága szinte úgy, mint Szákyfye, a' zongorának tompa zengése mellett tapssal jutalmaztatott.”³⁹

³⁴ Hm. 35/724.

³⁵ Hm. 35/786.

³⁶ Hm. 35/787.

³⁷ Hm. 35/794.

³⁸ Hm. 36/31.

³⁹ Hm. 36/134.

Az 1835. augusztus 1-től december 31-ig tartó játékidőben a társulat nem tartott több zenemű bemutatót. Egy alkalommal azonban – a régi hagyományokhoz híven – vegyes opera-összeállítással jelentkeznek. A korábbi gyakorlat – mely a Quodlibetet létrehozta – teljes jeleneteket szólataltatott meg egymásután a legkülönbözőbb operákból. A szeptember 20-án elhangzó énekes egyveleg már közelít egy hangversenyszerűbb összeállításhoz, de a mindössze hat „magánydalt” illetve „kettős dalt” és egy kardalt tartalmazó egyveleg még nem emelkedik az önálló hangverseny rangjára. Bár az est folyamán Kisfaludy színdarabját követi, a plakáton elsőként szerepel. A közönségszalogatásnak ez is egyik módja volt – a feltételezeten vonzóbb műsort előbb közölték még akkor is, ha időrendben később következett. A kritikából a műsort és a megszólalás módját is megismerjük, míg az előadókkal kapcsolatosan azok hangfaját illetően juthatunk újabb ismeretekhez: Kisfaludynak vígjátéka „után több nevezetes daljátékokból szerkezett nagy énekes egyveleg” következett, „mellyben Spontini »Veszta szüze« és Rossini »Tancred« operájából kivett kettős dalokat László és Száky, – »Szigismondo« daljátékából Chiabayné egy ariát; szinte olyat a’ »hamvpepejéből« Aloyzia tapsot aratva, – Bellini Normájából kettős dalt Aloyzia és Chiabayné hasonlóul, – a’ hamvpepejéből végre egy kardalt az öszves személyzet énekelt zongora (fortepiano) kíséréte mellett.⁴⁰ A szűkszavú kritikus csak a műsor közlésére szorítkozik, így nem tudjuk, milyen sikere lehetett ennek a kis „hangversenynek”. Pozitív hatására utal egy későbbi adat, mely szerint a város polgárai igényelték az effajta élményt, s ez végül egy „igazi” hangverseny létrejöttéhez vezetett: „Debreczeni hangverseny. Valahára e’ városban is teljesülni látszik a’ miveltebb lelkű honfiaknak több rendbeli szép ohajtása, melly eddig csak mulékony álomként lebegé körül képzeletöket,’ s mint a pára vagy füst már az ohajtás születésekor azonnal el is enyészett. Karácson hava 15-kén délután 3 óraker nyitattott-meg az ezután létesülendő rendes hangversenyek sora ns k. tanácsnok Beck Pálné assz. házában levő casinói teremben. ... Az említett hangverseny részei voltak: 1/ Ouverture Zampa daljátékából. – 2/ Sárközy érzékeny magyarja. – 3/ Emlékkeringők Lannertól. – 4/ Kettős ének Bellini »Montecchi ed Capuletti« daljátékából. – 5/ Mayseder »Productions-Polonaise-je« quintettben; Pozavec ur zajos tapsal tisztelteté. – 6/ Több magyar darab. – 7/ Öröm-keringők Lannertól. – 8/ Cavatina Rossini »tolvaj-szarkájából.« – 9/ Lanner pesti keringőjei. – 10/ Bucsúzó magyar. – Ámbár a’ nyomtatott meghívó jegyek későn osztattak-el, még is megtelt a’ terem műkedvelő hallgatókkal; kivált a’ szépnem nagy számmal jelent-meg. Nemes igyekezetet fordíta ezen egyesület egybeállítására Sz. Z. ur, ki több darabot szerkeztetett, szenvedélyes hangász ’s kitünő fuvolvás levén...”.⁴¹

A nemzetiesedés megvalósulásának színterei közül egyre nagyobb részt követel magának a táncművészet. A bálokon előtérbe kerülnek a magyar táncok. A verbunkos népszerűsége, a színpadi zenébe való egyre erőteljesebb beépülése, a népszínművek magyaros hangvételének formálódása a nemzeti tánc gyakori megjelenését vonja maga után – a zenei betétek mintájára – szinte bármilyen típusú előadáson. Debrecenben is előfordult – a későbbiekben gyakrabban –, hogy felvonások szünetében, vagy két egyfelvonásos darab között (esetleg az előadás után vagy a cselekményhez iktatva) a

⁴⁰Hm. 35/771.

⁴¹Hm. 35/828.

városban tartózkodó táncmester – sőt néha egy-egy színész is – eljárt ilyen „magánytáncot”. Rendkívül hatásos volt, mikor a színészek gyermekei léptek színre kis táncosokként. 1835-ben egy tánc tudósítással rendelkezünk a *Honművész*ből, a november 1-i előadásról: „Követé e’ mutatványt a’ czédula szerint Cseley által eljárando diszes magyar magánytáncz; mi azonban egy kurta táncznál egyebet nem látánk.”⁴² A szeptember 26-i *Garabonczás diák* plakátján azonban egy további táncbetétről olvashatunk: „Az első szakaszban előforduló négyes, és a’ harmadik szakaszban előforduló kettős magyar tántzot, bétanította Cseley.” A darab november 15-i előadásának színlapja szerint: „Az első szakaszban Cseley Pál, és G. Viktória kettős, a’ harmadik szakaszban G. Viktória egygyes magyar tánczczal kedveskednek.” Cseley Pál szeptember 10-től a társulat tagja, Budáról szerződött át Debrecenbe; Gosztonyi Viktória pedig Erdélyből érkezett, szeptember 17-től Hubay Emánuellel együtt játszanak itt. A társulathoz csatlakozó táncmester természetesen megragadja az alkalmat, hogy művészetének új híveket és a társulat számára esetleg táncosokat toborozzon. Felajánlását a színlapon hozza nyilvánosságra (november 3-án és 7-én is): „Táncz tanítási jelentés. Alólírtt tisztelettel ajánlja a’ t. közönségnek táncz tanításbeli szolgálatját – melynélfogva, magyar magány, mazur, Qustilion, keringő tánczokat a’ mostani kor szellemhez kívántatólag 5 hét alatt óltsó árért kész bétanítani, kegyes parantsolatjokat elfogadja minden időben a’ színháznál. Cseley Pál, tántz-mester.”

1836

A január 1-i évnnyitó díszelőadáson az ünnepi est záróaktusaként hangzott el a szokásos karéneke: „Végre az egész személyzet eléneklé, Kisfaludy Sándor »adja Isten, hogy a’ Magyarot’s a’ t. « népdalját...”.⁴³

A társulat darabválasztásában nem sok változást észlelünk, bár kétségkívül erőteljesebb törekvés mutatkozik a zenés művek előadászámának növelésére. Mindjárt január 3-án közkedvelt művet választanak: „a’ 4-edszer ismételt »garabonczás diák« szerze mulatságot most sem ritkult nézőknek.”⁴⁴ majd 10-én „» a’ paraszt mind dúzs« énekes vig játék silányul, tetemes hibákkal, elkésésekkel és botlásokkal tömve ismételtetett.”⁴⁵ A szintén népszerű *Lumpacivagabundus* január 14-i előadásában „csak a’ már többszer említett »hamupepejke« ’s egyéb daljátékokból öszvesztött és hármass dallá alakított egyveleg méltatott köz tapsra. E’ dal keccses dalszínészénék Chiabayné, ’s testvére Aloyzia, és Szákfy által énekeltetve kellemmel hatá a’ hallgatók füleit.”⁴⁶ Másnap a mű 2-ik része is bemutatásra kerül: „» a’ világ vége – vagy – Enyv-, Czérna-, és Lábszij-család« Nesztorynak tüneményes vig játéka (Müller Adolf muzsikájával), Komlóssy és Fánccsy közös forditmányaként...”⁴⁷ Az előadás zenéjével kapcsol-

⁴² Hm. 35/826.

⁴³ Hm. 36/149.

⁴⁴ Hm. 36/160.

⁴⁵ Hm. 36/175.

⁴⁶ Hm. 36/182.

⁴⁷ Hm. 36/182.

latosan a kritikus nem informál bennünket, sőt a február 7-i ismétlésről is csak annyit jelez, hogy „A' kardalok kitünőleg hangzának vissza.”⁴⁸ Az arany király-nak két előadásáról tudunk, január 17-én és április 10-én, a szűkszavú kritika szerint „a' régi ke-rék-vágáson ... ismételtetett.”⁴⁹ Egy-egy előadást ért meg két vígjáték, melyekben dalbetéteket alkalmaztak: február 14-én *A bosszúvágóból lett haramia* és március 6-án *Argir és Helena, vagy – az arany hajú tündér királyné*. Ez utóbbinak „Daljai több daljátékból alkalmaztattak”, s az előadás sikerét Chiabaynének köszönhették: „Tündér Helena (Chiabayné) nem annyira aranyhajjal, mint hanggal feltűnt királyné bájoló-el az illyes darabot is látogatásra méltató közönséget.”⁵⁰ Chiabayné érdemei nem csupán egy előadás életképességének biztosítására terjedtek ki. A január 24-i *tündér kastél magyar honban* előadásán „Chiabayné (Mariska) és Száky (Farkas) több beszótt ariával gitár-kíséret mellett kedvnyerőleg éneklének” dalokat.⁵¹

Lényegesen bővebb tájékoztatást kapunk a következő néhány mű előadásának körülményeiről, különösen a bennünket érdeklő zenei előadói apparátust illetően. Előszörként a január 2-án, Baranyi Péter jutalmára előadott *A' sírhölgy* című drámáról szólnunk. Kritikájában név szerint említődik a közreműködő zenész, mely ritka jelenség, s ezért külön is figyelemre méltó. A tudósításnak még egy érdekessége van, a hangszerjelölés: „meglepőleg hangzék a' kolostorbeliek gyászéneke a' szomorú lágyszó hangú phys harmonica kísérete mellett, mellyen városi hangász Weiss ur játszék.”⁵²

A zenés művek kíséretének biztosítása mindig gondot jelentett. Ezt próbálták megoldani már 1835-ben egy viszonylag állandó lehetőség, a zongora megszerzésével. Augusztus 22-én és 23-án a színlapokon megjelent egy hirdetés: „Egy Fortepiano ke-restetik a' Játékszin' használatára, kinek bérbe kiadandó volna, ne terheltessék szándékát a' színészi igazgatósággal tudatni.” E kérés nem maradt eredménytelen, mint láttuk. S bár a hangszer minősége hagyott kívánnivalót, ideiglenes megoldásként elfogadhatónak bizonyult. 1836-ban valamelyest javul a helyzet. Ezt bizonyítja Fánccsy Lajos jutalomjátéka, mely a korszak egyik legsikeresebb előadását eredményezi. A róla szóló kritikát adatbősége és érdekessége miatt teljes terjedelmében közöljük: „jan. 30-án »Béla futása« ismeretes nemzeti daljáték adaték. Nem vala még szinteremünk ugy tömve, mint ma, mit némellyek e' daljátéknak egész muzsikai karral adatásából akartak következtetni. A' hangászkar tagjai t. i. a' jutalmazandó iránti szivességből casinónk hangversenyelő társaságának egy része egyesülve városi hangászat-tanítókkal valának. Mi azonban annak okát egyedül a' pályáját szorgalommal futó, jeles, és szerény színész ki-tűntetett tehetségeinek méltánylásából, 's érdemét jutalmazni ohajtasból származtatjuk. Vajha őt közönségünk hűv partolása állandóul kötné-le hozzánk! A' hangászkart létesítők vegyék forró köszönetét 's hálás tiszteletét minden művészet kedvelő 's elő-ítéletlen túl emelkedett műveltség barátjainak azon gyönyör-élményért, mellyet e' ne-mes vállalat által oly kellemmel nyujtottak ma csaknem minden hallgató szivének!

⁴⁸ Hm. 36/222.

⁴⁹ Hm. 36/359.

⁵⁰ Hm. 36/286.

⁵¹ Hm. 36/214.

⁵² Hm. 36/159.

Milly kedvesen hatnak pedig Chiabayné (Lóra) kellemteljes énekének bájt öntő hangjai a' fülre, 's milly tetszéssel fogadtattak, a' harsogó » éljen « 's zajgó » helyes « kiáltások nyilváníták. Ezt érdemlék még Száky (Béla), és Zsivora (Kálmán), ki mai szerepvitele 's jól sikerült énekése által minket bámulatra ragadott. Hibázott, hogy mind eddig e' természet ritka adományát nemesíteni 's finomítani elmulasztá. Belőle jó iskola kedves magyar dalszínészt képezhetne. Cseley (Ferkő) a' kedves » termetednek annyi éke « kezdetű andalgó dalt nem énekre való hangjával az előadás legkitünőbb csorbái közé helyezte. Kár volt e' szerepet Lászlóra (mongol követ) nem bizni, ki éneklésre alkalmazhatóbb; mert hiszen a' honi táncz el is maradhatott volna, ha bár Cs. néhány ugrás után repetítiót sürgete is. Érdem szerint jutalmazott első színészünk csak öltözetrel képezé Csabyt a' magyar nemes ifiút. Említjük még a' hirdetmény czéduláját is, melly igen kis formájú finom papirosra olly csinosan vala nyomtatva, millyet eddig keveset láthattunk. Szükségtelen is az eddig nálunk divatozott, alkalmatlan, nagy alakú, lepedő forma czédula. Játék végén a' jutalmazott előtapsoltatván zajos » éljen « közt rebegé érzékeny hálját szinte 800 személyre terjedt hév keblű pártfogóinak.⁵³ Többszörösen érdekes az április 12-én – szintén jutalomjátékként, Baranyi Péter javára – színre került „» Aline golkondai királyné, vagy, Debreczen a' világ más részében « tüneményes vig játék énekekkel színész Kiss János fordítása, és Müller Venczel muzsikája szerint.”⁵⁴ Bäuerle: Aline der Wien in einem anderem Welt című Localposse-jából a magyar társulatok műsorrendjében helyi bohózzattá alakult, így Debreczenben is a városhoz kötik a cselekményt. Az előadás másik érdekessége Rózsavölgyi Márk nevéhez fűződik: „E' jeles és szép tehetségeiért becsült színészünket nemcsak az érdemeket méltányló közönség jutalmazá; hanem némelly műkedvelők is sziveskedtek az énekek kíséretére kívántató hangszatot elválni, melly karban az első hegedűn a' hangaköltő ismeretes művész Rózsavölgyi Mark mind játék folyta mind felvonási szünetek alatt a' közönség gyönyörködtetésére jelesen játszott több rendbeli magyar nótáiért zajos tapsal és többszer hangzott éljennel tiszteltetett.” De az előadás sikerét a társulat többi tagja is elősegítette: „A' mai mutatvány érdekét emelte a' czim szerep-vivőnek Chiabaynének Fra Diavolo daljátékából vett azon éneke, mellyet mind tökéletes öszvehangzásért, mind azon kellemért, melly az egészen előmlött, kecses énekesnénk méltán egyik remekének tarthatunk. Érdekesíté még, Pály ur a' N. Váradon létező színésztársaság igazgatója is, ki a' jutalmazandó iránt sziveskedésből vivé ... szerepét. Ő mint vendég tollunk hatalmában egészen nincs; de annyit róla még is minden vendégi jogszerűlés nélkül írhatunk, hogy bár éneke az ez előtti kellemmel nem bir, de játéka több ügyességet 's lelket nyert, mint néhány évvel ez előtt tapasztaltuk, midőn a' tolvaj szarkából » el ne hagyj kedves engem « általa énekelt magánydal tartalmát nem követvén azon ritka 's jeles szerkezetű társaság, mellynek akkor egyik vezértagja volt, minket mint kedvelőit, kik előtt felejtethlen 's kedves marad a' tőlek adatott daljáték, olly hirtelen elhagya, 's azóta soha sem látogata-meg. Czili (E. Aloyzia), ki ma kitünő szorgalommal munkálkodott, kellemteljes éneklésért méltán érdemlett tapsal jutalmaztatt; szép tiszta 's érthető hangjának kedves csengése meglepőleg érinté a' hallgatók

⁵³Hm. 36/215.

⁵⁴Hm. 36/359.

fülét 's gyönyörélményt nyujta mindenkinek. Fánecs az iszákos hajós kapitánt a' nélkül, hogy tulságokra tért volna, mulatságosan alakítá. Pály ur és É. Aloyziának a' » tán egy óra volt « 's a' t. kezdetű kettős éneke ismételtetett, 's az első játék végén Baranyival, a' veszteséget kétszeresen visszanyerttel, előtapsoltaték.”⁵⁵ Rózsavölgyi fellépte ritka ünnepi alkalom volt. Az előadás színlapján már előzetesen olvashatunk az eseményről: „A' hangászkar a' jutalmazandó iránti szíveskedésből, az e 'czélra egyesült műkedvelőkből vállalkozott, kik között Rózsavölgyi Márk az ösmeretes hangművész és hangaköltő a' jutalmazandó iránti szíveskedésből az első hegedűn fog játszani, és felvonás közt magyar nótáival kedveskedni.” Természetesen nem sikerült mindig ilyen neves művész közreműködését biztosítani, de a felvonásközi muzsika felcsendülésére máskor is sor került: március 3-án „» ördög Robert «... ismételtetett, ... a' játék szüneteit kurtító muzsika az ügyes Martinovics által új létre derítettve,» vonzó erővel bírt a színház megtöltésére.⁵⁶

Zenekari közreműködéssel még két előadás hangzott el. Február 27-én „Schikeneder babonás » Csörgő sipkája « a' tisztelt műkedvelő társaság hangászkarának kísérete mellett töltte-meg a' színházat”. A korábban oly népszerű darab most a zenészek közreműködése ellenére sem tudott sikert elérni. „Ezen ó vágású daljátékcocská hibákkal telten – noha a' nélkül sem lett volna mesterség – adatott. Elhallgathatatlan a' családásoknak szemsértő feltűnésök, mellyeket sem közönségünkhez sem színpadunkhoz, sem az azon játékokhoz nem találtunk illesztetteknek.”⁵⁷ Rendkívül részletes kritika jelent meg a március 12-kén műsorra tűzött schweizi család előadásáról. Ez az „érzékeny daljáték (értjük, hogy opera; de talán érzékenyítő) Déry István fordítmánya szerint adott a' szíveskedésből részt vett műkedvelő társaság hangászkarja segedelmével, mellyben a' jeles fuvolyás Szabó Ferencz ur különösen kitünteté szép 's ritka tehetségét, 's Jákob helyett fuvolyázott. A' melodia hangjai, noha a' művész ur színpad előtt vala, ugy tetszének, mintha a' színpad hátuljáról jöttek volna. Mind ezt, mind Chiabayné (Emelina) kellemes énekét (kinek egészségi változása szokott tiszta hangját kevéssé rekedtté tette) zajos taps követé. Baranyi (Richard) természetes játéka 's jól sikerült énekei ma több vonzó erővel bírtak, mint egyébkor. Mellette azonban E. Aloyzia még 3-dik feleségének sem illett ábrázattal jelent-meg; azonban egyszer egyszer több kellem nem ömlött-el éneklésében, mint ma. Szákfy (Jákob) éneke sehogy sem vágott össze a' muzsikával. Zsivora (gróf) semmiképp sem felelt-meg mai várakozásunknak. Éder (tisztartó) és László (az öcsöcse) több izbeli nevetésre gerjeszték a' fényes számú közönséget...”⁵⁸ A Schweizi család — mely Déryné egyik legkedvesebb sikerdarabja volt — fent említett előadása Chiabayné második jutalmául hangzott el. Jellemző, hogy jutalomjátékokként gyakran választanak zenés darabot. Az előadások zenéi hiányosságai ellenére e műfajok eleve vonzó erejét bizonyítja ez az adat is.

Nem volt zenekari kíséret Chiabayné első jutalomjátékán, február 13-án: „Chia-

⁵⁵Hm. 36/383.

⁵⁶Hm. 36/286.

⁵⁷Hm. 36/285.

⁵⁸Hm. 36/334.

bay[né] javára teljes számú nézők előtt az »arany idő« (ki készítette?) vig daljáték 3. felvonásb. adatott.” A darab együgyűsége és a zenekart helyettesítő zongora ellenére is sikert aratott. „E’ vig némelly benne előfordult dalokkal végzett játék butaságaival annyira kielégítettett a’ karzat, hogy az annak emelt helyét látogatók elégedéssel telve szállának alá. Járíko (Chiabayné) nyujta azalsóbb észnek gönyört egyedül bájos hangjával; mit hozzá nem illett tompa hanggal kísért a’ szokott zongora. Éder (Pedrillo) bohózataival annyira eltélénk, hogy ... unalomig hallott pór elménczkedései helyett, bár nem énekes is a’ személyesítő, örömeztobb hallottuk volna. a’ »vad uraim! hallják keitek« kezdetű magánydalt. Így vártuk kedvelt Chiabaynének szájából is siker nélkül ezen legszebb éneket: » az én atyám kunyhójára festve van a’ kegyesség« ’s a’ t. — No de hiszen mind ezen hijányok mellett is elég vig estét nyujta mindennek ugy annyira, hogy némelly személyesítők is bő mértékben osztozhatnak a’ nevetésben közönségünkkel.”⁵⁹

Ez utóbbi adattal gyakorlatilag le is zárult a dokumentálható zenés előadások sora. A március 10-i *Rolla halála* előadásáról már így vall a tudósító: „teljes számú nézők előtt adatott muzsika nélkül, melly a’ felvonás közötti szüneteket felettébb untatókká tette.”⁶⁰ Április 18-án, a király születésnapjára rendezett díszelőadáson az egész személyzet „eléneklé: » Isten tartsd-meg királyunkat« kezdetű népéneket, mellyet a’ megtölt szinteremben hangzott éljen rekeszte-be.”⁶¹

Következő adataink — melyek még mindig az 1836-os év első feléhez kapcsolódnak — főképpen a táncörtönetet gazdagítják. Január 24-én „játék alatt egy helybeli érdemes hazafinak 11 éves fiacskája (Cseley tanítványa) által járt nemzeti magánytánczot örömtelve látánk: de a’ Cseley és G. Victoria által járandó kettőst ez uttal csak czédulán szemléltük.” [Mint utóbb kiderül, Cseley betegsége miatt.]⁶² Április 5-én „a’ Gosztonyi Victoria által járandó díszes magyar magány táncz ... helyett egy kurta ’s minden művészi test-hajlékonyság, tartás és hordás nélkül könnyű figurákra osztott rendetlen magyarkás ugrálással, mit voltaként » szarka-táncznak« nevezheténk — elégítettünk-ki.”⁶³ Végül két adat a kor híres táncművészeinek, Farkas Józsefnek debreceni vendégszerepléséről: április 22-én „Farkas József ur első nemzeti tánczművész, ki a’ czédulai hirdetmény saját szavai szerint Bécsben, Mailandban, Parisban, ’s Europa több nevezetes városában a’ nemzeti magyar tánczot megismertette: miután (mint ezt a’ nemzeti és külföldi hirlapok több ízben magasztalt dicsérettel említik) mindenütt nagy kedvességgel fogadtatott volna; legközelebbi télen Bécsben a’ karinthisi kapu mellett levő cs. kir. udvari játékszínen tánczmutatványait végezvén, honjához ’s nemzetéhez viselt tiszteletből hazájába visszatért, a’ mai játék végén magyar honban ez uttal előszer (ha még egyedül Debreczenben, nagy megtiszteltetésnek vehetjük) nemzeti díszes magánytánczczal kívánt a’ t. közönségnek kedveskedni. Kedveskedett is ugy annyira, hogy öt nemcsak mi, kik őt szinpadunkon ez előtt hat évvel láttuk, de mindenek látására méltó uj tüneménynek tarthattuk, mennyiben már csak első belépése által is ki-

⁵⁹ Hm. 36/255.

⁶⁰ Hm. 36/333.

⁶¹ Hm. 36/384.

⁶² Hm. 36/214.

⁶³ Hm. 36/359.

tüntetett ügyessége, a' táncz folyta alatt pedig az ez előttől különböző testmozdulata, tánczlépései, mesterséges ugrásai, 's könnyü és kis körü forgásai, 's végre azon festésre is méltatott lábujhegyen állása mind olly jelek és bizonyságok valának előttünk, mellyek minket a' tisztelkedőnek művészsze létéről tökéletesen meggyőzőnek, 's a' tömött szinteremben volt nézők kitorő tapssal és éljen zajgással jelenték teljes elégteléseket.”⁶⁴ Április 26-án megismételte sikeres fellépését. A közönség csak azt fájalta, hogy – a hirdetmény szerint – másodszer és utoljára látták. Így bizonyosan nagy örömmel fogadták az április 30-án és május 1-én a színlapon megjelent hirdetést: „Nemzeti táncz tanítási jelentés. A' vig társalkodás kellemei között mely méltó helyet foglaljon a' bájoló deli táncznak gyakorlott, és ügyes tüneménye, eléggé tudva van. Magyar nemzeti tánczunk minden neműek között magossan kitünik; Ezt én eddig nem is látott korlátok közzé szedvén, vagy a' muzsikai felosztáshoz szabván, a' mostani kifejtetebb izlésnek kívánságaival egyeztettem, sőt a' magyar deli táncznak nemét, a' köztánczal (magyar quadrille) gyarapítván, ezt a' társalkodási mulattságokban gyakorlatban is hozván, Bécs, Pest, Nagy Várad, Kolosvár, Hazánk fő városában, ezzel a' szüntelen egy forma Keringő, több szédítő páros forgásokat, sőt még nyargaltokat ha nem mulandókká, bizonynal felváltókká tettem. E' végre minden kinek illő tisztelettel ezen készségemet azzal jelentem: hogy a' Körtánczra elébb négy pár személynek kellezik; mind a' köztáncz, mind a' magános táncz általános bétanításáért egy személy 6 pengőt fizet. Vélem való értekezéseiket, vagy tudósításaikat tehetik a játékszinnél. tisztelő szolgájuk Farkas József. Nemzeti Táncz-művész.”

Az 1835. augusztus 1. óta Debreczenben játszó társulat utolsó előadását 1836. május 1-én tartotta a városban. A búcsúelőadás plakátján a távozás okát is megjelölik: „Azon szerződésnek mely az igazgatás és a' társaság' más tagjai között egy évre kötött, – határ napja elérkezvén; a' t. t. hazafiaknak, kik pártfogásuk által intézetünk' eddigi fent állhatását segíték: – szíves köszönetet mondunk – a' részvényes igazgatók.” A Honművész debreceni tudósítója lakonikus rövidséggel reagál a tényre: „Most már a' debreczeni volt színész társaság újabb felállása reményével, nem látván különben is a' jövődőnek homályos titkába, békén várjuk, mit szül a' következés.”⁶⁵

⁶⁴ Hm. 36/398.

⁶⁵ Hm. 36/406.

Debreczen.

II-dik BÉRLET

8-dik SZÁM.

Vasárnap: Szepetember 10-dik napján, 1873.

A DEBRECZENI SZÍNHÁZ TULAJDONOSAI ÁLLÁSA

Nevezetesebb daljátékokból szerkesztett nagy

ÉNEKES EGYVELEG

ADALÉK FELE

LEJÁRÓK VORÁI

1. Kettős dal, Spontini „Vesta száze” című nagy daljátékából, eneklik *László és Székely*.
2. Magány dal, „Sigmundo” nagy daljátékából, eneklik *Chalovine*.
3. Magány dal, „Hampepeleke” című daljátékából, eneklik *E. Blajza*.
4. Kettős dal, Rossini „Tankred” jából, eneklik *László és Székely*.
5. Kettős dal, Bellini „Norma” jából, eneklik *Chalovine* és *E. Blajza*.
6. Kar dal, „Hampepeleke” daljátékából, *A. osteros személyzet által*.

Ezt megelőzi:

VIG JÁTÉK.

Keleti Vigjáték a Jelenában — Kisfaludy Károlytól.

SZEMÉLYEK:

- | | | | |
|--|-------------|----------------------|----------------------------------|
| Udvardy Miklós, gazdag földes úr | Eder | Váry Lajos, kapitány | } Váry Klára baltjának gyermekei |
| Elek } gyermekei | Fancsy | Poll | |
| Klára } gyermekei | G. Viktoria | Huszár | } Zsóvara. |
| Váry Klára, kisasszony, Udvardy szomszédja | Udvardyné | Tamas, Udvardy massa | |
- A történet helye egy mező város.

Az egészszet kettős Leugyel nemzeti tánc reklasztí Cseley és Gosztovyi Viktoria által.

Bemélti díj:

Erdő szőlőből szőlőre	100 Ft
Bücsök szőlőből szőlőre	100 Ft
Érdő szőlőre	100 Ft
Érdő szőlőre	100 Ft
Kiszáraz	100 Ft

Zárthelyre helyi jnyeket váltható reggeltől 3 óráig, este 8 óráig.

A játék kezdete 7. Vigig 9 óráig.

BÉRLÉK.

Szombaton, Januarius' 30-án, 1836.

SZÜLVÉN.

A DEBRECZENI SZINESZ TÁRSASÁG által

Fáncsy Lajos' jutalmára
előadatik:

BÉLA F U T Á S A.

Nemzeti daljáték 2 felvonásban. Kotzebue után fordította Cserey Peter. — Muzsikáját szerzerzte
Ruzsitska.

SZEMÉLYEK:

IV. BÉLA, magyar király	Szakfő.	POKY, keresztos vitéz, Kálmán László fia	Bánagy.
MÁRIA, hitese	Parazsóné.	FERKÓ, lovasz legény	Cserey.
ISABELLA, gyermekei	Sz. Amália.	MÖGÖL, KOVET	László.
ISTVÁN,	Ch. Bertus.	TONGU, } ennek társai	Féber
KÁLMÁN, magyar nemes	Zsivora.	HADOR, }	Harlay
LÓRA, gyámleánya	Chitabayné.	Asszonyok a királyne' kíséretében.	
CSABI, magyar nemes ifjú	Fáncsy Lajos.	Magyar s tatár fegyveresek.	

A történet helye: Kálmán Szikkavára s annak környéke, Dalnattában.

*) A hangász-kar, mind oly makedrelő t. uraságokból, nemes ifjakból, s muzsika tanítókból álland. Kib. részben a
jutalmazandó iránti sziveskedésből raltalokoztak.

A n. é. közönség' minden rango tagjainak kegyelme magat mely tisztelettel ajánlja alkatos szolgáljuk

Fáncsy Lajos.

Belépőtjegyeket előre rendelhetni a játékszíni próbaszobában. — Kérteknk tisztelettel a zantszakkalban a
uraságok meltóztassanak helyeik iránt deli 12 orauig rendelkezni, hogy azontul másoknak adal.

Kezdődik 6 orakor.

Vargyas Lajos:

A NÉPIES MŰDAL ÉS AZ ÚJ STÍLUSÚ NÉPDAL KAPCSOLATAI

Régóta nyilvántartjuk, hogy a népdal az AA⁵BA és AABA formát a műdaltól örökölte. Az AA⁵A⁵A és ABBA formát viszont az új népdal megkülönböztető formái sajátosságának tartottuk. Joggal hangsúlyozta viszont Jagamas János legutóbb,¹ hogy a népies műdal Kerényi-féle összefoglalásában² 12 ABBA formájú dal szerepel. Meg kell tehát vizsgálni ezt a kérdést, de megbízható feleletet csakis akkor kapunk, ha a kérdést a népies műdal és az új népdal teljes összefüggésében vesszük szemügyre.

Alapul ehhez csak Kerényi összefoglalását vehetjük, bár véleményünk szerint válogatása nem ad teljesen jellemző képet a népies műdal egészéről. Sok olyan darab nincs benne, csak a Függelékben van felsorolva, amit országosan elterjedtként ismerünk, néhány darabja viszont kiűt a „magyar nóták” világából, és a 900-as évek elején már biztosan nem volt általánosan ismert. Mégis, nagy általánosságban arányai megfelelhetnek a valóságnak, egyébként pedig ez az egyetlen olyan összeállítás, amelyben a keletkezés – vagy felbukkanás – ideje (időpontjai) és a vélt vagy valóságos „szerzők” fel vannak tüntetve, tehát az adatok történetileg értékelhetők.

Azonban mielőtt anyagát elemeznénk, egyes nem idevaló darabjait le kell vonnunk belőle. Kerényi ugyanis kétségtelen népdalokat is bevett kötetébe, s néhány olyat is, ami inkább minősül új stílusú népdalnak, mint népies műdalnak. 9 ilyen van a gyűjteményben. Kétségtelen népdal a két kvintváltó dallam, még ha az egyik (57) hangszeres figurációival el is mossa az ötfokúságot. De olyan tipikus 6 soros kvintváltó táncdallam, mint egy sor hasonló, amit a MNT VIII. kötetében talál az olvasó. Ezek mindegyike ugyanilyen joggal szerepelhetne itt, vagy inkább ugyanilyen joggal nem lehet idesorolni.³ A másik pedig (11)⁴ olyan tipikus 7 szótagos dudaritmusú kvintváltó, aminek műdallá nyilvánítása teljesen érthetetlen. „Szerzője” nincs, először Tóth István „Áriák és dallok...” kéziratos gyűjteményében (1832) tűnik föl. Minthogy a 17/18. század fordulójától kezdve sorra följegyzik a legnépszerűbb cigány-játszotta, népi táncdalainkat kéziratos vagy nyomtatott kottákban,⁵ egy ilyen népi dallam följegyzése,

¹ Jagamas János, *A népzene mikrokozmoszában* (Bukarest 1984) 58.

² Kerényi György, *Népies dalok* (Budapest 1961).

³ A Magyar Népzene Tára VIII (sajtó alatt) 53. típus: *Haj Dunáru! fúj a szél*, 54: *Zörög a kocsi*, 55: Igy tedd rá.

⁴ Rokon dallam Bertók Béla, *A magyar népdal* (Budapest 1924) 54/ab példa.

⁵ Lásd erről a *Magyarország Zenetörténete* II. kötetének a népdalról írt fejezetét (kéziratban).

kiadása – akár népi szövegével, akár mással fölcserélve – semmiképpen nem jelenti azt, hogy a „magyar nóták” közé tartozik. Ugyanígy nem műdal a 201. lapon közölt dudánóta, amelynek már közöltem félhangos ötfokú változatát és cseremiszt párját.⁶

Ezek a kétségtelen esetek feljogosítanak néhány kevésbé feltűnő téves besorolás kiigazítására is. Három ABBA és két AABA formájú dal szerintem nem műdal, hanem új stílusú népdal, még ha melodikájuk nem ötfokú, hanem diatonikus vagy esetleg éppen modern dúr is. Egészen biztos, hogy a stílus kialakulásának kezdetén főleg ilyen dallamok keletkeztek, s az ötfokúság, általában a népdalszerű melódika később és fokozatosan jutott egyre nagyobb szerephez a stílusban. 115 dúr, de 141 és 159 aeol, az AABA formájúak pedig vagy hiányosak (185), vagy szo-pentatonok, legalább is a 117-nek népi párja: „Stolac alatt van egy magas sírhalom”.⁷ Ennek a dalnak esetében világos, hogy a plagális forma utólagos változtatás a műdalban, hiszen ugyanaz a sor előzőleg kétszer lemegy az alsó szo-ra, s csak a végén kanyarodik fel a dúr tonikára, míg a népdalban megmarad lenn az utolsó sorban is. A népdal három A-sora tiszta ötfokú. A műdalok plagális sorai sosem végződnek lenn az V. fokon: ha le is mennek odáig, mindig visszakanyarodnak a do-ra. Itt ez a végső „felkanyarodás” világosan másodlagos jelenség. Különben a népdal szövegében a török emlegetése csakis a boszniai okkupációra utalhat (1878, az első írásba-foglalás 1879!), és arra vall, hogy a cigánybandák táncdallamai után megkezdődött a katonanóták divata és felhatolása is a felsőbb rétegekbe. (Különben erre mutat a 115 jegyzetben közölt néhány további szövege is valamint a kottákban található „katonanóták” megjelölés.) Az is döntő, hogy ezekhez a darabokhoz többnyire nincs szerző megjelölve, vagy ha van, egyszerre kettő is szerepel, ami világossá teszi, hogy az adatoknak nincs semmi hitele. Mind olyan késői időből van nyilvántartva, amikor már kétségtelenül éltek új dalaink (az 1870-es évekből). A 185 A-sora tiszta do-pentaton, B-sora is hiányos: fa van benne, de ti nincs; ritmusa pedig kétségtelenül népdalra vall, szövegéről nem is szólva. Mi Kerényivel szemben Bartóknak adunk igazat, aki (125 sz. alatt) a népdalok közé sorolta.

Más eset 205. ABBA formája ellenére is idegen jellegű, minden vonásában eltér az új stílus darabjaitól. De nem is népies műdal! Idegen eredetű népdal, mint annyi száz a teljes magyar népdalkincsben. Sem „adat”, sem stílus nem indokolja, hogy „magyar nótává” minősítsük.

Ennek a 9 dallamnak levonása után 188 darabot kell számításba vennünk. Mindenekelőtt tekintsük át őket formai szempontból. (A kimutatásban használt jelek magyarázata a következő. Felül szám: szekvencia fölfelé, két-három stb. hanggal, ugyanez lent: szekvencia lefelé. v=variáns, k=kadencia-eltérés. +k=hosszabb betoldás a sor végén. A/2 a sor első vagy – többnyire – második fele. A zárójelbe tett eltérés nem minden felsorolt darabban jelentkezik. Kis betű: rövid sor.)

AA ³ A _k ³ A(/2)	174, 200
AA ⁴ A _k ⁴ A	60
AA ⁵ A _(vk) ⁵ A	98 (1783 Bartalus), 126, 133, 147, 170 (AA ⁵ A _{v+k} ⁵ x+A), 176 =6 db =3.1%

⁶Vargyas Lajos, *A magyarság népzeneje* (Budapest 1981) 241/a-c példa.

⁷Bartók Béla, *A magyar népdal* (Budapest 1924) 112. példa.

$AA^{2,4}A^{5,7}B$	79
$AA^5A^5_{vk}B$	24, 145, 153 ($AA^5A^5_{vk}A/2$)
$AA_{2k}A_kb$	41
AABA	33 (1844) 122, 143, 155, 157, 163, 165, 166, 169, 172 (=AABA/2), 180, 182, 186, 189, 193, 195, 196, 197 =18 db = =9.5%
AA^2BA_k	179
AA^4BA	18
$AA^5BA_{(v)}$	13 (1832) 20, 22, 30, 37, 62, 66, 68, 70, 105 (=AA ⁵ A ⁵ / ₂ A _v) 107, 108, 119, 125, 128, 137, 138, 142, 149, 151, 152, 167, 168, 173, 177, 181, 188 =27 db = 14.3%.
AA_kB	32
$AA_{(k)}BB_{(k)}$	35, 52, 123, 199
$AABB^2$	9
$AA_{2-3}BB_k$	51
AA_2BB_2	90
$AAb+b_2b_3+b_4$ (=AABC)	17
$AA_{(k)}BC$	12 (1832), 23, 39, 42, 46, 48 (=AABc) 53, 55 (=AABc), 59 (=AABc), 61, 72, 78, 80, 81 (=AABc), 85, 92, 100 (=A+refr/A+r/B/C+r ₂), 110, 112, (=AAb+b ₂ b ₄ +c), 113, 116, 118, 120 (=AAb+b ₂ C), 121, 131 (=AAB ⁸ B/2+C), 132, 136, 151, 152, 175 (=AABc+A/2), 184, 187, 194, 203 =34 db =18%
AA^2_kBC	28, 86
AA^3BC (=AA ³ Bc+A/2)	77, 702
AA^5BC	74, 109, 144, 161 (=AA ⁵ b+b ₂ +b ₃ +b ₄ C)
AA_2BC	63, 75, 164 (=A ₂₋₃)
AABCD	204
AABCDE	50
ABA_kC	129, 156
ABA_kC+C	111
$ABB_{(k)}A_{(k)}$	54 (1851, 1852), 76 (=a+a BB _k a+c), 88, 104, 130, 150, 171, 191 =8 db =4.2%
$ABB_{(k)}C$	15, 27, 29, 43 (=ABB _{vk} A _{vk}), 99 = 5db
ABB_2C	25, 146
ABC (=a+aBC vagy aaBC?)	21, 44
$ABCA_{(v)}$	67, 71, 84, 96, 127, 192 =6 db
$ABCB$ (=A+A ₂ /A+B/C+D/A+B)	64, 93
$ABCB_5$	26

ABCD	10, 14, 16, 19, 31, 36, 38, 40, 45, 58, 65, 69, 73, 82, 83, 87 (=AbCD), 89, 91, 94, 95, 97, 101, 102, 103, 106, 114, 124, 134, 135 (C=c+c), 139, 140, 148, 154, 158, 160, 162 (C=c+c ₅), 178, 183, 190, 198 =39 db =20%
a+b/c+b ² /d+e/c+b(=ABCD)	34
a+b/c+b ₅ /d+b ₅ /e+f(=ABCD)	56
ABCDE	49
a+a/b+c/b+d/a+e/f+e+f _k	47
Összesen:	37-féle forma

Amint látjuk, 37-féle forma szerepel, tehát óriási a „szóródás” felépítés tekintetében. Még nagyobb volna, ha a zárójelben feltüntetett további alformákat is tekintetbe vennénk. Ezek ugyanis jellemzők, mert számtalan belső kisebb rész-ismétlést vagy szekvenciát mutatnak ki, amelyek a főformákban is nagy tarkaságban jelentkeznek. A sokféle föl- és lemenő szekvencia-fajtából az új népdal csak a kvinttel fölmenőt választja, ami kétségtelenül régi kvintváltó stílusának hatása.

Nagyobb tömeggel két vissza-nem-térő forma emelkedik ki: az ABCD és az AABC. Még ha igaz volna is, hogy a nép az új stílusban jelentkező mind a négy visszatérő formát a műdaltól tanulta, akkor is öntudatos, saját ízlésre vallana, hogy ebből a tömérdek formából – a legnagyobb tömegű nem-architektonikus formákat figyelmen kívül hagyva – kiválasztotta ezt a négy architektonikus-visszatérő, 2 sorból építkező, tehát szimmetrikus formát. (Az ötödik visszatérő forma nem szimmetrikus: ABCA.)

Igaz, az AA⁵BA és AABA is kiugró számmal van képviselve. Ám ezeknél kétségtelen is a műdal elsőbbsége, hiszen ezek a formák a középkor illetve a reneszánsz óta élnek vagy alakulnak a műzenében, s a népies műdalirodalomban is korábban tűnnek föl, mint ahogy a népdal új stílusát keltezhajjuk. (Az AA⁵BA 1790+1832-től kezdve, az AABA 1844-től.) Mindez nem áll a két jellegzetes népdal-formára, az ABBA-ra és AA⁵A⁵A-ra. Ezeknek itteni első darabjai 1851-től illetve 1873-ból valók. Vagyis vagy egybeesnek az új népdal első föltűnésével (1851), vagy a már kétségtelenül létező stílussal egyidejűek (1873, Bartalus gyűjtéséből, akinek kiadványában már 30 új stílusú népdalt találhatunk). Ugyanakkor ezek igen kis számú csoportok; alattuk már csak két 4-5 darabnyi és számos 1-2 darabbal képviselt csoport található a kimutatásban.

Az első ABBA formájú műdal Füredi és Mátray „népdal-kiadványaiban” jelenik meg, akik nem nevezik senki „szerzeményének”, s Mátray ugyanott az első igazán új stílusúnak tartható népdalt is közli.⁸ A műdal – Kerényi 58 – felépítése, ritmusa teljesen népdalszerű, mindössze a vezetőhangos, modern moll dallamfordulatok műdalszerűek.

Már a 76 formája is (a+aBB_ka+c), ritmusa is idegen a népdaltól. Még idegenebb 88: B-sorai terccel vannak följebb A-nál. Ritmusa viszont a népdalok hatását mutatja. 104 plagális A-soraival tér el az új népdalok stílusától. Ugyanez és az 1 (3) 1 kadenca-sor idegen a 130-ban. 150 B-sorai a tercről emelkednek föl az (5) -ös záratra, A-sorai plagálisak. 170-nek furcsa toldása a negyedik sor elején népdalszerűtlen, 191 is a

⁸Lásd 10. sz. = Vargyas Lajos, *A magyarság népzeneje* (Budapest 1983) 264/a példa.

tercről kapaszkodik föl az ⑤ -ös kadenciára, másik B-sora pedig nagy eltéréssel még följebb: nem is igazi ABBA forma!

Míndez a sokféle eltérés a „klasszikus” népi, új stílusú formáktól, valamint a kései és szórványos megjelenés – szemben a népdal nagy tömegű, egységes (részleteiben is egységes) és korábbi, vagy legalábbis egyidejű megjelenésével azt igazolja, hogy nem a népdal vette át a műdaltól annak két forma-típusát, hanem fordítva, a kialakult, nagy tömegű, egységes, új népdalformákat utánozták több-kevesebb sikerrel (inkább eltéréssel, mint sikerrel), a magyarnóta-szerzők.

Vagyis továbbra is fenntarthatjuk azt a korábbi véleményünket, hogy az ABBA és AA⁵A⁵A forma a nép alkotása és az új stílusú magyar népdal megkülönböztető sajátága. A műdalban a népdal hatása alatt jelentkezett. A hatás a két stílus között tehát kétfoldalú volt: először a műdal hatott a népdalra, azután a népdal hatott vissza a nótaszerzőkre.

Vikár László:

TONÁLIS ÉS EGYÉB RÉSZLEGES KVINTVÁLTÁS A MAGYAR NÉPDALOKBAN

Régi stílusú népdalainkról az él a (zenei) köztudatban, hogy azok ötfokúak, ereszkedő jellegűek, sőt ezen belül gyakran kvintváltók is. Való igaz, hogy népzeneinknek e menyiségileg csekély, de aránylag jól ismert rétegében a fenti sajátosságok könnyen fellelhetők s idevágó példák is hamar eszünkbe jutnak, hiszen az elmúlt évtizedekben az iskolákban, a rádióban és a zenei népművelés sok más területén éppen e régi stílusú dalok életbentartására fordítottuk a legnagyobb gondot.

Ha tárgyilagosan s apró részletekre is kiterjedő figyelemmel vizsgáljuk a régi népdalokat, akkor még sok olyan vonást fedezhetünk fel bennük, amelyek, ha nem is változtatják meg lényegesen, de mindenképp kiegészíthetik s a valósághoz igazítva finomíthatják a fenti általánosításokat.

Külön, nagyméretű kutatás témája lehetne a pentatónia magyar sajátosságainak vagy akár a pentatóniából szerteágazó hat-, hét-, esetleg több hangú dalaink melodikájának vizsgálata. Az ereszkedő jelleg árnyalt megfogalmazása pedig újabb és újabb oldalról világíthatná meg régi dallamtípusaink szerkezetét.

Az eddigieknél sokkal pontosabb leírást és magyarázatot igényel maga a kvintváltás, márcsak azért is, mert ez csupán néhány kivételes esetben valósul meg maradéktalanul dallamaink teljes terjedelmében. Sokféle szabálytalan vagy részleges megjelenése az igazán tipikus, tehát nagyonis indokolt, hogy behatóbban foglalkozzunk vele. A kvintváltás tanulmányozása során a zene olyan alapvető jelenségére derül több fény, amely a tudatos és az ösztönös zenélésben egyaránt fontos része a dallamalkotásnak.

Elemzésünk a magyar népi kvintváltás jobb megismerését szeretné elősegíteni.

Sajátos beidegződés, hogy ha kvintváltásról esik szó, többnyire csak az alsó váltásra gondolunk, holott a példák sokaságában a kvintválasz felső formája is szerepel, legyen akár mű-, akár népzeneiről szó. Népdalaink körében a felső kvintváltás természetesen az új stílushoz kapcsolódik, amelyben a 2. sor többnyire magasabban helyezkedik el, mint az 1. és igen gyakran éppen öt hanggal. A kvintváltás eszerint fontos kapocs lehet a régebbi és az újabb eredetű, ereszkedő és kupolás szerkezetű dallamaink között.

Mint említettük, csekély azon magyar példák száma, amelyekben e négysoros dallamok két-két sora öt hanggal feljebb vagy lejjebb teljes egészében és pontosan megismétlődik. Mielőtt a részletekbe bocsátkoznánk, talán arról is érdemes röviden szólni, hogy mi lehet ennek az oka?

Általános emberi tulajdonság, hogy nem kedveljük a merev, gépies ismétléseket. Szébbnek-jobbak érezzük, ha kisebb-nagyobb szabálytalanságok törik meg azokat és teszik változatosabbá a körülöttünk lévő világot. Esztétikai érzékünk — gyakran ösztönösen — tiltakozik a változatlan újrázás ellen, ám jólesően veszi tudomásul a legapróbb módosítást is. Ha valami kétszer egymásután, egyformán szól, akkor abból az egyiket

előbb vagy utóbb el is hagyhatjuk. A rokonnépi zenéből ismerjük, hogy pl. az erdei cseremiszek a reális kvintváltó dallamok első vagy második felét nem mindig éneklék, hanem egyszerűen mellőzik vagy annak előadását a kísérő hangszerjátékosra bízzák. Élményt jelent viszont egy tonális válaszü hegyi-cseremiszt dallam teljes végigéneklése, melyben a 3–4. sor nem egészen pontosan, hanem – a hangnem megerősítése céljából – „sajátságos dallamszerkezet”-tel válaszol az 1–2.-ra.¹

Valószínű tehát, hogy a szabálytalan vagy a részleges kvintváltás zenei igényességből fakad. Oka nem a tévesztés, az emlékezés hiánya vagy a bizonytalanság, hanem inkább az énekesek vagy hangszeresek találékonyságának gazdagsága, kifejezőképességének bősége.

A szabálytalan kvintváltást igen gyakran a tonalitást erősítő válaszok hozzák létre, amelyekben az oktáv felezése révén kvintre kvart, kvartra kvint felel. Ennek kisu-gárgása többnyire egy-egy teljes dallamszakaszon át tart. Ritka a csak két szomszédos hang által létrehozott, ún. közvetlen kvart/kvint kérdés-felelet. Sokkal általánosabb jelenség, hogy egy vagy több, akár egy egész sornyi hang ékelődik a kérdéses két hang közé és így közvetett kvart/kvint felelet jön létre. Példáink között legtöbb a *la-mi/mi-la* hangköz mindkét irányban, de bemutatunk néhány *re-szo/szo-re*, *szo-do/do-szo*, sőt *la-re/re-la* tonális megfelelést is. Egy dallamban rendszerint csak egy van belőlük.

A le- vagy felfelé irányuló sok egyéb részleges kvintváltásból pedig mindössze néhány példát kívánunk bemutatni, hiszen számuk szinte korlátlanul növelhető. Közéjük soroltunk néhány érdekességet is, amely az anyaggyűjtés során került kezünkbe.

A példákat a következő szempontok szerint csoportosítottuk: 1–23-ig a tonális, 24–40-ig a többi egyéb, részleges kvintválaszok szerepelnek. 1–31-ig és 24–36-ig a régi, 14–23-ig és 37–40-ig az új stílusú dalok kaptak helyet.

Sorpárok alapján a régi stílusban előbb az 1. és 3., azután a 2. és 4., majd a rendhagyó 1. és 2., sőt 1. és 4. sorpárok következnek. Az egyes alcsoportokon belül a dallamok sorrendjét a bennük előforduló kvint-megfelelés százalékban is kifejezett mennyisége szabta meg. A 35, 36, valamint a 40. példában – mivel ezekben csak egy-egy sorról van szó – a legutolsó szempontot nem vettük figyelembe.

TONÁLIS KVINTVÁLASZOK

Régi stílus

1–3. sor

1. 64% A dallam 1. és 3. sora között a sorok közepén és a végén van kvintváltás. Az 1. sor 3. és 9. hangja lefelé haladó közvetett kvart: g^2-d^2 . A 3. sor azonos helyén erre tonálisan d^2-g^1 kvint válaszol. A két sor eleje „fordított” viszonyban áll egymással: a 2. feljebb van, mint az 1., mert a dallam oktávugrással indul.

2. 62% Jóllehet a dallam első és második fele kifejezetten egy felső és egy alsó rétegben helyezkedik el, a dallamnak még a fele sem kvintváltó. Az 1. és a 3. sor fontosabb hangjai azonban mind kvintváltók. Az 1. sor 3. és 7. hangja között felfelé irányuló, közvetett kvart szerepel (d^2-g^2). A 3. sorban erre g^1-d^2 kvint felel.

3. 50% A dallam 3. sorában levő d^2-g^1 közvetett kvint tonális válasz az 1. sor

¹ Kodály Zoltán, 'Sajátságos dallamszerkezet a cseremiszt népzeneben'. In: *Balassa-émlékkönyv* (Budapest 1934).

azonos helyén levő g^2-d^2 közvetett kvartra. A két sor eleje ugyanolyan „fordított” viszonyban áll egymással, mint a 2. példában.

4. 45% A dallamban számottevő a kvintváltás, többek között az – 1. és a 3. sor második felében. Legfeltűnőbb a 3. sor utolsó ütemének 1. hangja, amely, ha szabályosan imitálná az 1. sort, akkor c^2 lenne. Ehelyett mégis d^2 -t hallunk, amely így egy rövid időre megtöri a kvintpárhuzamot és létrehozza a g^2-d^2 -re felelő d^2-g^1 közvetett tonális választ.

5. 33% Az 1. és a 3. sor első három hangjának dallamvonala eltérő. A második háromé azonban igen hasonló. Köztük előbb kvint, majd kvart-válasz hallható. Az 1. sorban levő $f^2-d^2-g^2$ dallammotívumra a 2. sorban $h^1-g^1-d^2$ felel. Ebben van a d^2-g^2/g^1-d^2 (*re-szo/szo-re*) felfelé haladó közvetlen tonális válasz.

6. 12% A dallam két felének főhangjai között mindössze három helyen van rövid kvintváltás. Legjelentősebb közülük az 1. és a 3. sor végén hallható, amely egyben g^2-d^2/d^2-g^1 lefelé irányuló, közvetlen tonális választ hoz létre.

2–4. sor

7. 83% Kétrendszerű értelmezésben az egész dallam tisztán ötfokú és szabályos kvintváltó lehetne. A 4. sor 1. hangja azonban c^2 helyett mégis d^2 , amely így a 2. és a 4. sor szélén levő g^2-d^2/d^2-g^1 közvetett kvart/kvinttel kihangsúlyozza a dallam tonális egységét.

8. 67% A dallam 1. és 3. sora között nincsen szerves kapcsolat. A 2. és a 4. sor között jelentős a kvintváltás, sőt ott – a réteges ereszkedés miatt – a tonális válasznak egy kevésbé megszokott formájával is találkozunk. A 2. sor két szélső hangja g^2 és c^2 . Erre a 4. sorban – közvetett tonális válaszként c^2 és g^1 felel. Tehát a d hang mellett a c is kiemelt hangsúlyt kap. Ebben a dallamtípusban tipikusan 4-es fókadencia. Figyelemreméltó, hogy a kvintválasszal induló sor és végül az egész dallam is kvartválasszal fejeződik be. A régi stílusban ritkaság, hogy kvintre felel kvart és nem fordítva.

9. 67% A hatsoros, lényegében kvintváltó dallam felső és alsó felének közepén: a 2. és a 4. sorban, a 2. és a 4. hangok között a legáltalánosabb, lefelé haladó, közvetett tonális választ találjuk: g^2-d^2-re d^2-g^1 felel.

10. 62% A kétrendszerűen értelmezett, lényegében tisztán ötfokú és kvintváltó dal 2. és 4. sorában tipikus példája van a lefelé haladó, kvartra kvinttel felelő, közvetett tonális válasznak: g^2-d^2/d^2-g^1 . Az utóbbi révén visszaáll a rövid időre megszakadt kvintválasz.

11. 50% A két dallamsor, akárcsak az egész dallam hangjainak fele, kvintváltó. Külön említésre méltó a 4. sor közepe, ahol jó ideig d^2 -n marad a dallam s így létrejön a tonális megerősítést szolgáló g^2-d^2/d^2-g^1 válasz a 2., illetve a 4. sor 7. és 11. hangjai között.

1–2. sor

12. 37% A régi stílusban ritka az 1. és a 2. sor közt jelentkező tonális kvintváltás. A dallam 1. sorának 9. és 13. hangja között g^2-d^2 közvetett kvartot találunk, mire a 2. sor azonos helyén d^2-g^1 kvint felel. Említést érdemel, hogy a g^2-d^2 kvart az 1. és a 2. sor 1. és 6. hangja között is előfordul.

