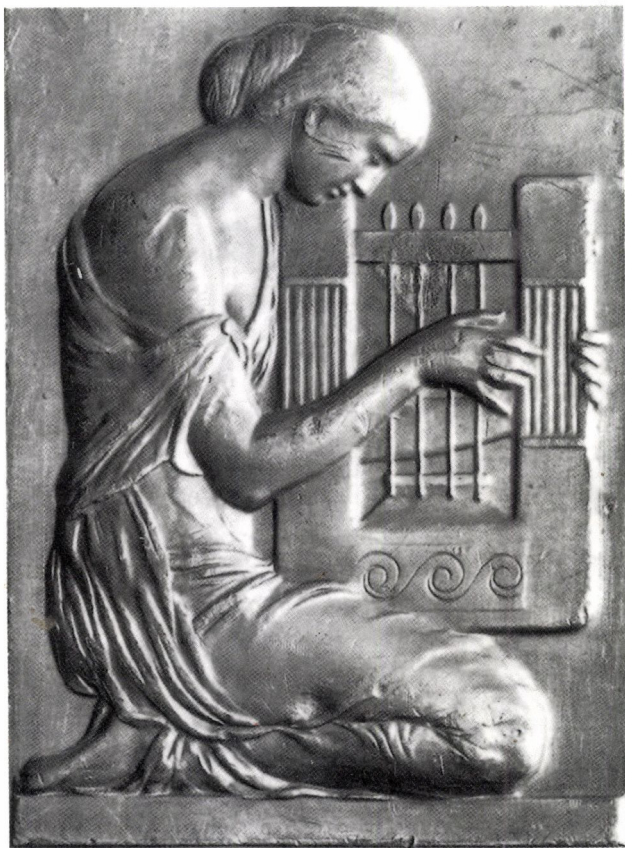


**ZENETUDOMÁNYI  
DOLGOZATOK  
1999**





ZENETUDOMÁNYI DOLGOZATOK

1999



# ZENETUDOMÁNYI DOLGOZATOK

1999

FALVY ZOLTÁN 70. SZÜLETÉSNAPIJA  
TISZTELETÉRE



MTA Zenetudományi Intézete

Budapest

A kötet megjelenését

a Nemzeti Kulturális Alapprogram Zenei Kollégiuma és a Magyar Könyv Alapítvány  
támogatta.

Felelős kiadó: Tallián Tibor

Szerkesztette: Gupcsó Ágnes

A szerkesztő munkatársa: Szacsvai Kim Katalin

Tipográfia és nyomdai kivitelezés: PSD Kft.

Felelős vezető: Papp Sándor Dávid

© A Magyar Tudományos Akadémia

Zenetudományi Intézete, 1999

**ISSN 0139-0732**

## Tartalom

Előszó.....	7
Falvy Zoltán köszöntése (Tallián Tibor) .....	9
Agócs Gergely: „A kutyadudának a nótája”. A dudazene stílusa és előadásmódja a vonósenekarok gyakorlatában .....	11
Tari Lujza: A tárogató Korond néphagyományában .....	25
Pávai István: Sajátos szempontok az erdélyi hangszeres népi harmónia vizsgálatában .....	53
Bereczky János: Egy sajátos hangsor népzeneinkben .....	75
Kovalcsik Katalin: Házastársak közötti zenei verseny a kárpátaljai oláh cigányoknál .....	87
Lázár Katalin: A játékok típusrendje az MTA Zenetudományi Intézet Archívumában .....	113
Olsvai Imre: Forrásváltozatok Dvořák és Puccini egy-egy témájához – tonalitástörténeti vonatkozásokkal .....	125
Felföldi László: A táncos egyéniségkutatás elveinek és módszereinek kialakulása. Történeti áttekintés .....	139
Fügedi János: Ugrástípusok a néptáncban .....	161
Maróthy János: „Relatív szinkronizáció”: a zenei szerveződés kulcsa fizikai, biológiai és esztétikai nézőpontból .....	187
Pintér István: A hangmikroszkópia története a 20. században .....	193
Ferenczi Ilona: Tropus és kontrafaktum a 16–17. századi graduálokban .....	209
Czagány Zsuzsa: <i>Historia de Sancta Martha</i> . Egy középkori rimes officium vándorútja .....	217
Gupcsó Ágnes: Amor Divinus – Natura Humana. Egy piarista iskoladráma zenéje 1694-ből .....	223

Richter Pál: Kvint- és oktávparhuzamok a 17. századi orgonakíséretes kéziratokban .....	239
Somfai László: <i>Inventio</i> és <i>elaboratio</i> J. S. Bach zenéjében. Széljegyzetek vokális töredékekhez .....	257
Rennerné Várhidi Klára: Batthyány József hercegrímás pozsonyi és pesti pénztárkönyvének zenei adatai .....	275
Tallián Tibor: Átváltozások, avagy a Nemzeti Színház operai kottatárának néhány tanulsága .....	281
Gombos László: „Hírhedett zenész” és „zeneéletünk nesztora”. Parhuzamok Liszt és Hubay pályáján .....	287
Berlász Melinda: A Járdányi-írárok történeti jelentősége .....	297
Ujfalussy József: Molnár Antal zeneesztétikai szemlélete .....	305
Grabócz Márta: Paul Ricœur elbeszélés-elméletei és összefüggéseik a zenei narrativitással .....	311
A magyar zenetudomány bibliográfiája 1995–96 Összeállította: Benyovszky Mária – Szepesi Zsuzsanna .....	327



## Előszó

A *Zenetudományi dolgozatok* – a Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézetének évkönyve – az 1995–1996-os kötethez hasonlóan ismét egy konferencián elhangzott előadások szövegét adja közre, eredeti vagy a szerző által átszerkesztett formában: 1998. október 9–10-én az Intézet munkatársai kétnapos rendezvényen köszöntötték volt igazgatójukat, Falvy Zoltánt, 70. születésnapja alkalmából.

Két előadás kimaradt kötetünkől: Pálffy Gyula *Egy erdélyi vegyes lakosságú falu táncai* címmel elhangzott előadását a videón bemutatott táncok lejegyzéseinek hiányában nem áll módunkban közreadni, Domokos Mária előadása pedig – „*Vajha... a' Csángó Magyar is polgártársunk lenne!!!*” *Mit tudott a művelt közvélemény a moldvai csángókról Csokonai korában, és honnan származtak értesülései?* – már megjelent „Zöld Péter moldvai jelentései” címmel az *Ethnographia* CIX. évf. 1998. 1. számában.

Helyt adunk viszont két olyan tanulmánynak, melyek a konferencián nem hangzottak el, de a szerzők ez alkalomra ajánlották írásaikat (Rennerné Várhidi Klára, Grabócz Márta). E két dolgozatot tematikai, illetve korszakbeli hovatartozásuk szerint illesztettük a kötetbe, amely a konferencia előadásait az elhangzás sorrendjében közli.

A *Zenetudományi dolgozatokban* hagyományosan megjelenő magyar zenetudományi bibliográfia ez alkalommal az 1995–1996-os adatokat tartalmazza.



## FALVY ZOLTÁN KÖSZÖNTÉSE

Kedves Zoltán, kedves kollégák, előadók és hallgatók, barátaim!

A cél, ami összehoz bennünket, a tartalmas tisztelgés szándéka. Tisztelegni akarunk Falvy Zoltán hetvenedik születésnapján, méltatni akarjuk tudományos életpályája gazdag eredményeit, valamennyien jelenlévők, a kétnapos konferencia előadói és hallgatói e teremben, akik művelői vagyunk annak, amit hol patetikusán, hol csipetnyit ironikusan, de ma még remélhetőleg jogosan nevezünk „magyar zenetudománynak”.

Falvy Zoltán írói–alkotói élete szakadatlan tevékenységben telt a mai napig, és minden bizonnyal így is fog folytatódni a sorstól reméljük bőséggel mérendő további esztendőkhöz. Visszatekintve, az eredményeket számba véve megállapíthatjuk, hogy a tudományos területek száma, melyeket felkeresett és termékenyen művelt, egyike a legnagyobbaknak a maga nemzedékében, amely pedig igazán nem szűkölködött széles érdeklődéssel megáldott tudósegényiségekben. Munkásságát a területek egy részén úttörőként végezte, klasszikus, mindmáig érvényes hozammal. E munkásság történeti–földrajzi középpontja megmaradt Magyarországon. Kettős, bölcsész- és muzsikusközpontúságából, és ceciliánus indíttatásából következett, hogy első szubsztanciális publikációival a magyar zenetörténet középkorának kutatásához járult hozzá; tette ezt a hatvanas évek legelején – ami a mából visszanézve egyenesen a nagy felfedezések, az első gyarmatosítás korának tűnik a területen. A középkorban később a világi zene, az énekmondók és trubadúrok magyarországi nyomait kereste. A nyomok kutatása, a zenei, könyvészeti, tárgyi és ikonográfiai relikviák gyűjtése és közzététele tágabb értelemben is egyik fő szenvedélye volt és maradt. Íráslistájának első tételei között sajtóbibliográfia és zenetörténeti képeskönyv hívja fel magára a figyelmet, s talán ez utóbbiban fogant meg a csírája annak a nagy koncepciónak, melynek gyümölcsét mindannyian élvezzük ebben a pillanatban is, a szó fizikai értelmében. Régi kották, kéziratok, hangszerek és hangszerábrázolások, a zenei élet emlékei és képei – a tudományos pálya első évtizedei mintha következetesen mutatnának abba az irányba, amit Falvy Zoltán előtt Magyarországon ilyen rendszerességgel addig nem műveltek: az intézményes zenei muzeológia irányába. Ez az érdeklődés vezette a Zenetudományi Intézet legifjabb részlegének, a Zenetörténeti Múzeumnak megalapításához. Nagy horderejű kezdeményezés volt ez, messzire vezető implikációkkal. Nem múzeum a múzeum állandó kiállítás nélkül, nem kiállítás a kiállítás tér, épület, otthon nélkül.

Kétnapos együttlétünk befejező aktusaként, a kiállítás megnyitóján lesz még módunk méltatni Falvy Zoltán, a *Bauherr* érdemeit, életművének kétségtelenül leglátványosabb eredményét, a Zenetudományi Intézet új otthonának megteremtését. Most csupán a múzeumi ténykedés tudományos aspektusát említem, az ikonográfiai és organológiai kutatásokat: ezek dominálnak a legutóbbi évek publikációs és előadói tevékenységében.

Ahogy e vázlatos és távolról sem kimerítő mondatokban összegezem a kutatói pályát, amely mindig új meg új vidékekre hatol be, egyszersmind érzékelem Falvy Zoltán munkájában és egyéniségében a változó érdeklődés ellensúlyát, valamit, ami történész-

nek is, muzeológusnak is alaptulajdonsága kell, hogy legyen: az újítással párosuló megőrzés, a reform szellemével együttműködő konzerválás képességét. Amikor e konferenciát terveztem, és elhatároztam, hogy kizárólag a Zenetudományi Intézet munkatársait kérem fel előadásra, kifejezést szerettem volna adni annak, ez az intézet tudatában van, mit köszönhet Falvy Zoltánnak. Szabolcsi és Kodály, az alapítók, Ujfalussy József, az egyesítő után a körülmények és a személyiség sajátos képességei Falvy Zoltánt tették a Zenetudományi Intézet tulajdonképpeni integrálójává. Persze, nem kívánom én mint befejezett tényt ünnepelni az integrációt. Mint az emberi, egyéni és közösségi folyamatok általában, az integrációs folyamat nem azért és úgy zajlik, hogy egyszer eredményesen befejeződjék, hanem, hogy folyamatosan közvetítse résztvevőikhez az állandóság és változás energiáit, megerősítse őket önmagukban, és ösztönözze őket, hogy átalakuljanak, fejlődjenek, kibontakozzanak. Energiaáramlás vezethet kisülésekhez: mindannyian emlékszünk jó pár viharra a Zenetudományi Intézet vizespoharában. Falvy Zoltán bizonyára nem veszi zokon, ha kimondom: alkalmilag maga is bedugta a hüvelykujját a pohárba s megkeverte a vizet, ha a felszínét dermedten síknak látta, ha meg akart róla győződni, van-e még egyáltalán a pohárban víz. Jöttek aztán külső viharok is, nagyok; vitték volna az egész tetőt a fejünk felől, s ha ez szerencsére nem is sikerült nekik, sok színes cserepet bizony elsodortak. De az építmény áll, a benne őrzött–előállított anyagi és szellemi javak pedig gyarapodtak. Mint negyedszázad óta kolléga, az utolsó években pedig *quasi* koronatanú, én igazán tudom, de talán nem egyedül tudom, mekkora részben köszönheti ezt a Zenetudományi Intézet, a magyar zenetudomány Falvy Zoltán sáfárkodásának.

Konferenciánkkal, az előadásokkal, a beszélgetésekkel, a kiállítással és a zárótalálkozóval mi, a Zenetudományi Intézet munkatársai, magunk és a nyilvánosság előtt bizonyoságot akarunk tenni: a gazda jól gazdálkodott a rábízottakkal. Bizonyoságot tenni, és köszönetet mondani. Bízom benne, e közös szándékunkat az előadások sikere koronázza meg.

Tallián Tibor

Agócs Gergely

## „A KUTYADUDÁNAK A NÓTÁJA”

### A DUDAZENE STÍLUSA ÉS ELŐADÁSMÓDJA A VONÓSZENEKAROK GYAKORLATÁBAN

Az, hogy a duda hosszú évszázadokon keresztül uralkodó hangszere volt térségünk zenekultúrájának, és ez rányomta bélyegét a huszadik század hagyományos zenei életére, a magyar etnomuzikológiában alaptételnek számít. Ismert tény az is, hogy hagyományos műveltségünkben külön a dudára utaló dallamtípusok, vokális és hangszeres előadásmódok, sőt, külön e hangszerhez köthető hiedelmek és szokások is felfedezhetők.<sup>1</sup> Jelen tanulmányomban arra vállalkoztam, hogy megfogalmazzak néhány kérdést és megállapítást a vonószenekek tudatosan, bevallottan a dudához kapcsolódó repertoárjának témakörében.

Ehhez elsősorban szükségesnek látom megfogalmazni, mit értek a „tudatosan, bevallottan a dudához kapcsolódó repertoár” alatt. A rendelkezésünkre álló hangfelvételek azt mutatják, hogy a vonósbandák dallamkészletében a magyar nyelvterület egy részén fellelhetők olyan dallamok, melyeket maguk a zenészek is dudánótáknak neveznek, vagy más módon a dudazenehez kapcsolódónak tartanak.<sup>2</sup> Ettől függetlenül természetesen még egy sor olyan dallamot, előadásbéli sajátosságot, vagy motívumfüzési gyakorlatot ismerünk, melyek a vonós hangszereknél kimutathatóan kapcsolódnak a dudazene hagyományához, ezekkel viszont most nem kívánok foglalkozni.<sup>3</sup>

A vonószenekek muzsikusai által előadott dudánóták általában nem dallamaik révén, hanem elsősorban különleges játéktílusuk, mégpedig a duda hangzásának tudatos imitálása miatt viselik ezt a megnevezést. Azon zenészek repertoárjában ugyanis, akiktől a rendelkezésünkre álló dudánóták származnak, rendszerint több olyan – külön megnevezéssel nem jelölt, tehát a dudához tudatosan nem kapcsolt – dallam található, amelyet valaha a környéken működő dudások is játszhattak. Ezzel szemben feltűnik, hogy egy-egy zenekartól vagy vonószeneztől eddig többnyire csak egy-egy, dudánótának nevezett dallamot sikerült rögzíteni. Vajon mi lehet ennek az oka? A kérdés megválaszolásához a zene társadalmi funkciójának, s bonyolult összefüggésrendszerén belül is a zenészek közösségi szerepkörének vizsgálatát kell előtérbe helyeznünk. Véleményem szerint, amióta a zeneszolgáltatást erre szakosodott specialisták végzik, térségünkben a mindenkori közönség egyfajta presztízsfornáló próbatétel elé állítja a zenészeit. A muzsikusok „vizsgáztatása” olyannyira beépült a szórakozási alkalmak szokásrendjébe, hogy ennek az idők során kialakultak a folklór által szabályozott és rögzített formái.

<sup>1</sup> Agócs G. 1994, 1995, 1997; Bartók B. 1911, 1912a, 1912b; Dobszay L. 1984, 163–170.; Dömötör T. 1968; Juhász Z. 1994, 1998; Kodály Z. 1973, 91.; Madarassy 1934; Manga J. 1968; Vargyas L. 1981, 171–176.

<sup>2</sup> Néhány ilyen dallampublikáció hanghordozókon is elérhető. Lásd pl. Olsvai Imre (szerk.): *Magyar Népzenei Antológia* III. *Dunántúl*. Hungaroton LPX 18138–18142. 6.5b., 6.7d.

<sup>3</sup> Lásd Tari L. 1986; Vargyas L. 1956.

A megrendelők nem egyszer szójátékokba rejtették egy-egy nóta címét, így például:  
 „Játsszátok el azt, ami nem igaz!” – megfejtés: „Csak egy kislány van a világon...”  
 „Most azt, amibe csont nincs!” – megfejtés: „Libamáj, kacsamáj...”  
 „Most azt, hogy tagadom-bevallom!” – megfejtés: „Nem loptam én életemben, csak egy csikót Debrecenben...”<sup>4</sup>

Az ilyen találós kérdések játékának a lényege az, hogy a zenésznek minden helyzetből – úgymond – ki kell vágnia magát. Ehhez hasonló feladatnak számíthatott a duda hangjának utánzása is. Minthogy a faluközösségek hagyományos zenei kultúrájának változása lassan és fokozatosan ment végbe, az egymást követő korszakokra jellemző zenei igények akár az egymás mellett élő nemzedékek révén, akár a lassú transzformáció útján is találkozhattak. A feladat tehát esetünkben magától kínálkozott: a zenész bizonyítsa be, hogy nemcsak a saját zenei világában járatos, hanem egy korábbi (folklór) zenetörténeti korszakra jellemző hangulatot is képes idézni. Ennek teljesítéséhez pedig általában elég volt egy, a dudához kapcsolódó dallam megfelelő előadásmódban történő megszólaltatása.<sup>5</sup>

A fenti megállapítással összefügg a következő kérdés is. Mivel magyarázható, hogy vonósbandáink dudanótái között feltűnően nagy a szövegtelen vagy – legalábbis a helyi vokális hagyományban – szöveges párhuzam nélkül álló dallamok száma? Az alábbi három kottapélda is ilyen dudanótákat mutat be. Az első a zaborvidéki Zséréről, a második a Garam menti Nagyölvendről, a harmadik a Zsitva–Duna–Garam közére eső, valaha Komárom megyéhez tartozó Kürtről – mindhárom a saját gyűjtéséből származik.

„Dudanóta”

♩ = ca 144

Zsére (Nyitra m.)  
Bihari József (1924)

The image displays three staves of musical notation. The top staff is a single melodic line in G major, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a series of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. Above the staff, the tempo is indicated as '♩ = ca 144'. To the right, the piece is identified as 'Zsére (Nyitra m.)' by 'Bihari József (1924)'. The second and third staves show rhythmic patterns, likely representing the drum accompaniment, with notes grouped in pairs and beamed together.

<sup>4</sup> Mind saját gyűjtés, a példák Gömörből származnak, ahol általánosan elterjedtek (és hasonlóak másutt is). A találós kérdések e csoportjának vizsgálata egyébként a szöveg-folklorisztika részéről is figyelmet érdemelne.

<sup>5</sup> A valóságban ez két egymáshoz tartozó, összefűzött dallamot is jelenthetett, de ezeket minden vizsgált esetben egy „darab” részeként értelmezték.



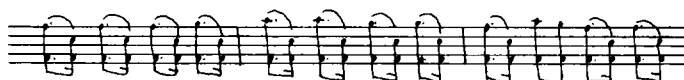
gy. : Agócs Gergely 1986

♩ = cca 108

Dudanóta

Nagyöved (Bars m.)  
Danis Gyula (1928)

Brácsa



gy. : Agócs Gergely 1992

„A kutyadudának a nótája”

Kürt (Komárom m.)  
Balogh Kálmán (1923)

♩ = cca 96

Hegedű

gy.: Agócs Gergely  
Eri Péter 1993

A kürti „kutyadudának a nótája” példánkkal kétségtelenül rokonságban áll a következő déalföldi román táncdallam (itt is szövegtelen dallamként ismerik). A párhuzam egyben arra is utal, hogy a duda korlátozott zenei adottságai révén, valamint azért, hogy a Kárpát-medencén belül lényegében egységes a hangszer típusa, korábban nagyobb „átjárhatóságot” biztosított az egyes népcsoportok hangszeres muzsikája között.



Perinyica (Sírba)

$\text{♩} = \text{cca } 110$  Elek (Arad m.)  
Kopil Gergely (1902)

gy.: Nagy Albert 1975

Az első három dallamot a földrajzi közelségen túl még legalább két tényező közelíti egymáshoz. Az egyik az, hogy mindhárom táncdallam, és – mint már említettem – a helyi hagyományban nincsenek meg a vokális változatai. A másik egy egységesnek mondható játéktípus, mely konkrétan a dudautánzás technikáját, a dudazene sajátos interpretációs gyakorlatát meglepően hasonló módon tárja elénk. A szöveges párhuzam hiánya ez esetben szerintem azzal is magyarázható, hogy a cigányzenészek kezén itt a dudások dallamkészletének egy olyan gyakori darabja hagyományozódott tovább, amely már maguknál a dudásoknál is szöveg nélkül élte életét. Megfigyelhető, hogy a dudazenénél oly sokszor emlegetett közjátékok, apróják, cifrák, bejátszások, interludiumok sokszor már-már strófikus szerkezetű dallamegységekbe szerveződnek, illetve, a más vidéken szöveges dallamként ismert motívumsorok egy-egy dudásnál szövegtelen közjáték szerepét töltik be. Az általam behatóbb vizsgálat alá vett tereskei (Nógrád m.) Pál István repertoárjában is több ilyen dallam található. Mindegyik valamelyik dudás alakjához köthető. Pál István meg is tudja mondani, hogy ezek közül melyik kinek a „bejátszása” volt. Ez azt jelenti, hogy környezetében minden dudásnak volt egy „bejátszó nótája”, amely egy-egy hosszabb zenei szakasz, ha úgy tetszik egy-egy tánc alá dudált ciklus bevezető dallamaként szerepelt. Ezek kaphattak ugyan emlékeztető szöveget, mint például Pál István édesapjának a bejátszása:

♩ = ca 120      „Bejátszás”      Tereske (Nógrád m.)  
Pál István (1919)

Te-le vagy te-tű-vel, te-le vagy te-tű-vel, te-le vagy te-tű-vel

Jár-nak raj-tad ősz-sze-visz-sza

A há-ta-don i-de-o-da

Te-le vagy te-tű-vel, te-le vagy te-tű-vel... etc

gy.: Agócs Gergely 1996

Bizonyos viszont, hogy az ilyen szövegegységek, ha létre is jöttek, a dudások között – úgymond – csak „belső használatra” készültek, ezért érthető, hogy a bekezdő nóták általában szövegtelen változataikban hagyományozódtak a faluközösségek, illetve a vonós hangszerek felé.<sup>6</sup> Mivel minden zenélési folyamat elengedhetetlen és kiemelt helyen szereplő tartozékai voltak, alkalmasaknak bizonyultak arra, hogy bekerüljenek a dudautánzás eszköztárába.

Az eddig bemutatott dudanóták játékmódja a következőkben jellemezhető: a hangszer mély hangtartományában, a vastagabb húrokon, de harmadik fekvésben szólal meg (illetve a dallam innen indul ki), tehát úgy imitálja a duda hangzását, hogy a mellette megszólaltatott mélyebb üres az adott dallam alaphangjánál egy oktávval mélyebben, tehát a bordósíp elképzelt helyén zengjen (a hegedűnél a g), vagy ennél egy kvinttel feljebb (ez esetben a hegedű d húrja), tehát a sípszár lezárt kontrájának helyén szólaljon meg. Ezzel párhuzamosan alkalmazzák a dudautánzásnak azt az általánosnak mondható technikai elemét, melynek lényege, hogy a húron a kívánt főhangot nem tartják ki a maga teljes időbeli értékében, hanem mintegy díszítményként az egyes lépések közé be-beiktatják az adott húr alaphangját. Ez a „nyitott ujjrendű hegedülés” pedig

<sup>6</sup> A szövegtelen dallamok emlékeztető szövegei egyébként a vonósbandák gyakorlatában sem ismeretlenek, gondoljunk csak a Rákóczi induló széles körben elterjedt „szövegkezdetére”: „Vak Pali, Vak Pali mindent lát / Szemüvegen át kutya valagát...”.

a zárt ujjrendű dudálás technikájának hatását hivatott kelteni. Ez utóbbinál ugyanis az elképzelt dallamvonal mellett minduntalan megszólal a sípszár alaphangja is, amit itt az aktivált húr alaphangja helyettesít. Mint látni fogjuk, e játéktílus elemei megjelennek más vidékek dudautánzó technikájában is.

A következő dallampéldáknál a mély és a magas hangtartomány váltogatását tapasztalhatjuk, részben az imént leírt hangszerkezelési gyakorlat elemeinek felhasználásával. Az első példát Marosszéken, Magyarpéterlakán rögzítették, a dallamot az előadó dudautánzásnak, vagy cseh táncnak nevezte, és elmondása szerint a nagybátyjától tanulta, aki viszont a hadifogságból „hozta magával”.

♩ = ca 110

„Cseh tánc”

Magyarpéterlaka (Maros-Torda m.)  
Lunka József (1918)

g. Sipos János 1981

A második példa Vas megyéből, Alsóberkifaluból<sup>7</sup> származik, ahol az előadók dudás csárdásnak nevezték. A harmadik egy észak-gömöri szlovák településről, Rimakokováról való, neve: „dudlanie”, tehát szó szerint dudálás, a negyedik példa felvétele pedig egy Arad megyei román faluban, Szabadoson (Simbateni) készült. Itt a zenészek amellett, hogy ardeleanának játszották, hozzátették: „Zicala după cimpoi” – tehát szó szerint: „a dudu után mondván”.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Magyar Népzenei Antológia III. Dunántúl...6.5b.

<sup>8</sup> The Romanian National Collection of Folklore. The Traditional Folk Music Band III. Transilvania (Bihar/Arad) EPE 02232.11. szerk. Stela Nachi.

♩ = cca 210

„Dudás csárdás” - részlet

Alsóberkifalu (Vas m.)  
Darvas Péter (1904)

Hegedű

gy.: Antal László 1975  
Halmos István  
Horváth János

♩ = cca 116

„Dudlanie” (Šuchom)

Rimakovka (Gömör m.)  
Radič Ondrej (1924)

Hegedű

Virágölgyi Márta  
gy.: Agócs Gergeley  
Halmos Béla 1995

## „Zicala după cimpoi” (Ardeleana)

♩ - ca 136

Szabados (Arad m)  
Lică Şoimoşan (?)

Hegedű

ETC

gy. : Constantin Costea 1964

E példák arról tanúskodnak, hogy a dudautánzás technikája térségünkben egy szélesebb kitekintés mellett már nem annyira egységes. Láthatjuk például, hogy megfelelő kíséretmód mellett nem mindig szükséges az üres húr párhuzamos megszólaltatása sem, a kívánt hatás eléréséhez elég a zárt ujjrendű dudajáték dallam-imitálása.

A dudu vonós hangszeren (többnyire hegedűn) való utánzásánál általában meg kell különböztetnünk kétféle felfogást: az egyik szerint a „dudás” hangzás eléréséhez szükséges a hegedű húrjainak a megszokotthoz képest más viszonyrendszerbe való áthangolása. A másik felfogás a hagyományos hangolás keretein belül keresi a minél „dudásabb” megszólaltatás lehetőségeit.

Ennek szemléltetéséhez nézzünk meg egy szigetközi, egy csallóközi, és egy Garam menti dudánótát. Az első, Halászból való régi felvételen<sup>9</sup> és a második, saját, vásáruői gyűjtéséből származó példán a hegedűt az előadók áthangolták, a g húr lett mélyebb. Ez is nyilvánvalóan a bordósíp imitálásának igényéből fakad. A harmadik példa dallamát Halmos Bélával gyűjtöttem garamszőlősi cigányzenészekről.

Dudanóta

♩ = cca 200

Halászi (Győr-Ménfőcsanak-Sopron m.)  
Banyák Rózi (1882)

gy.: Martin György 1955

<sup>9</sup> Magyar Népzenei Antológia III. Dunántúl... 6.7d.

## Dudanóta

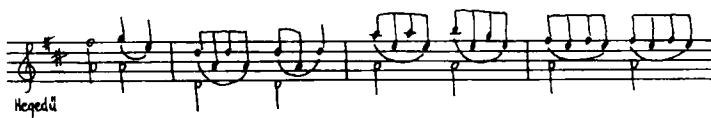
♩ = cca 130

Vásárút (Pozsony m.)  
Vontszemű János (1916)

gy: Agócs Gergely 1991

## "Dudamuzsika"

♩ = cca 176

Garamszőlős (Bacs m.)  
Fekeres János (1921)



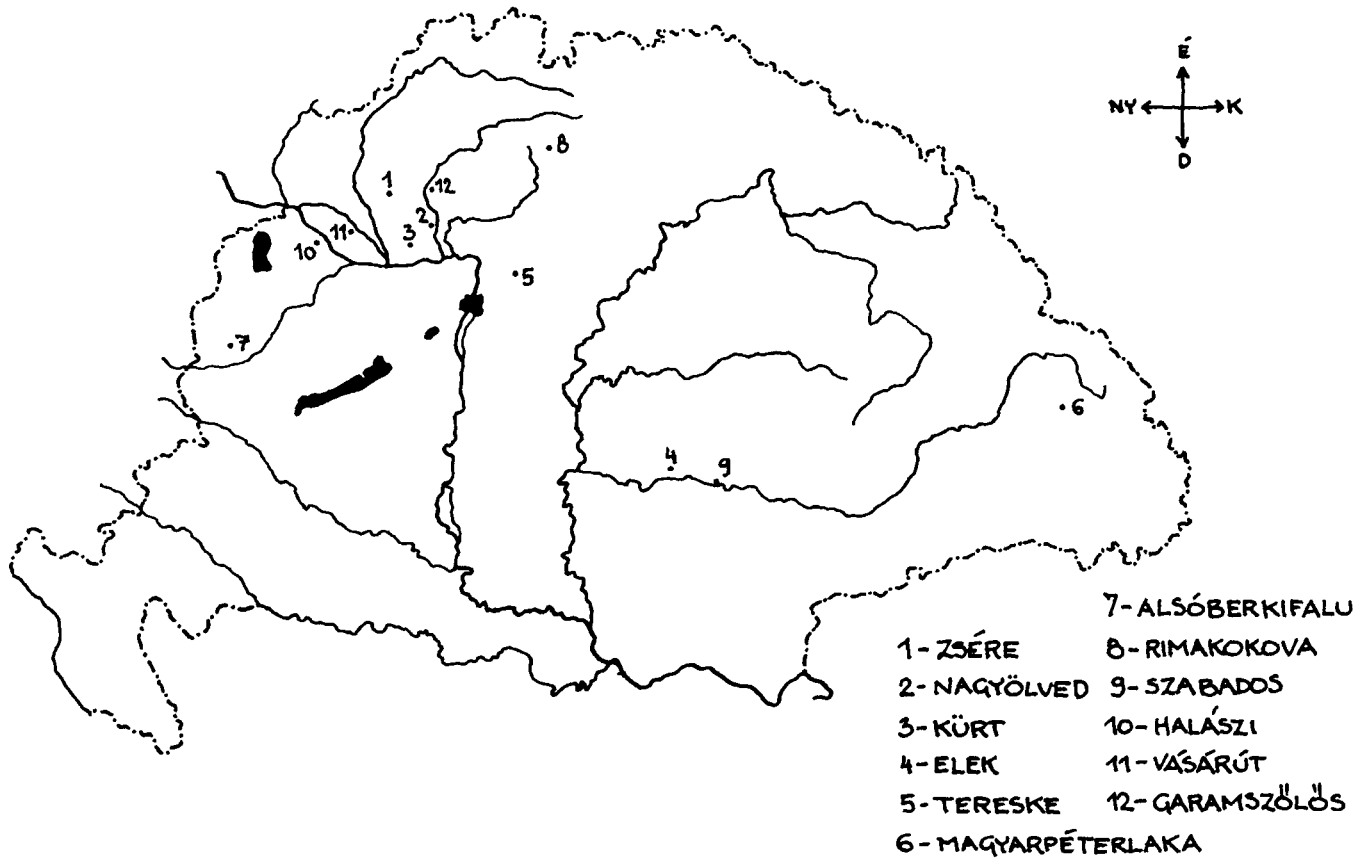
gy.: Agócs Gergely  
Halmos Béla 1995

Végezetül engedtessek meg néhány megjegyzés. Mint azt a mellékelt térképen is láthatjuk, a magyar dudazenéhez köthető, rendelkezésünkre álló felvételek zöme a Kisalföldről, illetve a magyar nyelvterület nyugati-északnyugati határvidékéről származik. A Kárpát-medence szomszédos, letelepedett népcsoportjainak zenei hagyományai a dudazene tekintetében archaikusabb állapotokat őriztek meg, így a vonós hangszerek is valamivel több áttételen keresztül kapcsolódhatnak ehhez a hangszeres kultúrához. Fel-tűnő viszont az, hogy a magyar nyelvterület azon tájegységeiről, ahol a dуда a legto-vább őrizte korábbi társadalmi szerepét, vonós dudautánzásról nincsenek adataink. Én magam a palócvidéken több mint 40, hivatásszerűen muzsikáló prímástól (valamint ze-nekaraiktól) gyűjtöttem népzenei adatot, de az északnyugati területeken gyűjthető dуда-utánzási technikával, és egyáltalán, a dudanótával, mint a repertoár tudatosan vállalt ré-szével nem találkoztam. A Magyar Népzenei Antológia lemezein is szereplő, Szurdok-püspökből származó, ide vonatkozó felvételeket csak megfelelő forráskritikával sorol-hatjuk az itt bemutatottak közé, ugyanis itt nem hivatásos zenészről van szó, és így a tőle származó adatok megerősítésre várnak.<sup>10</sup>

Ismert tény, hogy a török hódoltság alatt egymástól elszakított országrészekben a hagyományos műveltség több tekintetben eltérően fejlődött. Ez az eltérés a későbbi szá-zadok művelődéstörténeti folyamataira, így a hagyományos hangszeres zenei kultúra fejlődésére is rányomta a bélyegét. Nyilvánvaló, hogy a királyi Magyarország nyugati területei voltak azok, ahol a fejlődés jegyei mindig hamarabb mutatkoztak. Nos, ha a mellékelt térképet jobban szemügyre vesszük, akkor a vonósbandák dudanótái is ehhez a területhez köthetők. Ha tudatosítjuk, hogy a mai értelemben vett cigányzenekarok ki-alakulásának egyik gócpontja is erre a területre lokalizálható, akkor el kell gondolkod-nunk azon is, hogy a vonósbandák itt sokkal tovább működtek párhuzamosan a korábbi korszakok irányadó zeneszolgáltatóival, tehát a dudásokkal. Ha elfogadjuk, hogy ez alatt az idő alatt nagyobb lehetőség nyílt az összecsiszolódásra, esetleg az együttes mu-zsikálásra, akkor látnunk kell azt is, hogy ez rögzíthetett olyan hangszerkezelési techni-kákat, előadói stílusokat és interpretációs gyakorlatokat, amelyek máig hagyományo-zódtak, és még most is adatható formában élnek e vidék vonós muzsikusainak kezén.

<sup>10</sup> Lopótkhegedűn játszott dudanóta. Gyűjtötte Tari Lujza 1973-ban. AP 10.777f





**Irodalom:****AGÓCS Gergely**

- 1994 „Az Ipoly mente hagyományos hangszeres zenei kultúrájáról”. *Börzsönyvidék*. 2. 1–8. Szob.  
 1995 *Ördögös dudások és egyéb „tudományos” muzikusok*. Kézirat.  
 1997 „Egy szürke, meg egy hamuszín galamb”. *A hagyományos szellemi kultúra egy nógrádi magyar pásztor életében*. Szakdolgozat – ELTE BTK Néprajz tanszék.

**BARTÓK Béla**

- 1911 „A hangszeres zene folklora Magyarországon”. *Zeneközlöny*, IX. évf. 141–148., 207–213., 309–312.  
 1912a „A magyar nép hangszerei II”. *Ethnographia*, XXIII. évf. 110–114.  
 1912b „A hangszeres zene folklórja Magyarországon”. *Zeneközlöny*, X. évf. 601–604.

**DOBSZAY László**

- 1984 *A magyar dal könyve*. Budapest.

**DÖMÖTÖR Tekla**

- 1968 „A vilák ajándéka”. *Filológiai Közlöny*, XIV. évf. 339–346.

**JUHÁSZ Zoltán**

- 1994 *Kukucska Ernő nógrádi dudás és furulyás hagyatéka*. Budapest. /Népzenei füzetek. Hangszeres népzenei példatár./  
 1998 *Az utolsó dudás*. Budapest. /Népzenei Füzetek. Hangszeres népzenei példatár./

**KODÁLY Zoltán**

- 1973 *A magyar népzene*. A példatárat szerkesztette Vargyas Lajos. Budapest.

**MADARASSY László**

- 1934 „A palóc duda”. *Néprajzi értesítő*, XXVI. évf. 81–88.

**MANGA János**

- 1968 „Magyar duda, magyar dudások a XIX–XX. században”. In Diószegi Vilmos (szerk.): *Népi Kultúra – Népi Társadalom I*. Budapest, 127–186.

**PAKSA Katalin**

- 1969 „A szegedi dudahagyomány”. *Néprajzi közlemények*, XIV. évf. 3–4. sz. 125–140.

**TARI Lujza**

- 1986 „A dudahagyomány továbbélése hegedűn”. *Zenatudományi dolgozatok 1986*, Budapest, MTA ZTI, 109–124.

**VARGYAS Lajos**

- 1956 „A duda hatása a magyar népi tánczenére”. *A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei*, VIII. évf. 241–291.  
 1981 *A magyarság népzeneje*. Budapest.

**Tari Lujza**

## **A TÁROGATÓ KOROND NÉPHAGYOMÁNYÁBAN**

Dolgozatom tárgya sem a hangszer, sem Korond zenei hagyományai tekintetében nem tartozik a kutatott témák közé. A tárogató mára világkarriert futott be, Európában, Amerikában és Ausztráliában, napjainkban az egyik legnépszerűbb hangszer. Igazolta ezt a hangszer létrejöttének 100 éves évfordulójára 1996-ban Vaján megrendezett Tárogató Világ találkozót, amelynek több mint 200 aktív magyar és külföldi tárogató-játékosa<sup>1</sup> a centenárium alkalmából a Nemzetközi Tárogató Szövetséget is megalapította. A hangszer népszerűségével ellentétben áll, hogy idehaza kevés annyira mellőzött témaköre van zenetörténeti, valamint népi hangszer- és hangszeres népzenei kutatásunknak, mint a hangszer. Ezen az állapoton az utóbbi években mások mellett Falvy Zoltán kívánt segíteni azzal, hogy a tárogatót zenetörténeti megközelítésben kutatási témái közé emelte.<sup>2</sup>

Még nagyobb a kutatás lemaradása a népzene területén, ahol Sárosi Bálint 1967-ben németül, majd 1973-ban magyarul kiadott magyar népi hangszereket bemutató könyve óta nem jelent meg tanulmány a tárogatóról.<sup>3</sup> A kutatót visszariaszthatja, hogy a hangszer megítélése rendkívül szélsőséges. A vele kapcsolatos vélekedések a teljes elutasítás és a túlzó imádat közötti sokféle fokozatban, két ellenpólus között mozognak. Mindez esetleg a hangszer kutatójára is visszahat. Sokan értetlenül vagy előítéllettel, esetleg közönyösen veszik tudomásul a témával való foglalkozást, mások meg éppen azt várják tőle, hogy már a hangszer nevének említésekor könnybe lábadjon a szeme, netán sírva fakadjon a dagasztott hangú álkuruc dalok hallatán. A végtelen megítélés okaként említendő, hogy a hangszert egyes politikai erők az első pillanattól igyekeztek kisajátítani, tudatosan törekedve nemzeti szimbólumszeretének megteremtésére. A szimbólumteremtés – mely önmagában nem elítélendő – részben sikeres volt. Jellemző azonban, hogy az 1945-ben újból sugárzó Magyar Rádió tárogatót megszólaló szignálja hamarosan másra cserélődött fel, alighanem azért, mert a hangszerre 1945 után a Horthy-rendszer képe vetődött.