13. 18% A dallamban az ötfokúság és a kvintváltás is csak halvány nyomokban

fordul elő. Tonális válasznak értékelhető, közvetlen kvint/kvart megfelelést találunk az 1. és a 2. sor végén, ahol g^2-c^2 -re c^2-g^1 felel. Ez a válasz – miként a 8. példában – fokozott jelentőséget biztosít a d hang mellett a c -nek is. Az 1. és a 2. sor elején is g , illetve c áll, s ez még jobban kihangsúlyozza a kvintre felelő kvartot, amely az esetek többségében éppen fordítva szokott lenni. A dallam ereszkedő jellege ellenére a 2–4. sorok közepe az 1. sor közepe fölött helyezkedik el.

Új stílus

1–2. sor

14. 91% A teljes 2. sor öt hanggal magasabban helyezkedik el, mint az 1. Ez alól csak a 2. sor legelső hangja: g^2 kivétel, amely így viszont lehetővé teszi közvetett tonális válasz kialakulását a két sor két szélső hangja között: d^2-g^1/g^2-d^2 . Bár egyetlen hangról van szó, ez a sor legelején áll, s mint ilyen, a jelentősége nagyobb, mint a többieké.

15. 83% Mindössze egy hang töri meg a két sor közötti pontos kvintváltást s ezt is az új stílusban legismertebb módon: az 1. sor $g^1-d^2-g^1$ kvintjeire $d^2-g^2-d^2$ kvartok felelnek a 2. sorban. A kvintpárhuzam a 3. hangnál áll helyre, mert ez nem követi az 1. sor lelépő dallamvonalát, hanem g^2 -n marad. Tehát egy közvetlen, felfelé és egy közvetett lefelé haladó felelet is van ebben a két rövid sorban.

16. 72% A tonalitás megerősítését szolgálja, hogy az 1. sor szélein elhelyezkedő közvetett d^2-g^1 kvintre a 2. sor hasonló helyein g^2-d^2 kvart felel. Nem hagyható figyelmen kívül az a tény, hogy az 1. sor vége után sokkal könnyebb oktáv, mint nőna ugrással folytatni a dallamot. Ezért is van kvart-válasz a 2. sor elején. A 2. sor 3. hangja csak szekunddal van feljebb mint az 1. sorbeli megfelelője, mert c^3 vagy d^3 túlságosan magas lett volna az énekesnek.

17. 60% Az 1. sor két szélső hangja d^2 és g^1 . A 2. sorban ugyanezen a két helyen g^2 és d^2 áll. (Dúr dallamról lévén szó = *szo-do/do-szo*.) A 2. sor tehát nem a^2 -vel indul, ahogyan azt az AA⁵ szerkezet megkívánná. A 2. sor első négy hangja pontosan követi az 1. sor első négy hangjának dallamvonalát. Ebből adódik a részleges kvart-válasz, amely az 5. hangtól kezdve azután kvint-válasszá változik, miután a 2. sor 5. hangja tercet ugrik felfelé – eléri a féldallam csúcspontját – ugyanakkor, amikor az 1. sor 5. hangja – bár ugyancsak felfelé – szekundot lép. E sorpár egyaránt jól példázza a tonális és a reális válasz sajátosságait.

18. 55% A 2. sor – bár kvartválasszal indul – a hangok többségét tekintve, azért kvintváltó. A kvart és a kvint megfelelések háromszor is váltogatják egymást, rövidebb-hosszabb dallamrészletekben. A 2. sor g^2 -n történő indítása a könnyű folytatást és a tonalitás megerősítését egyszerre biztosítja. A 4. hangnál szinte észrevétlenül, „óvatos” bevezetés után következik a kvintválasz, miután a 2. sor 4. hangja a^2 marad, ahelyett, hogy – követve az 1. sor dallamvonalát – visszalépne g^2 -re. Hasonló történik a 2. ütem végén, ahol viszont az 1. sorban ismétlődik meg a d^2 , ahelyett, hogy c^2 -re lépne. A d^2 és a sor utolsóelőtti hangját képező g^1 között közvetett kvint jön létre, amelyre a 2. sor azonos helyein g^2-d^2 tonális kvart felel. (Számíthatjuk ezt a közvetett kvint/kvart feleletet a sorok elejétől is.)

19. 45% A dallam 2. sorának nem egészen a fele öt hanggal van magasabban, mint az 1. A többi: az első két hang, továbbá a 2. ütemben levő négy hang, amely – akár-

csak az 1. sor azonos helyein levő hangok – szintén ereszkedő, de kissé másképp, prímkvart-szekund távolságra helyezkedik el egymástól. Itt is megjelenik a d^2-g^1 közvetett kvintre felelő g^2-d^2 közvetett tonális kvart a 2. ütemek 1. és a 3. ütemek 2. hangja között.

20. 50% Az 1. és a 2. sor 10–10 hangjának fele kvintváltó: a 2–4. és a 9–10. A dallamsorok közepe szekund-terc távolságra közelít egymáshoz. Az 1. sor szélein levő d^2-g^1 lefelé lépő közvetett kvintre, a 2. sor azonos helyén g^2-d^2 közvetett kvart felel (*re-szo/szo-re*).

21. 30% A dallam 1. és 2. sorának 10–10 hangjából itt csak az utolsó három között van kvint-távolság. Nagyjából hasonló szerepet játszik a kvartváltás is, amely négy hangpárra terjed ki (1,5,6,7.). A tonalitás fokozott megerősítését jelzi a sorok legszélső, valamint a 6. és az utolsó hangjai között a d^2-g^1/g^2-d^2 (*re-szo/szo-re*) válasz. A 2. sor 2. ütemének 1. és 3. hangja (a^2 és f^2) a közöttük levő s a fent említett ok miatt kulcsfontosságú g^2 -höz alkalmazkodva követi az 1. sor dallamvonalát.

22. 27% Ennek a két sornak szinte csak a legvégén van kvintválasz. Az 1. sor elején és végén levő d^2-g^1 közvetett kvintre a 2. sor szélein tonálisan g^2-d^2 kvart felel. Ez a 2. sor könnyű indítását biztosítja, oktáv ugrással, nóna helyett. A 2. sor ezután igyekszik követni az 1. vonalát, a pontos kvintválasz azonban túlságosan magasra vezetne, ezért találunk kisebb-nagyobb eltéréseket a két sor közti távolságban. Ezek egyben feloldják a reális kvintváltás merevségét.

23. 18% Az előzőhöz igen hasonló példa. A 2. sornak több, mint négyötöde megszakítás nélkül kvartváltó. Az effajta tonális választ a sorok végén levő d^2-g^1 kvintre felelő g^2-d^2 kvart hozza létre, mely a jelen esetben már nyolc hanggal előbb módosítja a 2. sor fekvését.

EGYÉB, RÉSZLEGES KVINTVÁLASZOK

Régi stílus

1–3. sor

24. 66% A dallam 1. és 3. sorának 6–6 hangjából az első kettő nem, az utána következő négy hang azonban kvintváltó. A 2. és a 4. sor hangjai között egyetlen kvint megfelelés sincs.

25. 62% E dúr dallam 1. és 3. sorának több, mint a fele kvintváltó. A 8-8 hangból a 4. és a 7. között találjuk a d^2-g^2 menetre felelő g^1-c^2 dallamrészletet. Kvint távolság van a sorok 2. hangja között is. A többi ennél távolabb, illetve közelebb van egymáshoz. A 2. és a 4. sor azonos, ám teljesen eltér az 1. és 3.-tól.

26. 37% A dallam 3. sorának elején mindössze három hangra terjed ki a kvintváltás. Az ABCC_v forma következtében a 4. sor eleje is hasonló kapcsolatban van az 1. sor három első hangjával. A példa többi részének dallamvonala azonban eltérő.

2–4. sor

27. 100% A dallam egészét tekintve részleges, a 2. és a 4. sor között viszont teljes a kvintváltás. Az a^2 -tól d^2 -ig lefutó hangok sorára d^2 -tól g^1 -ig tartó dallamrészlet felel. A 3. sor dallamának mozgása éppen ellentétes, mint az 1.-é, (két kis domború ív, két völgyalakú mozgás helyett) ritmusuk ugyanakkor azonos. Sajátos kvintváltás hall-

ható magában a 3. sorban, melynek 2. üteme pontosan öt hanggal van mélyebben, mint az 1.

28. 83% A dallam 4. sora — egy átmenő pien-hang kivételével — pontos alsó kvintválasza a 2. sornak. Az 1. és a 3. sorban viszont csak az első két hang között van kvint-megfelelés. Ennek a két sornak ez mindössze egyharmada.

29. 83% A dallam 2. és 4. sora között az előző példával azonos mértékű a kvintváltás. A különbség mindössze annyi, hogy a hat hang közül az egyetlen nem kvintváltó a 4. sor elején áll, s ez történetesen azonos a 2. sor 1. hangjával. A dallam 1. és 3. sora között ebben a példában egyetlen kvint hangköz sincs, bár a két sor vonala nagyjából azonos.

30. 55% Kvintváltás a dallam 2. és 4. sorának első fele közt található. Az Erdélyben gyakori b3-as főzárlat következtében a 4. sor 2. fele csak prím-terce van a 2. sor 2. felétől. A dallam 3. sora teljes és szabályos kvintválasz az 1. sorra. Más példákkal (3,4,6,12,21 stb.) ellentétben itt tehát éppen a dallam végén szűnik meg a kvintváltás.

31. 37% A dallam 2. és 4. sorának mindössze az első három hangja között van kvintváltás. A továbbiakban a két sor azonos. Az 1. és a 3. sor dallamvonala a fentiekétől és egymástól is eltér, bár e két sor vége szintén egyforma.

1–2. sor

32. 66% A közismert nagykállói dallam sajátos módon valósítja meg a kvintváltást. A dallam 1. és 2. sora között egyharmadnyi szekund és kétharmadnyi kvintváltást hallunk. De mivel a 3. és a 4. sor második és harmadik harmada szinte hangról-hangra azonos a 2. sor második és harmadik harmadával a részleges kvintváltás így az 1., illetve a 2-3-4. sor között egyaránt fennáll.

33. 50% A régi stílusban szokatlan, hogy az 1. és a 2. illetve a 3. és a 4. sor között jelenik meg a kvintváltás. A hat hangból álló sorok második felében (a 4. és a 6. hangok között) hallunk kvintpárhuzamot. Az 1–3. hangok ennél közelebb vannak egymáshoz. A 3. sor elején szereplő betoldás után ritmikai sűrítés következik, mert csak így maradhat izopódikus a dallam.

1–4. sor

34. 70% Jelentős méretű, ám szokatlan helyen megjelenő kvintváltás van ebben a dallamban. Nem az 1. és 3. vagy a 2. és 4., hanem az 1. és a 4. sor között. A közbeeső két sor azonos, dallamuk egészen más, ritmusuk viszont ugyanolyan, mint a szélső soroké. A kettős szinkópa fokozottan figyelmeztet az 1. és a 4. sor hét hangja között fennálló kvintpárhuzamra.

3. sor

35. Rendkívüli — egy soron belül jelentkező — kvintváltást találunk ebben a 8+8 szótagos sorokból álló széki dallamban. A 3–4. ütem hangjai, egy hang kivételével, öt hanggal mélyebben szólaltatják meg az 1–2. ütem hangjait.

36. Az előzőhöz hasonló példa az egy soron belül jelentkező alsó kvintváltásra, de ez esetben egy négyütemes sornak mindössze az 1. és a 2. üteme között. (Ugyanez ismétlődik a 4. sorban is.) Kérdés, hogy ez a „valódi” kvintváltásokhoz sorolható-e egy-

általán, vagy pusztán a „véletlen” alakította így a dallamot? (V.ö. 27.) Az *esz*² és az *a*^f közötti kvint szűkített.

Új stílus

1–2. sor

37. 64% A részleges kvintváltó, új stílusú dalok csoportjába tartozik ez a dallam, melyben az AA⁵ szerkezet az AA³al együtt jelentkezik. Jelen esetben az 1. és a 2. sor elején és végén találunk felső kvintváltást. A gépies ismétlés és a túlságosan magas (*c*³) hang elkerülését itt a domború sor után felhangzó, lényegében ereszkedő vonalú sor biztosítja. Ha az 1. sor *d*²-vel indulna, mint annyi más, hasonló esetben, úgy itt is közvetett, tonális válasz jönne létre az 1. és a 2. sor szélei között.


38. 50% Ennek a közismert új stílusú népdalnak is az 1. és a 2. sorában találunk részleges felső kvintváltást. Egy-egy sor 12 hangjából 6 a sorok közepén és a végén helyezkedik el, egymástól öt hang távolságra. A többiek között – prímtől-szextig – különbözők a hangközök. Van olyan – szintén népszerű – változata, amelyben a kvintváltás az 1. és a 2. sor kétharmadára kiterjed.

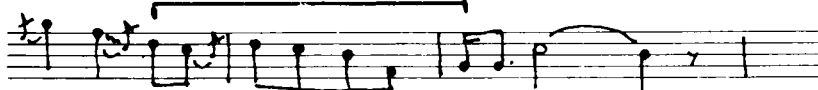
39. 33% A dallam 1. és 2. sorában részleges, felső kvintváltás hallható a harmadik harmad öt hangja között. (Közülük a 2. szűkített kvint.) A sorok elején levő többi 10 hang között – részben az ellentétes dallammozgás következtében – erősen változó a távolság. A 2. sor – rövid időre – még az 1. alá is megy. A két sor ritmusa nagyjából megegyezik.

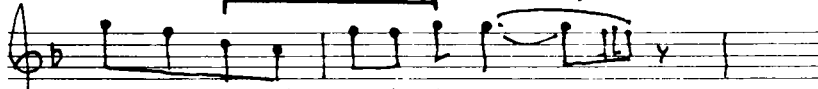
1. sor

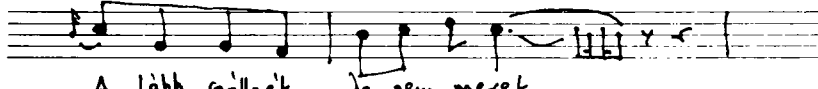
40. A 35. és a 36. példához hasonlóan, új stílusú népdalban is előfordul, hogy egy jellegzetes motívum öt hanggal feljebb megismétlődik ugyanabban a sorban. Ez a sajtószerű felső kvintváltás itt egy AABA szerkezetű dal A sorainak első felében az 1. és a 2. ütem között jelentkezik. A teljes sorokra kiterjedő kvintváltás csírájának tekinthető.

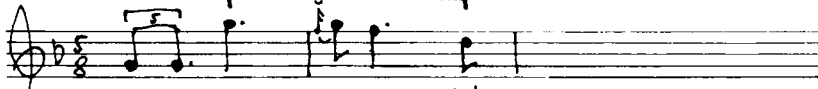
Poco mbato, $\text{♩} = 108$, Gyeregszertniklós (Csik), Kodály, 1910.

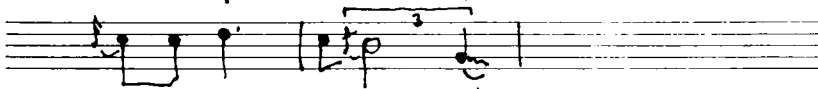
1. 
 Verjén még az eget ura tége-det,
 5 5 5 5 5 5


 Fölzaklattad vig sívem nyí-godalmat,
 Parlato, $\text{♩} = 158$, Csikverebes (Csik), Laytha, 1912.

2. 
 Kicsi madár, jaj de fema szálsz,
 5 5 5 5 5


 A-lább szállnék, de nem merek,
 Tempo giusto, $\text{♩} = \text{cca } 208$, Méta (Kolors), Jagamas, 1949.

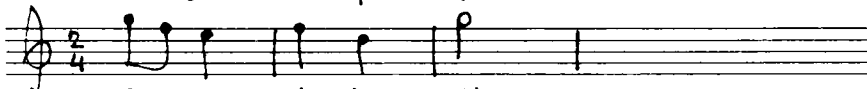
3. 
 Aranykút, arany-kút,
 5 5 5

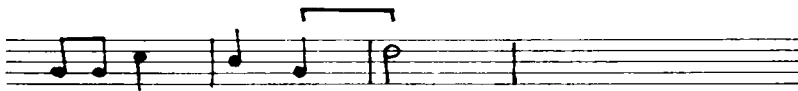

 Odajár a ba-bám,

4. 
 Elmentem a kútra vizet meríteni,
 Tempo giusto, $\text{♩} = 106$, Jobbajjelke (Máros-Torda), Bartók, 1914.

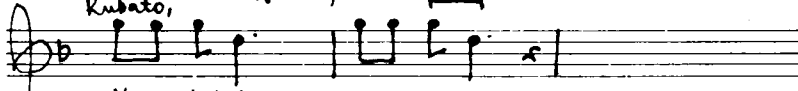

 Körme között horolt egy kis újsá-got,

Tempo giusto, $\text{♩} = 132$, Borsosbény (Nógrád), Lajtha.

5. 
 Dudaró halat - nik
 b5 5

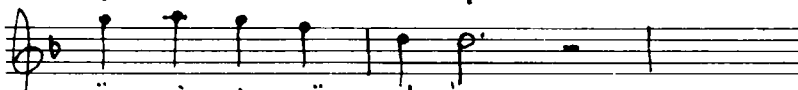

 Juhászle - gény fiú - ja

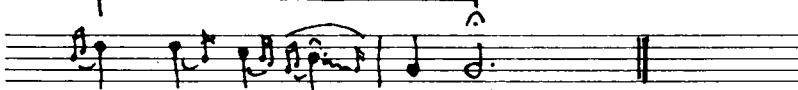
Rubato, Szentegyházasfalva (Udvarhely), Vikár B., 1903.

6. 
 Keseréghet az az anya,
 5

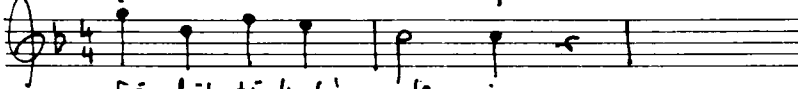

 Égik húszar, a más százar,

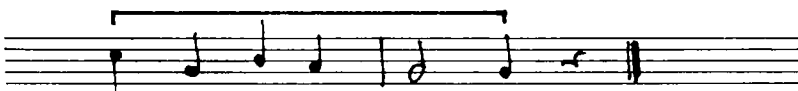
Rubato, $\text{♩} = 92$, Hadikfalva (Bakovina), Kodály, 1914.

7. 
 Éggy i - de - gën legény;
 5 5 5 5 5


 A tömléc fe - ne - kén.

Tempo giusto, $\text{♩} = 166$, Tekerőpatak (Csik), Bartók, 1907.

8. 
 fő - löt - tünk fej - le - ni,
 5 5 5 5


 Rajtuk lenge - dez - ni.

9. *Parlando, Takaházapunta (Gömit), Kodály.*

Azt a szá- ras nyárfát,

5 5 5 5

Akkor jö- vök hozzád,

10. *Tempo giusto, ♩ = 138, Gyimesközéplek (Grik), Jajamas, 1949.*

Négyem zér- ge- tén a vasat.

5 5 5 5

Mind a négy lé- ba fejér vót.

11. *Parlando, Felsőiregh (Tolna), Bartók, 1907.*

Mér vagdalták el a kis borjú lábakat!

5 5 5 5 5 5

Nyomorult bakának a hátán kell vinni.

12. *Tempo giusto, ♩ = 168, Szék (Sednok-Doboka), Jajamas, 1949.*

Ezek a níp szász leányok kihúzó ken-dőbe jarnok.

5 5 5 5

Ki van húzva a kendőjek, elhagyta a szere-tőjek.

Poco rubato, $\text{♩} = 84$.

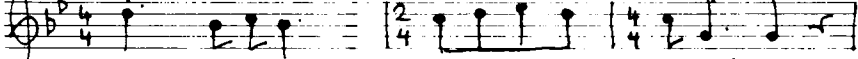
Istvánháza (Máros-Torda), Jankócs, 1954.

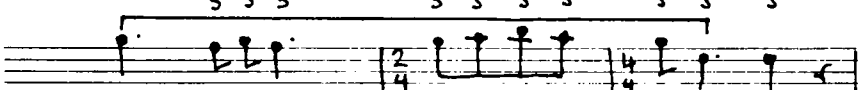
13. 
 Ha kimegyek ari a maqos teto'- re,
 5


 Ha kimegyek ari a maqos teto'- re,
 5

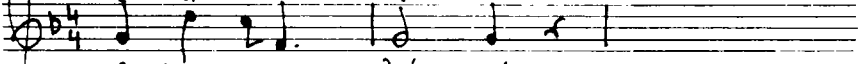
Tempo giusto,

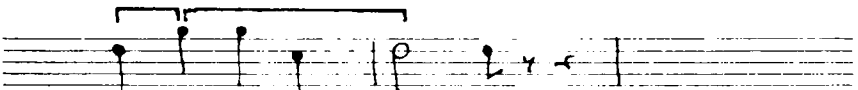
Körösladány (Békés), Bartók, 1918.

14. 
 Ki- megyek a doberdo'- i heretére,
 5 5 5 5 5 5 5


 Föl- tekintek a csillagos nagy égre,
 5 5 5 5 5 5 5

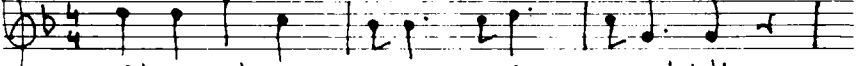
Tempo giusto, $\text{♩} = 86$, Nógrádmezős (Nógrád), Adám, 1918.

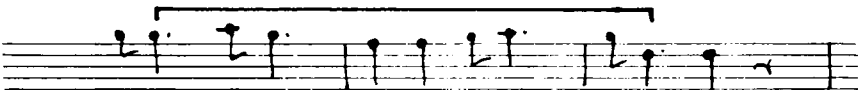
15. 
 Szabad a me- dár- nak
 5 5 5 5 5


 Ágise- ágise szállni,

 $\text{♩} = 90$,

Karád (Somogy) Vikár L. 1953.

16. 
 Sírak- nának a me- zei pacirták,
 5 5 5 5 5 5 5


 Somo- ma nának az e'- desa- nyák,

17. $J=84$, Karád (Somogy), Vikár L. 1953.

Ritka magyaró-fa ez az erdő,
5 5 5 5 5 5

Mond meg, édes ba-bám, kit keze-ső?

18. *Tempo giusto.* Ajja (Abauj), Vargyas, 1940.

Ajja-lusi biró leve-let kapott,
5 5 5 5 5 5

Szedje össze mind a fia-talja-got,

19. *Tempo giusto.* Székelymészente mártón (Sisnök-Doboka), Lejtka, 1940.

Kéj, önkéntesen irathortam huszárnak,
5 5 5 5 5

Mert a huszár nem kassál a lova'-nak,

20. *Tempo giusto, J=84.* Magyaró (Néris-Torda), Jágamas, 1954.

Túr a disznó, túr a mocsár re-ten,
5 5 5 5 5

Tartattam re-rejét, de már re-ger.

21. *Parlando. Marosvásárhely (Maros-Torda), Bartók, 1915.*

Lemberg alatt van egy magas er- dő,

Köze - pibe van egy gyá- ra teme - tő,

22. *And. J=84. Karád (Somogy), Viskó L. 1953.*

Tisza partján vikkólegény vaggok én,

Harmintehárom vikkóra vi- gaggok én,

23. *Tempo giusto, J=116. Vésztő (Békés), Bartók, 1905.*

Túl a Tiszán jikkólegény vaggok én,

Harmintehárom bikkóra vi- gaggok én

24. *Poco mbato, J=66-69, Adakfalva (Bukovina), Kodály, 1914.*

Magyarország ne- lén

Az alatt e- nekél

25. Moderato, Györgycsomafalva (Gölk), Bartók, 1907.

Jók a lé-á-nyok, nem vészak,
5 5 5 5 5

és a fejükre kontyot kapnak,

26. Tempo giusto, $\text{♩} = 176$, Nagyerőd (Máros-Torda), Jágamas, 1954.

Héj az ózdi oltár előtt
5 5 5
 $\text{♩} = 184$

Három ági, hat levelű,

27. Tempo giusto, $\text{♩} = 72$, Jászberény (Szolnok), Bartók, 1907.

Jó gaz - da la - kik itt; Nem emög,
5 5 5 5 5 5 5 5 5

El - mi - lat - ha - tunk itt. nem üpeg,

28. Tempo giusto, Szentgyörgyvölgy (Zala), Vikár B.

Víz - sza sém te - kin - tek
5 5 5 5 5

La - kósa nem lé - nek

29. *Rubato* *Aj (Abanij), Vargyas, 1940.*

Csati híró asz - sony,
5 5 5 5 5

A kedves ga - lam - bom.

30. *Tempo giusto, ♩ = 116, 132* *Nagymedesér (Hárvahely), Jégamas, 1950.*

Az én(ä) babém sarjút kassál a ré - ten.
5 5 5 5 5

Vasa - rával várja ha - za jaz u - rát.

31. *Tempo giusto, ♩ = 92-96* *Vészto (Békes), Bartók, 1909.*

Kontya alá ütött a gőz;
5 5 5

Kinek adja zsuzsa lá - nyát?

32. *Tempo giusto* *Nagykálló (Szatmár), Kodály.*

Fe - hőlől híj az ő - sui szél,
5 5 5 5 5 5

Zö - rög a fán a fa - le - vel.

33. *Andante*, $\text{♩} = 136$ Kisgörgény (Marrs-Torda), Bartók, 1914.

Is- tenem, Is- te- nem, Ej, haj, hogy kell ez vi- lagot

5 5 5 5 5 5

Sze- rel- mes Is- te- nem, Bü- val eltöl- te- nem.

5 5 5

34. *Tempo giusto* Kaposfüred (Somogy), Vikár B.

Fé- lre föl- em bu- ba'- nat, bu- ba'- nat,

5 5 5 5 5 5

Még- fujt- lak í- gy, pohár- ba, pohár- ba.

5 5 5 5

35. *Poco rubato*, $\text{♩} = 116-132$ Szék (Szolnok-Doboka), Lajtha, 1944.

S ha- jel- ves- zik a mű- ré- det,

5 5 5 5 5 5

mivel ta- ker- sz be' jén- gemet,

5 5 5

36. *Tempo giusto*, $\text{♩} = 84-88$, Varsányi (Crik), Bartók, 1907.


Fé- lyes mē-

5 b5 5

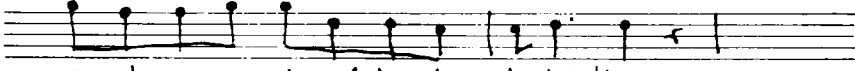
tem vol- na,

5 b5 5

37. *Tempo giusto* Karad (Somogy), Kodály, 1935.

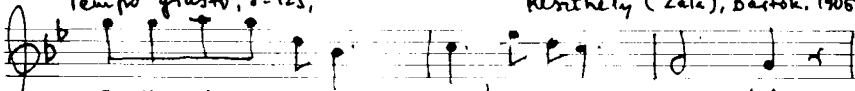


Kormos Pistát Simon toronyán megfogták,
5 5 5 5 5 5




Mingyár az uszák alej-be hajtóttak.

38. *Tempo giusto, ♩ = 125,* Kéthely (Zala), Bartók, 1905.

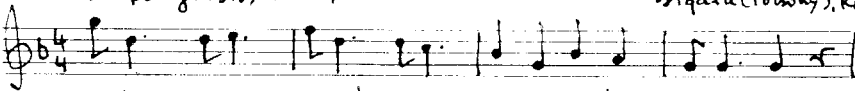


Csillagok, csillagok, répa ragogja- tok,
5 5 5 5 5 5

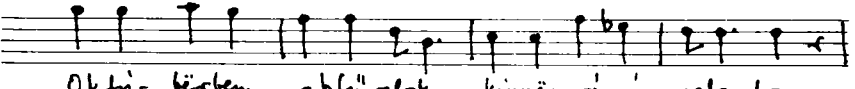


A regény legénynek u- tat mutat- sa- tok;

39. *Tempo giusto, ♩ = 120,* Zsigárd (Pozsony), Kodály

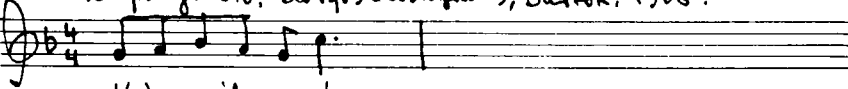


Azért, hogy én husár vagyok, kincsem, rózsám, galambom,
5 b5 5 5 5




Okto- bérben abfürölok, kincsem, rózsám, galambom;

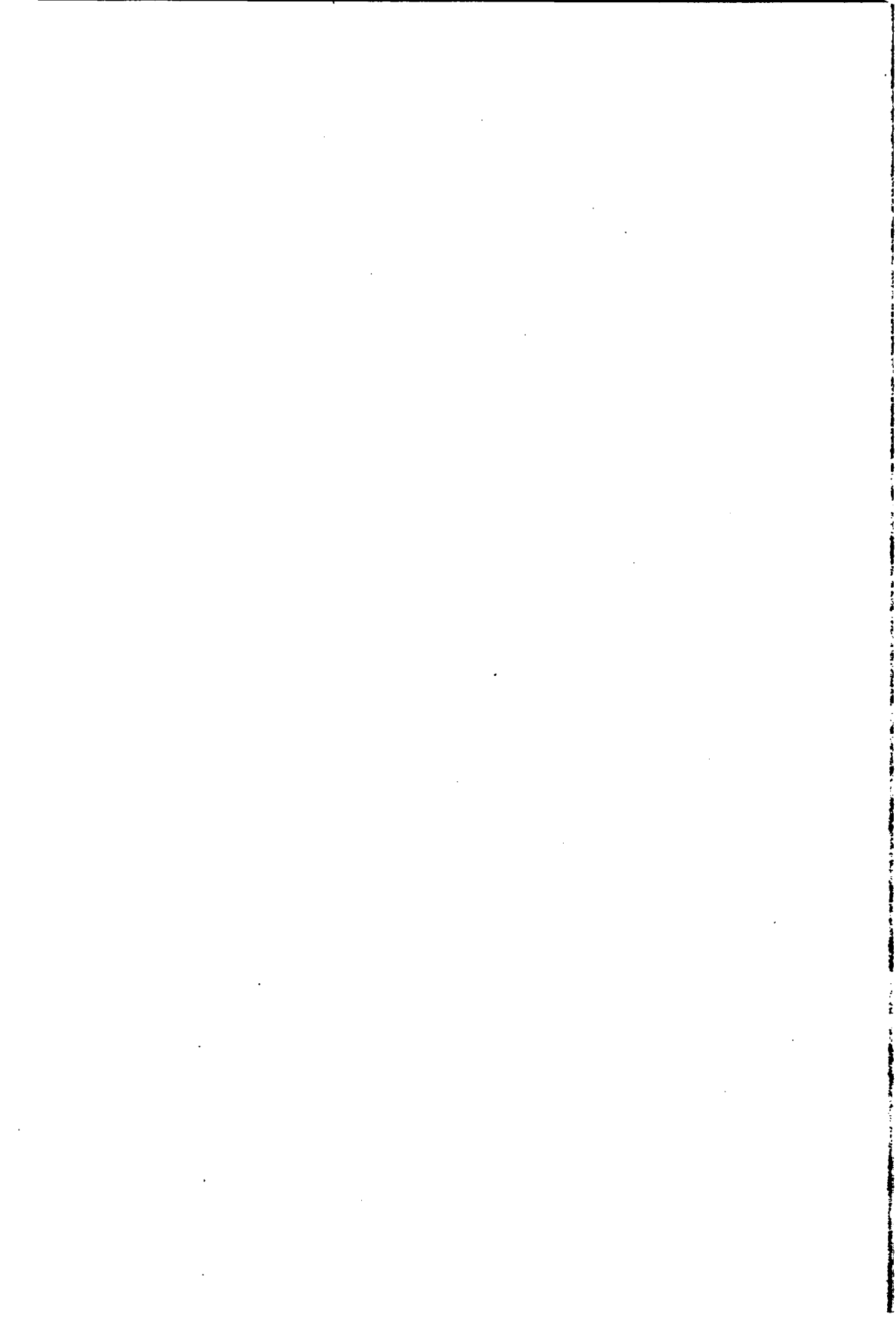
40. *Tempo giusto, Kocqos (Csongrád), Bartók, 1905.*



Kedves édesanyám,
5 5 5 5 5 5



Kedves édesanyám,



Paksa Katalin:

STÍLUSJELENSÉGEK A MAGYAR NÉPDALDÍSZÍTÉSBEN

A magyar népzene stílustagolódását főbb vonásaiban ismerjük, népzene tudományunk a kezdetektől napjainkig különös figyelmet szentelt ennek a kérdésnek. Annál kevesebbet tudunk a dallamékesítés problémaköréről, noha az előadásmód a népzene élete, lelke, lényege. Hiszen a népdal – ellentétben a művészi zenével, melynek megszólalása mögött egy írásban rögzített forma áll – csakis előadásban megtestesülve létezik. Nem tudjuk, a különböző dallamstílusoknak van-e sajátos, csakis rájuk jellemző, önálló díszítési módjuk, létezik-e például ereszkedő pentaton, pszalmódizáló, „ugoros”, vagy éppen új stílusú ornamentika? Vagy pedig dallamfajtától független, történetileg eltérő díszítési stílusokkal számolhatunk: középkori, reneszánsz, barokk és újabb díszítési módokkal? További kérdés, mennyire befolyásolják a díszítést az egyes vidékek zenéjében megmutatókozó helyi vonások, illetőleg az énekes előadók személyes tudása.

Legkönnyebben az utolsó kérdésre felelhetünk. Mint a népművészet minden ágában, a zenében is döntő az egyéni tehetség, alkotókészség, ami természetesen a közösségi hagyományból táplálkozik és a közösség számára, illetőleg közösségi „ellenőrzés” alatt nyilvánul meg. Ez alkalommal két kiváló énekes néhány dalának bemutatásán keresztül próbálunk válaszolni további kérdéseinkre. Az egyik **Potuska Jánosné Fülöp Ilona**, zaborvidéki, menyhei asszony, aki hatvanéves korában, 1938-ban énekelt Manga Jánosnak. A másik a kalotaszegi **Gergely András** Magyarvistáról, aki a felvételek idején alig múlt negyvenéves, és Kallós Zoltán valamint munkatársai gyűjtötték tőle 1969–1971-ben.

Énekeseink egymástól nagyon távol eső, eltérő zenedialektus-területet képviselnek, mindkét tájon közös vonás azonban, hogy idegen környezetben, magas fokú népi énekeskultúrát őriz a magyar lakosság. Repertoárjukban a legkülönbözőbb korú, stílusú dallamok szerepelnek, hiszen – mint általában a paraszti kultúra más területein is – az eleven használat, a megújító ismétlés mit sem tud és mit sem törődik az eredet kérdésével.

A szájhagyomány – mint köztudott – napjainkig fenntartott archaikus, kötetlen szerkezetű dallamokat. Ezekben nincs zenei ékesítés. Sem a gyermekdalok, sem az ütempáros szokásdalok – regösének, farsangi, Sárdó-vasárnapi dalok, pünkösdőlő, lucázás – nem díszítettek. A kis elemek ismételtetéséből, egymás mellé illesztgetéséből építkező forma, a feszes ritmus, a kis hangkészlet keretei között nincs tere az olyasfajta dallami jelenségnek, mint az ornamentáció. A magyar népzeneben a formai fejlettség bizonyos magasabb fokán alakult ki díszített éneklés.

Egyetlen kivételt ismerünk, mégpedig éppen Potuskáné Fülöp Ilonától, aki a zaborvidéki kiszehajtás minimális, két hangnyi zenei anyagából díszített dallamot formál. Ornamentei mintegy kötőanyagként viselkednek: a lazakapcsolódású ütempárokat nagyobb egységbe, sorokba rendezik, összefogják. A díszítményeket ugyanis úgy helyezi

el, ahogyan a strofikus dalokban szokás: megtámasztással indít, majd a 6/8-os lüktetésű dallamban a hosszabb hangokat, a súlytalan helyzetű páros szótagokat díszíti. A refrénszerűen visszatérő „villó” szövegnél viszont az első, súlyos szótagot, a következőt pedig díszítetlenül hagyja. Ez az utóbbi ornemens a strofikus dallamokban általánosan használt ún. „megelőző cifrázat”-ként viselkedik, mintegy előkészíti és kadenciává avatja az azt követő alaphangot, és így sorként értelmezi az előző ütemeket (1. kotta).

A zoborvidéki lakodalom századunkig fenntartott középkori szertartásos éneket. Télizöld szedéskor és esküvőre menet éneklik a „Segélj el Uram Isten” kezdetű dalt, melynek gregorián antifonával való kapcsolatát Rajeczky Benjamin mutatta ki „Gregorián, népének, népdal” című cikkében. Potuskáné Fülöp Ilona, de más menyhei, bédi asszonyok is mind díszítik – viszont egészen eltérő módon, mint az előző dalt. Általában jellemzőek a főhangerősségű, egyhangos hajlítások, amik a díszített szótag értékét felezik vagy trioláson osztják, így viszonylag hosszabb időtartamúak. De mintha nem is a főhang díszítménnyel való aprózásáról lenne szó, inkább arról, hogy egy szótagra több – azonos fontosságú – hang is eshet; hogy az ékesítés a sorban szereplő több hangnak és kevesebb szótagnak sajátos eloszlásából következne. A dallamalkotás hajlékonysága egy, még nem teljesen szabályozott szótagszám-szerkezettel párosul: a strófában 6-, 7- és 8-szótagos sorok egyaránt előfordulnak. Végeredményben alig, vagy nem is választható szét díszítés és dallam, főhang és mellékhang (2. kotta).

Sokszáz évvel későbbi zenei világ a verbunkos dallamoké. Az énekelt népi változatokat ritkán díszítik. A terjedelmes strófa – a hosszú, 13–14-szótagos sorok – önmagában tág dallami lehetőséget nyújt és nem igényli a dallam ornamenteivel való bővebb kifejtését. Nemigen hagy helyet az ékesítésnek a giusto tempo és a nyolcadoló mozgás sem. Ha ezeket a dalokat mégis díszítik, mint Potuskáné teszi, akkor az ornamenteik rövidek, egy hangból állnak, általában a főhangoknál halkabbak és magasságban nem távolodnak el tőlük messzire. Dallami szerepüknél fontosabb is a ritmikái: a főhang értékének aprózása, melynek során a verbunkos zenében kedvelt szinkópás ritmusok jönnek létre. Az ilyen ékesítések alkalmazásával az előadás gazdagabb, ízesebb, szebb, de elhagyásuk sem csorbítja a dallam egészét (3. kotta).

Elképzelhetetlen, hogy Potuskáné a középkori lakodalmas dal hajlításait, mint hagyományos előadói készséget, manírt átvihette volna erre az újkori, 18. századi daltalpra. A kétféle dallamstílus erős különbségei ezt lehetetlenné teszik. Mégsem mondhatjuk, hogy a magyar népzene valamennyi dallamstílusának saját, csak rá jellemző, maga számára kialakított díszítési stílusa lenne. Az ereszkedő pentaton, a pszalmodizáló, az ugoros-síratós dallamstílusok eredete a honfoglalás előtti időkbe nyúlik vissza. E stílusok évezredes kölcsönhatása, a bennük formálódó dallamok hangrendszeri vagy szerkezeti hasonlósága olyan erős, hogy díszítésmódjukban stíluskülönbségek nincsenek. Ezekben inkább a dialektusvonások eltéréseire figyelhetünk fel, ami természetesen részben összefügg a hagyományörzés vidékenként változó állapotával is.

A kalotaszegi, mezősegi éneklést első hallásra fel lehet ismerni. Az előadásmód erős helyi karaktere különféle zenei tényezők együtteséből áll össze. Ilyen többek között a különleges hangszín (a feszített gégeállással való éneklés eredményeként), a ritmikában a szélsőséges értékek kedvelése, az aszimmetriára való hajlam, és természetesen ilyen a bőségesen áradó zenei ornamentika. Ez a kiérlelt előadásmód kötelezően érvényesül a legkülönfélébb, akár újabb időkben, városról falura került dalokban is, me-

lyek éppen a tradicionális előadásmód segítségével épülnek be a helyi használatba, indulnak el a népdallá válás útján. A hagyományos előadásmód ezen a vidéken a dalok stíluskülönbségeit elmossa. De vajon akkor az egyéni adottságoiktól eltekintve valóban mindent egyformán díszítenek?

Vizsgáljunk meg most egy kalotaszegi-mezőszégi keserveset, egy ereszkedő pentaton rubato dallamot, melyet a magyarvistai Gergely András énekel! Különleges hangszíne, természetellenesen magas hangfekvése, falzettyszerű előkéli, az erős dinamikai effektusok, az előadás expresszivitása, szenvedélyes ereje nem egzotikum és nem véletlen lelemény, hanem a hagyományos népi tudás személyes megnyilatkozása (4. kotta). Gyakran, de nem zsúfoltan ékesít, versszakról verszakra némileg eltérő módon. Ornamentei sokfélék: állhatnak egy-két rövidebb vagy hosszabb hangból vagy sokkal többből, lehetnek egyszerű *átmenő* és *váltóhangok*, de használja a főhang körüli *cirkulációt*, illetőleg *vibratoval* dústítja a hosszan kitartott sorvégeket, és nagyon sokhangos, igen rövid értékekből álló *díszítménybokrok*at is énekel. Ornamentei hangerősségben is változatosak: lehetnek a főhangoknál halkabbak, azonos intenzitásúak, sőt azoknál erősebbek is.

Előadásmódjának gazdag eszköztárát vajon hogyan használja egy azonos stílusú, de giusto tempójú dallamban? Nos a szokásosnál lazább, szabadabb ritmusban énekl, így kötött időértékek alig korlátozzák a díszítésben. De mégsem alkalmaz olyan sokhangos ornamentalscsoportot, mint az előző dallamban! Itt a kéthangos díszítmény a jellemző, melyben a főhang alsó vagy felső szomszédját érinti, majd visszatér rá (5. kotta). Az előző keservesben a dallam negyedik sorában énekelt ilyen (4. kotta), itt valamennyi sorban, több alkalommal is. Általában táncdallamban a díszítési mód kevésbé változatos, nincsenek dinamikai különbségek, az előadás kirobbanó személyes feszültsége mérséklődik.

Azonos stílusú dalokat is némileg különbözőképpen díszít tehát ugyanaz az ember aszerint, hogy rubato előadásban vagy giusto tempóban énekel. Példák sorával bizonyítható, hogy ez nem alkalmi diszpozíció kérdése. A magyar népi dallamdíszítésben dallamstílustól, dialektustól független általános vonás, hogy a kötetlen ritmusú strofikus dalokat gazdagabban, változatosabban díszítik, mint a kötött ritmusúakat.

A magyar népdal új stílusa kizárólag giusto tempót ismer. Megszületése a nemzeti romantika legutolsó pillanatában forradalmi újítást jelentett népzeneinkben. Ebben az időben az európai műzenében a zenei ornamentáció egykori fontos szerepe régen megszűnt. A XIX. század első felében a magyar műdalok még általában díszítettek, későbbi népies műdalaink azonban egyre szótagolóbbak, a szaporodó népdalkiadványokból is egyre inkább — mint nem fontosat, oda nem tartozót — kihagyják a díszítményeket. A templomokban kántorok, papok irtják a „cikornyásnak” minősített éneklést — az egyszerűsítő ízlés uralkodóvá válik. Az új stílusú népdalban sincs már helye, szerepe az ékesítésnek. Gyors terjedése mindinkább elmosza a dialektuskülönbségeket, mindenütt csaknem ugyanazokat a típusokat éneklék. És mégis néhány területen, azokon a tájakon, ahol még a díszített előadás közösségi gyakorlata eleven maradt, az új stílusú népdal is helyi jelleget ölt és a régi énektudás újfajta alkalmazásban jelenik meg benne. Ez történt a Palócföldön, Felső-Tiszavidéken, Kalotaszegen és a Mezőségen.

Gergely András új stílusú dalának ornamentei egyszerűbbek, mint a keserves-dallamban, de itt is gyakran alkalmazza őket, különösen azt a kéthangos fajtát, amit régi

táncdallamából már ismerünk (6. *kotta*, vö. 4-5. *kotta*). Tempója lassú, ritmikája – rubatóba hajló előadás mellett – a szokásosnál változatosabb, éles ritmusai kihegyezettebbek. Hangfekvése a természetes hangterjedelemnek megfelelő, hangereje egyenletes, szuggesztív feszültségnek, túlfűtöttségnek nyoma sincs. Eszerint az ereszkedő pentaton dallamstílus és az új stílus előadásmódja több tekintetben is eltérő. Gergely András esetében legkirívóbb talán a hangszín különbsége, az ékesítésben inkább egyszerűsödésről, szegényedésről beszélhetünk. Az új stílusú dalok nem termeltek ki maguknak sajátos manírokat, hanem a régi stílusú dalok ornamentalszínvonalából magukhoz vonzották az alkalmazhatóakat.

A legmagasabb színvonalú, legnagyobb tudást igénylő ékesítés a régi stílusú rubató dalokban nyilatkozik meg (például 4. *kotta*). Kalotaszegen, de különösen a Mezőségen az ékesítésnek olyan sajátosan gazdag, mívesen munkált, kifinomult formája él, ami feltétlenül hosszú fejlődés, csiszolódás eredménye. Ez a díszítési mód minden bizonnyal újabb fejlemény, mint maga az ereszkedő pentaton dallamstílus, melynek eredete a honfoglalás előtti időkbe nyúlik vissza. Rokon népeink dalaiban azonban hasonló ornamentikával, ilyen gazdag díszítménybokrokkal nem találkozunk. Megtaláljuk viszont párját a magasan fejlett mezőszégi hangszeres zenében, melynek kialakulása a 17–18. századra tehető. Hangszer és ének hagyományosan együtt szólal meg multságok során a lassú táncdalokban, a katonakísérésnél, a halotti szertartás keserveseiben. Ezeket az eredendően vokális dallamokat a hegedűsök instrumentális jellegű, virtuóz figurációkkal, cifrázatokkal látják el, amiktől az ének sem maradhatott független. A hegedű megszabta az abszolút hangmagasságot, így jött létre azután az éneklésben a feszítetten magas hangfekvés ideálja, a vokális díszítményeket pedig páratlan gazdagságúra dúszította fel.

A magyar népdaldíszítés stílusai bizonyos keretek között összefüggnek a díszítést hordozó népdalok stílusával. Kapcsolódásuk azonban nem mechanikus és nem kizárólagos. Az előadási stílust befolyásolja a dallamok történeti alakulása, területhez kötöttsége, hagyománybeli használata, funkciója, a hangszeres zenéhez való viszonya, tempója – és az előadók tehetsége is. A népi kultúra mai, felbomló állapotában a magyar nyelvterület legnagyobb részén azt tapasztaljuk, hogy a tradicionális előadás előbb tűnik el, mint maga a népdal. Egy-két régi dalt még szinte mindenütt ismernek, de már nem díszítik, sőt gyakran érzélgős, magyarnótás modorban éneklik őket.

A dallampéldák adatai

1. *Menyhe* (Nyitra) Potuska Jánosné Fülöp Ilona (60 éves).
Gyűjtötte Manga János, 1938. Lejegyezte Rajeczky Benjamin.
Gr 41Ac, MNT II. 119. sz.
2. *Menyhe* (Nyitra) Potuska Jánosné Fülöp Ilona (60 éves).
Gyűjtötte Manga János, 1938. Lejegyezte Rajeczky Benjamin.
Gr 38Ad, MNT III/B 36. sz.
3. *Menyhe* (Nyitra) Potuska Jánosné Fülöp Ilona (60 éves).
Gyűjtötte Manga János, 1938. Lejegyezte Paksa Katalin.
Gr 42Aa.

4. *Magyarvista* (Kolozs) Gergely András (43 éves).
Gyűjtötte Kallós Zoltán–Martin György, 1969. Lejegyezte Paksa Katalin.
AP 6612d.
5. *Magyarvista* (Kolozs) Gergely András (45 éves).
Gyűjtötte Martin György–Bereczky János, 1971. Lejegyezte Bereczky János.
AP 7427g.
6. *Magyarvista* (Kolozs) Gergely András (45 éves).
Gyűjtötte Martin György–Bereczky János, 1971. Lejegyezte Bereczky János.
AP 7428g.

♩ = 168 ① Üttempáros szokásdal

Ki - cē - vi - cē vil - lüq.

m Máj ki - vi - sük ki - cē - vi - cē - to, vil - lüq.

m Máj bē - hozuk a zügd ā - gát, a vil - lüq.

Á lya - nyoka - rá jó szerēncsiq - to, vil - lüq.

soreleji megtámasztás

kadencia előtti cifrázat

Parlando ♩ = 84 ② Lakodalmas

1. Sē - gŕly el, U - rām ls - tēn,

Á - ho - vá mink el - in - dugt - tunk,

Á siēnd o - la - tār ē - lē - ji - bē

l - gáz hi - tē - to vál - lá - nyi!

2. > Lē-tēt-tē An - ni hi - tyit,

Sēm egy - szē-ra, sē-mo kiāt - szēr,

Sēm egy-szē-ra, sē-mo kiāt - szēr,

Tély-lyēs ti-zē - na - hēt - szēr.

③ Verbunkos

Giusto $\text{♩} = \text{cca } 60-66$

Ággyon Is-tēno jó jēj-szā-kāt ān-nāk az ā - nyā-nāk,

Ki jā fi-jā - to fāl-nö - vē-li lo-vās kato - nā - nāk.

Ej él-lēt, de gyöngy él-lēt a kato-nā é - lēt,

Csāk az mēmyēn kato-nā-nāk, ki minkēt nēm sze-rat.

Rubato $\text{♩} = \text{cca } 100$ ④ Ereszkedő pentaton keserves

f Or - szög, vi-lág az én ha-zám,

ff Or - szög, *p* vi-lág az én ha-zám. vibrato

f ejde Va-jon hol van a jó a-nyára, főhang körüli cikláció

f m Va-jon hol van a jó a-nyám?

ld. régi táncdalban (5.kotta)
új stílusú dalban (6.kotta)

Rubato $\text{♩} = 120$ ⑤ Ereszkedő pentaton táncdal

1-3 e de Vista köcsög az én hazám, nem Tú - ra,

3 O-da vá-gyik az én szívem, még e lek.

Ott hattam egy szöke kislányt her- vad - ni,

e de Assz sze-ret-ném még egyszer mag-ta-lál - ni.

⊙ Uj stilusú dal

Poco rubato, quasi giusto $\text{♩} = 78$

h Lassan fo-lyik, las-san fo-lyik
 le-fe-lé ja Ba-la-ton,
 Be-lé-e-sett, be-lé-e-sett
 Mik-lós hu-sár lo-vas-tol.

szé Miklós husár lo-vas-tol
 be-lé-e-sett, be-lé-e-sett
 a ba-bá-ja si-rat-ja
 a ba-bá-ja si-rat-ja

Kovacsik Katalin:

OLÁH CIGÁNYOK LONDONBAN

Az oláh cigányok nem tartoznak Nagy-Britannia történelmi cigánységéhez. Az ún. vándor és fémműves cigányok, akik az ország különböző nemzetiségei szerint angol, skót, ír és walesi cigányként ismeretesek, több évszázada tartózkodnak ezen a területen, de egy részük még manapság is vándorló életmódot folytat. A hagyományos lovak-szekek alkotta karavánt már régen fölváltotta a modern (és drága) komfortos-telefonos lakókocsi, mellyel az arra kijelölt helyeken „táborozhatnak”. Életmódjuknak és az ebből adódó szociális problémáknak Nyugat-Európában nagy irodalma van.¹ Kereskedéssel, autóroncok szétszerelésével és más alkalmi, részben mezőgazdasági munkákkal foglalkoznak. (1–4. kép.)

Nyelvük teljesen elangolosodott, egyes csoportok az ún. anglo-romani „nyelvet” használják: ez a cigány nyelv kreolizálódott származéka, az angol nyelvbe kevernek sűrűn cigány szavakat.² Csupán az idősebb walesi cigányok beszélnek még eredeti anyanyelvükön.

Zenei szempontból a skót (és részben az ír) cigányokat tartják a legérdekesebbeknek, mivel ők a legutóbbi időig hivatásos énekmondókként szerepeltek. Felvételeikből sok hanglemez készült,³ repertoárjuk egy részében az anglo-romani is fönntartott.⁴

Az oláh cigányok Nagy-Britanniában való megjelenését századunk első harmadára teszik. Mint tudjuk, a moldvai és havasalföldi cigány rabszolga felszabadítás⁵ a

¹ A Journal of the Gypsy Lore Society (=JGLS) c. folyóirat legkorábbi számaitól kezdve rendszeresen közölt cikkeket Nagy-Britannia és általában Nyugat-Európa cigánységáról és nyelvéről. Az utóbbi évtizedekben a szociál-antropológusoknak köszönhetően születtek jelentős írások, pl. Judith Okely, *The Traveller-Gypsies* (Cambridge 1983), az Amerikában élő cigányokról Anne Sutherland, *Gypsies. The Hidden Americans* (New York 1975) és Matt T. Salo, *The American Kalderaš: Gypsies in the New World* (Hackettstown, New Jersey 1981).

² Ld. az 1. jegyzetet. Legutóbb: Thomas Acton és Donald Kenrick, *Romani Rokkeripen To-Divvus* The English Romani dialect and its linguistic standing (London 1984). A szerzők azoknak a cigányoknak szánják könyvüket, akik vissza akarják tanulni az anglo-romanit.

³ Jannie Robertson, *The Great Scots Traditional Ballad Singer* (Topic Records 12T96), *Songs of the Open Road. Gypsies, Travellers Country Singers* (Topic Records 12T253), *The Travelling Songster. An Anthology from Gypsy Singers* (Topic Records 12T304) stb.

⁴ Alexander Russell, 'Scoto-Romani and Tinker's Cant' *JGLS* 7. (1914–15), Ewan MacColl–Peggy Seeger, *Travellers' Songs from England and Scotland* (London and Henley 1977) 128–131. számú dallamok.

⁵ Mihail Kogălniceanu, 'A cigányok felszabadítása'. In: *A parasztság sorsának könnyítése* (Bukarest 1975) 168–175.

múlt század közepén újabb nagy cigány népvándorlási hullámot indított meg (hazai oláh cigányságunk egy része is ezután került az ország mai területére). Egy kisebb részük vetődött csak el a nyugat-európai országokba, számuk országonként néhányezer fő. Hagyományos foglalkozásaikat így kedvezőbb feltételek között végezhetik, s ebből következően a letelepedési kényszer is sokkal gyengébb, mint Kelet-Európában, ahol nagy számuk miatt gyorsabb beilleszkedésre szorítja őket a társadalmi-gazdasági nyomás.

Nagy-Britanniában az oláh cigányok száma kb. ezer fő.⁶ Nagy részük eredetileg román nyelvterületről kivándorolt *kelderași* oláhcigány. Számuk állandóan változik, mivel manapság is vándorolnak; a továbbmenők helyére újak jönnek vagy éppen a régiéik térnek vissza a jobb megélhetés reményében. Erősen elzárt kulturális-foglalkozási csoportot alkotnak, más fajta cigányokkal és az államalkotó népek tagjaival nem házasodnak és kevéssé érintkeznek. Noha a fiatal férfiak közül néhányan kényszerűségből elhelyezkednek a gyáriparban, eszményük még mindig a hagyományos foglalkozások fenntartása.

Angliai szabadságom alatt két jeles cigánykutató, *Donald Kenrick* és *Thomas Acton* valamint kedves londoni barátnőm *Wilkinsonné Kertész Irén* segítségével sikerült eljutnom Londonban tartózkodó vándorcigányokhoz, és megismerkedtem egy oláhcigány nagycsalád több tagjával is, akikkel hangfelvételeket készítettem. Tapasztalataimat nemcsak azért érdemes leírnom, mert bepillantást nyertem a család zenei életébe, hanem ezt mintegy tágabb összefüggésbe helyezve vázlatos képet kaptam életükről és életszemléletükről, beilleszkedési gondjaikról és itthonról is jól ismert életmódjuk fenntartásának igyekezetéről.

A család, melynek tagjai Londonban, Glasgow-ban és Edinborough-ban élnek, jelenleg a *Stevenson* nevet viseli. A névváltoztatás nem külső kényszer eredménye, az egyszerű angol nevek fölvétele a figyelem elterelését szolgálja. Ezért további névváltoztatásokra is sor kerülhet, ha a család valamely tagja olyasmit követ el, amely a többiekre is rossz fényt vethet, mivel egymás közti kapcsolatukat nem az „angol név”, hanem a „cigány név” és a nemzetségnév révén tartják számon. Így a családba bekerült egyik férfi, *Dujo* férfirokonai bünténybe keveredése miatt családnevét Sterioról Williamsre változtatta.

A „mater familias” a hetvenöt éves *Liza*, aki Moszkvában született és szüleivel vándorolt el Spanyolországig, ahol férjhez ment. A család sokfelé járt a nyugati világban, de mivel közben többször is megfordultak Angliában, végül letelepedtek Londonban, ahol szép házat is vettek. Noha *Liza* nem tartja magát *kelderașinak*, nyelvjárása ebbe a csoportba tartozik. A nemzetségbeli hovatartozását ő és minden családtagja szigorúan számon tartja. Ezek a nemzetségnevek román nyelvterületről származnak, férfiágon öröklődnek.

A hagyományos cigány családban a nő az elsődleges családfenntartó. *Liza*, valamint lányai, menyei és általa említett nőrokonai mind jóslásból élnek. Mivel nincs sok jósnő London, így ügyfelekben sincs hiány⁷ – viszonylag jól keresnek. Tenyérből

⁶Donald Kenrick közlése.

⁷A konjunktúra jellemző példája, hogy Woody Allen új filmjében, a *Broadway Danny Rose*-ban az eddigiektől eltérően már nem pszichoanalitikushoz fordul, hanem jósnőhöz. Tanácsai egyébként pozitív végkifejlethez segítik a főhős kalandját.

és kristálygömbből olvassák ki a jövőt, újságban hirdetnek, fogadóóráikat a lakásukon tartják. (Ld. az 1. mellékleten.)⁸

A férfiak hagyományos alkalmi foglalkozása a csoport nevének megfelelően⁹ elsősorban a kisebb fémművesmunkák végzése. A templomi szobrokat, gyertyákat aranyozzák-ezüstözik, illetve bádogosmunkát vállalnak megrendelőiknél. (Ld. a 2. mellékleten.)

Liza a következőképpen mesélte el élettörténetét:¹⁰

E Liza šim, le Thomaski řomnji. Me arakhadjilom ande Rusija, ande Moskva. Miřo dad, miřo phral, miři phej, miři dej sa nde Rusija, naj miře njamuri akathe. Dulmut [aviljam], somas atunči dešoxto bëršengi. H akana phurilem. Aviljam ande Španjija. Te phiravas ame. Na, k aviljam ande Španjija, kothe jašiljam. Andej Španjija aviljam and Inglija. Miřo dad manca sas, kothar gele palpale ande Rusija. Ande Rusija muli miři dej, miřo dad, t akana či žanav, so kerdjila ndar lende, či traden lila, khanči. Miři dej muli, kana somas inja bëršengi. Si man duj phrala, šo pheja, sa nde Rusija, naj kathe, ande Rusija-le.

Miřo dad bikinela le grasten ande jarmanka,¹¹ kinela le grasten, miři dej dabarelas. Dešinja bëršengi [somas], kana ljom miře řomes. Miřo řom ander Grecija sas, kelderaš sas. Me som rusijake. Či šim kelderaš, poljičkinja. Amari vica: Neke-

Liza vagyok, Thoma felesége.

Oroszországban születtem, Moszkvában. Az apám, a bátyám, a hugom, az anyám mind Oroszországban vannak, nincs itt a rokonságom. Régen eljöttünk, tizennyolc éves voltam akkor. És most már megöregedtem. Spanyolországba mentünk. Vándorolni. Na, amikor Spanyolországba mentünk, ott maradtunk. Spanyolországból jöttünk Angliába. Az apám velem volt [Spanyolországban], onnan mentek vissza Oroszországba. Oroszországban halt meg az anyám, az apám, és most nem tudom, mi lett belőlük [a többiekből], nem küldenek levelet, semmit. Az anyám meghalt, amikor kilenc éves voltam. Két bátyám és hat nővérem van, nem itt, Oroszországban.

Az apám eladta a lovakat a vásárrban, vette a lovakat, az anyám jószolt. Tizenkilenc éves voltam, amikor férjhez mentem. A férjem Görögországból való volt, kelderaš volt. Én oroszországi vagyok. Nem vagyok kelderaš, poljičkinja

⁸ Az újsághirdetés szövege: Jöjjön és kérjen tanácsot Madame Julie-től. Az Úr nagy gyógyító, és rajta keresztül ő tud segíteni azokon, akik nem tudnak magukon. Istentől kapott ereje van a gyógytáshoz és imádsággal segít az emberiségen. Ne bátortalanítsa el, hogy már másoknál is járt. Ő kiemeli Önt a bánatból és sötétségből és a siker és boldogulás útjára vezet. Madame Julie mindent elmond Önnek önmagáról. Olvas a múltban és jelenben, úgy olvas az Ön gondolataiban, mint egy nyitott könyvben. Kézolvasás – kedvező alkalom – engedje, hogy boldogságot hozzon életébe – nem bánja meg. Fogadóórák de. 11-től este 10-ig. Hétfévégén zárva. (Teljes cím) 1960 óta egy helyen.

A mellékleteket Thomas Acton bocsátotta rendelkezésemre.

⁹ *kelderaši* 'üstös', azaz fémműves.

¹⁰ Tömörített szöveg. Mivel az eredeti párbeszédese forma nehezkesé tenné az olvasást, a kérdéseket egy kivételével elhagytam. A cigány szövegben zárójelbe tettem a felvételen csak a kérdésekben elhangzó szavakat. A szöveg értelmezésében *Tálos Endre* és *Michael Stewart* segített.

¹¹ *jarmanka* < orosz nyelvjárási *ярманка* 'vásár'

nještji. Mišo dad sas ruso, Mikalaj Mikalajič, Nikola Lagunov, [miši dej] Jana, rusicko anav: Jeni Ivanovič. [Mišo rom]: Thoma Njikinjištjengo. Thom. Man si duj šave haj trin šeja. Mišo rom e xarkuji butji [kerlas]: hanolas, phirla le khangirja. Kodja keren. Dulmut avilas, pinda bërš. Kathe sam dulmut.

[Sar pinžardan tje řomes?] *O dikhlja pe mande, me dikhljom pe leste. O kerdja mang andi jag, me kerdjom leske andi jag. Haj ljam ame. Ande Španjija, ande Barsezona. Kothar ansirisajlam, haj aviljam and Inglija. O, dulmut, šeja. Biše bëršengi somas, akana som seventy-five.*

Ande Španjija dabarasas. O, kodole žandarja bengeskenje! Kana dikhenas ke dabarasas, thomas o vas pe amendje, phandavenas amen!

Somas and Ęmerika, bištajpanž bërš. Bešljam kothe kaj trin šon, haj aviljam palpale. Dost amenge. Samas ande Njújorka, ando Čukagou, ando Kaljuforanja, ando Francuzo, and Australja.

Naj kaj žas, kaver thema naj laše, naštik trajis, le řom marenpe, ha kath and Inglija ame mišto sam, khonjik či badjil pe amende. Anda kodja bešas and Inglija. Ande Španjija ando kímpo¹³ [bešljam], sas amen ceri. Si but řom kothe ande Španjija, grčiske řom, španjijake řom, rusijake řom, lovara. Kan aviljam kathe haj sas amen treli,¹⁴ žanes, so si, ek caravan. Bešsas and ek treli, kothar kindjam kako kher. Dulmut kindjam les, de deš bërš. Amaro-lo.

Le šavora phiren kathe le khangirja, len butji kath o raša. Del len and o sonakaj, vazden e mobilja. Kodola hanon, sakofelo žanen.

vagyok. A nemzetségünk: Njekenještji. Az apám orosz cigány volt, Mikalaj Mikalajics, Nikola Lagunov. Az anyám Jana, orosz neve: Jeni Ivanovics. A férjem: Thoma Njikinjištjengo.¹² Thom. Két lányom és három fiam van. A férjem rézmunkákat végzett, bádogozott, járta a templomokat. Ezt csinálják. Régen eljött, ötven éve. Régen itt vagyunk.

[Hogyan ismerted meg a férjedet?] Ő rám nézett, én ránéztem. Ő tüzet gyújtott bennem, én tüzet gyújtottam benne. És összeházasodtunk. Spanyolországban, Barcelonában. Onnan házasodtunk és eljöttünk Angliába. Ő, régen, lányom. Húsz éves voltam, most hetvenöt vagyok.

Spanyolországban jószoltunk. Ő, azok az ördögös csendőrök! Amikor látták, hogy jószolunk, ránk tették a kezüket, megkötözték!

Voltam Amerikában, huszonöt éve. Három hónapig laktunk ott, azután visszajöttünk. Elég volt nekünk. Voltam New York-ban, Chicagóban, Californiában, Franciaországban, Ausztráliában.

Nincs hová mennünk, más országok nem jók, nem tudsz megélni, a cigányok verekednek, és itt Angliában jól megvagyunk, senki sem törődik velünk. Ezért lakunk Angliában. Spanyolországban táborban laktunk, sátrunk volt. Sok cigány van Spanyolországban, görög cigányok, spanyol cigányok, orosz cigányok, lovások. Amikor idejöttünk, lakókocsink volt, tudod, mi az, egy karaván. Lakókocsiban laktunk, onnan vettük ezt a házat. Régen megvettük, tíz éve. A miénk.

A fiaim járnak a templomokba, munkát kapnak a paptól. Odaadja nekik az aranyat, [az aranyozáshoz], bútorokat emelnek. Bádogoznak, mindenfélét tudnak.

¹²Férje nemzetségnevét mondja.

¹³kímpo < angol *camp* 'tábor(hely)', sáttortábor'

¹⁴treli < angol *trail(er)* 'lakókocsi'

Az analfabéta Liza, aki élete nagyobbik felét sátrokban és lakókocsokban élte le, most szépen berendezett és rendkívül tisztán tartott házban lakik. (5–6. kép.) Berendezésében jól megférnek egymás mellett az angliai és az Oroszországból hozott tárgyak, a kandalló és a szamová. Állandóan a keze ügyében tartja a színes televízió távkapcsolóját, a telefon folyton szól: a családtagok érdeklődnek egymás felől. A beszélgetések többnyire cigány nyelven folynak, nagyon fontosnak tartják a nyelv fennmaradását.

A hagyományos viselet jelzésszerűen még félismerhető. Az asszonyok általában hosszabb szoknyában járnak, ha színválasztásuk szolidabb is a kelet-európai cigányasszonyokénál. Noha a fiatalabb nők már festik a hajukat, sokan hordanak kendőt. Erősen föl vannak ékszerelve.

Bár sokfelé megfordulnak, csekély számuk miatt állandó gondot jelent a házasság. Az őshonos cigányok nem jöhetnek számításba, gázsóknak (nem cigányoknak) tartják őket, mivel nem beszélnek cigányul. Ezért még manapság is él az a szokás, hogy a menyasszonyt már gyermekkorában magához veszi jövődöbeli anyósa, gyakorlatilag ő neveli föl. Liza egyik menyé, *Lulugi* is így került a családba. Így beszéli el ennek történetét:

Som Lulugi, inglisicka Kolin. And Australja arakhadjilom. Sa mīre phrala, mīre pheja koth and Australja. Ano Sidni bešljam.

Mīro dad či kerdas buki, mīri dej dabarelas. Mīro dad thola love pe le gras. Haj pelas lake love. Mīro dad Petër Džohen sas, mīri dej Iljena řomanes. Helen Džohen. Si ma panž-šo pheja, šo-efta phral. And Australja mekle m le, kana simasinja bērsengi, kana lja ma mīri sakra. Mīro dad mulo koth ande Australja. Kothe bešlo haj kothe mulo. Aviljem la familijasa, mīra sokrasa, mīre řomesa. Sar mīre dej, se dikhljom, baradja man, baradja mīre řomesa. Haj bariljam and ek than. Avile kakal... řomano kjabo¹⁵ kaj mīri dej, kaj mīro dad. Kana dikhlem le, manglem te žav lende. Haj ansurisajlem pala lende, pala lako šavo, haj sutam ame le šurasa, po či pelde mīre bērs. Džanes, či sutem le řomesa, kana lem les.

Lulugi vagyok, angolul Colleen. Ausztráliában születtem. Mindegyik bátyám, mindegyik nővérem ott van Ausztráliában, Sidney-ben laktunk.

Az apám nem dolgozott, az anyám jószolt. Az apám fogadott a lovakra [lóversenyezett]. És elitta az anyám pénzét. Az apám Peter Johan [?] volt, az anyám cigányul Iljena. Helene Johan. Van öt-hat nővérem, hat-hét bátyám. Ausztráliában hagytam őket, amikor kilenc éves voltam, amikor elvitt az anyósom. Az apám ott, Ausztráliában halt meg. Ott élt és ott is halt meg. Eljöttem a családdal, az anyósommal, a férjemmel. Úgy néztem, mint anyámat, fölnevelt, fölnevelte a férjemet. Egy helyen nőttünk. Jött az a cigány tábor az anyámhoz, az apámhoz. Amikor megláttam őket, hozzájuk akartam jönni. És hozzájuk házasodtam, a fiához, és a késsel aludtunk, amíg ki nem telt az időm. Érted, nem aludtam az urammal, amikor hozzámentem.¹⁶

¹⁵ *kjabo* < angol *cab* 'kocsi, sátor' itt a cigányok szekereire, ill. lakókocsijaira vonatkozik.

¹⁶ Ha a cigány házastársak valamilyen okból nem alhatnak együtt, kést tesznek maguk közé.

Ande ceri bešljam ano Sidni. Baro foro godo si, Sidni! Haj trin šave, duj seja si ma. Haj dešuduj njepoci. Mišo rom hanol. Keren buki miše šave, khangerjaki buki. Džanes, hi t avel ek memeli... mela-le, von xalaven le, haj kërèn neve. Kasavi buki kërèn khangerjake. Šukar buki keren!

Haj majbutre žulja dabaren. Haj vi le murša bešen khere. Dikhen television, hodinin.

Sidney-ben sátorban laktunk. Nagy város az, Sidney! És három fiam, két lányom van. És tizenkét unokám. A férjem bádogos. A fiam dolgoznak, templomi munkát végeznek. Bádogozást. Érted, kell lennie egy gyertyának... piszkosak. Ők leöblítik, újat csinálnak belőlük. Ilyen munkát végeznek a templomban. Szép munkájuk van!

És a legtöbb asszony jósol. A férfiak is otthon ülnek. Nézik a televíziót, pi-hennek.

A házassodást tovább nehezítik az eltérő hagyományok és a beilleszkedés különbözőségének mértéke.¹⁷ Ugyanakkor, noha jelenlegi helyzetüket általában idealizálják, tudják, hogy előbb-utóbb rákényszerülnek a társadalmi munkamegosztásban való aktívabb részvételre. Ennek fontos állomása a tanuláshoz való viszony megváltozása.

A tanulás iránti igény már felébredt a Stevenson családban. Bár az ötven év fölöttiek majdnem mind analfabéták, büszkék a fiatalok írni-olvasni tudására. Az iskola ott is az idegen világgal való harc színtere. Egyöntetűen állítják, hogy a cigánygyerekeket kinézik az iskolából, a többi gyerek megveri őket, azért nem akarnak iskolába járni. Ez Londonban azért furcsa, mert a cigányok általában színes negyedben laknak, így osztálytársaik sem őshonos angolok. Valószínű, hogy a múltban gyökeredző gyanakvásukat és ellenszenvüket vetítik át erre a környezetre is.

Régi és új békés egymás mellett élését látjuk a család büszkesége, *Lolipop*,¹⁸ angol nevéen Dolores Stevenson esetében. Híres jósnő, a család anyagi jólétének letéteményese. Gyermekkorában súlyosan megbetegedett, életét a család szerint isten anyja, Santana mentette meg Görögországban. A család életében fontos esemény az eszpiridonai búcsú, amelyre nagy számban, kb. 80-an minden évben elmennek. Az utat bérelt repülőgépen teszik meg, amely Angliában rendkívül olcsó. A búcsújáráshelyek látogatása a kelet-európai cigányoknál is nagyon kedvelt. Egyrészt, mert valóban hisznek hatékonyságában, másrészt a búcsú fontos társadalmi esemény is: a sokfelől összegyűlt, nagyszámú cigányság ilyenkor intézi el üzleti ügyeit és ilyenkor köti házassági megállapodásait.

A Stevenson család jól beszélt görögül, nemcsak a családapa származása, hanem amiatt is, hogy minden évben járnak Görögországba. Lolipop egy ilyen út alkalmával

¹⁷ A család őrzi a hagyományos erkölcsöket. A már említett Dujo hosszan beszélt arról, hogy az Amerikában és főleg Svédországban élő oláh cigányoknál a nőknek „többet engednek meg”, mint az náluk szokásos. Az iskolát hibáztatja érte, mivel a tizenéves lányok ott találnak olyan kapcsolatokra, melyek szerinte rontják erkölcsüket. A mások hagyományaival szembeni türelmetlenségre jellemző példa, hogy az egyik fiatalembernek Jugoszláviából hozattak feleséget, de vissza is küldték, mert tetoválás volt rajta.

¹⁸ A név kettős jelentésű: a *lolipop* angolul nyalókat jelent, cigányul a '*loli phabaj*' 'piros alma' rövidítésének fogják föl. A '*Loli*' 'Piros' gyakori cigány női név, a jósnőt otthon leginkább ezen a néven szólították.

vett egy könyvet megmentőjéről és mivel olvasni is akarta, megtanulta a görög írást. Jelenleg arabul tanul, üzletfelei nagy részét ugyanis az arab országokból jövő vendégmunkások, illetve bevándorlók teszik ki.

Liza és gyermekei megtalálják a számításukat Angliában, nem akarnak továbbmenni. Akinek ez kevésbé sikerül, megpróbálkozik máshol. Dujo például nem veszi meg a városi tanácstól a felajánlott házat, tervei között amerikai vagy kanadai letelepedés szerepel. *(Az adatközlőket ld. a 7–10. képen.)*

A fentiekből is láthatjuk, hogy az oláh cigányság jelenlegi életmódja nem kedvez a folklór fennmaradásának. A hagyományos népzenet szinte megfojtja a tömegkommunikáció, az állandó televíziózás. Éneklésre az otthonról való kimozdulás a jó alkalom, különösen a búcsújárás. Búcsúk, vásárok után még most is szokás a szabadtéri mulatozás, éneklés, tánc. Ezenkívül fontos tényező még az anyanyelven való éneklés igénye. Mindezen alkalmak azonban kevésnek bizonyulnak ahhoz, hogy a nyugat-európai oláh cigányság megőrizze Kelet-Európából hozott népzenei örökségét.

A család zenei anyagának régi rétegét a Kelet-Európából hozott oláh-cigány dallamok és orosz románcok teszik ki. Újabb rétege a nyugat-európai slágerek és az amerikai country zene világa.

Rövid londoni tartózkodásom alatt csak kevés dallamot sikerült fölvennem, de remélem, hogy a búcsúban elhangzó vallásos tartalmú énekeken kívül valamennyi használatos dallamfajtára tudok példát bemutatni. Mindamellet meg kell jegyeznem, hogy énekeseim már nem hagyományos adatközlők. Szívesen láttak ugyan vendégül egy-egy délutánra, de csak mintegy szívességből, a vendég iránti köteles tiszteletből énekeltek el néhány dalt. Az éneklés már nem szerves része társas érintkezésüknek, nem tör föl belőlük olyan elemi erővel, mint kelet-európai rokonaikból.

Dallampéldák:

Gyűjtötte Kovalcsik Katalin és Wilkinsonné Kertész Irén 1984. IX. 15–20.

1–3. Liza Ivanovics 75 éves.

1. Nagyszámú magyarországi változattal rendelkező lassú dallam, a „Fekete faluba/Fehér torony látszik” dallamtípus tagja. A „jaj de” sorbevezető formula is mutatja, hogy innen származik. Liza egyébként használt néhány magyar szót, pl. *tisztán*, de eredetét nem ismerte.

2. Az előbbi dallam után attacca énekelt táncdallam. Erdélyi cigányoknál közismert. A végén elmondott köszöntő formula („*Patjiv tuke!*” „Tisztesség neked!”) is általános Kelet-Európában.

3. Orosz cigány dal, az északorosz cigány nyelvjárást keveri a sajátjával. Kulturális közegéből kikerülve elvesztette ritmikai biztonságát.

4. Colleen Stevenson „Lulugi” 53 éves.

Nemzetközi slágerdallam.

5. John William „Dujo” 59 éves.

„Egy kis cowboy dal”-nak nevezte adatközlője. Szövege érzelmes.

Parlando $\text{♩} = \text{cca } 80$

Kaj sa-nas tu, da-le, de Ka-na man ma-te - e sas? jejde

Si ma, si ma ra-klo, de De-oles te man-ga-a-ve. jejde

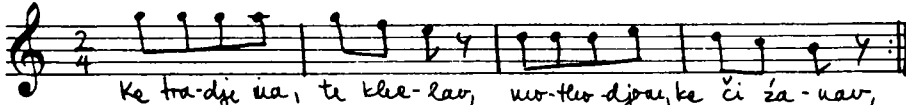
2. Si ma, si ma ra-klo, De-oles te man-ga-a-ve,

De-oles te man-ga-ve, Tu te ja-ču-ti-i-le. jejde

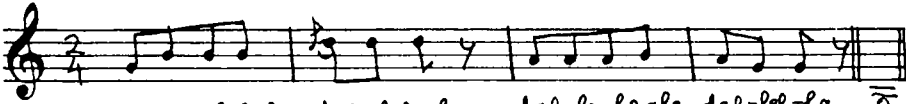
3. Ĉi man-geu von, ma-mo, Ĉi lo-ve, Ĉi so-na-ka-a-fi, jejde

Ĉi man-geu von, ma-mo, Mufo ter-no tra-a-fo! **T.f.**

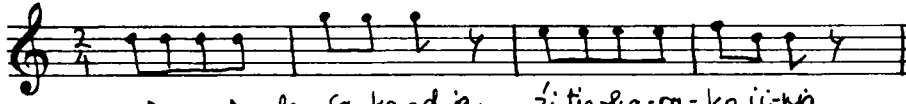
2.

Tempo giusto $\text{♩} = 100$ 

Ke tra-dje ūa, te klee-lav, no-ter-djea, ke čī zā-nar,
 Au-daj du-ue we ker-djem, au-do maš-ker pha-ga-djem.

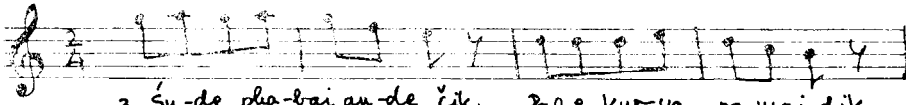


al-lal-lal-la-dal-lal-la dal-le-le-le-dal-lal-la $\bar{\circ}$
 ↓



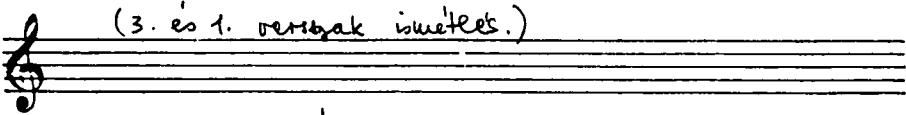
2. De ma, de-ola, sa ka-dja, ži tje-ha-ra-ko ji-nja.

(*off.* ismetles uelbil)



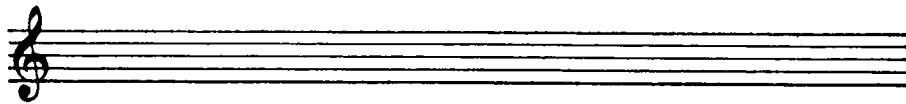
3. Šu-de pha-baj au-de čik, Bel e kur-va na maj dik.

(*off.* ismetles uelbil)



(3. és 1. versszak ismétlés.)

Patsziv tuke!



3.

Lassi giusto $\text{♩} = 76$

Aj do xa-le jo-ne man, Te ka-le du-je ja-lcha,

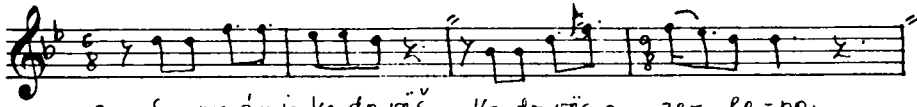
Sa-ve go jo za-jo-ne-li-ci, Sa-ve wod-na, Sa-va-a-le.

Ba-je me no-jem, xa-jan si-jom,

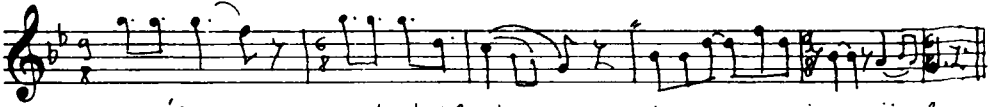
za pro-pal te ta ma-tji-lom.

2. Te ka-riq me te zar, Te ka-riq me te-je na-ja-šar,

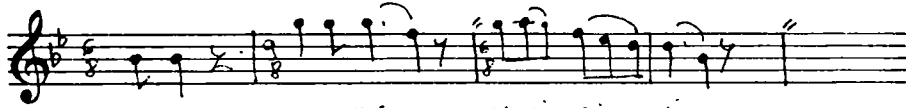
Bil-li les-ke-ro-jo tar-no-go, Pra-sa-uas-ki-je-ro te-je-ro.



3. Sa-ue zārja ka-do vēs, ka-do vēs o ze-le-no,



Taj si-nar sve-te taj bu-kan, Naj-tou man-ge-je po ji-lo.

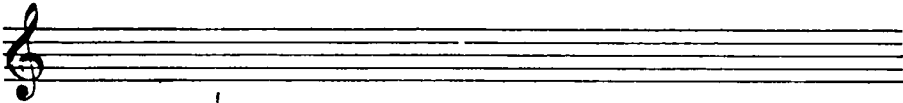


ba-je bajni-jou xa-ja si-jou,

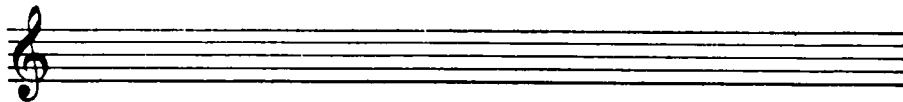


za-pro-pal-ti-sa-na-tji-lem.

$\bar{b}o$
T.f.



Patjir tuke!



Laini giusto ♩ = 88

1-2. Iloj na pbra-la, ma kaj qi-la-bra tu go dja qi-li,

Go-dja si ka-je la kur-va-ki, kaj qi-ljo-ri. 1. aj
2. aj

So-ro rjat taj so-ro ges ta ni me kaj pi-lem, 1-2. aj
Si ma kol-to ri-ki-ja, pej si-ni-ja,

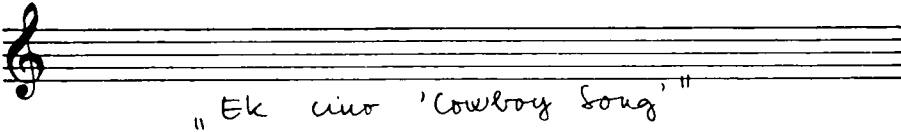
So-ro rjat taj so-ro ges kaj me kaj pi-lem,

La kur-va-ka giu-do-uen-ca, ma-uo, kaj so-ra-ve, 1. kaj
2. kaj

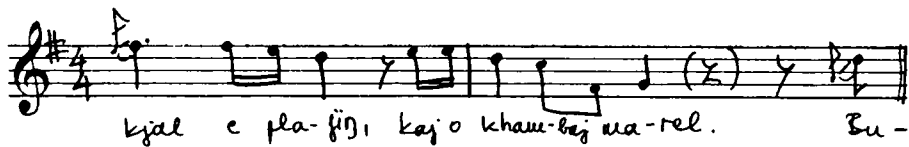
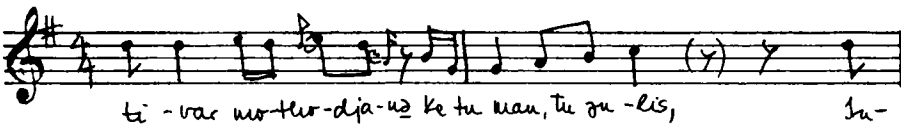
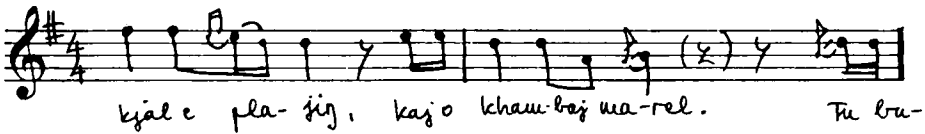
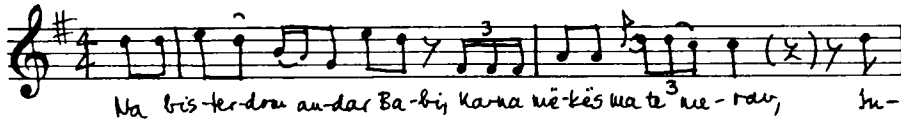
Pa-la la-te, ma-uo, faj-je me me-ra-ve. *mf*
Pa-la la-te, bre, kaj me me-ra-va. *T. f.*



5.



Tempo giusto ♩ = 84



ti-var no-ter-djan, ke tu mau tu su-lis,

Ljan-tar kaj qe-ljan-tar, kaj tu qe-ljan,

za-nes, tu me su-li tu, ka ka-mau tu zu-ra-les, kaj

go-di tu a-ve-sa, hij dik pal-pa-le, sej! Na bis-

ter-dou an-dar Ba-bi, kama me-keis ma, te me-raw, su-

kjal e pla-jin, kaj o kham-baj ma-rel. *rit.*

T.f.

Colleen Stevenson's advertisement
West Indian World 15.6.1979

COME AND CONSULT

**MADAME
JULIE**

The Lord is a great Healer, and through Him she can help those who cannot help themselves. She has the God-given power to heal and help humanity by prayer. Don't be discouraged if you have been to others. She lifts you out of sorrow and darkness and puts you on the road to success and happiness.

Madame Julie will tell you all about yourself. She reads the Past and Present, she can read your mind like an open book.

HAND READING – opportunities as they arise – let her bring happiness to your life – you won't be sorry.

Consulting hours from 11 a.m. until 10 p.m.
including weekends

**92 PENTNEY ROAD,
BALHAM, S.W.12**

(off Emanuel Road, 5 minutes from station)
(Established since 1960 at this address)

1. melléklet, Colleen Stevenson újsághirdetése.

Jimmy Stevenson's card (1979)

Telephone: [REDACTED] 01 675.4449

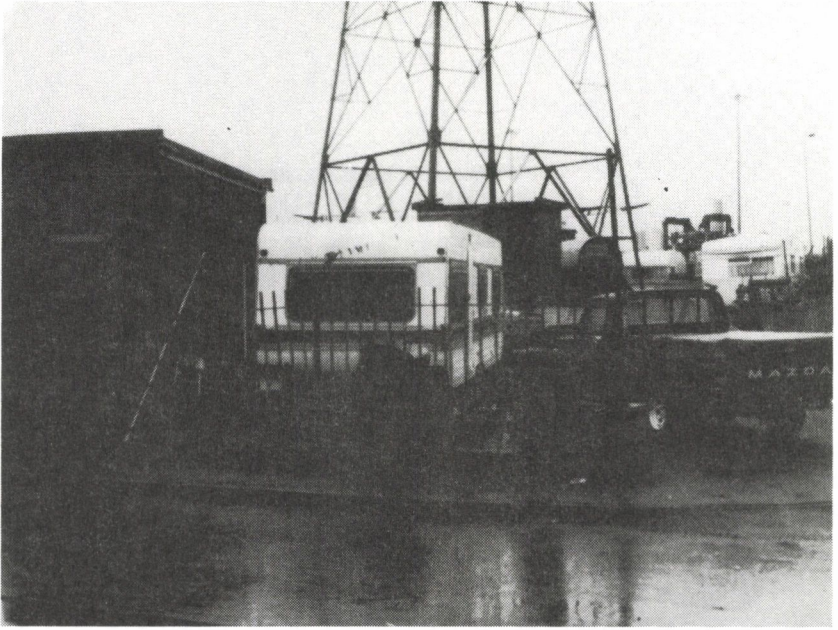
J. STEVENSON

Metalizing specialist in gold, silver and brass
also re-tinning

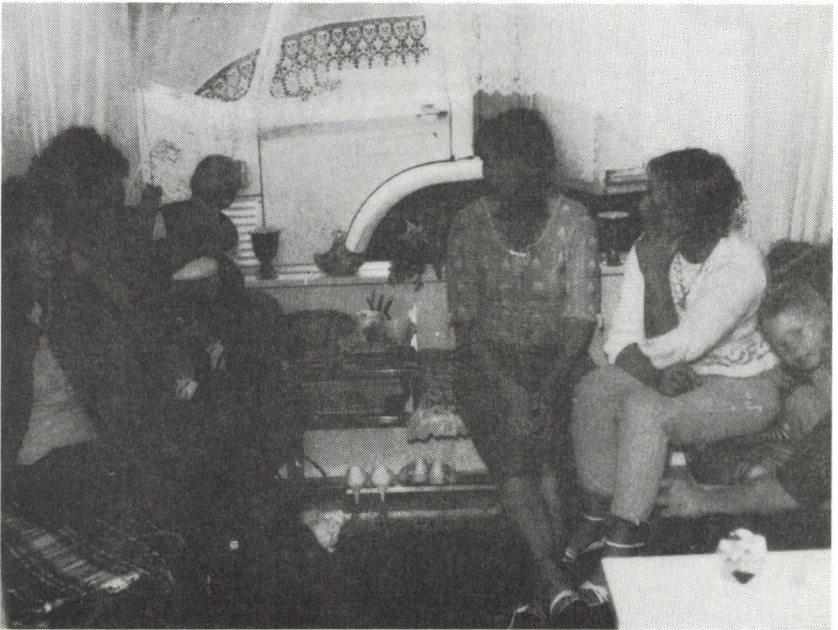
All work done on premises if required

92 Pentney Road,
Balham, S.W.12.

2. melléklet, Jimmy Stevenson névjegye.



1. kép. Vándor cigányok lakókocsijai.



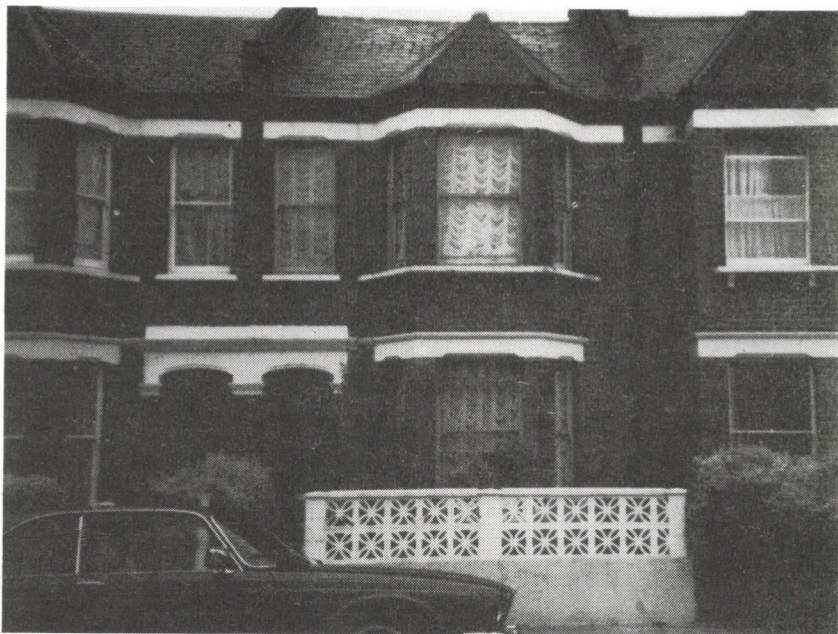
2. kép. Lakókocsi-belső.



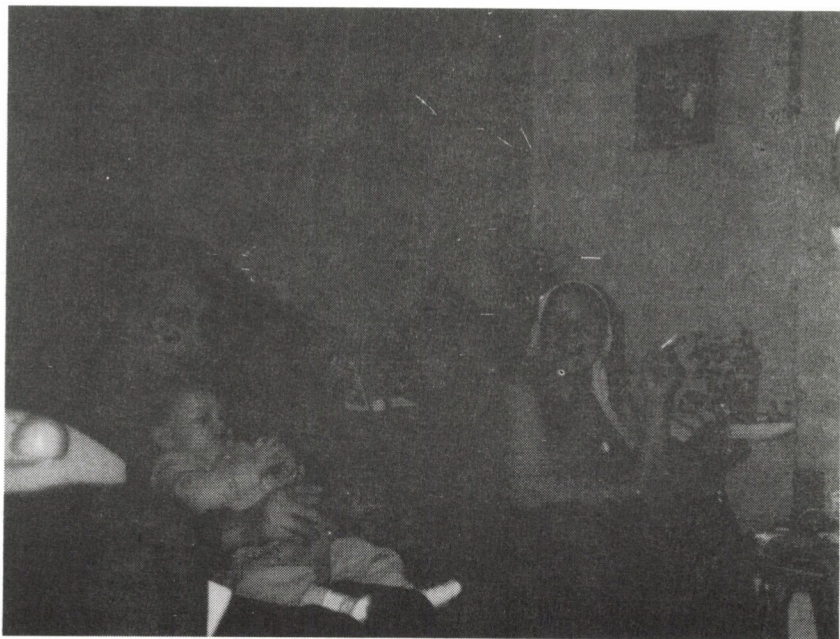
3. kép. Lakókocsi-belső. Az előtérben Thomas Acton angol cigánykutató.



4. kép. A vándor cigányok lovai.
(Kovalcsik József felvételei)



5. kép. Liza háza.



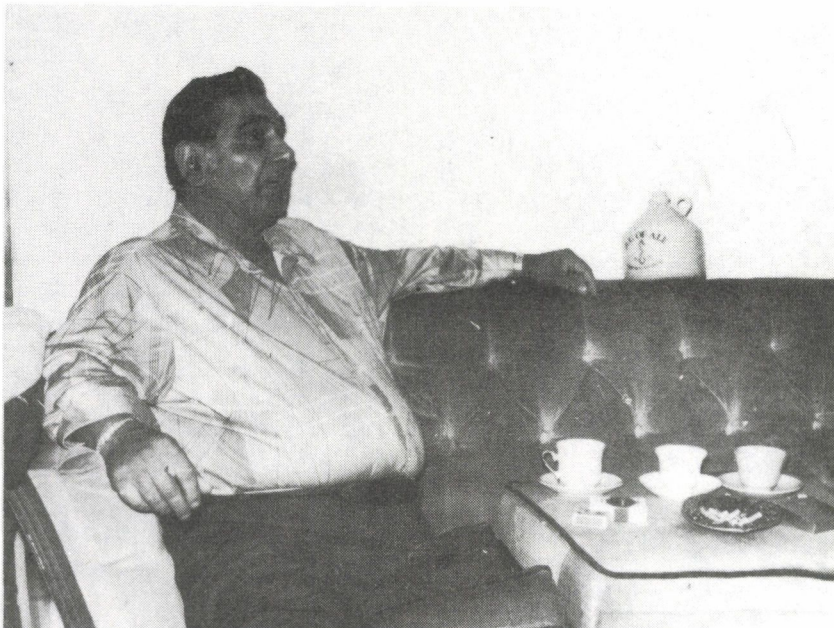
6. kép. Liza egyik unokamenyével és dédunokájával.



7. kép. Lulugi, azaz Madame Julie.



8. kép. Lolipop kisfiával.
(Wilkinsonné Kertész Irén felvételei)



9. kép. Dujo.



10. kép. Dujo felesége.
(Kovalcsik Katalin felvételei)

Csapó Károly:

A MIKROSZÁMÍTÓGÉP ALKALMAZÁSÁNAK ELŐNYEI A ZENETUDOMÁNYBAN

Az elektronika példátlan iramú fejlődésének egyik, a társadalomtudományi kutatások számára is jelentős következménye minden bizonnyal a számítógépes kultúra elterjedése a világon. Talán még négy évtized sem kellett ahhoz, hogy az első számítógépből — amely egyes matematikusok szerint is túlságosan bonyolult műszaki monstrumnak tűnt — olyan könnyen kezelhető szerkezet váljék, amely sokirányú feladatmegoldó képességei révén betört az élet úgyszólván minden területére. A számítástechnikának ez a látványos, bár olykor némi divat-jelleget sem nélkülöző térhódítása főleg a mikroprocesszorokkal megvalósított kisgépeknek köszönhető.

Alkalmazásukra — a tudományos szférában és másutt — már hazánkban is sor került, de általános elterjedésüket, a mindennapi munkában való felhasználásukat mind- eddig hátráltatta a magas beszerzési ár, amely a várható előnyök ellenére is riasztónak tűnt, nemritkán még egy kutatóintézet számára is. Lassanként azonban talán már nálunk is megérnek a technikai feltételei annak, hogy az ilyen jellegű berendezéseket nagy sorozatban és gazdaságosan, tehát a kispénzű felhasználó számára is elérhető áron gyártani lehessen. Erre utal többek között az a tény is, hogy a hazai kereskedelem már hónapok óta kínál egy magyar gyártmányú mikrogépet, amelyet a — műszaki paraméterek terén nagyjából hasonló — nyugati gépek árának feléért-harmadáért bárki megvásárolhat. A műszaki árucikkek elterjedésének eddigi tapasztalatai nyomán abban is bízhatunk, hogy a jelenlegi ár idővel tovább mérséklődik és a személyi számítógép előbb-utóbb éppoly megszokott látvány lesz a muzikológus vagy a folklórlista íróasztalán, mint manapság a kazettás magnetofon.

De hát mit is „tud” egy ilyen kis szerkezet, mire használható a zenetudomány vagy a népzene- és néptánc kutatás szerteágazó témáiban? Milyen segítséget adhat olyan szakembereknek, akiknek foglalkozása és képzettsége általában igen messze esik a számítástechnikától? Ilyen és ehhez hasonló kérdésekre kerestük a választ az elmúlt hónapokban. A szinte beláthatatlan lehetőségekből csak néhányat próbálhattunk ki ezen idő alatt. A munka során szerzett tapasztalataink összegzése ez az írás.

A számítógépről általában

Félreértés ne essék, nem számítástechnikai dolgozatot tart kezében az olvasó. Ez mesz- sze meghaladná szerzőjének képességeit, nem is beszélve e kötet rendeltetéséről. Té- mánk természete miatt azonban néhány kérdés tisztázását szükségesnek tartjuk. Min- denekelőtt a kisgép-nagygép problémáról kell szólnunk. Szakemberek tréfás megjeg- yzése szerint a számítógépek csak az árukban különböznek egymástól. Jóllehet van né-

Zenetudományi dolgozatok 1985 Budapest

mi igazság ebben a megfogalmazásban is, a dolog azonban mégsem ilyen egyszerű. Egy nagy számítógép „intelligenciája”, műveleti gyorsasága, kiépítettsége és nem utolsósorban tároló-kapacitása természetesen nem hasonlítható a mikrogépek megfelelő paramétereikhez. Olyan méretű számítógépes adatbázis kialakítása, mint amilyen például a Zenetudományi Intézet népzenei anyaga, csak nagy gépen valósítható meg.¹ A mikrogépek legfeljebb csak egyes részfeladatok megoldásával segíthetik ezt a munkát.² Ennek ellenére még a legolcsóbb személyi számítógépet sem szabad csupán játékszernek tekintenünk, jóllehet ez az egyik legnépszerűbb felhasználási területük. Mint látni fogjuk, ezek a kis „játékszerek” igen komoly feladatok megoldására is képesek; a sokszor nagyon bonyolult algoritmusra épülő játéktudásuk jelzi éppen sokoldalú használhatóságukat.

A másik kérdéscsoport amelyről szólnunk kell, a számítógéppel való kapcsolat-tartással függ össze. Köztudott, hogy bár a világ nagy kutatóintézeteiben, így hazánkban is komoly erőfeszítéseket tesznek az „emberközeli” megoldásokra, a számítógéppel való kommunikáció jelenleg általánosan elterjedt módszere az, hogy az írógéphez hasonló billentyűzet és egy képernyő segítségével, a végrehajtandó eljárásokat (algoritmusokat) program formájában, egy mesterséges programnyelven adjuk meg. A kis-számítógépek legáltalánosabb programnyelve a BASIC, amely – nevéből is kitűnik – kifejezetten a kezdők, illetve a számítástechnikában járatlanok számára készült.³ Példátlan karrierjét annak köszönheti, hogy bár szinte napok alatt elsajátítható, segítségével még az egészen bonyolult algoritmusú programok is elkészíthetők. Tapasztalataink szerint egy adott géptípuson végzett néhány heti gyakorlással még a matematikában járatlanok is képesek jól használható programokat írni.

Természetesen az is általános gyakorlat, hogy a felhasználó kész programokkal dolgozik. Ilyenkor a számítógép és a program működtetéséhez legfeljebb néhány kulcsszó ismerete szükséges, mert a többi tudnivaló a program „futása” közben a képernyőről leolvasható.

Egyes modernebb gépek ún. piktográfikus program-lehetőséggel is rendelkeznek, amelynél nincs szükség még a billentyűk használatára sem. Ilyenkor egy kis, kézhezálló dobozka („egér”) kapcsolható – hajlékony vezeték segítségével – a számítógéphez és az aszallapon ide-oda mozgatható szerkezettel választjuk ki a megfelelő programot, műveletet. Az „egér”-rel ui. egy jelet mozgatunk a képernyőn, ahol az elvégezhető feladatokat egy-egy piktogram jelzi.

A személyi számítógépek esetében a programot és az adatállományok többségét is hajlékony mágneslemezen (floppy disc) vagy egyszerűbb megoldásként a közismert magnó-kazettán tároljuk. A gépekbe épített ún. operatív memória ugyanis azonnal kiürül, amint a gépet kikapcsoljuk. Különösen fontos szerepet játszik tehát a tároló-kapacitás kérdése. Ettől függ nyilvánvalóan az, hogy mekkora helyet igénylő programmal

¹ Az archívumban őrzött támlapok becsült mennyisége 150 000. Nyilvánvaló, hogy az egyes támlapokon található sokféle információ miatt a feldolgozásra váró adatok mennyisége milliós nagyságrendű.

² Prószyk Gábor, 'Szempontok a magyar népzenei anyag számítógépes feldolgozásához' in: *Zenetudományi dolgozatok* (Budapest 1983), 141.

³ Angol betűszó. Feloldása: Beginners' All-purpose Symbolic Instruction Code.

tölthetjük fel az adott gép memória-egységét, illetve, hogy a rendelkezésünkre álló külső tárolón mennyi adat fér el. A helyfoglalás egysége az ún. byte, ami nagyjából egy karakternek (betű, számjegy, írásjel) felel meg. A gépek kapacitását kilobyte-ban adják meg és a nálunk elérhető mikrogépek többsége 16–64 kilobyte operatív memóriával rendelkezik.

A háttér-tárolók közül természetesen a lemezes tároló használata az előnyösebb, mert a gép gyorsabban „rátalál” a kívánt programra vagy adatokra olyanféleképp, mint a hanglemezek esetén, amikor is egyenesen a kiválasztott barázdába helyezük a lejátszótűt. Tárolókapacitásuk viszonylagos nagysága és a floppy-egységek bonyolult mechanikája miatt, az ilyen berendezések ára jóval magasabb, mint a kazettás magnetofonoké.⁴ Az ún. professzionális személyi számítógépek egyébként ilyen rendszerű tárolókkal vannak felszerelve.

A számítógépekhez — így a legtöbb mikrogéphez is — számos külső berendezés (periféria) kapcsolható, amelyet a betáplált programnak megfelelően maga a gép vezérel. A tárolók mellett talán a leghasznosabb ilyen periféria az elektromos írógép, helyesebben a sor- vagy mátrixnyomtató berendezés (printer), amely nemcsak az elvégzett feladat eredményét rögzítheti papírra, hanem arra is jó, hogy a megírt programot vagy a memóriatárban őrzött szöveget — netán egy egész tanulmányt is — néhány másodperc alatt kinyomtassunk vele. A nagyobb számítógép központokban számtalan, különféle rendeltetésű periféria működik. Gyakran még kisebb számítógépek és billentyűzettel ellátott monitorok is, amelyek ún. terminál-ként működtethetők, nemegyszer sok kilométernyi távolságra a központtól. Az elkövetkező évek jelentős feladata lesz, hogy a Zenetudományi Intézetben használt fél-professzionális személyi számítógép vagy ennek modernebb változata egy ilyen rendszerhez kapcsolódjék, a népzenei adatbázis kialakítása érdekében.

Az alább ismertetett programok többsége ennél az intézeti gépnél egyszerűbb, már a bevezetőben is említett, magyar gyártmányú mikrogépen készült.⁵ Szándékunk ennek az egyszerűen kezelhető és talán az első pillanatban primitívnek is látszó gépnek a kipróbálásával éppen az volt, hogy az egyéni kutatómunkában való használhatóságát megvizsgáljuk. A hasonló kategóriájú nyugati gépekkel szemben mutatkozó egy-két hátránya ellenére azzal hívta föl magára a figyelmet, hogy viszonylagos olcsósága mellett a teljes magyar betűkészlettel rendelkezik, sőt a meglévő karaktereken kívül további húsz, tetszés szerinti betű vagy jel is generálható rajta. Mód nyílik tehát pl. fonetikus jelek vagy akár a cirill ábécé használatára is. A könnyen mozgatható kis gépet csupán egy fekete-fehér tévé készülékkel és egy, lehetőleg számlálóval ellátott, kazettás magnetofonnal kell kiegészíteni ahhoz, hogy dolgozhassunk vele.

Adatfeldolgozások

A számítógépek egyik közismerten legfontosabb felhasználási területe a különféle típusú adatállományok létrehozása, majd az általuk készíthető statisztikák, mutatók ki-

⁴Típustól függő tárolókapacitásuk elérheti az egy megabyte-ot is. Áruk megegyezik egy mikrogép árával, sőt olykor még drágább is lehet.

⁵PRIMC márkanevű, A-64 jelzésű típus.

alakítása, illetve egy-egy adat vagy adatcsoport gyors kikeresése. A gépi adatfeldolgozás utolérhetetlen előnye éppen abban rejlik, hogy ugyanazt az adatállományt használhatjuk fel a legkülönbözőbb – akár ötletszerű – feladatok elvégzéséhez is. Ebből nyilvánvalóan következik, hogy egy-egy adatsort, az ún. rekordot, úgy érdemes kialakítani, hogy abban minden lényeges információ megtalálható legyen. Tehát pl. egy népdalkatalógus esetén a gyűjtés összes körülményei, a dallam és a szöveg minden adata helyet kapjon benne.⁶ Elvileg nincs is akadálya az ilyen mélységű rekordok létesítésének, a gyakorlat azonban legtöbbször kompromisszumra kényszerít bennünket. Elképzeléseinket ugyanis a rendelkezésünkre álló tároló-kapacitáshoz kell igazítanunk. Ez más szavakkal azt jelenti, hogy az adatállomány nagyságát a meglévő memóriatár nagysága dönti el, illetve: a példánál maradva, az egyes rekordok hosszától függ az adatállományban szereplő népdalok száma.

Ezek után nyilvánvaló, hogy még a floppy-val kiépített berendezések használata esetén is szükség van kisebb-nagyobb kompromisszumra a rekordhosszúság kialakításánál, már csak az adat-bevitel időtartama miatt is. A Zenetudományi Intézetben működő gép segítségével kialakítottunk egy kísérleti adatbázist, amely több, mint nyolcezer népdal legfontosabb információit tartalmazza. Ez az anyag a Kiss Lajos által, közel húsz éven átgyűjtött népzenei felvételek jegyzőkönyvi adataiból áll és kialakítása csaknem egy évig tartott. Az átlagosan 42 karakter hosszúságú rekordok nyolc adatmezőből állnak. Ezek: a jegyzőkönyv száma és oldalszáma, a gyűjtés megyéje, az adatközlő származási megyéje, a gyűjtés éve, a népdalszöveg kezdősorának első 18 karaktere, a dallam szótagszáma, kadenciája, valamint egy műfajra utaló jel. A megyék számjeggyel vannak kódolva, hiszen ily módon sok hely megtakarítható, de a keresőprogram a kódszámok alapján természetesen a megfelelő megyeneveket írja ki. További hely megtakarítást jelent az is, hogy a gyűjtés megyéje csak abban az esetben szerepel az adatok között, ha eltér az adatközlő származási megyéjétől. (Pl. a Tolnában letelepedett bukovinai székelyek esetében.) Az évszám is természetesen csak két számjeggyel, mert az évszázadot jelző 19-es szám mindig azonos. A kadencia és a szótagszám mezője változó méretű, a műfajt pedig a munka megkezdése előtt átgondolt és meghatározott, egy-egy jel képviseli. A 18 karakternyi mezőbe a hatos szótagszámú kezdősorok általában beleférnek, a hosszabbakra pedig, a szótagszám ismeretében, aránylag könnyen lehet következtetni. Az adat-rekord megtervezésénél egyébként még azt a sokévtizedes megszokást is figyelembe vettük, hogy a jegyzőkönyvekben az egy népdalhoz tartozó adatok egy sorban helyezkednek el. Az adott gép képernyőjén 80 karakter fér el egy sorban, tehát még a megyenevekkel és teljes évszámmal kibővült adatsorok is kényelmesen elférnek a képernyőre való kiíratás során. Mindebből az is nyilvánvaló tehát, hogy a memóriában rögzített adatok „képe” általában eltér a képernyőn látható formától, mert elég, ha a programba épített „szótár” tudja az egyes kódok vagy rövidítések jelentését, az információ megszokott ortográfiája visszaállítható.

Nemcsak az elkészült adatállomány kezelésére – feldolgozásra, keresésre stb. – készült BASIC nyelvű program, hanem már magát az adatbevitelt is egy erre a célra készült program segítette. A jegyzőkönyvekből „prima vista” kiolvasott adatok begépelését egy jól megírt program jelentősen megkönnyíti, meggyorsítja. A mi esetünkben az

⁶Vö.: Prószyński, i.m. 148.

egy népdalhoz tartozó adatsorok beírása átlagosan egy percet vett igénybe, úgyhogy a koncentrált figyelmet igénylő munka ellenére is elég jól haladtunk. A beírást főleg az gyorsította, hogy a program segítségével „macskakörmözni” is lehet, tehát csak a változó adatokat kellett begépelni. Az említett egy esztendő jórészt nem is az adatbevitel, hanem a rekordok kialakítására vonatkozó kísérletek, a programok megírása, valamint az elég gyakori gép-karbantartások és javítások töltötték ki.

A Kiss Lajos által gyűjtött népzenei anyag értéke és jelentősége köztudott. A több, mint 300 helységben magnószalagra rögzített anyag jól reprezentálja az egész magyar népdalkincset és ezért gépi feldolgozása sok haszonnal kecsegtetett a további számítógépes munkákat illetően is. Ezen túlmenően az egyes népdalokhoz tartozó, látszólag kevés információ ellenére az anyag önmagában sem lebecsülendő segítséget adhat számos, a népzene kutatást előbbrevívó téma vizsgálatához. A gyűjtemény keletkezésének időszaka – 1949-től 1970-ig – különösképpen figyelemre méltó a korszakban végbemenő társadalmi változások miatt, de a gyűjtött anyag műfaji sokfélesége és tájegység szerinti kiterjedése is indokolta teszi a részletes vizsgálatot. Jelenleg a gyűjtemény statisztikai elemzése folyik, amelynek során többek között a népdaltípusok megyék szerinti elterjedését vizsgáljuk, de az anyagban rejlő lehetőségek a számszerűen kimutatható jelenségek mellett egyébvel is kecsegtetnek. Ennek illusztrálására legyen szabad csupán egyetlen példát megemlíteni, nevezetesen azt a tényt, hogy a szöveg kezdősorokban szereplő „barna” jelző (barna kislány, barna legény stb.) az eddigi, szinte véletlenszerű vizsgálatok szerint csak újstílusú népdalokban fordul elő. Ezt az eredményt a több, mint nyolcezer kezdősor részletes elemzésével együtt, a gép néhány perc alatt „hozta” tudomásunkra.

A kisszámítógép és a szöveges adatok

A fent leírt munkák egy „profi” kiépítettségű személyi számítógépen folynak, tehát joggal merülhet fel az a kérdés, hogy egy szerényebb konfiguráció milyen eséllyel vehet részt a tudományos munkában, különösen akkor, ha a nagy tároló-kapacitást igénylő szöveges munkákról van szó? Nos, az utóbbi hónapok során szerzett tapasztalataink egyértelműen azt bizonyítják, hogy egy olyan kisszámítógép, mint a magyar PRIMO, nemcsak a szöveges feladatok terén, hanem még egyes, kifejezetten zenetudományi témák esetében is jól használható. Amint korábban már említettük, a nagyobb gépeknel megszokott floppy előnyei nyilvánvalóak a mikrogépekhez alkalmazott kazettás magnetofonnal szemben, de ez a tény nem von le semmit magának a gépnek az értékéből. Olyannyira nem, hogy hasonló kiépítettség esetén – amire ezek a kisgépek általában fel vannak készítve – még bizonyos előnyök is mutatkoznak az előbbiekkal szemben. Ha más téren nem is, a mozgathatóság szempontjából feltétlenül. Ezenkívül a kazettatárolás önmagában nem gátolja meg a tetszőleges méretű adatállományok kialakítását, legfeljebb körülményesebben és lassabban dolgozhatunk vele, mint ahogyan azt a floppy használata esetén tennénk. Meggyőződünk róla, hogy a szöveges feladatok többsége – a hagyományos, kézi-szervezésű munkánál összehasonlíthatatlanul gyorsabban – így is elvégezhető.