Nézzük azonban a kérdést hangszertörténeti vonatkozásban. Bartók Béla 1911-ben *A hangszeres zene folklora Magyarországon* c. tanulmányában megjegyzi: „Nálunk is, másutt is mindaddig nagyon keveset jegyeztek föl abból, amit parasztemberek akár

---

<sup>1</sup> Tárogató Világ találkozót a tárogató újjászületésének (azaz a szaxofon-típusú tárogató megalkotásának) 100 éves évfordulóján. Vaja, 1996. június 30–július 7. (Szervező Nagy Csaba, a Rákóczi Tárogató Egyesület elnöke.) A találkozóhoz kapcsolódó tudományos tanácskozáson többek közt a következő előadások hangzottak el: J. Robert Moore: *A tárogató Amerikában*, Georg Michael: *A tárogató Norvégiában*, Paul Woelly: *Dán zene tárogatón*, J. Stover (Kalifornia) és Rózsa Pál: *Modern zene tárogatón*, Falvy Zoltán: *A kétyelvű tárogatókönyv*, Tari Lujza: *A tárogató a magyar nyelvterületen*, Agócs Gergely: *Tárogatózene és hangszerkészítés a Felvidéken. Az Agócs család (Fülek) bemutatása*, Dumitru Farkas és Luca Novak: *Tárogatózene és hangszerkészítés Romániában*.

<sup>2</sup> Falvy Z. 1997, Falvy–Habla 1998.

<sup>3</sup> Sárosi B. 1967, 1973a. Megemlítendő még Sárosi ismeretterjesztési céllal írt összefoglalása is, lásd 1973b, valamint a téma újabb megfogalmazása, lásd 1996.

»hivatásszerűen« másoknak pénzért való mulattatására, akár mint »dilettánsok« saját gyönyörűségükre hangszeren játszógnak.”<sup>4</sup> Kifejti azt is, mit ért népi hangszer alatt. „Népies hangszereknek vesszük általában véve azokat, melyeket falun maguk a parasztok készítenek, anélkül, hogy valamilyen mesterséges gyári hangszert utánoznának... ellentétben a harmonikával, klarinéttal, a »rezesbanda« hangszereivel...”<sup>5</sup> Nem hagyja figyelmen kívül a gyári hangszereket sem: „Elképzelhető ugyan, hogy kivételesen klarinétton (vagy akár zongorán is) valódi parasztosan tudna parasztember játszani. Folklor szempontjából ez is érdekes, de ritka...”<sup>6</sup>

Bartók 1911-ben még nem ismerhette a népi klarinét elterjedtségét a teljes nyelvterületen, de azzal már tisztában volt, hogy a Székelyföld udvarhelyszéki része a ritka kivételek közé tartozik, hiszen ott a klarinét a 19. század végére polgárjogot nyert a népi hangszerek között. Éppen azon a területen tehát, ahonnan a dolgozat témájául választott Korond is fekszik. Bartók jól ismerte a Vikár Béla által Udvarhely megyében két klarinétostól fonográffal gyűjtött dallamokat, melyeket Kodály jegyzett le. E dallamok a népi klarinét hangzásvilágával együtt hatottak a zeneszerző Bartókra, de nyomot hagytak Kodály, illetve Weiner Leó zeneszerzői *oeuvre*jében is. 1911-ben Bartók tudományos kategóriájába viszont az 1896-ban Schunda József által szabadalmaztatott új hangszer nem férhetett bele. Hosszú időnek kellett eltelni addig, amíg a tárogató a népi gyakorlat része lett, illetve amíg a népzene kutatás többek között e folyamatra is reflektálva a népi hangszer fogalmát a néphagyományban már meggyökeresedett gyári hangszerekre is kiterjesztette. Kodály Zoltán 1937-ben kiadott tanulmányának hangszerekről írt fejezete már ezt a felismerést tükrözi: „A nép kezén találunk magakészítette hangszereket (doromb, kanásztülök, pásztorkürt, furulya, duda, citera v. tambura, ritkábban: cimbalom, tekerő) és gyári hangszereket (hegedű, klarinét, cimbalom, szárnykürt, harmonika, szájharmonika).”<sup>7</sup> Nemcsak arról az Európát ez idő szerint még jellemző, századunk második feléig uralkodó kutatói szemléletmódról van tehát szó, mely szerint a népi hangszer fogalma elsősorban a parasztság által kézi munkával előállított hangszerekre terjedt ki. A különböző kezdemények után szaxofon típusú hangszerként megalkotott tárogató egy-két év alatt nem válhatott a népzene szoros részévé. A tárogató népi hangszerré válása azonban lényegében a hangszer létrejöttét követően elkezdődött, bár területenként eltérő módon. A beágyazódás mikéntje és mértéke természetesen nem volt független sem a népi hangszerállományban a századforduló táján bekövetkezett változásoktól, sem a magyar népzenei stílusban végbemenő stílusváltástól (az új magyar népdalstílus megszilárdulása, a cigányzenészek által képviselt magyar nóta kiteljesedése), sem pedig a társadalomban zajló folyamatoktól.<sup>8</sup> Mindezeket figyelembe kell vennünk a tárogató

<sup>4</sup> Lásd BÓI 59.

<sup>5</sup> Uo. 60.

<sup>6</sup> Uo.

<sup>7</sup> Kodály Z. 1937/1960, 57.

<sup>8</sup> A hangszerrel összefüggésben elég a Rákóczi hagyomány feléledésére utalnunk. „Amikor Rákóczi hamvait 1906 őszén Kassára vitték, a miskolci pályaudvaron az éjjel beérkező vonatot, melyről – míg csak meg nem állt a szerelvény – tárogatószó hangzott, a Hej, Rákóczi, Bercsényi című dallal fogadta a dalárda.” Kerégyártó M. 1988, 50.

területi elterjedtsége, a játékosok szociális összetétele és zenei repertoárja vizsgálatakor, de ezek magyarázzák a külvilág hangszerhez tapadó előítéleteit és elfogultságát is.

A korondi tárogató-hagyomány jobb megértése érdekében kiemelem az 1996-os Tárogató Világtalálkozón elhangzott előadásom néhány gondolatát.

1. Sárosi Bálintnak a magyar népi hangszerekre irányuló kutatásai feltárták, hogy a tárogatót „Szólóhangszerként... falvainkban nagyon kedvelik.”<sup>9</sup> Ezt a közkezdveltséget a Zenetudományi Intézet Népzenei Archívumának gyűjtései sajnos nem tükrözték. Az anyag 1996-os felmérése azzal a meglepő eredménnyel járt, hogy a gyűjtések többsége e tanulmány írójától származik.<sup>10</sup>
2. A területi elterjedtségről még a gyűjtött anyag nem kielégítő mennyisége alapján is megállapíthatam, hogy a hangszer a legnagyobb mértékben az Alföldön, a palóc területek északi részén, Erdélyben a Székelyföld Udvarhely megyei és gyimesi részén,<sup>11</sup> kisebb mértékben a Dunántúlon vált népi hangszerré. Használták a Zoboralján, és a székelyek Bukovinában. A gyűjtések elégtelenségével magyarázható, hogy a Délvidékről mindössze egy, Torontál megyei adatunk van,<sup>12</sup> s nincs adat a Kárpátaljáról.
3. A repertoárt vizsgálva Sárosi Bálint korábbi véleményét, miszerint „A tárogátón játszott repertoár leginkább magyar népies műdalokból – ezek közül is főleg lassú, rubato dallamokból áll. A tárogatók legszívesebben az ún. kurucdalokat játsszák...”<sup>13</sup> alapvetően módosították az új feltárások. Ezek arra derítették fényt, hogy a „kuruc” (vagyis annak vélt, de valójában 19. sz. végi) repertoár nem a közösségek parasztnépzeneire (gyakran egyben félhivatásos aktív muzsikusokra), hanem elsősorban a félparaszti réteg zenészeire jellemző. Az utóbbiak 1–2 közismert népdaltól eltekintve lényegében nem ismerik a valódi népdalanyagot, sőt a maguk dalait (nagyreszt magyar nótákat) annál különbnek is tartják. A parasztnépzészek viszont, ha alkalmanként játszanak is ún. „kuruc” dalokat, azt főleg mások szórakoztatására, nem egyszer munka közben, „megrendelésre” teszik, s a dallamok nem játszanak náluk nagyobb

<sup>9</sup> Sárosi B. 1973a, 86.; Uő. 1973b, 270.: „Ez az a hangszer, amit zenekarban nem, de szólóhangszerként időnként cigányzenészek is kézbe vesznek. Leginkább azonban csak magános hangszerkedvelők használják, főleg falvakban...”

<sup>10</sup> 1996-ig bezárólag megemlítenők Tari L. nagykovácsi (1974) és losonci (1994) gyűjtései. A gyűjtők közül ezenkívül (a mennyiség sorrendjében) Sárosi Bálint, Martin György, Végvári Rezső, Kallós Zoltán nevét emelhetjük ki. Említést érdemel, hogy a gyűjtőknek 1955 és 1970 között több ízben lehetőségük lett volna a tárogatókat részletesen kifaggatni, hiszen több olyan felvétellel rendelkezünk, ahol a hangszerjátékos repertoárját, mint kiváló énekesét rögzítették hangszalagra. Kerényi György, Kiss Lajos egy-egy gyűjtésében előfordul, hogy az énekes felvételek során az előadóval egy népdalt tárogátón is eljátszattak. Ezt, a tárogatóhagyomány szempontjából sajnálatos momentumot azonban ne értsük félre. A kutatók részéről nem a hangszer mellőzése volt a cél. Ugyanígy nem került hangszalagra elegendő és hangszer-specifikus megközelítésű cimbalmos, népi klarinétos, sőt citerás, tamburás repertoárja sem. Ennek két oka van: a Magyar Népzene Tára egyes készülő kötetéhez végzett célirányos vokális gyűjtések nem tették lehetővé, hogy a gyűjtők a népi gyakorlatban felbukkanó újabb jelenségekkel is intenzíven foglalkozzanak. A magnetofon-szalaggal való takarékoskodás miatt akkoriban elsősorban a régi, pusztulófélben lévő énektechnika, illetve hangszerjáték rögzítésére volt lehetőség.

<sup>11</sup> Az elterjedtségről a legújabb erdélyi adat: Kallós Zoltán és Németh István 1998-as mezősegi gyűjtőútján a Mezőségben is találkozott egy tárogató pásztorral.

<sup>12</sup> AP 7100/b Hertelendyfalva (Vojlovica). Gyűjt. Kiss Lajos, 1969.

<sup>13</sup> Sárosi B. 1973, 86.

szerepet, mint bármely más magyar nóta. Fokozottabban érvényes mindez a korondi tárogató hagyományra. Bíró Erdész Márton, az utolsó korondi tárogató szerint az ottani tárogatók és más zenészek sem ismerték ezeket a dalokat (*Krasznahorka büszke vára*, *Nagybercsényi Miklós*). A faluban egyedül ő tudja pár év óta a *Krasznahorka büszke várát*. Ezt először magyarországi turisták kérték tőle egy kocsmai zenélésekor, s szégyenben maradt, mert nem tudta. Később egy korondi származású, magas pártfunkcióban, Bukarestben dolgozó magyar tanította meg neki azért, hogy „jó magyar zenére mulathasson román elvtársaival” a szomszédos Árcsó fürdőn, ahová Bíró Erdészt rendelték oda zenésznek még az 1989-es politikai fordulat előtt.

4. A mondottakból egyértelműen következik, hogy a tárogató dallamanyaga minden dialektusterületen az adott zenei repertoárhoz és stílushoz igazodott. Így a tárogatók repertoárjának nagy részét (hasonlóan más hangszeresekéhez) az adott terület szorosán vett népzenei anyaga képezi.<sup>14</sup> További alapvető különbség a két szociális réteg között, hogy míg a parasztszenészek általában több hangszeren játszanak, addig a fél-népi hangszerjátékosok az esetek többségében csak tárogatózni tudnak. A parasztszenész tárogatók legelőbbje a klarinétot (ma általában *B* hangolásút) a tárogatóval egyenrangúan kezeli, noha mindkettő külön tanulást igényel. Nem egy példa van azonban arra is, hogy a tárogató mellett furulyán, nádsípon, citerán, hegedűn vagy más hangszeren is játszik egy-egy parasztszenész.<sup>15</sup> A parasztságon belüli rétegzettség tekintetében a feltárások alapján megállapítható, hogy századunk első felében a tárogató, a furulya és a klarinét mellett, illetve a duda helyett vált a pásztorok jellemző hangszerévé (főleg a Hortobágy környékén, valamint a gömöri–mátrai területeken). A mondottak után meglepő Sárosi Bálint legújabb megfogalmazása: „A klarinét és oboa keresztezéséből, ugyancsak a Schunda cég által (1894–96-ban) létrehozott modern tárogatónak annyi szerepe sincs a paraszti hangszeres zenei hagyományban, mint a csellónak és a klarinétnak.”<sup>16</sup>
5. Sárosi Bálint megállapítja, hogy a tárogató „Fűvás és ujjtechnika tekintetében is nehezkesebb, mint a klarinét; talán ez is oka annak, hogy a játékosok e hangszeren díszítést, figurációt ritkán játszanak, többnyire beérik a sima dallammal.”<sup>17</sup> Megállapításának első része tény, a hangszer felépítésének következménye. Megjegyzése második részét azonban megcáfolták a célirányos népzene gyűjtések. A paraszti réteg hivatásos, illetve félhivatásos zenésze ugyanis a hagyomány által megszabott élő

<sup>14</sup> Azon a területen, ahol a hagyomány megőrizte a valódi kuruc kori zenét, a tárogatók is ismerik és játsszák a korhoz kötődő dallamanyagot.

<sup>15</sup> A hangszerjátékosok között nem egy példa van arra is, hogy az első hangszer mellett később tárogatón és más hangszeren is megtanult valaki, de az első hangszert sem hanyagolta el. Tóth János (45 éves) például gyerekkorától folyamatosan citerázott. Később megtanult tárogatózni, illetve szaxofonozni, melyeken évekig zenélt bálakban. A hagyomány kopásával félhivatásos működése abbamaradt, s citerája kivételével minden hangszerét eladta. (Gyűjt. Tari Lujza, Nagykovács, 1974.)

<sup>16</sup> Sárosi B. 1996, 31.

<sup>17</sup> Sárosi B. 1973a, 86. Ugyanő újabb összefoglalásában (lásd 1996, 31.) ezt írja: „A kuruc szabadságharcokra romantikusan emlékező, újabb keletű nótákat játszottak rajta (*Krasznahorka büszke vára...*, *Nagybercsényi Miklós...*), alig változtatva az énekelt dallam egyszerűségén.”

zenei közegeben mozgott, ami technikai tudásának állandó szinten tartására, sőt, fejlesztésére sarkallta, illetve sarkallja. Az ilyen muzsikusok többsége virtuózan vagy legalább biztos technikai tudással kezeli hangszerét, s akkor cifráz, ha az a területen jellemző.

A dolgozat témájául választott korondi tárogatóhagyomány jól alátámasztja a fentebbi pontok alatt megfogalmazottakat. Korond, a híres fazekas község Udvarhely megye ún. Sóvidék részén fekszik az Északi Hargita nyugati lábánál, Parajd szomszédságában, ahol a tárogatót elképzelhetően a hangszer létrejötte óta, de bizonyosan századunk eleje óta használják. „Visszamenőleg a húszas évek előttrő már vót, amit én tudok” – mondta 1997-ben Bíró Erdész Márton, korondi tárogatós.<sup>18</sup> A népzene gyűjtés alapján megállapítható, hogy a tárogatót Korondon (és a jelek szerint korábban az egész Udvarhely megyében) igen kedvelték szólóhangszerként, sőt zenekari hangszerként is (1–2. pont). Az új hangszer teljes mértékben belesimult a terület zenei hagyományába, ennek megfelelően a rajta játszott dallamanyag azonos az Udvarhely megyében más hangszerre játszott (illetve a vokális zenében élő) repertoárral (3–4. pont).

A hangfelvételek alapján az is megállapítható, hogy a hangszerjáték virtuóz, s a játékosok szükség esetén díszítést is alkalmaznak. A korondi tárogatóhagyomány minél teljesebb megismertetéséhez természetesen indokolt lenne először az Udvarhely megyei dallamok díszítését bemutatni. A dallamdíszítés kérdése azonban külön tanulmányt igényelne, ezért e helyen csak arra a tényre utalunk, hogy az ornamentáció elszegényedése a 20. század eleje óta a tágabb régióban, vagyis az egész Székelyföldön megfigyelhető.<sup>19</sup> Udvarhely megye azonban már századunk első felében is kivételt képez. Itt ugyanis kevésbé jellemző az ornamentelek használata a többi – díszítményekben szintén szegényebbé vált – székelyföldi területhez képest. További figyelemreméltó körülmény, hogy Udvarhelyszéken egyéb székelyföldi területekkel szemben jelentős különbség van a vokális és a hangszeres díszítések között. A díszített vokális dallamokkal ellentétben a hangszeres darabok nagy részére nemcsak napjainkban, hanem már Lajtha kőrispataki gyűjtésében sem jellemzők az ornamentelek; a díszítést elsősorban a zárlatokon a fő dallammenetbe épített hármashangzat-felbontások és skálamenetek jelentik, melyek nem keltik a díszítés benyomását, ugyanakkor teljesen egyéni szint kölcsönöznek az udvarhelyi területnek.<sup>20</sup> A dallamanyag mindazonáltal úgy mutatja fel a lokális és a regionális zenei nyelvezet vonásait, hogy Udvarhelynek főleg a Csík megyei Gyimes és Maros-Torda megyéket összekötő szerepe is nyilvánvalóvá válik. A zenei nyelvezetet illetően természetesen nem kivétel az udvarhelyi vonások alól Korond sem. 1997-es gyűjtésem óta úgy látom, a tárogató használata is arra utal, hogy Udvarhelyszék tágabb földrajzi egységeket kapcsol össze.

<sup>18</sup> A népzene gyűjtést a Pro Renovanda Cultura Hungariae és az RSS-Soros Foundation (Praha) támogatásával végeztem.

<sup>19</sup> Jagamas J. 1977, 34.; Paksa K. 1993, 92.

<sup>20</sup> Jól megfigyelhető díszítést helyettesítő, bontott hármashangzat egész- és félzárlat típusok (I. vagy V. fokon) például Lajtha L. 1955.: 3. kotta 16., 20., 40. ü., 5. kotta 10., 25. ü., 6. kotta 7–8. ü., 9. kotta 8., 16., 20. ü. stb.

Térjünk rá a korondi tárogatóhagyomány néhány vonásának bemutatására. Az első ízben 1332-ben említett és Orbán Balázs idején már jelentős fazekas falu ma joggal nevezhető a székely fazekasság központjának.<sup>21</sup> Valószínűleg ezzel magyarázható, hogy népzene gyűjtők más székely falvakhoz képest alig keresték fel. Magyarországi népzene kutatók, az MTA ZTI Népzenei Archívuma adatai alapján, mindössze hárman jártak itt népzene gyűjtési céllal. 1956-ban Végvári Rezső magnetofon nélkül és 1977-ben magnetofonnal, 1968-ban Újváry Zoltán, majd 1997-ben jömagam. A román gyűjtők közül Iosif Herța gyűjtéséről van tudomásunk a 60-as évekből.<sup>22</sup> Korondról elszármazott előadótól Budapesten 1955-ben és 1968-ban volt gyűjtés (gyűjtők: Gábor Judit, illetve Martin György). Székelyföldi gyűjtőutam első állomásául az ottani tárogatóhagyomány feltárása miatt választottam Korondot. A helyszínen ennél azonban sokkal többet kaptam: az utolsó még működő tárogatóson és egy tárogatókészítőn kívül két furulyással és egy hegedűssel készített hangfelvételek segítségével volt módom tájékozódni a község hangszeres zenei hagyományairól.

Korond lakói katolikus és unitárius vallásúak. A község nem rendelkezik a megélhetést megfelelően biztosító földterületekkel, éghajlati viszonyai elég mostohák; a fazekasság a kevés földű szegényeknek és a jobb módúaknak évszázadok óta kerestet-kiegészítést jelentett.<sup>23</sup> A földdel és állattal rendelkező fazekasok tekintetben ma is a mezőgazdaságból élők életét élik. Gyűjtésem idején például Józsa Lajos jó nevű fazekasmester,<sup>24</sup> egyben volt félhivatásos zenész (furulyás, cimbalmos és szaxofonos), valamint kiváló hegedűs fia, a szénatakarás halaszthatatlan művelete miatt az általam tervezettnél kevesebb időt tudott rám szánni. Korondon a paraszti életformának köszönhetően megtalálható a hagyományos, részben foglalkozásokhoz kötött paraszti hangszerkészlet: pásztor-jelzőeszközök, kanásztülkök, fakürt (ma már mindkettő használaton kívül), továbbá a viszonylag elevenen élő furulya, valamint citera, szólóhegedű és szólócimbalom. A városi hatásokat jelző hangszer-csoportosulások közül említést érdemelnek a magyarokból álló, cigányzenekari felállású zenekarok és a változatos összetételű fűvőzenekarok. Cigányzenészek a megkérdezettek szerint sosem voltak a községben; ilyeneket Kőrispatakról, Parajdról, ritkábban Alsó-Sófalváról (esetleg Felső-Sófalváról) hoztak.<sup>25</sup> Rezesbandák viszont bőséges számmal működtek Korondon, egyesek szerint

<sup>21</sup> Kocsi–Csomor 1980.

<sup>22</sup> A korondi gyűjtésből származó hangszeres dallamok énekelt változatai közli: Herța–Almás 1970, 198., 199., 200., 201. Almási István szíves szóbeli közlésében (1997) megerősítette, hogy Korond nem tartozott a népzene gyűjtők által erősen látogatott falvak közé.

<sup>23</sup> Tófalvi Z. 1997, 13.

<sup>24</sup> Árusító standját bemutatja Kardalus J. 1997, 98., életrajzát közli Ambrus L. 1997, 125.

<sup>25</sup> A bandáknak a fizetésen kívül ételmet is adtak, sőt esetenként szállást is biztosítottak. Az 1930-as években például a parajdi Stefán János 4-tagú zenekara (prím, kontra, cimbalom, nagybögő) járt Korondra zenélni. Ők a téli farsang idejére Korondra költöztek, ott házat béreltek, s maradtak a nagybögő időszeitig. Hamvazószerdán reggel böngömetést rendeztek: a böngőt egy egylovas „cigányszerkerre” tették, a bögő feje alá párnát tettek, mellé helyezték a cimbalmot, s a bögőfej (a hangszer nyaka) kivételével az egészet letakarták fekete terítővel. Egy cigány vezette a lovat, a primás és kontrás pedig zenével kísért a szerkeret. Utánuk asszonyok mentek, akik siratták a farsangot. Így járták össze a község utcáit. A zenészek nagycsütörtökön költöztek vissza Parajdra. 1940–44-ig a magyarokból álló, de cigányzenekarnak nevezett helybeli együttesek mellett, a szintén parajdi Mátyás Ferenc cigánybandájáé volt Korondon a vezető szerep. (István Lajos adatai.)



már a múlt század 80-as éveitől, de egészen bizonyosan az 1900-as évektől.<sup>26</sup> A zenekarok megalakulásának és működésének idejét, tagjainak és vezetőinek névsorát, ha nem is teljesen, de sikerült összeállítani. Korond tágabb környezetében (különösen a Sóvidéken, de az egész Udvarhely megyében) nem ritkák a tiszta vonósbandák és a tiszta fúvószenekarok közötti átmenetet jelző vegyes, vonós–fúvósbandák. A tiszta vonós-, illetve fúvósbanda között átmenetet képez a homoródalmási zenekar, amelyben máig folyamatosan alkalmaznak klarinétot (és mellette esetleg rézfúvós hangszert).<sup>27</sup> Vonós–fúvós összetételű zenekar működéséről tudunk például Marosvécsről, az 1970-es évekből.<sup>28</sup> Eddigi ismereteink szerint a magyar nyelvterületen azonban Korond az egyetlen olyan helység, ahol a fúvószenekarokban az első pillanattól működtek tárogatósök, amit a községben összegyűjtött fényképek is tanúsítanak. A képek összegyűjtését a néprajzi hagyományok iránt komoly érdeklődést mutató István Lajos, helybeli fazekas mesternek köszönhetem, aki néprajzi írásaival már többször jelentkezett romániai lapokban, s aki gyűjtésemet megelőzően, kérésemre, kérdőívem és tanácsaim alapján dolgozott Korond zenei hagyományainak feltárásán.<sup>29</sup>

Ha csak a fúvószenekarok történetét tekintjük végig,<sup>30</sup> már abból kitűnik, hogy Korondon egészen a 90-es évekig nagy zenei élet volt. Általában 2–3 zenekar működött egy időben a községben, a különböző alkalmi társulásokon és a szűkebb körben muzsikáló szólóhangszereseken kívül.

A romániai forradalom után, a 90-es évek elejétől bekövetkezett pozitív politikai fordulat, a népi kultúra területén, Korond életében is, negatív változást hozott – legalábbis a népzene területén –, akárcsak Románia sok más magyar falujában. A még hagyományosnak nevezhető zenei életnek az életmódváltás vetett véget, amikor addig ismeretlen típusú szórakozásmódra nyílt lehetőség. A fiatalok ma itt is diszkóba járnak, amit más falvakhoz hasonlóan az öregek nem néznek jó szemmel, kifejezve sajnálatukat a régi dolgok végérvényes elmúlása miatt. 1990-től a kocsmák presszókká alakultak át, s ahol a kocsmá megmaradt, a zenészek ott is fölöslegessé váltak az elektromos zenegépek megjelenésével. A mondottak következtében 1991-ben megszűnt az utolsó korondi vonósbanda, melynek a 29 éves, de hegedűsként máris komoly zenekari múltra vissza-

<sup>26</sup> Megjegyzendő, hogy a Sóbányavidéken a múlt század végén több helyen alakultak bányász fúvószenekarok, melyek közül a parajdi például folyamatosan működik napjainkig.

<sup>27</sup> Sárosi Bálint és Tari Lujza gyűjtése, 1974. A zenekar által játszott, Marosszéki típusba tartozó *Székely verbunk*: MNA VI. II/57.

<sup>28</sup> Gyűjtő: Végvári Rezső, 1977. A bandát 2 prim, 2 brácsa, 2 bőgő, 1 cimbalom, 1 saxofon és 1 harmonika képezte.

<sup>29</sup> István Lajossal a gyűjtést megelőzően évek óta levelezésben álltam, s lektoráltam a korondi gyermekjátékhangszerekről írt könyvecskéjét (lásd István L. 1994). Hálás szívvel gondolok rá és feleségére, akik gyűjtőutam alatt házigazdaként és kalauzomként komoly segítséget nyújtottak. István Lajos *Korond község 20. századi zenei életéről* címmel írt dolgozata olyan sikeres volt, hogy díjat nyert a Néprajzi Múzeum 1996-os amatőr néprajzi gyűjtő-pályázatán (lásd István L. 1997b).

<sup>30</sup> Megjegyzendő, hogy Korond hangszeres zenei élete az itt bemutatásra kerülőnél – a hangszerek sokfélesége miatt is – sokkal változatosabb. A zenekarok mellett – mint amilyen az 1930-as években Lőrinc Lajos magyar zenészekből álló 3-, illetve 4-tagú vonós „cigányzenekara” volt –, szölisták is működtek. Még a század közepe tájáról is tudunk kisebb táncmulatságokról, melyeken egy Nagyszemű Gyurka nevű zenész egyetlen furulyán vagy hegedűn játszott zenéjére mulattak. Előfordult, hogy citerás szolgáltatotta a zenét, máshol pedig csak úgy „sziszire”, azaz a fogak között kisziszezett dallamra perdültek táncra. (István Lajos gyűjtési adatai.)

tekintő, ifjabb Józsa Lajos is tagja volt. Ifjabb Józsa 5 éve már lakodalmakban sem játszik aktívan, ahová édesapjával a banda feloszlása után egy ideig még eljártak zenélni.<sup>31</sup>

A különböző helyeken muzsikáló, tipikusan 4–7, 16–18 tagú korondi zenekarok muzsikusai folyamatosan csak magyarok voltak és sosem hiányoztak belőlük a tárogatósök. Más területen alkalmilag cigányzenekarok is használtak tárogatót, ám ezek nem hasonlíthatók össze a Korondon tapasztalt jelenséggel. Az ugyanis, hogy fűvőzenekarban rendszeresen használnak tárogatót, mégpedig kitüntetett szerepben, az eddigi nyomok alapján egyedülálló a magyar néphagyományban. A kitüntetett szerepet a következők jelentik. A tárogató nem helyettesítette a klarinétot, hanem azzal együtt színezte az összhangzást. A magyar népi zenekarok történetében pedig páratlan az a korondi jelenség, hogy több esetben tárogatós volt az együttes vezetője. Önmagában is említésre méltó, hogy az egyik együttest három generáción keresztül, azonos tárogatós család tagja vezette. A vezetőt a szokott módon, „a banda primással”-ként emlegették. Korondon a következő tárogatósök működéséről tudunk, a tárogatót is alkalmazó, illetve tárogatós által vezetett zenekarokban.<sup>32</sup>

Az 1900-as évek elejétől: **Lőrincz Erdész Mihály**, zenekarvezető

Fűvőzenekar/rezesbanda, egyes vélemények szerint már az 1880-as évek végén működött, teljes bizonyossággal azonban az 1900-as évek elejétől. Egy fűvőzenekart az Énlakáról Korondra került Bíró Domokos unitárius kántortanító alapított, aki tanította, vezette az együttest. Ebben a 16 tagú bandában előbb zenekari tagként, majd vezetőként működött Lőrincz Erdész Mihály tárogatós és két B-klarinetos. Az 1930-as évek elején a nyugdíjba került kántortanító elköltözött Korondról, s ekkor a zenekar vezetésével Lőrincz Erdész Mihályt bízta meg, aki 1930–35 között látta el ezt a funkciót. Lőrincz Erdész Mihály azonban csak zenei vezető lett, a zenekar vezetését (mai értelemben bizonyos fokú menedzselését) pedig az új kántortanító vállalta magára 1935–40 között. Ebben a zenekarban kezdte működését Imre Lajos tárogatós, aki később maga is együttesvezető lett (lásd alább).

1918–28.: **id. Bíró Mihály**, zenekarvezető

Az ekkor működött fűvőzenekarban Bíró Mihály szintén tárogatós primás volt. Fia, ifj. Bíró Mihály és unokája is zenekarvezető tárogatós lett (lásd alább). Bíró Erdész Márton ma is használja nagyapja tárogatóját. Bíró Erdész Márton szerint, nagyapja idejében 18-an voltak a bandában. Id. Bíró Mihály 48 éves korában halt meg.

<sup>31</sup> Jó jel ugyanakkor, hogy az ifjúsági fűvőzenekar létszáma a parajdi Szász János karmester jótékony működésének köszönhetően évről-évre gyarapszik.

<sup>32</sup> \* jelzi azokat, akiknél népzenegyűjtő járt.

1930-as évek eleje: **Molnos Gergely Lőrinc**, 3-tagú együttes vezetője

Molnos Gergely Lőrinc tárogatós 1914-ben született és az 1930-as évek végén alapított új zenekart. Háromtagú együttese saját hangszerén kívül primkürtből (Kendi Kálmán) és cimbalomból (Tófalvi Döcsök Sándor) állt. Főleg nyaranta muzsikáltak, a vasárnap délutáni táncmulatságokon. Molnos Gergely egyébként Korondon, az aragonit köcsiszoló üzemben volt munkás.

1930-as évektől: **\*Imre Lajos**, 1940-es évektől zenekarvezető

Imre Lajos 1908-ban született, és 1987-ben, 79 éves korában halt meg.<sup>33</sup> Az egyik legjobb tárogatós hírében állt, aki maga is zenekart alapított. Már korábban is aktív tárogatós, először Lőrinc Erdész Mihály zenekarában játszott. Élete utolsó percéig aktívan zenélt, ami fúvósoknál egészen ritka. Imre Lajos öreg korában is kiváló tárogatózásának emlékét tovább erősítik halálának nem mindennapos körülményei. Egyik este ugyanis szokása szerint a kultúrházban játszott, s este későn, a zenélés után hazafelé menet a sötétben, a csúszós útról beleesett a megáradt Kebeled patakba. Őt magát a víz Korond alatt partra vetette, másnap reggel megtalálták, tárogatója azonban örökre eltűnt. Bálakban szólóban is játszott. Neki fizetett Bíró Erdész Márton azért, hogy a mesterséget gyakorolhassa. Zenei tudásáról zenésztársai nemcsak elismeréssel, hanem némi nehezteléssel is szólnak. Saját tanulásának fázisaira emlékezve Bíró Erdész Márton ma is rossz érzéssel gondol arra, hogy semmi segítséget nem kapott tőle a hangszertanuláshoz. „Imre Lajos bácsi, aki előttem a fúvószenekarnak vót a primássa sőt még megfojtott vóna, hogy nehogy megtanójjak. Anyira irigye vót. Őszintén, becsülletszavamra mondom!” – mondta a hangszertudására féltékeny emberről. Pedig a tanításra, egymás segítségére igény és szükség volt. Mint Lőrinc Illyés János furulyás, kürtös és cimbalmos mondta: „Magántanulók vótunk mind, egyik a másiktú tanultunk. Egyedül egy ember nem tud megtanulni muzsikálni..., szükség van az összhangra, ha zenekarban akar valaki muzsikálni.”

Az 1940-es évek végétől Imre Lajos tárogatósnak volt még egy zenekara, mely a II. világháború kitöréséig működött.

1930-as évektől: **ifj. Bíró Mihály**, zenekarvezető

Eleinte apjával, id. Bíró Mihállyal zenélt egy zenekarban, majd annak halála után ő vette át a banda irányítását, melyet 54 éves korában bekövetkezett haláláig vezetett. Bíró Erdész Márton édesapja. Fia elbeszélése szerint ifjabb Bíró Mihály a II. világháborúból betegen került haza. „47-ben levágták az egyik lábát, 49-ben levágták a másikat.” – mondta. Fiával a hangszertanulás kérdését illetően keményen bánt, mert apja korai halála és saját rossz tapasztalatai alapján nem akarta, hogy egyetlen fia is zenész legyen. Ezért idősebb Bíró Mihály halála után eladta annak tárogatóját.

1930–40-es évek: **Simó Sándor**, tárogatós

1910 körül született és az 1980-as évek vége felé halt meg. Pásztor volt, 1945 után Budapestre került.

<sup>33</sup> Végvári Rezső gyűjtött nála 1977 júniusában, lásd AP 10.745.

1940-es évek: **Fábián Bogos Vince**, tárogatós

1922-ben született. Juhpásztor („pakulár”) volt, a II. világháborúban esett el.

1930–40-es évek: **\*Lőrincz Sándor**, tárogatós

1913-ban született. 1943-ban Magyarországra, 1945 után Budapestre került.

1945–50-es évek: **Szász Csóka János**, cigányzenész tárogatós

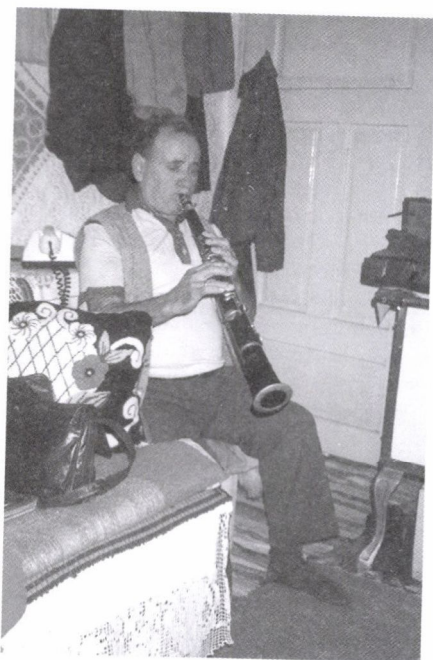
Ő Tódor Ambrusnak (aki korábban Lőrinc Lajos vonósbandájában volt másodhegedűs) az 1944-es fordulat után alapított zenekarában zenélt. Tódor Ambrus zenekarának tagjai időnként változtak, Szász Csóka János azonban e zenekar állandó tagja volt. Híresen szépen tárogatózott. Állítólag románoktól tanulta a hangszerjátékot a Regátban (Havasalföld). Ő – az Alsósófalváról Korondra nősült Cine Tivadar cimbalmassal – külön is rendszeresen járt zenélni névnapokra, keresztelőkbe. Az 1950-es évek vége felé halt meg. Zeneszóval temették, s minden zenész részt vett a temetésén.

1950–90-es évek: **Bíró Erdész Márton**, tárogatós és zenekarvezető

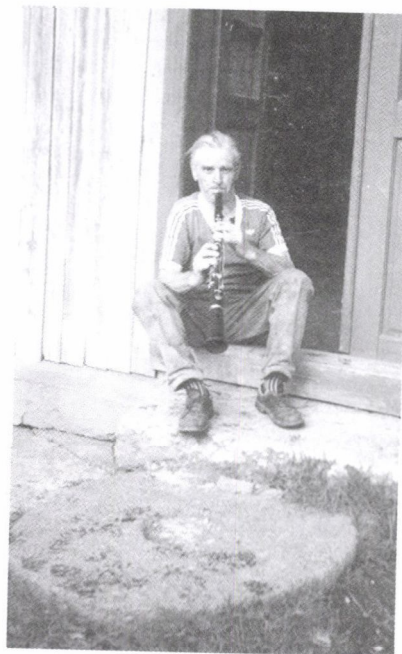
Bíró Erdész Márton (1. kép) 1934-ben született. „Egyedül való gyerek” volt, „Gyermek nem vót több.” Jó nevű tárogatós nagyapján és apján kívül anyja testvére is zenész volt. Természetes volt hát számára, hogy majd ő is a zenészmesterséget folytatja – ami a falusi életfórmán belül a félhivatásos zenészséget jelentette volna. Apja azonban az ő édesapja korai halálán, a maga beteges példáján és a zenészként szintén „megrészegesedett” sógoraén okulva a mesterséghez járuló negatívumoktól való félelmében (éjszakázás, italozás) nem akarta engedni, hogy fia tárogatós legyen. Bíró Erdész Márton furulyával kezdte: „a juhok mellett – édesapám majorkodott”, majd „klánétával” folytatta. Ezután egy rossz, egy kivételével billentyűit veszített, „kis esz klánét”-on kezdett játszani szintén magától, majd 9 éves korában a nagyapjáról maradt és akkor még meglévő tárogatón is „elfűtta az első nótát”. Apját meglepte a fiú tudása, s rögtön eladta a hangszerét. Szülei ugyanis „beszégették, hogy el kell adni a tárogatót, mer a gyermek megtanul s elrészegesedik, s ehhez hasonló. Éppen akkor adták el, amikor meg kellett volna venni!”. Bíró Erdész Márton ezután sem hagyott föl a hangszer tanulással: „inkább beszöktem a bálakba, a belépti díjat meg az ott muzsikáló Illés Lajosnak adtam, csakhogy bál közben fújhassak egy-egy nótát.” 13–14 éves korára került vissza hozzá nagyapja hangszere: „én visszavátottam” – azaz visszavásárolta összespórolt pénzén. Azóta is ezen a nagyapjától örökölt hangszere (2. kép) játszik. Ismeri a Schunda, a Stowasser és a Mogyoróssy, híres tárogatókészítő cégek nevét, de hangszere, mint mondta, névtelen.

14 évig kereskedő volt, majd fűrészmalomban dolgozott, ami nagyon tönkretette a tüdejét.