Hónapok óta használunk például kisebb-nagyobb katalógusokat, mutatókat,

amelyek a mindennapi munkában nélkülözhetetlenek. Ilyen pl. az ún. *téma-figyelő* program, amely a valamilyen szempontból fontos cikkek, tanulmányok, könyvek publikációs adatait tartalmazza, a témára utaló kulcsszóval együtt. A kulcsszó alapján a gép szinte pillanatok alatt összeállítja a kívánt bibliográfiát. A tárolt adatok folyamatosan bővíthetők, illetve javíthatók és ilyenformán mindig „naprakész”, saját adatbankot alakíthatunk ki.

A fentihez hasonló jellegű feladat pl. a különféle *katalógusok* elkészítése is. Jól megszervezett és átgondolt adatrekordok esetében a meglévő adatállományt igen sokféle szempont szerint használhatjuk fel. Egy hanglez- vagy szalagtár anyagából például rövid idő alatt elkészíthető egy előadás illusztrációs műsora, de az is csupán percek kérdése, ha egy kiválasztott adathalmazt ábécé-sorrendbe kell szedni. Mindezt a gép pontosan és gyorsan elvégzi helyettünk.

Elkészítettük egy házi könyvtár katalógusát is. A mintegy hétszáz kötetre rugó adatmennyiséget egybeírtuk a keresőprogrammal és kazettán tároljuk. A program befér a PRIMO 48 kbyte-os operatív memória-tárába és így kényelmesen használható. A szerző nevének és a könyv címének kívül az Egyetemes Tizedes Osztályozás kulcsszámái is helyet kaptak az adatok között, tehát a keresés többszempontú is lehet. Az egész program mintegy 5 percnyi helyet foglal el a szalagon és ugyanennyi ideig tart a gépbe való betöltése is. Az egyes adatok visszakeresése viszont csak másodperceket igényel.

A nyelvészek vagy az irodalmárok a megmondhatója annak, hogy mit jelent egy szövegelemzés kapcsán hangzó-statisztikát vagy szóelőfordulás-vizsgálatot végezni. Az ilyen mechanikus feladatok „kézi” munkával történő megvalósítása különösen fárasztó és időigényes. Készítettünk egy olyan programot, amely elsősorban népdalszövegek elemzését segíti, de tulajdonképpen bármilyen szöveg írására és vizsgálatára alkalmas. A program kazettáról betáplált vagy újonnan írt szöveggel egyaránt dolgozik és a beírt szöveget kívánság szerint kazettára rögzíti. Mássalhangzó- és magánhangzó-statisztikát készít, ez utóbbiaknál a diftongusokat is „észreveszi”. Az egyes hangzók megterheltségét százalékos arányban is kiírja. A mondatokat, vesszorokat és a szavakat megszámlálja, az 5%-nál nagyobb előfordulású szavakat kívánság szerint ugyancsak kiírja. Mindezeket felül a program szöveg-motívum vizsgálatokra is alkalmas, azaz bármilyen szót vagy pl. toldalékot megkeres és a szöveg-környezetével együtt kiírja a képernyőre. A jelenlegi program egyszerre mintegy tíz strófányi 8 szótagos szöveget fogad be és az elemzést percek alatt elvégzi. Szakaszos beírás és kazettára való rögzítés módszerével bármilyen hosszú szöveg vizsgálata megoldható.

Különösen hálás szerep jut a nyomtatóval is felszerelt berendezésnek a sokoldalú *szöveg-szerkesztő* programok esetében. Segítségükkel ugyanis a hagyományosnál jóval kényelmesebben írhatunk levelet, cikket, tanulmányt, mert a fogalmazvány bármikor módosítható, átrendezhető és a memóriában tárolt szöveg — még egy hosszabb tanulmány esetén is — percek alatt kinyomtatható. A hibák, elírások természetesen nyom nélkül javíthatók és megfelelő nyomtató alkalmazásával akár többféle betűtípusból is válogathatunk.

A mikrogépek többsége alkalmas a hagyományos karakterektől eltérő betűk, jelek generálására is. A fent leírt szövegelemző-program például tájnyelvi szövegek vizsgálatát is lehetővé teszi, mert az egyes fonémák jelölésére a magyar ábécé betűin kívül a legfontosabb alapjelek is (zárt *e*, illabiális *a*, bilabiális *v*, stb.) rendelkezésünkre áll-

nak. Ez a karakter-generáló lehetőség pl. cirillbetűk írására is módot ad, tehát a nyomtatóval is felszerelt kasszétógép akár egy sokoldalú írógép funkcióját is betöltheti.

A mikrogépek több-kevesebb grafikus lehetőséggel is rendelkeznek, ezért egy megfelelő program segítségével különféle ábrákat grafikonokat készíthetünk, sőt akár egyszerűbb animációs „film” megvalósítása sem lehetetlen. Az sem kizárt, hogy kottaírásra rendezkedjünk be, bár ehhez a jelenlegi ismereteink szerint igen nagy memória-kapacitás szükséges. Az azonban még magnetofonos tárolás esetén is megoldható, hogy egyszerűbb szövegek illusztrációkat vagy vázlatos térképeket készítsünk. A kis gépek mozgathatósága, mérete és az átlagos tévé készülékekhez való illeszthetősége révén a számítógép akár egy előadás illusztrációs feladatait is elláthatja.

Dallamkutatás

A számítógépes dallamkutatás legfőbb problémáit Prószték már idézett dolgozata jól összegzi. A szerteágazó nehézségek egyik kulcspontja a kottakép tárolásának kérdése. Az általa leghasználhatóbbnak ítélt megoldást, a jelpárokból álló kódolást, több verzióban is kipróbáltuk. Mintegy félszáz népdalból álló, monográfikus gyűjteményt dolgoztunk fel olyan rekord-kialakítással, hogy a fontosabb mutatókon kívül egy-egy strófányi szöveg, valamint a dallam és ritmus kódjai is szerepelnek benne. A dallam kódolását az ábécé egymásután következő betűivel oldottuk meg, az egyes hangokhoz tartozó ritmusértékeket pedig számok jelzik. Különösen a dallam ily módon való gépbe írása kétségtelenül némi hozzászokást igényel, de a többnyire vázlatos lejegyzésű vokális dallamok kottaképének átkódolása a tapasztalatok szerint nem túl időigényes. Kipróbáltunk egy olyan megoldást is, ahol a dallamot szolmizációs betűkkel kódoltuk át. A karakter-generáló program segítségével két oktávnyi szolmizációs betűsört készítettünk, amelyben *fi*, *szí* és *tá* is szerepel. Az alsó-és felső fél-oktávot pontokkal jelöltük. A megjelenített „kotta” kétségtelenül olvashatóbb, mint az előbbi, de használhatósága a hangnemektől függ. Vokális népdalok esetében mindenképpen előnyösen alkalmazható.

A tárolt dallamok elemzése, összehasonlítása, az akár összetett szempontok szerinti gyors és főleg pontos visszakeresése az adatállomány felhasználásához készített programtól függ. Egy a szövegelemző-program tárgyalásánál ismertetett megoldás a dallamok esetében is járható út, sőt, mivel a bekódolt dallamokat a legtöbb mikrogép lejátszani is képes, a kínálózó lehetőségek még sokoldalúbbak. Az általunk kialakított gyűjtemény anyagában sok olyan dallam van, amelynek támlapjain ún. nyilazott hangok is előfordulnak. Ezek pontos bekódolását is megoldottuk és így a visszajátszott dallam ezekkel a negyedhangnyi módosulásokkal szólal meg.

Bartók írta csaknem fél évszázaddal ezelőtt: „Határozottan állítom, hogy a zene-folklor-tudomány Edisonnak köszönheti mai fejlettségét.”⁷ Nem kétséges, hogy a technikai fejlődés jótékony hasznát a mai kutató is érzi és értékeli. Nem egy – korábban

⁷ Bartók Béla, 'A gépzene', in: *Bartók Béla összegyűjtött írásai*. Közreadja Szöllösy András. (Budapest 1967). 729.

kuriózumnak számító — eszköz mára nélkülözhetetlen „munkatársa” lett a kutató embernek. Szinte bizonyosra vehető, hogy a fonográf hajdani, tudományt-forradalmasító példáját egy évszázaddal később, a számítógép ismétli meg.

Prószték Gábor:

MESTERSÉGES INTELLIGENCIA ÉS ZENEI NYELVTANOK

1. Bevezetés

A számítógép zenei kutatásokban való felhasználása nem újkeletű dolog. A mechanikus megszóllatás, a műszeres akusztikai mérések, az elektronikus hangkeltő berendezések vezérlése és még sok más olyan alkalmazási terület ismeretes, ahol a számítógép megjelenése döntő változásokat jelentett. Úgy is mondhatnánk, hogy napjaink zenei és elektroakusztikai gyakorlatának jelentős része számítógépes alkalmazásokon nyugszik.

Az elméleti kutatások terén hasonló a kép. Az elektroakusztika elmélete szigorú matematikai-fizikai apparátust igényel, ahol a különböző számítások elvégzésére szintén nagyon hasznos a számítógép. A zenei akusztika elméleti háttéréről is hasonlókat lehet elmondani. A zenetudományi kutatások elsősorban a feldolgozandó nagy mennyiségű adat kezelésében támaszkodnak számítógépes megoldásokra. Gondoljunk itt elsősorban a különböző céduleanyagból összeállított katalógusok gépesített változataira, a lekérdező, válogató, rendszerező és még ki tudja miféle programrendszerekre. A nagy mennyiségű anyag jól szervezett tárolása, és a számítógép igen gyors aritmetikai műveletvégző képessége (majd ennek folytán az ún. statisztikai programcsomagok elterjedése) következtében az idők folyamán egyre gyakoribbá vált a zenei anyagok kvantitatív vizsgálata. Ez nemcsak egyszerű összeszámlálást, átlag- és százalékszámítást jelent, hanem a zenedarabok felépítésére utaló statisztikai jellegű információk kiszámítását, amelyek segítségével zeneművek összehasonlítását és sok más olyan strukturális jellegű vizsgálatot lehet elvégezni, amire a számítógép megjelenéséig nem volt – hiszen a nagyon munka- és időigényes számítások miatt nem is lehetett – példa.

A kvantitatív vizsgálatok – bár természetesen hasznosak – nem kielégítőek a zenedarabok belső rendjének, strukturális felépítésének viszonylag egzakt modellezése szempontjából. A zenei szerkezet formális eszközökkel történő leírására – a 20. század első felének elméleti munkái alapján – csak a 70-es évektől kezdve került sor. Az okok érthetőek, hisz a strukturális nyelvészetet követő generatív felfogásnak, illetve az annak kapcsán létrejövő matematikai nyelvészeti elméleteknek és a „működő” számítógépes nyelvészeti modelleknek (más, korábbi nyelvtudományi modellekhez hasonlóan) szükségük volt néhány évre ahhoz, hogy zeneelméleti megfontolások kapcsán egyáltalán szóba kerülhessenek.

A nyelvészet számítógépes modelljei azonban nem állnak meg „pusztán” a nyelvi tények leírásánál, esetleg azok számítógépes működtetésénél. Ezek az eszközök sok esetben a nyelvhasználat és a nyelvhasználó modelljei, így a zenei leírásra használt számítógépes rendszerek jelentős része is a zene hallgatójának, illetve előállítójának (pontosabban: azok stratégiáinak) modellje, nem pedig önmagában vett szerkezeti leírás.

A zeneelmélet analízáló és generáló modelljein túl szükség van tehát az ezekhez

Zenetudományi dolgozatok 1985 Budapest

szükséges információkat előállító, kibocsátó, illetve felfogó tudat modelljére is. Ez pedig egy másik alap kutatásnak, a mesterséges intelligencia kutatásának is célja. A *mesterséges intelligencia* (a továbbiakban: MI) az előbb említett nyelvfeldolgozási modellek, valamint a logikai következtető rendszerek működésével, a heurisztikus probléma-megoldással és a nem-numerikus alkalmazásokkal foglalkozó számítógépes szakemberek és pszichológusok együttműködéséből származó kutatások gyűjtőneve [4]. A MI-kutatások megszívlelendő eljárásokat és több olyan, máris jól használható eredményt hoztak a zeneelmélet területére, mint például a hallás kognitív elmélete, vagy a jól ismert zeneelméleti fogalmak általánosítása, kiterjesztése.

Az elért eredmények ellenére már itt a bevezetőben leszögezzük, hogy a kutatások jelenlegi állapota még nem teszi lehetővé átfogó és meggyőző új zenei elmélet(ek) létrejöttét. Ezért ezt a meglehetősen ismeretlen területre való bevezetésül szolgáló írást elsősorban figyelemfelkeltőnek szánjuk ebben az interdiszciplinaritás felé törekvő világban, amelyben a kutatók figyelmét sokszor egy kevésbé átfogónak tűnő részprobléma köti le.

2. MI-kutatások és zeneelmélet

A MI néven ismert kutatási terület – mint már fentebb említettük – a számítástudomány, a nyelvészet, a logika és a kognitív pszichológia határmezsgyéjén keletkezett. Legfontosabb jellemzője a megszerzett tudás reprezentációjának és az intelligens kereső, felismerő és következtető stratégiáknak matematikai-számítástechnikai modellezése. Mivel a modellt az emberi információfeldolgozás szolgáltatja, eleinte (a 60-as években) elsősorban azok a módszerek terjedtek el, melyek az emberi tudat működését – hacsak minimális mértékben is – utánozni látszottak. Innen az „intelligencia” szó a tudományterület nevében. A 70-es évek közepétől a kutatások egyre inkább az ember minél tökéletesebb kiszolgálását biztosító számítógépes rendszerek irányába haladtak. Ez egyben azt is jelenti, hogy – bár minőségi visszaesés nem történt – a készülő rendszerek „modell” volta kissé háttérbe szorult. A pszichológiai realitással rendelkező és az iparban jól használható rendszerek ugyanis sokszor jelentősen különböznek egymástól.

A teljesség igénye nélkül most megemlítünk néhányat a legfontosabb kutatási területek közül.

A *tudásreprezentáció* tulajdonképpen az ismeretek ábrázolása, leggyakrabban az ún. *szemantikus háló*k segítségével. A háló nem más, mint a világ ismert (konkrét vagy absztrakt) objektumai halmazának és a köztük fennálló relációknak egy kézenfekvő ábrázolási módja. A háló formálisan jól jellemezhető kell legyen, hogy a további, szintén matematikai szigorral leírt stratégiák könnyen fel tudják használni a benne tárolt ismereteket.

A hálóba egyrészt akkor kerülnek új elemek, amikor a szakemberek létrehozzák a rendszert, másrészt – és ez a fontosabb –, amikor a rendszer működik, azaz kapcsolatba lép a külvilággal. Ez a kapcsolatba lépés – gépekről lévén szó – eleinte nem az emberi percepciók stratégiáknak megfelelő módon történt, hanem a számítógép sajátos csatornáin: lyukkártyán, majd később a terminálokon történő begépelés segítségével. Ez utóbbi ma is a legelterjedtebb, de egyre több MI-rendszer rendelkezik *halló és látó*

képességekkel. A halló képességek egyelőre még nagyon korlátozottak, az egyszerre megszólaló különböző hangforrások elkülönítésének problémája pedig még további feladatokat jelent a kutatók számára. A látással kapcsolatosak az ún. *alakfelismerési kutatások*, melyek nemcsak a közismert postai irányítószám azonosítására alkalmas rendszerek létrehozására, hanem ennél sokszor lényegesen bonyolultabb feladatok megoldására irányulnak (pl. úrfelvételek feldolgozása, robotok tájékozódása, tárgyak, sőt, ujjlenyomatok azonosítása stb.).

A „hétköznapi” ember nem túl sokat tud saját *keresési stratégiáiról*, mellyel az agyában tárolt információnak „utánaered”. A gép számára ezeket a stratégiákat explicite meg kell fogalmazni, ugyanis nem mindegy, hogy az összehasonlítani kívánt ismeretek mely tulajdonságát tekintjük lényegesnek, és melyet lényegtelennek, valamint, hogy mindezeket milyen sorrendben vizsgáljuk. (Valami olyasmiről van szó, hogy a gép számára nem kritérium a térdig érő szakáll a férfiak és a nők megkülönböztetésében, míg meg nem mondjuk neki!)

Bizonyos megszerzett ismereteknek be kell épülniök a tudásbázisba: ezt a folyamatot nevezzük tanulásnak. Az ún. *tanuló rendszerek* általában valószínűségi alapon működnek, tehát az emberi ismeretfelvételnél csak egy aspektusát ragadják meg.

A felvett ismeretek alapján az intelligens rendszer *következtetéseket* is képes végrehajtani, azaz meglevő tudása nem statikus. A *deduktív stratégiák* a meglevő ismeretek és az emberi következtetések megfigyeléséből megismert és elvonatkoztatott logikai szabályok segítségével újabb (pontosabban: már meglevő, de explicite ki nem fejtett) ismereteket hoznak felszínre. Az *induktív stratégiák* a meglevő ismeretek és a köztük fennálló összefüggések alapján extrapolációra, analógia-képzésre is módot adnak. Ez utóbbiak számítógépes modellezése nyilván lényegesen bonyolultabb probléma.

A MI-kutatás egyik fő eredményeként ismert *szakértő rendszerek* elsősorban az alkalmazott stratégiák nem-algoritmikus, heurisztikus volta következtében váltak külön a hagyományos számítógépes adatbáziskezelő rendszerektől. A szakértő rendszerek – mint nevük is mutatja – egy adott tudományterület lehető legteljesebb ismeretanyagának kezelésére használatosak, nem pedig egyszerű (algoritmikus) adatlekérdezésre. Ezt úgy kell érteni, hogy míg a hagyományos rendszerektől a felhasználó kérdez, a szakértő rendszerek a felhasználót kérdezik meg a megfelelő következtetés, vagy diagnózis kialakítása céljából.

Nyilvánvaló velejárója a MI-kutatások fent említett szakirányainak a *nyelvfeldolgozó*, azaz a *megértő és generáló képességek vizsgálata*, hisz a számítógéppel való kommunikáció elsődleges módja a valamilyen nyelven való közlés. Ez a nyelv sokszor mesterséges, kimondottan a gép „intelligensebb” programozására kifejlesztett MI-nyelv. (Ezek közül a két legfontosabb: a LISP és a PROLOG.) A 70-es évektől kezdve egyre inkább előtérbe kerül a természetes nyelvek MI-szempontról történő felhasználhatóságának vizsgálata. Ezek a kutatások tehát nemcsak a hagyományos nyelvészeti, hanem pszichológiai, neurológiai és számítógéppel való modellálhatósági aspektusok figyelembevételével folynak. Az effajta vizsgálatokat már a generatív nyelvészet is szorgalmazta, de elsősorban csak elméleti szinten. Ezzel szemben a MI-kutatások egyik célja valóban a napi munkát egyre több területen segítő, minél intelligensebb rendszerek létrehozása. Természetesen a másik cél továbbra is a kognitív pszichológia és társtudományai által felismert összefüggések gépi modellálása.

Mivel a tudás reprezentációja, kezelése és a percepciók stratégiák működése minden intelligenciát igénylő folyamat velejárója, nem maradhatott ki a MI-kutatók vizsgálataiból a zene, pontosabban a zenehallgatás (illetve a kevésbé általános esetekben elsősorban az európai tonális zene, illetve zenehallgatás) *folyamatának konceptuális leírását szolgáló elmélet* sem. Írásunk további részében az ez irányban történt kutatási lépésekről és az ezzel kapcsolatban létrejött konkrét rendszerekről szándékozunk átfogó képet adni. Természetesen sok számítógépes eredmény sokszor látványosabb, mint amit a mögöttük álló elmélet ér. A pszichológiai, nyelvészeti és logikai kutatások inspirálta elméleti hátterekkel kapcsolatos fenntartásainkat, megjegyzéseinket és javaslatainkat írásunk utolsó részében foglaljuk össze.

3. A szabályrendszerrel történő zene-modellezés

A zene és az automatikusan működő rendszerek kapcsolata legalább kétezer éves. Ez alatt az idő alatt az önműködően zenét létrehozó szerkezetek egész sora készült, a zenélő dobozokon és verklíken keresztül egészen a mechanikus, majd az elektromechanikus hangrögztítésig, amit manapság nem is szívesen sorolunk az „automatikus zenélés” címke alá. Végül a 20. század közepén megjelent egy olyan eszköz, amely elméleti kutatásokkal alátámasztott reprodukciós képességei miatt nemcsak a közvetlenül „beprogramozott” zenemű, hanem eddig még nem feltétlenül hallott zenei anyag előállítására és megszólaltatására is alkalmasnak tűnt. Ez az eszköz természetesen a számítógép. Ha most az eddig hallott, számítógéppel létrehozott zenei anyagok egyszerűségére, igénytelenségére, vagy netán „hibás” voltára gondolunk, rögtön le kell szögeznünk, hogy ezekért *nem* a számítógép, hanem az egyelőre még csak töredékes ismeretekkel rendelkező ember a felelős (ld. [50], 12. old.).

A számítógép mindent szabályok következetes használatán keresztül ismer meg, sajátít el és képes reprodukálni. Az előállító, illetve elemző szabályrendszer ismerete persze nem elégséges, de szükséges feltétele a zenegenerálásnak, illetve a zeneanalízisnek. Az ilyen, általában kottaképek alapján elemző és meglehetősen primitív szabályrendszereken alapuló programok csak a felszín alapján dolgoztak. Az „adat-vezérelt” vagy „tudás-vezérelt” programok csak később jelentek meg. Ezeket a korai programokat nevezik *1. generációs zeneelemző programoknak* . Ezzel szemben *2. generációs zeneelemző rendszerekről* csak a MI-kutatások, a nyelvelméleti és zeneelméleti vizsgálatok első találkozásaitól kezdve beszélhetünk.

A következő fejezetekben áttekintjük az általános újrairó szabályrendszereken, illetve valószínűségi alapon működő (általában 1. generációs) rendszereket, a strukturális nyelvészeti elgondolásokkal rokon modelleket, a transzformációs leíráson alapuló elméletek számítógépes realizációit, a generatív nyelvelmélettel közvetlen rokonságban levő generatív zeneelméletet és a zenehallgatás kognitív modelljén alapuló elképzeléseket.

4. Formális nyelvtanok és valószínűségi modellek

A 60-as évek végéig a komponált zenének és a népzenenek *Markov-lánccal* történő szimulációja volt a „legnépszerűbb” modellezési eszköz. A Markov-lánc egy olyan algoritmikus eljárás, ahol az előállítandó elemeket (jelen esetben a hangokat) bizonyos valószínűséggel meghatározza a már elhangzott elemek sora. A Markov-lánc úgy van definiálva, hogy a sorozat „múltjáról” minden lényeges információt ismerünk, ha ismerjük az éppen megelőző tagot. Hiller [48] és Barbaud [64] általános tonális zene-modelljei mellett már a 60-as években megjelentek a hasonlóan valószínűségi alapon működő népzene modellek, pl. Zaripov [64] leírása, vagy a magyar népdalokat létrehozó Havass-féle modell [20], illetve a magyar népdalok elemzésére irányuló Csébfalvi–Havass-féle elképzelés [8]. A pusztán valószínűségi alapon működő elméleteknek természetesen igen hamar megjelent a kritikája: Forte [64] már 1967-ben a MI-kutatások, Slawson [70] pedig a Chomsky-féle nyelvtanok irányába való továbblépésről beszél. 1968-ban jelent meg Winogradnak[80] a nyelvészeti, Simon&Sumnernek [69] pedig a pszichológiai kutatások által inspirált modellje is (részletesen ld. később). 1971-ben Smoliar kifejlesztett egy zenei szerkezetek valós idejű modellezésére alkalmas nyelvet, az EUTERPE-et [70]. Ennek a segítségével gregorián dallamokat, középkori többszólamúságot, bachi ellenpontos és szonáta-formában levő darabokat lehetett generálni, a szó legszorosabb értelmében, mert hangelőkészítő kimenete is volt a rendszernek. 1973-ban megjelent az első dzsessz-improvizációkat előállító program, Arveiller SIM-SIM rendszere [62]. Hasonló formális leíráson alapul Rothgeb [65] vagy Baggi programrendszere is, csak ezek számozatlan basszushoz vagy szerkesztettek további szólamokat, sőt ez utóbbi a kész kottát rajzgéppel meg is rajzolta [62]. A 70-es évekre már meglehetősen elterjedtek a *formális nyelvtanokon* alapuló számítógépes zeneelméleti alkalmazások: Lindblom&Sundberg [49] [76], Lidov&Gabura [47], Rader [62], Ulrich [78], hogy csak néhányat említsünk. Ami ezeket a modelleket megkülönbözteti az „igazi” zenei nyelvtanokon alapuló modellektől, az az, hogy a formális leíráson túl semmilyen más elméleti kapcsolat nem fűzi őket a modern nyelvészet valamelyik irányzatához. A fenti elveken működő rendszerekről jó összefoglalást adnak Kasser [29], Babbitt [2], Erickson [13], Moorer [53], McMorrow [51] és Fraser [17] munkái.

5. A szisztemikus zenei nyelvtan

Winograd 1968-ban készült összhangzattani elemző programja [80] M. A. K. Halliday *szisztemikus nyelvtanának* alkalmazásán alapul [18]. Ez a nyelvtan tulajdonképpen nem más, mint a híres angol nyelvész, Firth elméletének egy olyan változata, ahol a *rendszer* kategória kiemelt szerepet játszik. Firth elképzeléseit formalizálva Halliday négy alapvető kategóriát fogalmazott meg a nyelvrendszer vizsgálatához: az osztály (pl. a szófajok), az egység (pl. a mondat), a szerkezet (pl. a mondatrészek) és a rendszer (pl. az igeidők) kategóriáját. Halliday *lépcsőknek* nevezi a kategóriák egymáshoz való viszonyításának szintjeit (ilyen pl. az egységek egymáshoz kapcsolódásának lépcsője, ahol a mondat, a szókapcsolatok, a szavak és a morfémák hierarchiája van leírva). A szisztemikus nyelvtan alapkonceptiója a 'rendszer' kategóriát kitünteti a többi kate-

góriával szemben, és a nyelvet rendszerhálózatok sorának tekinti. Minden hálózat más típusú választást feltételez az összetevőket illetően. A szisztemikus nyelvtanban a grammatikai választások a szemantikai választások realizációi. Winograd programjában az agrammatikusságra vezető, illetve a grammatikus, de valószínűtlen elemzési lehetőségek elkerülését az egész zenemű felépítését figyelembe vevő szemantikus eljárások tették lehetővé. A program működését Bach és Schubert műveivel tesztelték.

6. Transzformációs zenei nyelvtanok

A transzformáció – azaz bizonyos szerkezetek más felépítésű szerkezetekbe való átalakítása – az 50-es években jelent meg a nyelvészeti leírásokban. Harris [19], majd Chomsky [5] nyelvelmélete úgy használta a többé-kevésbé formalizált 'transzformáció' terminust, hogy a közvélemény a fogalom felfedezését is nekik (illetve hibásan elsősorban Chomskynak) tulajdonította. Pedig Schenker már a század első felében – mégha kevésbé egzakt formában is – definiálta a transzformációs levezetés fogalmát [68].

A *Chomsky-féle transzformáció* fogalma némileg tágabb a Schenker-féle fogalomnál. A nyelvészetben a transzformáció törölhet vagy beilleszthet elemeket az ún. *magnyelvtan* által előállított mondat szerkezetbe, megváltoztathatja azok elemeinek sorrendjét, egyes elemeket másokkal helyettesíthet. Így a generatív nyelvészet minden mondatához két szerkezetet rendel: a magnyelvtan által előállított és még nem transzformált ún. *mélyszerkezetet* és a transzformációk alkalmazása után előállt ún. *felsőszíni szerkezetet* (1. ábra). A transzformációk használatának igénye abból eredt, hogy az egymáshoz hasonló szerkezetűnek tartott mondatok „sima” generatív nyelvtannal teljesen eltérő szabályok segítségével lettek volna csak létrehozhatók, ami ellentmondott az intuíciónak. A *schengeri értelemben vett transzformáció* hangjegycsoportokat redukál egy-egy hangjegyre. Az így kapott hangjegyek egy következő, magasabb szintet képviselnek, amelyen szintén transzformációk működnek. Egészen addig folyik a redukációs folyamat, míg egy tovább nem elemezhető szerkezethez nem jutunk. Ez az *Ursatz*. Az elmélet a horizontális (melodikus) mozgást a vertikális (akkord) szerkezet időbeli kifejtésének tekinti. A Chomsky-féle mélyszerkezet analogonja tehát az *Ursatz*, a felszíni szerkezeté pedig a megszólaló dallam reprezentációja. Bár helyszűke miatt semmiképp sem vállalkozhatunk az elmélet részletesebb ismertetésére, annyit el kell mondanunk, hogy az egzaktságra való törekvés ellenére sem „számítógépesíthető” a Schenker-féle elmélet módosítások nélkül. A módosítások és a schengeri elemzést végző számítógépes rendszer Smoliar és társai munkája [15] [16] [75]. A magnyelvtan előállította szerkezetet a szerzők zenei *eseménynek* nevezik. Egy esemény lehet elemi (egyetlen hang), események időbeli sorozata (SEQ) vagy egyidejűleg megszólaló események együttese (SIM). Az elemi eseményt egy <hangmagasság, regiszter> pár reprezentálja. A 2. ábrán a Smoliar-modell néhány eleme látható. Rahn [62]-nal együtt bennünk is jogosan merül fel a kétely, hogy ez az elmélet nem ad számot a SIM relációban levő (egyidejűleg megszólaló) SEQ-k (hangsorozatok) n-edik tagjainak ($n > 1$) időbeli viszonyairól, akár különböző számú eseményekből állnak ezek a szekvenciák, akár azonos számúból, csak a bennük zajló események nem „szinkronban” folynak. Bár nem Smoliaré az egyetlen kísérlet Schenker „számítógépesítésére” (pl. Kassler [19], vagy

Snell [64], aki a „kézzel” végzett Schenker-elemzések alapján „újrakonstruálja” C. Ph. E. Bach kompozícióit), meg kell állapítani, hogy a gépi kísérletektől nem várható egyelőre ennél jobb eredmény, hacsak a számítástechnikusok nem fordulnak más, szintén analitikus tonális elméletekhez, amelyek a transzformációs modelleknél szerencsésebben formalizálhatók. Ilyen elmélet pedig van bőven: Boretz [62], Komar [62], Rahn [62], Westergaard [79], Yeston [81], hogy csak néhányat említsünk. Arról persze szó sincs, hogy ezek az elképzelések gyökerestül újak, hogy minden problémát megoldának, ám egyes tulajdonságaik jól felhasználhatók a gépi program megtervezésekor. Például Rahn modellje megfelel egy egyszerű frázisstruktúra-nyelvtannak (ld. Chomsky [5]), szemben Smoliaréval, azaz Schenkerével, mely a transzformációs generatív nyelvtanoknak csak a transzformációs komponensének felel meg, ami – amint ezt a matematikai nyelvészetből tudjuk – pszichológiai feldolgozás szempontjából a generatív közeletismód legtöbb problémát felvető eleme.

7. A tonális zene generatív elmélete

A Schenker elméletével kapcsolatban felmerült nyelvészeti analógiák elsősorban formaiak. Schenker kortársa Saussure volt és nem Chomsky, így nem csoda, hogy a külső hasonlóságokon túl nemigen találunk olyan pontot, mely a nyelvelmélet többévtizedes fejlődésének más elemeivel köthetné össze a század első felének zeneelméletét. Más a helyzet azonban azoknak a schenkeri elveket nem nélkülözhető munkáknak a megítélésénél, amelyek a generatív nyelvelmélet alapelveivel mutatnak hasonlóságot. Ilyen például Haflich programrendszere [64], mely a fentebb említett Snell-programmal mutat ugyan formai hasonlatosságokat, de célja a klaszikusok műveinek (elsősorban Mozart zongoraszonátáinak) szerkezeteiben manifesztálódó kompetencia számítógépes modellezése.

A *kompetencia* és a *performancia* szétválasztása a generatív nyelvelmélet alapvető „tétele” (ld. Chomsky [5]). E szerint, aki tud egy nyelvet, az valamiképpen „internalizálta” a nyelv szabályrendszerét, és ennek segítségével egy olyan képességet fejlesztett ki magában, amely segít meghatározni a hangsorok és a jelentések közti összefüggést. Ez a képesség a kompetencia. A performancia ezzel szemben a nyelv ténylegesen megfigyelt használata, amely nem tükrözi hűen a hang-jelentés kapcsolatokat.

Amint a generatív nyelvelmélet a nyelvi intuíciónról, a *generatív zeneelmélet a zenei intuíciónról* igyekszik számot adni. Az egyetlen átfogónak nevezhető generatív zeneelméleti munka a zenész Lerdahl és a neves nyelvész, Jackendoff elmélete. [25–27, 43–45, 57.] A nyelvelmélet formális rendszerrel (a nyelvtannal) jellemzi azokat a „tudatalatti” ismereteket, amelyek segítségével képesek vagyunk mondatokat előállítani és megérteni. Lerdahl és Jackendoff elmélete formális leírást szándékozik adni egy adott zenei rendszerben jártas hallgató zenei intuíciónról, azaz azokról a tudatalatti elvekről, melyek segítségével a hallgató rendszerezi, amit hall, elsősorban a hangmagasság, a tartam, az intenzitás, a hangszín stb. alapján. Ez a leírás két ponton kapcsolódik a generatív nyelvleíráshoz: a pszichológiával való rokonság és a leírás formális természete miatt. Ez utóbbi kapcsán a szerzők óva intenek a túlformalizálás veszélyeitől. Figyelmet fordítanak arra is, hogy a nyelv szintaktikai kategóriáinak, „jelentés”-fogalmának és még

jónéhány nyelvészeti eszköznek nincs megfelelője a zeneelméleti leírásban. Figyelmeztetnek, hogy a beszéd és a zene egyaránt hangokon való megszólalásának középpontba állítása téves analógiákhoz vezetne. Az intelmek jogosak, mert az eddig ismert nyelv–zene párhuzammal foglalkozó elméleti munkák – akár kevésbé formalizáltak (pl. Bernstein [3] [24] [35], Austerlitz [1], Hunyadi [22] stb.), akár jól formalizáltak (az e cikkben említett művek nagy része) voltak – a nyelvelméleti fogalmaknak a zeneelmélet fogalmaira történő „betű szerinti” fordításából adódtak.

A generatív nyelvtan – lényegét tekintve – nem hasonlítható egy generátorhoz, mely elektromosságot állít elő, azaz a grammatika nem a főkéletes mondatokat generáló gép, hanem matematikai leírás. Nyilvánvalóan a zenei nyelvtan sem elsősorban a zenedarabok kompozíciós eljárásait ismerő, s így zeneművek létrehozására képes mechanizmus. A generatív grammatikában eredetileg a mondatokhoz rendelhető struktúra állt a középpontban. A nyelvészetben a *grammatikalitás* az egyik legfontosabb fogalom, a *többértelműségek* kezelése pedig nem központi probléma (bár lényegtelennek közel sem nevezhető). A zenében a „grammatikalitás” nehezen jellemezhető, a „többértelműségek” feloldása viszont állandóan előtérbe kerül, hisz nincs ott a jelentés, amely sokban könnyíti a nyelv-hallgató elemzési stratégiáját.

Lerdahl és Jackendoff elmélete egy zenedarab strukturális leírásához négy alapvető komponenst javasol: a csoportosító szerkezetet, a metrikus szerkezetet, az időköz-redukciót és a kiterjesztési redukciót. A *csoportosító szerkezet* a darab motívumokra, frázisokra és részekre való hierarchikus felosztását fejezi ki (3/a. ábra). A *metrikus szerkezet* annak az intuíciónak a leírása, hogy a darab eseményei több szinten is kapcsolatba hozhatók egy szabályos „erős-gyenge” váltakozással (3/b. ábra). Az *időköz-redukció* a darab hangjaihoz egy strukturális fontosság szerinti hierarchiát rendel, figyelembe véve a hangoknak a csoportosító és a metrikus szerkezetben elfoglalt helyét (3/c. ábra). A *kiterjesztési redukció* a hangokhoz egy olyan hierarchiát kapcsol, mely a harmóniabeli és a dallambeli feszültséget és oldódást, valamint a folytonosságot és a haladást hivatott kifejezni (3/d. ábra). A zenei szerkezet más dimenziói (pl. dinamika, hangszín, motívikus-tematikus folyamatok) nem hierarchikus természetűek, és az elmélet jelenleg még nem kezeli őket. Mint fentebb említettük, a generatív zeneelmélet nemcsak szerkezeti leírást rendel a darabhoz, illetve nem elsősorban ezt teszi, hanem a felmerülő leírási lehetőségek szerint súlyozza őket, azaz preferált és kevésbé preferált *interpretáció*kat állít elő. A négyféle szerkezet mindegyikének meghatározásához tehát kétféle, *jólformálási és preferencia-szabályok* tartoznak. Bizonyos zenei jelenségek (pl. hangkihagyás, az elízió) olyan szerkezeteket igényelnek, melyek nem állíthatók elő a jólformálási szabályok segítségével. Erre a célra egy harmadik szabály-típus, a *transzformációs szabályok* szolgálnak. Ezek szerepe egyáltalán nem vethető össze a 6. fejezet transzformációs nyelvtanaival, vagy a transzformációs nyelvészeti leírásokkal, hiszen szerepük a Lerdahl–Jackendoff elméletben teljes periférikus. Az egész rendszer felépítése és a redukciós folyamat jobb megértésére szolgáló egyszerű példa a 3/e és 3/f ábrákon látható.

Annak ellenére, hogy a generatív zeneelmélet nem zeneművek létrehozására való (amint ezt már többször említettük), Lerdahl és Potard az IRCAM-ban elkészítette a (nem feltétlenül tonális) zeneművek létrehozására irányuló számítógépes változatot is [46] a lehetőségekhez mérten tartva magukat a fent ismertetett elméleti meggondolá-

sokhoz. A rendszer egyébként komponálási segédeszköz, tehát nem az algoritmikus zeneszerző-programok csoportjába tartozik.

8. MI-inspirálta kognitív zeneelméletek

Schenker elméletének kritikájából és továbbfejlesztéséből nőtték ki a MI zene-modelljei is. Az egyik ilyen MI-irányzat Narmour [56] kizárólag zeneelméleti inspirációjú javaslatából indult el, pontosabban, szándékozott elindulni [34] [66]. Narmour ugyanis észrevette, hogy amit megértünk, az nem a felszíni szerkezet, hanem annak a következménye, és a felszíni szerkezet fogalmaiban való realizálás csak közelítésmódunk pontatlan voltából adódik. Meehan [52] szerint Narmour „*implikációs-realizációs*”-nak nevezett modellje minden MI-kutató figyelmét fel fogja kelteni, ugyanis erős hasonlóságot mutat Schank „*fogalmi függőség*”-modelljével [67]. Schank elmélete ugyanis átlép a szintaxison, és a természetes nyelvi kijelentésekben manifesztálódó jelentést egy előre definiált szemantikai primitív-halmaz elemeivel fejezi ki. Ennek a segítségével pontosan le tudja írni a ‘János adott egy könyvet Marinak’ és a ‘János adott egy csókot Marinak’ mondatok szintaktikai szerkezetében nem jelentkező különbséget, és más hasonló jelenségeket is szép eredményekkel kezel. A mondatokhoz ily módon rendelt *szemantikus hálók* további magasabb rendű struktúrákba szerveződnek. Ezek a magasabb szintű szerkezetek (forgatókönyvek, tervek, célok, témák) hierarchikusak és a magasabb szintű egység feltétele az alatta levő egységek megértésének. Tehát egy *forgatókönyv* (azaz egy szokásos cselekménysorozat, pl. bevásárlás) csak egy terv konkrét megvalósításaként értelmezhető (pl. ételhez jutás). A *terv*, ha teljesül, elvezet a célhoz (pl. jóllakhatunk). De a *cél* csak akkor érthető, ha egy nagyobb *téma* része (pl. létminimum). Ezeknek a szinteknek az ismerete segíti az egyszerű mondatok elemzését (feltéve persze, hogy a számítógépet csak azon témakörökben tekintjük „beszélgető partnernek”, amelyek magasabb szintű struktúráinak ismeretére előzőleg beprogramoztuk). Hogy egy alacsonyabb szinten megjelenő mondatot helyesen tudjunk elemezni, feltételezésekkel kell élnünk a magasabb szintű szerkezeteket illetően. Meehan a Narmour elképzelésének megfelelő számítógépes elemző eljárást a Schank-féle elemzés mintájára gondolja el.

Az egész módszert, és a Narmour–Schank párhuzamot Rahn [62] erősen kritizálta, hozzá kell tennünk, jogosan. Hiszen még két nyelvi mondat jelentésbeli azonosságáról is nehéz dönteni, két zenei „mondatéről” pedig teljességgel lehetetlen, egyrészt a „jelentés” definiálatlansága miatt, másrészt egy esetleges jelentés-definíció általános elfogadhatósága miatt (pl. ha Narmour stílus-formái megfelelnek Schank szemantikai primitívjeinek, még nem biztos, hogy két különböző előadásban ugyanaz a mű „azonos” volna önmagával). Mivel Narmour elmélete tulajdonképpen csak dallam-elmélet, nem csoda, hogy Rahn fél és félti a kutatókat a Meehan javasolta elképzelés alkalmazásától, vagy legalábbis „zeneelmélet”-nek nevezésétől. Egyébként Meehan maga is kritizálja Narmourt, sőt Lerdahl-t és Jackendoffot is, éppen abban, amiben azok egyetértettek. A kritika lényege egy a szemantikai primitívek használatára utaló érv: a természetes nyelvek elemzésekor a mondatok nem más mondatokra redukálódnak, hanem egy köztes formális nyelven reprezentálódnak. A további következtetések ebből a repre-

zentációból indulnak ki, nem a mondatból. Ha nem így volna, minden szinonim mondatot explicite fel kellene sorolni, ami nemcsak nem hatékony, hanem pszicholingvisztikai szempontból is meglehetősen kérdéses.

Természetesen a MI-vizsgálatok más zenei elméletek kialakulására is hatással voltak. Simon és Sumner például már 1968-ban [69] *a zenehallgatás kognitív algoritmusainak* modellálását tűzte ki célul. Ilyen céllal ez volt az első működő programrendszer, és — bár a pszichomuzikológiai kutatások több helyen is folytak (pl. Deutsch [9] [10], Dowling [11] [12], Norman és Rumelhart [64], Tenney [77] stb. — hosszú ideig az egyetlen is.

Mivel a legtöbb MI-zeneelmélet a zenei notációt formalizálta, hosszú ideig nem alakult ki olyan „metanyelv”, amelyen a zenének — a MI-kutatásoktól jogosan elvárható — konceptuális feldolgozása leírható lenne. A holland Kunst *formális zene-pragmatikája* ezt a hiányt kívánta megszüntetni [36]. Alapgondolata az, hogy a különféle művészeti diszciplínák konceptuális feldolgozása egymáshoz meglehetősen hasonló módon megy végbe. A nyelv feldolgozása ettől jelentősen eltérő úton halad, így a művészeti alkotások mentális feldolgozását a nyelvtől elkülönítve kell vizsgálni. A zene *időbeli szerveződést* feltételez: a zenei szerkezet nem statikus és nem reverzibilis. Tehát a jólformáltsági kritériumok nem lehetnek pusztán szintaktikusak, azaz nem azonosíthatók a lejegyzett anyag egy vizuálisan jól elkülöníthető csoportjával. A zenei események tudatban való leképezése „fogalmak” segítségével megy végbe. A *fogalom* a felismerési képességre vonatkozik, mely egyaránt megjelenhet a percepcióban, a cselekvésben vagy a nyelvben. A nemverbális fogalmaknak sokszor ugyanaz lehet a kognitív státusza, mint a verbálisoknak. A fogalmak három osztályának megfelelő rétegződést mutató zeneelmélet kutatási területeinek áttekintő rajzát a 4. ábrán láthatjuk.

Kunst elmélete szerint a zenehallgatás — konceptuális szempontból — a rejtvényfejtéssel rokon *kognitív folyamat*. A zenehallgatás tehát nem más, mint séta egy labirintusban, ahol még a kezdőpont kijelölése is ránk van bízva. Minden lépés függ az előzőtől, pontosabban, az előzőtől *is*. A „labirintust” a hallgató konstruálja, a „már eltelt múltbeli zenei pillanatok” alapján. A zenei ismeret, tapasztalat azon múltbeli zenei pillanatok összessége, amelyet a hallgató a megfelelő múltbeli szituációban megkonstruált.

A zene hallgatásakor Kunst pragmatikája szerint az észlelt jelenség *megtanulandó és nem-megtanulandó jegyeinek* a memória konceptuális szerkezetére való leképezése folyik. A folyamat leírásához Kunst *modális logikát* használ. Ezen a nyelven vannak megfogalmazva a „zenei törvények” is.

A hagyományos zenei elemzéseknek „nagy adatbázisa” és kevés „adatbáziskezelő művelete” van, más szóval: a zenei tudást deklaratívként kezelik, miáltal úgy tűnik, hogy a kompetencia egy véges (természetesen rekurzív) halmazon alapul. Ezzel szemben Kunst elméletének viszonylag kicsi az „adatbázisa”, de vannak magas szintű szemantikai „alapkövei” (amiből ez az adatbázis felépül) és van egy (az adatbáziskezelésnek megfelelő) performancia-programja. Egy hasonló procedurális leíráson alapuló percepció kezelésére Laske [37–42] egész módszertant és egy metanyelvet is kidolgozott, sőt, működő programrendszerrel illusztrálta az elképzelés alapgondolatainak helyességét.

9. Összefoglaló megjegyzések, kritikák és javaslatok

A MI-elméletben a *'nyelvtan'* fogalom csak az elmélet egyik összetevőjére utal, nem az elmélet tárgyára, mint az általános nyelvészetben. Érthető tehát, hogy a zene- és a zenehallgatás-modellek könnyebben foghatók meg a MI terminusaival, mintha csupán nyelvészeti analógiákat használnánk. A *'nyelvtan'* kifejezés használata sokszor jelent nehézséget vagy félreértést. A nyelvtudományban is kétféle értelemben használatos: jelentheti a nyelv teljes leírását és a pusztá szintaxist is. A *'zenei nyelvtan'* kifejezés nem újkeletű, de a terminológiai párhuzam soha nem tette lehetővé az egyértelmű értelmezést. Általában – átfogó elképzelések hiányában – a sok tisztázatlan részlettel rendelkező, az „egész”-ről alkotott elképzelésekkel adós közelítések használják metaforaszerűen a *'zenei nyelv'*, *'zenei nyelvtan'* kifejezéseket, illetve magának a nyelvtudománynak a terminusait.

Az írásunk második részében (6.-8. fejezet) ismertetett elképzelések elsősorban *elméleti igény*vel lépnek fel, ezért jogosan támasztunk velük szemben minden elméletre érvényes elvárásokat. A generatív nyelvelmélet az általános nyelvészet egy olyan ága, mely a nyelvhasználat kreatív jellegét emeli ki. Ezért meglepő, hogy a generatív zeneelméletek a hallgató oldaláról közelítik meg a problémát. Ez – zenéről lévén szó – elég természetes, ám a „generatív” jelző épp az előállító stratégia előtérbe helyezésére látszik utalni. Persze a generatív elmélet elképzelése szerint egy nyelvtan a helyes és csakis a helyes mondatok előállításának eszköze, azaz analizáló stratégiák ugyanúgy szerkeszthetők hozzá, mint generálók. Csakhogy ez például a transzformációs grammatikák esetében nem is olyan egyszerű. Képzeljük el: a törlő transzformációk által megszüntetett elemek eredeti helyét felismerni a rendelkezésünkre álló felszíni szerkezetből (azaz a hangfolyamból) csupán formális szempontok alapján nem kis teljesítmény, ugyanis a transzformációk jelentős része nem invertálható (ld. Prószéky [60]).

A grammatikák *pszichológiai realitásáról* azt állítja Chomsky [5–6], hogy a beszélők fejében olyan szabályok vannak, a nyelvre vonatkozóan, melyek formálisan generatív nyelvtannak tarthatók, és, hogy a nyelvelsajátítás alapkérdése ennek az absztrakt szabályrendszernek a kialakulása. A zenei grammatikák esetében azt kell mondanunk, hogy a zenetudomány nincs olyan történelmi helyzetben, mint amilyenben a nyelvtudomány volt a generatív elmélet feltűnésekor, az 50-es évek közepén. Erre az időre ugyanis a deskriptivisták (az előző nyelvtudományi irányzat követői) nyelvek százait írták le, rengeteg szempont alapján, igen precízen. Így az új elméletnek, a generatív grammatikának már megjelenésekor hihetetlen mennyiségű jól formalizált tény állt rendelkezésre. Ezzel szemben századunk 70-es éveire még a zeneelmélet térben és időben legjobban leszűkített ága (a 18.-19. századi európai tonális zene elmélete) sem állított elő az új generatív zeneelméletek tényanyaggal való feltöltéséhez megfelelő mennyiségű, formálisan is jól feldolgozható zenei adatot. Így kísérletekkel még alig-alig alátámasztható eredmények születtek, ebből következően a rájuk épülő elméletek pszichológiai realitásával kapcsolatban igen nehéz állást foglalni. A zenehallgatási modellek pszichológiai realitásáról csak akkor beszélhetünk, ha az elemzés „valós időben” folyik, nem pedig a teljes „mondat” elhangzása után kezdődik. A transzformációs grammatikák elemzési nehézségeiről már fentebb szóltunk.

A generatív nyelvészet *szinkron* nyelvi leírásokat produkál, de a transzformációk

használatának gondolata sokszor valamiféle összesűrített *diakroniát* sejtet, különösen a morfológia és morfonológia szintjén. A „tökéletesen” szinkron zenei grammatikák ahhoz a merev szintaktikai leíráshoz hasonlítható eredményekkel járnak, melyeket a generatív nyelvelmélet véges, *zárt* lexikonból való kiindulása eredményezett. A generatív nyelvtanok ugyanis lehetővé teszik még soha ki nem ejtett mondatok létrehozását és elemzését, de csak akkor, ha azok elemei egy előre kijelölt lexikonból valók. Már pedig a nyelvhasználatban épp a nyelvi struktúrák felismerése és felismertetése a lényeg, és az, hogy az ezekben helyettesített szavak nem szerepelnek a lexikonban, a nyelvtan szempontjából másodlagos (ld. Kálmán és Prószék y [32]). Ez – az ún. *FMR-jelenség* – a zenei nyelvtanok esetében még kézenfekvőbb, hisz a zeneleírásokban a lexikon (ha egyáltalán van ilyen) periférikus, a struktúrafelismeretésnek viszont központi szerepe van.

A generatív nyelvtanok szintaktikai komponense tulajdonképpen összekötő kapcsolatoknak tekinthető a felszínen megjelenő fonológiai realizáció és a mentálisan tárolt szemantikai szerkezet között. A zene felszíni megnyilvánulásairól van a legtöbb ismeretünk; a szintaktikai komponens a felszín különféle struktúrákba való szerveződését írja le. A legtöbb elméleti elképzelés azonban megakad a zenei szemantikai komponens mi-benlétének találgatásánál. Ez az oka annak, hogy nehéz ráérezni arra, hogy a szerzők szerint meddig tart a szintaxis „hatóköre”.

A nyelvek mondatainak az ún. *közvetlen összetevős elven* történő szintaktikai leírását fa-struktúrákkal ábrázolhatjuk, méghozzá úgy, hogy az elemek összevonásával kapott új szerkezetnek megvan a saját, értelmezéssel bíró neve (5/a. ábra). Az 5/b. ábrán látható *függőségi szerkezetben* nincs magasabb szintű csomópont; az elemek közvetlenül egymásnak vannak alárendelve. A Lerdahl–Jackendoff elmélet fa-szerkezetű leírásai (az időköz-szerkezetek) egy vegyes jelölésmódot követnek, mely leginkább az *X-vonás konvenciónak* nevezett nyelvészeti jelölésmódra [23] emlékeztet (5/c. ábra). Viszont a „rokonsági fokot” jelző vonásszámoknak a zenei szerkezetekben (5/d. ábra) úgy tűnik, nincs jelentősége. Az időköz-redukciós komponens tehát aligha képzelhető még el olyan egzakt leírásként, ahol egy előre meghatározott, jól definiált fa-szerkezet kapcsolódik az elemzendő anyaghoz.

A zenei anyag mentális tárolásának modellje valamiféle konceptuális *hálóban* képzelhető el. A *linearizálás*, a közlésre kiemelt részlet időbeli szekvenciává alakítása a háló éleinek „feltépésével” jár (ld. Kálmán és Kornai [31]). Az átkódolást úgy kell elvégezni, hogy az a hallgató számára (az eredeti mentális szerkezethez való legnagyobb hasonlósággal) visszaállítható legyen.

A zenei nyelvtanok egy „mondata” általában egy teljes zenemű, illetve egy akkora mű, amekkorát épp elemezni akarunk. Ez igen fontos eltérés a nyelvi leírástól, hiszen a *mondat* ott ugyan szintén lezárt közlés, de a vizsgált szövegnek csak egy része. Ha az egész közlés felépítésére vagyunk kíváncsiak, eljutunk a *szövegnyelvtan* fogalmához. Mivel ezek mindig valamilyen belső felépítéssel rendelkező narratív mű előállítását szolgálják, felépítésük jobban emlékeztet a művészi alkotások, így a zeneművek nyelvtanára, mint a mondat-nyelvtanokéra.

Egy elbeszélt történet vagy egy zenemű esetében – bár el tudjuk képzelni, mit is jelent a *rosszulfarmáltság*, mégis – nehéz volna olyan történet- vagy zene-nyelvtant írni, mely kimerítően képes volna dönteni egyes narratív szövegek vagy zenedarabok el-

fogadható, illetve eifogadhatatlan voltáról pusztán szintaktikai síkon. Bár ezt a döntést a hagyományos generatív felfogás fontosnak tartja, van más nyelvészeti irányzat is, mely másodlagosnak tekinti [32]. Az ilyen megoldások lényege egy *nem-konstruktív* nyelvtan használata [61], amely csak a legszűkebb értelemben vett struktúra-leírásokat tárolja, a „konstruktív” mozzanatot pedig az intelligens ember (vagy gép) adja hozzá azzal, hogy ezt a nem-konstruktív tudást működésbe helyezi. Mivel intelligencia nélküli nyelvhasználatot vagy zenehallgatást még senki sem írt le, úgy érezzük, kár volna a nyelvmegeértési vagy a zenehallgatási folyamat intelligencia-függő elemét, magát a generálási/elemezési folyamatot a nyelvtan saját belső tulajdonságaként feltüntetni.

Ez a szétválasztás azért is fontos lehet, mert nyilvánvaló, hogy a zeneművek fontos tulajdonságai ragadhatók meg zenei nyelvtanokkal, csak nem mindegy, hogy hogyan épül fel az a nyelvtan. Például rögzített tér-idő koordináták mellett beszélhetünk a *magyar népdal-előadás nyelvtanáról*, mely épp abban áll, hogy egy adott adatközlő nem énekelhet, zenélhet véletlenszerű dolgokat, mert (tudat alatt) ismeri a magyar „zenei anyanyelv” szabályait, és ösztönszerűen „nem lépi át” azokat. A hallgató pedig az előadás alatt nem arról dönt, hogy a hallott anyag elfogadható-e, vagy nem magyar népdalnak, hanem a meglévő magyar népzenei ismereteit előszedve, a darabot „népdalként hallgatva” megpróbál minden körülmények közt eleget tenni annak az előfeltevésnek, hogy amit hall, az magyar népdal. Az pedig már csak az intelligencián, illetve a befogadó stratégiáján múlik, hogy mennyi időn belül „háborodik fel”, ha „mást” hall. Természetesen a hallgató – aki zenehallgatás közben is több csatornán vesz fel információkat a külvilágból – dönthet úgy, hogy nem fogadja el a hallottakat magyar népdalnak, de ezt a döntést nem feltétlenül a nyelvtan alapján hozta.

Az elsősorban *variáláson, horizontális mozgáson alapuló zenei nyelvek* (pl. népzene, gregorián) leírása közelebbinek látszik a nem-konstruktív nyelvtanok segítségével, mint a tonalitáson alapuló, vertikális tagolásra építő zenei nyelvtanokéval. A variálás, illetve a változatok formális leírásához az olyan újabb nyelvészeti kutatások eredményei is felhasználhatónak tűnnek mint például az autoszegmentális fonológia [30], vagy a mintaillesztő eljárások [31].

A nyelvészettől egyébként nemcsak – sőt, nem elsősorban – konkrét eszközöket kellett, kell és kellene átvennie a zenetudománynak, hanem módszertani, felfogásbeli változásokat is. Ilyen változás, hogy a hagyományos nyelvészet periferiájára került „paralingvisztikai” jegyek (prozódia, intonáció stb.) vizsgálatának előretörésével olyan új elméleti közelítések alakulhatnak ki [32] [33], melyekben az eddig lényegesnek tartott jelenség másodlagossá válik egy eddig periférikusnak tartott tulajdonság mögött.

A jelenlegi MI-zeneelméletek fejletlenségéért tehát elsősorban nem a számítástechnikai szakemberek a felelősek. Napjaink zeneelmélete – az itt-ott fellelhető biztatás ellenére is – kevés paraméterrel dolgozik, és legtöbbször nem a zenét, hanem a kotaképet elemzi. Ráadásul ezt is „Európa-centrikusan” teszi, márpedig ennek meghaladása nélkül valószínűleg sohasem juthat el a minden tudomány által oly fontosnak tartott „igazi” univerzálék feltárásáig.

Irodalom

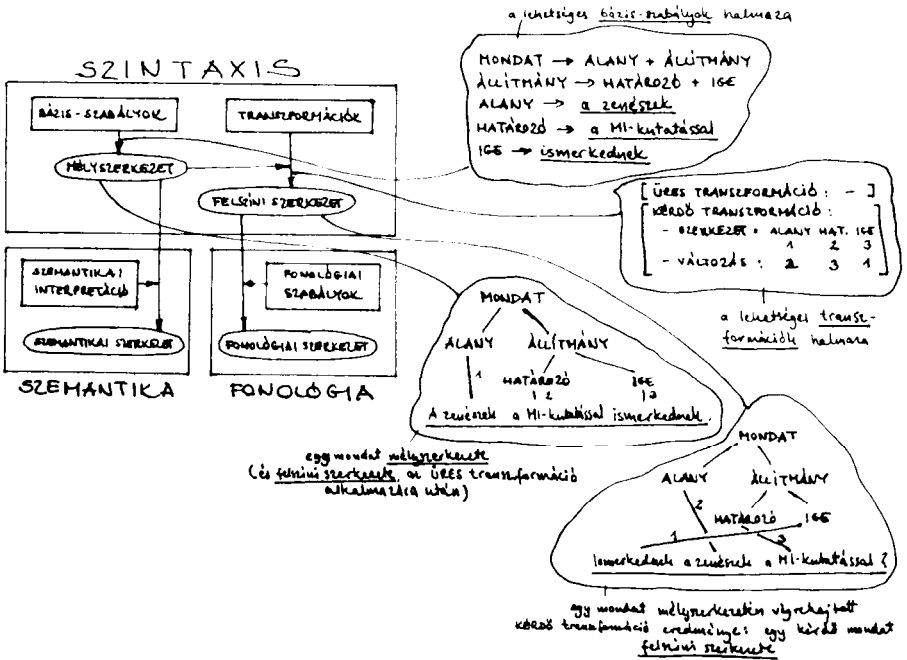
1. Austerlitz, R., 'Meaning in Music: Is Music Like Language and if So, How?' *Kézirat* (1982).
2. Babbitt, M., 'The Use of Computers in Musicological Research' *Perspectives of New Music* 3 (1965), 74–83.
3. Bernstein, L., *A megválaszolatlan kérdés* (Budapest 1979).
4. Boden, M., *Artificial Intelligence and Natural Man* (London 1978).
5. Chomsky, N., *Syntactic Structures* (The Hague 1957).
6. Chomsky, N., *Language and Mind* (New York 1972).
7. Chomsky, N.—G. Miller, 'Introduction to Formal Analysis of Natural Languages', in: *Handbook of Mathematical Psychology*. Szerk.: R. Luce—R. Bush—E. Galanter. (New York 1963)
8. Csébfalvi K.—Havass M., 'A Direct Computer Processing of Folk Tunes' *Computational Linguistics* 4 (1965), 125–129.
9. Deutsch, D., 'Memory and Attention in Music', in: *Music and the Brain*. Szerk.: R. Critchley—M. Henson. (London 1977).
10. Deutsch, D., 'Music Perception' *Musical Quarterly* 66 (1980), 165–179.
11. Dowling, W., 'Recognition of Melodic Transformations: Inversion, Retrograde and Retrograde-Inversion' *Perception & Psychophysics* 12 (1972), 417–421.
12. Dowling, W., 'Scale and Contour: Two Components of a Theory of Memory for Melodies' *Psychological Review* 85 (1978), 341–354.
13. Erickson, R., 'A General-Purpose System for Computer Aided Musical Studies' *Journal of Music Theory* 13 (1969), 276–294.
14. Forte, A., 'Schenker's Conception of Musical Structure' *Journal of Music Theory* 3 (1959), 1–30.
15. Frankel, R.—S. Rosenschein—F. Smoliar, 'A LISP-Based System for the Study of Schenkerian Analysis' *Computers and the Humanities* 10 (1976), 21–32.
16. Frankel, R.—S. Rosenschein—F. Smoliar, 'Schenker's Theory of Tonal Music—Its Explication Through Computational Processes' *International Journal of Man-Machine Studies* 10 (1978), 121–138.
17. Fraser, R., 'Computer Implementation of Musical Linguistics' *Computers and the Humanities* 8 (1974), 49.
18. Halliday, M. A. K., *Explorations in the Function of Language* (London 1973).
19. Harris, Z., *Mathematical Structures of Language* (New York 1968).
20. Havass M., 'A Simulation of Musical Composition' *Computational Linguistics* 3 (1964), 102–127.
21. Hofstadter, D., *Gödel, Escher, Bach* (New York 1979).
22. Hunyadi L., 'Zene és nyelv', in: *Kultúra és szemiotika*. Szerk.: Gráfik I.—Voigt V. (Budapest 1980).
23. Jackendoff, R., *X-Syntax* (Cambridge, Mass. 1981)
24. Jackendoff, R., 'Review of Bernstein's «The Unanswered Question»' *Language* 53 (1977), 883–894.
25. Jackendoff, R.—F. Lerdahl, 'Discovery Procedures vs. Rules of Musical Grammar in a Generative Music Theory' *Perspectives of New Music* 18 (1980), 503–510.

26. Jackendoff, R.—F. Lerdahl, 'Generative Music Theory and Its Relation to Psychology' *Journal of Music Theory* 25 (1981), 45–90.
27. Jackendorff, R.—F. Lerdahl, 'A Grammatical Parallel Between Music and Language' in: *Music Mind and Brain*. Szerk.: M. Clynes. (1982), 83–117.
28. Kassler, M., 'A Sketch of the Use of Formalized Languages for the Assertion of Music' *Perspectives of New Music* 1 (1963), 83–94.
29. Kassler, M., 'The Decidability of Languages that Assert Music' *Perspectives of New Music* 14 (1976), 249–251.
30. Kálmán L.—Kornai A., 'Hogy intonál a magyar?' *Nyelvtudományi Közlemények* (megjelenés alatt).
31. Kálmán L.—Kornai A., 'Pattern Matching: A Finite State Treatment of Context-Sensitive Phenomena' *Kézirat* (1985).
32. Kálmán L.—Prószték G., 'FMR Grammar' *Acta Linguistica* (megjelenés alatt).
33. Kálmán L.—Prószték G.—Nádasdy Á.—Kálmán C. Gy., 'Hocus, Focus and Verb-Types in Hungarian Infinitive Constructions', in: *Topic, Focus and Configurationality*. Szerk.: W. Abraham—Sj. de Mey. (The Hague, előkészületben).
34. Keiler, A., 'The Empiricist's Illusion: Narmour's «Beyond Schenkerism»' *Perspectives of New Music* 17 (1978), 249–251.
35. Keiler, A., 'Bernstein's «The Unanswered Question» and the Problem of Musical Competence' *Musical Quarterly* 64 (1978), 195–222.
36. Kunst, J., *Making Sense in Music* (Ghent 1978).
37. Laske, O., 'On Musical Strategies with a View to a Generative Theory of Music' *Interface* 1 (1972), 111–125.
38. Laske, O., 'On the Methodology and Implementation of a Procedural Theory of Music' *Computational Musicology Newsletter* 1 (1973), 15–16.
39. Laske, O., 'Introduction to a Generative Theory of Music' *Sonological Reports* 1 (1973), 1–103.
40. Laske, O., 'The Information-Processing Approach to Musical Cognition' *Interface* 3 (1974), 109–136.
41. Laske, O., *Music, Memory and Thought* (Michigan 1977).
42. Laske, O., 'Toward an Explicit Cognitive Theory of Musical Listening' *Computer Music Journal* 4 (1980), 73–83.
43. Lerdahl, F.—R. Jackendoff, 'Toward a Formal Theory of Tonal Music' *Journal of Music Theory* 21 (1977), 111–171.
44. Lerdahl, F.—R. Jackendoff, 'On the Theory of Grouping and Meter' *Musical Quarterly* 67 (1981), 479–506.
45. Lerdahl, F.—R. Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal Music* (Cambridge, Mass. 1983)
46. Lerdahl, F.—Y. Potard, 'A Computer Aid to Composition' *Kézirat* (1982).
47. Lidov, D.—J. Gabura, 'A Melody Writing Algorithm Using a Formal Language Model' *Computer Studies in the Humanities* 4 (1973).
48. Lincoln, H., *The Computer and Music* (Cornell 1970).
49. Lindblom, B.—J. Sundberg, 'Towards a Generative Theory of Melody' *Swedish Journal of Musicology* 52 (1970), 71–88.
50. Maróthy J., *Zene és ember* (Budapest 1980).

51. McMorrow, C., 'Concerning Music and Computer Composition in Computational Linguistics' *Communications of the Association for Computing Machinery* 16 (1973), 313.
52. Meehan, J., 'An AI Approach to Tonal Music Theory' *Computer Music Journal* 4 (1980), 60–65.
53. Moorer, J., 'Music and Computer Composition' *Communications of the Association for Computing Machinery* 15 (1972), 104–113.
54. Morton, I., 'Analysis of Tonal Music at the Level of Perception' *Computational Musicology Newsletter* 1 (1973), 16.
55. Morton, I., 'Judgmental Factors in the Perception of Tonal Music' *Computers and the Humanities* 8 (1974), 51.
56. Narmour, E., *Beyond Schenkerism* Chicago 1977).
57. Peel, J.—W. Slawson, 'Review of Lerdahl—Jackendoff's «A Generative Theory of Tonal Music»' *Journal of Music Theory* 28 (1984), 271–294.
58. Pléh Cs., *A pszicholingvisztika horizontja* (Budapest 1982).
59. Prózék G., 'Szempontok a magyar népzenei anyag számítógépes feldolgozásához' *Zenatudományi dolgozatok* (1983), 133–148.
60. Prózék G., 'A természetes nyelvek és a számítógép' *Információ-Elektronika* 19 (1984), 1:35–43, 11:78–85.
61. Prózék G., 'Review of Langendoen—Postal's «The Vastness of Natural Languages»' *Studies in Language* (megjelenés alatt)
62. Rahn, J., 'On Some Computational Models of Music Theory' *Computer Music Journal* 4 (1980), 66–72.
63. Roads, C., 'Composing Grammars' in: *Proceedings of the 1977 International Computational Music Conference* (San Francisco 1978).
64. Roads, C., 'AI and Music' *Computer Music Journal* 4 (1980), 13–25.
65. Rothgeb, J., 'Theories of Tonal Bass Harmonization' *Computers and the Humanities* 2 (1968), 243.
66. Rothgeb, J., 'Narmour's «Beyond Schenkerism»' *Theory and Practice* 3 (1978), 28–42.
67. Schank, R., *Conceptual Information Processing* (Amsterdam 1975).
68. Schenker, H., *Der freie Satz* (Wien 1935) (New York 1979).
69. Simon, H.—R. Sumner, 'Pattern in Music' in: *Formal Representation of Human Judgment*. Szerk.: B. Kleinmutz. (New York 1968).
70. Slawson, A., 'Review of Computer Applications in Music' *Journal of Music Theory* 12. (1968), 105–111.
71. Smoliar, S., 'Music Theory—A Programming Linguistic Approach' in: *Proceedings of the Association for Computing Machinery 1972 Annual Conference* (1972), 1001–1014.
72. Smoliar, S., 'Basic Research in Computer-Music Studies' *Interface* 2 (1973), 121–125.
73. Smoliar, S., 'A Data Structure for an Interactive Music System' *Interface* 2 (1973), 127–140.
74. Smoliar, S., 'Process Structuring and Music Theory' *Journal of Music Theory* 18 (1974), 308–336.

75. Smoliar, S., 'A Computer Aid for Schenkerian Analysis' *Computer Music Journal* 4 (1980), 41–59.
76. Sundberg, J.—B. Lindblom, 'Generative Theories in Language and Music Description' *Cognition* 4 (1976), 99–122.
77. Tenney, J.—L. Polansky, 'Temporal Gestalt Perception in Music' *Journal of Music Theory* 24 (1980), 205–241.
78. Ulrich, W., 'The Analysis and Synthesis of Jazz by Computer' in: *Proceedings of the 5th IJCAI* (Pittsburgh 1977), 865–872.
79. Westergaard, P., *Introduction to Tonal Theory* (New York 1975).
80. Winograd, T., 'Linguistics and the Computer Analysis of Tonal Harmony' *Journal of Music Theory* 12 (1968), 2–49.
81. Yeston, M., *The Stratification of Musical Rhythm* (New Haven 1976).

(1) A Chomsky-féle transzformációs nyelvtan

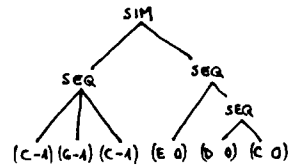


(2) Példa Smoliar Schenker-modelljére

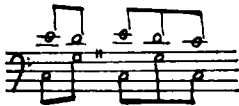
(a) A KİNDULÓ ESEMÉNY (PROTO-SZERKEZET):



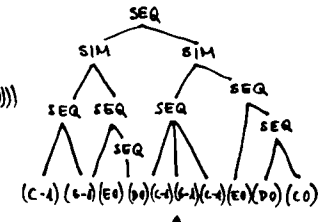
(SIM (SEQ (C-1)(G-1)(C-1))
(SEQ (E 0)(SEQ (D 0))(C 0)))



(b) A "BIVÁRS" TRANSZFORMÁCIÓ ALKALMAZÁSA UTÁN:



(SEQ (SIM (SEQ (C-1)(G-1))
(SEQ (E 0)(SEQ (D 0))))
(SIM (SEQ (C-1)(G-1)(C-1))
(SEQ (E 0)(SEQ (D 0))(C 0)))



Schenker jelölése → Smoliar formális átírásában és fasztruktúras alakban.

1-2. ábra

(3) Példák a Lerdahl–Jackendoff elmélet komponenseire

(a) Mozart: g-moll szimfónia, K.550

CSOPORTOSÍTÓ SZERKEZET

(b) Mozart: A-dúr szonáta, K.331.

MATEMATIKUS SZERKEZET

(c) Beethoven: I. szimfónia, finálé, 6.–8. ütem

IDŐKÉZ-REDUKCIÓ

(d) Bach: Máté passió „O Haupt voll ...” korál

KITEJELZÉSI REDUKCIÓ

	y = AZ x KITEJELZÉS	x = AZ y KITEJELZÉS
AZONOS ("ERŐS") KITEJELZÉS		
HASONLÓ ("GYENGÉ") KITEJELZÉS		
HALADÁS		

3.a)–d) ábra

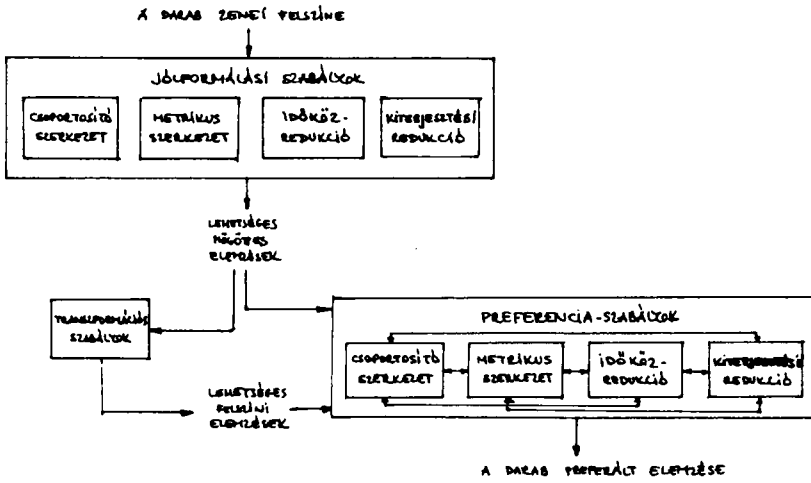
(3.e) A redukciós folyamat

J. S. Bach: Máté passió — „O Haupt voll Blut und Wunden“

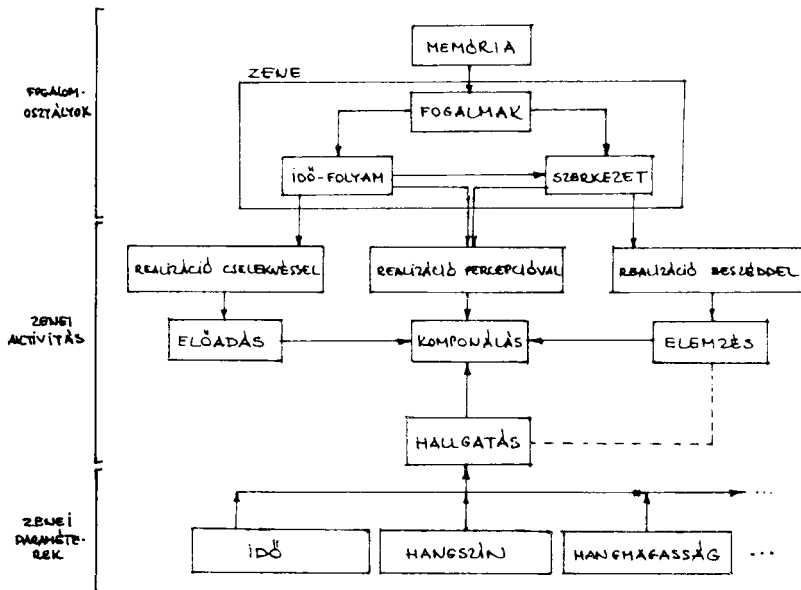
The diagram illustrates the reduction process of a musical score. At the top, a tree structure shows the reduction of a full score into four parts: "A" SEINT, "B" SEINT, "C" SEINT, and "D" SEINT. Below this, five staves of music are shown, each corresponding to one of the parts. The first staff is the most complex, while the subsequent staves become progressively simpler, showing the reduction of the music to its essential harmonic and melodic elements.

3.e) ábra

(3.f) A Lerdahl—Jackendoff elmélet felépítése



(4) Kunst rendszere



3.f)–4. ábra

Eckhardt Mária:

LISZT FERENC LEVELE A WEIMARI SZÍNHÁZ ÉRDEKÉBEN

Liszt 1841 novemberében járt először Weimarban, ahol zongorajátékával több hangversenyen elbűvölte Szászország–Weimar–Eisenach nagyhercegség udvari köreit, különösen az uralkodó nagyherceg, Károly Frigyes zeneértő és -pártoló feleségét, az orosz cár testvérhúgát: Mária Pavlovna nagyhercegnét. Mikor aztán alig egy évvel később hangversenykörútjai során Liszt ismét útba ejtette Weimart, hogy részt vegyen a trónörökös nagyherceg, Károly Sándor esküvői ünnepségein, a nagyhercegné elhatározta, hogy valamilyen formában udvarához köti e zseniális muzsikust. 1842. november 2-án Lisztet az udvar „különleges tetszésére szolgáló művészi teljesítménye elismeréseként” kinevezték weimari udvari karmesterré.¹ Szerződése „rendkívüli szolgálatra”, mindössze évi 3 hónapos weimari tartózkodásra kötelezte. Nyilvánvaló volt, hogy virtuóz pályája delelőjén Liszt gyakorlatilag még ennyi időt sem képes egyetlen városnak szentelni. Ezzel a ténnyel a nagyhercegné is tisztában volt, ajánlatát mégis megtette – s Liszt, aki mindig is átmenetnek tekintette a dicsőséges és jövedelmező, de kimerítő és olykor végtelenül terhes hangversenykörutakat, örömmel fogadta az állandóság, a nyugodt munka reményének felcsillanását.²

Bár az „udvari karmester” cím Lisztet feljogosította volna, hogy ne csak hangversenyeken irányítsa az udvari zenekart, hanem a színház operaelőadásait is vezényelje, erre egészen 1848-ig nem került sor. 1843/44 telén, illetve 1846 februárjában, amikor Liszt Weimarban teljesített szolgálatot, csak mint zongoraművész és hangversenydirigens lépett föl. Nem is lett volna ésszerű, hogy oly rövid idő alatt (még a kötelező 3 hónapot sem töltötte ki) megpróbáljon belenyúlni egy számára ismeretlen színház eléggé elhanyagolt zenei ügyeibe. 1848-ban azonban Liszt, aki az előző év nyarán Elisabethgrádban egyszer s mindenkorra elbúcsúzott a virtuóz pályától, letelepedett Wei-

¹ A kinevezési okmány hasonmását ld. Wolfram Huschke, *Musik im klassischen und nachklassischen Weimar 1756–1861* (Weimar 1982), 26, illusztráció.

² Nem látszik megalapozatlannak az a nézet, mely szerint Weimar elsősorban azért vonzotta Lisztet, mert az udvari színházzal rendelkező, patinás kultúrájú, de nem túl nagy várost alkalmasnak találta operakompozíciós terveinek megvalósítására, melyekkel a negyvenes években igen intenzíven foglalkozott. Ld. Sharon Winkhofer, *Liszt's Sonata in B Minor* (Ann Arbor 1980), „The Weimar Contract 1842” és „The Glanzperiode” fejezetek.

marban, s ettől kezdve tevékenységének egyik igen fontos színhelye lett az udvari színház. 1848. február 16-án Flotow „Martha”-jával mutatkozott be a weimari közönségnek, majd egy kortárs német szerző, Gustav Schmidt „Prinz Eugen”-je következett február 27-én, március 21-én pedig Beethoven „Fidelio”-jának különösen gondosan előkészített felújítása.³

A következő, 1849-es év négy weimari operabemutatója közül a legjelentősebb Wagner „Tannhäuser”-ének előadása volt február 16-án. (A nyitányt Liszt már 1848. november 12-én bemutatta egy udvari hangversenyen.) A rendkívüli erőfeszítéssel, az erők maximális koncentrációjával és ünnepélyes körülmények között színre hozott mű – melyet előzőleg csak Drezdában játszottak Wagner vezényletével, mérsékelt sikerrel – Weimarban valóságos szenzációt keltett. A Liszt vezényelte „Tannhäuser” sikere nem volt tisztavirág-életű: 1858 végéig összesen 34-szer került színre, többnyire a legünnepélyesebb alkalmakkor, telt házzal – az évtized legjátszottabb operája volt Weimarban.⁴

1850 legfontosabb színházzenei eseménye a „Lohengrin” ősbemutatója volt, melyre rendkívüli időpontban: augusztus 29-én, a Goethe és Herder tiszteletére rendezett nagyszabású ünnepségek keretében került sor. Liszt nemcsak a különösen alapos zenei előkészítés munkáját vállalta magára, hanem nagyszabású propagandát fejtett ki a mű érdekében. Neves kritikuskokat, zeneszerzőket hívott meg a bemutatóra (többek között Fétist, Janint, Meyerbeert, Robert Franzot), s utóbb maga is nagy tanulmányban elemezte Wagner operáját.⁵ A svájci száműzetésben élő Wagnerral levélben a legapróbb részletekig megtárgyalták a „Lohengrin” előkészítését; az egész weimari társulat a legnagyobb lelkesedéssel és kemény próbákkal készült az ősbemutatóra,⁶ és Mária Pavlovna külön anyagi támogatással segítette a színre vitelt. Liszt mégsem volt igazán elégedett a bemutató színvonalával, s a siker is mérsékeltebb volt, mint a „Tannhäuser” esetében. A további előadások során azonban mind a közönség, mind az előadók egyre jobban megértették a mű szellemét, úgyhogy amikor 1852. január 11-én hatodszor adták a „Lohengrin”-t, az előadás végre Liszt szerint is „viszonylag kielégítő” volt;⁷ a nagyhercegné pedig külön is kifejezte megelégedését udvari karmesterének. Liszt azonban jól tudta, micsoda erőfeszítés áll e siker mögött. További nagyszabású tervei voltak a kortárs operairodalom legkiválóbb alkotásainak színre vitelére (így pl. Berlioz „Benvenuto Cellini”-jének ősbemutatójára,⁸ Schumann „Manfred”-jának, Verdi „Ernani”-jának, de mindenekfölött Wagner „Bolygó hollandi”-jának és – ha majd elkészül –

³ Huschke i.m. 108.

⁴ Huschke i.m. 123.

⁵ „Lohengrin, grand opéra romantique de R. Wagner et sa première représentation à Weimar aux fêtes de Herder et Goethe 1850”, in: *Lohengrin et Tannhäuser de Richard Wagner* (Leipzig 1851). Németül: *Franz Liszt's Gesammelte Schriften*, hrsg. Lina Ramann (Leipzig 1880–83), 3/II, 61–146.

⁶ A próbákról szóló beszámolót ld. az említett tanulmányban és Lisztnek Wagnerhez intézett keltezetlen (1850. augusztus elején írt) levelében: *Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt*, 3. erweiterte Aufl., hrsg. Erich Kloss (Leipzig 1910) [a továbbiakban: Br.W–L], No. 34.

⁷ Br. W–L No. 67. Keltezése: 1852. január 15.

⁸ Liszt e művet annyira nagyra becsülte, hogy Beethoven „Fidelio”-jával helyezte egy sorba. Ld. „Beethoven's Fidelio”, in *Gesammelte Schriften* 3/II, 14–15.

– a „Nibelung” tetralógiának előadására⁹), de tisztában volt vele, hogy az adott feltételek között ezeket a terveket nem lehet megfelelő színvonalon megvalósítani. Ezért 1852. január 14-én, három nappal a sikeres „Lohengrin”-előadás után, levélben fordult Mária Pavlovna nagyhercegnéhez, nyíltan feltárva a színház eddigi eredményeinek viszonylagosságát, a fejlődés korlátait és az ezek ledöntéséhez szükséges lépéseket.

Az alábbiakban ezt a levelet adjuk közre, mely eredeti francia nyelven La Mara kiadásában a „Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Carl Alexander Grossherzog von Sachsen” című kötet (Leipzig 1909) 20. számaként jelent meg. Német fordításban Peter Raabe közölte Liszt-monográfiájának I. kötetében. Magyarul mindaddig nem jelent meg.

Felmerülhet a kérdés: mi indokolja épp egy – a weimari színház ügyeivel foglalkozó – több évtizede nyomtatásban is hozzáférhető Liszt-levél teljes magyar nyelvű közlését e kötet „Documenta” rovatában? Mindenekelőtt úgy érzem, napjainkban nagyon is aktuális Liszt fejtegetése arról, hogy milyen módon kell értelmeznünk a kultúra áru-jellegét, mennyire gátja lehet a művészet fejlődésének a kérdés kicsinyes és rövidlátó megközelítése. Ezenkívül e levelet nehezen tartanám beilleszthetőnek, bármilyen fontos is, a rövidesen kiadásra kerülő „Liszt Ferenc válogatott levelei” című kötetbe. Lisztnek ez az írása ugyanis messze túllépi egy magánlevél kereteit: inkább memorandumnak, emlékeztető iratnak nevezhetnénk. Szerkezete világos: rövid bevezetés után először a színházak kétféle típusáról és azok működésének anyagi feltételeiről szól – általában. Ezután részletesen ismerteti a weimari színház állapotát, működésének lehetőségeit és továbbfejlődésének feltételeit. Konkrét példaként a „Lohengrin” előadási körülményeinek hiányosságairól beszél. Majd kitér a prózai és zenés színház viszonyának Weimarban (a hagyományok miatt) különösen kényes kérdésére. Rövid utalás személyes törekvéseire és udvarias befejező formula zárja le az írást, melynek hangvétele mesterien diplomatikus: az uralkodónő iránti legmélyebb tisztelet párosul benne a művészi öntudat teljesen egyértelmű kifejezésével.

A levél értelmezéséhez szükséges további tudnivalókat a szöveg megfelelő részeinél lábjegyzetben közöljük.

Mária Pavlovna nagyhercegnének.

Úrnőm,

A gratulációk, melyeket Császári Főlséged hozzám intézni kegyeskedett a Lohengrin előadása alkalmából, arra köteleznek, hogy – mivel nem akarok hasonlítani

⁹ Wagner már korábban Weimarnak ígérte „Az ifjú Siegfried”-et, melynek szövegét 1851 május–júniusában meg is írta. Még ugyanazon év őszén azonban úgy döntött, hogy a Nibelung témát, mellyel már 1848 óta foglalkozott, nagyszabású, több részes drámai műben dolgozza föl. A koncepciót (úgy, amint azt később meg is valósította) 1851. november 20-án kelt levelében vázolta föl Lisztnek, s egyúttal fölvetette, hogy a weimari körülmények kedvező alakulása esetén Liszt mutathatná be a tervezett grandiózus művet (ld. Br. W–L No. 64).

¹⁰ Peter Raabe, *Liszts Leben* (Stuttgart–Berlin 1931, reprintje pótlásokkal: Tutzing 1968), 118–123.

azokra a szolgákra, akik beérik vele, hogy fölveszik a fizetésüket és elfogadják a jótéteményeket – alázatosan néhány észrevételt hozzak tudomására.

Muzsikusi elhivatottságom gondolkodásra készítetvén a művészetem számára nyitva álló különféle szférákról, s arról, hogy az mely feltételek között virágozhat fel mind a templomokban, mind a hangversenyeken és a színpadon, arra az eredményre jutottam, hogy a színházra úgy tekintsek, mint amit szükségszerűen a következő kategóriák valamelyikébe kell sorolnunk: ipari vállalkozás, mely napi fogyasztási cikket csinál belőle a közönség számára és a vásárlók megnyerésére, s amely rendszerint a közönség pillanatnyi jó és rossz vonzalmait tükrözi, akárcsak ízlésferduléseit és szokásos tudatlanságát; vagy pedig királyi vagy nemzeti intézmény, mely a hatóság részéről a szépművészeteknek nyújtott támogatást képviseli. Az első esetben nyilvánvaló, hogy a költségeket a bevételekhez kell mérni és alkalmazni. A második esetben ugyanilyen nyilvánvaló számomra, hogy a bevételeknek egyáltalán nem szabad visszahatniuk a művek kiválasztására és előadására. Bármilyen ajánlatos is számos házi erény szempontjából az arany középút, ilyesfajta dolgokban szerintem kevésbé hatásos, mert ha takarékoságról van szó, az udvarok sokkal radikálisabban takarékoskodnának azzal, ha szerződést köténének egy városi színház („Stadttheater”) igazgatójával olyan alkalmakhoz illő előadásokra, melyeken hivatalosan megjelennek, s így jó ízlésüket nem érintené a színház szokásos átlagteljesítménye. Minden olyan se-hús-se-hal intézmény, melyben nincsenek meg sem az első kategória szokásos csalafinta eljárás módjai, sem a másodiknak függetlensége és nagylelkű méltósága, csak tengődni tud, sokba kerül és senki sincs vele a legkevésbé sem megeledve.

Mindazonáltal nem azt akarom ezzel mondani, hogy szerintem az udvari színházaknak óriási összegeket kell fölemészteniük anélkül, hogy bármi hasznot hozzanak. Ellenkezőleg, azt hiszem, hogy csak egy bizonyos pontig kell jelentékenyebb pénzösszeget átutalni jelentékenyebb erkölcsi és anyagi kamatok elérése céljából. Az előleg, a tőkebefektetés minden jövedelem nélkülözhetetlen föltétele, és minden vállalkozásnál – hogy olyan kifejezéssel éljek, melyet éppúgy használnak az ingatlanjavak kezelésében, mint a spekulációban – csak ha rendelkezünk a szükséges tőkével, akkor számíthatunk annak kamataira.

Ami már most a weimari színházat illeti, úgy gondolom, meg kell mondanom: az a figyelem, melyet pár éve néhány új opera előadása révén magára vont (ezek között voltak grandiózus művek, s voltak kevésbé igényesek, de mégsem érdemtelenek), olyan, mint egy lépcső, melyre a színház föllépett, s ahonnan jobban kivehető minden hiányossága.

E pillanatban egészen természetes kérdés vetődik föl, hogy [a színház] megfeleljen annak, amit a jövőben várnak tőle: maradjon-e udvari színház, vagy legyen belőle magánvállalkozás? Ez utóbbi esetben kereskedelmi kérdéssé válnék az, hogy milyen mértékben felelne meg korunk követelményeinek, s a vállalkozótól függne, hogy eldöntse: érdekében áll-e a színháznak olyan ragyogást kölcsönözni, mely csak lassanként vezetne jelentékeny bevételekhez.

Mivel Weimarnak nincs olyan közönsége, amely képes volna ítélni és dönteni a láttott darabok tényleges értéke fölül, a színház itt csak akkor emelkedhet ki, ha fölkelti a szomszédos városok érdeklődését is. Ennek elérése céljából szükségképpen rá kell szánnia magát olyan művek előadására, melyek csak akkor érhetnek el igazi sikert, ha

a [színház] hírneve hozzáértőbb, nem idevalósi közönséget vonz ide. Ez a második közönség, azzal, hogy olyan kiváló előadásokat kíván, amelyenekre a weimariaknak nincs is igényük – mert nem ismerik föl, miben áll ez a kiválóság –, magával húzná ugyanezeket a weimariakat, akik ha nem is igen szoktak hozzá, hogy maguktól is meg tudják különböztetni, mi a jó és mi a rossz, mégis el lesznek bűvölve, hogy estéjükét kiválónak minősített művek meglepetésével tölthetik.

Ha a színház továbbra is udvari színház marad, csak akkor felelhet meg kielégítően ennek a címnek, hogyha igazgatósága nem törődik többé azzal, ami mindeddig elsősorban foglalkoztatta: a pénztárban naponta megvett jegyek számával, következőképpen a weimari közönség ízlésével. Ha az igazgatóság nem szánja rá magát, hogy jelentős műveket az előadásukhoz föltétlen szükséges ráfordítással hozzon színre, tekintet nélkül arra, mit mondanak a bennszülöttek és mennyi esély van rá, hogy gyakran eljárnak ezekre az előadásokra – akkor a weimari színpad nem fogja meghaladni a közepesnél gyöngébb színvonalat.

Ami a zenei részt illeti, nélkülözhetetlen szükség lesz két jó karmesterre, mert egyetlenegy – még ha nem is kellene egyúttal zeneszerzőként is helyt állnia – nem volna elég mind a hangversenyek, mind a régi és új operák vezénylésére, oly módon, hogy az összes előadás arányosan értékes legyen¹¹ – pedig ez az egyetlen mód a szilárd, tartós hírnév elérésére. Ráadásul sürgős volna mind a kórust, mind a zenekart teljesen és hatékonyan talpra állítani. De ha egyszer teljesülnek ezek a feltételek, s a színház valódi hírnévre tesz szert, részemről cseppet sem kételkedem benne, hogy bizonyos idő elteltével ennek az intézménynek a pénzügyi része is virágzó lesz, ha előzőleg elég jelentős hitelt kapott, föltéve, hogy azt ésszerűen osztották el. Ziegesar úr azt mondta nekem, hogy 6000 tallerral több volt a bevétele, mint Spiegel úrnak: ez is megerősítendő állításon van.¹² Ha erre az új útra lépünk, csak úgy érhetünk el a végcélhoz, ha teljes következetességgel haladnánk rajta. Az érdeklődés már fölébredt, de még nem jutalmazza teljes élvezet. Jönnek, hogy ismeretlen műveket hallgassanak meg, jól-rosszul előadva. Arra volna szükség, hogy teljes szépségükben lehessen hallani őket, és hogy megfelelően előadott, régi és modern drámai és zenekari remekművek is ide vonzzák az embereket.

Mivel ezekben az ügyekben nincs semmiféle hivatalos szavazati vagy vétójogom, s javaslataim elfogadását csak kegynek tekinthetem, mellyel nem tudnék visszaélni: kénytelen vagyok Császári Főlségednek e kérdésekről beszélni, amelyek oly másodrendűek a Főlséged idejét elfoglaló nagy fontosságú ügyekhez képest. Ha ilyen jelentéktelen dolgokra merészelem figyelmét ráirányítani, ezt csak azért teszem, hogy kövessem

¹¹ Liszt 1842-es weimari kinevezésekor az udvarnál működött egy állandó karmester is André Hippolyte Chélard (1789–1861) személyében. A francia zeneszerző, aki ifjabb éveiben több sikeres operát írt, nem bizonyult eredményesnek a weimari zeneélet irányításában. Liszt letelepedése után inkább hátráltatta a megújítási törekvéseket, míg 1851. április 17-én szolgálatából végleg elbocsátották (ld. Huschke i.m. 94–108). Ettől kezdve Liszt volt az egyetlen karmester.

¹² Ziegesar bárót 1847-ben Liszt javaslatára nevezték ki a weimari udvari színház intendánsává. Elődje 1828-tól Spiegel báró volt. Ld. Károly Sándor trónörökös nagyherceg levelét Liszthez 1847. február 4-én, *Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Carl Alexander Grossherzog von Sachsen*, hrsg. La Mara (Leipzig 1909) [a továbbiakban: Br. L–CA], No. 6.

Ófelsége a Trónörökös Nagyherceg és más személyek számos javallatát, melyekből azt vettem ki, hogy Úrnöm hajlandó uralkodásának áldásos foglalatosságain túl még néhány, csekélyebb fontosságú dologgal is törődni.

„Boldogok azok a népek, melyeknek történelme unalmas!” Ha e bölcs közmondás ellenére úgy látszik, a szépművészetek dicsőségének mindig bizonyos ára van, ennek talán az az oka, hogy semmiképp sem lehet sok fáradozás és komoly erőfeszítések nélkül szert tenni rá. Nos, visszatérve arra a körülményre, mely alkalmat szolgáltatott rá, hogy e sorokat Fölséged elé terjesszem, bátorkodom megjegyezni, hogy a weimari színpadon a jelentős művek előadása távol áll attól, hogy megfeleljen a követelményeknek. Több mint a felén túl vagyunk már, de tennivalóinknak több mint harmada hátra van még – nemcsak a zenekarnál, melyben nem egy rokkant és gyermek emészti föl az egész személyzet idejét és türelmét, s ennek ellenére szegyenfolt marad az együttesben – de a kórusnál, a díszleteknél és a rendezésnél is. Így például ahhoz, hogy a Lohengrin előadása megfelelő legyen, hiányzott még: egy tucát karénekes, férfiak és nők egyaránt, kiknek hiányában az ilyen fölséges kórusok, mint amelyek ebben a műben vannak, nem érnek el hatást, s ezt minden zenész-fül könnyen észreveszi; – még több statisztá, hogy ne legyen nevetséges a második felvonás indulója, amikor semmiféle metent nem vonul át a színen; – más személyek beállítása a négy parasztasszony helyett, akik nem szolgáltatnak a felséges főszereplőhöz méltó kíséretet; – kevésbé viharvert díszletek, mint a harmadik felvonásban láthatóak, melyek nyilvánvalóan Héroid és Boieldieu korából származnak;¹³ – olyan jelmezek, melyek nem sokkal kerültek volna többbe, ha másfajta anyagokból készülnek, nem olyanokból, amilyenek rendszerint a garni-szállók kanapéit borítják; – kevésbé patriarchális bútorok, mint Elsa trónszéke a harmadik felvonásban, mely négy csupasz deszkára van helyezve; – olyan bárka és hattyú, amelyek legalább egy árnyalatnyit összhangba tudnak kerülni azzal a magasztos illúzióval, amelyet a zene ébreszt a lélekben; – s végül, a zenekar szükséges kiegészítése, amelyet részletesen jeleztem Beaulieu báró úrnak.¹⁴ A színház számos alkalmazottja magas kora miatt megrokkant, a provinciális kicsinyességtől berozsdásodott, fogalma sincs arról, másutt mit csinálnak, mi történik, micsoda újdonságok vannak, és megelegszik azzal, hogy biztosítják a betevő falatját, holott fiatalokra van szükség, akiknek még meg kell szerezniük a hírnevet, akik összehasonlításokra is képesek, s még lelkesíti őket az a vágy, hogy jól csináljanak valamit, ami nélkül majdnem jobb, ha egyáltalán semmit sem teszünk. Mindaddig, amíg minden pár talléros vagy garasos összeg kiadásakor azon gyötrődnek, hogy vajjon az esti bevételkor azonnal visszatérül-e, fölösleges arra törekedni, hogy fönntartsuk a német sajtó és a többi színház érdeklődését a weimari színház iránt. A néhány új opera eddigi előadása kivételes, rendkívüli tény ma-

¹³ Louis Joseph Ferdinand Héroid (1791–1833), François Adrien Boieldieu (1775–1834) neves francia operaszerzők.

¹⁴ Karl Olivier Beaulieu-Marconnay báró ebben az időben a weimari udvari színház helyettes intendánsa volt. 1854 tavaszán, amikor feleségének halála miatt Ziegesar báró visszavonult, Beaulieu vette át az intendatúra vezetését. *Ld. Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Hans von Bülow*, hrsg. La Mara (Leipzig 1898), No. 33.

rad, szerencsés véletlen, de nem tudja megvalósítani azt, aminek mégis alapjául szolgálhat: a weimari színház egykori tekintélyének más formában való helyreállítását.¹⁵

Bármennyire zenész vagyok is, jól ismerem azokat az érveket, amelyeket hangoztatnak, hogy a színházban tartsák nagyobb becsben az irodalmat, mint a zenét, s tudom, hogy Weimarban nem egy bölcs fejét csóválva rosszallja az utóbbinak elburjánzását és az előbbinek hanyatlását. Anélkül, hogy e [két művészeti ág] érdemeit vitatnánk, mindössze azt kellene tudni, hogy jelen pillanatban lehetséges volna-e a weimari színház irodalmi részlegét olyan jelentőségűvé tenni, mint amilyenné zenei repertoárja válhat? Az írók és a színművészek oly kiválóak-e, mint egy más korszakban voltak? Vólna-e olyan ember, aki képes lenne Goethe munkáját újra kezdeni? – mert speciális, a saját területén szinte abszolút vezető nélkül egyetlen színház sem képes nagyra nőni. A közönség általános érdeklődése a mostani években inkább az operára vagy a tragédiára irányul-e? Ezek oly kérdések, melyeket éppen csak érinteni bátorodom. Császári Főlséged talán saját maga szíveskedik fölmérni e két ág különféle nehézségeit és esélyeit, s megítélni, hogy melyiket érdemesebb előnyben részesíteni, mivel mindkettőnek egyformán magas szinten való támogatása számomra irreális szándéknak tűnik. Sem a sajtó, sem a külső közönség nem lesz hajlandó szentesíteni ezt a kettős főlényt, mely egyébként hatalmas összegekbe kerülne.

Mindeddíg, Úrnőm, a lehető legkevesebbet kértem. Minden erőfeszítésem arra irányult, hogy egyszerűen bizonyítsam a rátermettségemet, és semmi fáradságot sem kíméltem, hogy némi érdemmel díszítsem föl e bizonyítékokat, melyeket úgy tekintettem, mintha azoknak az úgynevezett mesterdaraboknak („Meisterstücke”) a megfelelői volnának, amiket a középkorban az inasoknak be kellett nyújtaniuk, hogy mester lehessen belőlük. Most eljött az a pillanat, amikor nem tudok már előbbre jutni, sőt, még tartani sem bírom a meghódított területet azokkal az eszközökkel, melyeket idáig kellett alkalmaznom. A hozzáértés növelheti, megkettőzheti az anyagi erők értékét; ennek azonban határai vannak, s ha meg kell háromszorozni [az erőket] a kívánt cél eléréséhez, akkor mindhiába építünk a puszta hozzáértésre, mert előbb-utóbb tökéletesen kiábrándulunk. Márpedig nemcsak fájdalmas volna számomra – de ellentétben is állna a lelkiismeretemmel, ha Császári Főlségedet megtévesztenék bizonyos eredmények, melyek sokkal inkább látszólagosak, mintsem azt én általában beismerni szeretném, s éppen azért, mert házon kívül tevékenyen védem a weimari színház becsületét és hírnevét, Ön előtt, Úrnőm, nem titkolhatom el a tényleges helyzetet.

Mivel a szakma az a terület, melyen az alkalmazottaknak megadatik, hogy az uralkodókat szolgálják, elsődleges erkölcsi kötelességük és becsületbe vágó ügyük, hogy megszerzett szakmai ismereteiket alávessék azok bölcsességének és akaratának, akiknek szolgálatában állnak. Remélem, Császári Főlséged emelkedett lelke megbocsájtja, hogy nem tartozom azon közönséges művészek közé, akik rosszul szolgálják a bennük bízó udvarokat, midőn beérik a nagyon is elnéző dicséretekkel. Császári Főlségednek, aki saját maga is kivétel az uralkodónók között, joga van elvárni, hogy szolgálói is kivételes emberek legyenek és kövessék Főlséged példáját, abban keresve a dicső-

¹⁵Utalás az 1791 és 1817 közötti időszakra, amikor a weimari udvari színház Goethe irányításával működött, beleértve a zenés színjátszást is.

*séget, hogy – a majdan Fölséged emlékezetét övező ragyogó dicsfény mellett – szé-
rény, de tisztos emléket hagyjanak maguk után.*

*Maradok tisztelettel, Úrnóm, a legmélyebb hódolat kifejezése mellett, Császári
és Királyi Fölségednek*

igen hálás, igen alázatos és igen hűséges szolgálója

1852. január 14 – Weimar.

F. Liszt

Befejezésül néhány szót arról, hogy milyen visszhangja lett Liszt e levelének. Mária Pavlovna saját költségvetéséből 8400 tallér egyszeri pótlékkal járult hozzá 1852 köze-
pén a zenés színház költségvetéséhez.¹⁶ Ez azonban csak tüneti kezelés volt: segíthe-
tett a következő évadban színre kerülő művek valamivel kevésbé takarékos kivitelezé-
sében. A személyzet bővítésének kérdése azonban nem oldódott meg, s a távlati fejlő-
dés feltételei sem voltak biztosítva. 1853. február 16-án Liszt (a „Bolygó hollandi” be-
mutatása kapcsán) ultimátumszerű levéllel fordult Károly Sándor trónörökös nagy-
herceghez: ha nem javítanak lényegbe vágóan a színház létfeltételein, elbocsátását kéri,
mivel további működésének feltételeit nem látja biztosítva.¹⁷ Ezután az opera körül-
ményeit csekély mértékben javították, de a weimari udvar – Károly Frigyes 1853. jú-
lius 8-án bekövetkezett halála után Károly Sándor nagyherceggel az élén – csak ígére-
teiben volt igazán bőkezű; valójában túl keveset tett azért, hogy a Liszt által vázolt
nagyszabású program megvalósulhasson. Amikor 1857 végén (nagy részben Liszt javas-
latára) Franz Dingelstedt lett a weimari színház főintendánsa,¹⁸ a mérleg a prózai színház
javára billent, s Liszt korábbi kiemelkedő eredményei ellenére az opera egyre in-
kább háttérbe szorult. Győzött a weimari filiszter-közönség, melynek szemében Liszt
mindig is szálfka volt. Cornelius kiváló új operájának, a „Bagdadi borbély”-nak ősbemu-
tatója alkalmával, 1858. december 15-én az intrikusok által megszervezett bukás hatá-
sára Liszt végleg visszavonult a weimari opera irányításától. Az egyébként jószándékú
és személye iránt őszinte baráti érzelmeket tápláló Károly Sándor nagyhercegnek soha-
sem tudta igazán megbocsájtani, hogy Weimarban képtelen volt megfelelő viszonyokat
biztosítani a kor kiemelkedő zenedrámái remekművének, Wagner „Nibelung”-tetraló-
giájának színre viteléhez.

¹⁶ Huscke i.m. 135.

¹⁷ Br. L—CA No. 22.

¹⁸ Franz Dingelstedt (1814–1881) német drámaíró és költő Liszt még a virtuóz években, Stutt-
gartban ismerte meg. 1845-től leveleztek. Dingelstedt írta a prológot a „Lohengrin” ősbemu-
tatójához 1850-ben. Weimarba kerülése előtt Münchenben volt színházi intendáns.

AZ EGRI FŐSZÉKESEGYHÁZ HANGSZERTÁRÁNAK 1922. ÉVI LETLÁRA*

A nagymúltú Egri Érseki Főszékesegyház zenekarának hangszereiről, hangszertokjairól és egyéb felszerelési tárgyairól 1922-ben részletes leltár készült, melyet 1922. aug. hó 14-én Nyvelt Károly mint átadó, Meiszner Imre mint átvevő írt alá Ridárcsik Imre éneklő kanonok előtt. A leltárhoz mellékletként csatlakozik „A főszékesegyház vonós hangszereinek műtörténeti monografiája”, amit ugyancsak Meiszner Imre készített.¹

Meiszner Imre (1867—1946) karnagy, a Nemzeti Zenede, később a Zeneakadémia növendéke, 5 éves budapesti templomi karnagyi és énektanári szolgálat után 1908-ban került az egri főszékesegyház karnagyi állásába, mellette pedig a tanítóképző intézet zenetanáraként is működött. Kiválóan képzett muzikus volt, aki miséket, requiemeket és egyéb egyházzenei műveket is komponált. Műtörténeti monografiája komoly (főként vonós) hangszerismeretéről, zenetörténeti tájékozottságáról tanúskodik.

A leltár felvételét elsősorban az a körülmény tette szükségessé 1922-ben, hogy a hangszertár gondozója, Nyvelt Károly karzenész 30 évi szolgálat után távozott állásából, s a gondjaira bízott hangszereket át kellett adnia. Távozási kérelmét elfogadta a főkáptalani tanács. Határozatát Szmrecsányi Lajos érsek elé terjesztette. Az érsek elfogadta a határozatot és Nyvelt Károly részére tekintélyesebb végkielégítést állapított meg. Egyidejűleg utasította Nyvelt Károlyt, hogy a hangszertárat átvevő Meiszner Imrével együtt Ridárcsik Imre éneklő kanonok ellenőrzésével leltárt készítsen a hangszerállományról és a „zene-korus egyéb felszereléseiről”.² Nyvelt Károly szeptember 1-én távozott állásából, a hangszerleltározás az előző hónapban, augusztus folyamán történt, a keltezés szerint aug. 14-én fejeződött be a jegyzőkönyv aláírásával. A leltárt és mellékletét benyújtották az egri főkáptalannak, aki megállapította, hogy „hiány nincsen”.³

1922-ben nemcsak a hangszereket leltározták, ekkor történt az utolsó kísérlet is a zenekar átszervezésére. A karnagy, Meiszner Imre megpróbálta új életre keltetni, kibővíteni a főszékesegyház ének- és zenekarát. Ennek érdekében a főkáptalan megkereste az esztergomi és kalocsai káptalant.⁴ Fáradozásuk nem sok eredménnyel járt, mert ebben az évben utoljára tudott Meiszner az egri énekesek és zenészek köréből 12–12 ta-

*A leltár és melléklete, valamint az első hat jegyzet Sugár István levéltári kutatása alapján kerül közlésre. Függelékben megadjuk a leltár eredeti szövegét és az ehhez kapcsolódó mellékletet.

¹ Egri Érseki Egyházi Levéltár A IV 2327 rsz. Nr 4072/1922

² Heves Megyei Levéltár (továbbiakban: HML) XII—2/a 406 rsz. Nr 290, 328.

³ HML 160 rsz. Nr 328.

⁴ HML 406 rsz. Nr 170, 503.

gú ének- és zenekart összeállítani. Az egri énekesek, muzsikuskok úgy látszik, nem tartották kifizetődőnek a székesegyházban való szolgálatot, s inkább a színházban szerepeltek, sőt itt használták a főszékesegyház hangszereit is. „A főszékesegyház hangszereit nap-nap után állandóan használják a színházban s amennyiben vidékre mennének szerepelni, oda is elvinnék a hangszereket. S ha már itt a városban nem vigyáztak rájuk eléggé, igen valószínű, hogy az ide-oda szállításnál még kevesebbet törődnének velük, s így megtörténhetik, hogy még nagyobb kára lesz a főszékesegyház hangszertárának,” – írja Meiszner Imre a főkáptalannak tett jelentésében.⁵

A zenekar megszűnését sejteti az a tény is, hogy a távozó hangszertáros-zenekari muzsikustól 1922-ben maga a karnagy vette át a hangszertárat. Nem volt zenekari muzsikus, aki a hangszerek kezelésének munkája alól mentesítette volna a karnagyot. Sőt nemcsak hangszerkezelésre vállalkozó „karzenész” nem akadt, de nem is volt már főszékesegyházi zenekari muzsikus. Az együttes utolsó szereplésére is a színháztól és az Ének- és Zeneegylettől hívtak kisegítőket.

Meiszner Imre a jó muzsikus féltő gondjával őrizte, kezelte a hangszereket. Ez tűnik ki műtörténeti monográfiájából is. Pl. az egyik Johann Georg Thier által készített violának tetőjén penészedés nyomait fedezte fel. Okát a szellőztetés elégtelenségében látta (azaz bezárva, talán nedves helyen, használatlanul hevert a hangszer). Ezért, amint írta: „évekkel azelőtt a tokból kivettem, a mely eljárással sikerült a Violát konzerválni”.

Ebből az is látszik, hogy már 1922 előtt is értékes hangszerek heverték használatlanul, mert nem volt, aki játsszon rajtuk. A két világháború közti időben különösen rohamossá vált a hangszerek pusztulása. Még a leltár jegyzetei is utalnak erre. A 28-as szám alatt 3 üstdob van feltüntetve, s azt írták róluk a Jegyzet rovatban: „Ezek közül 2 drb. sérült állapotban van”. A sérülés oka a hangszerek kikölcösönzése. Ugyanis a két üstdobot 5 fúvós hangszerrel együtt kikölcösönözte Meiszner Imre a színházi muzikusoknak, s azok tették használhatatlanná.⁶

A becses hangszerek pusztulása, elkallódása az 1930-as, 40-es évek során egyre nagyobb méreteket öltött. 1945 után pedig szinte valamennyi hangszernek nyoma veszett. Ma már az orgonákon kívül egyetlen hangszerrel sem rendelkezik az egri érseki bazilika.

Az 1922-es leltár 28 leltári szám alatt 36 hangszert tüntet fel. 2 orgonát, 1 harmóniumot, 9 hegedűt, 4 violát, 2 gordonkát, 2 gordont (tehát 17 vonós hangszert). 3 klarinétot, 2 „gépezet nélküli”, s 1 „gépezettel ellátott” trombitát, 2 szárnykürtöt (F hangolással), 2 Bass-szárnykürtöt, 2 vadászkürtöt,⁷ 1 Bass-harsonát „gépezettel”, tehát 13 fúvós hangszert. Végül 3 üstdobot verővel. A hangszerek száma összesen 36.

Feltűnő, hogy az aránylag kielégítő számú rézfúvók mellett nagyon hiányosak a fafúvósok. Csak klarinétról szól a leltár. Ebből ugyan 3 darabot is feltüntet, a Jegyzetben azonban azt írja róluk, s a 2 gépezet nélküli trombitáról, meg a 2 F szárnykürtörl, hogy „használaton kívül” vannak. Így is meglepő, hogy fuvola, oboa és fagott nincs.

⁵HML 159 rsz. Nr 629/1922

⁶Vö.: 5. jegyzet

⁷A 2 vadászkürtöt V. F. Cervény 1886-ban küldte 140 Ft-ért Zsasskovszky Ferencék megrendelésére. (Zsasskovszky Ferenc egyházi karnagy és zeneszerző, 1846–1887-ig az egri székesegyház karmestere és tanítóképző zenetanár.)