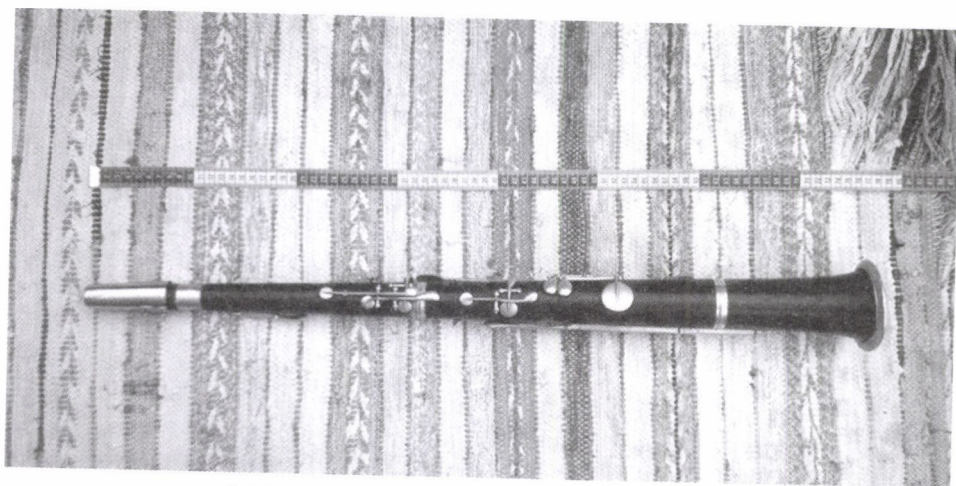
Az 1950-es évektől szólóiban és zenekarokban játszott. 1951-ig fiatalemberként táncolt egy táncsoportban, s táncosként mehetett volna sokfelé, hiszen hívták Székelyudvarhelyre is. Apja sorsa azonban az övét is meghatározta. „Vótam egyedüli való legén, s nem hagyhattam a nagy nyomorúságba. Úgyhogy evvel az életem nekem is egy kicsit megrövidett, mer hát lehet, hogy egy kicsit jobb sorsom lett volna.” 1952-ben megnősült, ez szintén Korondhoz kötötte. A helybeli és környékbeli táncsoportokkal viszont már



1. kép  
Bíró Erdész Márton a nagyapja,  
apja által is használt tárogatóval



3. kép  
Lőrinc Domokos az általa készített  
tárogatóval



2. kép. Méretvétel Bíró Erdész Márton tárogatójáról

többfelé járt, külföldi szereplésen is megfordult. 1975 után Tóth József 7-tagú zenekarában zenélt. Az 1980-as évek közepétől zenekarvezető.

Kérdésemre, együttesével kapcsolatban, a következőt válaszolta: „10 vagy 12 éve, hogy én vagyok a zenekarnak a primássa. De mostmá úgy megapadtunk, hogy nyolc–tízné többet nem tudunk má összeszedni.” Ez alatt azt értette, hogy 1997-re Korond valamennyi korábbi zenekarából ennyien maradtak. Neki 7-tagú bandája volt, mellyel Fogarasban is jártak. Rendszeresen a Nyikó mente, Küküllő mente és Maros mente falvaiba hívták őket. „8 kerek esztendeig lakodalomba jártunk minden szombaton.” Aktívan 6–7 éve nem zenél, de temetésre most is eljár. Mivel tüdőtágulása van, a mesterséggel járó éjszakánkénti zenélést nem szívesen vállalja, de ritkán még előfordul, hogy harmonika és hegedű társaságában, éjjeli multságba is elszerződik. „Van itt egy cigányzenekar. Például aki mondjuk a temetés alkalmával cigányzenét akar [őket hívja]. Van benne 2 hegedű, 1 harmónika, bőgő, tárogató s egy szaxofon (Esz alto). Avval és játszik.<sup>34</sup> Van úgy sokszor, hogy két hegedű és van. Ugy haton, heten szoktunk lenni. Ezt cigányzenének nevezzük.”

1990 óta temetéseken szólóban is játszik rendszeresen.

#### 1980-as évek:

Az utolsó, még hagyományosnak nevezhető zenekar – melyben esetenként már szintetizátort is használtak – 1986-ban alakult meg 7 taggal, s 1994-ig működött. Az 1989-es forradalom után a bárók elszaporodásával, a diszkó betörésével a fiatalok körében a zenekarok feleslegessé váltak és feloszlottak. Ebben a zenekarban játszott utoljára Bíró Erdész Márton tárogatós, Lőrincz Illyés János kürtös, az idősebb és ifjabb Józsa Lajos.

Korond tárogató hagyományának történetében még a következő személyek játszottak, illetve játszanak szerepet:

1995-ben még tárogatózott **Józsa L. Imre**.<sup>35</sup>

Az 1950-es évek végéig: **Kuti Sándor** pásztor, fonóalkatrész- és tárogató-készítő segítette a tárogatósok hangszerproblémáin.

1960 után: **\*Lőrinc Domokos**, tárogató-készítő (3. kép).

1970-ig csak javította a hangszereket, az 1970-es évektől készíti is azokat. 1926-ban született. A szomszédos Atyha faluban, egy ma is működőképes (de használaton kívüli) vízimalomban lakik, mint a molnár leszármazottja. Eredetileg asztalos volt, de régóta javít, és 25 éve készít tárogatót. Minden falusi ember: a víz energiáját használja fel villanyáram termelésére, annak segítségével fűrja ki a hangszertestet és készíti hangszereit. Valójában csak a csövet készíti maga, a billentyűzetet – „klappenyeket” – a Temesváron gyárilag készített<sup>36</sup> műanyag tárogatókról, illetve régi rossz hangszerekről szedi le, és

<sup>34</sup> Ennek részleteire beszélgetésünkkor az idő rövidsége miatt nem térhettem vissza.

<sup>35</sup> István Lajos adata.

<sup>36</sup> Temesváron a Schunda cég alapított leányvállalatot a tárogató készítésére, mely a II. világháború után is működőképes maradt. A gyár megléte jelentősen hozzájárult a hangszer meghonosodásához a román népzenében. Magyarországon ezzel szemben 1945 után nemcsak a Schunda cég szűnt meg, tárogátón játszani sem volt nagyon kívánatos, különösen 1956 után.

rakja az újonnan készített hangszertestekre. A „mundstok” (Mundstück) a hangszertesthez hasonlóan ébenfából készül, esetleg az is műanyag (a látogatáskor készülő hangszeren az utóbbi piros színű volt). *A* és *B* hangolású hangszereket készít, „Schunda és Stowasser hangszereket”. Beszélgetésünkkor megállapította, hogy a „bécsi hangolásná mostmá fejebb vagyunk kicsinyt.” A hangoláshoz van hangvillája. Nádat (Vandoren szopránszaxofon-nád) Budapestről hozat valakivel. Eddig 20–30 darab hangszert készített, s csinált már tiszta fehér színűt is. Mostanában főleg „magyarországiaknak” készíti hangszereit, akiknek jobb áron el tudja adni.

A táncéletnek köszönhetően a tárogatósok repertoárjának legszorosabb részét 1980-ig a ma már klasszikus és a területre legjellemzőbb *Marosszéki, Szőkő, Figurázó, Verbunk, Marosszéki forgató*, illetve *Csárdás* (főleg *Lassú csárdás*) dallamok képezik. Bár a dolgozat célja nem a zenei anyag bemutatása, röviden erre is kitérünk, mivel a repertoár a tárogató-hagyománnyal is szoros összefüggésben áll. Néhány olyan dallamot mutatunk be, mely igazolja, milyen erősen beépült a tárogató Korond népzenei hagyományába, milyen mértékben vitte tovább a hangszer a régi dallamanyagot egészen napjainkig, illetve hogy mennyire nem jellemző itt a magyar nóta és benne a „kuruc” dalanyag előfordulása.<sup>37</sup>

Az 1955–97 között, népzene gyűjtők által megkérdezett valamennyi tárogatós (és a többi hangszerjátékos) változatos formában játszotta a terület legtipikusabb székely verbunkját, melynek helyi nevei még: *Csüördögölő, Figurázó* vagy *Figurádzó*.<sup>38</sup> Ifjú Józsa Lajos ezt mondta ezzel kapcsolatban: „Van 10 éve, hogy húztam!” Ez azt jelenti, hogy utoljára 1987-ben, 19 éves korában volt olyan táncalkalom, amikor a székely verbunkot játszotta. Profizmusára jellemző, hogy kis próbálkozás után, 10 év kihagyással is kitűnően adta elő a darabot. Bíró Erdész Márton is úgy nyilatkozott, hogy ő is legalább 8–10 éve nem játszotta.<sup>39</sup> A *Csüördögölő* különböző mai dallamváltozatait a népzene gyűjtők által felkeresett szélesebb tájegységről, viszonylag gazdag anyag alapján ismerjük,<sup>40</sup> de megvan már Vikár Béla udvarhelyszéki gyűjtésében is. Érdekes összevetnünk a Vikár Béla által Betfalván (Udvarhely m.) fonografált *Székely verbunkot*<sup>41</sup> az 1997-es tárogató változattal. A két *Székely verbunk / Csüördögölő / Figurádzó* nem sokban különbözik egymástól, bár a zenei közeg az azóta eltelt időben folyamatosan sokkal szegényebbé vált. Először a Gálfi Pista cigány klarinétos által játszott, legelőször Vikár Béla által felvett *Csüördögölő* két (egy hosszabb és egy rövidebb) változatát mutatjuk be Kodály Zoltán lejegyzésében. A hosszabb változatot Kodály kézírásában a Kodály Archívum anyagá-

<sup>37</sup> A magyar nóták közül bálakban és egyéb multságokban többek közt a következőket énekeltek: *A fonóban szól a nóta, Deres már a határ, Eltörött a hegedűm, Erdő szélén nagy a zsvaj, lárma, Ketten vagytok a szivemben, Lent a délibábos Hortobágyon, Pirospüskösd napján imádkoztam érte, Piros kancsó, fehér bor stb.*

<sup>38</sup> A szélesebb Udvarhely megyei környezetből, Tarcsafalváról is van olyan adatunk, mely szerint Vajda Pál nevű tárogatós „kalákan” a *Székely verbunkot* fújta. A dallamot fityülvé imitálta Márkus Jenő 39 éves, Budapestre telepedett tarcsafalvi férfi. (AP 1238/a, gyűjtötte Gábor Judit, 1955. VI., Budapest.)

<sup>39</sup> Kérdésemre, akkor táncoltak-e még rá, azt válaszolta, hogy lakodalomban is már csak ritkán fordult elő, hogy idősebbek táncoltak rá szülőben. A dallamot azonban, táncról függetlenül, játszották.

<sup>40</sup> Legutóbb a táncra vonatkozóan sikerült felderíteni az eddigi legkorábbi adatot. Eszerint a székely fiatalágnak 1848 tavaszán már divatos tánc volt a *Csüördögölő*, s *Az én csizmám disznóbőr* zöveget kurjongatva többek közt erre táncoltak a pesti események hírére. (Lásd Tari L. 1998, 209.)

<sup>41</sup> M. F. 365/a, előadta Gálfi Pista cigány klarinétos, lejegyezte Kodály Zoltán.

ból Kodály Zoltánné szíves hozzájárulásával közöljük.<sup>42</sup> A másik változat – „*Székely verbunk, rövidítve*” – kottája az MTA ZTI Népzenei Archivumából való Ziegler Márta másolatában<sup>43</sup> (1–2. kotta).

Századunkban a legelső korondi hang- és egyben tárogató-felvétel Lőrincz Sándorral, az 1943-ban Magyarországra telepedett korondi tárogatóssal készült 1955-ben az MTA székházában, a Népzene kutató Csoport egykori székhelyén.<sup>44</sup> Az általa játszott *Figurázó* lényegében nem különbözik Bíró Erdész Márton változatától (3. kotta). Félő, hogy az 1997-es gyűjtés e darabja Korond véglegesen letűnő világához tartozik.

Ugyancsak szívesen játszották a tárogatók, illetve játssza még Bíró Erdész Márton a Kodály feldolgozásából ismert Marosszéki<sup>45</sup> dallamtípusba tartozó, vokális formában is élő dallamot.<sup>46</sup> Ez a dallam szintén megtalálható a század eleji gyűjtésekben. A Bartók nyárádrémetei gyűjtéséből, saját lejegyzésében rendelkezésünkre álló „*régibb forgatók*” kottáján Kodálynak a típusra, az elterjedtségre és az írott forrásokra vonatkozó jegyzetei láthatók (4. kotta; szintén a Kodály Archivumból). Bíró Márton az egész nyelvterületen elterjedt, *Oláhos, Verbunk*, ritkábban *Nógrádi verbunk* – illetve Weiner feldolgozása óta leginkább *Rókatánc* címmel ismert – kétrészes, kanásztánc ritmusú dallamhoz<sup>47</sup> kapcsolva *attacca* indította a *Marosszékit*, mely a hagyományos táncrendben egyébként a *Lassú csárdás* és a *Szökő (Szökös, Szöktetés)* után következik<sup>48</sup> (5. kotta).

*Szökő*nek, idősebb Józsa Lajos szerint, több gyors tempójú dallamot lehet játszani, „csak dengethessenek<sup>49</sup> reá.” A *Szökő* iránti érdeklődésemre Bíró Erdész Mártonhoz hasonlóan mégis minden hangszerjátékos az alábbi kanásztáncdallamot kezdte játszani (6. kotta).

A korondi tárogatók (valamint a két felkeresett furulyás és hegedős) szintén *Szökő*nek játszotta még az *Erdő mellett nem jó lakni* (8, 3 3 5) dallamát, továbbá a *Tolnai Lakodalmas* 5. számú darabjának a néphagyományban fennmaradt, oktávról, szinkópával induló virtuóz részét.<sup>50</sup> A két dallamot gyakran egymás után játsszák.<sup>51</sup> Itt a Bíró Erdész Márton által játszott változatot közöljük (7. kotta).

<sup>42</sup> Jelzete: NGY–35, 235.1.

<sup>43</sup> Jelzete: BR 12.859.

<sup>44</sup> AP 7925/d, gyűjtötte Gábor Judit, 1955 (a hanganyagot később vágták lemezre). Ugyanő 1968-ban: AP 6703/a, e, d, *Székely verbunk*nak játszotta, gyűjtő: Martin György. További változat Illés Lajos előadásában AP 10745/e, *Szöktetés*, gyűjtő: Végvári Rezső.

<sup>45</sup> A Marosszéki típusról Kodály Z. 1937/1960, 63–64., Tari L. 1978, 194–195., a Kodály által feldolgozott dallamról: Sárosi B. 1982, 518–520., Pávai I. 1984.

<sup>46</sup> Martin György 1968-as gyűjtésében Lőrincz Sándor (AP 6703/b<sub>1</sub> és 6703/g) *Marosszéki forgatók* címmel, Végvári Rezső 1977-es gyűjtésében Illés Lajos (AP 10745/c, e) *Marosszéki* címmel játssza.

<sup>47</sup> Például Illés Lajos előadásában: AP 10745/d, f.

<sup>48</sup> A táncrendben az újabb időben ezután tangó és keringő következett. A korondi tárogatók más dallamokat is játszanak *Marosszéki*, illetve *Marosszéki forgatók* címmel. A legkedveltebb az egész Udvarhely megyében népszerű, többek közt „*Csutakos*” névvel (vokális formában *Elvesztettem zsebkendőmet, megver anyám érte* szöveggel) ismert kanásztáncritmusú, 1 I VII kadenciájú dallam. Lőrinc Sándor is ezt játszotta *Marosszéki forgatóknak*: AP 6703/b2.

<sup>49</sup> A „dengetés” itt a táncolás szinonimája. Gyors, ugrásokkal tarkított táncot jelent.

<sup>50</sup> Az 1840-es évek népszerű tánczene-sorozatát Riszner József zongora-átíratából ismerjük. *Tolnai lakodalmas zongorára* címmel jelent meg J. Treichlingernél, 1847 körül.

<sup>51</sup> Lőrincz Sándor előadásában például: 6703/f4, f5.




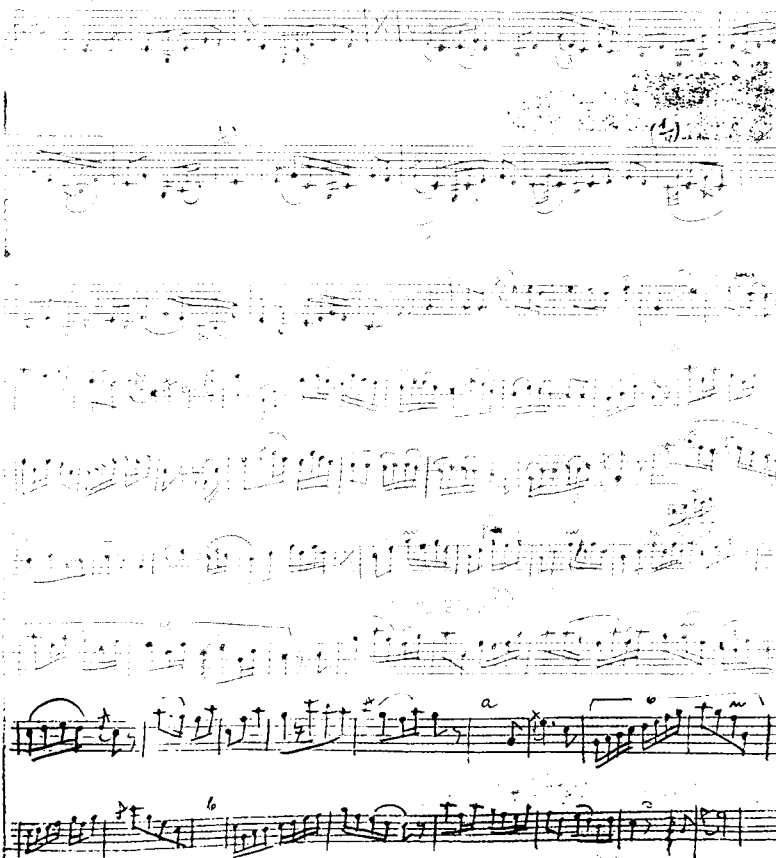
365 b)

A felvételt helye: ~~Bat~~ fahra kóváralag m. 101 Gy.: Kirós, lej-klz

Előadta: Jásfi Pista éves, cigány klarinétos

Ellerjatszeg:

1/132. (ha 8-dan)

Székely vésbung  
Klar. paloz. 8-ben.  mezes


Handwritten musical score for clarinet, consisting of ten staves of music. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'a' and '6'.

2800

U. f. 365a)\*)

R. f. kelye: Psetfalva, (M. V. kelye m.)

Énekes: János Suta, saját klarinétos

Fy: Vikár  
Laj: Hódly

Kékely verbank, rövidítve

Klarinét  
(m. 5.)

$\frac{3}{132}$  (ke. 5. - len. van)

\*) 865-9 Klarinétján

\*\*) elején 2-3-nem kiterjedten  
(ke. 365-2-1-kez)

R. 12.859

$\text{♩} = 138$

The musical score is written on a single treble clef staff with a key signature of two sharps (D major) and a 3/4 time signature. The tempo is indicated as quarter note = 138. The score consists of eight staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps, and a 3/4 time signature. The music is a single melodic line. The eighth staff ends with the instruction *rallentando*.

3. kotta

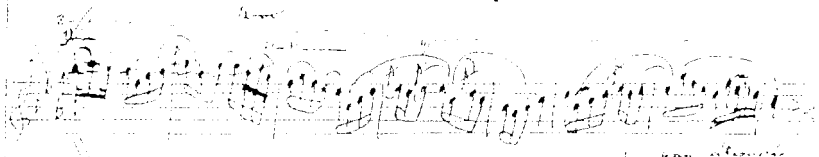
5) 1/3  
 Var 5)  
 s VII (4)

F.: 1288 a)

T. 9.  
Allegro 1=132

tejtől fogva \* \*

Tóth György (37) BB 191



1 (5) 13

A 45-re alakult keret.

\* ill. kőly nincz nava  
 ven.  
 var. György etc.  
 Hosszú né domog  
 Zim. 76. kőly

3. "mammeri"

4

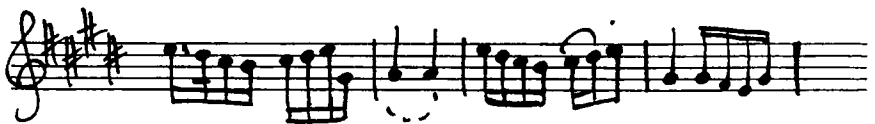


Ujbil A+Av (1-2. sor),



majd:





$\text{♩} = 184$

1.) 2.) 1.) 2.)

stb.

6. kotta

$\text{♩} = 168$

7. kotta

*Lassú csárdásnak* (a táncrend első darabja) a tárogatósök általában vokális népdalokat játszanak, többnyire a régi stílusrétegekből.<sup>52</sup> Változó, mennyire tudják a hangszerjátékosok a vokális dalok szövegét. Más területek hangszerjátékosaihoz hasonlóan velük is előfordul, hogy egyes sorokat, versszakokat egyáltalán nem tudnak, illetve csak egy-egy sor, versszak ragad meg a fejükben.<sup>53</sup> Bíró Erdész Márton viszonylag jól tudja a dalok szövegét is, de mint mondta, nem igen szokta őket énekelni, hiszen neki mindig fújnia kell, amíg a többiek énekelnek. Aktív korában, mulatságban szólóban gyakran kísérte az énekeseket, sőt sokszor játszott „rendelésre”. Ha ilyenkor a megrendelő előénekelte neki a kért népdal első sorát, ő azonnal abban a hangnemben kapcsolódott be, amelyben az énekes kezdte. Nem ismeri az abszolút hallás fogalmát, de a jelenséggel tisztában van. Gyűjtésemkor is többször előfordult, hogy kérdésként elhangzott dúdolásom után az általam megadott hangnemben játszotta el a népdalt, majd a végén megállapította, hogy „megint nem ott fűttam, ahova való” – azaz, ahol fogásra a legjobban esett volna. Egy-egy esetben ilyenkor újból eljátszottam vele a dallamot ott, „ahová való”. Az egyik általam kérdező jelleggel eldúdolt dallamkezdet után játszotta az alábbi *Lassú csárdást*.



8. kotta

<sup>52</sup> A tágabb régió hagyományának megfelelően gyakoriak a 11-es szótagszámúak: *Száraz fából könnyű hidat csinálni*, VII b3 1, *Aj Istenem, de vig vótam azelőtt*, 7 5 b3, illetve az ún. bővült strófászerkezetűek: *Verd meg Isten azt a szívet* 8, 8+7, 8, 8+7, 1 2 1.

<sup>53</sup> Különösen érvényes ez a vokális táncdallamokra. Idősebb Józsa Lajos a fentebb említett *Elvesztettem kecskékémet, megver anyám érte* vokális alapú *Marosszéki* helyi szövegéből mindössze ennyire emlékezett: „*Mer én szegény szolgál legény...*” [csak egyedül hálók]



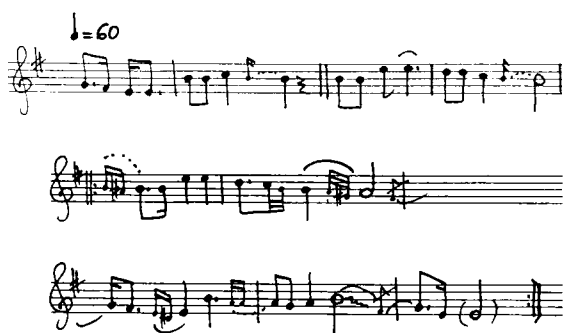
Érdeklődésemre, mi ennek a szövege, a következő verset mondta:

Aj, Istenem, de víg vótam azelőtt,  
Mikor sétált a babám kapum előtt.  
De mióta a szeretőm elhagyott,  
A világon a legárvább én vagyok.

Kérésemre, hogy játssza el újból a dallamot, a 10. kottán látható változatot játszotta.

A dallamformálásban és a ritmizálásban megmutatkozó különbség elég kicsi, de elegendő ahhoz, hogy az előadó a szöveges és szövegtelen alakot valamilyen oknál fogva két különböző dallamnak érezze. Ez a jelenség nem szokatlan a hangszerjátékosok körében, így Korondról is van rá más példánk.<sup>54</sup> Mindeddig azonban nem volt erre tárogató adatunk.

A korondi tárogatók rendszeresen részt vettek a temetéseken. Régen már a halottas menetet zenével kísérték ki az udvarból. Míg működtek a zenekarok, minden zenész kivonult a rezes-, a vonós-, illetve a vegyes összetételű zenekarból, annak alapján, melyik zenekart választotta a család. Ma valamennyi maradék korondi zenész részt vesz a temetéseken. A virrasztóban régebben általában csak egy tárogató volt jelen. Ő kísérte az éneket vagy játszott néhány egyházi éneket, amíg az énekesek kicsit pihentek. Ma már általában itt is összegyűlik a maradék néhány zenész. A fő szerep napjainkban is Bíró Erdész Márton tárogatóé. Ilyenkor „csak tisztességből”, vagyis nem pénzért muzsikálnak. A temetési repertoárban a megkérdezettek egybehangzó vélekedése szerint hangsúlyos szerepet kap a *Kidőlt a fa mandulástól*, vagyis a *Káka tövén költ a ruca* 19. századi népies műdalnak a fentebbi szöveggel, itt is ismert változata. Bíró Erdész Márton ezt „a temetési ének”-et sem a tárogatótól elvárt öblös, magyar nótás hangvéttel, a cigányzenés stílusból megszokott nagy tempókülönbségekkel, vibrált hangon, anticipációkkal játszotta. Előadása sem a vibratók alkalmazása, sem a tempó rángatása tekintetében nem felelt meg a hangszerrel kialakított előítéletekkel teli elképzeléseknek. Sőt, előadásának hangvétele szinte visszafogott volt (9. kotta).



9. kotta

<sup>54</sup> Idősebb Józsa Lajos ugyanígy két dallamnak értelmezte a *Száraz fából könnyű hidat csinálni* hangszeres *Lassú csárdás*, illetve szöveges verzióját.

♩ = 176 (sic)

1.) 2.) 3.)

4.)

5.)

6.)

1.) 2.) 3.) 4.)

5.) 6.)

Az 1997-es korondi gyűjtés<sup>55</sup> rövid időtartamánál fogva nem volt elegendő a község teljes zenei tudásanyagának vagy akár csak a ma még élő zenei hagyomány különböző rétegeinek széleskörű felmérésére. Elsődleges célját azonban elérte. Sikerült feltárni a tárogatónak Korond zenei hagyományában betöltött – és az egész magyar nyelvterületen egyedülálló – szerepét, megismerni a hangszer itteni alkalmazását. Már az első játékosal – idősebb Józsa Lajos fazekas mesterral és zenésszel – folytatott beszélgetés után világossá vált az is, hogy Korondon mindazon dallamok természetes részét képezik a hangszerjátékosok repertoárjának, melyek még élnek, illetve nemrég még éltek a község lakóinak emlékezetében.<sup>56</sup> Megerősítette mindezt a szintén kitűnő muzsikus Lőrinc Illyés Sándornál folytatott gyűjtés is, aki – mint több hangszeren muzsikáló zenész – szintén kitűnő képet mutatott Korond népének zenei tudásáról.

Korondi gyűjtőutamon a zenetanításra vonatkozó új adatokon kívül, számos információt szereztem a muzsikusoktól a helyi és környékbeli tradíció különbségeire vonatkozóan. Az előadókon kívül a segítséget nyújtó István Lajos fazekas mestertől, amatőr néprajzi gyűjtőtől, Lőrinc Lajos koreográfustól és Szűcs János tanártól sokat hallottam (mint már máshol is nem egyszer) a következő megjegyzést: „Előbb kellett volna jönni, amikor még voltak bandák! Ha Bíró Márton meghal, nem lesz, aki tárogatózzon Korondon.” A népzene kutatója reméli, hogy a parajdi Szász János karmester a keze alatt nevelkedő iskolás gyermekeket a tárogató használatára is biztatni fogja. A dolgozat pedig remélhetőleg igazolja, hogy a népi kultúra folyamatosan átalakuló és egyben pusztuló világában, a 20. század végén is érdemes megkeresni a korábban bármilyen oknál fogva mellőzött falvakat, illetve figyelmet fordítani az elhanyagolt hangszerekre és témakörökre.

## Irodalom

AMBRUS Lajos

1997 „Az árcsói fazekasvásáron résztvevő fazekasokról 1978–1997”. In *A korondi fazekasvásárok. Árcsó 1978–1997*. Korond, Firtos Művelődési Egyesület, 122–130.

BARTÓK Béla

1966 „A hangszeres zene folklora Magyarországon”. In *BŐI = Bartók Béla Összegyűjtött Írásai* I. Közreadja: Szöllősy András. Budapest, Zeneműkiadó, 59–76.

<sup>55</sup> 1997. augusztus 20–26 között gyűjtést folytattam még Parajdon, Gyimesközéplekon és Csíkszentdomokoson is, valamint Csíkszeredában felkerestem az oda betelepült gyimesközépleki Pulika Jánosnét. A felvételek digitális technikával készültek.

<sup>56</sup> A hangszeresek által is játszott legismertebb népdalok az említetteken kívül: *Pénteken szapulót raktam, Kiséry ki rózsám síromig, Héj piritusból csinálják a pálinkát, Villásfarkú fecske, Gábor Áron rézágyúja, Ucca, ucca, sáros ucca, a korondi utca, Menta, menta, fodormenta*. Hallgatónak a már említett magyar nótákon kívül: *Édesanyám is volt nékem* kezdetű éneket játsszák. Temetésre a következők szolgálnak: *Jer temessünk* (unitárius), *Oh keserves jaj szó, A keresztfához megyek* (katolikus), *Daru madár útra készül, Nótáskedvű volt az apám. Kék ne felejts... virágzik az ablakban, Valaki hiányzik ebből az utcából*. Lőrincz Sándor 1955-ös felvételei közt például 15,15,10,15-ös szótagszámú, 1 1 5 kadenciájú új stílusú népdalt játszik: AP 7925/fl *Lassú csárdás*.

## FALVY Zoltán

- 1997 „Tárogató as a Regional Instrument”. *Studia Musicologica*. 38/3–4., 361–370.  
 1998 *A tárogató történet, akusztikai tulajdonságok, repertoár, hangszerkészítők / Das Tárogató Geschichte, akustische Merkmale, Repertoire und Instrumentenbauer*. Kiadja/hrsrg. Falvy Zoltán és Bernard Habla. Budapest–Oberschützen. A kötetben: *Wenzel László („Laci bácsi”) tárogató dalgyűjteménye*. A kiadók megjegyzése a dalgyűjteménnyel kapcsolatban. 59., valamint Bereczky János: *A gyűjtemény dallamai* 60–98. /*Musica Pannonica*, 3./

## GÁBRY György

- 1978 „A tárogató”. *Magyar Zene*. XIX. évf. 4. sz. 368–376.

## HERŢEA, Iosif – ALMÁSI István

- 1970 *245 Melodii de joc – 245 népi táncdallam – 245 Tanzmelodien*. Tirgu-Mureş – Marosvásárhely, Népi Alkotások Háza.

## ISTVÁN Lajos

- 1994 *Korondi gyermekhangszerek*. Kecskemét, Bács-Kiskun Megyei Önkormányzat Múzeumának Igazgatósága /Magyar falusi gyermekhangszerek 1./  
 1997a A korondi sokadalmak. In *A korondi fazekasvásárok. Árcsó 1978–1997*. Korond, Firtos Művelődési Egylet, 53–64.  
 1997b „Korond XX. századi zenei életéről”. *Hazanéző*. VIII. évf. 2. sz. 28–30.

## JAGAMAS János

- 1977 „Adatok a romániai magyar népzenei dialektusok kérdéséhez”. *Zenatudományi Írások*. Bukarest, Kriterion, 25–51.

## KARDALUS János

- 1997 „Az árcsói fazekasvásárokról”. In *A korondi fazekasvásárok. Árcsó 1978–1997*. Korond, Firtos Művelődési Egylet, 90–121.

## KERÉKGYÁTÓ Mihály

- 1988 „Az ózdi Olvasó Egylet és a Dalárda”. *Honismeret*. XVI. évf. 4. sz. 49–51.

## KOCSI Márta – CSOMOR Lajos

- 1980 *Korondi székely fazekasság*. Budapest, Népművelési Intézet.

## KODÁLY Zoltán

- 1937/1960 *A magyar népzene*. 3. kiadás. Budapest, Zeneműkiadó.

## LAJTHA László

- 1923 „A tárogató vándorútja Perzsiából Európába”. In *Lajtha László összegyűjtött írásai* I. Sajtó alá rendezte és bibliográfiai jegyzetekkel ellátta Berlász Melinda. Budapest, 1992, Akadémiai Kiadó, 189–190.  
 1928 „A tárogatóról”. In *Lajtha László összegyűjtött írásai* I. Sajtó alá rendezte és bibliográfiai jegyzetekkel ellátta Berlász Melinda. Budapest, 1992, Akadémiai Kiadó, 201.  
 1955 *Kőröspataki gyűjtés*. Budapest, Zeneműkiadó /Népzenei Monográfiák, 3./

MNA = Magyar Népzenei Antológia, lásd SÁROSI–NÉMETH

NÉMETH István lásd SÁROSI Bálint

## PAKSA Katalin

- 1993 *A magyar népdal díszítése*. Budapest, MTA ZTI.

## PÁVAI István

- 1984 „A Marosszéki táncok főtémájának folklórkapcsolatai”. In *Utunk Kodályhoz. Tanulmányok, emlékezések*. Szerk. László Ferenc. Bukarest, Kriterion, 69–87.

## SÁROSI Bálint

- 1967 *Die Volksmusikinstrumente Ungarns* Leipzig. /Handbuch der europäischen Volksmusik-instrumente I./
- 1973a *Magyar népi hangszerek*. Budapest, Tankönyvkiadó.
- 1973b „Tárogató”. In *Zenei anyanyelvünk*. Budapest, Gondolat, 269–271.
- 1982 „Hangszeres népzene Kodály műveiben”. *Ethnographia*. XCIII. évf. 4. sz. 513–526.
- 1996 *A hangszeres magyar népzene*. Budapest, Püski.

## SÁROSI Bálint – NÉMETH István

- 1995 *Magyar Népzenei Antológia VI. Kelet 2. Székelyföld*. Budapest, MTA ZTI, MK 005–007.

## TARI Lujza

- 1978 „Kodály hangszeres gyűjtése”. *Magyar Zene*. XIX. évf. 2. sz. 184–196.
- 1998 „Szendrey Júlia kedves dala”. In *Történelem és emlékezet. Művelődéstörténeti tanulmányok a szabadságharc 150. évfordulója alkalmából*. Szerkesztette és az előszót írta Kriza Ildikó. Budapest, Néprajzi Társaság, 202–215.

## TÓFALVI Zoltán

- 1997 „A korondi fazekasság”. In *A korondi fazekasvásárok. Árcsó 1978–1997*. Korond, Firtos Művelődési Egylet, 7–39.



Pávai István

## SAJÁTOS SZEMPONTOK AZ ERDÉLYI HANGSZERES NÉPI HARMÓNIA VIZSGÁLATÁBAN

Az európai műzene fejlődésével párhuzamosan kialakult zeneelméleti fogalomrendszer és elemzési módszerek gépies alkalmazása a népzenei alkotásokra nem mindig jelent garanciát a népzenei jelenségek helyes megközelítésére, sőt gyakran tévútra vezet. Ez a kérdés a különböző hangrendszerek és ritmusfajták értelmezésekor már fölvetődött a román és a magyar népzene kutatásban,<sup>1</sup> ám a térségünkben kevésbé kutatott népi többszólamúság esetében nem nagyon került szóba. A népi harmónia vizsgálatában megtett kezdő lépések mindegyikénél – itt Avasi Béla, Tiberiu Alexandru, Pascal Bentoiu, és Speranța Rădulescu tanulmányaira gondolok<sup>2</sup> – a klasszikus összhangzattan fogalmköre volt az az elméleti modell, amelyhez viszonyítva a hangszalagról lejegyzett népzenei partitúrát próbálták értelmezni. Az említett szerzők idevonatkozó munkái közül Speranța Rădulescu a legerjedelmesebb, az elméleti fejtegetéshez 193 dallam partitúra-lejegyzését mellékeli. Ez a szám azonban túl alacsony ahhoz képest, hogy a mű nemcsak Erdély, hanem a mai Románia egészének román népi harmóniáját próbálja átfogni, főleg ha tekintetbe vesszük Bartók megállapítását, amely szerint a román népzene „nem egységes, hanem kisebb-nagyobb területeként sokszor teljesen különböző, szinte ellentétes karakterű”,<sup>3</sup> ami jórészt a hangszeres zenére, a hangszerhasználatra is érvényes. Ezért Rădulescu tizenöt tételben megfogalmazott megállapításai<sup>4</sup> közül nyolcat nem tartok megalapozottnak, mert egy viszonylag *kis mennyiségű anyagra* támaszkodik, s figyelmen kívül hagyja azokat a *sajátos szempontokat*, amelyekről az alábbiakban lesz szó. Azért ezt a nagyobb terjedelmű, kötetnyi munkát hoztam fel példának, mert magába foglalja és részben támaszkodik a többi említett tanulmány helytálló vagy téves következtetéseire is.

Az alább tárgyalandó sajátos szempontok figyelembevétele által olyan tényezők kerülnek a vizsgálódás fókuszába, amelyek egyébként kívül esnek a szorosan vett harmóniai elemzés fogalmkörén, ugyanakkor a segítségükkel modellezett jelenségek hatással vannak a többszólamú zenei szöveg realizálására, ezért mellőzésükkel a harmóniai jelenségek téves értelmezését kockáztatjuk. Ezek a kritériumok az alábbi hat kérdéskörbe csoportosíthatók:

1. a vizsgálandó zenei anyag hitelessége;
2. a zenei folyamat egyes pontjain alkalmazott harmonizálási elvek;
3. a harmóniát biztosító kísérőhangszerek technikai korlátai és lehetőségei;

<sup>1</sup> Brăiloiu, C. 1967a; 1967b; Mărza, T. 1966; Ciobanu, Gh. 1979; Pávai I. 1993, 88.

<sup>2</sup> Avasi B. 1954; Bentoiu, P. 1965; Alexandru, T. 1980; Rădulescu, S. 1984.

<sup>3</sup> Bartók B. 1966, 418.

<sup>4</sup> Rădulescu, S. 1984, 77–78. a–o.

4. a dallamot megszólaltató hangszerjátékos ismétlési és dallamváltási szándékainak követése a kísérőhangszerek által;
5. az adott műfajhoz (táncfűpushoz) hagyományosan alkalmazott kísérőritmus-formulák és az ezekkel összefüggő tempókeret hatása a harmóniára;
6. a dallam stílusa, karaktere, tipológiai sajátosságai.

Mielőtt sorra vennénk a fenti tényezőket, előljáróban megjegyzem, hogy a tárgyalt jelenségeket az erdélyi hangszeres népzene egészére kiterjesztve vizsgáltam, függetlenül attól, hogy a gyűjtött anyag melyik etnikum zenei igényeinek kielégítésére szolgál. A leírt jelenségek általában nem egy-egy vidékre jellemzőek, hanem az anyag egészére, illetve annak egy-egy korábbi vagy újabb harmonizálási stílust mutató rétegére. Ezért kottapédáim forrásait nem jelölöm meg, hiszen ezek többnyire csupán néhány ütemnyi dallamrészletet tartalmaznak, amelyeket bármely másik vidék anyagából is idézhettem volna.

### A vizsgálandó zenei anyag hitelessége

A hitelesség kérdését itt és most kizárólag a népi harmonizálásnak az adatközlők tudatában élő, de a gyakorlatban teljes egészében soha meg nem valósuló ideális formáinak viszonylatában vizsgálom. Nevezzük ezt az egyszerűség kedvéért *zenei hitelességnek*, szemben a *néprajzi hitelességgel*, amely sokkal több lehetőséget foglal magába, például a rendszeresen előforduló tévesztéseket, rossz hangszerek használatát, a gyengébb képességű hangszerjátékosok alkalmazását zenétől független okokból (pl. anyagiak, jobb zenész alkalmi akadályoztatása stb.). Ugyanis a népéletben a lakodalomnak vagy más, a hagyomány rendje által vezérelt közösségi rendezvénynek le kell zajlania zenével, táncal együtt, függetlenül attól, hogy rendelkezésre állnak-e minden szempontból megfelelő zenészek vagy sem.

Zeneileg hiteles anyagnak azt nevezem, amelynek harmóniai megoldásait egy tapasztalt, hangszeres tudását a hagyományból örökölt, jó képességű falusi népzeneész utólag visszahallgatva helyeseknek ítéli, az improvizációból származó eltérő variánsokra pedig azt mondja, hogy „így is lehet”. Ezzel szemben az alkalmazott harmonizálási módszertől eltérő hangzatokat téveseknek tartja, azzal együtt, hogy szerinte „nekik” (vagyis a táncosoknak, a multság résztvevőinek) így is jó, mintegy igazolván ezzel a zeneileg téves megoldások néprajzi hitelességét.

A zenei anyag hitelessége a zeneszerzők által komponált műzene esetében is fontos mérlegelési szempont. Különösen azzá vált a historikus előadásmód 20. századi gyakorlatának kialakulásával. Az orális, valamint a műzeneinél fokozottabb mértékű improvizatív jelleg miatt azonban a népzenei anyaggal kapcsolatban a hitelesség kérdése komplexebb módon értelmezendő.<sup>5</sup> Műzenei analógia ezért az ún. régizene esetében merülhet föl leginkább, különösen az egykori tánczenével kapcsolatban, amely funkció szempontjából is részben rokon az erdélyi hangszeres népzenevel. A népzenei hitelesség

<sup>5</sup> Kissé más értelmezésben, más jelenségek megvilágítására használja Paksa Katalin a „zenei hitel” és a „néprajzi hitel” fogalmát: „A népdalok gépi rögzítése egycsapásra megoldotta a *zenei hitel* kérdését, hiszen a fonográf pontosan azt örökíti meg, ami elhangzik [...] A folklorista Vikár Béla [...] tisztában van a *néprajzi hitel* kérdésével is. Gyűjtései során válogat – [...] anyagában kevés a műdal.” (Paksa K. 1988, 70–71).



problémái hasonlóan vetődnek föl az olyan műzenei alkotásokéihoz, amelyeknek notációja vázlatos, hozzávetőleges, esetleg teljességgel hiányzik. Ilyen pl. a korai európai műzene, illetve a keleti zenekultúrák orális úton hagyományozott alkotásai. Az európai reneszánsz és barokk kor az előadásmódot általában a gyakorlatra bízta.<sup>6</sup> A népzene esetében viszont a teljes zenei anyag, maga a repertoár is az emlékezés útján hagyományozódik és ugyancsak ezáltal szólal meg. A dallamokhoz hasonlóan, a harmonizálási módok is változatokban élnek, ekként regisztrálhatók. A variánsok egyike sem tekinthető egyfajta ősalaknak vagy ideális modellnek, ilyen csak a változatok sokaságából kísérelhetünk meg elméleti úton kikövetkeztetni.

A zenei anyag hitelességét két személyi tényező is befolyásolja. Ezek egyike az *adatközlő*, másika a *gyűjtő*.

### ***Az adatközlő hitelessége***

Az adatközlőt harmóniai szempontból és a helyi hagyomány vonatkozásában akkor tekinthetjük hitelesnek, ha beleszületett vagy kiskorától benne élt ebben a kulturális környezetben, hangszerismeretét, dallamtudását a szájhagyományból örökölte, olyan hangszeregyüttesnek tagja, amelyben eltöltött kellő időt ahhoz, hogy abba tökéletesen integrálódjék, jó hallással rendelkezik ahhoz, hogy hangszerét megfelelően fel tudja hangolni és a hagyománynak megfelelő akkordkíséretet tudja rögtönözni az ismert repertoárhoz, illetve bármely újonnan megjelenő dallamhoz is. Terepkutatásaim során Erdélyben számos olyan kontrással és bőgőssel találkoztam, akinek a hallása nem megfelelően fejlett, nem tudja megvalósítani a helyi hivatásos zenészek által megfelelőnek tartott harmonizálást, mégis rendszeresen muzsikál a helyi táncmulatságokon, lakodalmakon, mert a kísérelőhangszerek elsődleges szerepét, a ritmuskíséretet el tudja látni.

A hangszeres tudás mértékén túl, illetve gyakran azzal összefüggésben vetődött föl az adatközlő etnikai hovatartozásának kérdése, mint a hitelességet befolyásoló tényező. A köztudatban kialakult az a nézet, hogy a cigányok zenei hallása jobb, mint a többi nemzethez tartozóké, ami arra engedne következtetni, hogy harmonizálási feladatok ellátására is alkalmasabbak. A helyszínen szerzett személyes tapasztalataim alapján elmondhatom, hogy az erdélyi cigányok és nemicigányok körében egyaránt találunk jó hallású, jó harmonia-érzékű egyéneket és úgynevezett botfülüket.<sup>7</sup> Szociáletikai okokra vezethető vissza az, hogy a hivatásos falusi zenészek zöme cigány nemzetiségű, így természetes, hogy a jó hallásúak többsége is közülük kerül ki. Félreértésre az adhat okot, ha a hivatásos cigányzenészeket a kedvtelésből muzsikálgató parasztemberekkel hasonlítjuk össze, akiket esetleg senki sem tanított muzsikálni, maguktól próbálták megkeresni az akkordokat a brácsán. A hivatásos falusi kontrások mindig képzetesebbek – akár cigányok, akár magyarok vagy románok –, természetesen a helyi hagyomány és harmonizálási stílus vonatkozásában.

<sup>6</sup> Lásd pl. Brown, H. M. 1980, 127; Donington, R. 1978, 14–32.

<sup>7</sup> Ezt támasztja alá Kodály véleménye: „A cigányok között éppúgy, mint mások között, akadnak jó és rossz zenészek” (Kodály Z. 1989b, 96).

A hangszeres tudás, illetve a harmóniai hallás fejlettségének (fejletlenségének) mértéke széles skálán mozog, az ujjait teljesen taláalomra rakosgató zenésztől az olyanon keresztül, aki érzi, hogy váltani kell az akkordokat, de ritkán találja el a megfelelőt, egészen a hagyomány szerint jól harmonizálóig.<sup>8</sup> Tapasztalataim szerint a falusi zenészek körében megvan az igény a „helyes” harmonizálásra. Ennek fontosságát az is jelzi, hogy kevés kivétellel minden primás tud kontrázni,<sup>9</sup> s kiskorú gyermekét rendszerint előbb nem hegedülni, hanem kontrázni tanítja.<sup>10</sup>

### *A zenekar összeforrottsága*

A vizsgálandó zenei anyagnak a hagyomány szerinti ideális formáit csak összeforrt, hosszabb ideje együtt muzsikáló, összeszokott zenészek tudják megvalósítani. Hiába válogatunk össze taláalomra kiváló hangszerjátékosokat, ha ők még sosem játszottak együtt, összejátékuk nem fog megfelelni az említett hagyományosan ideális formának, az improvizatív elemek száma túl magas lesz. Ezt a jelenséget jól lehet dokumentálni a napjainkban Erdélyből különböző tánc házi rendezvények alkalmából Budapestre felhozott *ad hoc* együttesek hangfelvételeivel.<sup>11</sup> Említhetek egy még jellemzőbb példát, amely az ilyen gyűjtések alapján leszűrt tudományos megállapítások minőségére is fényt vet.

A Trianon utáni időszakban, de főleg a második bécsi döntést követő években az észak-erdélyi románok közül több ezren próbáltak szerencsét a román fővárosban. A cigányzenészek egy része érdekeltté vált abban, hogy az erdélyi románok bukaresti kolóniájának zenei szükségleteit kielégítse, hiszen a stílusban és repertoárban teljesen eltérő havasalföldi zenészek nem voltak erre alkalmasak. Egy ilyen, Erdélyből áttelepült zenekar játékát rögzítette gramofonlemezre 1941-ben Bukarestben Tiberiu Alexandru román népzene kutató. A hangfelvételek lejegyzéseiből később publikált, majd hanglemezen is közreadott néhányat. Ezt követően Pascal Bentoiu 5 dallam partitúra-lejegyzései alapján 15 pontba foglalva próbálta meghatározni ennek a harmonizálásnak a törvényszerűségeit.

Eltételezve attól, hogy ilyen kis számú dallam egyetlen alkalommal készült felvétele túl kevés ahhoz, hogy érvényes megállapításokat lehessen leszűrni belőlük, ennek az elemzésnek a tudományos értékében azért is kételkedhetünk, mert a három zenész Erdély három különböző településéből, sőt különböző vármegyéjéből származott: Szászlekenye (Beszterce-Naszód vm.), Melegföldvár (Szolnok-Doboka vm.) és Bonyha (Kis-Küküllő vm.), utóbbi nem is szomszédos megye az előzőkkel. A három zenész más-más alkalommal került Bukarestbe, az egyik a felvétel időpontja előtt 12 évvel, a másik kettő hét, illetve egy évvel azelőtt költözött át. A legfiatalabb mindössze 16 éves volt. A fel-

<sup>8</sup> Sárosi B. 1996, 124–125.

<sup>9</sup> „Kontrázni minden primásnak tudni kell” (Lajtha L. 1955, 4.).

<sup>10</sup> Dincser Oszkár figyelte meg Gyimesben, a negyvenes évek elején, hogy ott akkor a kontrázás szinte kizárólag ebben a tanulási fázisban volt használatos (Dincser O. 1943, 12–13.). Saját későbbi kutatásaim alapján ugyanezt a megállapítást tudom megerősíteni.

<sup>11</sup> Ilyen *ad hoc* összetételű zenekar az adatközlők természetes környezetében spontán módon is kialakulhat, pl. zenészhány miatt.

vétel idején a bukaresti Nagypiac nevű tér vendéglőiben muzsikáltak. Mindhárman tudtak hegedülni, kontrázni és bőgözni, így felváltva játszották saját vidékük repertoárját a gyűjtés alkalmával, kölcsönösen kísérve egymást.<sup>12</sup> A felvételekből természetesen a hegedűjáték tekinthető hitelesebbnek, a kíséret ritmikailag és harmóniailag is rendhagyó. Nem csoda, ha maga Bentoiu is megjegyzi a harmonizálással kapcsolatban: „megkülönböztethetők bizonyos szándékok, amelyek nem valósultak meg úgy, ahogy talán a hangszerjátékos szerette volna”.<sup>13</sup> Ez egyrészt olyan dallam kíséreténél fordulhat elő, amelyet a kísérőhangszeres eredeti lakóhelyének vidékén nem, vagy jócskán másként játszanak. A későbbi gyűjtések alapján állíthatjuk, hogy ugyanaz a tánc típus, akár ugyanazzal a kísérődallammal vidékenként más-más ritmus- és tempóárnyalatokkal ismert, amelyek nem érvényesülhetnek egy ilyen kevert összetételű zenekar esetében.

### *A gyűjtő hatása az adatközlőre*

A dallam egy-egy pontján megjelenő harmonizálási megoldás indítékának felderítéséhez figyelembe kell venni azokat a lehetséges módosulásokat, amelyeket magának a gyűjtőnek a jelenléte vált ki. A rendszeresen muzsikáló, a falu által megbecsült cigányzenész<sup>14</sup> magát professzionistának tartja, ugyanakkor a gyűjtőről is úgy tudja, hogy szakember, aki talán ellesi szakmájának titkait. Ez esetben előfordulhat, hogy az adatközlő tudatosan másként muzsikál, s ez a kíséretet biztosító hangszerjátékosokra is vonatkozhat. A szándékos rosszul muzsikálás oka lehet például az, hogy az adatközlő nincs eléggé megfizetve, esetleg ingyen kénytelen muzsikálni a hatóságok utasítására. Utóbbi esettel a kommunista évek Romániájában többször is találkoztam, s igen tanulságos egybevetni az ilyenkor rögzített dallamokat a megfizetett gyűjtések anyagával, valamint a lakodalomban készült funkciós felvételekkel. Egy mezőcekedei (Torda-Aranyos vm.) hegedűs egy alkalommal bemutatta hangszerén, hogy ugyanazt a dallamot hogyan játszotta a falubeli orvos kérésére, akinek életét köszönhette, és hogyan a helyi párttitkár hatalmaskodó parancsára.

Az adatközlő azonban a gyűjtő szerepét ellenkező előjellel is félreértheti. Barátot vagy „kollégát” láthat benne, akinek a rendelkezésre álló kis idő alatt minél többet szeretne mutatni tudásából. Ilyenkor gyakrabban váltja az akkordokat, szokatlan harmóniafűzéseket improvizál, vonótechnikájában sűrűn alkalmaz olyan ritmikai különlegességeket, amelyeket máskor sosem használ vagy amelyek csak a tánccal együtt nyernek funkcionális értelmet (pl. csizmacsapásolás hangeffektusainak alátámasztása). Az adatközlő is tudja, hogy ő *falusi*, a gyűjtő pedig *városi* „zenész”, s ez a sorrend egyben értékrendet is jelent az ő tudatában. Ezért is igyekszik az általa városiasnak ismert, bonyolultabb, a városi cigányzenéből vagy a könnyűzenéből kölcsönzött harmóniakat használni, jelezvén ezzel, hogy ismeri valamennyire azt a zenei világot is, amelyhez a

<sup>12</sup> Alexandru, T. 1956, 323–324.

<sup>13</sup> „Se pot distinge anumite intenții, nu realizate așa cum ar fi dorit poate instrumentistul.” (Bentoiu, P. 1965, 155.)

<sup>14</sup> Cilika János (szül. 1919, Türe, Kolozs vm.) cigányprimás elbeszélése szerint édesapja számára a bogártelkiek (Kolozs vm.) házat építettek, csakhogy vállalja az átköltözést hozzájuk a szomszéd faluból, mert fontosnak tartották, hogy „saját” (falujukbeli) zenészüket legyen.

gyűjtő vélhetőleg tartozik. Ennek a jelenségnek a dokumentálása elég nehéz, hiszen gyakran nem verbális kommunikáció útján történik. Az ilyen akkordok játszása közben az adatközlő arca elváltozik, sajátos mosolyát a gyűjtő így dekódolja: „látod, én ilyen különlegességeket is tudok”, s ha erre a gyűjtő egy „látom, értékelem” értelmű mosollyal válaszol, az adatközlő tovább halmozza a hagyományos helyi közönsége előtt nem vagy alig használt harmonizálási–ritmizálási elemeket. Ezzel a jelenséggel gyakran találkoztam helyszíni kutatásaim során, különösen a fiatalabb hangszerjátékosok körében, de ezt a nem verbális információcserét csak olyan videofelvétel tenné egyértelművé a kívülről számára, amely a gyűjtő arckifejezését is rögzítené, erre az adott technikai feltételek mellett azonban nincsen lehetőség. A zenészlől készült videofelvételt utóbb megtekintő kutató, ha nem maga végezte a gyűjtést, nem tudja ezt a dekódolást elvégezni (mármint az adatközlő sajátos arckifejezésének megfejtését), különösen akkor, ha a helyszíni gyűjtő nem a kamera mellett helyezkedett el, így az adatközlő tekintete nem a kamera (a néző) felé irányul.

A fenti eset azt példázza, hogy egy természetes környezetében hagyományos egyszerűséggel harmonizáló kontrás hogyan bonyolítja el akkordhasználatát a gyűjtő jelenléte következtében. Ennek fordítottjával is találkoztam, egy olyan nagysármási (Kolozs vm.) kontrás esetében, aki számára már természetes volt a dúr, moll, szűkített hármass- és négyes-hangzatok összetett használata. A gyűjtés kezdetén következetesen a bonyolultabb, az akkordokat minden ütemegységre váltó funkcionális harmonizálást használta. Látván azonban, hogy kérdéseim gyakran irányulnak arra, hogy az őket megelőző generációknál milyen volt a zenélés, régen kik muzsikáltak és hogyan, bemutatta, hogy két vidékbeli előde hogyan harmonizálta kizárólag öt dúrakkorddal az egész reper-toárt. Lenéző mosollyal beszélt erről az elfeledett stílusról, de nem okozott számára semmi gondot azt alkalmazni, egészen hosszú, tánconként több dallamot magába foglaló táncrendet kísért végig ezen a módon anélkül, hogy visszazökkent volna a számára már természetesebb funkcionális harmonizálásba. Világossá vált, hogy ifjabb korában ő is a régies dúrmixtúrás kísérletmódot használta.

Felmerül a kérdés, hogy az ugyanazon kontrás által alkalmazott kétféle harmonizálási stílus közül melyik a hiteles? Természetesen mindkettő, de a hagyomány állapotának más-más korszakában. A folklór változásának folyamatait pontosan az ilyen adatközlők hagyományanyagának vizsgálatával lehet jobban megérteni, akiknek tudatában a régi és az új még együtt van jelen. A példaként említett adatközlő fia is kontrás, de ő már nem ismeri a két generációval korábbi állapotot. A hagyomány nem is módosul mindig generációnként, ezért fontos a stíluskorszakváltások határpontján álló adatközlők részletes kikérdezése, hiszen ezek a folyamatok és struktúrák csak a diakronikus és szinkronikus szemlélet együttes alkalmazásával vizsgálhatók meg.

### *A gyűjtés egyéb körülményei*

A gyűjtés egyéb körülményei is befolyásolhatják a vizsgálandó zenei anyag hitelességét. A fent leírt jelenség dokumentálása csak korszerű audiovizuális technikával készített *funkciós* felvételek és a helyszíni megfigyelő benyomásainak írásbeli rögzítése útján oldható meg. A funkciós felvétel esetén a gyűjtő egy hagyományos táncalkalom (lako-

dalom, táncmulatság, keresztelő stb.) keretében készíti a felvételt, s ilyenkor kisebb mértékben befolyásolja az adatközlőt, hiszen utóbbi most nem a gyűjtő kedvéért, hanem helyi megrendelésre, javadalmazás ellenében játszik, a helyi elvárásoknak megfelelően. Ilyenkor a helybeli közönség (pl. a táncszervező *kezesek* vagy maguk a táncosok) figyelmeztetik, sőt megfenyegetik a zenészt, ha idegenek (pl. gyűjtők) jelenléte, túlzott alkoholfogyasztás vagy bármely más ok miatt eltér a hagyományos játékmódtól.<sup>15</sup>

A többoldalúan dokumentált, helyszíni megfigyelésekkel kiegészített audiovizuális funkciók felvételekhez képest a természetes környezetükből kiszakított adatközlőktől rögzített anyag, bár hitelesség szempontjából nem egyenértékű, megfelelő körültekintéssel és a hitelesség érvényességi körének meghatározásával jól használható. Lajtha László említi, hogy a széki zenészekkel készített stúdiófelvételek némelyike esetében a tempó kétszer olyan gyors, mint az a falubeli táncalkalmakkor hallható. Mindez természetesen nem jelenti azt, hogy ezek a felvételek semmilyen szempontból sem hitelesek. A helyszíni funkciók felvételekkel egybevetve lehet esetenként valószínűsíteni a stúdió- vagy más rendhagyó körülmények között készült felvételek hitelességének mértékét. Lajtha írja a Magyar Rádió stúdiójában végzett gyűjtéseivel kapcsolatban: „Tudom, sokan ellenzik, hogy stúdióban készüljenek népzenei felvételek. Ragaszkodnak a helyszíni felvételhez. Magyar viszonylatban nincs igazuk. Helyszíni feljegyzéssel, helyszínen készült fonográf (újabbán magnetofon) felvétellel ellenőrizhetjük, vajon másképpen énekelnek, másképpen muzsikálnak-e a stúdió mikrofonja előtt. Tapasztalataink szerint a stúdió mikrofonja nem okoz semmiféle lényeges változást. Előfordult, hogy néha az énekes gyorsítja a tempót. Idegesség jele. De énekesé válogatja. Van, aki végig tartja a tempót. A primás meg egyenest, jobban, hitelesebben játszik a stúdió mikrofonja előtt, mint amikor egyéni szóló-játékát vettem fonografra. A cigánybanda mindig közönségnek játszik. Megszokta a nyilvánosságot. A primás meg csak a banda élén hiteles. A fonográf felvételekor csak szólózott, többször vétett”.<sup>16</sup>

## A harmonizálási elvek hatása

Az eddig felsorolt hitelességi szempontokon túl fontos tényező az adatközlők által helyenként alkalmazott harmonizálási stílusok azonosítása.<sup>17</sup> Az erdélyi népzenei gyakorlatban használt kétféle harmonizálás, a dallami pillérhangokat *dúrakkord mixtúrák*kal követő régies stílus (lásd a 7. kottapéldában), illetve az ún. *funkciós harmonizálás*nak elsősorban a városi cigányzenéből átvett változatai nemcsak külön-külön jelenhetnek meg, hanem helyenként, adatközlőnként, műfajonként más-más arányban keveredhetnek egyazon dallamstrófa kíséretén belül is. A téves értelmezések elkerülése végett minden két szomszédos akkord esetében mérlegelni kell, hogy kapcsolatuk melyik

<sup>15</sup> Kodály hasonlóly figyelt meg a zenészek és közönségük viszonyáról: „Nem teljesen passzív a tömeg: erre a zenére járja a táncot és nagyon is megéri, ha nem kedvére való módon játsszák. Ellenőrző, válogató, megtudja különböztetni a jobbat. 1910-ben mondta egy fiatal falusi cigány Erdélyben: legnehezebb az öreg székelemek muzsikálni. Ahogyan ő kívánja, fiatal cigány nem is igen tudja már” (Kodály Z. 1989a, 360).

<sup>16</sup> Lajtha L. 1954, 4.

<sup>17</sup> Rövid összefoglalásban lásd Pávai I. 1979–80.

harmonizálási elv alkalmazásával jött létre (lásd a 13. kottapéldát és az azt megelőző magyarázatot).<sup>18</sup>

## A hangszerek és a játékmód technikai korlátai

A népi harmónia vizsgálatában alkalmazandó sajátos szempontok következő csoportja a hangszerek, valamint a játékmód technikai korlátainak és lehetőségeinek figyelembevételéből adódik. A bőgő esetében ismerni kell, hogy a helyi hagyomány szerint hány aktív húrt használnak, miért van például csak két húr, valóban annyin szoktak-e játszani, vagy pusztán nem áll pillanatnyilag módjukban egy elszakadt húrt pótolni. Van ahol a bőgőre valóban két húrt szerelnek, de ezek közül csak az egyiken, a jobban, keményebben feszülően játszanak, a másiknak pusztán az a szerepe, hogy a húrtartó lábat biztosabban rögzítse a korpuszhoz. Leggyakoribb a háromhúros bőgő, ritkább a négyhúros, és még ritkábban fordul elő az, hogy a négyhúros bőgő *É*-húrján játsszanak is. Néha ezt a húrt lazábbra eresztik, és leemelve a húrtartó lábról, annak és a fogólapnak az oldalánál vezetik. A népi tánczenében ugyanis a ritmuskíséret kiemelése végett igen erőteljes nyomást kell gyakorolni a vonóval a húrra. A gyári nagybőgők esetében, mivel a húrtartó láb íve enyhébb, a belső húrok ilyen erőteljes megszólaltatásakor a vonó hozzáérhet a szomszédos húrokhoz is. Ezért előnyösebb a legtöbb három bélhúrral felszerelt népzenei bőgő, amelyet esetenként házi készítésű, nagyobb ívű húrtartó lábbal látnak el.

Minél kisebb a húrok, pontosabban az aktív húrok száma, a hangszer annál alkalmazhatóbb egyenletes intenzitású ritmuskíséretre, ezzel együtt azonban dallami, s ezáltal a harmóniához való illeszkedési lehetőségei csökkennek. Például egyetlen aktív húr esetén előfordulhat, hogy a harmonizálási elv értelmében egy szekunddal vagy terccel kellene mélyebbre ereszkedni egy adott hangról. Ha ez kívül esik a hangszer hangterjedelmének alsó határán, akkor természetesen a megfelelő hang oktávval magasabb transzpozíciója jöhetne szóba helyette. A bőgősök viszont rendszerint mellőzik a nagyobb, nehezebben elérhető hangközugrásokat. Ezért vagy megtartják az előző hangot (akkor is, ha az nem talal a brácsa akkordjába), vagy taláalomra megszólaltatnak bármilyen más, esetleg a brácsa akkordjától idegen, de kényelmesen elérhető hangot. Megtévesztőbb, ha az így eltalált hang benne van az akkordban, vagy az elméleti összhangzattan szerint valahogy értelmezhető. Ilyenkor ugyanannak a dallamnak a többszöri elhangzása nyújthatja számunkra a helyes értelmezés kulcsát.

Megállapíthatjuk tehát, hogy a bőgőjáték tekintetében érvényes egy, a legkisebb mozgás elvének (*lex minimának*) nevezhető törvényszerűség, természetesen tágabb értelemben véve, mint a klasszikus összhangzattanban. Előfordul, hogy a bőgő üres húrja nem ugyanolyan intenzitású, mint az úgynevezett „fogott” hangok, ezért kerülik használatát. Emiatt az üres húrra való szekundnyi ereszkedés helyett egy szeptimmal kellene magasabbra ugrani, ami a fent jelzett problémát eredményezné. A népzenei bőgőjáték esetében a nagyobb ugrás azért is nehezekebb, mert minden egyes hangnak a megszólaltatása 3–4, laposan fektetett ujjal történik. Ehhez hozzájárul még egy technikai körülmény: a bőgősök mindig állva játszanak, a jobb kéz a vonóval erőteljes nyomást

<sup>18</sup> Lásd *A gyűjtő hatása az adatközlőre* alfejezetben leírt második példát.

gyakorol a húrra, ezért a bal kéz hangszertartó szerepe is nehezíti a nagyobb távú könyved mozgást.

Szélsőségesebb esetben, főleg ha a bőgő szerepét olyan kisbőgő tölti be, amelynek kisebb a hangereje, esetleg hangonként nagyon eltérő, előfordul, hogy a bőgős kikeres rajta két erőteljesebb hangot, s azokat váltogatja több-kevesebb szabályossággal, függetlenül a brácsa akkordjaitól, hiszen a ritmus, a ritmikusan lüktető hangzás fontosabb. Ezáltal lemond a tulajdonképpeni „harmonizálásról”, s esetleges egybecsengései a kontrás akkordjaival véletlenszerűek, nem szándékosak.

A technikai korlátokat a hangolás is befolyásolhatja. A hangolásnál gyakran nem az a szempont, hogy a bőgő üres húrja a hegedű vagy a brácsa valamelyik húrjával megegyezzen, hanem az, hogy annyira feszüljön, hogy a rajta megszólaltatott hangok minél erőteljesebbek legyenek. Előfordulhat, hogy ezáltal az üres húr nem illeszkedik a hangrendszerbe, például magasabb egy negyed- vagy akár egy félhangnyi távolsággal. Megtörténhet, hogy ezt a magasabb hangot annak eredetije helyett szólaltatják meg, a brácsa akkordjában viszont az eredeti hang szerepel. Az alábbi példában a két hangszer együtteséből létrejött hangzat, a fizikai hangzás szerint egy *elliptikus béta-akkordnak* tekintendő, a népzene harmóniarendjében mégis egyszerű *dúr-akkordnak* értelmezhető, hiszen a bőgős a *c*-hangot kívánta megszólaltatni, de erre technikailag nem volt mód. Itt a *cisz*-hang tehát nem más, mint a *c*-hang realizációja:

fizikai hangzás szerint:	a népzenei harmónia logikája szerint:
	
hiányos béta-akkord	

A kontra hangolása sokkal kevésbé változó, mint a bőgőé, sosem ötletszerű, illetve sohasem változik meg hangszer-akusztikai szempontok miatt. Ilyen csak a hegedűvel összhangban fordulhat elő: a Mezőségen igen gyakran az egész zenekar egy félhanggal, Enyed vidékén egy egészhanggal vagy egy kis terccel magasabbra hangol, az élesebb, ércesebb, erőteljesebb hangzás érdekében, ami a tánc ritmikái alátámasztása szempontjából fontos. Természetesen vannak a kontránál is különböző hangolási módok, vidékenként vagy zenekaronként azonban stabil megoldásokat találunk, míg a bőgő esetében ugyanaz a hangszeres alkalmanként is változtathatja a hangolást.

A kontra hangolásának és használati módjának szempontjából csak egyetlen lényeges technikai tényező van, amely a harmonizálást befolyásolja, ez a kéthúros és a háromhúros kontra és kontrázás közötti különbség.<sup>19</sup> A dallamkövető harmonizálás<sup>20</sup> esetében a háromhúros kontrázás technikai lehetőségei szűkebbek, mint a kéthúros kontrázás esetében, ezért utóbbinak a hegedűhöz viszonyított heterofonikus hatása nagyobb.

<sup>19</sup> E kétféle kontráról, kontrázási módról lásd Pávai I. 1993, 33–35.

<sup>20</sup> Lásd Pávai I. 1979–80.

Az 1. példa 2. kottasorában a kontra kettősfogásaiból az üres kottafej jelzi a dallamnak megfelelő pillérhangot, amely hol az alsó, hol a felső szólamban, hol egyik, hol másik oktávszakaszban jelenik meg. A hegedű dallamával (1. kottasor) való könnyebb összehasonlítás kedvéért ezeket a pillérhangokat külön kiírtam a 3. kottasorba, az oktáv váltások helyreállításával:

1. kotta

Vannak azonban a falusi népzeneészek között kivételesen jó képességűek is. A következő dallamot (2. kotta) pusztán háromhúros kontrán előadva szokták kérni a csávásiak a lakodalmi multság végén, de úgy, hogy a dallam is kihallható legyen az akkordok hangjai közül. A brácsajáték lejegyzésében az üres kottafejek a dallamhangokat jelzik, a középső kottasoron. Fölötte a dallam egyik helyi vokális változatát, alatta az üres kottafejek által, megfelelő oktáv transzpozíciókkal kirajzolt dallamívet különítettem el, vagyis azt a dallamvariánst, amelyet a kontrás a vokális változatot utánzó szándékában megvalósított.<sup>21</sup> Ha a teljes zenekar játszotta ezt a dallamot, ugyanez a kontrás egyszerűbben harmonizált, csak félütemenként váltva az akkordokat.

<sup>21</sup> Az adatközlő (Mezei Ferenc „Csángáló”, szül. 1951.) így nyilatkozott erről a játékmódról: „A vén nagytámtól, a vén Kráncitól [tanultam]... Primás vót, de amikó' valaki kevetelte, e'vette [a háromhúros brácsát] s e'jaccotta úgy, me' ő tulta, s ő szerette ezt a nótát... úgy kevetelték a csávási népek [háromhúros brácsával] ...kérték, táncoltak, szerették... reggel felé mikor elbomlott a vendégség”.



The image displays a musical score for a piece, page 63. The score is written for piano and bass, consisting of four systems of staves. Each system includes a piano staff (top) and a bass staff (bottom). The music is characterized by complex rhythmic patterns, including triplets and quintuplets, and a 'simile' marking. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score is written in a standard musical notation style, with notes, rests, and articulation marks clearly visible.

The first system shows the piano staff with a triplet of eighth notes, followed by a quintuplet of eighth notes, and then another triplet. The bass staff has a steady eighth-note accompaniment. A 'simile' marking is placed between the two staves. The second system continues with similar patterns, including a quintuplet in the piano staff and a triplet in the bass staff. The third system features a triplet in the piano staff and a quintuplet in the bass staff. The fourth system concludes with a quintuplet in the piano staff and a steady eighth-note accompaniment in the bass staff.

2. kotta

A bőgő–háromhúros kontra viszonylatban előbbi a mozgékonyabb. A régiesebb harmonizálási stílus esetében a háromhúros kontra kizárólag dúrhármasokat szólaltat meg a hegedűdallam pillérhangjainak megfelelően, a bőgő viszont esetenként törekedhet a dallamvonal megközelítőleg pontosabb visszaadására (3. kotta):

3. kotta

A bőgő nagyobb mobilitása a funkciós harmonizálási elvek alkalmazása mellett is érvényesülhet. A következő példában (4. kotta) a bőgős gyakran az akkord alaphangja után annak tercét is megszólaltatja, megkettőzve a következő akkord alaphangjára irányuló vezetőhangot:

4. kotta

## A dallamot megszólaltató hangszerjátékos ismétlési és dallamváltási szándékainak követése a kísérőhangszeresek által

A népzene orális és rögtönzött jellege miatt a zenei történet bizonyos pillanataiban nem lehet előre látni a folytatást. Meg kell azonban különböztetnünk az aleatorikus improvizációt, amely esetében az adatközlő több lehetséges „jó” megoldás közül választ, a sztochasztikus improvizációtól, amelybe a véletlen melléfogások is beletartoznak. A rögtönzésnek ez a kétféle értelmezése is alátámasztja a hitelesség kérdésének zenei és néprajzi kétarcúságát.

A hagyomány által megszabott szokás, hogy mindig a *primás* szerepkört betöltő hegedűs a felelős a repertoárért, mindig ő alkotja meg egy-egy tánc vagy más műfaj dallamkészletéből a pillanatnyi füzért<sup>22</sup> anélkül, hogy a zenekar többi tagjával ezt előre egyeztetné. Ez az oka annak is, hogy a primás mindig egyedül kezdi meg az első dallamot, amelybe csak néhány ütemrész vagy ütem múltán kapcsolódnak be a többiek, akik azt sem tudják, és nem is figyelik, hogy a dallam hányszor ismétlődik, mikor lesz áttérés a következőre. A dallamrész-ismétlés, újrakezdés, dallamváltás kérdéses ütemeiben vagy megtartják az előző akkordot, vagy megszólaltatnak taláalomra egy másikat. Az ő elsődleges feladatuk a tánc ritmussémájának biztos intonálása, hiszen ez képez biztos alapot a táncosok számára.<sup>23</sup> Ehhez képest másodlagos a harmóniai szerep, illetve az a körülmény, hogy az akkordok egyeznek-e valamilyen rendszer szerint a dallamhangokkal.

A kontrások és bőgősök nagyon határozottan érvényesítik a ritmus elsődlegességét, így a dallamtól idegen hangok, akkordok is teljes biztonsággal szólalnak meg, még akkor is, amikor a hangszerjátékos tudatában van annak, hogy nem ez az akkord talál oda, s ezt utólagos rákérdezésre szóban meg is erősíti. Pontosan ez a magabiztos intonáció lehet félrevezető a kutató számára, aki úgy vélheti, hogy szándékos harmonizálás eredménye egy-egy ilyen akkordfüzés. Megtévesztőbb egy-egy ilyen akkord, ha a klasszikus összhangzattan valamelyik elve szerint értelmezhető. Az 5. kottapélda 2. ütemében a hegedű *á* hangja „alatt” *G*-dúr akkordot játszik a kontrás:



5. kotta

<sup>22</sup> Az erdélyi magyar, román és cigány néptáncok többségéhez nem *egyetlen*, hanem *több* vagy *sok* dallam kapcsolódik. A néptáncok zenekíséretének vizsgálatában Martin vezette be az egy tánchoz kapcsolódó dallamok számának ilyen szempontú figyelését, s osztotta ebbe a három (*egy, több, sok*) kategóriába (Kallós Z. – Martin Gy. 1970, 208–233).

<sup>23</sup> Martin Gy. 1977, 367.

A kettő együtt az európai műzenéhez szokott fül számára nónakkord hatását kelti. Valójában másról van szó. A dallam első hangja *a*, az utolsó *g*. A helyi harmonizálás logikája szerint az elsőhöz *A*-, az utolsóhoz *G*-dúr akkord járul. A záró *G*-dúr után a hegedűs előlről kezdi a dallamot, a kontra azonban ezt késve reagálja le. A késés ideje alatt hangzik a pszeudo-nónakkord, a kontrás által megtartott *G*-dúr akkord és a hegedű szólamában megjelenő *a*” együtthangzásából. Akkor is tévednénk, ha úgy gondolnánk, hogy ez az anadiplosis-szerű hangzatisméltés, akárcsak a műzenében, szándékos és bizonyos esztétikai hatáskeltés indítékát keresnénk benne. Bonyolítja a harmóniai értelmezés kérdését, hogy a fenti példában a bőgős sem reagálja le egyből a dallam újakezdésének tényét, sőt a kontráshoz képest is késve talál rá a helyes (*a-e*) kettősfogásra.

Az ilyen és ehhez hasonló esetek tisztázásához elengedhetetlen ugyanannak a dallamnak többszöri elhangzását, illetve más alkalommal is fölvetett összes változatát megvizsgálni. Ezek, valamint az adatközlőktől nyert szóbeli információk alapján rekonstruálható a dallamok egyfajta ideális harmonizálási módja, az az akkordsorozat, amely valójában létezik az adatközlő tudatában, de az említett tényezők miatt nem mindig valósulhat meg maradéktalanul.

Gyakran előfordul az is, hogy a primások már az előző ütem végén apró futamokkal előkészítik az új dallamrész kezdőhangját, amely egyben a kíséret számára is figyelmeztetés, s ennek hasznosítása esetén már az új dallamrész kezdetétől a helyi harmonizálási mód szerinti „helyes” akkord szólal meg, s ezáltal az ideálistól eltérő harmóniai ütközés elkerülhető (6. kotta, 2. ütem vége, 3. ütem eleje).<sup>24</sup> Ez természetesen függ a primások harmóniaérzékétől is, de mindenképpen jelzi azt a tényt, hogy ők a saját rendszerük szerinti ideális harmóniát várják a megfelelő helyre.

6. kotta

<sup>24</sup> Egy másik idevágó példát idéz erre az esetre Sepsi D. 1980–81. 5. 26.

## A ritmuskíséret és a tempó hatása a harmóniára

A népzében a kísérőhangszerek elsődleges rendeltetése a tánc alaplétketésének biztosítása, a harmonizálás másodlagos kérdés. Az adatközlők által ismert és empirikus módon alkalmazott harmonizálási elvek,<sup>25</sup> általuk ideálisnak tartott megoldások alkalmazására csak olyan mértékben kerülhet sor, amennyire lehetőséget adnak azok a kísérőritmus sémák, amelyek az egyes tánc típusok ritmikai háttérét jellemzik, s amelyet a hangszerjátékosnak folyamatosan meg kell szólaltatnia.<sup>26</sup> Kísérőritmus és tempó együttesen befolyásolja a harmonizálást, hiszen az egyes tánc típusok regionális változatai gyakran eltérő tempókeretek között mozognak, így a megfelelő ritmuskíséreti sémák megszólaltatása is részben másként történik. Gyorsabb tempóban, az adott ritmuskíséret korlátai mellett nincsen lehetőség ugyanannak az akkordsorozatnak a megszólaltatására, amely lassú tempóban szokásos. A bőgőjátékkal kapcsolatos fennebb említett relatív *lex minima* elv alkalmazása is a tempó függvényében valósul meg: lassúbb táncok esetében előfordulnak nagyobb hangközugrások is, a gyorsaknál ritkán.

E két tényező – ritmuskíséret és tempó – hatása a mixtúrás-heterofonikus harmonizálási stílusban érvényesül jobban. A 7. kottapéldában látható, hogy egészen lassú tempóban ez a harmonizálási mód maradéktalanul megvalósul, amely azáltal is lehetséges, hogy a kontrakíséret minden váltakozó (rövid–hosszú) ütemegységet külön vonóra vesz.<sup>27</sup>

The image shows two systems of musical notation. The first system is marked with a tempo of quarter note = 54. It features a vocal line in the treble clef and a piano accompaniment in the grand staff (treble and bass clefs). The second system continues the piano accompaniment, showing a more complex rhythmic pattern in the bass line.

7. kotta

<sup>25</sup> Lásd a 17. jegyzet hivatkozását.

<sup>26</sup> A Martin által az egyszerűség kedvéért *kontraritmus*nak is nevezett tánc kíséreti formulákról lásd: Martin Gy. 1967, 147–153; Pávai I. 1993, 87–97.

<sup>27</sup> Szalay Z. 1992, 164–165; Pávai I. 1993, 87.