A leltár szerint a vonósok mellett csak az újabb „gépezettel” (ventilekkel) ellátott trombitát, a vadászkürtöket, bass-szárnykürtöket és az ugyancsak ventiles bass-harsonát használták az egri főszékesegyházi zenekarban a század elején.

A hangszerek beszerzésének időpontja, s annak körülményei nincsenek feltüntetve. Így nem kapunk semmiféle támpontot arra nézve, hogy egy-egy hangszert mikortól használtak a zenekarban. A hegedűk, vonós hangszerek készítésének éve, mely a bennük levő cédulán található, szintén nem ad ehhez elegendő útmutatást. Csak az következtethető belőle, hogy a készítést megelőző időben nem használhatták. De hogy készítésük után mikor kerültek a zenekar tulajdonába, erre vonatkozólag még készítőjük halálának éve sem igazít el, mert a hangszereket nemcsak készítőjüktől lehetett vásárolni.

A 17 vonós hangszer (számuk eredetileg 18 volt, de egy Guarnerius-gordonkát még 1847 körül eladtak) közül kiemelkedik 3 olasz mestermunka: 2 hegedű és egy mélyhegedű. A 4. leltári szám alatt feltüntetett hegedűt Antonius Stradivarius készítette 1694-ben vagy 97-ben (az utolsó számjegy már a leltár készítésekor elmosódott volt). Az 1644–1737-ig élt, s több mint 70 éven át dolgozott mester akkor készítette, mikor alkotó pályájának tetőfokán állott. Csak a hegedű csigájának eredetiségéhez fér kétség, állapítja meg Meiszner. Több repedés, sérülés is volt már az értékes hangszereken 1922-ben, mert avatatlan kezek „e műkincssel a legdurvább barbarizmussal bántak el”. Egerbe kerülése idején bizonyára hozzáfért, komoly hegedűs kezében lehetett. Utódai azonban nem voltak méltók ilyen kiváló hangszer használatára.⁸ A másik olasz hegedű adatai az 5. leltári szám alatt találhatóak. Készítője Petrus Guarnerius filius Joseph. Készítésének éve 1710, a hangszerbe ragasztott cédula szerint. Meiszner ennek hitelességét kétségbe vonja, mivel „a műtörténet eddig elé nem ismer olyan Petrus Guarneriust aki ilyen stílusú cédulát használt volna, a minőt ezen hegedűben látunk. Emiatt a cédula hitelességéhez nagy kétség fér már azért is, mert hibás ortográfiával van írva (Cremonae helyett Cremona). A hegedű alkotása azonban kétségkívül olasz mesterre vall... Hangja telt és édesen olvadékony”.⁹ A harmadik olasz hangszer a 13. leltári szám alatt fel-

⁸ A Stradivarius-hegedű datálását Meiszner 1694-re vagy 1697-re tette, ugyanis az utolsó szám 1922-ben már elmosódott volt. 1872-ben azonban a hangszer az 5. sz. Guarnerius-hegedűvel és a 13. sz. Bodio-violával kiállításon szerepelt. Ekkor Zsaskovszky Ferenc Schwarz-Schönborn bárónak e tárgyban írt levelében a Stradivarius-hegedűt 1690-esnek említette. (*Magyarország és Nagyvilág* 1872. 29. sz. júl. 21. 342. l.) — A hegedűvel 1883-ban a káptalan is foglalkozott. A Stradivarius- és a Guarnerius-hegedűket a Leidlóff-brácsával együtt javításra küldte Pilát Pál hegedűkészítő mesterhez, aki azt összesen 130 Ft-ért el is végezte. — A hegedű későbbi sorsáról annyit tudunk, hogy 1953-ban Csírszka Konrád győri zenetanár vásárolta meg kb. 5000 Ft-ért leánya számára. A hangszer Kovács Lajos hegedűkészítő mester J. B. Vuillaume (1798–1875) munkájának tartotta, így emlékszik rá Simon Sándor, a legutóbbi egri székesegyházi karnagy is. A hangszer már 1922-ben is sérült volt, később állapota rosszabbodott, így jelenlegi tulajdonosa igyekezett azt megjavíttatni Kodáj (sic!) Zoltán hangszerkészítővel. Megjavítani azonban nem sikerült, így azt tulajdonosa szétszedett állapotban őrzi.

⁹ Meiszner a Guarnerius-cédulát nem tartotta eredetinek. Kifogásolta hibás ortográfiáját is. A kifogásolt „Cremona” szó Zsaskovszky levelében „Cremonae”-ként szerepel (vö.: 8. jegyzet). De a „Cremona” szó a Guarnerius-család céduláin többször is szerepel a következő módon: „Cremona”. A vessző a korabeli ortográfiában ily módon az „ae”-t jelölte. A cédula viszont valóban nem lehet eredeti, ugyanis Pietro Guarneri (Giuseppe Gian Battista fia) 1695–1762-ig élt (tehát 1710-ben

tüntetett viola. Készítette Giov. Battista Bodio Velencében. Az évszám a cédulán elmosódott, csak egy 4-es szám maradt meg belőle. Mestere 1790–1832-ig élt Velencében. „Igen ügyes, de kevésbé ismert hegedű készítő volt”. Az Egerbe került mélyhegedűjének hangja „gordonkaszerű, telt és bámulatosan szép”.¹⁰

Ezeket az olasz hangszereket Meiszner megállapítása szerint is Pyrker János László egri érsek, német nyelven író költő, a MTA tagja, híres művészetpártoló és műgyűjtő vásárolta Olaszországban, ahol 1820-ban velencei pátriárka, 1821-től pedig 6 éven át dalmát prímás és titkos tanácsos volt,¹¹ 1827-ben került az egri érseki székebe. Ekkor hozta magával a 4 kiváló olasz hangszert Velencéből, Meiszner szerint játékosokkal együtt. „Pyrker érseknek udvari zenekara volt s kétség kívül a zenészek ezt a maga nemében páratlanul álló vonós quartettet használták a zenei előadásoknál”. Az érsek halála után, 1847-ben az olasz muzsikuskok visszamehettek hazájukba.¹² A hangszereknek nem akadt méltó kezelőjük. Így történhetett meg, hogy az igen értékes Guarnerius-gordonka az érsek halálát követő „zavaros időkben... valamiképp Pestre került. Ugyanebben az időben II. Sándor orosz cár megbízottai Europa-szerte megvételekre kerestek egy olasz mester Gordonkát és a megbízottaknak az egri főszékesegyház gordonkáját ajánlották fel. Az alkú megkötöttet s a Gordonka Oroszországba került. A cár udvarból állítólag egy orosz gordonka művész kezeibe került s azóta nyoma veszett. Örökké kár, hogy ez a híres Gordonka elveszett nemcsak azért, mert Guarnerius csak néhány gordonkát készített, hanem azért is, mert ha ez a hangszer még itt lenne, a főszékesegyház hangszertárában egy olyan klasszikus mesterművekből álló vonós quartett volna,

[9. lábjegyzet folytatása]

csak 15 éves volt), 1725-ben Velencében telepedett le és élete végéig ott is dolgozott. Az irodalomban található mestercéculáin pedig mindig a következő szöveg szerepel: „Petrus Guarnerius Filius Joseph Cremonensis fecit Venetiis Anno 17..”. (Az első ismert cédula 1721-ből, az utolsó 1760-ból származik.) — Simon Sándor egri egyházi karnagy közlése szerint a hangszer nyakát Kovács Lajos hegedűkészítő mester alakította át. — A hangszert 1953-ban Metzker Károly győri hegedűtanár vásárolta meg 14.000,— Ft-ért.

¹⁰ A viola Pyrker érsek halála után magánhagyatékából került a székesegyház gyűjteményébe. (Vö.: OL — azaz Országos Levéltár — 1848/49 Min. Levéltár H 26-os csomó; Egyházi Szakosztály 23. kútfő, 9380/15–105/1.) — A Bodio-viola datálása 1872-ben még olvasható volt, Zsasskovszky 1804-es készítésűként írt róla. (Vö.: 8. jegyzet.) — A violát Csirszka Konrádné szóbeli közlése szerint valószínűleg egy jelenleg külföldön élő győri orvos vásárolta meg.

¹¹ Pyrker János szorgalmas műgyűjtő volt, saját hangszergyűjteménnyel is rendelkezett. Ez halála után, 1848. márc. 27-én árverésre került. Az árverésen a következő tételek szerepeltek: 302. sz.: Cremonai hegedű 1688 évről, másik 1696 évi, vonóval, dupla tokban 2 db, 106-os szobában; 307. sz.: kották, 14 db Mozart és egyéb kották 41 db; 399. sz.: 1 zongora 100 váltó forintért, megvette Pyrker Jozefa 313 pengő forintért; zongora Steinertől, 1 db, 18-as szoba; violoncello Stradivariustól Cremonában 1698 évi, 1 db; viola, Venezia 1804, 1 db; hegedű tokban, 2 db; hegedű tok nélkül, 2 db; különféle kották, 23 db; tambura 16 db, 69-es szoba; nagy óra kaszliban, muzsikáló, több változatú, és tartozandókkal, megvette Kanyó 513 forintért. Vö.: OL 1848/49 Min. Levéltár H 26-os csomó; Egyházi Szakosztály 23. kútfő, 9380/15-105/1.

¹² Olasz muzsikuskok jelenlétéről semmiféle adatunk nincs, a korabeli forrásokban nincs nyoma. Valószínűleg a hagyomány tartotta így.

melyhez fogható az egész világ hangszer muzeumaiban nem volna található,” – írja Meiszner Imre.¹³

A többi vonós hangszer nem olasz, de az Osztrák-Magyar Monarchia jónevű, jól dolgozó mestereitől való. Így három különböző Thier-hegedű, s egy értékes Thier-viola található a leltári tételek között. A 6. sz. hegedűt Mathias Thier készítette Bécsben 1770-ben. A 7. sz. hegedűt Johannes Georg Thier Bécsben 1772-ben, s a 8-as számút Antonius Thier Pozsonyban 1792-ben. A 14. sz. alatti viola ugyancsak Johann Georg Thier munkája Bécsben, 1772-ben. Hangjának szépségével kiválik még a 11. sz. alatti Geissenhof-hegedű: Bécsben készült 1811-ben. Hozzájuk mérten kisebb értékűek voltak a kicsi hangú, Bernard Viedenhofer által bresciai stílusban, 1794-ben készített (9. sz.), meg az ismeretlen készítőjű, Stainer-modell után készült, erős hangú, de légyságot, „olvadékonyságot” nélkülöző hegedű (12. sz.). Ugyancsak a finomságot hiányolta Meiszner a 10. számú, Leeb János Györgynek 1782-ben Pozsonyban készített hegedűjéből is (10. sz.).

A violák közül a már említett olasz hangszeren kívül a legjobbnak a 14. számút tartotta Meiszner. Készítője Johannes Georg Thier. „Hangja tömör és kiadós”. Már sokkal kisebb, csak „közepes erősségű” a hangja annak a 15. sz. alatt feltüntetett mélyhegedűnek, melyet a pozsonyi mester, Leeb János 1729-ben, még fiatal korában épített. A 16. sz. alatti, csiga helyett szépen kifaragott emberfejjel ékeskedő mélyhegedű nem volt felszerelve, „azért hangjáról ítéletet nem mondhatok”, – írja Meiszner.

A két gordonka közül a 17. sz. talán Eberle mester helyett valamelyik prágai tanítványának munkája. „Hangja nemes és szép”. Az ismeretlen készítőjű 18. sz. gordonka „hangja igen közepes s azért nincs is használatban”.

A két gordonka közül a 19. sz. „ritka erős, széles, rendkívüli tömör hangú hangszer, melyet már sokan megcsodáltak”. Ennél sokkal gyengébb a budapesti hangszerraktárból vásárolt, a 20-as számot viselő másik gordon (Csehországban készült).¹⁴

A hangszer elkallódása pótolhatatlan veszteség. Azonban Bárdos Kornél, *Eger zenéje 1687–1887 c.*, kiadás alatt álló monográfiája az egri zenei életnek, s ezzel együtt a felsorolt hangszer használatának fénykoráról részletesen beszámol.¹⁵

¹³Meiszner Imre: A főszékesegyház vonós hangszereinek műtörténeti monográfiája végéhez illesztett Jegyzet.

¹⁴Simon Sándor szerint a két bőgőt a Városi Zenekar kérte kölcsön.

¹⁵Itt mondok köszönetet Bárdos Kornélnak, aki a hangszerekre vonatkozóan több értékes adatot bocsátott rendelkezésemre.

Lettlär

er festschlagbare hangvorläu hangvorläu er a zene kere nyell'ibundel'aral.

№	A hangvorläu nese	Hangvorläu kereitäre	Tegoräl.
1.	1. Angerogorä	Käpäll 1711 bon Angler Käpäll, ka päu angra gäböräni	60. noll' all'el, 10. k'lämme fjälälär
2.	1. Kar orguna	Käpäll 1710 bon Angler Käpäll, ka päu angra gäböräni	60. noll' all'el, 10. k'lämme, 10. d'el lämme is k'lämme
3.	1. Harmonikant	Mason a Hamlin (Amerika)	10. noll' all'el, 10. k'lämme
4.	1. Hegedi vinnäl	Antonius Kradewaricus barnensis Szeichat Anno 1694 - 1697	
5.	1. Hegedi "	Petrus Juar vinnäl filius Joseph förit tömme auk Alula Juaräl k'lämme 1710.	(1) Reparat' Päläl Päl Hudapäläl 1893.
6.	1. Hegedi "	Mathias Thur, förit Niönne Anno 1770	
7.	1. Hegedi "	Johann Georg Hier, Lauter ämäl Geigenmacher in Wien. Anno 1772.	Tonitella Frickler, Kinder k'lämme, 10. d'el, 10. k'lämme, 10. d'el Hudapäläl 1893.
8.	1. Hegedi "	Antonius Hier, Lauter ämäl Geigen- macher in Preburg Anno 1772.	
9.	1. Hegedi "	Bernard Tiedenkopf in Pösch 1774	
10.	1. Hegedi "	Johann Georgius Leeb förit Bömme 1778	
11.	1. Hegedi "	Stavicus Jüssen, förit Niönne Anno 1811.	
12.	1. Hegedi "	Käpäll is muuttan	Stavicus muuttan Käpäll.
13.	1. Viola vinnäl	Gen. Balluta Godio förit Venetia 1772	10. noll' all'el, 10. k'lämme 1893
14.	1. Viola "	Johann Georg Hier, Lauter ämäl Geigen- macher in Wien. Anno 1772.	
15.	1. Viola "	Johann Georgius Leeb förit Bömme 1772	
16.	1. Viola "	Nicolaus Leeb, Lauter ämäl Geigenmacher in Wien. (1693-1710).	
17.	1. Gordonka vinnäl	Johann Udehins, förit Pragae 1773 v. 1753.	Reparat' Päläl Päl 1893.
18.	1. Gordonka vinnäl	Käpäll is muuttan	
19.	1. Gordonka vinnäl	Antonius Stephanus Pösch, K. Hof- Lauter ämäl in Wien. Anno 1777.	
20.	1. Gordonka	Johann die Stadt Musikinstrumenten- fabrikmeister in Pösch 1865.	Chloroform, 10. d'el, 10. k'lämme
21.	3 d'el Klarinet, A. B. C. Käpäll	Käpäll is muuttan	Häpäll, 10. d'el, 10. k'lämme
22.	3 d'el Trombela, re- zel noll' all'el	"	"
23.	3 d'el b'ingel Käpäll	"	"
24.	2 d'el Fördäpflüt Käpäll	F. F. Carvaj, Pösch	"
25.	2 d'el Bass Käpäll	Käpäll is muuttan	"
26.	1 d'el Bass Käpäll	"	"
27.	1 d'el Trombela Käpäll	"	"
28.	3 d'el Kl'arinet, 3 d'el Käpäll	"	10. noll' all'el, 10. k'lämme, 10. d'el 10. k'lämme, 10. d'el, 10. k'lämme

Magas	Tanyszerelők	Stoppal
29.	2 db. bőrrel párnázott hegyes láb	4 db. olasz lapátok csipőre
30.	1 db. bőrrel párnázott láb talp	1 Godio file szára csipőre
31.	3 db. egyenes fa hegyes láb	
32.	1 db. párnázott gerdőre talp	egy fekete file gerdőre talp csipőre
33.	1 db. Pass. nyomó láb	
	A zene koris egyéb felszerelése:	
34.	2 db. nagy hangjegy szaktány.	4 db. egy file csipőre hangjegy szaktány
35.	1 db. kisebb hangjegy cs hangjegy szaktány.	
36.	1 db. kis szaktány, gyulvételre, és csipőre.	
37.	1 db. La torda hangjegy cs csipőre.	
38.	2 db. axtal fókál.	
39.	16 db. bőrrel párnázott fa szél.	
40.	12 db. hajlítót szél	
41.	7 db. fa szél	
42.	2 db. szalma szél	
43.	1 db. nád szél	
44.	3 db. orgona pad	egy a korcsorgóval.
45.	2 db. mardetható lépcső	
46.	2 db. ruhafogas	
47.	1 db. fekete lábla	
48.	7 db. kője lábla	egy a korcsorgóval.
49.	20 db. hangjegy állvány.	
50.	30 db. gyertya lámpa.	
51.	1 db. centifugák dinamója a nagy orgona fűtőrendszerhez.	100 liter fűtőanyag mellett 1200 forinttal.
52.	1 db. villamos kapu a nagy orgonához, elvételre szélre, és csipőre, és csipőre.	
53.	1 db. centifugák dinamója a kis orgona fűtőrendszerhez.	
54.	1 db. villamos kapu a kis orgonához, elvételre szélre, és csipőre, és csipőre.	
55.	3 db. villamos kábelalabos	hátsó három szélre, egy a villamos szélre van.
56.	2 db. villamos lámpa a kis és a nagy jártól a szélre.	
57.	2 db. villamos lámpa a kis orgonához.	
58.	2 db. villamos utánpótlás kapu	egy a nagy orgonához, egy a nagy orgonához.
59.	2 db. villamos dugasz szettel.	

Egy 1911. aug. 14. évi
 1/2. sz. rendelet
 miatt átadott

Höttem.
 Részvételek
 tisztelettel.

Meisner János
 székfoglaló

M. Jósikegyháza város hangyárcsínak mitintinói monográfiája.

Melléklet a "Leltár"hoz.

a) Hangyák.

Ad. No. 4. A hegédilón lévő cédula tanúsága szerint ezen hangyárcsínak *Stradivarius* készítője Cremonában 1694. évi május 17-án született. Apja utóbi névén *amprina* elnevezéssel, hogy 4. nék v. 7. nék is olvasható. A jobb oldali fedi lap kissé sérült, valószínűleg a római bekapcsolás miatt. A hátsó fedi lap két darabból áll és jobb oldalának alsó részén egy csapás alakú folt van. Ugyanez az a hátsó fedi lap, jobb oldalán $\frac{1}{4}$ részben egy repedés látható és a folt alatt egyrészt a fedi lap széleit, semmint repedés van. A nyak alatt ugyanez az egy repedés található. A hátsó fedi lap bal részén kis repedés, az alsó baloldali részén néhány fedi lapot ömlesztve a szélénél repedés van. A hátsó fedi lapot a jobb és bal oldalán olvashatók a hangyárcsínak nevei. A nyak hátsó részén is a kintestől két oldalán becsipített *C. A. B.* betűk (*Capitulum Uguene*) láthatók. A csiga *predatoris* és nagyon sok másféle fedi lap lakkolására nem egyenlőtlenül a *corpus* lakkolás, mely a hangyárcsínak fedi lapjának hátsó részén a sokféle *Stradivarius* modellél álló hangyárcsínak miatt. A felsorolt sérelmek a mellékelt képek tanúsága, hogy a mitintinói a *Legendarii* hangyárcsínak készítője volt. A hangyárcsínak hangyárcsínak állapota nem. Hangyárcsínak, elválasztás és név. Hangyárcsínak fedi lapjának értéke 50-60,000 koronára tehető.

Ad. No. 5. A mitintinói eddig el nem ismerő *Petrus Guarnonius* aki illyen stílusú cédulát készített volna, a mitintinói hangyárcsínak készítője volt. Emlék a cédula készítéséről nagy kétség for más az az is, mely hátsó ortográfia van írva (*Cremonae helyett Cremona*). A hangyárcsínak készítője azonos. Készítője illyen hangyárcsínak volt. A lakkolás, különösen a hátsó, csodálatos arányú hangyárcsínak készítője. A lakkolás elhelyezése szinte kétségelenni képez, hogy képző hangyárcsínak volt. A hangyárcsínak, amely a hangyárcsínak is, hangyárcsínak hangyárcsínak. A fedi lapján, sajnos, oly kevés, hogy csak a hangyárcsínak és hangyárcsínak. A hangyárcsínak, amely egy darabból áll, nem a hangyárcsínak, hanem a hangyárcsínak. Hangyárcsínak, valószínűleg hangyárcsínak. Felül néhány fedi lapot ömlesztve repedés látható. Egyéb sérelmeket találtak még a hátsó alsó részén, a fedi fedi lap fedi alsó részén és a jobb f. lap alsó része mellett. A csiga hangyárcsínak, de lakkolás egy kis bizonyságunka tegye *predatoris* és. Hangyárcsínak, illyen hangyárcsínak. Hangyárcsínak, elválasztás és név. Hangyárcsínak fedi lapjának értéke 40-50,000 kor. A hangyárcsínak 1813-ban *Petrus Guarnonius* hangyárcsínak készítője volt.

Ad. No. 6. A *Fries* család, közt tagja a XVIII. sz. évi olasz hangyárcsínak készítője volt. A hangyárcsínak hátsó mitintinói hangyárcsínak volt. Hangyárcsínak, elválasztás és név. Hangyárcsínak fedi lapjának értéke 40-50,000 kor.

F 1534

A család egyik örege fiaiban a másik pedig a Magyarországon, Pozsonyban nőtt fel. A család leírásában Stainer leírása, mellesleg még a feltételezett házasság leírásáról is szó van. A leírás szerint a házasság 1772-ben történt. A házasság idején a család tagjai között 500-600 köbméter föld volt.

Az 1772-es leírásban Stainer leírása, mellesleg még a feltételezett házasság leírásáról is szó van. A leírás szerint a házasság 1772-ben történt. A házasság idején a család tagjai között 500-600 köbméter föld volt.

Az 1772-es leírásban Stainer leírása, mellesleg még a feltételezett házasság leírásáról is szó van. A leírás szerint a házasság 1772-ben történt. A házasság idején a család tagjai között 500-600 köbméter föld volt.

Az 1772-es leírásban Stainer leírása, mellesleg még a feltételezett házasság leírásáról is szó van. A leírás szerint a házasság 1772-ben történt. A házasság idején a család tagjai között 500-600 köbméter föld volt.

Az 1772-es leírásban Stainer leírása, mellesleg még a feltételezett házasság leírásáról is szó van. A leírás szerint a házasság 1772-ben történt. A házasság idején a család tagjai között 500-600 köbméter föld volt.

Az 1772-es leírásban Stainer leírása, mellesleg még a feltételezett házasság leírásáról is szó van. A leírás szerint a házasság 1772-ben történt. A házasság idején a család tagjai között 500-600 köbméter föld volt.

Az 1772-es leírásban Stainer leírása, mellesleg még a feltételezett házasság leírásáról is szó van. A leírás szerint a házasság 1772-ben történt. A házasság idején a család tagjai között 500-600 köbméter föld volt.

G. Vételek.

Az 1772-es leírásban Stainer leírása, mellesleg még a feltételezett házasság leírásáról is szó van. A leírás szerint a házasság 1772-ben történt. A házasság idején a család tagjai között 500-600 köbméter föld volt.

helyétől kimerésztes. A ledő és katalógusja egy egy darab véle, és részben kiadó került. A kármunkát a lapok előnyomulása miatt nem lehetett megadni. A ledő és katalógusok a lapok előnyomulása miatt nem lehetett megadni. A kármunkát a lapok előnyomulása miatt nem lehetett megadni.

Írta No 14 Ezen kötet igazgatójának munkái között, kinek igazgatója, 7. szám alatt van leírva. Ezen kötet igazgatójának munkái között, kinek igazgatója, 7. szám alatt van leírva. Ezen kötet igazgatójának munkái között, kinek igazgatója, 7. szám alatt van leírva.

Írta No 15 Ezen kötet igazgatójának munkái között, kinek igazgatója, 7. szám alatt van leírva. Ezen kötet igazgatójának munkái között, kinek igazgatója, 7. szám alatt van leírva.

Írta No 16 Ezen kötet igazgatójának munkái között, kinek igazgatója, 7. szám alatt van leírva. Ezen kötet igazgatójának munkái között, kinek igazgatója, 7. szám alatt van leírva.

c.) Gordonok

Írta No 17 Ezen kötet igazgatójának munkái között, kinek igazgatója, 7. szám alatt van leírva. Ezen kötet igazgatójának munkái között, kinek igazgatója, 7. szám alatt van leírva.

Írta No 18 Ezen kötet igazgatójának munkái között, kinek igazgatója, 7. szám alatt van leírva. Ezen kötet igazgatójának munkái között, kinek igazgatója, 7. szám alatt van leírva.

d.) Gordonok

Írta No 19 Ezen kötet igazgatójának munkái között, kinek igazgatója, 7. szám alatt van leírva. Ezen kötet igazgatójának munkái között, kinek igazgatója, 7. szám alatt van leírva.



A MAGYAR ZENETUDOMÁNY BIBLIOGRÁFIÁJA

1983 (kiegészítés)

1984

Összeállította:

Pogány György

BEVEZETÉS

Bibliográfiánk két részből áll. Az első a *Zenetudományi dolgozatok 1984*-ben közzétett 1983-as bibliográfia kiegészítése. Azoknak a publikációknak az adatait tartalmazza, amelyek a kézirat lezárása után jutottak tudomásunkra.

A második rész az 1984-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 kizorultak volna a bibliográfiából, a *Függelék*-be soroltuk.

Forrásként az MTA Zenetudományi Intézet könyvtárának dokumentációját használtuk, mely 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 napilapokban megjelenő írásokat, valamint a zenei élet eseményeiről beszámoló cikkeket 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.

A fontosabb tanulmányköteteket szerzők szerint, analitikusan dolgoztuk fel, s ezt a tanulmánykötet leírásánál minden esetben jeleztük. A folyóiratcímek rövidítései nek feloldását a Rövidítésjegyzékben adjuk. A bibliográfia szerkezeti beosztása – az első rész kivételével – a következő:

Zenetudományi dolgozatok 1985 Budapest

- 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, 1985. március 30.

Rövidítésjegyzék

Alf.	Alföld
ArchMusWissenschaft	Archiv für Musikwissenschaft
BeitrMusikwissenschaft	Beiträge zur Musikwissenschaft
BulletinKodály	Bulletin of the International Kodály Society
Dtáj.	Dunatáj
ÉletIrod.	Élet és Irodalom
Ének-zene Tan.	Az Ének-zene Tanítása
Ethn.	Ethnographia
Ethnomus.	Ethnomusicology
FilKözl.	Filológiai Közlöny
Filmkult.	Filmkultúra
Fo.	Forrás
HevesiSzle.	Hevesi Szemle
A hét zeneműve 1984–1985.	A hét zeneműve 1984. október–1985. szeptember (Szerk. Kroó György.) Bp. 1984, Zeneműkiadó.
Honism.	Honismeret
HungÉrt.	Hungarológiai Értesítő
IrodSzle.	Irodalmi Szemle
It.	Irodalomtörténet
ItK.	Irodalomtörténeti Közlemények
JelKép	Jel-Kép
JournalAmLisztSoc.	Journal of the American Liszt Society
Keleti hagyomány – nyugati kultúra	Vargyas Lajos: Keleti hagyomány – nyugati kultúra. Bp. 1984, Szépirodalmi Kiadó
Ktáros.	Könyvtáros
KultKöz.	Kultúra és Közösség
MSajtó.	Magyar Sajtó
MKszle.	Magyar Könyvszemle
MozgóV.	Mozgó Világ
MTA I. OK.	A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományok Osztályának Közleményei
Muzs.	Muzsika
MZene.	Magyar Zene

NHQu.	The New Hungarian Quarterly
NZM.	Neue Zeitschrift für Musik
NyelvtudKözl.	Nyelvtudományi Közlemények
ÖMZ.	Österreichische Musikzeitschrift
Parl.	Parlando
SoprSzle	Soproni Szemle
SzocNev.	Szocialista Nevelés
Táncműv.	Táncművészet
TáncművDok.	Táncművészeti Dokumentumok
TörtSzle.	Történelmi Szemle
ÚjÍ.	Új Írás
Utunk Kodályhoz	Utunk Kodályhoz. Szerk. László Ferenc. Bukarest, 1984, Kriterion.
Vig.	Vigília
Vil.	Világosság
ZTdolg.	Zenetudományi dolgozatok 1984. Szerk. Berlász Melinda, Domokos Mária. Bp. 1984, MTA Zenetud. Int.

Az átnézett időszaki kiadványok jegyzéke

- Acta Ethnographica XXXI.
 Alföld 1984. 1–12.
 Archiv für Musikwissenschaft 1984. 1–4.
 Beiträge zur Musikwissenschaft 1984. 1, 2.
 Bölgarszka Muzika 1984. 1–10.
 Bulletin of the International Kodály Society 1984. 1–2.
 Dunatáj 1984. 1–4.
 Early Music 1984. 1–4.
 Élet és Irodalom 1984. 1–52.
 Az Ének-zene Tanítása 1984. 1–6.
 Ethnographia 1983. 4., 1984. 1, 2.
 Ethnomusicology 1984. 1–3.
 Filológiai Közöny 1983. 1–4.
 Folklore 1984. 1–2.
 Fontes Artis Musicae 1984. 1–4.
 História 1984. 1–6.
 Honismeret 1984. 1–6.
 Hudební Rozhledy 1984. 1–12.
 Hudební Věda 1984. 1–4.
 Hungarika Irodalmi Szemle 1984. 1–4., 1985. 1.
 Hungarológiai Értesítő 1983. 1–2.
 Időszaki Kiadványok Repertórium 1984. 1–12., 1985. 1–2.
 International Review of the Aesthetics and Sociology of Music 1983. 1–2., 1984. 1.
 Irodalomtörténet 1984. 1, 2.

- Irodalomtörténeti Közlemények 1984. 1.
Jahrbuch des Österreichisches Volksliedwerkes Bd. 32/33. 1984.
Jazz 1984. 1–3.
Jelenkor 1984. 1–12.
Journal of the American Liszt Society 1983. Vol. 13, 14. 1984. Vol. 15.
Journal of the American Musicological Society 1984. 1.
Journal of Music Theory 1984. 1.
Kép- és Hangtechnika 1984. 1–6.
Kortárs 1984. 1–12.
Kóta 1984. 1–10.
Könyvtári Figyelő 1984. 1–6.
Könyvtáros 1984. 1–12.
Kritika 1984. 1–12.
Kultúra és Közösség 1984. 1–6.
Külföldi Magyar Nyelvű Kiadványok 1984. 1–4.
Magyar Filozófiai Szemle 1983. 1, 2, 3, 4, 5.
Magyar Könyvszemle 1984. 1, 2, 3.
Magyar Nemzeti Bibliográfia. Könyvek Bibliográfiája 1984. 1–24.
Magyar Nyelv 1984. 1–4.
Magyar Nyelvőr 1984. 1, 2, 3.
Magyar Tudomány 1984. 1–12.
Magyar Tudományos Akadémiai Nyelv- és Irodalomtudományok Osztályának Közleményei XXXII.
Magyar Zene 1984. 1–4.
Mozgó Világ 1984. 1–12.
Music and Letters 1984. 1–4.
The Musical Quarterly 1984. 1, 2, 3.
Musik und Gesellschaft 1984. 1–12.
Die Musikforschung 1984. 1, 2.
Műzsák 1984. 1–4.
Muzsika 1984. 1–12.
Muzyka 1984. 1, 2, 3.
Művelődés 1984. 1–12.
Művészet 1984. 1–12.
Nagyvilág 1984. 1–12.
Neue Zeitschrift für Musik 1984. 1–12.
The New Hungarian Quarterly Vol. 25. 93–96.
Notes Vol. 40. 1983/1984. 1–4.
Österreichische Musikzeitschrift 1984. 1–12.
Parlando 1984. 1–12.
Századok 1984. 1, 2.
Szociológia 1983. 1, 2, 3.
Szovetszkaja Muzüka 1984. 1–12.
Táncművészet 1984. 1–12.
Társadalmi Szemle 1984. 1–12.

Tiszatáj 1984. 1–12.

Történelmi Szemle 1984. 1, 2, 3.

Új Írás 1984. 1–12.

Utunk 1984. 1–52.

Valóság 1984. 1–12.

Világosság 1984. 1–12.

Die Volksmusik 1984. 1–12.

Zvuk 1984. 1–4.

1983. (Kiegészítés)**a) Önállóan megjelent munkák**

1. Amandától Santanáig. (Szerk. Mola György.) Bp. 1983, Ifjúsági Lapkiadó Vállalat, 137 l.
2. HONTERUS, (Johannes)
Odae cum harmoniis 1548. Faksimile-Nachdruck, Übertragen, herausgegeben und mit einer einführenden Studie versehen von Ger- not Nussbächer, Astrid Philippi. Bukarest, 1983, Musikverlag, 371, [1] l.
3. Ó, szép fényes hajnalcsillag. Magyar népi kará- csonyi énekek. Közreadja Bereczky János. Bp. 1983, Református Zsinati Iroda, 111 l.
4. O wahres Wort. Kirchenlieder aus der Reforma- tionszeit in Ungarn. Hrsg. von Kálmán Csomasz- Tóth. Bp. 1983, Ráday Kollégium, 106 l. 20 t.
5. SZÉCSI Béla
Emlékezéseim Kodály Zoltánról. München, 1983, Flach, 16 l.
6. TÓTH Ferenc
Topolya és környéke népballadá. (A balladá- kat gyűjtötte Borus Rózsa, Tomik Erika, A dal- lamokat lejegyezte Kónya Sándor. Sajtó alá ren- dezte Jung Károly.) Újvidék, 1981, Forum, 180 l.
Ism. J[ung] K[ároly]. = HungÉrt. 1983. 1– 2. 313–314.
7. BÁCSKAI György
Giuseppe Verdi: Simon Boccanegra, Bp. 1983, Hungaroton, 92 l. = Kísérőfüzet Verdi: Simon Boccanegra c. operájához, Hungaroton, SLPD 12522–24.
8. BARRICELLI, Jean-Pierre
Liszt's journey through Dante's hereafter. = JournalAmLisztSoc. Vol. 14. 1983. 3–15.
9. Bartók Béla Békés megyei gyűjtései. Szerk. Fa- sang Árpád, Sarkad, 1981, Nagyközségi Művelő- dési Ház.
Ism. K[ósa] L[ászló]. = HungÉrt. 1983. 1–2. 269.
10. Bartók Hangarchívum. Bartók hangja és zongorá- játéka. Szerk. Somfai László, Sebestyén Já- nos, Kocsis Zoltán. Hungaroton, LPX 12334– 38.
Ism. Kilenyi, Edward. = JournalAmLisztSoc. Vol.13. 1983, 125.
11. BENCZE Lászlóné
Jellegzetes lakodalmi dalok az Alföldön. = La- kodalom. Szerk. Novák László, Ujváry Zoltán, Debrecen, 1983, KLTE, 389–394.
12. BENKŐ András
Kodály Zoltán és a genfi zsolttárok. = Reformá- tus Szemle, 1983, 2. 100–105.
13. BEREZKY János
Kodály népdalfeldolgozásainak hitelessége. = Ethn, 1983, 4. 558–563.
14. CSENGERY Kristóf
Johannes Brahms: Német rekviem. Bp. 1983, Hungaroton, 20 l. = Kísérőfüzet Brahms: Német rekviem c. művéhez, Hungaroton, SLPD 12475– 76.
15. DILLE, Denis
Thematisches Verzeichnis der Jugendwerke Bé- la Bartóks 1890–1904. Bp. 1974, Akadémiai Kiadó.
Ism. Michałowski, Kornel. = Muzyka, 1983, 4. 140–144.
16. DOMOKOS Mária
„Néprajz és zenetörténet.” = Ethn, 1983, 4, 563–566. Kodály: Néprajz és zenetörténet c. tanulmányáról.

b) Cikkek, tanulmányok

17.
DOMOKOS Pál Péter
Bartók Béla kapcsolata a moldvai csángómagyarakkal. Bp. 1981, Szent István Társulat.
Ism. Kósa László. = HungÉrt. 1983. 1–2. 269–270., Kósa László. = Demos. 1983. 3. 221.
18.
DOMOKOS Pál Péter
Megnyitó beszéd a Magyar népi hangszerek című kiállításon. = A Miskolci Herman Ottó Múzeum Közleményei 21. 1983. 174–176.
19.
FAGAN, Keith
Liszt – the changing scene. = JournalAmLiszt-Soc. Vol. 14. 1983. 16–23.
20.
FALVAY Károly
Táncos népszokások a kaukázusi vajnahoknál. = TáncművDok. 1983. 232–238.
21.
FALVY Zoltán
Klasszicizmus, modernség, népiség a két világháború közötti időszak zenéjében. = Nemzetközi kultúratörténeti szimpozium Mogersdorf 1980, Kőszeg. (Szerk. Horváth Ferenc.) Szombathely, 1983, Vas m. Tanács. 106–114.
22.
FARKAS Márta, Sz.
Kodály: Voyage en Hongrie. = Ethn. 1983. 4. 534–547.
23.
Fejezetek az angol balett XX. századi történetéből. Szemelvények, bemutatójegyzékek. (Szerk. Fuchs Lívia, Ford. Fenyő Imre, Urbán Mária, Vajda Márta.) Bp. 1983, Magyar Táncművészek Szövetsége. 1–109.
24.
FELFÖLDI László
Egy ifjú halott lakodalma Apátfalván, 1924-ben. = Múzeumi kutatások Csongrád megyében 1982. Szeged, 1983. 95–101.
25.
FÖLDYNE ASZTALOS Adrienne
Kodály Zoltán sárospataki kapcsolatai. = Sárospataki Pedagógiai Füzetek 7. Sárospatak, 1983. 211–216.
26.
FÖLDYNE ASZTALOS Adrienne
Kovács Dezső 1881–1961. = Sárospataki Pedagógiai Füzetek 7. Sárospatak, 1983. 96–106. Organaművész, zenetanár.
27.
FUCHS Lívia
Repertórium az 1982/83. évad táncbemutatóiról. = TáncművDok. 1983. 251–266.
28.
GÁBRY György
A magyar hegedű. = Ethn. 1983. 4. 588–593. A hangszer elnevezésének eredete.
29.
HALMOS István
Útban az önálló hangszeres formához. (A „verbunkos” zene, a magyar barokk hangszeres zene s a paraszti tánczene formai kapcsolata.) = MTA I. OK. XXXII. 1980. 3–4. 217–233.
30.
HÉZSER Zoltán
Gaetano Donizetti: Don Pasquale. Bp. 1983, Hungaroton. 92 I. = Kísérőfüzet Donizetti: Don Pasquale c. operájához, Hungaroton. SLPD 12416–18.
31.
HOLL Béla
Szigeti Kilián 1913–1981. = SoprSzle. 1983. 4. 366–368.
32.
HUNKEMÖLLER, Jürgen
Bartók analysiert seine „Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta.” = ArchMus-wissenschaft, 1983. 2. 147–163.
33.
KISS Lajos
Gombos és Doroszló népzeneje. Újvidék, 1982. Hungarológiai Kutatások Intézete.
Ism. Szöllösy Vágó László: Népzeneink tiszta forrásai. = Üzenet. 1983. 6. 309–312.
34.
KODÁLY Zoltán
A magyar tánc kérdéseiről. Közreadja Szenthegyi István. = TáncművDok. 1983. 17–20.

35.

KRÍZA Ildikó

A legendaballada. Bp. 1981, Akadémiai Kiadó.
Ism. Dömötör Tekla. = It. 1983. 4. 975—
979., Kiss Mária. = Ethn. 1983. 4. 623—624.

36.

KUNOS István

Ádám Jenőről, Szigetszentmiklós nagy szülött-
jéről. = Dunakanyar. 1983. 3. 48—50.

37.

LEGÁNY Dezső

Ferenc Liszt and his country 1869—1873. Bp.
1983, Corvina.

Ism. Suttoni, Charles. = JournalAmLisztSoc.
Vol. 14. 1983. 97—99.

38.

Letters of Franz Liszt. Collected and ed. by La
Mara, Reprint. New York, 1969.

Ism. Suttoni, Charles. = JournalAmLisztSoc.
Vol. 13. 1983. 166—168.

39.

LISZT, Franz

Piano versions of his own works. Vols. 1—2. Ed.
by Zoltán Gárdonyi, István Szélényi. Bp. 1982,
Ed. Musica. Z. 8253, 8859.

Ism. Hinson, Maurice. = JournalAmLisztSoc.
Vol. 13. 1983. 187.

40.

Magyar Gregorianum. Schola Hungarica, Dir. by
Janka Szendrei, László Dobszay. Hungaroton.
SLPX 11477, 12048, 12049, 12050, 12169,
12170.

Ism. Hiley, David. = Early Music. 1983. 2.
261—263.

41.

Magyar hangszeres népzene. Szerk. Sárosi Bá-
lint. Hungaroton. LPX 18045—47.

Ism. Porter, James. = Ethnomus. 1983. 1.
165—167.

42.

MARTIN György

A magyar körtánc és európai rokonsága. Bp.
1979, Akadémiai Kiadó.

Ism. Erdely, Stephen. = Ethnomus. 1983. 2.
368—370.

43.

MARTIN György

Pesovár Ferenc 1930—1983. = TáncművDok.
1983. 222—226.

44.

MARTIN György—TAKÁCS András

Mátyusföldi népi táncok. Bp. — Bratislava,
1981, Gondolat — Madách.

Ism. Felföldi László. = HungÉrt. 1983. 1—2.
293—294.

45.

MILLOSS Aurél

Bartók életművének jelentősége századunk ba-
lletesztétikájának kialakulásában. = Táncműv-
Dok. 1983. 4—16.

46.

MILNE, Hamish

Béla Bartók: His life and times. London, 1983,
Hippocrene. 112 l.

Ism. Skei, Allen B. = Library Journal. 1983.
7. 746.

47.

MÓZSI Ferenc

„Legyen a zene mindenkié.” = SzocNev. 1983.
5. jan. 133—135.

Kodály Zoltánról.

48.

A népdalkutató Bartók Béla Békés, Arad és Bi-
har megyékben. Szerk. Csende Béla. Békécsa-
ba, 1981, Rózsa Ferenc Gimnázium.

Ism. Kósa László. = HungÉrt. 1983. 1—2.
298.

49.

NORDQUIST, John

Liszt's Hamlet. = JournalAmLisztSoc. Vol. 13.
1983. 182—187.

50.

NORDQUIST, John

Liszt's Prometheus. = JournalAmLisztSoc. Vol.
14. 1983. 130—134.

51.

OLSVAI Imre

Kodály Zoltán és más népek zenéje. = Ethn.
1983. 4. 566—571.

52.
PAKSA Katalin
Gyermekjátékok és jelesnap szokásdalok Kodály kórusműveiben. = Ethn. 1983. 4. 554–558.
53.
PÁNDI Marianne
Johannes Brahms: Szimfóniák. Bp. 1983. Hungaroton, 16 l. = Kísérőfüzet Brahms: Szimfóniák c. felvételéhez, Hungaroton, SLPD 12273–76.
54.
PÁVAI István
Változatok Farkas Pál dalaihoz. = Ethn. 1983. 4. 594–599.
Kiegészítések egy XVIII. századi kéziratához.
55.
PESOVÁR Ferenc
A dél-dunántúli (Dél-Pannónia) táncdialektus helye a magyar és a délkelet-európai táncművészetben. = TáncművDok. 1983. 227–232.
56.
PESOVÁR Ferenc
A magyar nép táncélete. Bp. 1981, NPI.
Ism. Felföldi László, = HungÉrt. 1983. 1–2. 305.
57.
PESOVÁR Ferenc
Székesfehérvár — felsővárosi népdalok. = Változások városa. Antológia Székesfehérvárról. Szerk. Mekis János, Székesfehérvár, 1983, Városi Tanács. 131–150.
58.
PESOVÁR Ferenc
Toborzási utasítások a Magyar Királyság számára. Közreadta és bevezette —, = TáncművDok. 1983. 238–250.
59.
PÉTERI Judit
Antonio Vivaldi: 12 Concerto, Op. 8. Bp. 1983, Hungaroton. 28 l. = Kísérőfüzet Vivaldi: 12 Concerto c. felvételéhez, Hungaroton SLPD 12463–67.
60.
POTEMROVA, Maria
Hudobný život v Košiciach 1848–1918. Košice, 1981, Štátna Vedecká knižnica.
Ism. Urbanciková, Lydia. = Historica Carpatica. Seria C, História, 14. 1983. 475–477.
61.
RAJECZKY Benjamin
Forrai Magdolna Gregoria 1918–1983. = Ethn. 1983. 4. 617.
62.
RAJECZKY Benjamin
Kodály Zoltán és a Magyar Néprajzi Társaság. = Ethn. 1983. 4. 530–533.
63.
REVITT, Paul J.
Franz Liszt's harmonizations of linear chromaticism. = JournalAmLisztSoc. Vol. 13. 1983. 25–52.
64.
RIZZUTO, Charles A.
Arrigo Boito: Nerone. Bp. 1983, Hungaroton. 128 l. = Kísérőfüzet Boito: Nerone c. operájához, Hungaroton, SLPD 12487–89.
65.
RÓNAY László
A garabonciás emlékezete. Negyven éve hunyt el Reinitz Béla. = Üzenet. 1983. 9. 438–440.
66.
SAFFLE, Michael
Unpublished Liszt works at Weimar. = JournalAmLisztSoc. Vol. 13. 1983. 3–23.
67.
SÁNDOR Géza
A zenei nevelés hatása a személyiség fejlődésére. = Létünk. 1983. 6. 1065–1074.
68.
SCHNEIDER Lajos
A mohácsi malomgátba reng a nád. 50 népdal — gyűjtéséből. Szerk. Várnai Ferenc, Mohács, 1981, Városi Tanács.
Ism. K[ósa] L[ászló]. = HungÉrt. 1983. 1–2. 295.
69.
SOLTÉSZ István
El kell menni katonának. A falusi ember és a régi katonáskodás. Bp. 1981, Zrínyi.
Ism. Kríza Ildikó. = Ethn. 1983. 4. 625–626., Kríza Ildikó. = HungÉrt. 1983. 1–2. 307–308.

70.
SONNEVENDNÉ LACKOVITS Emőke
Pesovár Ferenc emlékezete 1930–1983. = Horizont. 1983. 4. 26–29.
71.
SUTTONI, Charles
Liszt's letters: Carolyne Wittgenstein on their publication. = JournalAmLisztSoc. Vol. 13. 1983. 116–119.
72.
SUTTONI, Charles
Liszt's letters: Lamennais paroles d'un croyant. = JournalAmLisztSoc. Vol. 14. 1983. 71–73.
73.
SZAKOLCZAY Lajos
Romániai magyar hanglemezek. = HungÉrt. 1983. 1–2. 339–342.
Zenei és irodalmi hanglemezek.
74.
SZALAY Olga
Kodály, a népdalgyűjtő. = Ethn. 1983. 4. 548–554.
75.
SZENDREI Janka–DOBSZAY László–RAJECZKY Benjamin
XVI–XVII. századi dallamaink a népi emlékezetben. Bp. 1979, Akadémiai Kiadó.
Ism. Voigt Vilmos. = FilKözl. 1983. 3–4. 507–509.
76.
SZENESI Katalin
A zene társadalmi szerepe és a zenei nevelés. = Tudományos Közlemények. Semmelweis Orvostudományi Egyetem Marxizmus-Leninizmus Intézet. 13. 1983. 304–310.
77.
SZŐKE, Péter
Szuscsestvovola li muzika do vozniknovenija zszini na zemle? = Inosztrannaja Literatura. 1983. 9. 204–207.
Volt-e zene az élet keletkezése előtt a Földön?
78.
TARI Lujza
Magyar népzene Kodály Zoltán fonográffelvételeiből. Bp. 1983, Hungaroton. = Kísérőfüzet a Magyar népzene Kodály Zoltán fonográffelvételeiből c. lemezhez, Hungaroton. LPX 18075–76.
79.
TERÉNYI Ede
Arcképvázlatok. Romániai magyar zeneszerzők 7. Vermessy Péter, Czakó Ádám. = Igaz Szó. 1983. 8. 150–153.
80.
TERÉNYI Ede
Arcképvázlatok. Romániai magyar zeneszerzők 8. Hencz József. = Igaz Szó. 1983. 9. 254–255.
81.
TERÉNYI Ede
Hogyan tanítsuk korszerűen a zenét? = Korunk. 1983. 8. 646–652.
82.
UJVÁRY Zoltán
Szállj el fecskemadár. Gömöri magyar népbaldák és népdalok. Bp. 1980, Magyar Helikon.
Ism. Schellbach, Ingrid. = Finnisch-Ugrische Forschungen. 1983. 1–3. 301–306.
83.
VALUCH István
Eger város harangjai. = HevesiSzle. 1983. 4. 40–42.
84.
VARGYAS Lajos
Kodály, a nemzeti géniusz. = Ethn. 1983. 4. 521–529.
85.
VARGYAS Lajos
A magyarság népzeneje. Bp. 1981, Zeneműkiadó.
Ism. Paks Katalin. = Demos. 1983. 2. 220., Paks Katalin. = HungÉrt. 1983. 1–2. 316–317.
86.
VASY Géza
Illyés Bartók- és Kodály-verse. = „Bátrabb igazságokért!” Az ELTE XX. századi Magyar Irodalomtörténeti Tanszéke, az MTA Irodalomtudományi Intézete és a Magyar Irodalomtörténeti Társaság rendezésében a 80 éves Illyés Gyula életművéről tartott tudományos ülésszak előadásai. (Szerk. Fráter Zoltán.) Bp. 1982, ELTE. 225–234.

87.

VIKÁR László

Szóveg és dallam kapcsolata. = NyelvtudKözl.
1983. 2. 449–453.

88.

VIKÁR, László—BERECZKI, Gábor

Chuvash folksongs. Bp. 1979, Akadémiai Ki-
adó.

Ism. Stockmann, Erich. = BeitrMusikwissen-
schaft. 1983. 3–4. 303–305.

89.

WALKER, Alan

Franz Liszt. Vol. 1. New York, 1983, Knopf.
Ism. Wolff, Konrad. = JournalAmLisztSoc.
Vol. 14. 1983. 120–123.

1984.

I. ÁLTALÁNOS MŰVEK

a) Önállóan megjelent munkák

90.

BÁRDOS Lajos

Selected writings on music. (Transl. by Alexander Farkas, Kata Ittész.) Bp. 1984, Ed. Musica, 491 l.

91.

Brockhaus—Riemann zenei lexikon, Szerk. Carl Dahlhaus, Hans Heinrich Eggebrecht. A magyar kiadás szerkesztője Boronkay Antal. 2. kötet: G—N. Bp. 1984, Zeneműkiadó. 648 l.

92.

EMBER Ildikó

Zene a festészetben. A zene mint szimbólum az európai reneszánsz és barokk festészetben. Bp. 1984, Corvina. 31 l. 48 t.

93.

(GYIMES Ferenc)

Idegen nyelvű zenei könyvek a közművelődési könyvtárakban. (Ajánló jegyzék.) (Összeáll. és annotálta —. Az anyaggyűjtésben részt vett G. Forrai Magda, Szalai Ágnes.) (Bp. 1984), OSzK Könyvtártudományi és Módszertani Központ. 610 l.

94.

(GYIMES Ferenc)

Régi zene 1. Állományjegyzék. (Összeáll. —.) Bp. 1984, Állami Gorkij Könyvtár. 238, [2] l.

95.

A hét zeneműve 1984. október — 1985. szeptember. (Szerk. Kroó György.) Bp. 1984, Zeneműkiadó. 494, [2] l.

Részletezése külön.

96.

KÁDÁR Péter, Cs.

Díszkónika, A rockzene és a diszkó technikája. Bp. 1984, Ifjúsági Lapkiadó Vállalat. 311 l. 68 t. 1 hanglezemmel.

97.

A Magyar állami Operaház 100. évadja 1983/84. (Bev. Mihály András.) Bp. 1984, Magyar Állami Operaház. 136 l.

98.

A magyar zenei szakirodalom bibliográfiája 1981. Szerk. Zimáné Lengyel Vera. Bp. 1984, Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár — MTA Zenetudományi Intézete. 236, [2] l.

99.

PÉTERFFY Jenő

Válogatott művei. (A válogatás, a szöveggondozás és a jegyzetek Sőtér István munkája.) Bp. 1984, Szépirodalmi. 1008 l.

(Magyar Remekírók.)

A kötet zenei írásai: Bülow János előadásai; Delibes: Jean de Nivelle. Vígopera; Joachim József és első hangversenye; Joachim József és második hangversenye; Lortzing Albert: Cár és ács, Vígopera három felvonásban; A Rajna kincse s a Walkür a Magyar Királyi Operaházban; Richter János filharmóniai hangversenye; Schauer Ferenc: Atala. Opera öt felvonásban.

100.

RAJK András

Melis György. Bp. 1984, Műzsák. 119 l.

Ism. Koltai Tamás: A színész mint olyan. = ÉletIrod. 43. 10.

101.

RISKÓ Géza

Edda Művek, Miskolc. Bp. 1984, Ifjúsági Lapkiadó Vállalat. 178 l. 48 t.

102.

SEBŐK János

Magya-rock 2. A beat-hippi jelenség 1973—1983. Bp. 1984, Zeneműkiadó. 335 l.

103.
SIMON Géza Gábor
A szegedi Molnár Dixieland története. Szeged, 1984, Bartók Művelődési Központ. 136 l.
Ism. [Turi Gábor] (turi). = Jazz. 1984. 2. 16.
104.
TIBORI Tímea
Bartók zenéjének fogadtatása a 80-as években. Egy zeneszociológiai vizsgálat eredményei. Bp. 1984, Művelődéskutató Intézet. 66 l. 5 t.
105.
VARGYAS Lajos
Keleti hagyomány – nyugati kultúra. Tanulmányok. Bp. 1984, Szépirodalmi Kiadó. 461, [1] l.
Zenei tanulmányai külön!
106.
Zenetudományi dolgozatok 1984. (Szerk. Berlász Melinda, Domokos Mária.) Bp. 1984, MTA Zenetudományi Intézete. 268 l.
Részletezése külön.
- b) Cikkek, tanulmányok*
107.
BÁRDOS Lajos
Erdő mellett. Organika 9. = Ének-zene Tan. 1984. 2. 70–73.
108.
BÁRDOS Lajos
Kóda-akkord. = Parl. 1984. 3. 17–22.
109.
BÖLÖNY József
Szélgjegyzetek egy zenei lexikonhoz. = Kritika. 1984. 7. 5. A Brockhaus-Riemann zenei lexikon 1. kötetében megjelent téves és hiányos adatok pótlása.
110.
BREUER János
Kinek kell a kortárs zene? = MozgóV. 1984. 6. 57–62.
111.
BREUER János
Versenyművek fúvósötösre és zsűrre. = Muzs. 1984. 6. 11–12. A budapesti Nemzetközi Zeneszerzőversenyről.
112.
BREUER János
Zur Lage der Komponisten in Ungarn. = ÖMZ. 1984. 10. 531–533.
113.
CSENGERY Kristóf
Korunk zenéje, 1984. [1]. = Muzs. 1984. 12. 21–28.
114.
DOBSZAY László
Válságok, reformok a XX. századi egyházzeneben 1–2. = Vig. 1984. 2. 130–133. 3. 162–166.
115.
FEUER Mária
Különlegességek, különösségek. Berliini Ünnepi Hetek. = Muzs. 1984. 2. 6–8.
116.
FEUER Mária
Tradíció és korszerűség. Mozaikok Japánból 1–2. = Muzs. 1984. 10. 11–16. 12. 5–10.
117.
FITTLER Katalin
Korunk zenéje. = Kritika. 1984. 12. 37.
118.
FODOR András
Szó, zene, kép. Bp. 1983, Magvető.
Ism. Breuer János: A költő szól. = Muzs. 1984. 5. 45., Kórháti Zsolt: Embermúzeum. = Életrod. 1984. 11. 11., Leskó László. = Dtáj. 1984. 3. 67–69., Rónay László: Érték és mérték. = Újl. 1984. 7. 119–121., Cs. Varga István: A testvérműzsák költőjéneke eszszéi. = Fo. 1984. 11. 76–81., Vekerdí László. = Jelenkor. 1984. 11. 1049–1052.
119.
GELENCSÉR Ágnes
A táncművészet modern irányzata 1–3. = Táncműv.
1. A modern tánc. = 2. 17–21.
2. Az európai modern tánc. = 3. 27–30.
3. A szovjet balett avantgarde korszaka. = 4. 17–20.