Olyan táncok esetében, amelyek kontrakiséretében egy vonómozgásra két ütemegység kerül (*dűvő*), az akkordváltások lehetőségei korlátozódnak, hiszen a hangszerjátékosok erre a két ütemegységre (egyetlen vonómozgásra) rendszerint egy akkordot szólaltatnak meg. Előfordulhat azonban, hogy ezalatt a hegedű szólamában két dallami főhang is elhangzik, amelyek közül a kíséret az egyiket tetszés szerint kiválasztja, s az annak megfelelő akkordot szólaltatja meg. A 8. példa 4. és 5. kottasora azt a kétféleképpen értelmezett dallamvázat mutatja be, amely a 2., illetve 3. kottasorban látható módon harmonizáltak. A dallamsor utolsó, *f-f-e-d* hangcsoportjából egyszer az *f*-et, máskor az *e*-t érzik főhangnak:

The image shows a musical score for the 8th system. It consists of four staves. The top staff is a single melodic line in treble clef, 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The melody is: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter). The second and third staves are harmonic accompaniment lines, also in treble clef and 3/4 time. They show chords and intervals that correspond to the melody notes. The fourth staff is a single melodic line in treble clef, 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The melody is: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter).

8. kotta

Látható, hogy ritmuskíséret és tempó együttes hatása aleatorikus improvizáláshoz is vezethet. A jelenség még jobban megfigyelhető olyan dallamok esetében, amelyeket egyaránt játszanak lassú és gyorsabb táncokhoz, a reneszánsz proporcióelvvel analóg módon.<sup>28</sup> Martin a proporció fogalomkörének népzenei értelmezéséhez számítja ugyanannak a dallamnak más-más, nem egymás után játszott, esetleg nem is ugyanazon vidék hagyományában szereplő, műfaji sajátosságokra visszavezethető ritmikai többalakúságát. A harmonizálási alternatívák vizsgálata szempontjából azonban elokvensebbek az ugyanazon zenekar által játszott, egyazon dallamra alkalmazott lassú–gyors kapcsolatok. A 9. kottapélda is ezt illusztrálja, ahol a kapcsón kívül eső 3. kottasor azt a virtuális dallamvázat ábrázolja, amelyet a kontrások az akkordválasztásnál figyelembe vettek. Látható, hogy a lüktetésenként külön vonómozgást alkalmazó, lassabb ( $\downarrow = 54$ ), kontraritmus esetében (9a kotta) ez a dallamváz sokkal közelebb áll a hegedű által játszott tényleges dallamhoz, mint a gyorsabb ( $\downarrow = 80$ ), két-két negyednyi lüktetést egy vonómozgásra alkalmazó tánc esetében (9b kotta):

<sup>28</sup> Martin Gy. 1980.

The 9th system of the score consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line labeled 'a' and a piano accompaniment. The tempo is marked as  $\text{♩}.54$ . The second system includes a vocal line labeled 'b' and a piano accompaniment. The tempo is marked as  $\text{♩}.80$ . The key signature has two flats. The piano part includes chords and a bass line with a 'v' marking.

## 9. kotta

A 9. kottapéldában egy egészen lassú és egy mérsékelt lassú tánc kíséretének harmóniai különbségeit láthattuk. Ha a tempó tényleges értéke ennél valamivel gyorsabb ( $\text{♩} = 112$ ), a kísérőritmus pedig esztam, vagyis a kontra ütemenként csak minden második nyolcadot szólaltatja meg, a dallamhangok dúrmixtúrás harmonizálása még kisebb mértékben érvényesül (10. kotta):

The 10th system of the score consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes chords and a bass line with a '7' marking. The second system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes chords and a bass line with a '7' marking.

## 10. kotta

## A dallam stílusa, tipológiai hovatartozása

A dallamok stílusa, tipológiai hovatartozása is befolyásolhatja a harmonizálás milyenségét. A hangszerjátékosok természetesen nem rendelkeznek dallamrendszer-tani ismeretekkel, így nem emiatt keletkeznek az ezzel összefüggő harmóniai eltérések. Az ok az, hogy a különböző járású dallamok elvileg sugallhatnak eltérő jellegű harmonizálási módozatokat. Így például, az akkord-figurációkból építkező hangszeres dallamok esetében a kontrások rendszerint meghallják a hegedű akkordfelbontásait, és az azoknak megfelelő hármashangzatokat szólaltatják meg (11. kotta):

11. kotta

Ugyanezt tapasztaljuk olyan dallamok esetében is, amelyek ha nem is akkordfelbontások útján, de mindenképpen erős tonális érzetet keltenek. Erre különösen egyes dúr jellegű dallamok alkalmasak. Érdeemes ebből a szempontból egybevetni a 12. kottapéldát, amely egy ereszkedő dúr tetrachord funkciós harmonizálását ábrázolja, a 7. kottapéldával, amelynek a 3–4. ütemében hangzó ereszkedő dór hangsort mixtúrás-heterofóniás akkordsorozat kíséri. Mindkét példa ugyanazon zenekar által játszott, azonos tempóban, azonos tánc típus egy-egy kísérődallamként, tehát a dallamok jellegén, stílusán kívül nincs más tényező, ami e kétféle harmonizálás alkalmazását indokolhatná (12. kotta):

12. kotta

A *la*-pentaton dallamok elsősorban szintén a dallamutánzó harmonizálásra adnak ösztönzést olyan zenekarok esetében, amelyek hagyományosan ezt a kíséréstílust alkalmazzák, akár a funkciós harmonizálással keverten is. A 13. kottában olvasható ötfokú dallamsor minden hangjára a rá építhető dúrakkord szólal meg, kivéve a 2. ütem 2. hangját, ahol a kontra a *G*-dúr előkészítéseként az *á* hangra *D*-dúr hármashangzatot alkalmaz, tehát a funkciós harmonizálásra vált át, a bőgő viszont megőrzi a dallamkövetés elvét:



13. kotta

Gyakran egy-egy dallam pentaton jellege elhomályosodik a hegedű hangszeres figurációi miatt, viszont a kísérőhangszerek ezt a sajátosságot mégis kidomborítják, hiszen a bőgő az énekelt változatokhoz közelálló dallamvázat játssza, a háromhúros kontra pedig ezekre a pillérhangokra építi párhuzamos dúrakkord-sorozatát. A 14. példa 3. kottasora a kontra akkordjainak alaphangjaiból rekonstruált dallami pillérhangsorozatot tartalmazza, amely gyakorlatilag harmonizálásra került:

14. kotta

Természetesen olyan zenekarok, amelyek kizárólag a funkciós harmonizálást alkalmazzák, ezt ötfokú, vagy bármely más modális dallamra is ráerőltetik.

A fentiekből magyarázatot kapunk arra, hogy miért nincs értelme annak, hogy a hangfelvételtől lejegyzett nyers partitúrában az autentikus és plagális akkordkapcsolatok arányát mérlegeljük,<sup>29</sup> hiszen mint láttuk, e kapcsolatok milyenségének gyakran a harmonizálási szándéktól független, nem zenei okai vannak. Fontos ismételt hangsúlyozni, hogy a harmóniát befolyásoló, *zeneileg* nem megfelelő hangzási eredményező tényezők *néprajzilag* teljesen hitelesek, hiszen a népzene megszólalásának hagyományosan determinált szituációiból fakadnak. Kiszűrésük viszont a valódi népi harmonizálási elvek megértése, a zenei anyag helyes harmóniai értelmezése szempontjából elengedhetetlen. Volly István hivatkozik Stumpf-nak a berlini *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft* című folyóiratban 1892-ben megjelent írására, amely szerint „az egyéni hibák, a kuriózumok nem tartoznak a folklór mintaanyagához”.<sup>30</sup> Ez a „mintaanyag” az általunk vizsgált téma keretei között nem más, mint a hiteles adatközlő tudatában található harmonizálási elképzelésnek a hagyomány által ellenőrzött és ideálisnak tartott formája, amely a folklór természetéből fakadóan nem egyetlen, hanem esetenként több helyesnek tartott megoldást jelent.

A tárgyalt, fizikailag egyféleképpen hangzó, zeneileg másképpen értelmezhető hangzatok viszonya hasonló a nyelvi tudatban levő *fonéma* és annak a beszédben megvalósuló *allofónjai* közötti relációhoz. Erre az analógiára a nyelvész van Ginneken hívta fel a figyelmet az 1931-es amsterdami konferencián, majd Becking támasztotta alá népzenei példákkal. Ezek közül témánk szempontjából a legjellemzőbb az afrikai bennszülött esete, aki két különböző hangrendszerű furulyán játszsa el ugyanazt a dallamot, amelyet az európai zenetudós tévesen más-más hangsorú két külön dallamnak vél. E példa nyomán fogalmazza meg Jakobson: „A zenében nem a naturalisztikus adottság a fontos, nem a ténylegesen létrehozott hangok a fontosak, hanem azok, amelyeket ezeken értünk”,<sup>31</sup> tegyük hozzá: a népzeneben azok, amelyeket egy hiteles adatközlő ideális esetben meg szeretne szólaltatni. Magyar dudások esetében is megfigyelték, hogy énekes előadásban moll jellegű dallamokat a hangszer adottságai miatt dudán vagy furulyán dúrban játszanak.<sup>32</sup>

A jelenség bizonyos szűkebb keretek között a műzenére is érvényes. Kodály írta, hogy „vonós, fúvóhangszeren, énekben a gyakorlott művész intonációja is ingadozik. Ha fizikai műszerrel mérnök: alighanem igen sok hamis hangot találunk. Szerencsére a fül efféle kis eltéréseket elfogad tiszta hangnak. A ritmust illetőleg ismeretes mondása Leschetitzky hírneves bécsi zongorapedagógusnak: a jó előadás voltaképpen ritmikai hibák folytonos sorozata. Érti rajta a kottaértékek merev pontosságától való kis eltéréseket”.<sup>33</sup> Ugyanez történik a népzeneben is, csak az ingadozás keretei tágabbak, az eltérések mértéke nagyobb. Mindez fokozottan érvényes a népi harmóniát játszó hangszerekre, hiszen a dallam és a ritmus vonatkozásában létezik közösségi kontroll a hangszeres népzene közönsége részéről, a harmónia jó vagy rossz megszólaltatásának

<sup>29</sup> Lásd Avasi B. 1954, 30.

<sup>30</sup> Volly I. 1959, 30.

<sup>31</sup> Jakobson, R. 1972, 435–436.

<sup>32</sup> Vargyas L. 1981, 171–172.; Sárosi B. 1998, 86.; Vö. Kodály megjegyzését a „népi énekes”-ről, aki öntudatlanul igyekszik a maga hangterjedelmébe szorítani az abba nem férő dallamot (Kodály Z. 1982, 265).

<sup>33</sup> Kodály Z. 1982, 265.

viszont ők az egyedüli letéteményesei. Talán ez is az oka annak, hogy a hangszeres népzene harmóniai oldala első hallásra zűrzavarosabbnak – ahogyan Lajtha írja – *hamisnak* tűnik.<sup>34</sup> Ha viszont a tárgyalt sajátos szempontokat figyelembe vesszük a vizsgálódás során, van rá esély, hogy a népzenei harmonizálás tudati sikon létező, a gyakorlatban ritkábban megvalósuló kikristályosodott rendszereit föltárhatjuk.

## Irodalom

ALEXANDRU, Tiberiu

1956 *Instrumentele muzicale ale poporului român*. București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă.

1980 *Armonie și polifonie în cântecul popular românesc*. București, Editura Muzicală. /Folcloristică, organologie, muzicologie. Studii II./

AVASI Béla

1954 „A széki banda harmonizálása (Lajtha László gyűjtése és lejegyzése alapján)”. *Néprajzi Értesítő*. XX. 25–45.

BARTÓK Béla

1966 „Népzénénk és a szomszéd népek népzeneje”. In *Bartók összegyűjtött írásai I.* (Közreadja Szöllősy András.) Budapest, Zeneműkiadó, 403–461.

BENTOIU, Pascal

1965 „Câteva aspecte ale armoniei în muzica populară din Ardeal”. *Studii de muzicologie I*. București, Editura Muzicală, 147–214.

BRĂILOIU, Constantin

1967a „Sur une mélodie russe”. In Constantin Brăiloiu: *Opere I.* (Traducere și prefață de Emilia Comișel.) București, Editura Muzicală, 305–399.

1967b „Un problème de tonalité”. In Constantin Brăiloiu: *Opere I.* (Traducere și prefață de Emilia Comișel.) București, Editura Muzicală, 281–303.

BROWN, Howard M.

1980 *A reneszánsz zenéje*. Budapest, Zeneműkiadó.

CIOBANU, Gheorghe

1979 „Aportul lui Constantin Brăiloiu la lărgirea conceptului de sistem tonal”. *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie II*. București, 131–135.

DINCSÉR, Oszkár

1943 „Két csíki hangszer. Muzsika és gardon”. *A Néprajzi Múzeum füzetei 7.* (Szerkeszti: Domanovszky György.) Budapest.

DONINGTON, Robert

1978 *A barokk zene előadásmódja*. Budapest, Zeneműkiadó.

JAKOBSON, Roman

1972 „Zenetudomány és nyelvészet”. In *Hang – jel – vers*. Budapest, Gondolat Kiadó, 435–438.

KALLÓS Zoltán – MARTIN György

1970 „A gyimesi csángók táncélete és táncai”. *Táncudományi Tanulmányok 1969–70*. Budapest, 191–254.

---

<sup>34</sup> Lajtha L. 1953, 169–173.

## KODÁLY Zoltán

- 1982 „Népzene és műzene”. In *Visszatekintés II. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok*. (Sajtó alá rendezte és bibliográfiai jegyzetekkel ellátta Bónis Ferenc.) Budapest, Zeneműkiadó, 261–267.
- 1989a „A magyar népzene”. In *Visszatekintés III. Hátrahagyott írások, beszédek, nyilatkozatok*. (Közreadja Bónis Ferenc.) Budapest, Zeneműkiadó, 292–372.
- 1989b „A cigányzenéről”. Nyilatkozat. In *Visszatekintés III. Hátrahagyott írások, beszédek, nyilatkozatok*. (Közreadja Bónis Ferenc.) Budapest, Zeneműkiadó, 96.

## LAJTHA László

- 1953 „Egy »hamis« zenekar”. In *Zenetudományi Tanulmányok I. Emlékkönyv Kodály Zoltán 70. születésnapjára*. (Szerkesztette Szabolcsi Bence és Bartha Dénes.) Budapest, Akadémiai Kiadó, 169–198.
- 1954 *Széki gyűjtés*. Budapest, Zeneműkiadó.
- 1955 *Kőrispataki gyűjtés*. Budapest, Zeneműkiadó.

## MARTIN György

- 1967 „A néptánc és a népi tánczene kapcsolatai”. *Táncstudományi Tanulmányok 1965–1966*. 145–195.
- 1977 „A táncos és a zene. Tánczenei terminológia Kalotaszegen”. *Népi Kultúra – Népi Társadalom IX*. 357–389.
- 1980 „A botoló és zenéje”. In *Magyar néptáncgyománnyok*. (Szerkesztette Lelkes Lajos.) Budapest, Zeneműkiadó, 125–145.

## MÁRZA, Traian

- 1966 „Cadențe modale finale în cântecul popular românesc”. *Studii de muzicologie II*. București, Editura muzicală, 81–108.

## PAKSA Katalin

- 1988 *Magyar népzene kutatás a 19. században..* Budapest, MTA Zenetudományi Intézet. /Műhelytanulmányok a magyar zenetörténehez./

## PÁVAI István

- 1979–80 „Népi harmóniavilág 1–3”. *Művelődés* [Bukarest] 1979. 12, 1980. 1–2.
- 1993 *Az erdélyi és a moldvai magyarság népi tánczenéje*. Budapest, Teleki László Alapítvány.

## RĂDULESCU, Speranța

- 1984 *Taraful și acompaniamentul armonic în muzica de joc*. Colecția Națională de Folclor. București, Editura Muzicală.

## SÁROSI Bálint

- 1996 *A hangszeres magyar népzene*. Budapest, Püski Kiadó.
- 1998 *Hangszeres a magyar néphagyományban*. Budapest, Planétás Kiadó.

## SEPSI Dezső

- 1980–81, „Hangszerteknikai kérdések a széki banda kíséretében 1–5”. *Művelődés* [Bukarest] 1980. 12, 1981. 1–4.

## SZALAY Zoltán

- 1992 „A palatkai népi vonószzenekarok kísérete”. In *Krizsa János Néprajzi Társaság Évkönyve 1*. Kolozsvár, 164–175.

## VARGYAS Lajos

- 1981 *A magyarság népzeneje*. Budapest, Zeneműkiadó.

## VOLLY István

- 1959 Somogyi „Kalevala”. Vikár Béla Somogyban. *Somogyi almanach 4*. Kaposvár.

## Bereczky János

### EGY SAJÁTOS HANGSOR NÉPZENÉNKBEN

Néhai jó Mátray Gábor *A magyar népdalok kitűnőbb sajátságairól zenei tekintetben* címmel a Tudományos Akadémián 1852-ben tartott előadásában<sup>1</sup> többek közt ezt mondta:

„A magyar népdalok hangnemei (Tonarten), mellyeken t. i. minden zeneműnek alapulnia kell, a furcsaságok valóságos tömkelege, mellyből az idegen zenész kívánszorogni alig tud. E tekintetben oly tarkaság, oly sokoldalúság van bennök, millyet egy műveltebb nemzet népzenejében sem találunk. A magyar dalokban annyira uralkodik a szabályos és szabálytalan hangnemek legfurcsább változatossága, hogy a szabályos zenéhez szokott fül gyakran alig képes meghatározni az alaphangot [...]”

Pedig Mátray Gábor még nem is ismerhetett minden – hogy az ő szavait használjuk – a magyar dalokban uralkodó „szabályos és szabálytalan hangnem”-et. Egyfelől, mert a gyűjtések akkor még nem hatoltak *el* elég messzire és nem hatoltak *le* elég mélyre. Másfelől vannak hangnemeink, melyek – akármilyen hihetetlenül hangzik is – Mátray óta alakultak ki. Ez utóbbiak közé tartozik az alábbiakban ismertetendő is.

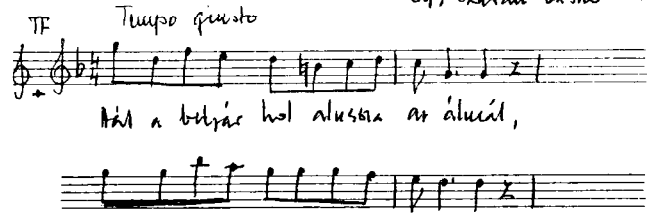
Hogy pontosabban mikor alakult ki, arra még a későbbiekben rá fogunk térni. Először azonban – mindjárt a dolgok közepébe vágva – lássuk magát a kérdéses hangsort:

11  
A-610

AP 2072/i

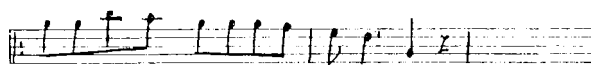
1 ⑤ 1  
Fidúna (Hurok m.)  
Bajzál Ferenc, sz.  
Szabó Malvin 34 é.  
Pamlovids bére 1957. XI. 24.  
Lej, Béla és László 1972. X.

TF Tempo giusto

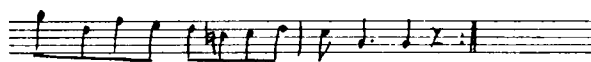


Már a belyár hol alussza az álucát,  
Vögd ledöben süti a szalonuját.

<sup>1</sup> Megjelent: *Magyar Akadémiai Értesítő*, 1852, 223–236. Újabb kiadása Mátray Gábor: *A Muzsikának Közönséges Története és egyéb írások* c. kötetben. (Válogatta, sajtó alá rendezte, a jegyzeteket írta Gábry György.) Budapest, 1984, Magvető, 260–287.



Falevelre csöpögteti a vizját,



Azzal kezi feketé qöndör huját.

Vegyünk egy másik példát is:

11

1-610

1324/e

♩ = 84

RIMÓC / Nőgyűd /  
Golyás Andrásné  
Blaskó Ilona / 1944 /  
Szabó Andrásné 1955. sept.  
Lj. Vikár k.

1 (5) 8

1. Jaj, de magas a lozinci kasszárnya.  
2. mi

2. Elevenen vaggok bele benné.  
3/4 5/4 6/4

3. Elevenen vaggok benne, azé bunnok.  
9

4. Mer' én innen soha nem szabadulok.  
6/4 T.f.

5. A rimóci tanácskanta ott a nap-  
6. A szertöm behívójá benne van.  
3/4

7. Sietővelnén a rimóci sejt, haj iródat,  
8. A szertöm sívé romorítóját.  
3/4

Vagy egy harmadikat.<sup>2</sup>

Szécsényfelfalu /Nógrád megye/  
Énekelte: Kovács Barnabás sz. 1912.

End - re - fal-va gid-res-göd - rös ha - tá - ra,

De sok kis-lány át-kot mon-dott re - á - ja,

Súly-lyed- jen el End-re - fal-va ö - rök - re,

Csak a lá - bam ki - te-hes - sem be - lő - le,

Amint látjuk, egy olyan nagy szekundos, nagy szextes és kis szeptimes hangsorról van tehát szó, melyben kétféle terc van. Nem ugyanazon a helyen váltakozva azonban. (Úgy még nem volna olyan különleges.) Hanem az alsó oktávban következetesen nagy a terc, a felsőben kicsi. Vagy fogalmazhatunk így is: a terc nagy, a decima kicsi.

Vajon hogyan: milyen energiákból táplálkozva, milyen eredők összejátszása következőképp keletkezett ez a valóban sajátos hangsor? Vagy esetleg csak úgy szivárgott be idegen, szomszédnépi népzene hatására?

Egyáltalán: mi ez a hangsor? Hova tegyük?

Hogy választ adhassunk e kérdésekre, az új stílus fejlődéstörténetéhez kell visszakanyarodnunk. Aki ismeri az új stílus fejlődéstörténetét akár csak érintőlegesen is, az tudja, de legalábbis érzékeli, hogy ez a stílus – 19. század közepi megfogásától, majd kialakulásától kezdve egész a közelmúltig – telítve volt valami lenyűgöző és ellenállhatatlan energiával. Ez az energia folyamatosan és ernyedetlenül működött benne, még-hozzá az adott keretek és lehetőségek szüntelen tágitása és növelése irányában.

Ez az óriási belső feszítő energia eredményezte például a szótagszámok fokozatos növekedését a korai 6-, 7-, 8-as szótagszámtól a 22-es, 23-as vagy éppen 25-ös szótag-számgig, ez eredményezte a kezdeti 3 x 2/4-es ütemnyi sorok fokozatos megnyúlását

<sup>2</sup> Nagy Zoltán: *Nógrádi summásdalok*. H. n., 1977, Nógrád megyei Múzeumok Igazgatósága, 63.

egész a 4 x 4/4-es sorokig, és ez eredményezte az ambitusnak is szinte megállíthatatlan emelését a decimán, unodecimán át egészen a duodecimáig.

Már most ez az ambitusemelés ment is simán eol, dór és dúr hangnemben: az új stílus e három alaphangnemében. A negyedik alaphangnemben, a mixolidban azonban egy sajátos gát vagy mondhatni gátlás állta útját. A mixolid ugyanis egyszerűen nem tágítható a nónától fölfelé. Hogy ennek mi lehet a lélektani vagy fiziológiai oka, én csak találgatni tudom. Úgy érzem: a tritónusz túl bántó lenne a csúcsponton. Amennyire megnyugtató és gyönyörködtető az az alsó fekvésben, a tonika körül, a zárlatban, annyira éles és nyugtalanító lenne a dallamok tetőpontján.

Mindenesetre tény, hogy egész Európában egyetlen egy mixolid népi dallam sincs, mely a decimát elérné. A ZTI Népzenei Osztályának Európa-katalógusa éppen hangkészlet szerint rendezi az összes elképzelhető európai nép legjelentősebb népdalkiadványainak anyagát. Ebben az írektől a tótokon át a zürjénekig terjedő világban a mixolid az egyik legáltalánosabb hangsor. Mégis: oktávnál vagy legföljebb nónánál magasabbra egynek sem terjed a hangterjedelme. Összemberi vagy legalábbis összeurópai ízlésről – talán mondhatjuk így: törvényszerűségről – van tehát szó.

Mindannyian érzékeljük következőképp, hogy ily módon mixolid hangnemű új stílusú dalainkban két egymással ellentmondásban lévő erő működött, illetve működik. Egyik az új stílusnak az a törvényszerűsége, hogy folytonosan önmagát tágítja. A másik a mixolidnak az a törvényszerűsége, hogy nónán fölül tágíthatatlan.

Ezt a föloldhatatlannak tűnő ellentétet oldotta fel végül is népünk zenei teremítő géniusza egy frappáns és ugyanakkor végtelenül esztétikus megoldással, hogy tudniillik a mixolid dallamokat kis decimával tágította. Így jött létre tehát ez a „sajátos hangsor népzeneinkben” (amit itt bemutatni és tudatosítani szándékozom) a maga nagy tercével és kis decimájával.

Egyedülálló megoldás ez Európában, és nyilván hozzátehetjük: egyedülálló esztétikai érték. Párjanincs jelenség, sajátos magyar produktum.

Hogy hangsorunk esetében valóban nem másról van szó, mint a mixolid hangnem nóna fölötti tágításáról, azt különösen azokban az esetekben érzékelhetjük, mikor jól ismert mixolid dallamokban jelentkezik. Olyan mixolid dallamokban, melyek nónáig terjedő alakja elevenen fülünkben van. Ilyen példákra gondolok:

12.12.16.12.

1

①

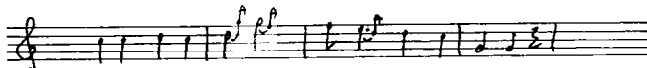
1

Hévizgyőrök /Pest/

AP 13 434 n

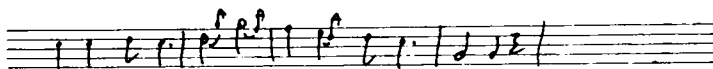
Ak. Torda Istvánné Gódor  
Erzsébet, sz. 1913.  
Varga Béláné Kustra  
Julianna, sz. 1922.  
Gy. Lázár Katalin, 1977.III.  
Lej.Lázár K., 1983.X.

J=120 -138

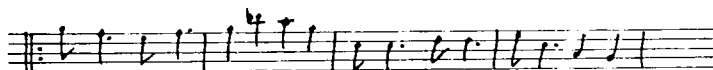


Buza, buza, buza, de szép tábla buza,  
Tábla, tábla, tábla,

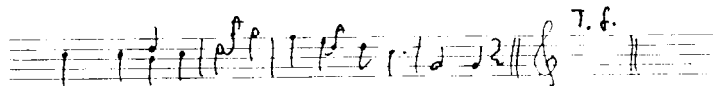




Ráhajlik a hévizgyörki csinált utra,



Ki fogja azt learatni, ha el fogok masirozni,



Pest városa felé, régi babám mellé.

Mondhatná azonban valaki, hogy itt nincs egyéb jelenséggel dolgunk, mint amelyre már Bartók is fölhívta a figyelmet, hogy tudniillik új stílusú dalokban elő-előfordul, hogy a szélső és a belső sorok más-más hangnemben vannak. Ő azt figyelte meg, hogy dór és dúr dallamok *B*-sorai lehetnek mixolídban. A mi eddigi példáinkat pedig eszerint lehetne úgy magyarázni, hogy az *A*-sorok mixolídban, a *B*-k meg dórban vannak. Az effajta kételyek eloszlatására hadd idézzek most két olyan példát, melyben a harmadik sorban együtt van jelen a nagy terc és a kis decima. Az elsőben hangsorunk csak a 2. versszakban jelentkezik, ám annál pregnánsabban (mindkét eléneklésben egyformán – lásd alul a változatokat):

18.18.7+7.18.

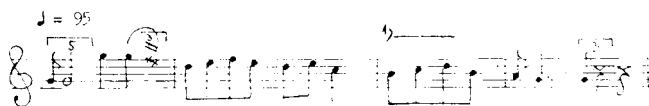
1 1

Pamlóny /Abaúj-Torna/

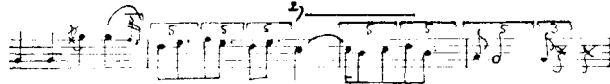
AP 86o2/b

Panyik János /75/

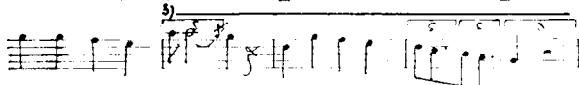
Berezsky János és Kolehmainen Ilkka, 1973. X.



1. Tisza partján lóra ülni nem merék, nem merék, de nem merék,



Attól félek, hogy a Tiszába jesék, hogy a Tiszá-ba je-sék.



Pél-re-csúszik a nyereg, én a szélés Tiszába jesék,

Kétszer énekeltte magnetofonba.  
A lejegyzés a másodikról készült.



Szélés Tisza habjai közt elveszék, a babámé nem lészék.

2. Általménnék én a Tiszán ladikon, ladikon, de ladikon,  
De nem tudom, hol lakik a galambom, a kökényszemű galambom.  
Kint lakik a városba, a Rozmaring utcába,  
Piros mályva, teljes szégfű, rózsa nyílik az ablakába.



A másik példa két részből áll. Tekintsük a dalt először egy ötvenöt éves anyától, majd annak huszonnyolc éves lányától. C. Nagy Béla az Abaúj-Torna megyei Cekeházán 1963-ban fölvette – egymástól függetlenül – ugyanazt a dalt egy anyától és négy lányától. Mindazt, amit eddig elmondtunk, a lehető legszebben illusztrálja, hogy a mixolid dallamot az anya csak nőnig vitte föl; a következő nemzedék, *mind a négy lány*, már a kis decimáig. Először tehát az anya:

11.11.13.13.

1 5 4

Cekeháza /Abaúj-Torna/

Sivák Barnáné Szabó Júlia /55/, juhász felesége

AP 5841/ee

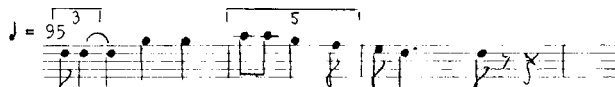
gy: C. Nagy Béla, 1963. VIII.

lej: Bereczky János, 1971. V.

giusto,  $\text{♩} = 89$

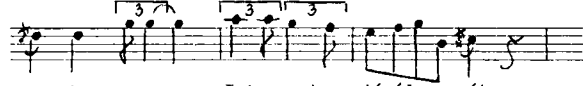


Le - jé - gett a nagyszerencsi cukor - gyár,



Bele - jé - gett tizenhá - rom barna lány.

acc. . . . .



Ver - je mmeg az Isten azt a jó édesanyát,



Ki a cukorgyár - nak nevelte fel a lá - - nyát!

Most pedig következék az egyik lány (tulajdonképpen mindegy, hogy melyik). Érdemes megfigyelni az osztatlan harmadik sorban a különösen szép lefutást a kis decimától a nagy tercig:

11.11.13.13. 1 5 4

Cekeháza /Abaúj-Torna/

Kovács Lajosné Sivák Margit /28/, juhász leánya

AP 5838/k gy: C. Nagy Béla, 1963. VIII. 8.  
lej: Bereczky János, 1971. III.

poco rubato,  $J = 75$

1-Le -jé - gett már a sze-rencsi cukor - - gyár,

m Bele - - é - gett tizenhárom barna lány.

Ver -je meg az Isten azt a jó édes-anyát,

Ki a cukor gyár -nak nevelte fel a lá - - nyát!

Nyilván érdekeln fog még minket, hogy mikor és mely vidékeken alakult ki hangsorunk. A 19. század és a múlt századforduló kiadványaiban nyoma sincs. De nincs még nyoma Bartók és Kodály kiadványaiban sem. Azt kell mondanunk, hogy még ők sem ismerték – nem ismerhették! – ezt a hangnemet. Igaz, hogy Vikár Béla gyűjtéseiben 1906 és 1910 között három ízben is föltűnik, mindhárom egy és ugyanazon korai új stílusú dal változataiban egy jól körülhatárolható dunántúli régióban (az Őrség és Hetés határán), sőt mind a hármat maga Bartók jegyezte le, de ez végül is elszigetelt, folytatás nélküli jelenségnek bizonyult. Noha nyilván itt is ugyanaz az ízlés és ugyanazok az összetevők működtek.

8. 292. ~~1111~~ lenéva Jankalja (Zab) 154  
 M. F. 2271 c) utolsó  
 Felő Pál, öreg férfi,  
 (9). Vikiar B. 1906. IX.

Sajó a Vák nem... tá... don  
 En a Vék-re sém ho-rag-nom,  
 De a bar-na nem-suga-re  
 sic  
 Emlé-kéz-tet é-ca-ká-ra.

Még jó harminc évig az egész országban sehol, a Dunántúlon ráadásul soha azóta ez a hangsor föl nem tűnt. Majd csak Vargyas Lajos áji gyűjtésében 1940-ben tűnik föl hangsorunk először úgy, hogy annak már folytatása is lesz!

Vargyas is publikál elsőként ilyen hangsorú dalt 1941-ben az *Áj falu zenei életé-*ben.<sup>3</sup> Később az *Áj falu zenei anyagában* újra közli.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Vargyas Lajos: *Áj falu zenei élete*. Budapest, 1941, A Kir. Magyar Pázmány Péter Tudományegyetem Magyar-ságtudományi Intézete. /Tanya, falu, mezőváros II./

<sup>4</sup> Vargyas Lajos: *Áj falu zenei anyaga II. Új népdalok 2. rész*. Budapest, 1963, Néprajzi Múzeum. /Néprajzi Közlemények VIII. 1./

$\text{♩} = 138$  1 (1) 5  $\text{♩} = 138$  N.F. 241.

1. Kimegyek az ácsához fejfát csinátatni,  
Aranyos betűvel (a) nevem rávágatni.  
Aranyos betűvei azt vágatom rája,  
Itt nyugszik a szerelem elhervadt rózsája.

2. Szerelém, szerelém te gyászos szerelém!  
Mégcsaltád é szívem jaj de késérvésem!  
Te voltál szívemnek első és a légütölő. 4a var.--ra  
Nem sokára készül már számomra kőporc.

3. Erdő, erdő, erdő, marosszéli kerek erdő. 5. var.--ra  
Mádár lakik benne, arantollu, tizenkettő. 5. var.--ra  
Cukrot adnék annak a madárnak, dalolja ki nevét a babámnak. 3. var.--ra  
Csárdás kisangyalom, érted fáj a szívem nagyon. 6-5. var.--ra

Így utólag visszatekintve *páratlanul fontosak és hasznosak* a hozzá fűzött megjegyzései. A kis decimát ugyanis csillaggal jelöli meg, s a csillaghoz jegyzet kapcsolódik, még hozzá nem más, mint az énekes és egy jelenlévő ellesett és megörökített szóváltása. A huszonhét éves jelenlévő mondja: „Nem így van a hangja! *Itt* nagyon felmész.” Mire az énekes: „Mi így danoltuk, igen gyorsan meg igen magosan.”

Vagyis a mixolid új stílusú dal kis decimával való fölfelé tágítása 1940-ben Ájban már kézzelfoghatóan jelen van, ugyanakkor még annyira friss jelenség, hogy egy ottani huszonhét évesnek is ismeretlen és idegen.

Ettől kezdve aztán ha szórványosan is, de folyamatosan és ahhoz éppen elegendő mennyiségben jelentkezik hangsorunk, hogy azokat *egységben látva* egy határozott, jól kirajzolódó tendenciát állapíthassunk meg. De még a tendenciánál is többet: egy új, valóban sajátos hangsort, mely népzeneinkben az utolsó mintegy fél évszázad során alakult ki és terjedt el. Akkor, amikor azt hittük, hogy itt már *lényegileg új* nem is teremhet, csak az eddigvolt agonizál.

Földrajzilag is nagyon jól körülhatárolható e hangsor elterjedése: szorosan kötődik a második bartóki dialektusterület keleti feléhez, vagyis törzsterülete Nógrád, Heves, Borsod, Gömör és Kis-Hont, Abauj-Torna és Zemplén megyék, továbbá Pest megyének az e dialektusterülethez tartozó két északi járása. Ezen kör határán kívül csupán néhány elszórt adatunk van az Alföldről.

Nyilván nem véletlen az elterjedtségnek ilyen földrajzi behatároltsága. Hiszen az új stílus éppen ezeken a palóc és szomszédos tájakon érte meg legteljesebb és legéleterősebb kivirágzását. Ezért talán leghelyesebb is lesz, hogyha hangsorunkat palóc hangsornak vagy még inkább palóc mixolídnak nevezzük el.

Hogy pedig teljes legyen a kép e palóc mixolídról, annyit még el kell róla mondanunk, hogy – mintegy vitalitása és esztétikussága bizonyosságaként – régi stílusú dalainkba is be-beszivárgott. Azokban a mixolíd régi stílusú dalokban, ahol a második vagy harmadik sor új stílus jellegűen magas régiókban jár, a fenti földrajzi terület énekesei a megszokott nóna-felsőhatár helyett nem ritkán fel-felcsapnak a kis decimáig.

Utolsó példánk egy ilyen legyen:

AP 3640 f) 4(3)4j

10 M. 1028-48 Nagynán (Heves)

1-b10 darab (mix) Barla János gyűjtés (38)

Tempo parlando 1-osa 112-108 Dr. Kiss János, 1959. VIII.

Nem mentek van ide kis-harpita,  
Kőnyes-körül folya jact a Tirma.  
Kőrepébe Kőpó nyaji csars-da,  
Jó bort iszik egy belyar bu-jába.

1. A belyarnak csak az a nőjája,  
Kőzson bort a csaplánské lányja.  
Nem iszik én senki kortózára,  
Kőretőri a csaplánské lányja.

Végezetül még egy rövid személyes jellegű vallomással tartozom – tulajdonképpen magának a tudománytörténetnek. A palóc mixolidot nem én fedeztem föl, észrevése nem az én éles szememet dicséri. Más volt az, aki az óriási anyagban ezt az éppen hogy kiforrt jelenséget elsőként megragadta. Ha itt lehetne közöttünk, hetvennégy éves lenne. De már tizenhat éve elment... Borsai Ilonáról van szó.

Annakidején, valamikor 1972–73 táján a Népzene Kutató Csoport egyik szokásos szerda délelőtti plenumán – már ki tudja miért, milyen összefüggésben – népzenei hangnemeire terelődött a szó. De már fölslóban volt a gyűlés, az emberek fölálltak, indultak, talán már senki nem figyelt oda, mikor Borsai Ilona még mintegy utolsó gondolatként hozzátette az addigiakhoz: „És van még egy hangnem a palócoknál: alul *h*-val, fölül *b*-vel.” Bennem már voltak effajta gyűjtői emlékek, csak hogy megfogalmazatlanul, így az ő megfogalmazása reveláció volt számomra. És aztán vártam, vártam, hogy majd megírja. Nem adatott meg neki.

Én most csak azt akartam *helyette* közkinccsé tenni, amit ő fedezett föl.





**Kovalcsik Katalin**

## **HÁZASTÁRSOK KÖZÖTTI ZENEI VERSENY A KÁRPÁTALJAI OLÁH CIGÁNYOKNÁL\***

A világ számos pontján gyűjtött adatok szerint bizonyos beszédműfajok arra szolgálnak, hogy szórakoztató formában társadalmi kontrollt gyakoroljanak az egyén viselkedése fölött. Ezek a műfajok a nyelvészeti antropológus Schieffelin meghatározása szerint a társadalmi kontroll kulturálisan konvencionált rendszerének részét alkotják,<sup>1</sup> és különösen azokban a társadalmakban van fontos szerepük, amelyekben a konvencióknak megfelelő beszéd elsajátítása a legfőbb módja az egyén társadalmi lénygé, és ezzel a közösség társadalmilag kompetens tagjává válásának.<sup>2</sup> Az egyén viselkedését kontrolláló zenei műfajokra etnomuzikológusok, illetve zenei antropológusok figyeltek fel. Alan P. Merriam összefoglaló munkájában a kontroll gyakorlásának célját a felelőtlen viselkedés kiküszöbölésében jelöli meg, mivel a társadalmi felelőtlenség elterjedése, a népi vélekedések szerint, a társadalmi intézmények, és ezzel akár az egész társadalom összeomlásához is vezethet.<sup>3</sup>

Az egalitáriánus társadalmakban és társadalmi csoportokban, amelyekben az egyén a nagyfokú autonómia, a meleg rokoni, baráti kapcsolatok és a kölcsönös segítségnyújtás előnyeit élvezzi, de ennek ára az egyéni kimagasodás lehetőségéről való lemondás, a beszéd lehet a legfőbb eszköz az egyén viselkedésének a társadalmilag elfogadott mederbe való (vissza)terelésére. A gúny és az ugratás mint beszédműfaj megfelelő alkalmazása esetén hatékony eszköz mind a közösség, mind az egyén kezében: a közösség kontrollálja az egyént, de ez a beszédműfaj az egyénnek is lehetőséget nyújt arra, hogy alkalmazza, amennyiben a kritikát túlzottnak érzi, cselekedetét nem ismeri el vétségnek, illetve ha bizonyítani tudja, hogy a konvencionálistól eltérő viselkedése innovatív jellegű:<sup>4</sup> az egész közösség javát szolgálja.

A népi közösségek gúnyolódásra, illetve ugratásra specializálódott prózai és zenei műfajainak előadása gyakran versengő jellegű. A falu, foglalkozás, társadalmi és családi státusz, szokatlan vagy ellenszenves tulajdonság, az ellenkező neműek stb. – magyar népi-köznyelvi terminussal – csúfolói jellegzetes műfajok mind a paraszti,<sup>5</sup> mind a törzsi kultúrák egy részében. Ugyanakkor, bár ezeknek a műfajoknak valószínűleg általános

---

\* Köszönetemet szeretném kifejezni elsősorban Réger Zitának, aki az ugratással kapcsolatos nyelvészeti szakirodalmat a rendelkezésemre bocsátotta és írásomat gondosan átolvasta. Tólos Endre a dalszövegek fordításait nézte át. Prónai Csaba Miriam Lee Kaprow tanulmányát juttatta el hozzám. Végül azokat a személyeket illeti köszönet, akik a különböző alkalmakkor a gyűjtőutakra elkísértek, illetve a munkában részt vettek: Budapestről Kovalcsik József, Szöllösi Mihály, Felföldi László és Teszáry Miklós, Ungvárról Perduk János és Várriból Pál Lajos.

<sup>1</sup> Schieffelin 1986, 166.

<sup>2</sup> Uo. 168.

<sup>3</sup> Merriam 1964, 205.

<sup>4</sup> Uo. 303.

<sup>5</sup> MNL 1. 1977, 538.

tulajdonsága, hogy előadói identitásának fenntartását, illetve megerősítését szolgálják, nyilvánvalóan csak egy részük tölt be kontroll funkciót, amelynek fontossága és hatékonysága is eltérő mértékű lehet.

A beszédközpontú egalitáriánus társadalmak jellegzetességének tűnik, hogy tagjaik számos élethelyzetben és folyamatosan élnek az ezekben a műfajokban rejlő manipulatív lehetőséggel. Schieffelin ezt az általa tanulmányozott, Pápua Új-Guineában élő, zárt, falusi kaluli közösség esetében azzal magyarázza, hogy mivel életkortól függetlenül senki sem kényszeríthető arra, hogy bármit megtegyen, a beválthatatlan fenyegetést tartalmazó ugratás csökkenti a kontroll konfrontációs természetét, miközben fenntartja a dráma magas szintjét.<sup>6</sup> Alacsony státusú, egalitáriánus etnikai közösségekben és társadalmi csoportokban (például ipari munkás közösségekben) végzett vizsgálatok viszont azt mutatják, hogy a manipulatív beszéd elsajátítása nemcsak a belső egyenlőség fenntartását segíti elő, hanem egyben az alacsony státusú emberek boldogulását is a külső, többnyire lenézően viselkedő társadalomban.<sup>7</sup>

A gúnyolódás és ugratás társadalmi kontroll funkciójára már több cigány közösségben is felfigyeltek a kutatók. Az antropológusok közül Leonardo Piasere az Olaszországban élő *xoraxano* csoportról azt állapítja meg, hogy „A kimagasodni vágyókkal szemben védelmiül használt gúny – mint a versengés társadalmilag elfogadható csatornáiban tartásának tökéletes eszköze – mindig áthatolhatatlan akadályként tornyosul az olyan cselekedet útjába[n], amely megzavarhatja az egyensúlyi helyzetet, ahol is ajándékok és viszontajándékok teszik lehetővé a konkurensek presztízsének megteremtését, illetve növelését”.<sup>8</sup> Miriam Lee Kaprow egy spanyolországi cigány közösségben azt tapasztalta, hogy míg informátorának ugrató, gúnyolódó beszéde saját környezetében a beteg rokonok felvidítésát szolgálta, amely az ugrató személy lelkiismeretességét tanúsította a társadalmi kötelezettségek betartása terén, addig ugyanez a beszédstílus a külvilág tagjaival szemben bizonyos javak megszerzésére irányult. A kutató véleménye szerint mindez „a hatalomnélküliek bölcs és merész alkalmazkodásának” egyik bizonyítéka, amennyiben sikeresen ellen tudnak állni mind az asszimilációnak, mind a proletarizálódásnak.<sup>9</sup>

Magyarországon először Michael Stewart írt le egy olyan *mašari* oláh cigány közösséget, ahol a gúnyolódás és ugratás a társadalmi egyenlőség fenntartása és a külvilággal szembeni védelem egyik eszköze.<sup>10</sup> Figyelmét azonban nem elsősorban erre fordította, hanem az egyik narratív beszédműfaj, a lassú, lírai dal férfi közösségi eseményeken való előadására. Ebben a kontextusban a dalok közös előadása a férfiak társadalmi egyenlőségének demonstrálására szolgál.<sup>11</sup> A részben formalizált nyelven előadott, tehát udvariasnak szánt ugratásnak azok a személyek vannak kitéve, akik megzavarják az ún. testvériség eszményének kiteljesedését. A lassú, lírai dalok kapcsán Kertész Wilkinson Irén tett olyan megfigyeléseket, amelyek egy másik *mašari* oláh cigány közösségben,

<sup>6</sup> Schieffelin 1986, 176.

<sup>7</sup> Miller 1986.

<sup>8</sup> Piasere 1997, 92.

<sup>9</sup> Kaprow 1982.

<sup>10</sup> Stewart 1994.

<sup>11</sup> Stewart 1987; 1989; 1994.

a férfi-összejöveteleknél kevésbé formális eseményeken elhangzó dalok ironikus-manipulatív természetére vonatkoznak. Könyvében<sup>12</sup> egy többé-kevésbé standardizálódott dallam és szöveg különböző kontextusokban elhangzott változatainak elemzése során bemutatja, hogy az éneklés, a dallam és szöveg állandó apró változtatása és átértelmezése nemcsak a férfiak közötti, hanem a férfiak és nők közötti társadalmi és családi konfliktusok megjelenítésének és feloldásának eszköze is lehet. Egy harmadik, ezúttal *cerhari-čurari* oláh cigány közösségben végzett kutatás szerint a férfi-összejöveteleken elhangzó narratív műfaj, a népmese előadásmódja nyíltan ugrató jellegű, amelynek népi terminusa a 'megfogás' (*xuteripo*). A mesemondás itt nem monológikus formában zajlik, hanem állandó szórakoztató dialógus a mesemondó és hallgatói között, akik kölcsönösen ellenőrzik egymás meseismeretét és a világról, benne az oláh cigány értékekről való tudását.<sup>13</sup>

Az ugratás beszédműfaját, illetve az ugratási szekvenciák narratívbeli szerepét Réger Zita kutatja különböző magyarországi cigány nyelvi közösségekben, a szociolingvisztika, nyelvészeti antropológia és a beszédetnográfia módszereivel. A korábban említett nyelvészeti antropológusok (Schieffelin és Miller) eredményeit is felhasználva az ugratás strukturális és pragmatikai jellemzőit elsősorban a felnőtt-gyermek interakcióban vizsgálja.<sup>14</sup> Megfigyelése szerint az ugratás ezekben a közösségekben a nyelvi szocializáció fontos, kulturálisan meghatározott eszköze. Az ugratások számos helyzetben és műfajban, nagy gyakorisággal szerepelnek a gyermekekhez szóló beszédben. A felnőttek, illetve nagyobb gyermekek által a kicsik részére modellált ugratási szekvenciák gyakori témája a gyermek jövőben elvárt, nemi szerepének megfelelő viselkedése, ami jól mutatja az ugratás nevelésbeli fontosságát.

Jelen tanulmány közvetlenül kapcsolódik a fent említett kutatók eredményeihez. Megírását elsősorban az motiválta, hogy két kárpátaljai *cerhari* oláh cigány közösségben 1989–90-ben egy olyan, hatszótagos, lassú, lírai dalokra énekelt, házastársak közötti ugrató jellegű narratívot ismertem meg, amely – a magyarországi *cerhari-čurari* közösség meséihez hasonlóan – mind formális, mind informális kontextusokban elsősorban dialogikus formában él. Ez azért volt számomra újdonság, mert noha már a cigány népzene legkorábbi gyűjtői is felfigyeltek az oláh cigány lassú, lírai dal szövegének jellegzetes, dialogikus szerkesztésmódjára,<sup>15</sup> de a szövegbeli dialógusokat sohasem énekelték különböző személyek. A leggyakrabban férj és feleség, majd szülő és gyermek, illetve testvérek között zajló párbeszédet egy énekes adta elő. Mivel adataimat, egy spontán női összejövetelen való részvétel kivételével, etnográfiai módszerrel gyűjtöttem, a dalok formális kontextusbeli szerepéről csak annyit tudok közölni, amennyit erről az előadók elmondtak. A dolgozat ezért elsősorban az anyag nyelvészeti és zenei etnográfiai leírása. A továbbiakban először a kárpátaljai cigány csoportok, köztük a két oláh cigány közösség rövid bemutatása, majd az ugratás beszédműfajának ismertetése következik. Az oláh cigány műfaj többszemponútú elemzése és a példák után a dolgozat összegzése a műfaj népszerűségének lehetséges társadalmi-gazdasági okait sorolja fel.

<sup>12</sup> Kertész Wilkinson 1997.

<sup>13</sup> Grabócz-Kovalcsik 1988; Kovalcsik 1993.

<sup>14</sup> Réger 1999.

<sup>15</sup> Lásd pl. Hajdú 1962.

## A kárpátaljai cigány csoportok

A Kárpátalján élő cigányokról 1989 előtt nem rendelkezünk ismerettel. A gyűjtőutak során a következő csoportokról szereztem tudomást:

1. táblázat. A Kárpátalján végzett gyűjtések során megismert cigány csoportok

Csoport neve	Fő lakterület	Anyanyelv
magyar	Ung, Ugocsa megye	magyar
oláh ( <i>cerhari</i> alcsoport)	Ugocsa megye	cigány (románi)
szlovák	Ungvár és környéke	cigány (románi)
román	Máramaros	román

A Kárpátalján élő cigányok becsült száma 1989-ben 12.131 fő (0.98%) volt.  
 Forrás: Sztatiszticsnij zbárnik. Uzsgorod, 1990. 1–16. Idézi Cserniczkó 1998, 57.

Mivel gyűjtéseimet elsősorban a terület déli, délnyugati részén végeztem, olyan csoporttal nem találkoztam, amely valamely ukrán néprajzi csoportról nevezte volna el magát. A táblázatban bemutatott csoportok közül a román cigányok kivételével mindegyiknél végeztem zenei gyűjtéseket. A döntő többségben lévő, főleg mezőgazdasági idénymunkából élő magyar cigányok szinte valamennyi magyarlakta település szélén megtalálhatóak. Zenejük szorosan kapcsolódik az Északkelet-Magyarországon (Szabolcs-Szatmár-Bereg megyében) élő magyar cigányokéhoz.<sup>16</sup> Lassú, lírai dalaik és táncdallamaik egy része típusában azonos, és a botoló nóták és táncok is megtalálhatók körükben. A magyar népszokások közül a betlehemezést az 1970-es évekig szolgáltatásként végezték a környező magyar lakosság számára. Hangszeres zenei előadókként szintén nem foglalkoztatják már őket, és saját maguknak hangszeren többnyire nem játszanak. Ezért hangszeres zenész ma már alig található körükben. Szlovák cigányok kis számban azután költöztek Szlovákiából jelenlegi lakhelyükre, amikor a terület a Trianoni Békeszerződés keretében a Csehszlovák Köztársasághoz került. Az Ungvárhoz csatolt Radváncon (Radvanka) találkoztam közösségükkel, amelynek tagjai ottlétemkor elsősorban gyári munkásként dolgoztak. Dalrepertoárjuk ismert szlovákcigány típusokból<sup>17</sup> és orosz-cigány műdalokból állt.

Az oláh cigányok két nagy, rokoni szálakkal összekapcsolt, a környező lakosságtól elkülönült lakónegyede a Nagyszöllős (Vinogradov) melletti Királyházán (Korolevo) és Szöllösvégárdón (Podvinogradov) van. Magukat *cerharinak*, azaz sátorosnak nevezik, és nyelvileg–kulturálisan az északkelet-magyarországi *cerharokkal* állnak rokonságban. Egy, a gyűjtések idején hatvanhat éves királyházi ember arra emlékezett, hogy „Magyarországról” érkeztek jelenlegi lakhelyükre, még a szülei fiatal korában, tehát valamikor a század elején. Valószínű azonban, hogy egy részük közelebbi kapcsolatban állt Erdéllyel: ezt mutatja az ottani *kelderași* és *colari* oláh cigányokéhoz nagyon hasonló

<sup>16</sup> Víg 1984.

<sup>17</sup> Davidová–Žižka 1991.

női viseletük és nem utolsó sorban zenéjük, amely régi magyar és erdélyi román stílusokkal van rokonságban. Két dalműfajuk szintén a lassú, lírai dal és táncdal, amelyek előadásmódja a magyarországi oláh cigányok régies előadásmódjához hasonló. Hangszeren nem játszanak. Az északkelet-magyarországi oláh cigányokéival azonos és rokon, elsősorban a sirató stílus körébe tartozó lassú dallamaik egy része az erdélyi oláh cigány repertoárban szokásos módon ötsoros. Gyakori a kétsoros féldallam is. Különleges műfajaik a botoló nóták, az Erdélyből ismert, cigány nyelvű oláh cigány kolinda változatai<sup>18</sup> és a magyar református halottas énekek, amelyeket a virrasztóban énekelnek. Saját dalaik és a halottas énekek között műfaji megkülönböztetést tesznek. A cigány dalokat cigányul *giljanak* ('dalok') hívják, utóbbiakat pedig magyar kölcsönszóval *ejnekaként* ('énekek') említik.

A királyházi falusias környezetben, utcákban laknak. A szállósvégardóiak házaik nem utca-, hanem bokorszerűen helyezkednek el. Udvar, kerítés és kultúrnövényzet sehol sincs, a házak között keskeny ösvények vezetnek. Mindkét településen a Bogár vezetéknevet tekintik tipikusnak („itt mindenki Bogár”, mondták többen is), de gyakori vezetéknev az Erős, Farkas, Lakatos, Kiss és Samók is.

A férfiak a két világháború között csengőöntéssel foglalkoztak a huculok számára, a nők jóslással és házalással jutottak élelmiszerekhez. A II. világháború után a férfiak bádogsmunkát kezdtek végezni, szövetkezeti formában. A peresztrojka idején nagyobb jövedelemre tettek szert, aminek eredményeként házaikat megnagyobbították és új házak is épültek. Munkájuk szerint elsősorban díszes ereszcsonnát készítettek, nagy mennyiségben. Stratégiájuk az lett, hogy „felvállaltak” egy-egy falut, azaz egyszerre több megrendelőt szereztek. A nyersanyagért nagy távolságokat jártak be. Informátoraim azt mondták, hogy a bádogot („pléh”) Moszkva környékéről hozzák, de előfordult, hogy Szibériába is elmentek érte.

Érdemes megemlíteni, hogy a közösségek külső képviselőjét az ún. cigány bírót látja el. A belső rendet viszont továbbra is a *romani kris* ('cigány törvény') hagyományai szerint tartják fenn. Mindkét közösség hagyományosan református, de elsősorban Királyháza sok hívőt szerzett a szombatos gyülekezet. Az idősebb korosztály analfabéta, a középkorúak már néhány osztályt elvégeztek. A felnőttek viszonylag jól beszélnek magyarul, de a gyerekek többnyire ukrán iskolába járnak, ezért velük magyarul kevésbé lehetett szót váltani. A népdalrepertoáron azonban még nem érződött az ukrán nyelv előtérbe kerülése: mindenki elsősorban cigányul és magyarul énekel.

## Az ugratás beszédműfajának általános jellemzői

Az ugratás (*teasing*) mint beszédműfaj fő jellemzőit a szociolingvista Eisenberg<sup>19</sup> írta le. Réger Zita ennek alapján készített vázlatos összefoglalót cigány anyagának elemzése céljából.<sup>20</sup> Az én leírásom elsősorban Réger összefoglalójára támaszkodik.

<sup>18</sup> Bartók 1967, 135/78a–b.

<sup>19</sup> Eisenberg 1986.

<sup>20</sup> Réger 1999.

Az ugratási szekvenciának két szereplője van: az ugrató (sértő) és az elfogadó (válaszó) fél. További lehetséges szereplők a segítők: az ugrató segítője/szolgáltatója, és/vagy az elfogadó segítője/szolgáltatója. Definíciója szerint az ugratás egy olyan társalgási szekvencia, amelynek alapvonása, hogy „az ugratónak nem az a szándéka, hogy az elfogadó tartósan elhiggye, hogy a kijelentés igaz, noha lehet olyan szándéka, hogy az elfogadó kezdetben elhiggye”.<sup>21</sup> Így az ugratási szekvenciákat alapvetően kétértelműnek tartják és szándéka szerint bizonytalanságot termel: az ugratás címzettjének minden esetben el kell döntenie, hogy a beszélő által létesített szekvencia komoly volt-e, vagy csak viccelt.

Az ugratási szekvencia kétféleképpen folytatható sikeresen: 1) ha az elfogadó rögtön felismeri az ugratást és megfelelő választ ad, illetve 2) ha az elfogadó elmulasztja az ugratási szándék felismerését és „bedől” az ugratónak.

Az elfogadót az ugratónak a szövegre vonatkozó verbális vagy nem-verbális utalásai segítik a szándék megértésében.

A verbális utalások fajtái:

1. Diskurzushoz kapcsolódó (pl. amikor az ugrató vagy segítője rögtön megcáfolja a sértőnek tűnő állítást).
2. Szupraszegmentális (pl. az ugrató speciális, ún. éneklő [*singsong*] intonációt használ).
3. Paralingvisztikai (pl. az ugrató kijelentését a köznapi beszéd-től eltérő hangerővel, illetve előadási stílusban teszi meg).

A nem-verbális utalások fajtái:

Mimika (mosoly, nevetés, kacintás) és/vagy valamilyen jellegzetes gesztus.

## A kárpátaljai oláh cigány műfaj jellemzése

### Definíció és népi elnevezések

A műfajt ugrató, verseny jellegű zenei párbeszédként lehet meghatározni, férj és feleség között. Neve elsősorban *pontozás* (magyar kölcsönszóval), emellett *kompetálás*, verseny értelemben. A pontozás kifejezés többféle értelmet takar:

1. Első jelentése a pont töre vonatkozik: a pontok a szereplők szövegrészei a párbeszéd-ben (nyelvészeti szakszóval: *turn*).
2. Második jelentése a zenei narratív előadás, az a folyamat, amelyet a két fél pontjai, azaz szövegrészei alkotnak.
3. Az előadók nem utaltak rá, de nyilvánvaló, hogy a pontok nemcsak a szöveg, hanem a szöveg és a zene egymással összefüggő egységeit is jelentik. A két szereplő a versszakok elején vagy közepén, a főkadencia után váltja egymást és mindegyik minimum két szövegsort, maximum három–négy versszakot énekel. A gyűjtött anyag mennyisége nem teszi lehetővé ennél pontosabb szabályrendszer megállapítását.
4. Szélesebb jelentéstartományában a pontozás az adekvát beszéd- és előadásmódot jelenti a beszédműfajokban. Az egyik előadó például azzal hátrította el a magyar nyelvű mesemondást, hogy magyarul nem tudja jól „kipontozni” a mesét.

<sup>21</sup> Eisenberg 1986, 184.

A pont, illetve pontozás terminológiát néprajzi értelemben eddig a tiszai és közép-erdélyi magyar nyelvjárásokból, illetve a román köznyelvből és irodalmi nyelvből ismertük, sajátos táncbeli és zenei formai–szerkezeti vonásokra alkalmazva.<sup>22</sup> A zene és szöveg tagolása, illetve egymáshoz való szerkezeti illeszkedése ennél az énekelt beszédműfajnál is fontos követelmény, de csupán a két szereplő verbális és zenei szövegének tartalmi–előadásmódbeli illeszkedésével együttesen alkothatja a kívánt narratívot. Erre utal a 4. pontban említett tágabb jelentés: az előadó csak akkor tekinti a narratív előadását megfelelőnek, ha a kisközösségi hagyományok szerint hangzik el. Ebben az esetben a tartalom mellé rendelődik a forma és az előadásmód, amelynek közvetítője az anyanyelv.

### Szerepek

A műfajt csak abban az esetben adja elő két énekes, ha nincsen több jelenlévő a közelben. Az előadásba bele van komponálva az a cél, hogy társasági szórakozást nyújtson. A műfajban kétféle – narratív és előadói – szerep különböztethető meg. A *narratív szereplők* a férj és a feleség, akik mindketten lehetnek ugratók és elfogadók is. Az ugrató vagy az elfogadó segítőt/segítőit „beleszóló(k)”-nak hívhatjuk, mivel az előadók úgy említették őket, mint akik *beleszólnak* a dalba. A narratív kutatás ezt a szerepet ’álványozónak’ (*scaffolder*) nevezi, mivel az ilyen beleszólás befolyásolja a narratív további menetét.

Az *előadói szereplők* funkciójuk szerint az ún. vezetők és segítők. A férj és a feleség szerepét játszó személyek a vezetők, akik felváltva, dialógus formában énekelnek. A segítők közé tartoznak a beleszólók, akik rövid, frappáns megjegyzésüket mindig prózában mondják el. A többi jelenlévő, a kísérők, mintegy semleges belülrőlként a két vezető énekéhez csatlakoznak, az oláhigány hagyományban megszokott módon: meghallgatják a sor elejét, és követik őket. Ugyanakkor a vezetők egyben segítők is, mivel az előadás harmóniáját az biztosítja, ha az egyik szereplő a másikkal együtt énekel, sőt, folytatja annak szövegét, ha éppen nem jut az eszébe. A versenytárs ily módon való támogatása a diskurzushoz kapcsolódó verbális utalások speciális, csak a zenében alkalmazható fajtája.

Az előadói szereplők a valóságban betöltött szerepük szerint elsősorban a valódi férj és feleség, valamint a rokonok, kísérői szerepekben. Akár a férj, akár a feleség más személlyel történő helyettesítése szabályokhoz kötődik. A feleséget csak annak jelenlétében lehet más nővel helyettesíteni. Úgy tűnik, hogy fiatal, még gyermektelen vagy csak egy gyermekkel rendelkező asszonynak nem illik társaságban ezt a műfajt énekelni, azaz a férjével „veszekedni”. Ezért az ő szerepében egy idősebb rokon asszony lép fel, a fiatalasszony pedig kísérőként vesz részt az éneklésben. A férj, távollétében, egy másik nővel helyettesíthető. A nőkkal készített dialógus ének-felvételeknél a kísérők is mind nők voltak. Ezt a háromféle situációt a 2. táblázat foglalja össze:

<sup>22</sup> MNL 4. 1981, 259–260.

2. táblázat. A pontozás műfajának lehetséges előadói szerepei

„Vezetők”	„Segítők”	
	ének	próza
1) férj – feleség	kísérők	„beleszólók”
2) férj – feleség női helyettese	+ (feleség+mások)	+
3) férj női helyettese – feleség	+ (csak nők?)	+

Az egymás segítésének oláhcigány eszménye<sup>23</sup> ezekben a dalokban sokrétűen érvényesül: segítik egymást a valódi házastársak, amikor egymással együtt énekelnek és egymás eszébe juttatják a lehetséges folytatást a szöveg beéneklésével. Ugyancsak segítik egymást az emberek azzal, hogy gondoskodnak a házastárs helyettesítésének személyi feltételeiről és a közös éneklésben mindenki részt vesz. A dialógusok ezért nem mindig pontosak, azaz a szereplők nem mindig csak a „saját” szövegüket éneklik. Ennek oka egyrészt az lehet, hogy a segítség, helyettesítés, sőt, átvállalás, amikor egy-egy ponton az egyik szereplő átveszi a másik szerepét, a stílushoz tartozik. Másrészt a pontozás lehet egy egyébként egyetlen vezetővel előadott lassú, lírai dal része, amikor egy második vezető bekapcsolódásával dialógus-énekké válik. Ilyenkor a dal dialógus-énekként fejeződik be, de az is lehetséges, hogy valamelyik vezető visszalép a kísérők közé, vagy egy másik vezető irányításával folyik tovább az ének. Az ilyen példák azt mutatják, hogy a pontozás valójában nemcsak a zenéjében, hanem a szövegében is a lassú, lírai dal műfajához szervesült, amit a gazdag intertextuális kapcsolatok<sup>24</sup> is jeleznek.

### Alkalom és funkció: népi definíciók

A pontozás előadása legkitüntetettebb alkalmának az előadók a közösségi eseményeket jelölték meg: *Amikor egy kicsit iszunk; amikor jókedvünk van.* A gyűjtési szituációban felvett anyag azonban azt mutatja, hogy a műfaj az adott időszakban erősen a felszínen volt. Már az első alkalommal a gyűjtés első félórájában előkerült, és attól kezdve az énekesek is időről-időre előhozták. A férfi–női változatok a nagyobb nyilvános eseményeken és szűk családi körben is előadásra kerülhetnek. A két nő által előadott változatok közegei viszont elsősorban a formális és spontán női összejövetelek. A narratívról való magyarázatokat, amelyeket az énekesek definíciós igénnyel adtak elő, érdemes a különböző funkciók szerint osztályozni.

Az első kategóriát nevezhetjük narratívbeli kontroll funkciónak, amely a műfaj szövegében megjelenő házastársi hibák kiküszöbölésére törekszik. Ez a fajta előadás a narratív játékosságát helyezi előtérbe és a két versengő fél közti együttműködést, harmóniát mutatja. Fiatal férfi mondta a férfi–női változatról:

<sup>23</sup> Stewart 1994; Kertész Wilkinson 1997.

<sup>24</sup> Briggs–Bauman 1992.



*Hat pontozines, kaha maj giljabares. Voj giljabarel, jekh phenel tuke, e kever phenes lake. Pontozines, akanake kampil te giljabaras, phenau<sup>25</sup> lake: Tu na hal laši – ande gilji. Akkor voj phenel mange, me na hom lašo, vadj ma lašo hom ma. Kade žal o pon-tozaši.<sup>26</sup>*

(Hát pontozol, már akivel énekelsz. Ő énekel, az egyiket ő mondja neked, a másikat te mondd neki. Amikor pontozol, most [mondjuk] énekelniünk kell, azt mondom neki: Nem vagy jó – a dalban [mondom]. Akkor ő mondja nekem, hogy én nem vagyok jó, vagy most már jó vagyok. Így megy a pontozás.)

A következő két kategória arra utal, hogy a műfaj szoros kapcsolatban van a való élet konfliktusaival. Vagy úgy, hogy kiváltja azokat, vagy pedig a megoldásukat segíti elő. A konfliktus felkeltésének szándékával előadott narratív előadásának kimenetele kétséges: az előadók azt a lehetőséget említették, amikor az elfogadó „bedől” az ugrató-nak: *Egy szól így, a másik úgy. Felhúzzuk úgy, hogy van, amikor el is megy.*

A konfliktuskezelő funkció ennél sokrétűbb: az ellentétek elsimítására törekszik, felkészülési lehetőséget nyújt az esetleges jövőbeni problémákkal való szembenézésre, illetve vigasztalásként szolgál veszteség esetén. Ez utóbbiról számolt be egy középkorú asszony egy három nő által előadott változat kapcsán:

*Ez kompetálás, tudja? No, te tudod a te bajod, éjn tudom az én bajomat, és az megyen össze. Őjtet elhagyott az ura, ennek az ura a tyurmába („börtönbe”) van, oszt az vóut. És éjn veszekedek a nóutába.<sup>27</sup>*

Egy negyedik kategóriába tartozhatnak azok a nők által énekelt előadások, amelyeknek célja a férfiak burkolt formában történő kigúnyolása. Ebben az esetben a sérülékenyebb pozícióban lévő fél vesz elégtételt az erősebben.

A narratívval kapcsolatban három valóságszintet szoktak megkülönböztetni: a narratív valóságát (a narratív szereplőinek valóságát); az elképzelt köznapi valóságot (ami nem következett be, vagy nem fog feltétlenül bekövetkezni); és a köznapi valóságot (az énekesekkel és/vagy hozzátartozóikkal történt/történendő eseményeket). Mint minden narratívban, ennek a három szintnek a többértelműsége és egymásba játszóadása adja a játék izgalmát, amit a szerepekkel kapcsolatos választási lehetőségek és mimikrik tovább fokozhatnak.

### Főbb tartalmi elemek

A házastársak közötti konfliktus okát a felek helytelen viselkedése szolgáltatja, amelyet mind a férj, mind a feleség esetében gyakorlatilag egyetlen kiindulópontból közelítenek meg. A férfi helytelen viselkedését női szemmel a családi kötelezettségek iránti felelőtlenség jelenti: a túlzott mulatási hajlam, a részegesség vezet a család elhanyagolásához.

<sup>25</sup> Az *u* végű magánhangzó-kapcsolatok diftongusok, ahol az *u* félhangzó. Ezeket nyomdatechnikai okokból külön nem jelöljük.

<sup>26</sup> Szöllősvégárdó, 1989. IX. 19. Bogár Gyuri „Fira”, sz. 1966. AP16742/a.

<sup>27</sup> Szöllősvégárdó, 1990. VI. 22. Erős Anna „Vilma”, sz. 1943. AP 17353/a.

A nő férfi szemmel viszont akkor viselkedik helytelenül, ha nem fogadja el a férfi kedvtelését, hanem a veszekedésével zaklatja.

A veszekedést a *prosti vorbi* ('egyszerű/együgyű/ostoba szavak' tsz.) használata jelenti, szemben a helyes viselkedéssel, amikor az asszony 'szép beszéd'-del (*šukar vorba* esz.) kedveskedik a férjének. A *prosto* szó általában a sértések közé tartozik és a versengő felek gyakran és változatos formában említik. (Például: *prosto šero* 'veszekedős fej', *prosto románji* 'veszekedős asszony' stb.) A *vorba* és a *duma* ('szó, beszéd') kifejezésekre Stewart az általa tanulmányozott közösség nyelvhasználata alapján dichotómiát állított föl: a *vorba* a formális, illetve a nyomatékos beszédet jelenti, míg a *duma* az informális társalgást.<sup>28</sup> Esetünkben úgy tűnik, hogy a *vorba* 'beszéd' értelemben a formális és a nyilvános beszédet jelenti, 'szó' értelemben viszont mindkét kifejezés, a *vorba* és a *duma* is használatos. A *dumák* (tsz. *dumi*) lehetnek a narratív építőelemei (például az énekesek arra biztatják egymást, hogy szöveget énekeljenek: *phe' o dumi!* 'a szavakat mondd!', és ne csak kísérjenek), de a tartalomra is vonatkozhatnak.<sup>29</sup>

A konfliktus megközelítési módja mindkét oldalról elsősorban a provokatív fenyegetés. A férj a dalt burkolt provokációval: hosszú útról vagy a kocsmából jókedvűen hazatérve kezdheti, mintegy az ártatlanság képét mutatva, és a nő nyílt provokációja után tér át a nyílt formára, amely mellett végig kitart, vagy rögtön nyílt fenyegetéssel indít. Nyílt fenyegetése a nő számára egyre fokozódó mértékű, öngerjesztő erőfitogtatás a függetlenség irányába, amely az „elmegyek, elhagylak, elcseréllek, helyetted mással (egy szebbel) élek/representálok, te pedig sírni fogsz” gondolati elemekből áll, illetve e gondolatsor szerint halad. A család egységét védő nő fenyegetése hátrányos helyzetéből következően elsősorban szidásból és gúnyolódásból áll. A gúnyos fenyegetésnél felváltva használ egy nyíltabb formát, amely a függőség irányába ható erőfitogtatásból áll: „ügyis” visszahozlak (erősebb vagyok), „ügyis” visszajössz (nem bírod ki nélkülem) és egy burkoltabb formát, amelyben látszólagos egyetértésével kívánja elvenni a férfi kedvét attól, hogy elhagyja: „jól teszed” (hogy elmész stb.). A férjével való párhuzamos gondolatsor esetén az asszony egy családcentrikusabb férfire akarja duhaj férjét elcserélni.

Az elbeszélések szerint a műfaj a házastársak közötti problémák szélesebb körét érinti. Ezek megjelenését azonban a gyűjtési szituáció nem tette lehetővé. A vigasztalásnak szánt dalok szövege szorosabb kapcsolatban van egyéb lassú dal szövegtípusokkal. Az emlékek felidézése révén a férfi társasági kötelezettségei, amelyek a többi típusban az asszony szemszögéből közönséges részegeskedésnek vannak beállítva, fontosabb és pozitívabb szerepet kapnak bennük.

<sup>28</sup> Stewart 1987, 1989, 1994.

<sup>29</sup> Lásd pl. a következő dalszöveg mágikus tartalmát: *T-aulas man tji voja*, / *Phenos tjiri gili*, / *Phenos tjiri gili*, / *Lelas tute lindri*, *more*, / *P-adal šukar dumi*. 'Ha olyan jókedvem lenne, mint neked, / Elmondanám a nótádat, / Úgy elmondanám a nótádat, / Hogy elvinné az álmod, *more* [itt: férjem], / Azokkal a szép szavakkal.' (Szöllősvégardó, 1989. XI. 19. Bogár Kati 30 éves, AP 16741/e.)

## A szöveg formális elemei és felépítése

**Forma.** Formailag a narratív a hatszótagos lassú dalokhoz igazodik. A szövegvariációk a négy soros zenei formát a negyedik sor variált ismétlésével ötsorosra, az ötsorosra pedig az első–második sor megismétlésével hétsorosra bővíthetik. Az alapszótagszám az egyes sorokban helyenként két–három szótaggal bővül. A legnagyobb bővülés a szövegsor megduplázása. A sorok eleji támasztóhangok a magyarországi oláh cigány hagyományban általánosan ismert indulat- és kötőszavak, valamint a narrációt és megszólításokat jelölő szavak (lásd később) hordozói.

Formális szinten a narratívot a narratív keretbe foglalt formális dialógusok alkotják, a közönség aktív részvételével. A közismert szövegelemek mellett az előadóknak lehetőségük van saját változatok, illetve új elemek kialakítására. Ehhez szükséges a zenei forma és szerkezeti elemek variatív felhasználási módjának ismerete is.

**Formális nyelv.** A dialógusok narratív keretét a lassú, lírai dalok előadási szabályai szerint a 'mondja' (*phenel*) formula biztosítja, amelyet az énekesek a férfi–női változatokban a dal kezdetén és közben gyakran, a női változatokban ritkábban hangoztatnak. Ez a formula az énekeseknek lehetőséget nyújt arra, hogy a tartalmat a narratív szereplők szövegeiként vagy valóságos szereplők szövegidezéteiként fogják fel, illetve saját mondanivalójukat általános érvényűvé emeljék.

A szereplők egyes szám első személyben beszélnek „magukról” és partnerüket státusnevükön szólítják. A státusnevek udvarias stilizált, udvarias és a férfi részéről a nő számára sértőnek szánt formulákat mutatnak. Az udvarias stilizált formula párhuzamos és a jelzők fölcserélhetőek benne: 'fekete feleségem' / 'fekete férjem' (*muři kali gaži; kali muři gaži / muřo kalo gažo; kalo muřo gažo*). Az udvariasságot mutató formulák között eltérés van. A férfi mindig a 'feleségem' formulák változatait (*romnjej*, megszólító eset, *kurve*, megszólító eset, *muři gaži* alany eset) használja, amelyre azonban a feleség egy általánosabb, a rokon férfiak megszólítására használt formulával válaszol (*more*). Párhuzamos megszólítás a nő részéről a vigasztalásnak szánt változatokban hangzott csak el (*muřo gažo*).<sup>30</sup> Nyíltan sértő formulát a nő nem énekel. A férfi szereplőnek lehetősége van arra is, hogy mintegy a közönség felé forduljon igazának demonstrálása céljából. Ilyenkor a feleségéről egyes szám harmadik személyben beszél.

Szintén az udvariasságot szolgálják a köszöntő formulák. Ezek a férj részéről a dalok elején hangzanak el a feleségének vagy a vigasztalásnak szánt dalokban a közösség tagjainak címezve. Ez utóbbi esetben őket is megszólítja a *šavale, romale* ('fiúk, cigányok' tsz. megszólító eset) formulával. A feleség köszöntője a férjének, amennyiben a dalban ilyen szerepel, szövegében párhuzamos a férfi változattal.

A formális beszéd további elemei az eskü- és átokformulák. Az esküformulákat a felek kijelentéseik igazolására használják. Leggyakoribb fajtái az '[Úgy] egyen meg [engem] a bánat!' (*Xal man o banato!*), az '[Úgy] pusztuljak el!' (*Me te pustisajvau!*) és az '[Úgy] operáljanak meg [engem]!' (*Man t-operalinen!*). Az átokformulákat a feleség

<sup>30</sup> A narratív előadás és a formulák kapcsolatát az oláh cigányok rituális tisztasági elképzeléseivel nem tárgyalom. Részletesen lásd Stewart 1994, Kovalcsik 1998. Michael Stewart az általa tanulmányozott közösségben azt tapasztalta, hogy a *muři gaži* formula férfi változata (*muřo gažo*) a narratív műfajokban nem használatos. A széles körben, többek között a kárpátaljai oláh cigányoknál gyűjtött anyag azt mutatja, hogy a párhuzamos megszólítás számos közösség narratívjaiban megtalálható.

kezdi el hangoztatni, mivel a feleség átkozódása hívja ki a férj haragját, aki azután átveszi tőle a formulát. A legjellegzetesebb formula az 'Egyen meg [téged] a bánat!' (*Xal tut o banato!*).

Figyelemreméltó ugyanakkor, hogy ezek az eskü- és átokformulák gyengébbek más narratívok (pl. egyéb lassú dalok, mesék) szereplőinek, illetve az előadóknak a való életben használt formuláinál. Isten neve egyik változatban sem hangozott el, és a haljak meg, haljanak meg a gyerekeim típusú erős esküformulák sem szerepeltek.

**Felépítés.** A narratív felépítése egyszerű, de a variációk és a jelentések gazdagsága miatt minden előadás különbözik a többitől. Az előadás a férjnek a feleségéhez szóló verbális vagy nem-verbális engedélykérésével kezdődik, amelyre a következő alfejezetben térünk ki. A dal részei a két szereplő nyitó párbeszéde, a további párbeszéddek, majd a befejezés. Az éneklést mindig a férj szerepét játszó személy kezdi el burkolt vagy nyílt provokációval. A *férj* szövegének tartalmi–formális nyelvi felépítése a dal kezdetén, burkolt provokáció esetén a következő:

- a) A feleség, illetve a résztvevők megszólítása udvarias stilizált formulával.
- b) Formális köszöntő (Légy/Legyetek szerencsések stb.).
- c) Burkolt provokáció epikus elem segítségével. (A férj éppen hazaérkezik és lát-szólag kedvező fogadtatásra számít. Ehelyett, mint tudjuk, a narratív tartalmi szabályai szerint a felesége majd „veszekedéssel” fogadja.)