120.
GRABÓCZ Márta
Budapest Radio and contemporary Hungarian music. = NHQu. 1984. 93. 207–209.
121.
GRABÓCZ Márta
Két bemutató a párizsi elektronikus zenei hangszerkiállításán. Kísérlet Eötvös Péter és Hugues Dufourt művének ismertetésére. = MZene. 1984. 3. 301–305.
122.
HAYNAL Kornél János
Zenélnék a kölykök. Beszélgetés amatőr zenekarokról. Lévai Júlia, Trunkos András, Maróthy János beszélgetése Haynal Kornél Jánossal a rockzenéről. = Kritika. 1984. 4. 11–13.
Vö. 144. tétellel.
123.
A hét zeneműve 1983, október–1984. szeptember. (Szerk. Kroó György.) Bp. 1983, Zeneműkiadó.
Ism. Fittler Katalin. = Parl. 1984. 4. 28–29.
124.
HOFFMANN Márta, D.–RUDAS János
In dispute. = JelKép. Különszám 50–59.
A hanglemezkiadásról.
125.
HOLLÓS Máté
Érdes felületek között. = MozgóV. 1984. 1–2. 227–232.
A kortárs zenéről, irányzatairól.
126.
HORVÁTH István
Az elektronikus zene hangszere: a szintetizátor. = Természet Világa. 1984. 11. 496–499.
127.
Index of I[nternational] K[odály] S[ociety] Bulletins 1976–1983. = BulletinKodály. 1984. 1. 36–39.
128.
KÁRPÁTI Andrea
Kép – nyelv – zene 3. Variációk népi témákra. = Muzs. 1984. 3. 26–28.
129.
KÁRPÁTI János
Japán napok – zenészszemmel. = Muzs. 1984. 6. 8–10.
130.
KERÉNYI Mária
Bayreuth „angol Ringje”. = Muzs. 1984. 11. 26–31.
Beszámoló a bayreuthi Ünnepi Játékokról.
131.
KERÉNYI Mária
Drezdai változatok '84. = Muzs. 1984. 10. 17–21.
Beszámoló a Drezdai Ünnepi Játékokról.
132.
KOLTAI Tamás
[Beszélgetések az operáról. Riporter –] = Muzs. 1984.
1. Mihály András: Az operát újra és újra ki kell találni. 1. 17–23.
2. Fischer Iván: Alázat vagy kreativitás? 3. 3–7.
3. Mikó András: Az operarendezés: előadóművészet. 6. 14–19.
4. Petrovics Emil: Lehet, hogy nincs többé opera? 8. 5–11.
5. Brook, Peter: A reformizmus kevés. 12. 11–17.
133.
KOVÁCS Sándor
Napjaink zenéje. = Muzs. 1984. 8. 12–15.
134.
KOVÁCS Sándor
Randevű '83. = Muzs. 1984. 2. 37–39.
Beszámoló a szocialista országok fiatal zeneszerzőinek tanácskozásáról.
135.
KOVÁSZNAJNÉ VERÉB Ágnes
Zeneművek. Kották katalógusa 1. Összeáll. —. Miskolc, 1983, II. Rákóczi Ferenc Megyei Könyvtár, 321 l.
Ism. Gyimes Ferenc. = Ktáros. 1984. 10. 622–623.

136.
KÖRBER Tivadar
A kortárs magyar zene pedagógiai és elméleti kérdései. Debrecen, 1984. június 27.–július 4. = Parl. 1984. 10. 3–6.
137.
KROÓ György
Esti ábránd. – ÉletIrod. 1984. 41. 12.
Beszámoló a Korunk zenéje eseményeiről.
138.
KROÓ György
„Music of Our Age”, Festival 1983. = NHQu. 1984. 93. 203–207.
139.
LÁSZLÓ Ferenc
A százegyedik év. Bartókról, Enescuról, Kodályról. Bukarest, 1983, Kriterion.
Ism. Breuer János: Ünnepe után. = ÉletIrod. 1984. 18. 10.
140.
LÉVAI Júlia
Tanulságok a hetvenes évek pop történetéből. = Valóság. 1984. 4. 70–79.
141.
A magyar zenei szakirodalom bibliográfiája 1980. Szerk. Zimáné Lengyel Vera. Bp. 1982, Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár – MTA Zenetudományi Intézete.
Ism. Ittész Mihály. = Ktáros. 1984. 3. 176–177.
142.
MÁRKUSNÉ NATTER-NÁD Klára
Az MTA Zenetudományi Intézete. = Ének-zene Tan. 1984. 5. 236–237.
143.
MARÓTHY János
Apeiron. A zenei végtelen természetéről. = MZene. 1984. 1. 69–72.
144.
PEJTSIK A. György–MARÓTHY János
Zenélnek a kölykök? = Kritika. 1984. 10. 17–18.
Pejtsik A. György hozzászólása a Kritika 4. számában megjelent beszélgetéshez, Maróthy János válasza. Vö. a 122. tétellel.
145.
POGÁNY György
A magyar zenetudomány bibliográfiája 1983. (Kiegészítés 1982.) = ZTolg 1984. 234–268.
146.
SIMON Géza Gábor
Magyar jazzbibliográfia 3. = Jazz. 1984. 2. 17–18.
Az 1–2. rész az 1983. évfolyamban.
147.
SOMFAI László
A Jánosi együttes „kemény folklór”-kísérlete. = Kortárs. 1984. 7. 1164–1168.
Jánosi András és együttese kísérlete Bartók-műveknek és az alapjukul szolgáló népi anyagnak autentikus előadására.
148.
SOMORJAY Dorottya
Interfórum '84. = Muzs. 1984. 8. 37–39.
Beszámoló az Interfórumról.
149.
SOMORJAY Dorottya
Met, NYPO, Milstein. Zenei jegyzetek New Yorkból. = Muzs. 1984. 5. 12–16.
150.
SÜKÖSD Mihály
Az Üvöltés-től az üvöltésig. Gyárfás Péter interjúja Sükösd Mihállal. = MozgóV. 1984. 5. 95–109.
A beatról és a rockról.
151.
SZÉKELY András
A régizene mazzsolái vagy Utrecht harangjai. = Muzs. 1984. 1. 14–16.
Beszámoló az Utrechti Régizene Fesztiválról.
152.
SZEMERE Anna
Elméletek, programok a popzenekutatásban. = MZene. 1984. 2. 179–184.
153.
TALLIÁN Tibor
Korunk zenéje '83. = Kortárs. 1984. 3. 487–491.

154.

TALLIÁN Tibor

New York — később. 1–2. = Muzs. 1984. 8. 24–27., 10. 21–23.

Beszámoló New York zenei életéről.

155.

TIHANYI László

Arcok, gondolatok Aarhusból. ISCM-fesztivál, 1983. = Muzs. 1984. 1. 7–8.

156.

TIHANYI László

Találkozások, tanulságok. = Muzs. 1984. 7. 36–38.

Beszámoló a Varsói Kísérleti Ritmikai Műhely magyarországi útjáról.

157.

TIHANYI László

Üzenet Debrecenből. = Muzs. 1985. 9. 28–29.

„A kortárs zene elméleti és pedagógiai kérdései” c. nyári tanfolyamról beszámoló.

158.

TÓTH Anna

Leningrádi Tavasz, 1984. = Muzs. 1984. 8. 28–29.

159.

TURI Gábor

Azt mondom: jazz. Interjúk magyar jazzmuzsikusokkal. Bp. 1983, Zeneműkiadó.

Ism. Juhani Nagy János. = Alf. 1984. 8. 93–95.

160.

UJFALUSSY József

Zenetudomány és pszichológia. = Pszichológia, 1984. 4. 129–137.

161.

VÁCZI Tamás

Amerikai zene európai szemmel. = Vig. 1984. 3. 184–189.

162.

VARGA Bálint András

Látogatás az IRCAM-ban. = Muzs. 1984. 7. 10–14.

163.

VARGYAS Lajos

„Júniusi hetek” és a magyar zenekultúra. = Keleti hagyomány — nyugati kultúra, 421–425.

A 30-as években írt tanulmány újraközlése a zenekultúráról.

164.

VARGYAS Lajos

Zene és közösség. = Keleti hagyomány — nyugati kultúra, 429–443.

165.

VUKÁN György

Filmhang és filmzene — a gyakorlatban. = Filmkult. 1984. 4. 57–63.

166.

WILHEIM András

Korunk zenéje, 1983. [2]. = Muzs. 1984. 1. 3–6.

167.

WIRTHMANN Julianna

Mitől fesztivál egy fesztivál? Beszélgetés Frans de Ruiterrel, a Holland Fesztivál Igazgatójával. = Muzs. 1984. 6. 12–13.

168.

Zenetudományi írások. Szerk. Benkő András. Bukarest, 1983, Kriterion.

Ism. Legány Dezső. = MZene. 1984. 2. 216–217.

169.

ZSOLDOS Péter

Zene a Rádióban. = MSajtó. 1984. 3. 18–21.

II. ÁLTALÁNOS ZENETÖRTÉNET

a) Önállóan megjelent munkák

170.

BATTA András

Richard Strauss. Bp. 1984, Gondolat, 298, [2] l.

(Szemtől szemben.)

171.
ERDÉLYI Sándor
A hegedű. Utánnymás. Bp. 1984, MTA Zene-
tudományi Intézete. 204 l.
(Műhelytanulmányok a Magyar Zenetörténet-
hez 2.)
172.
HOMOLYA István
Palestrina – Lassus. 2., átdolg. bőv. kiadás. Bp.
1984, Gondolat. 221 l.
(Zenei Kiskönyvtár.)
173.
LENDVAI Ernő
Verdi és a 20. század. A Falstaff hangzás-drama-
turgiája. [Tanulmányok.] Bp. 1984, Zenemű-
kiadó. 515, [1] l.
174.
NÉMETH Amadé
Gustav Mahler életének krónikája. Bp. 1984,
Zeneműkiadó. 298 l.
(Napról napra.)
175.
RÁTONYI Róbert
Operett. 1–2. Bp. 1984, Zeneműkiadó. 413 l.
429 l.
176.
SZABOLCSI Bence
A zene története. Az őskortól a XIX. század vé-
géig. 6., rev. kiadás. Bp. 1984, Zeneműkiadó.
477 l.
(Szabolcsi Bence Művei 4.)
177.
TÓTFALUSI István
Operamesék. 4. kiadás. Bp. 1984, Zeneműki-
adó. 514 l.
- b) Cikkék, tanulmányok*
178.
ALBERT István
Gioacchino Rossini: A sevillai borbély. Bp. 1984,
Hungaroton. 23 l. = Kisérőfüzet Rossini: A sevillai
borbély c. operájához, Hungaroton. LPX
12625–27.
179.
BALÁZS István
„Tudja és teszi.” Luigi Nono írásairól. = Vil.
1984. 3. 170–176.
180.
BATTA András
Gustav Mahler: Das klagende Lied /A panaszos
dal./ = A hét zeneműve 1984–1985. 134–142.
181.
BATTA András
Richard Strauss: Elektra. = A hét zeneműve
1984–1985. 313–321.
182.
BATTA András:
Richard Strauss: Macbeth. = A hét zeneműve
1984–1985. 199–206.
183.
BERÉNYI István
Orgonabarátok találkozója Elzászban. = Muzs.
1984. 1. 9–13.
Andreas Silbermann, François Callinet és Mi-
chael Stiehr orgonái Elzászban.
184.
BORGÓ András
Tizenkét egyenrangú hang, avagy az elsődleges-
ség kérdése. Josef Matthias Hauer, a „filozófi-
kus mesemondó”. = Muzs. 1984. 11. 36–42.
185.
BOSCHÁN Daisy
Giacomo Puccini: Bohémélet. = A hét zeneműve
1984–1985. 106–114.
186.
CSENGERY Kristóf
Johann Sebastian Bach: 2., h-moll zenekari
szvit. = A hét zeneműve 1984–1985. 37–47.
187.
CSENGERY Kristóf
Johannes Brahms: C-dúr zongoratrió, Op. 87. =
A hét zeneműve 1984–1985. 114–126.
188.
CSENGERY Kristóf
Johannes Brahms: c-moll zongoratrió, Op. 101.
= A hét zeneműve 1984–1985. 409–421.

189.
DÉVÉNYI Róbert
A szász medve halála. = Múzsák. 1984. 4. 10–11.
Georg Friedrich Händel.
190.
DEVICH Sándor
A régi zene aktuális előadási problémája Bach hegedűműveinek közreadása tükrében. = Parl. 1984. 4. 1–18.
191.
DOBSZAY László
Adatok az úgynevezett volta-rítmus történetéhez. = MZene. 1984. 1. 14–22.
192.
DOMOKOS Mária
Franz Schubert: 6. szimfónia, D 589. = A hét zeneműve 1984–1985. 359–365.
193.
DOMOKOS Mária
Franz Schubert: Moments musicaux, D 780. = A hét zeneműve 1984–1985. 63–70.
194.
DÜRR, Alfred
Johann Sebastian Bach kantátái. Bp. 1982, Zeneműkiadó.
Ism. Székely András. = Muzs. 1984. 3. 42–43.
195.
FALVY Zoltán
Egy hangszertípus társadalmi szerepének történelmi változásai nyolc évszázad során. = MZene. 1984. 1. 29–44.
A duda.
196.
FITTLER Katalin
Mozart, az elmélettanár. Attwood tanulmányok az új Mozart-összkiadás X/30/1. kötete alapján 1–3. = Parl. 1984. 6–7. 37–48., 8–9. 27–38., 10. 16–22.
197.
GRABÓCZ Márta
John Cage: Szonáták és közjátékok preparált zongorára. = A hét zeneműve 1984–1985. 373–383.
198.
HAMBURGER Klára
Ludwig van Beethoven: c-moll, „Pathétique” szonáta, Op. 13. = A hét zeneműve 1984–1985. 143–149.
199.
HAMBURGER Klára
Robert Schumann: Bécsi farsang, Op. 26. = A hét zeneműve 1984–1985. 366–372.
200.
HOMOLYA István
Benjamin Britten: Háborús requiem. = A hét zeneműve 1984–1985. 482–489.
201.
HOMOLYA István
Wolfgang Amadeus Mozart: Két duó hegedűre és brácsára /C-dúr: K 423, B-dúr: K 424./ = A hét zeneműve 1984–1985. 322–328.
202.
JUHÁSZ Előd
A Bernstein-jelenség. = JelKép. 1984. 2. 113–118.
203.
KARÁCSONYI Rezső
A hangszerek királynője. = Múzsák. 1984. 1. 32–33.
Az orgonáról.
204.
KARÁCSONYI Rezső
Oboa, fagott és a többiek. = Múzsák. 1984. 3. 26–27.
205.
KARÁCSONYI Rezső
Tárogató és fémpipa. = Múzsák. 1984. 2. 38–39.
206.
KARÁCSONYI Rezső
Viola, fidula és a többiek. = Múzsák. 1984. 4. 28–30.
207.
KÁRPÁTI János
Ludwig van Beethoven: e-moll vonósnégyes, Op. 59. No. 2. = A hét zeneműve 1984–1985. 207–216.

208.
KÁRPÁTI János
Arthur Honegger: Jeanne d'Arc a máglyán. = A hét zeneműve 1984–1985. 448–457.
209.
KÁRPÁTI János
Kelet-Európa zenetörténetének sajátosságai. /Előtanulmány a Nemzetközi Zenei Tanács és az Unesco közös gondozásában készülő Egyetemes zenetörténet-hez./ = MZene. 1984. 4. 399–417.
210.
KOMLÓS Katalin
Johann Sebastian Bach: 12. kantáta, „Weinen, Klagen”. = A hét zeneműve 1984–1985. 229–234.
211.
KOVÁCS János
Wolfgang Amadeus Mozart: Esz-dúr zongoraverseny, K 482. = A hét zeneműve 1984–1985. 467–476.
212.
KOVÁCS János
Wolfgang Amadeus Mozart: Prágai szimfónia. = A hét zeneműve 1984–1985. 5–12.
213.
KOVÁCS János
Giuseppe Verdi: Macbeth. = A hét zeneműve 1984–1985. 188–198.
214.
KOVÁCS Sándor
Ludwig van Beethoven: c-moll zongoraszonáta, Op. 111. = A hét zeneműve 1984–1985. 422–430.
215.
KOVÁCS Sándor
„Ordnungen mit Tonhören.” = MZene. 1984. 4. 377–383.
Anton Webern zeneműveiről.
216.
KOVÁCS Sándor
Arnold Schoenberg: Pelléas és Mélisande, Op. 5. = A hét zeneműve 1984–1985. 288–296.
217.
KOVÁCS Sándor
Arnold Schoenberg: Egy varsói menekült – kantáta, Op. 46. = A hét zeneműve 1984–1985. 83–91.
218.
KROÓ György
Heilawac – avagy délutáni álom a kanapén. Négy tanulmány a Nibelung gyűrűjéről. Bp. 1983, Zeneműkiadó.
Ism. Fittler Katalin. = Kóta. 1984. 5. 20–21., Zoltai Dénes. = Muzs. 1984. 4. 31–32.
219.
KROÓ György
Mítoszteremtő vers és zene. = MZene. 1984. 1. 59–63.
Richard Wagnerről.
220.
LANDON, Howard Chandler Robbins
Joseph Haydn: Az évszakok. Bp. 1984, Hungaroton, 12 I. = Kísérőfüzet Haydn: Az évszakok c. oratóriumához, Hungaroton, SLPX 12690–92.
221.
LENDVAI L. Ferenc
„Várunk mindenkit. Éljen a szabadság!” Filozófiai jegyzetek a Don Giovanni előadásához. = MozgóV. 1984. 9. 39–54. Mozart: Don Giovanni; az Erkel Színházban bemutatott opera kapcsán a darabról.
222.
MALINA János
VIII. Henrik dalai. = VIII. Henrik udvarában. Egy korszak arculata versekben és rajzokban. (A verseket válogatta és fordította Mészöly Dezső.) Bp. 1984, Helikon. 185.
223.
MARÓTHY János
Dmitrij Sosztakovics: Hegedűverseny. = A hét zeneműve 1984–1985. 48–55.
224.
MESTERHÁZI Máté
Felix Mendelssohn-Bartholdy: Éliás. = A hét zeneműve 1984–1985. 297–306.

225.
MESTERHÁZI Máté
Robert Schumann: A Paradicsom és a péri. = A hét zeneműve 1984–1985. 27–36.
226.
MEZEI János
Hector Berlioz: Te Deum. = A hét zeneműve 1984–1985. 150–159.
227.
MEZEI János
Guillaume de Machaut: Mise. = A hét zeneműve 1984–1985. 71–82.
228.
MEZEI János
Igor Stravinsky: Duo concertant. = A hét zeneműve 1984–1985. 217–228.
229.
MÓRA Klára
A finn zeneművészet Magyarországon. = Barátok, rokonok. Tanulmányok a finn-magyar kulturális kapcsolatok történetéből. Szerk. Páivi Heikkilä, Karig Sára. Bp. 1984, Európa. 159–165.
230.
NIRSCHY OTT Aurél
Egy magyar Stradivarius. = Kritika. 1984. 3. 22.
Gerle Róbert, Amerikában élő magyar hegedűművész hangszeréről; Stradivari 1726-ban készült hegedűjének története.
231.
PÁNDI Marianne
Bach és Händel. = Kóta. 1984. 10. 2–3.
232.
PÁNDI Marianne
Pjotr Iljics Csajkovszkij: A diótörő, Op. 71. = A hét zeneműve 1984–1985. 160–165.
233.
PÁNDI Marianne
Franz Schubert: Rosamunda – kísérezene, D 797. = A hét zeneműve 1984–1985. 270–275.
234.
PAPP Márta
Alekszandr Borogyin: Igor herceg. = A hét zeneműve 1984–1985. 431–448.
235.
PAPP Márta
Egy felfedezett operatőredék: Muszorgszkij Szalambója. = Muzs. 1984. 11. 3–8.
236.
PÉTERI Judit
Johann Sebastian Bach: Két- és háromszólamú invenciók. = A hét zeneműve 1984–1985. 329–337.
237.
PÉTERI Judit
Wolfgang Amadeus Mozart: B-dúr zongoraverseny, K 595. = A hét zeneműve 1984–1985. 180–187.
238.
PÉTERI Judit
Antonio Vivaldi: Hat hegedűverseny, Op.6. = A hét zeneműve 1984–1985. 19–26.
239.
PINTÉR Éva
Gioacchino Rossini: L'Italiana in Algeri /Olasz nő Algírban/. = A hét zeneműve 1984–1985. 384–391.
240.
RAICS István
Heinrich Schütz. = Kóta. 1984. 10. 1.
241.
Régi zene. Tanulmányok, cikkek, interjúk. Szerk. Péteri Judit. Bp. 1982, Zeneműkiadó.
Ism. László Ferenc: Tudás és ráérezés. = Muzs. 1984. 9. 45.
242.
SAS Ágnes
Unisono és tasto solo jelölése Valentin Depisch műveiben. = ZTdolgoz 1984. 37–48.
243.
SIMON Géza Gábor
Az európai jazztörténet kutatásának helyzete. = Jazz. 1984. 2. 11–14.
244.
SÓLYOM György
Richard Wagner: Faust-nyitány. = A hét zeneműve 1984–1985. 392–398.

245.
SOMFAI László
„...csak utólag vettem észre.” Anton Webern elemzése Op. 28-as Vonósnégyesének adagio-formájáról. = MZene. 1984. 3. 367–376.
246.
SOMFAI László
Joseph Haydn: 96., D-dúr szimfónia. = A hét zeneműve 1984–1985. 127–133.
247.
SOMFAI László
Joseph Haydn: h-moll vonósnégyes, Op.64, No. 2. = A hét zeneműve 1984–1985. 338–344.
248.
SOMFAI László
Igor Strawinsky: Capriccio zongorára és zene-karra. = A hét zeneműve 1984–1985. 13–18.
249.
SOMFAI László
A tenuto jelentése és jelentősége a bécsi klasz-szikusok kottázásában. = MZene. 1984. 2. 165–178.
250.
SOMORJAY Dorottya
Franz Schubert: Asz-dúr Missa Solemnis, D 678, No.5. = A hét zeneműve 1984–1985. 458–466.
251.
SOMORJAY Dorottya
Richard Wagner: Siegfried-idill. = A hét zenemű-ve 1984–1985. 256–262.
252.
SZÉKELY András
A Händel-kép alternatívái. = Muzs. 1984. 11. 32–33.
253.
SZŐLLŐSY András—JENEY Zoltán
Petrasit köszöntjük. = Muzs. 1984. 7. 3–9.
Goffredo Petrassi 80 éves.
254.
TURCSÁNYI Emil
Elemzés és gyakorlat. Menüett a barokk zené-
ben. = Parl. 1984. 6–7. 30–36.
255.
UJFALUSSY József
Claude-Achille Debussy: Jeux. = A hét zenemű-
ve 1984–1985. 307–312.
256.
WAGNER, Cosima
Napló. Bp. 1983, Zeneműkiadó.
Ism. Fittler Katalin. = Kóta. 1984. 5. 20–
21.
257.
WAGNER, Richard
Opera és dráma III. Költészet és zene a jövő
drámájában. Bp. 1983, Zeneműkiadó.
Ism. Fittler Katalin. = Kóta. 1984. 5. 20–
21.
258.
WEBERN, Anton
Előadások, írások, levelek. Bp. 1983, Zenemű-
kiadó.
Ism. Fittler Katalin. = Parl. 1984. 12. 27–
30.
259.
WILHEIM András
Módszer és mű. (Elemző megjegyzések Webern
Das Augenlicht című kompozíciójához.) = MZe-
ne. 1984. 4. 384–388.
260.
WILHEIM András
Alekszandr Szkrjabin: Poème de l'extase, Op.
54. = A hét zeneműve 1984–1985. 263–269.
261.
WILHEIM András
Anton Webern: Öt dal Stefan George „Der Sie-
bente Ring”-jéből, Op. 3. — Öt dal Stefan Geor-
ge költeményeire, Op.4. = A hét zeneműve
1984–1985. 56–62.
262.
YOKOI Masako
A hagyományos zene [3.4]. = Muzs. 1984. 2.
14–16., 4. 13–16. Az 1-2. rész az 1983-as év-
folyamban.
263.
ZOLTAI Dénes
A Cosima-napló margójára. = Valóság. 1984. 7.
104–112.
Wagner politikai nézeteiről.

264.
ZOLTAI Dénes
Wagner hier et aujourd'hui. = Neohelicon, 1984, 2, 43–64.

III. MAGYAR ZENETÖRTÉNET

a) *Önállóan megjelent munkák*

265.
ADORNO, Theodor Wiesengrund
Írások a magyar zenéről. Gyűjtötte, fordította, jegyzetekkel ellátta Breuer János. Bp. 1984, Zeneműkiadó. 104 l.
Ism. Éles Csaba: Zenekultúránk esete Adornóval. = Alf. 1984. 7. 88–90.
266.
BÁRDOS Kornél
Sopron zenéje a 16–18. században. A művek tematikus jegyzékét összeállította Vavrinecz Veronika. Bp. 1984, Akadémiai Kiadó. 650 l. 10 t.
267.
BARSÍ Ernő–SZABÓ Ernő
A pataki kollégium zenei krónikája. Bp. 1984, Zeneműkiadó. 222 l.
268.
BERLÁSZ Melinda
Lajtha László. Bp. 1984, Akadémiai Kiadó. 275 l. 1 t.
(A múlt magyar tudósai.)
269.
BERLÁSZ Melinda–TALLIÁN Tibor
Iratok a magyar zenéoktatás történetéhez 1945–1956. Összeáll. és szerk. —. (Előszó Ujfalussy József.) Bp. 1984, MTA Zenetudományi Intézete. 431 l.
(Műhelytanulmányok a Magyar Zenetörténethez 5.)
270.
BÓNIS Ferenc
Tizenhárom találkozás Ferencsik Jánossal. „Hátár-idő-napló.” Bp. 1984, Zeneműkiadó. 225 l.
Ism. Fittler Katalin. = Kóta. 1984. 8. 19–20.

271.
BOROS Attila
Klemperer Magyarországon. 2., bőv. kiadás. Bp. 1984, Zeneműkiadó. 143 l.

272.
BORSA Miklós–TOLNAY Pál
Az ismeretlen Operaház. Bp. 1984, Műszaki Könyvkiadó. 143 l.

273.
A budapesti Operaház 100 éve. Szerk. Staud Géza, írta Gelencsér Ágnes, Körtvélyes Géza, Staud Géza, Székely György, Tallián Tibor. Bp. 1984, Zeneműkiadó. 591 l. 6 t.
Ism. Fittler Katalin. = Kóta. 1984. 9. 19–20.

274.
CZIFFRA György
Ágyúk és virágok. (Des canons et des fleurs. Ford. Fedor Ágnes, Herczeg György. Az átdolgozott és bővített magyar kiadást sajtó alá rendezte Várnai Péter.) 3. kiadás. Bp. 1984, Zeneműkiadó. 239 l.

275.
DOBSZAY László
A magyar dal könyve. (Az 1. fejezet Borsai Ilona munkája.) Bp. 1984, Zeneműkiadó. 645 l.
Ism. [Décsi Ágnes] (dédá). =Kóta. 1984. 6. 20., Fittler Katalin. = Ének-zene Tan. 1984. 5. 238–239.

276.
DOBSZAY László
Magyar zenetörténet. Bp. 1984, Gondolat. 421 l. 1 mell.
Ism. Rajeczky Benjamin. = Muzs. 1984. 10. 35–37.

277.
FEJÉR Gábor–GÁBOR István
Ferencsik János, az ember és művész portréja. — Beszélgetések Ferencsik Jánossal. Bp. 1984, Műszaki Könyvkiadó. 127. [3] l.

278.
GÁBOR István
A BHZ-tól az ÁHZ-ig. (Bev. Ferencsik János.) Bp. 1984, Zeneműkiadó. 269 l.
Ism. Breuer János. = Muzs. 1984. 10. 38–39., Fittler Katalin. = Kóta. 1984. 8. 19–20, Kronstein Gábor. = ÉletIrod. 1984. 49. 10.

279.

In memoriam Bodon Pál. (Szerk. Ittész Mihály.) Kecskemét, 1984, Kodály Zoltán Zenepedagógiai Intézet, 94 l.

A kötetben: Ittész Mihály: Bodon Pál emlékezete; Móczárné Bodon Sára: Bodon Pál, az ember.; Palotás József: Bodon Pál, a pedagógus; Ittész Mihály: Bodon Pál, a zeneszerző; Bodon Pál zeneműveinek jegyzéke; Szógi Ágnes: Bodon Pál, a népművelő.

280.

ISTVÁNYFFY Benedek

Church music works, Ed. by Vavrincez Veronika. (Vavrincez Veronika: Istvánffy Benedek élete és működése. — Dobszay László: Istvánffy Benedek kisebb egyházi művei.) Bp. 1984, MTA Zenetudományi Intézete, 271 l. (Musicalia Danubiana 3.)

281.

KÁLMÁNFI Béla

Esztergom zenei emléke és népzeneje. Esztergom, 1984, Tanítóképző Főiskola, 38 l. (Kiskönyvtár 2.)

282.

KODÁLY Zoltán

Magyarság a zenében. (Az előszót és a jegyzeteket írta Szigethy Gábor.) Bp. 1984, Magvető, 65 l. (Gondolkodó magyarok.)

283.

LEGÁNY Dezső

Franz Liszt. Unbekannte Presse und Briefe aus Wien 1822–1886. Wien–Köln–Graz, 1984, Böhlau, 265 l, 8 t.

284.

Liszt Kiskönyvtár 2. [Kiadja a] Liszt Ferenc Társaság. Bp. 1984, 73, [3] l.

A kötetben: Keresztury Dezső: Liszt Ferenc és a magyar reformkor; Lukin László: „Van-e hangod?... Állj közénk”. Liszt és Vörösmarty; Raics István: Mit olvasott Liszt Ferenc; Simó Jenő: Tasso megdicsőülése. Liszt Ferenc Tasso-kompozíciói; Vörös Károly: Pesti karnevál, Liszt Pesten 1839/40 farsangján.

285.

MÁTRAY Gábor

A muzsikának közönséges története és egyéb írások. (Vál., sajtó alá rendezte és a jegyzeteket írta Gábry György. Várnai Péter: Egy magyar muzsikás a reformkorban c. tanulmányával.) Bp. 1984, Magvető, 550 l. (Magyar Hírmondó.)

286.

NÉMETH Amadé

Erkel Ferenc életének krónikája, 2. kiadás. Bp. 1984, Zeneműkiadó, 229 l. (Napról napra 10.)

287.

PETHŐ Bertalan

Bartók rejtekútja. Bp. 1984, Gondolat, 274 l.

288.

SZABÓ Helga

Éneklő Ifjúság 1925–1944. Bp. 1984, Múzsák, 20 l. (Kóta-füzetek 1.)

289.

A százéves Operaház válogatott iratai. (Az iratanyagot felkutatta Valkó Arisztid, válogatta és a bevezetőt írta Staud Géza, szerk. Dés Mihály.) Bp. 1984, Magyar Színházi Intézet, 360 l.

290.

SZOMJAS-SCHIFFERT György

Népdalaink a magyar történelemben. Vál., szerk. részben gyűjtötte —. Munkatárs Csenki Imre. Bp. 1984, Tankönyvkiadó, 299 l, 12 t. (Néprajz mindenkinek 2.)

291.

A zeneszerző Szabó [Ferenc]. Emlékezések. Szerk. Maróthy János. Bp. 1984, Zeneműkiadó, 331 l.

Ism. Fittler Katalin. = Kritika, 1984, 5. 36–37.

b) Cikkek, tanulmányok

292.

ÁBRAHÁM Mariann

Liszt: Technikai tanulmányok zongorára III/1. = Parl. 1984, 12. 1–5.

293.
ANDRÁSFALVY Bertalan
Pesovár Ferenc emlékezete 1930–1983. = Ethn. 1984. 2. 322–328.
294.
ANDRÁSFALVY Bertalan
Világnak kiáltott keserű búcsúszó Martin Györgytől. = Honism. 1984. 3. 62–63.
295.
BALÁZS István
„A király meztelen!” Új magyar opera – mítosz és valóság 1–2. = MozgóV. 1984. 10. 6–29., 11. 11–34.
296.
BALÁZS István
A magánélet börtönében. Kurtág György két művéről. = Valóság. 1984. 5. 51–62.
Omaggio a Luigi Nono; A boldogult R. V. Truszo üzenetei.
297.
BALÁZSNÉ KISS Katalin
A nyelv és a zene egysége Kodály Zoltán művészetében. = Ének-zene Tan. 1984. 4. 169–176.
298.
BÁRDOS Kornél
Adatok a pozsonyi és a nagyszombati káptalani-városi iskola 17. századi zenéjéhez. = ZTdolgo 1984. 13–16.
299.
BÁRDOS Kornél
Bárdos Kornél műhelyében. Király Péter beszélgetése — zenetudóssal. = Muzs. 1984. 2. 17–19.
300.
BÁRDOS Lajos
Énekeljék — de kik? Mátyás János beszélgetése Bárdos Lajossal a Magyar Kórusról. = Muzs. 1984. 10. 26–31.
301.
BÁRDOS Lajos
Kodály pentaton harmóniái. = Ének-zene Tan. 1984. 5. 206–213.
302.
BÁRDOS Lajos—KOVÁCH Andor
Ők hozzám tartoznak, Bárdos Lajos és Kovách Andor beszélgetése a zeneéletéről, Kovách Andor Médea c. operájáról. = Kritika. 1984. 10. 3–4.
303.
BÁRDOS Lajos
50 éve... Az Éneklő Ifjúság bemutatkozása. = Kóta. 1984. 4. 1–2.
304.
BARSÍ Ernő
„Egyik utcán végigmentem...” = Ének-zene Tan. 1984. 2. 74–76.
A XVIII. századi melodiáriumokról.
305.
BERLÁSZ Melinda
Bartha Dénes, a folyóiratszerkesztő. A Magyar Zenei Szemle és a Zenei Szemle főszerkesztője. = MZene. 1984. 2. 115–134.
306.
BÓNIS Ferenc
Búcsú Molnár Antaltól. = Parl. 1984. 3. 1–3.
307.
BÓNIS Ferenc
Ki komponálta a Psalmus Hungaricus zenéjét? Kodály vitája a német sajtóval 1942-ben. = MZene. 1984. 2. 135–139.
308.
BREUER János
Bárdos Lajos, a tudós. = Kóta. 1984. 7. 4.
309.
BREUER János
Bartha Dénes köszöntése. = Ének-zene Tan. 1984. 3. 128–130.
310.
BREUER János
Die Beziehungen zwischen Arnold Schönberg und Alexander Jemnitz. = ÖMZ. 1984. 6. 301–305.
311.
BREUER János
Jegyzetlapok Péterfi Istvánról. = Muzs. 1984. 8. 3–4.

312.
BREUER János
Jemnitz Sándor és Arnold Schoenberg kapcsolatai. = *MZene*. 1984. 1. 3–13.
313.
BREUER János
Marosszéki táncok. = *Utunk Kodályhoz*. 97–104.
Kodály: Marosszéki táncok; a mű keletkezéséről.
314.
BREUER János
Zenei élet, kultúrpolitika 1949. Jemnitz Sándor naplójából. [Közreadja és bev. —] = *Historia*. 1984. 2. 29–31.
315.
CSILLAG István
Új adatok Goldmark Károly életrajzához. = *Évkönyv 1983/84*. Szerk. Scheiber Sándor. Bp. 1984, Magyar Izraeliták Országos Képviselőlete. 73–81.
316.
CZANIK Mária
A zene palotája = *Műzsák*. 1984. 3. 3–5.
Az Operaház épülete.
317.
DEMÉNY János
Bartók „piktor” földije: Herman Lipót. = *Dtáj*. 1984. 1. 17–30.
Nagyszentmiklósról, Bartók és Herman szülőhelyéről, egy-két apróság Herman Lipót és Bartók kapcsolatáról.
318.
DOBOSSY László
Bartók and Čapek in the league of nations. = *NHQ*. 1984. 95. 199–202.
319.
DOBSZAY László
Árpád-kori kottás miscskönyvünk provenienciája. = *ZTdolg* 1984. 7–12.
320.
DOMOKOS Mária
„Joseph, lieber Joseph mein.” Adalék a Harmonia Caelestis forrásaihoz. = *Mzene*. 1984. 1. 23–28.
321.
DOMOKOS Pál Péter
Egyházi énektöredék Szent Lászlóról, mely a Képes Krónika két látomáslegéndáját eleveníti meg. = *Vig*. 1984. 8. 628–631.
322.
DOMOKOS Pál Péter
„A népemért mindent...” Hajdu D. Dénes és Kóka Rozália beszélgetése Domokos Pál Péterrel. = *Vig*. 1984. 8. 615–625.
323.
DOMOKOS Pál Péter
„...édes Hazámnak akartam szolgálni...” Bp. 1979, Szent István Társulat. — Bartók Béla kapcsolata a moldvai csángómagyarokkal. Bp. 1981, Szent István Társulat. — Ioan Ferent: A kunok és püspökségük. Ford. Domokos Pál Péter. Bp. 1981, Szent István Társulat.
Ism. Polgárdy Géza: Domokos Pál Péter három könyve a moldvai magyarokról. = *Honism*. 1984. 5. 54–57.
324.
DUNAJSKÁ, Anna—ŠTIBRÁNYIOVÁ, Mária
Hudobný spolok v Trnava 1753–1969. Zbierka hudobnin. Inventár. Trnava—Bratislava, 1982, Štátny Okresný Archív.
Ism. Bárdos Kornél. = *Hudobný Život*. 1984. 11. 8.
325.
ECKHARDT Mária
Egy utazó naplója. (Liszt Ferenc és Marie d’Agoult svájci vándorlása 1835. június—júliusban.) = *ZTdolg* 1984. 54–66.
326.
ECKHARDT Mária
Az 1936-os Liszt-kiállítás dokumentumainak nyomában. = *MZene*. 1984. 2. 141–153.
327.
ECKHARDT Mária
Magyar fantázia, ábránd, rapszódia a XIX. század zongoramuzsikájában 2. = *MZene*. 1984. 4. 346–366.
328.
ECKHARDT Mária
New documents on Liszt as author. = *NHQ* u. 1984. 95. 181–194.

329.

ERDÉLYI Sándor

Adam Bessler az első magyarországi hegedűkészítő? = ZTdolg 1984. 26–36.

330.

FÁBRI Péter

„Milyen jó a muzikusoknak...” A 100 éves Balázs Béla emlékére. = Muzs. 1984. 9. 19–20.

331.

FARKAS Márta, Sz.

Kodály: Voyage en Hongrie. = Ethn. 1983. 4. 534–547.

Ism. T. H.: Zoltán Kodály's early diary. = NHQu. 1984. 95. 100–101.

332.

FASANG Árpád

Iskolánk Kodály Zoltánra emlékeztek. = Köznevelésünk Évkönyve 1982–1983. 145–159.

333.

FERENCsik János

Kodály as I knew him. = BulletinKodály. 1984. 2. 33–36.

334.

FERENCsik János

Négyszemközt Ferencsik Jánossal. Közreadja a beszélgetés szövegét Oldal Gábor. = Parl. 1984. 8–9. 51–53.

335.

FERENCZI Ilona

A Vietoris tabulaturás könyv kötetáblája. = MZene. 1984. 1. 45–51.

336.

FEUER Mária

A dirigens. Elhunyt Ferencsik János. = ÉletIrod. 1984. 25. 13.

337.

FODOR András

Bartók befogadásának problémái a felszabadulás utáni Magyarországon. = Műhely. 1984. 4. 44–46.

338.

FODOR Géza

Búcsú a tegnaptól. Ferencsik János emlékezete. = Muzs. 1984. 8. 16–20.

339.

FÖLDES Imre

Kurtág György: A boldogult R. V. Truszova üzenetei. = A hét zeneműve 1984–1985. 242–255.

340.

GÁBOR Eszter

The re-opening of the Budapest Opera House. = NHQu. 1984. 96. 189–194.

341.

GÁRDONYI Zoltán

Liszt Ferenc orgonamuzsikája. = MZene. 1984. 4. 335–345.

342.

GLATZ Ferenc

Zene, politikai közgondolkodás, nemzeti eszmények. (Társadalmi és kultúrtörténeti megjegyzések a Kossuth szimfóniáról) = TörtSzle. 1984. 1–2. 165–171.

Bartók: Kossuth-szimfónia.

343.

GUPCSÓ Ágnes

Melodiárium-irodalmunk újabb emléke. = ZTdolg 1984. 82–93.

344.

HAMBURGER Klára

Megnyílik-e számára a halhatatlanság kapuja? (A párizsi szaksajtó az élő és halott Liszt Ferencről, 1886-ban.) = MZene. 1984. 1. 52–58.

345.

Hangversenyek egy születésnapra. Szőnyi Erzsébet köszöntése 60. születésnapja alkalmából. = Ének-zene Tan. 1984. 3. 131–134.

346.

HÁRS József

A Soproni Ünnepi Hetek előzményei 1–2. = Soprszle. 1984. 2. 97–117., 3. 220–240.

347.

HARSÁNYI István

A 100 éves Operaház építési és rekonstrukciós munkáinak főbb eseményei. = Magyar Építőipar. 1984. 8. 495–501.

348.
HEGYI István
Ady és költészetének zenei kapcsolatai. = *Studia Paedagogica Auctoritate Universitatis Pécs Publicata*, 1. 73–81.
349.
HELASVUO, Veikko
A magyar zene és zenepedagógia Finnországban. = *Barátok, rokonok. Tanulmányok a finn-magyar kulturális kapcsolatok történetéből*. Szerk. Päivi Heikkilä, Karig Sára. Bp. 1984, Európa. 213–227.
350.
HELTAI Erzsébet
In memoriam Kósa György. A zeneszerző és a mozdulatművész. = *Táncműv.* 1984. 12. 19–20.
351.
HOLLÓS Máté
Egy álmodozó naplója. = *MozgóV.* 1984. 5. 128.
Balassa Sándor: Egy álmodozó naplója c. zenekari művéről.
352.
HOLLÓS Máté
A magyar zene mindenké. = *Parl.* 1984. 10. 1–3.
353.
HORÁK Magda
Színház a Gettóban. Az OMIKE művészakció. = *Évkönyv 1983/84.* Szerk. Scheiber Sándor. Bp. 1984, Magyar Izraeliták Országos Képviselőte. 167–193.
Hangversenyekről, operai előadásokról is.
354.
JUHÁSZ Frigyes
Az ünnepi Bárdos-hangversenyéről. = *Kóta.* 1984. 10. 12–13.
355.
KADOSA Pál
Kodály as I knew him. = *BulletinKodály.* 1984. I. 39–42.
356.
KÁRPÁTI János
Bartók vonósnégyesei. Bp. 1984, Hungaroton. 84 l. = *Kísérőfüzet Bartók: Hat vonósnégyes c. lemezfelvételéhez*, Hungaroton. SLPD 12052–04.
357.
KÁRPÁTI János
Liszt Ferenc Chickering zongorái. = *MZene.* 1984. 3. 226–236.
358.
KECSKEMÉTI István
Kodály Zoltán: A farsang búcsúszavai, Op. 6. No. 7. = *A hét zeneműve 1984–1985.* 276–287.
359.
KECSKEMÉTI István
Kodály Zoltán gall zongorazenéje. = *MZene.* 1984. 3. 268–280.
360.
KECSKEMÉTI István
Kodály Zoltán: Két „Mégkéssett melódia”: „Elfojtódás” – „A tavasz”. = *A hét zeneműve 1984–1985.* 92–106.
361.
KECSKEMÉTI István
Kodály Zoltán: Két kéne elvenni? – Népdalfeldolgozás három változatban. = *A hét zeneműve 1984–1985.* 399–408.
362.
KESZI Imre
Kósa György. 1897–1984. = *Parl.* 1984. 10. 15.
Keszli Imre régebbi írásának újraközlése Kósa György elhunytá alkalmából.
363.
KESZI Imre
Válogatott zenei írások. Bp. 1983, Magvető.
Ism. C. Szalai Ágnes. = *Kritika.* 1984. 3. 34–35.
364.
KIRÁLY Péter
Géza Kresz – a lífe in music 1882–1959. = *NHQu.* 1984. 94. 213–217.
365.
KISS Antal
Ő maga út volt, Vikár Béla 1859–1945. = *Napjaink.* 1984. 5. 27–28.
366.
KOC SIS Zoltán
Ferenczi György 1902–1983. = *Vig.* 1984. 3. 222–223.

367.
Kodály Zoltán levelei. Szerk. Legány Dezső.
Bp. 1983, Zeneműkiadó.
Ism. Breuer János. = Kortárs. 1984. 6. 987–
989., László Ferenc: Gyónás, közlés, eltitko-
lás. = Muzs. 1984. 9. 43–44.
368.
Kodály Zoltán levelei Kner Imréhez. = Forrás.
1984. 9. 52–67.
369.
KODÁLY Zoltán
Voyage en Hongrie. Szerk. Sz. Farkas Márta.
Bp. 1983, Műzsák.
Ism. D. R. = Kóta, 1984. 5. Borító.
370.
KÓSA György
Amikor én pályakezdő voltam. Kósa György
válaszol Borgó András kérdéseire. = Muzs. 1984.
5. 6–10.
371.
KÓVÁGÓ Sarolta
A Magyarországi Munkásdalogyalek Szövetsé-
ge. = Párttörténeti Közlemények. 1984. 3. 136–
163.
372.
KROÓ György
Intelem, mese, sirató. = Élet/rod. 1984. 4. 12.
Szöllősy András kórusműveiről.
373.
LAKI Péter
Ünnepi kórusmű a kiegyezésre. = Évkönyv
1983/84. Szerk. Scheiber Sándor. Bp. 1984,
Magyar Izraeliták Országos Képviselője. 221–
226.
Friedmann Mór Deák Ferencnek ajánlott kórus-
művéről.
374.
LÁNG István
A 85 éves Bárdos Lajosról. = Kóta, 1984. 7. 1.
375.
LEGÁNY Dezső
Budapest újabb zenei múltja. = MZene. 1984. 1.
64–68.
Budapest zenei élete a múlt század végétől a 60-
as évekig.
376.
LEGÁNY Dezső
Liszt's homes in Budapest. = NHQu. 1984. 93.
210–215.
377.
L. J.
Ferencsik János 1907–1984. = Kritika. 1984. 7.
24.
378.
LUKÁCSY Sándor
Kincésás XV. Haydn vagy Bihari? = Kortárs.
1984. 9. 1424–1429.
Bessenyei György és Berzsenyi Dániel a zenéről.
379.
LUKIN László
Bárdos Lajos, a komponista karvezető. = Kóta.
1984. 7. 2–4.
380.
MALINA János
Tisztelet Bartha Dénesnek. = Muzs. 1984. 4.
7–8.
Beszámoló a Bartha Dénes tiszteletére rendezett
zenetudományi konferenciáról.
381.
MARÓTHY János
Vargyas Lajosról — nemcsak mert hetvenéves. =
Muzs. 1984. 4. 5–6.
382.
MARÓTI Gyula—RÉVÉSZ László
Öt évszázad a magyar énekkari kultúra törté-
netéből. Bp. 1983, NPI.
Ism. Fittler Katalin. = Kóta, 1984. 2. 20.
383.
MARTIN György
Emlékeim Kodályról. = ZTdog 1984. 185–191.
384.
MARTIN György
Pesovár Ferenc 1930–1983. = Honism. 1984. 5.
51–52.
385.
MÁTYÁS János
Kodály Zoltán: Zrínyi szózata. = A hét zenemű-
ve 1984–1985. 345–358.

386.
McLAY, Margaret P.
Kurtág at the Bath International Festival. = NHQu. 1984. 96. 207–212.
387.
MIHÁLY András
Ferencsik János. = Muzs. 1984. 8. 22–23.
388.
Missale Notatum Strigoniense ante 1341 in Po-sonio. Ed. by Janka Szendrei and Richard Ry-barič. Bp. 1982, MTA Zenetudományi Intézete. Musicalia Danubiana 1.
Ism. Rajeczky Benjamin: Missale Notatum Strigoniense. = MZene. 1984. 3. 223–225.
389.
NAGY Olivér
Nyílt levél a 70 éves Forrai Miklóshoz. = Kóta. 1984. 1. 1.
390.
OLSVAI Imre
Kodály Zoltán és más népek zenéje. = Utunk Kodályhoz. 88–93.
391.
OLSVAI Imre
Kodály és a népzene. = Tanulmányok, Esztergo-mi Tanítóképző Főiskola 19. 19–46.
392.
OLSVAI Imre
„Tambur, andandóri”. Zenetörténeti és néprajzi szálak összefonódása 20. századi művelődésünk-ben. = MZene. 1984. 2. 154–160.
393.
PÁL Sándor
A jazz-zene és előadóinak helyzete Magyaror-szágon 1945-ig. = Jazz. 1984. 2. 14–16.
394.
PÁNDI Marianne
Kósa György 1897–1984. = Muzs. 1984. 9. 2.
395.
PAPP Géza
Pontosítás ürügyén. (A Psalmus Hungaricus szó-vegének kérdéséhez.) = MZene. 1984. 4. 389–398.
396.
PAPP Géza
További adatok a verbunkoskiadványok megje-lenési idejéhez 1822–1848. = MZene. 1984. 3. 245–267.
397.
PESOVÁR Ernő
Martin György 1932–1983. = Táncműv. 1984. 3. 21–23.
398.
PETNEKI Jenő
A késő reneszánsz magyar vonatkozású dalla-mairól. = Ének-zene Tan. 1984. 2. 77–87.
Lublíni János (Johannes de Lublín) orgona-tabulaturás gyűjteménye.
399.
PÓCZONYI Mária
Bárdos Tanár Úr köszöntése. = Ének-zene Tan. 1984. 4. 165–168.
400.
RAICS István
Bartha Dénes születésnapjára. = Kóta. 1984. 5. 1.
401.
RAICS István
Búcsúvétel. Kósa György 1897–1984. = Kóta. 1984. 10. 8.
402.
RAICS István
Molnár Antal életének summája. 1890. I. 7. – 1983. XII. 6. = Muzs. 1984. 2. 22–23.
403.
RAICS István
Ötven éves az Éneklő Ifjúság. = Ének-zene Tan. 1984. 5. 193–205.
404.
RAJECZKY Benjamin
Amikor én pályakezdő voltam, Váczi Tamás be-szélgetése Rajeczky Benjammal. = Muzs. 1984. 9. 21–26.
405.
RAJECZKY Benjamin
Eine mittelalterliche Melodie in ungarndeut-scher und ungarischer Fassung. = Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes, Band 32–33. 34–36.

406.

RAJEZCKY Benjamin

Szentmihályi Mihály „Egyházi énekes könyv”-ének (1797–98) hangjegyes tervezete. = Vig. 1984. 3. 172–174.

407.

RENNERNÉ VÁRHIDI Klára

A „Krisztus feltámadása” népének 17–18. századi történeti adatai. = ZTdolg 1984. 17–25.

408.

SÁROSI Bálint

Haydn néhány magyar témájáról. = ZTdolg 1984. 49–53.

409.

SCHEIBER Sándor

A magyar zsidóság szellemi élete a századfordulótól. Kitekintéssel Bartók Bélára. = Scheiber Sándor: Folklor és tárgytörténet 3. Bp. 1984, MIOK, 151–218.

410.

SCHELKEN Pálma

Levelek Sebastyén Gyulához Bartók és Kodály „ügyben”. Közreadja —. = MZene. 1984. 4. 436–444.

411.

SÓLYOM György

Álkonsonanciák. Sajátos harmóniai jelenség Liszt kései zenéjében. = MZene. 1984. 2. 161–164.

412.

SOMFAI László

Bartók Béla: Két kép zenekarra, Op.10. = A hét zeneműve 1984–1985. 235–241.

413.

SOMFAI László

Bartók vázlatok 1. Témafeljegyzések a Zongoraszonáta 1. tételéhez. = ZTdolg 1984. 71–81.

414.

SOMFAI László

Kompositionsprozess und Quellenlage bei Bartók. = ÖMZ. 1984. 2. 65–77.

415.

SOMORJAY Dorottya

Ferenc Novotny. Life and works. A bev. tan.-t írta, a műveket közreadta: —. (Novotny Fe-

renc: Symphony in E-flat major. Symphony in D major.) = The Symphony 1720–1840. A comprehensive collection of full scores in sixty volumes. Ed. Barry S. Brook. New York–London, 1984, Garland. XV–XVII., 3–67. (The Symphony. Series B. Vol. XII.)

416.

STAUD Géza

One hundred years of the Budapest Opera House. Part 1. = NHQu. 1984. 96. 194–206.

417.

SZABÓ Helga

Éneklő Ifjúság 1925–1944. 2. = MZene. 1984. 1. 92–112.

418.

SZABÓ Helga

Éneklő Ifjúság 1945–1975. 1–2. = MZene. 1984. 3. 306–332., 4. 418–435.

419.

SZABÓ Miklós

Milyen vagy, Magyarország? = História. 1984. 4. 6–8.

Kulinyi Ernő–Vincze Zsigmond: Hamburgi menyasszony c. operettjéről és az ebben felhangzott „Szép vagy, gyönyörű vagy Magyarország” című dalról.

420.

SZÁSZ János András

Martin György 1932–1983. = KultKöz. 1984. 1. 3–5.

421.

SZENDREI Janka

A recitálásról és ún. pszalmodizáló dallamainkról. = Ethn. 1984. 1. 133–139.

422.

SZENDREI Janka

A Szalkai Kódex kottalírása. = MZene. 1984. 2. 185–193.

423.

SZENDREI Janka

XV–XVII. századi zenei emlékek Gyöngyösről és Gyöngyöspatáról. = Tanulmányok Gyöngyösről. (Szerk. Havassy Péter, Kecskés Péter.) Gyöngyös, 1984, Városi Tanács V.B. 179–194.

424.
SZ[ERDAHELYI] I [stván]
Molnár Antal 1890–1983. = Kritika. 1984. 1. 2.
425.
SZŐLLŐSY András
A Vigília beszélgetése Szöllősy Andrásval. Riporter Váczi Tamás. = Vig. 1984. 3. 175–183.
426.
SZŐNYI Erzsébet
Születésnap beszélgetés a 60 éves Szőnyi Erzsébettel. [Riporter] Rohonyi Katalin. = Kóta. 1984. 3. 1–2.
427.
TALLIÁN Tibor
Cantata profana – az átmenet mítosza. Bp. 1983, Magvető.
Ism. Kárpáti János. = Muzs. 1984. 6. 45–46.
428.
TALLIÁN Tibor
Debit és credit. = Muzs. 1984. 11. 42–43.
Tallián Tibor nyilatkozata „A budapesti Operaház 100 éve” c. kiadvánnyal kapcsolatban.
429.
TARI Lujza
Kodály Zoltán jelentősége a hangszeres népzene kutatásban. = MZene. 1984. 3. 281–300.
430.
TARI Lujza
Tomba Mihály Dalfűzér c. gyűjteményének dalmalai. = ZTdolg. 1984. 94–135.
431.
TIMÁR Ágnes, M.
Farkas Ferenc: Cantus Pannonicus. Zeneműismertetés – gimnázium III. osztály. = Ének-zene Tan. 1984., 1. 28–37.
432.
TOKAJI András
A „dalárdafúzió” története. = Valóság. 1984. 10. 108–117.
A munkásdalárdákról.
433.
TOKAJI András
Mozgalom és hivatal. Bp. 1984, Zeneműkiadó.
Ism. Fittler Katalin. = Kóta. 1984. 2. 20.,
- Maróthy János. = Kóta. 1984. 6. 19., Máriássy Judit: Közös Dallam. = ÉletIrod. 1984. 3. 1. Tokaji András válasza Máriássy Juditnak. = ÉletIrod. 1984. 8. 2., Breuer János: Hozzászólás Máriássy Judit és Tokaji András vitájához. = ÉletIrod. 1984. 11. 4., Tokaji András: Válasz Máriássy Juditnak és Breuer Jánosnak. = ÉletIrod. 1984. 11. 4.
434.
TOLNAY Pál
A villanyvilágítás bevezetése az Operaházban. = Színháztechnikai Fórum. 1984. 2. 27–30.
435.
UJFALUSSY József
Bartha Dénes, a magyar zenetörténet kutatója. = MZene. 1984. 2. 195–206.
436.
UJFALUSSY József
Bartók Béla: Elmúlt időkből. Három férfikar (1935). = A hét zeneműve 1984–1985. 477–481.
437.
UJFALUSSY József
Egy nehéz búcsúzás zenei képlete. = ZTdolg. 1984. 67–70.
Bartók Béla: Tíz könnyű zongoradarab c. művének önéletrajzi vonatkozásai.
438.
UJFALUSSY József
Kodály emlékezete. = Ének-zene Tan. 1984. 1. 1–3.
439.
VÁCZI Tamás
Széjlegyzetek Bartók: Fekvésváltozás és Ellenmozgás című darabjaihoz. = Parl. 1984. 5. 24–27.
440.
VARGYAS Lajos
Bartók és a népzene kutatás. = Keleti hagyomány – nyugati kultúra. 333–350.
441.
VARGYAS Lajos
Járdányi Pál, a népzene kutató. = Keleti hagyomány – nyugati kultúra. 403–414.