A férj nyílt provokációjának felépítése, illetve lehetséges tartalmi–formális nyelvi elemei a következők:

- a) A feleség megfenyegetése (elmegyek, elhagylak stb.).
- b) A fenyegetés indoklása a férj saját cselekedetei helyességének és/vagy a feleség provokatív természetének bemutatásával.
- c) Az indok helyességének igazolása formális esküvel.
- d) Nem általános, de gyakran előfordul, hogy a feleség formális megszólítása itt már sértővé válik.

A *feleség* a férj provokációjára a dal kezdetén mindig erősebb, nyílt formában, rendszerint átokformulával indítva válaszol. Provokációjának tartalmi–formális nyelvi felépítése itt a következő:

- a) A férj formális megátkozása.
- b) Az átokmondás helyességének indoklása a férj cselekedete helytelenségének bemutatása révén.

A család védelmében fellépő asszonynak nem kell védekeznie a veszekedés vádja ellen. A gúnyos fenyegetés váltakozó nyíltabb és burkoltabb formáit gyakran kíséri átokmondás. Azokban a dalokban, ahol szerepel a feleség által a férj udvarias köszöntésével indított szekvencia, a feleség sem átkozódik, hanem a férj elcserélésére vonatkozó egyes állításait esküformulákkal erősíti meg. Úgy tűnik, hogy a férj és feleség által előadott változatokban van szükség erre az erősen formalizált nyelvre, illetve szerkezetre: azokban a változatokban, ahol helyettesek énekeltek, az átok-, de különösen az esküformulák jóval ritkábban szerepeltek.

A sikeres befejezést a házastársak megbékélése jelzi. Ez úgy történik, hogy a férj hagyja, hogy a feleségéé legyen az utolsó szó, tehát egyszerűen nem válaszol többé, vagy a feleség, megbékélése jeleként, harmonikus házastársi mulatásra vonatkozó szö-

veget kezd el énekelni. A felvett dalok végén egyszer sem hangzott el prózai köszöntő formula.

A *beszélők* a gyűjtött változatokban mindig a dal elején, az első vagy második sor után már érzékeltették jelenlétüket az éneklő férj buzdításával. A továbbiakban többnyire egy-egy pont végén tették védencük biztatására, illetve a versenytárs lelkiállapotának romlására vonatkozó megjegyzéseiket.

### **Az ugratás sikerességét segítő verbális és nem-verbális utalások**

Ez a veszélyes játék a férfi–nő változatokban akkor maradhat meg a játék szintjén, ha a szolidaritás és játékoság, azaz végső soron a biztonság érzését minél sokoldalúbban körülbástyázzák. Ehhez az oláh cigány lassú dal hagyományos formai–előadási kereteinek kisebb átalakítása szükséges.

A narratívót a szereplők annak tudatában kezdik el, hogy játékról van szó. A lassú dalok előadásakor általános, hogy az énekelni kívánó személy prózában előadott engedélykérő és köszöntő formuláival a közönség beleegyezését kéri, majd amikor megkapja az engedélyt, akkor válhat az ének vezetőjévé.<sup>31</sup> Nyilvános eseményeken a nők csak akkor vezethetik az éneket, ha erre férjük, apjuk vagy férfi testvérük formális nyelven engedélyt kér a többi férfitől,<sup>32</sup> és ezzel mintegy védelmet is biztosít a számukra. Férfi és női előadó esetében nem lehetséges, hogy a férfi formális beszéddel forduljon női partneréhez az éneklés engedélyezése céljából. Az ugrató műfaj jellegéből következően viszont a nő pozíciója rendkívül sérülékeny. A férfi–nő változatok ezért mindig csak a feleség előzetes beleegyezésével hangozhatnak el, tehát egy férfi sem kezdheti el váratlanul provokálni a feleségét. A beleegyezést a férfi informális nyelvi eszközökkel (pl. kéressel, rábeszéléssel) és/vagy nem-nyelvi eszközökkel (pl. mosollyal, odafordulással) próbálja elérni, majd ő kezdi az éneket. Álljon itt két példa a lehetséges kezdésekre (a két narratívót a Példák c. alfejezetben mutatom be):

1) A férj (25) kérte a feleségét (20), hogy pontozzon vele, amit az asszony először azzal háritott el, hogy nincs hozzá kedve, majd arra hivatkozott, hogy a férjének kell elkezdenie a pontozást, miután neki fog majd a nőknél járni az esze. A férfi restelkedve szabódott. Felesége megsajnálta, és beleegyezése jeleként megsértette egy rituális átokformulával. A férfi ezután elmosolyodott, megismételte az átokformulát feleségének címezve, de demonstratívan harmadik személyként beszélve róla. Szorosan mellé ült, majd a dalt burkolt provokációt tartalmazó szöveggel indította. (A szöveget lásd az *1. kottán*.)

2) A vendéglátó házaspár szobájában még négy asszony és számos gyerek tartózkodott. A hat felnőtt egy lassú dalt adott elő. Először egy asszony volt a vezető, majd átadta a vezetést a férjnek (32), aki néhány versszakot egyedül énekelt. Amikor kifogyott a szövegből, mosolyogva a felesége (19) felé fordult, aki visszamosolygott rá és közelebb hívta. A férfi odament és átölelte az asszonyt. A dalt nyílt provokációt tartalmazó szöveggel kezdte el, amire a feleség másik oldalán álló asszony (30) válaszolt.

<sup>31</sup> Kovalcsik 1985; Stewart 1987.

<sup>32</sup> Kovalcsik 1993.

A házaspár tehát mindkét esetben szorosan egymás mellett ült, illetve állt. Amikor a fiatal feleséget egy idősebb nő helyettesítette, a valódi házaspár összeölelkezett. A férj ölelésével is biztosította asszonyát, hogy a harmadik személy csak a dalban helyettesíti. Az első esetben a narratív azért volt sikeres, mert noha az asszony egy idő után megharagudott és nem folytatta az éneklést, a férje női szöveggel fejezte be a dalt. A második esetben a jól sikerült narratívot a házaspár boldogan mosolyogva énekelte végig. A segítők szintén mosolyogva vettek részt az eseményben.

A két nő által énekelt változatokhoz nem kellett külön engedélyt kérni. Az előadók itt is egymás mellett ültek vagy álltak, de nem olyan szorosan. Abban az előadásban, amelyet a női énekes a bajok „összemenésének” nevezett, senki sem mosolygott. Ezzel szemben abban az előadásban, amelyet két olyan fiatal nő énekelt, akit szemmel láthatólag még nem ért személyes veszteség, a mosoly nemcsak boldog, hanem kissé csúfondáros is volt.

A verbális utalásokat a példák alapján érdemes két csoportra osztani: 1. informális (kérés, rábeszélés/beleegyezés) és 2. formális utalásokra. Ez utóbbiak közé tartoznak a narratív szövegében a távolságtartást és az udvariasságot elősegítő formulák, valamint a szolidáris célzatú szövegbeni segítség, illetve a dalszövegbe bekerülő buzdítások. Eldönthető, hogy a dal megkezdése előtt prózában elhangzó provokációk a narratív szövegéhez, vagy a verbális utalások körébe tartoznak-e. A narratív szövegéhez való tartozás valószínűségét erősíti a provokációk formális nyelve.

Szupraszegmentális utalás a zenei narratív kapcsán általában elhangzik. A beszéd-ből az énekbe való átmenet nem akkor kezdődik, amikor a dal megszólal, mivel a parlando előadás ennél az oláh cigány csoportnál egyértelműen énekbeszéd-szerűséget jelent. Az intonáció akkor változik meg, amikor az énekesek még prózában átállnak a formális nyelvre, annak sajátos intonációjára.

A paralingvisztikai utalások is a műfaj zenei természetéből következnek. Mivel az ugratási szekvenciákat a közhasználatban lévő lassú, lírai dalokra éneklék, az előadásmódban mutatkoznak meg a funkcionális különbségek. A szövegrögtönzésen és versengésen alapuló párbeszédes jelleg miatt az énekesek időnként elbizonytalanodnak, tehát a középzárlatnál és a versszakok végén hosszabb szünetek lehetnek. Máskor viszont a szereplők mintegy egymás szavába vágznak. Ezt a hatást azzal érik el, hogy a versenytárs nem mindig várja meg, amíg az énekes a szereplőváltásra kijelölt helyet zeneileg lezárja, hanem előbb megszólal, és a kezdőhangot hosszasan kitarthatja. A terület magyar és oláh cigányságánál általánosan jellemző a lassú dalok versszakzáró hangjának elhagyása, amely hosszabb szünetet eredményez. A szünetet a versenytárs belépése töltheti ki.

A nem-verbális utalások közül, mint láttuk, mind a mimika (elsősorban a mosoly), mind a gesztusok (egymás felé fordulás, összeölelkezés) előfordulnak.

## Példák

### Szöveg

A gyűjtött anyagból azt a két példát választottam ki, amelynek a sikeres előadás biztosítását segítő verbális és nem-verbális utalásait az előző alfejezetben elemeztem.

Az első dallampélda szövege (lásd az *1. kotta* után) a férj burkolt provokációjával kezdődik. Az első két sorban udvariasan megszólítja és köszönti feleségét a mulatásból hazatérve. A harmadik–negyedik sor kérdése azért provokatív, mert ő tudakolja a feleségtől, hogy mit csinált este, noha neki lenne elszámolni valója. A beleszóló már a második sor után észrevéte magát azzal, hogy biztosítja a férjet a támogatásáról. A férfi prózai szövege a versszak után a valóságos feleséget biztatja az ének folytatására.

Az asszony megismétli a kérdés felét, majd szidalmazni kezdi a férjét. Az átokformula után a férj „bűnét”, a részegességet emlegeti fel. A férj pártján álló beleszóló a feleség pontja közben megint hallatja a hangját: a férj versenyszellemét tüzelő megjegyzést tesz.

A férj következő pontjában mintegy hangot vált: megismétli felesége átkát és most már kevésbé udvariasan szólítja meg. Elmagyarázza, hogy szeret mulatni és újra elmondja az átkot. Mivel a mulatás férfi-privilégium, nem kell az igazára megesküdnie. A „Ne szégyenkezz, asszony” formula a narratívon belüli kiszólás a valóságos feleségnek. A továbbiakban a férj a már ismertetett gondolatmenet szerint halad a feleség gyászos jövőjének felvázolása felé, amikor is az asszony már nem élvezheti az időközben megvásárolandó Zsiguliban való utazást, majd indoklásként az asszony veszekedését (a *prosto* szavakat) hozza fel. Az elképzelés komolyságát és az asszony veszekedésének számára zavaró voltát eskü formulával erősíti meg. A beleszóló a pont végén elégedettségét fejezi ki, hogy sikerült az asszonyt felbosszantani.

Ezen a helyen a feleség kedve elmegy az énekléstől. A hallgatóság sietve békíteni kezdi az asszonyt: 'nem rád vonatkozik' (*na asadjol pe tute*) – hangzik el többek szájából is. A férfi pedig barátságos szándéka jeléül beénekel helyette három következő lehetséges versszakot. Az asszony ezekben a férfi dalkezdetének párhuzamát mondja: udvariasan megszólítja és köszönti férjét, majd megkérdezi tőle, mi lehet annak az oka, hogy annyira ráunt. Megszégyeníti, hogy a hazaküldött pénzt a komájával elitta és megfenyegeti, hogy elcseréli vele a férjét. A csere indokaként az asszony a részeg embernek a gyerekekre tett ijesztő hatását hozza fel, és a komával példálózik, aki „bezzeg” mindig otthon tartózkodik, nem jár el a kocsmába. Bár a narratív itt megszakadt, harag nem támadt belőle, mivel a férfi átvállalta a felesége szerepét, és így az asszony „győzött”.

A második dallampéldát (*2. kotta*) attól a résztől közlöm, ahol a férj, felesége biztatására, átvált a pontozó szövegre. Rögtön támadással indít: feleségét elhagyással fenyegeti és sértő formulával szólítja meg anélkül, hogy az okot ismertetné. A feleséget helyettesítő asszony is nyíltan gúnyolódó fenyegetéssel válaszol, amely a férj hazahozatalára vonatkozik.

A férj ezután eljut a feleség elcserélésének gondolatáig. A női helyettes válaszában egymás után a burkolt és a nyílt gúnyolódási formát is használja. A férj ezt a választ végképp komikusnak találja és a nyilvánosság felé fordulva neveti ki a feleségét azzal, hogy egyes szám harmadik személyben kezd el beszélni róla. Megfenyegeti, hogy valóban kipróbálja egyszer, vajon a felesége komolyan gondolja-e, amit mondott. A bolondozásban addig megy, hogy feleségét vádolja részegességgel. A záró versszakban a méltó válasz sem marad el: az asszony megszégyeníti, mert bolondot csinál magából. A szövegben esküformula egyáltalán nem, átokformula is csak egyszer, a férj szájából hangzik el. A narratív sikerét az biztosította, hogy mindkét fél képes volt végig tréfának

felfogni a dolgot. A férfi énekes nyugodtan bolondozhatott, mivel a felesége érdekeit ő az ölelésével fizikailag, egy tapasztaltabb asszony pedig szóban, a narratív küzdőterén védte.

### **Dallam**

A két hatszótagos, sirató stílusú dallam jelenlegi földrajzi elterjedtsége között különbség van. Az első, a kezdő, négy soros versszak kivételével végig ötsoros dallam rokonai és változatai az erdélyi oláh cigányoknál elterjedtek. Ezek a sorbővítő típusok a magyarországi használatból már korábban kikoptak, csupán egy ilyen oláh cigány típust ismerünk a Csenki testvérek püspökladányi gyűjtéséből, epikus szövegekkel.<sup>33</sup> Példánkban a dallamsorok erősen variatívák a hangpárok gyakori változtatása, illetve bővítése révén. (A dallam kottájában a hangpárok variációit feltüntettem.)

A második dallam közismert magyarországi, elsősorban oláh cigány típus. A kárpátaljai változat jellegzetessége az oktáv törés: az ereszkedő dallamot alacsonyan kezdik, majd vagy a második sorban a harmadik, vagy a harmadik sorban szintén a harmadik szótagra kerülő hang után emelik a magasba. E szabály alól az első versszak a kivétel, ahol a második sorban a negyedik szótagra kerülő hang után van az oktáv törés. A variációk száma csekély, és elsősorban ritmikai, illetve díszítményjellegű. A szöveg bővítése a támasztóhangokon gyakoribb, a főszövegben ritkább. A bővítmények mindkét esetben hangpróvizást eredményeznek.

### **Összegzés**

Függetlenül attól, hogy a későbbiek során fény derülhet a műfaj kialakulásának esetleges ukrán vagy orosz ugrató műfajbéli mintáira, az oláh cigányok saját hagyományaik vonalán alakították ki műfajukat. Felvirágzásának okát valószínűleg a hirtelen, de bizonytalan kimenetelű anyagi felemelkedésben kell keresnünk. Az anyagi jólét a cigányok iskolázottsági és etnikai szegregációja miatt nem jár együtt valamely magasabb társadalmi osztályba való integrációval: a házak a cigányok számára kijelölt területen épülnek, a faluhoz való közelebb kerülés lehetősége nélkül. És mivel a gyerekszám továbbra is magas, a családok terjeszkedése behatárolt. A férfiak hirtelen sok pénzt keresnek, a nők pénzkereseti lehetősége viszont továbbra is szűkös, ha nem szűkösebb, mint korábban, noha hagyományosan nekik kell gondoskodniuk a család élelméről és ruházatáról. Mivel a hagyományos szerepek szerint a férfiak pénzüket nem kötelesek a családnak adni, mert a pénz elsődleges célja a férfiak közötti testvéri viszony ápolása, a család anyagi helyzetének javulása érdekében változtatniuk kell a felfogásukon. A testvéri viszony hagyományos felfogása átalakulásának jeleit az idős férfiak azon megjegyzései érzékeltetik, melyek szerint nem helyes, hogy a férfiak újabban az asszonyokkal éneklik a pontozást, hiszen ez a műfaj még az ő idejükben a férfiösszejövetelek testvéri versengésének keretétől szolgált.

Ugyancsak szemléletváltózásra utalhat a tárgyalt narratív szövegének a hagyományos lassú dalok szövegeinek szemléletétől való eltérése. Az oláh cigány lassú dalokban

<sup>33</sup> Csenki I. – Csenki S. 1980



a férfi tetteinek a feleség általi nyílt számonkérése nem jellemző. A férjnek a feleségével szembeni testi agresszióval való fenyegetésére viszont annál több a példa. A korábban említett hatvanhat éves királyházi férfi archaikus dalszövegei még tele voltak testi fenytéssel való fenyegetésekkel. A pontozásban ilyenféle szöveg nem fordult elő: manapság a férfiak nem veréssel, hanem elhagyással, az anyagi (luxus)javak más nővel való megosztásával fenyegetik a feleségüket.

A férfiak hosszú időszakokra való „eltűnése”, a távoli vidékeken való utazás szélesíti látókörüket, de egyben növeli a távolságot köztük és a család között, amelyet nem csökkent az asszonyok féltékenysége. A szenvedélyes játék tulajdonképpen oka ezért valószínűleg a félelem lehet: a félelem a családi és rokonsági kötelekek szétesésétől, az individuális életmód, a család kárára bekövetkező önzés elterjedésétől. A veszélyeztetett egalitáriánus társadalom tagjai a kontroll fenntartására a jelzett időszakban nyilván többféle megoldással is próbálkoztak, melyek közül kettőt ismerünk. Az egyik, a kisegyházakhoz való csatlakozás külső segítséget vesz igénybe és egyben integrációs törekvéseket is jelez. A másik, egyfajta belső megoldási kísérlet pedig a hagyományos narratívának az új helyzetre való alkalmazása, amikor a házastársak és a közösség együtt döntheti el, hogy a felek miért nem „jók” és hogyan válhatnak „jóvá”.

## Irodalom

BARTÓK Béla

1967 „Carols and Christmas songs (Colinde.)” In Benjamin Suchoff (ed.): *Rumanian Folk Music IV*. (2<sup>nd</sup> ed. 1975) The Hague, Martinus Nijhoff.

BRIGGS, Charles L.– BAUMAN, Richard

1992 „Genre, intertextuality and social power”. *Journal of Linguistic Anthropology* (2) 131–172.

CSENKI Imre – CSENKI Sándor

1980 *Cigány népballadák és keservesek*. Budapest, Európa.

CSERNICSKÓ István

1998 „Az ukrán nyelv oktatása Kárpátalja magyar iskoláiban”. In Lanstyák István – Szabó Mihály Gizella (szerk.): *Nyelvi érintkezések a Kárpát-medencében*. Pozsony, Kalligram Könyvkiadó–A Magyar Köztársaság Kulturális Intézete, 44–59.

DAVIDOVÁ, Eva – ŽIŽKA, Jan

1991 *A letelepedett cigányság népzeneje Csehszlovákiában. Folk music of the sedentary Gypsies in Czechoslovakia*. Budapest, MTA Zenetudományi Intézet. /Európai cigány népzene 2. Gypsy folk music of Europe 2./

EISENBERG, Ann R.

1986 „Teasing: verbal play in two Mexicano homes”. In Bambi B. Schieffelin – Elinor Ochs (ed.): *Language socialization across cultures*. Cambridge University Press, 182–199.

GRABÓCZ Gábor – KOVALCSIK Katalin

1988 *A mesemondó Rostás Mihály. Mihály Rostás, a Gypsy story-teller*. Budapest, MTA Néprajzi Kutató Csoport. /Ciganisztikai Tanulmányok 5. Hungarian Gypsy Studies 5./

HAJDÚ András [André]

1962 Le folklore Tsigane. *Études Tsiganes* (1–2) 1–33.

KAPROW, Miriam Lee

- 1982 Resisting respectability: Gypsies in Saragossa. *Urban Anthropology* 11 (3–4) 399–431.

KERTÉSZ WILKINSON Irén

- 1997 *Vásár van előttem*. Egyéni alkotások és társadalmi kontextusok egy dél-magyarországi oláh cigány lassú dalban. *The fair is ahead of me*. Individual creativity and social contexts in the performances of a southern Hungarian Vlach Gypsy slow song. Budapest, MTA Zenetudományi Intézet. /Európai cigány népzene 4. Gypsy folk music of Europe 4./

KOVALCSIK Katalin

- 1985 *Szlovákiai oláh cigány népdalok. Vlach Gypsy folk songs in Slovakia*. Budapest, MTA Zenetudományi Intézet. /Európai cigány népzene 1. Gypsy folk music of Europe 1./
- 1993 Men's and women's storytelling in a Hungarian Vlach Gypsy community. *Journal of the Gypsy Lore Society* 5, 3 (1) 1–20.
- 1998 „Ami a dalban van, az a cigány beszéd.” Egy erdélyi oláh cigány közösség nyelvi ideológiája. In Bari Károly (szerk.): *Tanulmányok a cigányságról és hagyományos kultúrájáról*. 31–52. Gödöllő, Petőfi Sándor Művelődési Központ.

MERRIAM, Alan P.

- 1964 *The anthropology of music*. Evanston, Northwestern University Press.

MILLER, Peggy

- 1986 „Teasing as language socialization and verbal play in a white working-class community”. In Bambi B. Schieffelin – Elinor Ochs (ed.): *Language socialization across cultures*. Cambridge University Press, 199–212.

MNL [Magyar Néprajzi Lexikon] 1. [kötet]

- 1977 Csúfoló. Szemerkényi Ágnes és Lajos Árpád szócikke. 538. Budapest, Akadémiai Kiadó.

MNL [Magyar Néprajzi Lexikon] 4. [kötet]

- 1981 Pont. Pontozó. Martin György szócikkei. 259–260. Budapest, Akadémiai Kiadó.

PIASERE, Leonardo

- 1997 „A *xoraxano* romák békéltető emberei”. In Prónai Csaba (szerk.): *Leonardo Piasere: A ciganológusok szerelmei*. (Válogatott tanulmányok.) Budapest, ELTE BTK Kulturális Antropológia, 90–109. /Kulturális Antropológiai Cigánytanulmányok 2./

RÉGER Zita

- 1999 „Teasing in the linguistic socialization of Gypsy children in Hungary”. *Acta Linguistica Hungarica* 46 (3–4) 289–315.

SCHIEFFELIN, Bambi B.

- 1986 „Teasing and shaming in Kaluli children's interactions”. In Bambi B. Schieffelin – Elinor Ochs (ed.): *Language socialization across cultures*. Cambridge University Press, 165–181.

STEWART, Michael

- 1987 „»Igaz beszéd« – avagy miért énekelnek az oláh cigányok?” *Valóság* 30 (1) 49–64.
- 1989 „»True speech»: Song and the moral order of a Hungarian Vlach Gypsy community”. *Man* (N.S.) 24 (1) 79–101.
- 1994 *Daltestvérek*. Az oláh cigány identitás és közösség továbbélése a szocialista Magyarországon. Budapest, T-Twins–MTA Szociológiai Intézet–Max Weber Alapítvány.

VÍG Rudolf

- 1984 *Szabolcs-szalmári cigány népdalok*. Hungaroton SLPX 18082.

**férj:** No, phen man! Kaj si, hodj t-aven te  
pontozinas, taj naj kedve.

**feleség:** Naj man voja te giljabarau!

**beleszóló:** Ker tuke voja!

**férj:** Te kezdij la!

**feleség:** Tu kezdin, ke tuk-aula khajnjako šero!

**férj:** Me te kezdij mange. Szóval me te kezdij  
mange. No...

**feleség:** Me' ko'ro mukhej!

**férj:** Voj e ko'ri! So naj buder!

– No, mondd már! [Kérdezik], hogy van, hogy  
gyerünk pontozni, és nincs kedve.

– Nincs kedvem énekelni.

– Csinálj magadnak kedvet!

– Kezdd el!

– Te kezd el, mert neked fog a nőkön járn az  
eszed!

[Szó szerint: Neked lesz tyúkos fejed.]

– Én kezdem el. Szóval én kezdem el. No...

– Na, vakulj meg!

– Ó a vak! Na, nincs tovább!

Parlando ♩ cca. 88

1. ém no de Mu-ri ka-li ga-zi, Taj t-a-vesbax-ta-li! phe-nel, hodj, no,

So ker - djan tu ra - tji, Ra- tji pe paš - ra - [tji]? ém de

2. Ra- tji pe paš - ra - tji, Mu-ri ka - li ga - zi! ém de

Xa - lě tut o ba - na - to, mo-re, Tjo ma - tjar - do še - ro

Te xal o ba - a - na - [to]!

1. kotta

1. sor  
a1 b1 c1 a2 a3 b2 b3 c2 c3 c4  
3-4 5-11 5-8 9-11 3-7, 9 8, 11 10

2. sor  
a1 b1 c1 a2 a3 a4 a5 a6 a7 a8  
3, 5, 9 4-5 6 7 8 10 11  
b2 b3 b4 b5 c2 c3 c4  
3, 6-7, 9 4, 7 8 11 9 10 11

3. sor  
a1 b1 c1 a2 a3 a4 b2 b3  
4-5 7, 11 10 3 4, 6, 9, 11 7 3

4. sor  
a1 b1 c1 a2 a3 a4 a5 a6 a7  
b2 b3 b4 b5 b6 c2 c3 c4 c5  
3 4 5 3 6, 8 7 9  
a1 b1 c1 a2 b2 b3 b4 b5  
4-8 4 5-6 7-8 9-11 3

1. kotta (folytatás)  
A dallamsorok variációi a 2. versszaktól.

**férj:**

1. *ëm no de* Muři kali gaži,  
Taj t-aves baxtali!

1. Fekete feleségem,  
Légy szerencsés!

**beleszóló:**

[Ža ča', de!]  
*phenel, hodj, no*, So kerdjan tu ratji,  
Ratji pe pašra(tji)?!  
[No, ta phe' o dumi!]

[Menjél csak!]  
*azt mondja, hogy* Mit csináltál este,  
Egészen éjfélig?  
[No, a szavakat mondd!]

**feleség:**

2. *ëm de* Ratji pe pašratji,  
Muři kalji gaži!  
*ëm de* Xalě tut o banato,  
*more*, Tjo matjardo šero  
Te xal o bana(to).

2. Egészen éjfélig,  
Fekete feleségem!  
Egyen meg a bánat,  
*more*, Azt a részeges fejedet  
Egye meg a bánat!

3. *ëm de* Tjo matjardo šero  
Te xal o banato!  
*ëm de* Kan-ek šera pijes,  
Sa čikalo phires,  
Unglavestut o(pre)!

3. A részeges fejedet  
Egye meg a bánat,  
Ha egy sört megiszol,  
Máris sárosan jársz,  
Hogy akasztanád föl magad!

**beleszóló:**

[Na, sín lake, šougor!]

[Na, vágj oda neki, sógor!]

4. *de j*Unglavestut opre  
*d*Ande tjinjarika,  
*ou* Šoha te na dikhau tut,  
*ëm de* O skamin hi jando suno,  
*d*Odol prostija(ko).

4. Akaszd föl magad  
A sötétben,  
Hogy sose lássalak többet,  
Annak a *prostónak*  
A székéről álmodom. (?)

**férj:**

5. *phenel, no de* Xal tut o banato,  
Kurve, muři gaži!  
*phenel, hodj* Žanes muřo sokaši,  
*phenel, ho* Drago-j te mulatinau,  
Xal tut o bana(to)!

5. *azt mondja, no de* Egyen meg a bánat,  
Asszony, feleségem!  
*azt mondja, hogy* Ismered a természetem,  
*azt mondja, hogy* Hogy szeretek mulatni,  
Egyen meg a bánat!

6. *phenel*, Na lažatut, řomnjej,  
Xal tut o banato!  
*phenel, ho řomnjej, j*Andre paruvou tut,  
*phenel*, Tja cinna kirvaha,  
Xal man o bana(to)!

6. *azt mondja*, Ne szégyenkezz, asszony,  
Egyen meg a bánat!  
*azt mondja, hogy asszony*, Elcseréllek téged  
*azt mondja*, A kis komaasszonyoddal,  
Úgy egyen meg engem a bánat!

7. *phenel, hodj* Tja cinna kirvaha  
*hodj* Opre kerla tuha,  
*phenel, hodj* Š-avla, řomnjej,  
 and ek řihuli beřla, hej,  
*phenel, hodj* Tu bar-asva peravej,

Me te pustisaj(vau)!

8. *phenel, hodj* Xal tut o banato,  
 Tjiro prosto řero!  
*phenel, řomnjej*, Vař odol but prosti vorbi  
 Na kampuves mange,  
 Me te pustisaj(vau)!

**beleszóló:**

[Miřto, ma xoljajvel!]

**feleség nevében a férj:**

9. *jaj de, more*, Muřo kalo gažo,  
 Taj t-aves baxtalo!  
*phenel, hodj* Phen man mange dauri,  
 Soske durindjom tut,  
 Me te pustisaj(vau)!

10. Tradjal odol panž ezera,  
 Piljom le tje kirveha, hej,  
*phenel, hodj* Piljom len tje kirveha, hej,  
*hodj* Opre kerel tuha,  
 Me te pustisaj(vau)!

11. *phenel more, hodj* Kana khere daves,  
 Daral tutar tjo řalado,  
*phenel, hodj* Taj tjo cino piko kirvo

Mindig khere hi-lo,  
 Me te pustisaj(vau)!

7. *azt mondja, hogy* Kis komaasszonyodra  
 Foglak elcserélni,  
*azt mondja, hogy* Lehet, asszony, hogy  
 ő fog majd Zsiguliban ülni,  
*azt mondja, hogy* Te meg hullathatod a köny-  
 nyeidet,  
 Úgy pusztuljak el!

8. *azt mondja, hogy* Egyen meg a bánat,  
 A veszekedős fejedet!  
*azt mondja, asszony*, A sok veszekedés miatt  
 Nem kellesz már nekem,  
 Úgy pusztuljak el!

[Jól van, már haragszik!]

9. *jaj de, more*, Fekete férjem,  
 Légy szerencsés!  
*azt mondja, hogy* Mondd meg nekem,  
 Miért untalak meg annyira,  
 Úgy pusztuljak el!

10. Azt az ötezret, amit küldtél,  
 Mind elittam a komáddal,  
*mondja, hogy* Mind elittam a komáddal,  
 Elcseréllek vele,  
 Úgy pusztuljak el!

11. *azt mondja, more, hogy* Amikor hazajössz,  
 Fél tőled a családod,  
*azt mondja, hogy* De [bezzeg] a kicsi komád

Mindig otthon van,  
 Úgy pusztuljak el!

Parlando  $\text{♩}$ -cca. 108

11,13- 1- 3- 17- 12- 8-

*8<sup>va</sup>*  
phe-nel Zau - tar la lu - ma - ha,

6,14- 2- 4-

Sar te be - šau la - ha, ě

9,15- 18- 5- 3- 3- 3,7- 19- 3- 10- 16-

jaj de Sar te be-šau la-ha, hej,

Žun - ga - lja kur - va - [ha].

1 2 3 4 5 6

2, 5, 8 2 2-3, 7 3 3 3-3 4

7 8 9 10 11 12

4-6, 8 5 5 5 6 6

13 14 15 16 17 18 19

7 7 7 7 8 8 8

2. kotta

*feleség (az ének előtt, prózában):*

Na, ʒa majpaše! ʒa, ʒa!

Na, gyere közelebb! Gyere, gyere!

*férj:*

1. *phenel*, ʒautar la lumaha,  
Sar te bešau laha,  
*jaj de* Sar te bešau laha,  
*hej* ʒungalja kurva(ha).

1. *azt mondja*, Elmegyek világgá,  
Mintsem vele éljek,  
Mintsem vele éljek,  
A ronda néemberrel.

*feleség helyettese:*

2. *phenel*, *taj* Opre řodavou tut,  
Taj vi khejr-avesa, more!  
Taj khejre janou tut, hej,  
Ke tjire šavo(řa).

2. *azt mondja*, Felkereslek téged,  
És úgyis hazajössz, *more!*  
Hazahozlak téged  
A gyermekeidhez.

*férj:*

3. *phenel*, ʒasno phenau tuke,  
Na kampuves mange,  
*ke* Nasulē tjo sokaši, hej,  
Na bešau me tu(ha)!

3. *azt mondja*, Tényleg mondom neked,  
Nem kellesz már nekem,  
*mert* Rossz a természeted,  
Nem élek én veled!

4. *hodi* Lou me mange řomnja,  
Cinnja taj šukara,  
*jaj de d*Opre kerau tuha,  
*hej* ʒungalja kurva(ha).

4. Veszek magamnak asszonyt,  
Kicsit és szépet,  
Felváltalak vele,  
Ronda néember.

*feleség helyettese:*

5. *hēm de* Mišto kerejs mange,  
*te* N-avo řomnji tuke,  
*jaj more*, *ke* Khejre janavou tut, hej,  
*le* Bare xarkalen(ca).

5. Jól teszed,  
Nem leszek a feleséged,  
*jaj more*, *mert* Hazahozatlak,  
A nagy csendőrékkel.

*férj:*

6. *phenel*, Soski zoraki-j pe mande,  
Xal la jo banato!  
V-anel la je bida, hej,  
Zumavau la je(khfar).

6. *azt mondja*, Hogy erősködik velem,  
Egye meg a bánat!  
Vigyé el a szomorúság,  
Kipróbálok egyszer.

7. *taj*Te meĵ tu matjuvejs,  
Šoha n-avou pale,  
Meĵ jekhfär matjarle, hej,  
*řomnjeĵ*, Athe me mukhou (tut)!

7. *és* Ha még egyszer berúgysz,  
Sose jövök vissza,  
Ha még egyszer berúgatnak,  
*asszony*, Itt hagylak!



**feleség helyettese:**

8. *phenel*, Žan do phabarde asva  
 Te xajn tjire jakha,  
*jaj de* Na kampuves mange, hej,  
 Tje dile šere(ha)!

8. *azt mondja*, Az égő könnyek  
 Egyék ki a szemedet,  
 Nem kellesz nekem  
 A bolond fejeddel!

Szóllósvégárdó, 1989. XI. 19.

Gyűjtő: Kovalcsik Katalin, Szöllősi Mihály

Férj: Bogár Béla, 32 éves

Feleség helyettese: Samók Anna, sz. 1959.

Kísérők: Bogár Marija, 19 éves (feleség), Lakatos Katica, sz. 1951,  
 Bogár Katica, sz. 1955., Kiss Nágya „Virág”, 22 éves.

AP 16740/c



## Lázár Katalin

### A JÁTÉKOK TÍPUSRENDJE AZ MTA ZENETUDOMÁNYI INTÉZET ARCHÍVUMÁBAN

A játékok nyilvántartásához, kutatásához, kiadásához és oktatásához egyaránt szükség van a játéanyag rendszerezésére. A játékok rendjének kialakításában többféle szempont (pl. szöveg, dallam, térforma, a játszók életkora) is fölmerült rendező elvként, ám ezek egyike sem bizonyult alkalmasnak arra, hogy a játéanyag egészét rendszerezni lehessen. Játékgyűjteményünk nem korlátozódik az énekes játékokra, hiszen az archívumban található például az 1950-es években a Népművészeti Intézet gyűjtőcsoportjai által följegyzett játékok, melyek között az abroncshajtás, a bújócska és a métázás épp-úgy előfordul, mint a *Fehér liliomszál* vagy a *Méz, méz, méz* kezdetű énekes játékok változatai. A kiadványok anyagában is szerepelnek ilyenek, és gyűjtés közben is óhatatlanul előkerülnek dallam, sőt szöveg nélküli játékok; ezek támlapra kerülve gazdagítják archívumunkat.

Olyan rendező elvet kellett tehát találni, amelynek alapján a dallam nélküli játékok is besorolhatók a játékrendbe. Erre alkalmasnak látszott a játékcselekmény szerinti rendszer, melyet Kerényi György használt először, noha ő is csak az énekes játékokat rendszerezte így: „Játékcselekmény-rendezésünk az *énekes játékokra* terjed ki. Nem vettük fel tehát a dallam és verses szöveg nélküli (gomb-, golyó-, bot-, labda- stb.) játékokat, de fel a dallam nélkül előkerült verses szövegűeket, amelyekről feltehető, hogy valaha énekes játékok voltak (változataik esetleg ma is azok), illetve amelyek dallamának lejegyzését a nem-zeneértő gyűjtő elhagyta”.<sup>1</sup> A játékoknak a cselekmény alapján fölépített rendszerét Kerényi a *Magyar Népzene Tára* I. kötetében<sup>2</sup> a dallam szerinti rendszerezést követően közzé is tette.

### Kerényi György rendszere

#### I. EGY-KÉT GYERMEK.

A játszás kezdetei. Kiépülő közösség.

#### A) EGYSEMMÉLYES DALOK.

1. Időjárás.
2. Állatvilág.
3. Csúfolók. (Embervilág.)
4. Különböző alkalomkor.

#### 5. Növényvilág.

#### B) EGYIK JÁTÉKA A MÁSIKKAL.

1. Csak szóval.
2. Az egyik kezdő mozdulatával.
3. A másik is mozdul.
4. Ketten egyformán.
5. Ketten egy harmadikkal.

---

<sup>1</sup> MNT I. 703.

<sup>2</sup> MNT I. 705–706.

**II. EGYIK A MÁSIK HELYÉBE.**

Mikrokosmos.

**A) SZEREPJÁTSZÓ ÉS VÁLTÓ JÁTÉKOK.**

1. Sima váltás
2. Kendős játék. Túrós játék.
3. Fogócska.
4. „Özvegy kácsa.”
5. Szembekötödsdi.
6. Gyűrűsdi.
7. Különféle szerepcsere.

**B) PÁRCSERÉLŐ JÁTÉKOK.**

(PÁRNATÁNC.)

1. Párcserélő, kendővel, tánc nélkül.
2. Páros tánc cserélődő táncosokkal.
3. Páros tánc, három szereplővel.
4. Kivételes mozdulatok, táncok.
5. Sors-kijelölte pár.
6. Párválasztás, csere nélkül.

**C) VERSENGŐ VÁLTÁS.**

1. Az ügyesebb játzó felváltja a B-t.
2. Akinek sikerül B-t elnyernie...
3. Valaki leváltja a B-t.

**III. EGYIK A MÁSIK MELLÉ.**

Fogyó-gyarapodó játékok.  
Átalakuló társadalom.

**A) KIOLVASÓK, KIFORDULÓK.**

1. Különféle kiolvasók.
2. Ki- és beforduló játék.
3. „Hull a borsó!”

**B) LEÁNYKÉRŐ JÁTÉKOK.**

1. Várkörjárás.
2. Sorjátékok.

**C) HIDASJÁTÉKOK ÉS ROKONAIK.**

1. Hídépítés.
2. Aranyalma, aranykörte.

3. Pám, pám, paripám.

4. Virágneves.

5. Záró-játékok: F, H, L, T.

**D) LUDASJÁTÉKOK ÉS ROKONAIK.**

1. Libásdi. Vászonteregetés.
2. Tyúkozás. Érik a dinnye.
3. Gyarapodó fogócska.
4. Igazi (gyarapodó) bújócska.

**N) A NEVETTETŐ-MOTÍVUM A**

KÜLÖNBÖZŐ JÁTÉKCSOPORTOKBAN.

**Z) ZÁLOGOSOK.**

ZÁLOGOT AD.

1. aki elmosolyodik.
2. aki elkésik.
3. aki valami egyébben hibázott.
4. Zálogolás más játék keretében.

**ZK) ZÁLOGKIVÁLTÁS.****IV. EGYIK A MÁSIK MELLETT.**

A felnőttek világának határán.

**A) SOKFÉLE VONULÁS.**

1. Az átbújó sor.
2. Páros vonulás.
3. Kanyargó járás három lány körül.
4. Rétes.
5. Lánccsiga.
6. Függelék.

**B) TÁNCOK.**

1. Forgó kör.
2. Páros táncok.
3. Körök, oszlopok játéka.
4. Fogyó-gyarapodó táncok.

**C) ALAKOSKODÁSOK.**

1. Egy főszereplővel.
2. Két vagy több főszereplővel.
3. Mind együtt.

## V. KAPCSOLÓDÓ ÉS ÁTALAKULÓ JÁTÉKOK.

### A) KAPCSOLÓDÓ JÁTÉKOK.

1. Szerepváltóhoz társulók.
2. Kiolvasóval kezdődők.
3. Kifordulók zárójátékkal.
4. Várkörjáráshoz csatlakozók.
5. Fogyó-gyarápodó játékkal kezdődők.
6. Egyéb kapcsolódók.