442.
VARGYAS Lajos
Kodály, a nemzeti géniusz. = Keleti hagyomány – nyugati kultúra. 375–389.
443.
VARGYAS Lajos
Kodály, a tudós és tudósnevelő. = Keleti hagyomány – nyugati kultúra. 355–374.
444.
VARGYAS Lajos
Lajtha László emlékezete. = Keleti hagyomány – nyugati kultúra. 390–394.
445.
VARGYAS Lajos
Meghalt Martin György. = Muzs. 1984. 1. 38–39., Táncműv. 1984. 2. 13–15., Ttáj. 1984. 2. 42–44.
446.
VARGYAS Lajos
Változó fényekben. = Keleti hagyomány – nyugati kultúra. 351–354.
Bartók Béláról.
447.
VARGYAS Lajos
A „vers és dallam” kutatója. = Keleti hagyomány – nyugati kultúra. 395–402.
Szabolcsi Bencéről.
448.
VARGYAS Lajos
Vujicsics Tihamér búcsúztatása. = Keleti hagyomány – nyugati kultúra. 415–417.
449.
VÁSÁRY Tamás
Fischer Annie. = Muzs. 1984. 7. 20–21.
Köszöntése születésnapja alkalmából.
450.
VOLLY István
Bartók francia földön. Gergely János budapesti előadásának ismertetése. = Parl. 1984. 3. 27.
451.
VOLLY István
Bartókné Pásztor Ditta. 1–2. = Életünk. 1984. 7. 807–823., 8. 873–884.
452.
VOLLY István
Vujicsics Tihamér emlékezete. = Dunakanyar. 1984. 1. 60–61.
453.
WALKER, Alan
Franz Liszt. Vol. 1. New York, 1983.
Ism. Hamburger Klára: Liszt triumphant. = NHQu. 1984. 95. 151–157.
454.
WILHEIM András
Ligeti's Horn trio. = NHQu. 1984. 94. 210–213.
455.
WILHEIM András
Tételsorrendek Bartók műveiben. = MZene. 1984. 2. 210–214.
456.
ZEKE Lajos
Liszt Ferenc: Ad nos ad salutarem undam. = A hét zeneműve 1984–1985. 166–179.

IV. NÉPZENETUDOMÁNY

a) Önállóan megjelent munkák

457.
BARSÍ Ernő
A zene egy sályi pásztor életében. Bp. 1984, Akadémiai Kiadó. 253 l. 8 t.
(Néprajzi tanulmányok.)
458.
BERECZKY János–DOMOKOS Mária–OLSVAI Imre–PAKSA Katalin–SZALAY Olga
Kodály népdalfeldolgozásainak dallam- és szövegforrásai. Bp. 1984. Zeneműkiadó. 460, [4] l., 23 l. melléklet: Szalay Olga: Kodály népzenei gyűjtésének mutatói.
459.
HORAK, Grete–HORAK, Karl
Kinderlieder, Reime und Spiele der Ungarndeutschen. A magyarországi németek gyermekdalai, gyermekjátékai és versikéi. Összeáll. és szerk. Manherz Károly. Bp. 1984, Tankönyvkiadó. 286 l.
(Ungarndeutsche Studien 2.)

460.
KISS Áron
 Magyar gyermekjáték-gyűjtemény. Bibliográfiai függelékkel. (Utószó: Volly István. A magyar gyermekjáték-irodalom válogatott bibliográfiája 1891–1944. [Összeáll.] Jávor Jenő.) Bp. 1984, Könyvtérképesítő Vállalat. XXVI, 533 l. (Tudománytár.)
 Az 1891-ben megjelent könyv reprintje.
461.
KODÁLY Zoltán
 A magyar népzene. A példatárt szerk. Vargyas Lajos. 9. kiad. Bp. 1984, Zeneműkiadó, 335 l.
462.
MARTIN György
 Magyar tánc típusok és táncdialektusok. Utányomás. Bp. 1984, Műzsák.
 1. A tiszai dialektus táncai. 8 l. 62 t.
 2. Az erdélyi dialektus táncai. 4 l. 62 t.
463.
MOLNÁR István
 Koreográfiák. Nagykönyi verbunk, huszárverbunk, karcjai csárdás, tápéi darudöbögő és kö-röstöző. Bp. 1984, Műzsák. 44 l.
 (Néptáncosok Könyvtára.)
464.
PESOVÁR Ferenc
 A juhait kereső pásztor. Fejér megyei néptáncok. Zenei munkatárs Olsvai Imre. (Sajtó alá rendezte a Magyar Tudományos Akadémia Zene-tudományi Intézete.) Székesfehérvár, [1984], 1983, István király Múzeum. 351 l.
 (Fejér megye Néprajza 2.)
- b) Cikkek, tanulmányok*
465.
ANDRÁSFALVY Bertalan
 Néptánc, népzene. = Andrásfalvy Bertalan: Néprajzi alapismeretek. Bp. 1984, Műzsák. 67–75.
466.
BALLA Péter
 A népdal kérdései. = Confessio. 1984. 1. 47–54.
467.
BÁRDOS Lajos
 Mi az, hogy „B”? = Ének-zene Tan. 1984. 1. 23–28.
 A népdalok szerkezetéről.
468.
BÁRDOS Lajos
 Pentatóniánk „csontváza” 1–2. = Ének-zene Tan. 1984. 3. 120–125., 4. 157–164.
469.
BATHÓ Edit, H.
 Táncalkalmak a Jászságban. = Forrás. 1984. 10. 79–82.
470.
CSENKI Imre
 A magyarországi cigányok vokális népzeneje. = Forrás. 1984. 6. 102–107.
471.
CSIKHELYI Lenke
 A bolgár hősi énekek magyar vonatkozásai. = Ethn. 1984. 1. 10–15.
472.
ERDÉLYI Frigyesné: Népzenei állományjegyzék. Bp. 1982, Állami Gorkij Könyvtár.
 Ism. Köhegyi Mihály. = MKszle. 1984. 1–2. 151.
473.
FARAGÓ József
 Magyar–román balladapárhuzamok. = Magyar-román filológiai tanulmányok. (Szerk. Nagy Béla.) Bp. 1984, ELTE. 292–315.
474.
GÁGYOR József
 Megy a gyűrű vándorútra. 1–2. Bp.–Bratislava, 1982, Gondolat–Madách.
 Ism. Varga László. = Honism. 1984. 1. 61.
475.
GRICA, Szofija I.
 A népdalok és a népzene a Kárpátok és a Balkán betyárfolklorjának komplex tanulmányozásában. = Ethn. 1984. 2. 298–299.
476.
Hadikfalvi székely népdalok. Szerk. Várnai Ferenc. Pécs, 1983, Megyei Tanács.
 Ism. Budai Ilona. = Honism. 1984. 2. 60.

477.

HANKÓCZI, Gy[ula]

Die ungarische Drehleier. = Volkskunst. 1984. 2. 108–111.

478.

HEGYI Gyula

Kolinda Szent István királyról. = Magyar-román filológiai tanulmányok. (Szerk. Nagy Béla.) Bp. 1984, ELTE. 328–329.

479.

Hungarian folk music in the United States. Recordings and commentary by László Kürti. Folkways Records, FE 4020.

Ism. Sárosi Bálint. = Ethnomus. 1984. 3. 586.

480.

KALLÓS Zoltán

„Csak hittel és odaadással lehet gyűjteni.” Bosnyák Sándor beszélgetése Kallós Zoltánnal. = MozgóV, 1984. 4. 19–27.

481.

KALLÓS Zoltán

„Tegnap a Gyimesben jártam”. Balázs Ádám beszélgetése Kallós Zoltánnal. = Forrás. 1984. 2. 90–92.

482.

KOVALCSIK Katalin

A szlovákiai oláh cigányok népzeneje. = Ethn. 1984. 2. 256–271.

483.

KOVALCSIK Katalin

Vázlat a bulgáriai cigányokról. = ZTdolg 1984. 209–233.

484.

LÁZÁR Katalin

Néhány magyar népi játék. = Gyermekjáték. Zene és táncosztály módszertani kiadványa. (Összeáll. Marian Judit.) Bp. 1984, Népművelési Intézet. 79–99.

485.

LÁZÁR Katalin

Variálás az osztják énekekben. = ZTdolg 1984. 199–208.

486.

NAGY Judit

Egy szabolcsi csárdás szerkezete és jellemzése. = ZTdolg 1984. 160–184.

487.

NAGY Zoltán

Hamis dallamok. = Kritika. 1984. 7. 6–8. Pálinkás József munkásdalgyűjtő hamisításainak leleplezése.

488.

PAKSA Katalin

Táji sajátosságok egy Csík megyei dallam ornamentikájában. = ZTdolg 1984. 144–159.

489.

PÁLFY Gyula

Néptánc, táncélet. = Kecel története és néprajza. (Szerk. Bárh János.) Kecel, 1984, (Községi Tanács.) 1021–1043.

490.

PUSZTAY János

Az uráli népek epikus énekei. = Magyartanítás. 1984. 3. 102–113.

491.

RUDASNÉ BAJCSAY Márta

Szöveg és dallam együttese egy gyimesi keservesben. = ZTdolg 1984. 136–143.

492.

SÁROSI Bálint

Bartók's folk music recordings. = NHQu. 1984. 94. 217–220.

493.

SÁROSI Bálint

Egy „többynyelvű” cigányzenekar Erdélyben. = MZene. 1984. 3. 236–244.

494.

SCHMIDT Éva

Éneknyelvi településnevek az Ob mentén. = Uralisztikai tanulmányok. Hajdú Péter 60. születésnapja tiszteletére. Szerk. Bereczki Gábor, Domokos Péter. Bp. 1984, ELTE. 351–363.

495.

SZOMJAS-SCHIFFERT György

Népdal, népzene. = Kecel története és néprajza. (Szerk. Bárh János.) Kecel, 1984, (Községi Tanács.) 951–1019.

496.
TARI Lujza
Strófaelvű témaépítkezés és motivikus periodizálás a hangszeres népzeneben. = *MZene*. 1984. 1. 73–91.
497.
TIMAFFY László
Petőfi-versből népballada. = *Honism*. 1984. 1. 35–36.
Petőfi: Aiku c. verséből, Bény (Szlovákia) községből. Dallammal.
498.
TÓTH Emília
Gyermekjátékok. = *Répáshuta*. Egy szlovák falu a Bükkben. (Szerk. Szabadfalvi József, Viga Gyula.) Miskolc, 1984, Herman Ottó Múzeum. 401–408.
499.
Transylvanian wedding music. Recordings and commentary by László Kürti. Folkways Record, FE 4015.
Ism. Sárosi Bálint. = *Ethnomus*. 1984. 3. 585.
500.
VÁRADY Gyula
In memoriam Rábai Miklós. Ecséri lakodalmas. = *Táncműv.* 1984. 9. 15–17.
501.
VARGYAS Lajos
Akarjuk, hogy éljen a népdal? = *Keleti hagyomány – nyugati kultúra*. 444–452.
502.
VARGYAS Lajos
A magyar népzene tanúsága és a baskíriai őshaza. = *Keleti hagyomány – nyugati kultúra*. 145–155.
503.
VARGYAS Lajos
Magyarság a népzeneben: a világosan tagolt forma. = *Keleti hagyomány – nyugati kultúra*. 156–165.
504.
VIKÁR László
Finnugor és török népek zenéje. Bp. 1984, Hungaroton. 44 l. = *Kísérőfüzet a Finnugor és török népek zenéje*, Hungaroton. LPX 18087–89. lemezekhez.
505.
VIKÁR László
Néhány szó a magyar pentatóniáról. = *MZene*. 1984. 2. 207–209.
506.
VIKÁR László
Vikár Béla erdélyi népdalgyűjtéséről. = *ZTdolgo* 1984. 192–198.
507.
VOLLY István
Hajnalozó magyar és héber szöveggel. = *Évkönyv* 1983/84. Szerk. Scheiber Sándor. Bp. 1984, Magyar Izraeliták Országos Képviselőlete. 510–526.

V. ZENEPEDAGÓGIA

a) Önállóan megjelent munkák

508.
CSÁNYI László
Kétszáz kórusmű, kétszáz jó tanács. Gyakorlati kézikönyv az iskolai kórusok vezetőinek. 2. kiadás. Bp. 1984, Tankönyvkiadó. 175 l.
509.
HEGYI Erzsébet
Stylistic knowledge on the basis of the Kodály-concept. Advanced level. Vol. 1.: Characteristics of folk music and renaissance style. Transl. by Susan Gray. Kecskemét, 1984, Kodály Institut of Music. 145 l.
510.
KOCSÁRNÉ HERBOLY Ildikó
Teaching of polyphony, harmony and form in elementary school (Többszólamúság, harmónia és forma tanítása az általános iskolában. Transl. by Farkas Alexander.) Kecskemét, 1984, Kodály Zenepedagógiai Intézet. 95 l.
511.
MUNKÁCSY Béla
Zenei bibliográfia. Tanári segédkönyv az állami zeneiskolai nevelési tervek alkalmazásához. Bp. 1984, Országos Pedagógiai Intézet. 105 l.

512.

PAPP Géza

Készségfejlesztés az általános iskolai ének-zene órán. 2. kiad. Bp. 1984, Tankönyvkiadó. 155 l.

513.

PÁRKAI István

A kórusvezénylés alapjai. Utányomás. Bp. 1984, Műzsák. 120 l.

514.

SINKOVICS Georgette

A karénekes hangképzése. Utányomás. Bp. 1984, Műzsák. 3 db.

515.

SZABÓ Helga

Énekes improvizáció az iskolában. (Az előszót írta Weöres Sándor.) 2. kiad. Bp. 1984, Zene-műkiadó.

1. 109 l.

2. 120 l.

516.

SZŐNYI Erzsébet

Kodály Zoltán nevelési eszméi. Bp. 1984, Tankönyvkiadó, 97 l.

Ism. Póczonyi Mária. = Ének-zene Tan. 1984. 5. 239–240.

b) Cikk, tanulmányok

517.

BALÁS Endre

A Kodály Intézet a továbbképzés szolgálatában. = Ének-zene Tan. 1984. 4. 186–190.

518.

EŐSZE, László

The future of the Kodály-concept. = Bulletin-Kodály. 1984. 1. 16–19.

519.

ERDŐS Jenő

Pedagógusok a „musica humana” szolgálatában. Bp. 1983, Pedagógusok Szakszervezete.

Ism. Fasang Árpád. = Ének-zene Tan. 1984. 2. 93–94., Fittler Katalin. = Kóta. 1984. 1. 19.

520.

FALUS Tamásné

Az ének-zene tanterv tartalmi és módszertani kérdései. = Tanulmányok. Esztergomi Tanítóképző Főiskola. 19. 79–106.

521.

FORRAI, Katalin

The value of musical experience in a small country. = BulletinKodály. 1984. 2. 3–13.

522.

FORRAI, Katalin–KALMÁR, Magda

Musical creativity in early childhood. = BulletinKodály. 1984. 2. 14–19.

523.

GRASTYÁN Endre

A tanulás optimalizálása idegfiziológiai ismeretek tükrében. = Parl. 1984. 6–7. 1–21.

524.

KÁLMÁNFI Béla

Kodály Zoltán zenepedagógiája. = Tanulmányok. Esztergomi Tanítóképző Főiskola 19. 52–74.

525.

KEDVES Tamás

Liszt, Bartók és Kodály eszmei hagyatékának szerepe a tanárképzésben. = Pedagógiai Műhely. 1984. 2. 59–64.

526.

KISS József

A helyi folklór hasznosításának lehetőségei az ének-zene tanításában. = Ének-zene Tan. 1984. 4. 177–185.

527.

LIGETI György

A zeneszerzés oktatásának új útjairól. 1–2. = Vig. 1984. 3. 168–171., 4. 298–302.

528.

NEMCSIK Pál

Újra vitatéma népdalantításunk. = Ének-zene Tan. 1984. 3. 105–108.

529.

OLÁH Emőd

A zenei nevelést akadályozó tényezők az óvodától a tanárképzésig. = Ének-zene Tan. 1984. 4. 151–157.

530.
OROSZ Erzsébet
 Egy zenei képességfejlesztő tanfolyam. = Kult-
 Köz. 1984. 1. 26–43.
531.
PAPPNÉ BETLEHEM Márta
 Népdal a gimnáziumban. = Ének-zene Tan.
 1984. 2. 63–69.
532.
PÓCZ Gáborné
 Az ének-zenei, hallás- és ritmuskészség fejlesz-
 tése. = Korrekciós nevelés – egyéni nevelés a ki-
 segítő iskolában. (Összeáll. és szerk. Forrai Mi-
 hály.) Bp. 1984, Országos Pedagógiai Intézet.
 313–359.
533.
PÓCZONYI Mária
 A zeneoktatás és nevelés helyzete a tanítókép-
 zésben. = Ének-zene Tan. 1984. 3. 97–102.
534.
SZABÓ Helga
 A „japán híd”. A kodályi zenei nevelés helye a
 japán zeneoktatás rendszerében. = Muzs. 1984.
 3. 18–21.
535.
TÓTH László
 A népdal szerepe az iskolai énekoktatásban. =
 Ének-zene Tan. 1984. 3. 109–119.
536.
UJFALUSSY József
 Zeneoktatás és nemzeti hagyomány. = Parl.
 1984. 1. 6–16.
537.
VÁNKAY Edina Sarolta
 A dallami emlékezet vizsgálata az általános is-
 kolában. = Ének-zene Tan. 1984. 1. 10–22.
538.
VECZKÓ József
 Élmény, öntevékenység és önkifejezés az ének-
 zene oktatásban 1–2. = Parl. 1984. 11. 1–12.,
 12. 6–14.
539.
VINCZE Károly
 Kodály Zoltán művészetének jelentősége a ze-
 nei nevelésben. = Parl. 1984. 5. 2–9.
540.
WERNER Alajos
 Hangképzés. = Ének-zene Tan. 1984. 5. 224–
 234.
 Az 1940-ben megjelent írás újraközlése.
541.
ZÁKÁNYI Zsolt
 Missziója van a zenetanításnak. = Somogy.
 1984. 1. 85–92.

FÜGGELÉK

A MAGYAR ZENE KÜLFÖLDÖN

1984.

(Válogatás)

I. ÁLTALÁNOS MŰVEK

b) Cikkek, tanulmányok

542.

BARABÁS Béla

Zenei ősz '84. = Utunk, 1984, 43. 7.

Beszámoló a Kolozsvári Zenei Ősz rendezvényéről.

543.

DÁVID István

Gondolatok orgonaépítészettünkről. = Művelődés, 1984, 5. 22–23.

544.

DEMÉNY Attila

A zene létformái és üzenethordozói. = Korunk, 1984, 4. 275–277.

545.

LÁSZLÓ Ferenc

A százegyedik év. Bartókról, Enescuról, Kodályról. Bukarest, 1983, Kritérion.

Ism. Terényi Ede. = Utunk, 1984, 35. 2.

546.

NAGY Zoltán

Mikrofilmek címjegyzéke. Zenei gyűjtemény 1. Zeneműkéziratok. Bp. 1979, OSzK.

Ism. Massip, Catherina. = Fontes Artis Musicae, 1984, 2. 137–138.

547.

Zenetudományi írások. Szerk. Benkő András. Bukarest, 1983, Kritérion.

Ism. Pávai István. = Utunk, 1984, 8. 1. és 4. l.

II. ÁLTALÁNOS ZENETÖRTÉNET

b) Cikkek, tanulmányok

548.

Francia reneszánsz dalok. Énekhang és lant. Átírta és közreadta Benkő Dániel. Bp. 1981, Ed. Musica, Z, 8786.

Ism. McKenzie, Don. = Notes, Vol. 40, 1984, 4. 893–894.

III. MAGYAR ZENETÖRTÉNET

a) Önállóan megjelent munkák

549.

Utunk Kodályhoz. Tanulmányok, emlékezések. (Szerk. László Ferenc.) Bukarest, 1984, Kritérion, 267, [1] l. 4 t.

Részletezése külön.

b) Cikkek, tanulmányok

550.

ACKERMANN, Peter

Oper und musikalisches Drama. Franz Liszts Tannhäuser-Abhandlung. = NZM, 1984, 11. 4–7.

551.

ALMÁSI István

Kodály és az erdélyi népzene kutatás. = Utunk Kodályhoz, 38–51.

552.
ANTAL Imre
Adalékok Nagy István karnagy fiatalkori életrajzához. = *Művelődés*. 1984. 2. 42–43.
553.
ARNOLD, Ben—HO, Allan
Liszt research and recordings 1982–1984. = *Journal of the American Liszt Society*. Vol. 15. 1984. 105–138.
Bibliográfia és diszkográfia.
554.
BAKFARK, Valentin
Opera Omnia III. Ed. István Homolya, Dániel Benkő. Bp. 1981, Ed. Musica. Z.12033.
Ism. Spencer, Robert. = *Music and Letters*. 1984. 3. 308.
555.
BENKŐ András
Vázlatos romániai Kodály-portré. A romániai magyar időszaki sajtó fontosabb adalékai. = *Utunk Kodályhoz*. 9–37.
556.
BUGEANU, Constantin
A kodályi szimfonizmus mély értelméről. A Galántai táncok elemzése. = *Utunk Kodályhoz*. 105–122.
557.
COSMA, Viorel
A Cantata profana román változata. = *Művelődés*. 1984. 10. 43–44.
558.
DEMÉNY Attila
Vermes Péter III. szimfóniája. = *Utunk*. 1984. 23. 7.
559.
Documenta Bartókiana. Neue Folge. Heft 6. Hrsg. von László Somfai. Bp. 1981, Akadémiai Kiadó.
Ism. Hunkemöller, Jürgen. = *Die Musikforschung*. 1984. 3. 244–245.
560.
FARKAS Sándor
Kodály színpadi alkotásai hazai műkedvelők előadásában. = *Utunk Kodályhoz*. 188–195.
561.
FEHÉRVÁRI László
Kodály Zoltán színpadi művei Kolozsváron. = *Utunk Kodályhoz*. 166–187.
562.
FROBENIUS, Wolf
Bartók und Bach. = *ArchMuswissenschaft*. 1984. 1. 54–67.
563.
GRIFFITHS, Paul
Bartók. London, 1983, Dent.
Ism. Cross, Anthony. = *The Musical Times*. 1700. 1984. 573–574., Samson, Jim. = *Tempo*. 1984. 151. 39–41.
564.
GRIFFITHS, Paul
György Ligeti. London, 1983, Robson.
Ism. Whittall, Arnold. = *Music and Letters*. 1984. 4. 381–382.
565.
GUT, Serge
Franz Liszt. Lille, 1977, Université de Lille.
Ism. Ronfort, Jean-Christophe. = *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. 1984. 1. 81–83.
566.
HOMOLYA István
Valentine Bakfark: Lutenist from Transylvania. Bp. 1983, Corvina.
Ism. Poulton, Diana—Fallows, David. = *Early Music*. 1984. 4. 537–539.
567.
HUNDT, Theodor
Zoltán Kodály in eigenes Sache. = *Musica*. 1984. 2. 139–142.
Kodály Szenkár Jenőhöz írt levelei 1931–1933-ból.
568.
In memoriam Pál Kadosa. = *Nuova Rivista Musicale Italiana*. 1984. 1. 157.
569.
JAGAMAS János
A szőlőhegy kincse. = *Utunk Kodályhoz*. 236–240.
Emlékezései Kodályra.

570.
JOHNS, Keith T.
De Profundis, Psaume instrumental: an abandoned concerto for piano and orchestra by Franz Liszt. = *JournalAmLisztSoc.*, Vol. 15. 1984. 96–104.
571.
KEILER, Allan
Liszt research and Walker's Liszt. = *The Musical Quarterly*. 1984. 3. 374–403.
572.
KEPPICHNÉ MOLNÁR Irma
Psalmus-bemutató Kolozsváron. = *Utunk Kodályhoz*. 218–219.
Szabolcsi Bence játszotta el zongorán a 20-as években először, társaságban.
573.
KNOTIK, Cornelia
Budapester Oper wiedereröffnet. = *ÖMZ*. 1984. 11. 607–608.
574.
KOVÁCS István
Háry János kalandozásai – hadifogságban és az egyetemen. = *Utunk Kodályhoz*. 229–231.
Műkedvelő előadásokra emlékezik a szerző.
575.
KOVÁCS János
Molnár Antal és a Korunk. = *Korunk*. 1984. 3. 219–220.
576.
KRESÁK, Mikuláš
Samuel Felix Nemessányi – najväčší maďarsky husliar z Liptova. = *Hudobný Život*. 1984. 3. 8.
577.
KUCKERTZ, Josef
Bartóks Volksmusikforschung. Aus der Sicht der Vergleichenden Musikwissenschaft. = *ÖMZ*. 1984. 2. 78–85.
578.
LAKATOS István
Vendégségben Kodály Zoltánnál. = *Utunk Kodályhoz*. 234–235.
579.
LÁSZLÓ Ferenc
Fonográfjal és revolverrel. = *Utunk*. 1984. 44. 7.
Emlékezés a száz éve született Bodon Pál népzenekutatóra.
580.
LÁSZLÓ Ferenc
Kodály Zoltán román népdalföldolgozása. = *Utunk Kodályhoz*. 94–96.
581.
LÁSZLÓ Ferenc
„Az ő dalaik”? Adalékok és értelmezések egy korszakos könyv élettörténetéhez. = *Utunk Kodályhoz*. 132–165.
„A mi dalaink” című daloskönyvről.
582.
LÁSZLÓ Ferenc
„Volt egy öregapó...” Kósa György emlékezete. = *Utunk*. 1984. 37. 7.
583.
LENDVAI Ernő
The workshop of Bartók and Kodály. Bp. 1983. Ed. Musica.
Ism. Samson, Jim. = *Tempo*. 1984. 151. 39–41.
584.
LINDLAR, Heinrich
Bartók-Jexikon. Bergisch Gladbach.
Ism. Takács Jenő. = *ÖMZ*. 1984. 12. 683.
585.
LIPMAN, Samuel
Bartók at the Piano. = *Commentary*. 1984. 5. 54–58.
586.
LISZT, Franz
Klavier-Versionen eigener Werke. Hrsg. von Imre Sulyok, Imre Mező. Bp. 1982. Ed. Musica. Z. 8253, 8859.
Ism. Ho, Allan B. = *Notes*. Vol. 40. 1984. 4. 886–888.
587.
Liszt-Studien 2. Ed. by Serge Gut, Emil Katz-bichler, Salzburg, 1981.
Ism. Wolff, Konrad. = *JournalAmLisztSoc.* Vol. 15. 1984. 217.

588.
MÁCZA Mihály
A Komáromi Egyetértés Munkásdalárda története. = IrodSzele. 1984. 2. 182–189.
589.
McLAY, Margaret
György Kurtág's Microludes. = Tempo. 1984. 151. 17–23.
590.
MELICHER, Alexander
Nad listami Mikulása Schneidera-Trnavského Zoltánovi Kodályovi. = Hudobný Život. 1984. 8. 8.
591.
MOJŽIŠ, Vojtěch
Violoncellista János Starker. = Hudební Rozhledy. 1984. 2. 61–62.
592.
MUZSNAY Árpád
„Nem cseléd voltam én náluk!” Fatané Koncz Julianna Kodály- emlékei. = Utunk Kodályhoz. 212–217.
593.
NAGY István
„Egyszeriben az volt az érzésem: otthon vagyok!” Fehérvári László utolsó interjúja Nagy Istvánnal Kodály Zoltánról. = Utunk Kodályhoz. 225–228.
594.
PÁVAI István
A Marosszéki táncok főtémájának folklórkapcsolatai. = Utunk Kodályhoz. 69–87.
595.
PROTOPOPOV, VI.
Pisz'ma Szerova k Lisztu. = Szovetszkaja Muzika. 1984. 1. 77–86.
Alekszandr Szerov Liszt Ferenchez írott levelei.
596.
RAJTEROVÉ, Alžbeta
Za Jánosom Ferencsikom. = Hudobný Život. 1984. 14. 6.
597.
RÓNAI Ádám
Szűkóktávós Kodály-dallamok – és egy szabálytalan népdal. = Utunk Kodályhoz. 123–131.
598.
SCHIBLI, Sigfried
Franz Liszt: Sonate für Klavier h-Moll. = NZM. 1984. 11. 29–32.
599.
SCIUTO, Giovanni
En Hongrie, l'art lyrique. = Vision sur les arts. 1984. 152. 2–7.
A Magyar Állami Operaház története.
600.
SILOTI, Alexander Ilitch
My memories of Franz Liszt. Translated, with an introduction, commentary and notes by Vladimir Leyetchkiss. = JournalAmLisztSoc. Vol. 15. 1984. 5–38.
601.
STEPHAN, Rudolf
Zur Bartók-Rezeption in den zwanziger Jahren. = ÖMZ. 1984. 2. 86–93.
602.
SUTTONI, Charles
Liszt's letters: A little-known letter to Schumann. = JournalAmLisztSoc. Vol. 15. 1984. 174–177.
603.
SZABÓ Géza
„Az élőkéről beszéljen!” Találkozásaim Kodály Zoltánnal. = Utunk Kodályhoz. 223–224.
604.
SZÁSZ, Tibor
Liszt's symbols for the divine and diabolical: their revelation of a program in the B-Minor Sonata. = JournalAmLisztSoc. Vol. 15. 1984. 39–95.
605.
SZEKERNYÉS János
Kodály közbenjárása. = Utunk Kodályhoz. 208–211.
Kodály ajánlása Révész László zongoraművész ügyében.
606.
TÁRANU, Cornel
„Jó iskola volt!” = Utunk Kodályhoz. 232–233.
Kodály Zoltánról.

607.

TRAUB, Andreas

Die „Passacaglia concertante“ von Sándor Veress. Eine analytische Studie. = Die Musikforschung. 1984. 2. 122–130.

608.

VITA Zsigmond

„...vidéken is!” A népdal és a Kodály-zene honfoglalása Nagyenyeden. = Utunk Kodályhoz. 220–222.

609.

WALKER, Alan

Franz Liszt. New York, 1983, Knopf.

Ism. Mueller, Rena Charnin. = Journal of American Musicology. 1984. 1. 185–196., Main Alexander. = Music and Letters. 1984. 4. 402–406.

610.

WINKING, Hans

Béla Bartók: Zwei Porträts, Op.5. = NZM. 1984. 6. 24–28.

IV. NÉPZENETUDOMÁNY

a) Önállóan megjelent munkák

611.

JAGAMAS János

Magyaró énekes népzeneje. Egy Felső-Maros menti falu magyar néphagyományából. Palkó Attila kiegészítő gyűjtését és Zsigmond József szövegkiegészítéseit felhasználva közlésezi —. Bukarest, 1984, Kriterion. 255 l.

Ism. Terényi Ede: Egy falu nótája. = Utunk. 1984. 24. 1. és 4.

612.

JAGAMAS János

A népzene mikrokozmoszában. Tanulmányok. (Sajtó alá rendezte, az utószót írta és a függelékét összeáll. Almási István.) Bukarest, 1984. Kriterion. 235, [3] l.

613.

SERES András

Barcasági magyar népköltészet és népszokások. Sajtó alá rendezte Keszeg Vilmos. Bukarest, 1984, Kriterion. 546 l. 6 t.

Ism. Pozsony Ferenc. = Utunk. 1984. 43. 4.

b) Cikkek, tanulmányok

614.

FARAGÓ József

Az összehasonlító balladakutatás jegyében. = Utunk. 1984. 32. 4.
A magyar-román balladapcsolatok kutatásairól.

615.

FARAGÓ József

Román népballadák magyarul. = Utunk. 1984. 28. 1. és 4.

616.

IOCHOM István

A csernakeresztúri telepések népdalaiból. = Művelődés. 1984. 1. 32–33.

617.

KERÉNYI György

Magyar énekes népszokások. Bev. Sárosi Bálint. Bp. 1982, Gondolat.
Ism. Bankovics Zita. = Hét. 1984. 19. 9.

618.

Szatmári népballadák. Szerk. Bura László. Bukarest, 1978, Kriterion.

Ism. Kürti László. = Ethnomus. 1984. 2. 346–348.

619.

SZENIK Ilona

Az erdélyi strófikus siratók. = Utunk Kodályhoz. 52–68.

V. ZENEPEDAGÓGIA

b) Cikkek, tanulmányok

620.

LÁSZLÓ BAKK Anikó

Kodály nyomában „csigafogaton”. Emlékezés-elmélkedés két szólamban. = Utunk Kodályhoz. 196–207.

Az óvodai zenei nevelésről.

621.

LÁSZLÓ BAKK Anikó

Zeneóvoda 3–9. = Művelődés. 1. 30–31., 3. 27–28., 4. 31–33., 6. 31–32., 9. 26–27., 11. 30–32., 12. 31–32.

622.

SZENDE Ottó

Zur Didaktik und Methodik der instrumentalen Früherziehung. Wien, 1981.

Ism. Feltz, Eberhard. = Musik und Gesellschaft. 1984. 4. 216.

NÉVMUTATÓ

Az antikva szedésű számok a szerzőkre utalnak, a *kurzív* szedésűek viszont a róluk szóló irodalmat jelölik.

- Ábrahám Mariann 292
Ackermann, Peter 550
Ádám Jenő 36
Adorno, Theodor Wiesengrund 265
Ady Endre 348
Agoult, Marie d' 325
Albert István 178
Almási István 551, 612
Amanda 1
Andrásfalvy Bertalan 293–294, 465
Antal Imre 552
Arnold, Ben 553
Asztalos Adrienne Id. Földyné Asztalos Adrienne
Attwood, Thomas 196
- Bach, Johann Sebastian 186, 190, 194, 210, 231, 236, 562
Bácskai György 7
Bajcsay Márta Id. Rudasné Bajcsay Márta
Bakfark Bálint 554, 566
Balás Endre 517
Balassa Sándor 351
Balázs Ádám 481
Balázs Béla 330
Balázs István 179, 295–296
Balászné Kiss Katalin 297
Ballá Péter 466
Bankovics Zita 617
Barabás Béla 542
Bárdos Kornél 266, 298–299, 324
Bárdos Lajos 90, 107–108, 300–303, 308, 354, 374, 379, 399, 467–468
Barricelli, Jean-Pierre 8
Barsi Ernő 267, 304, 457
Bárth János 489, 495
Bartha Dénes 305, 309, 380, 400, 435
Bartók Béla 9–10, 15, 17, 32, 45–46, 48, 86, 139, 147, 287, 317–318, 323, 337, 342, 356, 409–410, 412–414, 436–437, 439–440, 446, 450, 455, 492, 525, 545, 557, 559, 562–563, 577, 583–585, 601, 610
Bartókné Pásztory Ditta 451
Bathó Edit, H. 469
Batta András 170, 180–182
Beethoven, Ludwig van 198, 207, 214
Bencze Lászlóné 11
Benkő András 12, 168, 547, 555
Benkő Dániel 548, 554
Bereczki Gábor 88, 494
Bereczky János 3, 13, 458
Berényi István 183
Berlász Melinda 106, 268–269, 305
Berlioz, Hector 226
Bernstein, Leonard 202
Berzsenyi Dániel 378
Bessenyei György 378
Bessler, Adam 329
Betlehem Márta Id. Pappné Betlehem Márta
Bihari János 378
Bodon Pál 279, 579
Bodon Sára Id. Móczárné Bodon Sára
Boito, Arrigo 64
Bónis Ferenc 270, 306–307
Borgó András 184, 370
Borogyin, Alekszandr 234
Boronkay Antal 91
Boros Attila 271
Borsa Miklós 272
Borsai Ilona 275
Borus Rózsa 6
Boschán Daisy 185
Bosnyák Sándor 480
Böllöny József 109
Brahms, Johannes 14, 53, 187–188
Breuer János 110–112, 118, 139, 265, 278, 308–314, 367, 433
Britten, Benjamin 200
Brook, Barry S. 415
Brook, Peter 132
Budai Ilona 476
Bugeanu, Constantin 556
Bura László 618
Bülow, Hans 99
- Cage, John 197
Callinet, François 183
Čapek, Karel 318
Cosma, Viorel 557
Cross, Anthony 563
Csajkovszkij, Pjotr Iljics 232
Csányi László 508
Csende Béla 48
Csengery Kristóf 14, 113, 186–188
Csenki Imre 290, 470
Csíkhelyi Lenke 471

- Csillag István 315
 Csomasz-Tóth Kálmán 4
 Czako Ádám 79
 Czanik Mária 316
 Cziffra György 274
- Dahlhaus, Carl 19
 Dávid István 543
 Deák Ferenc 373
 Debussy, Claude-Achille 255
 Décsi Ágnes 275
 Delibes, Leo 99
 Demény Attila 544, 558
 Demény János 317
 Deppisch, Valentin 242
 Dés Mihály 289
 Dévényi Róbert 189
 Devich Sándor 190
 Dille, Denis 15
 Dobossy László 318
 Dobszay László 40, 75, 114, 191, 275–276, 280, 319
 Domokos Mária 16, 106, 192–193, 320, 458
 Domokos Pál Péter 17–18, 321–323
 Domokos Péter 494
 Donizetti, Gaetano 30
 Dömötör Tekla 35
 Dufourt, Hugues 121
 Dunajská, Anna 324
 Dürr, Alfred 194
- Eckhardt Mária 325–328
 Eggebrecht, Hans Heinrich 91
 Éles Csaba 265
 Ember Ildikó 92
 Enescu, George 139, 545
 Eősze László 518
 Eötvös Péter 121
 Erdely, Stephen 42
 Erdélyi Frigyesné 472
 Erdélyi Sándor 171, 329
 Erdős Jenő 519
 Erkel Ferenc 286
 Esterházy Pál 320
- Fábri Péter 330
 Fagan, Keith 19
 Fallows, David 566
 Falus Tamásné 520
 Falvy Károly 20
 Falvy Zoltán 21, 195
 Faragó József 473, 614–615
 Farkas Ferenc 431
 Farkas Márta, Sz. 22, 331, 369
- Farkas Pál 54
 Farkas [Sándor], Alexander 90, 510
 Farkas Sándor 560
 Fasang Árpád 9, 332, 519
 Fatáné Koncz Julianna 592
 Fedor Ágnes 274
 Fehérvári László 561, 593
 Fejér Gábor 277
 Felföldi László 24, 44, 56
 Feltz, Eberhard 622
 Fenyő Imre 23
 Ferencsik János 270, 277, 278, 333–334, 336, 338, 377, 387, 596
 Ferenczi György 366
 Ferenczi Ilona 335
 Ferent, Ioan 323
 Feuer Mária 115–116, 336
 Fischer Annie 449
 Fischer Iván 132
 Fittler Katalin 117, 123, 196, 218, 256–258, 270, 273, 275, 278, 291, 382, 433, 519
 Fodor András 118, 337
 Fodor Géza 338
 Forrai Katalin 521–522
 Forrai Magda, G. 93
 Forrai Magdolna Gregoria 61
 Forrai Mihály 532
 Forrai Miklós 389
 Földes Imre 339
 Földyné Asztalos Adrienne 25–26
 Fráter Zoltán 86
 Friedmann Mór 373
 Frobenius, Wolf 562
 Fuchs Lívia 23, 27
- Gábor Eszter 340
 Gábor István 277–278
 Gábry György 28, 285
 Gágyor József 474
 Gárdonyi Zoltán 39, 341
 Gelencsér Ágnes 119, 273
 George, Stefan 261
 Gergely János 450
 Gerle Róbert 230
 Glatz Ferenc 342
 Goldmark Károly 315
 Grabócz Márta 120–121, 197
 Grastyán Endre 523
 Gray, Susan 509
 Grica, Szofija I. 475
 Griffiths, Paul 563–564
 Gupcsó Ágnes 343
 Gut, Serge 565, 587
 Gyárfás Péter 150
 Gyimes Ferenc 93–94, 135

- Hajdú D. Dénes 322
 Hajdú Péter 494
 Halmos István 29
 Hamburger Klára 198–199, 344, 453
 Hankóczy Gyula 477
 Hárs József 346
 Harsányi István 347
 Hauer, Josef Matthias 184
 Havassy Péter 423
 Haydn, Joseph 220, 246–247, 378, 408
 Haynal Kornél János 122
 Händel, Georg Friedrich 189, 231, 252
 Hegyi Erzsébet 509
 Hegyi Gyula 478
 Hegyi István 348
 Heikkilä, Päivi 229, 349
 Helasvuo, Veikko 349
 Heltai Erzsébet 350
 Hencz József 80
 Henrik, VIII., angol király 222
 Herboldy Ildikó ld. Kocsárné Herboldy Ildikó
 Herczeg György 374
 Herman Lipót 317
 Hézsér Zoltán 30
 Hiley, David 40
 Hinson, Maurice 39
 Ho, Allan 553, 586
 Hoffmann Márta, D. 124
 Holl Béla 31
 Hollós Máté 125, 351–352
 Homolya István 172, 200–201, 554, 566
 Honegger, Arthur 208
 Honterus, Johannes 2
 Horak, Grete 459
 Horak, Karl 459
 Horák Magda 353
 Horváth Ferenc 21
 Horváth István 126
 Hundt, Theodor 567
 Hunkemöller, Jürgen 32, 559

 Illyés Gyula 86
 Iochom István 616
 István, Szent, magyar király 478
 Istvánffy Benedek 280
 Ittész Kata 90
 Ittész Mihály 141, 279

 Jagamas János 569, 611–612
 Jánosi András 147
 Járdányi Pál 441
 Jávori Jenő 460
 Jemnitz Sándor 310, 312, 314
 Jeney Zoltán 253

 Joachim József 99
 Johannes de Lublin 398
 Johns, Keith T. 570
 Juhani Nagy János 159
 Juhász Előd 202
 Juhász Frigyes 354
 Jung Károly 6

 Kádár Péter, Cs. 96
 Kadosa Pál 355, 568
 Kallós Zoltán 480–481
 Kálmánfi Béla 281, 524
 Kalmár Magda 522
 Karácsonyi Rezső 203–206
 Karig Sára 229, 349
 Kárpáti Andrea 128
 Kárpáti János 129, 207–209, 356–357, 427
 Katzbichler, Emil 587
 Kecskeméti István 358–361
 Kecskés Péter 423
 Kedves Tamás 525
 Keiler, Alan 571
 Keppichné Molnár Irma 572
 Kerényi György 617
 Kerényi Mária 130–131
 Keresztury Dezső 284
 Keszeg Vilmos 613
 Keszti Imre 362–363
 Kilenyi, Edward 10
 Király Péter 299, 364
 Kiss Antal 365
 Kiss Áron 460
 Kiss József 526
 Kiss Lajos 33
 Kiss Mária 35
 Klempereker, Otto 271
 Kner Imre 368
 Knotik, Cornelia 573
 Kocsárné Herboldy Ildikó 510
 Kocsis Zoltán 10, 366
 Kodály Zoltán 5, 12–13, 16, 22, 25, 34, 47, 51–52, 62, 74, 78, 84, 86, 139, 282, 297, 301, 307, 313, 331–333, 355, 358–361, 367–369, 383, 385, 390–391, 395, 410, 429, 438, 442–443, 458, 461, 509, 516, 518, 524–525, 534, 539, 545, 549, 551, 555–556, 560–561, 567, 569, 572, 574, 578, 580, 583, 590, 592–594, 597, 603, 605–606, 608, 620
 Kóka Rozália 322
 Koitai Tamás 100, 132
 Komlós Katalin 210
 Koncz Julianna ld. Fatáné Koncz Julianna
 Kónya Sándor 6

- Kósa György 350, 362, 370, 394, 401, 582
 Kósa László 9, 17, 48, 68
 Kovács Andor 302
 Kovács Dezső 26
 Kovács István 574
 Kovács János 211–213
 Kovács János 575
 Kovács Sándor 133–134, 214–217
 Kovalcsik Katalin 482–483
 Kovásznainé Veréb Ágnes 135
 Kőhádi Zsolt 118
 Kőhegyi Mihály 472
 Körber Tivadar 136
 Körtvélyes Géza 273
 Kóvágó Sarolta 371
 Kresák, Mikuláš 576
 Kresz Géza 364
 Kríza Ildikó 35, 69
 Kronstein Gábor 278
 Kroó György 95, 123, 137–138, 218–219, 372
 Kuckertz, Josef 577
 Kulinyi Ernő 419
 Kunos István 36
 Kurtág György 296, 339, 386, 589
 Kúrti László 479, 499, 618
- La Mara 38
 Lackovits Emőke Id. Sonnevendné Lackovits Emőke
 Lajtha László 268, 444
 Lakatos István 578
 Lakj Péter 373
 Lamennais, Félicité Robert de 72
 Landon, Howard Chandler Robins 220
 Láng István 374
 Lassus, Orlande de 172
 László, Szent (I.) magyar király 321
 László Ferenc 139, 241, 367, 545, 549, 579–582
 László Bakk Anikó 620–621
 Lázár Katalin 484–485
 Legány Dezső 37, 168, 283, 367, 375–376
 Lendvai Ernő 173, 583
 Lendvai L. Ferenc 221
 Leskó László 118
 Lévai Júlia 122, 140
 Leyetchkiss, Vladimir 600
 Ligeti György 454, 527, 564
 Lindlar, Heinrich 584
 Lipman, Samuel 585
 Lipsius, Marie Id. La Mara
 Liszt Ferenc 8, 19, 37–39, 49–50, 63, 66, 71–72, 89, 283–284, 292, 325–326, 328, 341, 344, 357, 376, 411, 453, 456, 525, 550, 553, 565, 570–571, 586–587, 595, 598, 600, 602, 604, 609
 Lortzing, Albert 99
 Lublini János Id. Johannes de Lublin
 Lukácsy Sándor 378
 Lukin László 284, 379
- Machaut, Guillaume de 227
 Mácza Mihály 588
 Mahler, Gustav 174, 180
 Main, Alexander 609
 Malina János 222, 380
 Manherz Károly 459
 Marián Judit 484
 Máriássy Judit 433
 Márkusné Natter-Nád Klára 142
 Maróthy János 122, 143–144, 223, 291, 381, 433
 Maróti Gyula 382
 Martin György 42–44, 294, 383–384, 397, 420, 445, 462
 Massip, Catherine 546
 Mátray Gábor 285
 Mátyás János 300, 385
 McKenzie, Don 548
 McLay, Margaret P. 386, 589
 Mekis János 57
 Melicher, Alexander 590
 Melis György 100
 Mendelssohn-Bartholdy, Felix 224
 Mesterházi Máté 224–225
 Mészöly Dezső 222
 Mezei János 226–228
 Mező Imre 586
 Michałowski, Kornel 15
 Mihály András 97, 132, 387
 Mikó András 132
 Milloss Aurél 45
 Milne, Hamish 46
 Milstein, Nathan 149
 Móczárné Bodon Sára 279
 Mojžiš, Vojtěch 591
 Moja György 1
 Molnár Antal 306, 402, 424, 575
 Molnár Irma Id. Keppichné Molnár Irma
 Molnár István 463
 Móra Klára 229
 Mozart, Wolfgang Amadeus 196, 201, 211–212, 221, 237
 Mózsi Ferenc 47
 Mueller, Rena Charnin 609
 Munkácsy Béla 511
 Muszorgszkij, Mogyeszt Petrovics 235
 Muzsnay Árpád 592

- Nagy Béla 473, 478
 Nagy István 552, 593
 Nagy Judit 486
 Nagy Olivér 389
 Nagy Zoltán 487
 Nagy Zoltár 546
 Nemcsik Pál 528
 Nemessányi Sámuel 576
 Németh Amadé 174, 286
 Nirschy Ott Aurél 230
 Nono, Luigi 179, 296
 Nordquist, John 49–50
 Novák László 11
 Novotny Ferenc 415
 Nussbächer, Gernot 2
- Oláh Emőd 529
 Oldal Gábor 334
 Olsvai Imre 51, 390–392, 458, 464
 Orosz Erzsébet 530
- Paksa Katalin 52, 85, 458, 488
 Pál Sándor 393
 Palestrina, Giovanni Pierluigi da 172
 Pálffy Gyula 489
 Pálincás József 487
 Palkó Attila 611
 Palotás József 279
 Pándi Marianne 53, 231-233, 394
 Papp Géza 395–396, 512
 Papp Márta 234–235
 Pappné Betlehem Márta 531
 Párkai István 513
 Párkai Eckhardt Mária Id. Eckhardt Mária
 Pásztor Ditta Id. Bartókné Pásztor Ditta
 Pávai István 54, 547, 594
 Pejtsik A. György 144
 Pesovár Ernő 397
 Pesovár Ferenc 43, 55–58, 70, 293, 384, 464
 Péterffy Jenő 99
 Péterfi István 311
 Péteri Judit 59, 236–238, 241
 Pethő Bertalan 287
 Petneki Jenő 398
 Petőfi Sándor 497
 Petrassi, Goffredo 253
 Petrovics Emil 132
 Philippi, Astrid 2
 Pintér Éva 239
 Pócz Gáborné 532
 Póczy Mária 399, 516, 533
 Pogány György 145
 Polgárdy Géza 323
 Porter, James 41
- Potremová, Maria 60
 Poulton, Diana 566
 Pozsony Ferenc 613
 Protopopov, Vi. 595
 Puccini, Giacomo 185
 Pusztay János 490
- Rábai Miklós 500
 Raics István 240, 284, 400–403
 Rajeczky Benjamin 61–62, 75, 276, 388, 404–406
 Rajk András 100
 Rajterová, Alžbeta 596
 Rátonyi Róbert 175
 Reinitz Béla 65
 Rennerné Várhidi Klára 407
 Révész László 382
 Révész László 605
 Revitt, Paul J. 63
 Richter János 99
 Riskó Géza 101
 Rizzuto, Charles A. 64
 Rohonyi Katalin 426
 Rónai Ádám 597
 Rónay László 65, 118
 Ronfort, Jean-Christophe 565
 Rossini, Gioacchino 178, 239
 Rothkrepf Gábor Id. Mátray Gábor
 Rudas János 124
 Rudasné Bajcsay Márta 491
 Ruiter, Frans de 167
 Rybarič, Richard 388
- Saffle, Michael 66
 Samson, Jim 563, 583
 Sándor Géza 67
 Santana, Devadip Carlos 1
 Sárosi Bálint 41, 408, 479, 492–493, 499
 Sárosi Ferenc Id. Schauer Ferenc
 Sas Ágnes 242
 Schauer Ferenc 99
 Scheiber Sándor 315, 353, 373, 409, 507
 Schelken Pálma 410
 Schellbach, Ingrid 82
 Schibli, Sigfried 598
 Schmidt Éva 494
 Schneider Lajos 68
 Schneider-Trnavský, Mikulaš 590
 Schoenberg, Arnold 216–217, 310, 312
 Schubert, Franz 192–193, 233, 250
 Schumann, Robert 199, 225, 602
 Schütz, Heinrich 240
 Sciuto, Giovanni 599
 Sebestyén Gyula 410

- Sebestyén János 10
 Sebők János 102
 Seres András 613
 Silbermann, Andreas 183
 Siloti, Alexander Ilitch 600
 Simó Jenő 284
 Simon Géza Gábor 103, 146, 243
 Sinkovics Georgette 514
 Skei, Allan B. 46
 Soltész István 69
 Sólyom György 244, 411
 Somfai László 10, 147, 245–249, 412–414, 559
 Somorjay Dorottya 148–149, 250–251, 415
 Sonnevendné Lackovits Emőke 70
 Sosztakovics, Dmitrij 223
 Sőtér István 99
 Spencer, Robert 554
 Starker János 597
 Staud Géza 273, 289, 416
 Stephan, Rudolf 601
 Štibrányiová, Maria 324
 Stiehr, Michael 183
 Stockmann, Erich 88
 Stradivari, Antonio 230
 Strauss, Richard 170, 181–182
 Stravinsky, Igor 228, 248
 Sulyok Imre 586
 Suttoni, Charles 37–38, 71–72, 602
 Sükösd Mihály 150
 Szabadfalvi József 498
 Szabó Ernő 267
 Szabó Ferenc 291
 Szabó Géza 603
 Szabó Helga 288, 417–418, 515, 534
 Szabó Miklós 419
 Szabolcsi Bence 176, 447, 572
 Szakolczay Lajos 73
 Szalai Ágnes 93
 Szalai Ágnes, C. 363
 Szalay Olga 74, 458
 Szalkai László 422
 Szász János András 420
 Szász Tibor 604
 Szécsi Béla 5
 Székely András 151, 194, 252
 Székely György 273
 Szekeresné Farkas Márta Id. Farkas Márta, Sz.
 Szekernyés János 605
 Szelényi István 39
 Szemere Anna 152
 Szende Ottó 622
 Szendrei Janka 40, 75, 388, 421–423
 Szenesi Katalin 76
 Szenik Ilona 619
 Szenkár Jenő 567
 Szenthelyi István 34
 Szentmihályi Mihály 406
 Szerdahelyi István 424
 Szerov, Alekszandr 595
 Szigethy Gábor 282
 Szigeti Kilián 37
 Szkrjabin, Alekszandr 260
 Szomjas-Schiffert György 290, 495
 Szögi Ágnes 279
 Szőke Péter 77
 Szöllősy András 253, 372, 425
 Szöllősy Vágó László 33
 Szőnyi Erzsébet 345, 426, 516
 Sztravinszkij, Igor Id. Stravinsky, Igor
 Takács András 44
 Takács Jenő 584
 Tallián Tibor 153–154, 269, 273, 427–428
 Tăranu, Cornel 606
 Tari Lujza 78, 429–430, 496
 Tasso, Torquato 284
 Terényi Ede 79–81, 545, 611
 Tibori Timea 104
 Tihanyi László 155–157
 Timaffy László 497
 Timár Ágnes, M. 431
 Tokaji András 432–433
 Tolnay Pál 272, 434
 Tomik Erika 6
 Tompa Mihály 430
 Tótfalusi István 177
 Tóth Anna 158
 Tóth Emília 498
 Tóth Ferenc 6
 Tóth László 535
 Traub, Andreas 607
 Trunkos András 122
 Turcsányi Emil 254
 Turi Gábor 103, 159
 Ujfalussy József 160, 255, 269, 435–438, 536
 Ujváry Zoltán 11, 82
 Urbán Mária 23
 Urbancikova, Lydia 60
 Váci Tamás 161, 404, 425, 439
 Vajda Márta 23
 Valkó Arisztid 289
 Valuch István 83
 Vánkay Edina Sarolta 537
 Várady Gyula 500
 Varga Bálint András 162

- Varga István, Cs. 118
Varga László 474
Vargyas Lajos 84–85, 105, 163–164, 381, 440–448, 461, 501–503
Várhidi Klára ld. Rennerné Várhidi Klára
Várnai Ferenc 68, 476
Várnai Péter 274, 285
Vásáry Tamás 449
Vasy Géza 86
Vavrinecz Veronika 266, 280
Veczkó József 538
Vekardi László 118
Verdi, Giuseppe 7, 173, 213
Veréb Ágnes ld. Kovásznainé Veréb Ágnes
Veress Sándor 607
Vermessy Péter 79, 558
Viga Gyula 498
Vikár Béla 365, 506
Vikár László 87–88, 504–506
Vincze Károly 539
Vincze Zsigmond 419
Vita Zsigmond 608
Vivaldi, Antonio 59, 238
Voigt Vilmos 75
Volly István 450–452, 460, 507
Vörös Károly 284
Vörösmarty Mihály 284
Vujicsics Tihamér 448, 452
Vukán György 165
Wagner, Cosima 256, 263
Wagner, Richard 99, 218–219, 244, 251, 256, 257, 263–264
Walker, Alan 89, 453, 571, 609
Webern, Anton 215, 245, 258, 259, 261
Weöres Sándor 515
Werner Alajos 540
Whittall, Arnold 564
Wilheim András 166, 259–261, 454–455
Winking, Hans 610
Wirthmann Julianna 167
Wittgenstein, Carolyne 71
Wolff, Konrad 89, 587
Yokoi Masako 262
Zákányi Zsolt 541
Zeke Lajos 456
Zimáné Lengyel Vera 98, 141
Zoltai Dénes 218, 263–264
Zsigmond József 611
Zsoldos Péter 169



Ára: 73 Ft