### B) JÁTÉKOK A SZOKÁSOSTÓL ELTÉRŐ BEFEJEZÉSSEL.

1. Átalakult várkörjárók.
2. Átalakult hidasjáték-félék.
3. Átalakult ludasjátékok és rokonaik.

## VI. KÉRDÉSES (SZÜKSZAVÚAN LEJEGYZETT) ÉS KÜLÖNLEGES JÁTÉKOK.

### VII. FELNŐTT JÁTÉKAI ÖLBELI GYERMEKSEL.

#### A) CIRÓKA, MARÓKA-FÉLÉK.

1. Mutogatók, csipkedők, tapsoltatók
2. Csiklandozók.

#### B) HINTÁZÓ-, LOVAGOLTATÓ-FÉLÉK.

#### C) FÜGGELÉK. ALTATÓK, STB.

Kerényi rendjének gondos áttekintése alapján megállapítható, hogy ő deklarálja ugyan a játékselekmény szerinti rendezést (s ezzel tudtunkkal első a világon), ezt azonban nem érvényesíti következetesen. A főcímek (írásban vastag nagybetűvel, római számmal) egy része például nem a játékselekményre, hanem a szociológiai vonatkozásokra, a játékosok egymás közti kapcsolataira utal: „Egy-két gyermek”, „Egyik a másik helyébe”, „Egyik a másik mellé”, „Egyik a másik mellett”.

A „Kapcsolódó és átalakuló játékok” főcím kontaminációkra utal, s valóban találunk kontaminációkat e csoportban, de ide kerültek például azok is, melyek kiolvasóval kezdődnek, vagy valamilyen zárójáték követi őket. A korábban említett, a játékmag alapján való rendezéskor ezeket egyértelműen csoportba lehet osztani, hiszen sem egyik, sem másik nem befolyásolja magának a játéknak a lényegét. Az „átalakuló játékok” közé Kerényi azokat sorolta, amelyeknek befejezése „a szokásostól eltérő”, ez azonban szubjektív kategória: a ma ismert játékanyag alapján kijelenthetjük, hogy ezek a befejezések is szokásosak. (Például: „a körüljárók nem viszik magukkal a kiválasztottakat, hanem cserélnek velük”: a jelenlegi rendben ez altípusként szerepel. Hasonló a helyzet a *Libásdi [Gyertek haza, ludaim]* játékkal: Kerényi azt tekinti szokásosnak, ha a farkas által elfogott libák kiállnak, átalakulnak pedig azt, ha az elfogott liba lesz a farkas – ami egyébként a fogócskajátékok szokásos szerepcseréje.)

„Kérdéses (szükszavúan lejegyzett) és különleges játékok” ma is vannak, hiszen nem változtathatunk visszamenőleg azon, hogy egyes leírásokból lényeges elemek hiányoznak, s egyedi játékok is mindig lesznek: egyediségük csak akkor szűnhet meg, ha hozzájuk hasonló változat is előkerül, ami nem vehető biztosra. E játékok azonban nem külön jelennek meg: a változatok alapján többnyire megállapítható, hogy melyik csoporthoz tartoznak, és ahhoz kapcsolhatók.

A „Felnőtt játékaik ölbeli gyermekkel” csoport megmaradt ugyan, de új nevet kapott, s ez nem pusztán formalitás: e játékok szerepének átértékelését jelenti. A *Ciróka-maróka*, a *Hőc-hőc katona* és társaik ugyanis nem a felnőtt játékaik az ölbeli gyermekkel, hanem fordítva: az ölbeli gyermek játékaik, amelyeket egy ideig csak a felnőttel együtt tud eljátszani, később azonban már önállóan vagy más gyerekekkel is (gondoljunk a *Bú bika*, *cséri bika* kezdetű homlokkocantóra vagy a *Csip-csip csókára*, amelyet olykor 4–6 éves kislányok is játszanak egymással). Míg két gyerek olykor játssza őket, két felnőtt sohasem. Ezen kívül e játékok dallam-, szöveg- és mozdulatvilága is mutatja, hogy a kisbaba játékaik, az ő ismereteihez, ízlésvilágához és képességeihez alkalmazkodnak.

## A típusrend

Mivel 1951 óta nagy mennyiségű új adattal, köztük nem énekes játékokkal is gyarapodott archívumunk, az 1970-es évek végén szükségessé vált az alkalmazott elvek és a játéktípusrend ismételt áttekintése. Ennek következtében alakult ki egy újabb rendszer, amelyet a játékok típusrendjének nevezünk.

A két rendszerben közös az, hogy mindkettő a játékcselekményt állítja a középpontba. A típusrend még egy finomítással él: mivel a játékok cselekménye gyakran igen szerteágazó, a játék leglényegesebb elemét, a **játékmagot** teszi a rendszerezés alapjává, leglényegesebb elemnek pedig azt tekinti, ami a játékokat elmondók szerint a játékosoknak a legfontosabb volt: hogy nem szabad nevetni, hogy úgy kell leguggolni, hogy el ne essünk, hogy meg kell fogni valakit stb.

A játékok típusrendjének kialakításában nem a Kerényi által közölt rendszerből, hanem magukból a játékleírásokból indultam ki. Átolvasásuk több mint egy évet vett igénybe, hiszen nagy mennyiségű adatról van szó: azt nem tudjuk, hogy akkor hány adatot tartalmazott a gyűjtemény, de 13–14000-nél nemigen lehetett kevesebb.

Az első átolvasáskor a hasonló játékcselekményű leírásokat egymás mellé tettem, s így alakultak ki a típusok egy-egy játék változataiból. Egyes típusoknak altípusai is keletkeztek, a *Libásdinak* például aszerint, hogy van-e benne szolgáló vagy nincsen, illetve van-e a végén libakeresés vagy nincsen. Altípusok kialakulhattak az eltérő szövegváltozatok, dallamváltozatok szerint is. A *guggolós körjátékban* például a 3-as altípus az *Ég a gyertya, ég*, a 12-es a *Keringő baba*, a 15-ös a *Mit játsszunk, lányok* stb., a *Fehér liliomszál* kezdetű párválasztó körjátékot pedig dallam szerint tűnt célszerűnek altípusokra osztani: az 1-es altípusban vannak a *sssl s m* dallamú változatok, a 2-esben az egyéb bipodikus *so*-ról indulók, a 3-asban a bipodikus *mi*-ről indulók, a 6-osban a tripodikusak stb.

A rendszer alapegysége tehát a típus (amely esetenként altípusokra bontható). A következő lépésben olyan jellegzetességeket kerestem és találtam, amelyek egyes típusokat összeköthetnek egymással. Így alakultak ki egy szinttel magasabban a típuscsoportok.

Vannak például olyan játéktípusok, amelyekben egyik gyereknek meg kell fognia a másikat: ez a játék magja. Ezt azonban különböző szövegekkel, dallamokkal és cselekményekkel körítik. A *Kinn a bárány*, *benn a farkas*, a *Hátulsó pár*, *előre fuss* és a

*Lipem-lopom a szőlőt* semmiképpen nem tekinthetők azonos játékoknak: három játéktípusról van itt szó, amelyek mindegyikében egyik játszónak meg kell fognia a másikat. Sok más játéktípussal együtt (*Itt a három, Sánta róka, Árokcica, Szembekötős fogó, Pörgetős cica, Fekete-fehér, Láncfogó, Érintő fogó, Páros fogó, Tyúkozás* stb.) ezek alkotják a **fogócskák** típuscsoportját. Hasonlóképpen egy típuscsoportba kerültek a Kerényinél is szereplő **vonulások**, amelyekben a játszóknak valamilyen térforma szerint együtt vonulnak, sétálnak. Míg azonban az ő játékrendjében például a *csapójáték (ostorcsapó, sudaras)* is ezek közé került,<sup>3</sup> a játékcselekmény különbözősége miatt a jelenlegi típusrendben máshol található. Ebben ugyanis nem a térforma szerinti haladás a lényeg, hanem az ügyeskedés: aki elől van, úgy igyekszik kanyarintani a sort, hogy a hátul lévő elessen, aki pedig a végén szalad, megpróbálja ezt elkerülni.

A típuscsoportok kialakítása után még egy szint kínálkozott, amelybe a hasonló jellegű típuscsoportok kerültek. Ez a legfelső szint hat tömböt foglal magában: az **eszközös**, a **mozgásos**, a **szellemi** és a **párválasztó** játékok tömbjét, valamint a **mondókákat** és a **kisorsolókat–kiolvasókat**.

A játékok típusrendjének tömbjeit és típuscsoportjait a hozzájuk tartozó számokkal mutatom be: a teljes típusjegyzék a maga csaknem 2000 típusával és altípusával mintegy 45 számítógépes oldal. (Pontos számot nem lehet mondani, mivel a típusrend folyamatosan bővül, gyakran keletkeznek új altípusok vagy típusok: 1999 szeptemberére számuk már több mint 2300-ra nőtt!)

## Tömbök, típuscsoportok

<b>Eszközös játékok</b> 4.1.xxx.x/x	Tárgykészítő játékok	(4.1.1xx.x/x)
	Eszközös ügyességi játékok	(4.1.2xx.x/x)
	Labdajátékok	(4.1.3xx.x/x)
	Sport jellegű népi játékok	(4.1.4xx.x/x)
<b>Mozgásos játékok</b> 4.2.xxx.x/x	Öbéli gyermek játéakai	(4.2.1xx.x/x)
	Mozgásos ügyességi és erőjátékok	(4.2.2xx.x/x)
	Fogócskák	(4.2.3xx.x/x)
	Vonulások	(4.2.4xx.x/x)
<b>Szellemi játékok</b> 4.3.xxx.x/x	Szellemi ügyességi játékok	(4.3.1xx.x/x)
	Beugratások	(4.3.2xx.x/x)
	Kitalálós játékok	(4.3.3xx.x/x)
	Rejtő-kereső játékok	(4.3.4xx.x/x)
	Tiltó játékok	(4.3.5xx.x/x)

<sup>3</sup> MNT I. 775.

<b>Párválasztó játékok</b> 4.4.xxx.x/x	Párválasztó körjátékok	(4.4.1xx.x/x)
	Leánykérő játékok	(4.4.2xx.x/x)
	Párválasztó társasjátékok	(4.4.3xx.x/x)
<b>Mondókák</b> 4.5.xxx.x/x	Természetmondókák	(4.5.1xx.x/x)
	Növénymondókák	(4.5.2xx.x/x)
	Állatmondókák	(4.5.3xx.x/x)
	Bölcsődalok, ölbelieknek szóló mondókák	(4.5.4xx.x/x)
	Névcsőfolók	(4.5.5xx.x/x)
	Tulajdonságcsűfolók	(4.5.6xx.x/x)
	Foglalkozáscsűfolók	(4.5.7xx.x/x)
	Falu-, nyelvjárás-, nemzet(iség)- és egyéb csűfolók	(4.5.8xx.x/x)
	Különféle mondókák	(4.5.9xx.x/x)
<b>Kisorsolók, kiolvasók</b> 4.6.xxx.x/x	Kisorsolók	(4.6.1xx.x/x)
	Kiolvasók	(4.6.2xx.x/x)

Az *eszközös játékok* lényege, hogy a játék eszközével mi történik: el tudjuk-e készíteni (tárgykészítő játékok típuscsoportja), illetve milyen ügyesen tudunk vele bánni (eszközös ügyességi játékok, labdajátékok és sport jellegű népi játékok típuscsoportjai). A *mozgásos játékok*ban valamilyen mozgás, mozdulat elvégzése áll a játékcselekmény központjában: a kisgyermek testrészeinek, illetve egész testének ritmikus mozgatása (ölbeli gyermek játékaiknak típuscsoportja), az, hogy elég ügyesek vagy elég erősek vagyunk-e bizonyos mozgásformák, mozdulatok elvégzéséhez (különféle ügyességi és erőjátékok típuscsoportja), hogy elég gyorsak vagyunk-e ahhoz, hogy megfogjunk egy másik játszót, illetve elszaladjunk előle (fogócskák típuscsoportja), vagy hogy tudunk-e bizonyos kötött térformában együtt mozogni, vonulni (vonulások típuscsoportja). A *szellemi játékok* között lévő típusokban, típuscsoportokban valamiféle szellemi tevékenység a játék középpontja, lényege: elég jó-e a memóriánk, el tudunk-e mondani rövidebb-hosszabb szövegeket, tudunk-e gyorsan reagálni, elég nagy-e a szókincsünk stb. (szellemi ügyességi játékok típuscsoportja), be tudnak-e ugratni minket (beugratások típuscsoportja), ki tudunk-e találni valamit segítséggel vagy vaktában (kitalálós játékok típuscsoportja), meg tudunk-e találni egy elrejtett tárgyat vagy az elbűjt játszókat (rejtőkereső játékok típuscsoportja), illetve van-e kellő önfegyelmünk, hogy ne nevezzünk, ne pislogjunk, ne szólaljunk meg, vagy más tiltásokat tartunk be (tiltó játékok típuscsoportja). A *párválasztó játékok* típusaiban az a lényeges, hogy ki kit választ, vagy ki mikor kerül sorra. Az egyik csoportban a kör közepén álló választ párt, és azzal helyet cserél (párválasztó körjátékok típuscsoportja), a másikkban a kör körül járó kérő minden dallam végén magával viszi, aki mögé érkezett (leánykérő játékok típuscsoportja), a harmadikban pedig a fiúk és lányok közötti érzelmi kapcsolatok játsszák a főszerepet,



s mindenki kíváncsian várja, hogy melyik fiú melyik lányt választja és fordítva (párválasztó társasjátékok típuscsoportja).

A négy játéktömb magában foglalja az alkalomhoz nem kötött játékokat. Ezen kívül kialakult még két tömb, amelyeknek típusai, típuscsoportjai a játékananyag alkalomhoz kötött részét tartalmazzák. Ezek a *mondókák* és a *kisorsolók-kiolvasók*.

A *mondókák* közé tartozó szövegeknek funkciójuk van,<sup>4</sup> azaz mindig akkor hangzanak el, amikor megfelelő helyzetbe kerülünk. Naphívogatót akkor mondunk, ha fázunk, esőbiztatót, ha esik az eső (természetmondókák típuscsoportja), különböző növényekhez szóló mondókákat (levéltépdeseőket, sóska-mondókát) akkor, ha az a növény az utunkba kerül (növénymondókák típuscsoportja), az állatokhoz szólókat vagy hangjukat utánzókat akkor, ha gólyával, fecskével, cinkével, békával, csigával, katicával, lepkével, libával, pulykával, bikával stb. találkozunk (állatmondókák típuscsoportja), bölcsődalt akkor, ha azt akarjuk, hogy a kisbaba elaludjon (bölcsődalok típuscsoportja), csúfolót akkor, ha Jóska nevű, vagy kövér, sovány, vöröshajú, szeplős, árulkodó gyerekekkel, vagy katonával, három együtt sétáló gyerekekkel stb. találkozunk (csúfolók típuscsoportjai), másokat akkor, ha például valakivel elcserélünk valamit, összeveszünk valakivel, más elveszett holmiját megtaláljuk stb. (különbféle mondókák típuscsoportja).

A *kisorsolók-kiolvasók* funkciója a következő játék „főszereplőjének” (fogó, hunnyó, csósz stb.), illetve az előnyösebb helyzetben kezdő csapatnak a kiválasztása. Külön tömbbe azért kerültek, mert a kisorsolóknak – szöveg nélküliek lévén – nincs helyük a mondókák között, funkciójuk viszont a kiolvasókhoz köti őket.

## Számozás

A típusrend elkészültekor célszerűnek tűnt kidolgozni egy számozási rendszert, amely segít eligazodni a tömbök, típuscsoportok és típusok között. A játérend típuszámának első számjegye a műfajra (gyűjteményre) utal, ez a játékok esetében 4. (utána pont áll). A második számjegy a tömbre vonatkozik (ezt is pont követi). A harmadik-negyedik-ötödik számjegy a típuszám (ezen belül az első számjegy utal a típuscsoportra), a pont után a hatodik az a tartalék hely, amelynek segítségével két típus közé a későbbiekben beszúrható egy harmadik (minden két típus közé a számozás véglegesítése után kilenc toldható be utólag). Ezt követi a / jel, amely után az altípust mutató szám következik: ez utóbbi többjegyű is lehet. Így magáról a típuszámról is meg lehet állapítani a játék főbb jellemzőit (pl. hogy mozgásos ügyességi vagy párválasztó társasjátékról van-e szó). A 4.4.130.0/4 típuszámot viselő adatról az előbbiek szerint látatlanban is megállapítható annyi, hogy párválasztó körjáték (4: játékgyűjtemény, 4: párválasztó tömb, 1xx: párválasztó körjátékok), a típuszám-jegyzék pedig megmutatja, hogy a 130. a „Fehér liliumszál” típus, és a 0/4 annak bipodikus, *do*-ról induló altípusa.

<sup>4</sup> Borsai I. 1981, 2.

## Terminológia

A játékrend létrehozásának fontos eleme volt a játékokkal kapcsolatos terminológia kialakítása, pontosítása. Első feladat volt a játéktípusok elnevezése: ebben igyekeztem azt a gyakorlatot követni, hogy a játék szövegkezdetek (*Kis kacska fürdik, Haj szénája, szénája*) vagy a falvakban ismert, illetve a szakirodalomban régebben használt elnevezés (*bakugrás, abroncshajtás, páros forgó, páros szökdelő*) legyen a típus neve. Az utóbbi esetben a döntés néha elkerülhetetlenül szubjektív volt, hiszen nem állapítható meg, hogy az *abroncshajtás* és a *karikázás* közül melyik elnevezés a gyakoribb, legfőljebb arra támaszkodhattam (és ezt minden esetben meg is tettem), hogy a gyűjtött adatok között melyik elnevezés fordul elő többször. (Természetesen a későbbiek során a különféle elnevezések aránya is változhat.)

A típusnév szükségességét alátámasztja az a körülmény, hogy olykor egy-egy játéktípusnak sokféle szövegváltozata van, s a falvakban ezek szerint tartják őket számon. Így lesz a páros forgó Hévízgyörkön (Pest) *cibrizés*, Besencén (Baranya) *Húzd, húzd magadat*, Mátraszélen (Nógrád) *Túrót ettem, vaját ettem*, illetve a páros szökdelő Sárpilisén (Tolna) *Án-dán didijom*, Vitnyéden (Sopron) *Babot főztem*, Völgyesen (Bács-Bodrog) *Erre, kakas, erre, tyúk*, Rajkán (Moson) *Lérom, lérom*.

Több esetben a típusnak, illetve típuscsoportnak nem volt a szakirodalomban használatos neve, ezért nekem kellett azokat kialakítanom. Más esetekben a szakirodalomban használatos neveket meg kellett változtatnom. Ennek különféle okai voltak, elsősorban a terminológiai következetlenség és a párhuzamosságok, vagyis hogy ugyanarra a játékfajtára több elnevezés is használatban volt. Ez természetesen vonatkozik a tömbök elnevezésére is.

A típuscsoportok közül az „ölbeli gyermek játékaik” elnevezés körüli problémákra utaltam az előbbieken. A legnehezebb feladat a párválasztó játékokkal kapcsolatos elnevezések egyértelmű kialakítása volt.

A párválasztó játékok tömbjébe tartozó játékok Kerényinél a II. („Egyik a másik helyébe”) és a III. („Egyik a másik mellé – fogyó–gyarapodó játékok”) csoportban található, ennek megfelelően különféle elnevezések alatt. (A főcímek logikájának megfelelően mindkettőben számos olyan játék is előfordul, amelynek semmi köze a párválasztáshoz, de ezekkel itt nem foglalkozom.) II. A.: „Szerepjátszó és váltó játékok”, II. B.: „Párcserélő játékok. (Párnatánc)”, III. B. „Leánykérő játékok”.

A „szerepjátszó és váltó játékok” terminus máig nagy népszerűségnek örvend, ami elsősorban azért zavaró, mert a nem népi eredetű játékokban található szövegmegjátszó motívumot erősíti. Erről Borsai Ilona többször is megírta,<sup>5</sup> hogy a magyar népi játékokban hagyományosan nincsen naturális szövegmegjátszás, s ezt nem lehet elég hangsúlyosan és elég gyakran idézni, mert még mindig terjed az óvodákban, iskolákban. Dramatikus elemek előfordulnak a népi játékokban, pl. a *boltos játékban*, amikor az egyik gyerek a bolti eladó, a másik a vevő szerepét játssza el; a szövegmegjátszás viszont mást, egyfajta szájbarágást jelentene. Ez azonban nem jellemző a magyar népi kultúrára, így a játékokra sem; a *Hajlik a meggyfában* tehát a kör közepén állóknak nem kell

<sup>5</sup> pl. Borsai I. 1981, 27.

meggyfaként hajladoznia. A „váltó játékok” kifejezés azt sugallja, hogy valamilyen tevékenységben egymást váltják a gyerekek: a játéknak azonban nem az a lényege, hogy fölváltják azt, aki középen áll, hanem a választás mozzanata, tehát az elnevezéssel is érdemes azt hangsúlyozni.

Hasonlóan elterjedt a „párcserélő játékok” megnevezés is; ez nyelviileg megint mást jelent, mint amiről a játékban szó van. Párcserélő játékot az játszik, aki mindig bent van a kör közepén, és egyszer ezt, egyszer azt választja, így cserélgeti a párját. Itt azonban nem erről van szó, hanem párválasztásról: a lényeg az, hogy a középen álló kit választ párjául.

A „fogyó-gyapadódó játékok” kifejezést a jelenleg kialakított rendben azért nem használom, mert nincsen megkülönböztető értéke. Van ilyen az eszközös játékok között is (pl. a kidobós játékok többsége), a mozgásos játékok csoportjaiban (*Adj, király, katonát*, fogócskák, kapus-hidas játékok), a szellemi játékok között (*virágneves játék*, amelyben az angyalnak és az ördögnek ki kell találnia, hogy a többiek milyen virágneveket választottak, s akiét kitalálták, azt elviszik magukkal), a párválasztó játékok között is (a leánykérő játékok), de még a kiolvasók között is. Ezek annyira különböznek egymástól, hogy legföljebb az egyes játéktípusok tárgyalásánál utalhatunk a fogyó-gyapadódó jellegre, de mivel a játék lényege gyakran nem az (hanem a megfogás, a kitalálás, a sorra kerülés, a következő játék szereplőjének kiválasztása stb.), még akkor sem feltétlenül fontos.

A párválasztó játékok első típuscsoportjának elnevezése nem volt könnyű, hiszen ezeknek semmi egyéb lényeges vonásuk nincsen a párválasztáson kívül. Így lett a típuscsoport neve jobb híján „párválasztó körjátékok”, mivel mindegyiket körben játsszák.

A „leánykérő játékok” terminuson nem kellett változtatnom: ez egyértelmű és jelzi a játék lényegét is. Annál nehezebb volt a helyzet a párválasztó játékok harmadik típuscsoportjával, amelyben a lányok és fiúk közti kapcsolatokat firtatják különböző módon (*Kútba estem, Fordulj, bolha, Tetszik-e a szomszéd* stb.). Ezeket a játékokat sokszor említi az irodalom „fonójátékok” összefoglaló néven, s annyiban jogos a megnevezés, hogy ezeket elsősorban fonóban játszották, hiszen a bálokkal, táncházakkal együtt az volt a fiúk és lányok találkozásának legfontosabb alkalma, helyszíne. A probléma a megnevezéssel az, hogy a fonóban igen sok másfajta játékot is játszottak, jóval többet, mint ezek a játékok: ott történt a beugratások nagy része (vízzel való leöntés, fogorvosos játék), s míg a lányok magukban voltak, sok egyéb, köztük pajzán játékokra is sort kerítettek.<sup>6</sup> Emiatt ezt az elnevezést nem találtam elég pontosnak.

Hosszas fejtörés után úgy döntöttem, hogy e típuscsoport elnevezése „párválasztó társasjátékok” lesz. Ez összecseng ugyan a táblás társasjátékok nevével, de az előtte álló „párválasztó” szó mutatja, hogy nem azokról van szó. A társasjátéknak pedig lehet egy másik jelentése is: „társasági játékok”. A *Kútba estem*, a *Fordulj, bolha*, a *Hoppon maradt vőlegény* és társaik valóban mutatnak polgári jellegzetességeket (a *Hoppon maradt vőlegény*ben pl. a fiúk odamennek a lányokhoz és meghajolnak, ami a néphagyományban nem szokott előfordulni, a másik két említett játékot pedig gyakorlatilag azonos módon játsszák az egész magyar nyelvterületen, vagyis nincsenek változatai), ez tehát

<sup>6</sup> Lajos Á. 1974.

mutatja a hagyományban élő és ismert, de valószínűleg polgári eredetű játékcsoportnak a többitől való különbözőségét.

A „mondóka” terminus használatának az a definíció szab gátat, mely szerint a mondókának funkciója van, vagyis egy-egy mondóka bizonyos meghatározott esetekben hangzik el. Ez egyszerűsíti annak eldöntését, hogy mondóka-e a *Ciróka-maróka* vagy a *Hőc-hőc katona*. Az előzőeket figyelembe véve egyik sem az, hiszen egyikhez sem szükséges semmiféle „bizonyos eset”. A kisbaba otltlétét nem nevezhetjük különleges esetnek vagy feltételnek, mivel ő a játszó: az ő szórakoztatására szolgáló, az ő ízlése szerint kialakított játékról van szó, amely a típusrendben az ölbeli gyermek játécai típuscsoporthoz tartozik. Az *Egy, megérett a meggy*, a *Répa, retek, mogyoró*, a *Sárga bögre, görbe bögre* is mondókaként szokott szerepelni, a fenti meghatározás szerint azonban ezek sem azok, hiszen nem alkalomhoz kötöttek: a típusrendben a szellemi játékok között szerepelnek.

Biztos vagyok abban, hogy évtizedek óta használt kifejezéseket, megnevezéseket nem lehet egyik pillanatról a másikra eltörölni, megváltoztatni. A pontos (legalábbis az eddigienél átgondoltabb) terminológia azonban megvan, és remélhetőleg előbb-utóbb tért hódít: ez elsősorban az oktatáson múlik.

## A típusrend jelenlegi helyzete és a munka célja

A játékok típusrendjének kialakítása alapján véve megtörtént 1979 és 1982 között, amikor összefoglaló tanulmány készült róla.<sup>7</sup> A támlapok rendszerbe rakásához és a típusrend finomításához még mintegy nyolc évre volt szükség: a munka nagyjának befejezését 1990 tájékára tehetjük. Valójában természetesen nem fejezhető be, hiszen nyitott rendről van szó, amely állandóan gyarapszik. A játékok a Népzenei Típusrend A–C osztályát követően számítógépre került, az ellenőrzés és a javítás is megtörtént. A játékok típusrendjében 1998. év végén 18676 beosztott, rendezett játékleírás található az előbbieken kifejtett rendszerben, összesen 1910 típusban és altípusban. [1999. szeptember 16-ára az adatok száma már 22626-ra, a típusoké és altípusoké 2317-re nőtt.] Néhány száz leírás még beosztásra vár: egy részük minden bizonnyal az 1950-es évekből, az akkori Népművészeti Intézet gyűjtéséből származó duplum, egy részük pedig az 1998-ban beérkezett új anyag (új lejegyzések, új és régi kiadványokból újonnan támlapra vitt adatok), amelyeket technikai okokból eddig nem lehetett beírni a számítógépbe, s ezért beosztásukat is 1999-re kellett hagyni.

Mindebből az is kiderül, hogy a rendszer kialakítása után is sok a tennivaló a gyűjteménnyel: folytatódik a játékok gyűjtése és lejegyzése, a kiadványokban megjelenő játékok támlapokra írása, az új adatok beosztása és berakása, új típusok és altípusok kialakítása.

A játékredezés célja az volt, hogy a gyűjteményt több szempontból is használhatóvá tegye. A további gyűjtést segíti, hogy könnyen megállapítható: milyen területeken milyen játékokat érdemes leginkább keresni, hol vannak a fehér foltok. Kiderült például,

<sup>7</sup> Lázár K. 1990.

hogy míg Erdélyben még most, 1998-ban is lehet funkcióban gyűjteni ezeket a játékokat, onnan származó anyagunk alig van. Azt a feltevést, hogy Erdély játékokban szegény terület, többek között Gazda Klára könyve cáfolja, aki egyetlen faluból több mint 700 játékot közölt. 1997-ben 89, 1998-ban 78 játékot gyűjtöttem magam is erdélyi falvakban, mindkét alkalommal 2-2 nap alatt. Az, hogy ilyen rövid idő alatt, gyakorlatilag előkészítés nélkül ennyi játék gyűjthető, illetve az, hogy néhány játékot funkcióban, az utcán játszó gyerekektől tudtam gyűjteni, azt jelenti, hogy Erdélyben nemcsak szép számmal voltak, hanem máig meg is maradtak a népi játékok.

A játékok típusrendje a kutatásban is felhasználható: nagyban megkönnyíti például a zenei és a folklorisztikai összehasonlító munkát. Természetesen az MTA Zenetudományi Intézet munkatársainak is rendelkezésére áll.

Fontosnak tartom az oktatómunka segítségét is; az újonnan bevezetett NAT például súlyt helyez a néphagyományok oktatására. A NAT tankönyv-támogatás keretében jelent meg egy tankönyv a játékok típusrendjéről, játékközlésekkel együtt.<sup>8</sup> Az elmúlt 15 évben sok helyen tanítottam pedagógus-továbbképző tanfolyamokon, s az ott jelenlévő pedagógusok közül többen kértek segítséget tőlem játékok tanításához, amit a számítógépen lévő típusrend segítségével meg tudtam adni nekik. Könnyen tájékozódtak a típusok és tömbök között is. Hallgatóim közül többen gyarapították az intézeti archívumot saját gyűjtéseikkel (pl. a Vajdaságból).

A játékok típusrendje tehát mindeddig jól működő, a tájékoztatást és tájékozódást, a kutatómunkát, a könyvkiadást és az oktatást szolgáló és segítő gyűjteménynek bizonyult, s remélhetőleg ezt a célját a jövőben is be fogja tölteni.

## Irodalom:

BORSAI Ilona

1981 „A magyar népi gyermekmondóka műfaji sajátosságai.” In *Gyermekjátászó* III. Szombathely.

GAZDA Klára

1980 *Gyermekvilág Esztelneken*. Bukarest.

LAJOS Árpád

1974 *Este a fonóban*. Budapest.

LÁZÁR Katalin

1990 „Népi játék. (Játéktípusok. A játékok rendje.)”. In *Magyar Néprajz* VI. Budapest, 544–648.

1997 *Népi játékok*. Budapest.

MNT I. =

*A Magyar Népzene Tára I. Gyermekjátékok*. Szerk. Bartók Béla és Kodály Zoltán. Budapest, 1951, Akadémiai Kiadó.

---

<sup>8</sup> Lázár K. 1997.



Olsvai Imre

## FORRÁSVÁLTOZATOK DVOŘÁK ÉS PUCCINI EGY-EGY TÉMÁJÁHOZ – TONALITÁSTÖRTÉNETI VONATKOZÁSOKKAL

*Habent sua fata libelli* – tartják a régi rómaiak. Tegyük hozzá: *et habent sua fata melodiae*. Ez érvényes egy Dvořák-szimfónia s egy Puccini-opera bizonyos témájára is, melyek érdekes véletlenek folytán jutottak forrásváltozataik felbukkanásához (hisz a fölfedezések a tudomány legkülönbözőbb ágaiban a *Véletlennek* köszönhetik létüket).

1906 előtt jóformán senki, utána pedig igen kevés zeneszerző adta meg felhasznált-felidézett népzenei témájának pontos, hiteles forrását. A később előkerülő rokondallamok ezért csupán *forrásváltozatnak* veendők, nem pedig *pontos forrásnak*.

Az első véletlen még 1965 táján történt az Akadémiai Népzenekutató Csoportban. Egy Vargyas Lajos-vezette munkacsoport Európai Dallamkatalógusába – szomszédaink gyűjteményei mellett – francia és angol népdalkiadványok feldolgozása is sorra került. Egy napon *Cecil Sharp* dél-appalache-i kiadványában három dallamra – ugyanazon típus három helyről való változatára – figyeltem föl, melyek feltűnő hasonlóságot mutatnak Dvořák 9., *Új Világ*-szimfóniája lassú tételének témájával. (Lásd az 1a–d kottapéldákat.)

ALLANSTADT, North Carolina, USA,  
Mrs. Mary Sands

*Sharp*, 1916. VIII. 2.  
APPALACHIAN I. 3/A



She mounted on the milkwhite steed And led the dapple grey,



And when she got to her father's house It was one long hour till day, till day,

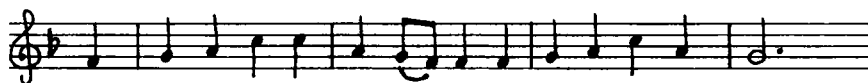


It was one long hour till day.

1a kottapélda

ALLANSTADT, North Carolina, USA,  
Mrs. Mary Sands

*Sharp*, 1916. VIII. 2.  
APPALACHIAN I. 3/A



Get down, get down, get down, says he, Pull off that fine silk gown;



For it is too fine and costly To rot in the salt-water sea, sea, sea,



To rot in the salt-water sea.

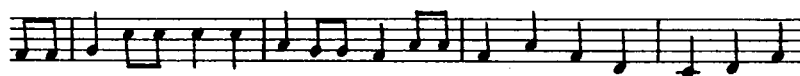
1b kottapélda

DEWEY, Virginia, USA,  
Mrs. Laura Virginia Donald

*Sharp*, 1918. VI. 6.  
APPALACHIAN I. 3/E



He followed her up and he followed her down, He followed her to the room where she lay,



And she had not the power to flee from his arms, Nor the tongue to answer Nay, Nay, Nay,



Nor the tongue to answer Nay.

1c kottapélda



Largo



1d kottapélda

Dvořák: 9. *Új Világ*-szimfónia II. („Legenda”) tételének főtémája

Két nagy kérdés merül fel. Először is, Dvořák az ötfokú szó-végű dallamot *dó*-végűre és hatfokúra módosította, sőt, a hangzatkíséretben a *fá*-fok is felhangzik. Tehát teljes hétfokú dúrskála szólal meg, feltéve, hogy a szerző nem hallhatott éppen *dó*-dúr változatot, amely még nem jutott el hozzánk. Az eddig gyűjtött Sharp-féle változatok alapján nem túlzás leszögeznünk: Dvořák vagy nem érzékelte (s értékelte) a szó-ötfokúságot vagy nem akarta elfogadni. Ezért alakította át, komponálta tovább az appalache-i témát, kibővítve teljesen saját ütemekkel.

A másik tény még meghökkentőbb–meggondolkoztatóbb: hangverseny-látogató nagyközönségünk tudatában az él – Tóth Dénes *Hangversenykalauz*ában<sup>1</sup> le is van írva –, hogy ez a szimfónia-tétel, Dvořák *Largója* – idézem Tóth Dénest –, „a bennszülött indiánok nyugodt, békés, szelíd életét varázsolja elénk, amíg pusztító fegyvereivel, erőszakosságával és gonosz önzésével meg nem jelent közöttük a fehér ember. Fájdalmas visszaemlékezés, bús álmódzás ez a zenei legenda a szabad élet régmúlt szépségeiről a végtelen természet ölén, zokogó panasz a sivár jelenről”.

Különböző lexikonokból megtudjuk, hogy Dvořák többfelé utazgatott és tartózkodott az Egyesült Államokban. Északkelet-Iowában, Spillville-ben hallott is indiánokat, illetve néger és indián zenét tanult Mr. Hunekertől. Sem bizonyítani, sem cáfolni nem tudjuk, hogy az appalache-i angol nyelvű dallam valamely változatát valaki tévedésből indiánnak állította volna. Az tény, hogy a szerző dúr–moll zenén iskolázott cseh fülének egyaránt furcsa lehetett az indiánok, négerék és kelták félhang-nélküli ötfokúsága, még inkább a szó-végűség. Az Appalache-hegységbe települt *angol nyelvű* közösség ősei éppúgy lehettek valódi angolok, szászok, jütök – azaz: *germánok*, mint elangolosodott britek, piktek, cornwalliak (esetleg skótok, welsziel, manxok) – tehát: *kelták*, netalán a kétféle népelemből összeolvadt lakosság. A három appalache-i dallamváltozat ugyanis zeneileg nem germán, hanem kelta jellegű. Dvořák dúrosító fel- és átdolgozása módja nem áll magában. A mixolid és fríg iránti érzék hirtelen elhal a 19. század nyugat- és közép-európai műzenéjében. Különleges kivételt képez Puccini a *Turandot*ban.

<sup>1</sup> Tóth Dénes: *Hangversenykalauz* II. Budapest, 1956, Zeneműkiadó, 477–479.

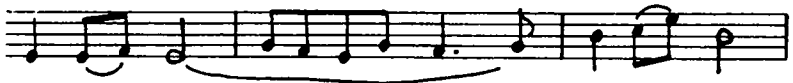
Ezzel kapcsolatos másik véletlen fölfedezésem. A hetvenes évek egyik nyarán akadt kezembe egy magyar tengerésztiisztnek 1890 táján készült útleírása – dr. Gáspár Ferenc *Vitorlával Ázsia körül*<sup>2</sup> c. könyve –, melyet nagy érdeklődéssel kezdtem olvasni. A 2. kiadás 341–343. oldalán egy hongkongi korabeli fogadás leírása olvasható, kottás lejegyzéssel és a kínai női éneklésmód érzékletes leírásával:<sup>3</sup>



Hau jeh to ————— si -- en kva,



Jo -- czau juh dzsih to czai voh kiah. Vo pun -- tai



pu czuk mönn ————— Tui czoh szi



en kva ————— ik — loh —————

## 2a kottapélda

<sup>2</sup> Gáspár Ferenc, dr.: *Vitorlával Ázsia körül*. Budapest, 1892; 2. kiadása 1907, Singer és Wolfner.

<sup>3</sup> Az esemény valószínűleg 1890 táján vagy még korábban történt, mivel a könyv első kiadása 1892-ben jelent meg. Nem derül ki pontosan: ki jegyezte le a dallamot és szöveget: a német főkonzul-e, vagy maga Gáspár? Mert a kínai szöveg magyar fonetikával van írva, erre vall a *cz*, *dzs*, *sz* és *ty* mássalhangzók írásmódja. Gáspár a kínai szöveg magyar fordítását is megadja:

Mily kedves e friss virágok ága,  
Mily kedves e friss virágok ága.  
Korán reggel hagyván azt szobámban  
Magam fogom azt hordani, de nem házon kívül.  
Többel összekötöm és gyönyörködöm benne.

Más lapra tartozik a földrajzi–közigazgatási tévedés: Szu-Csou nevű *tartomány* nincs, van viszont ilyen *város* Hongkongtól távol északkeletre, közel Sanghaihoz, attól nyugatra. Ez a tény azt valószínűsíti, hogy az énekesnők nem Hongkong környékéről származnak, hanem Szu-Csouból kerültek oda.

„Az énekesnők kivétel nélkül Szu-Csou tartománybeliek... Az énekük nagyon egyhangú; csak nagy figyelem mellett lehet egy kis dallamfélét vagy dallamosságot kivenni belőle. Hangjuk is gyenge, gyermekes; inkább mondható valami nyafogó nyávogásnak vagy kényeskedő affectálásnak, mint éneknek. Az is sajátos, hogy nem a magánhangzókat nyújtják a félhangoknál, hanem a mássalhangzókat, mint például ch, ty, sz hangokat. Trillázás közben szemeket behúnyják, fejükkel erősen bölintanak és felső testükkel ide-oda rángatóznak.

Az itt feltüntetett dal, melynek kottáját és szövegét a hongkongi német főkonzul szívességének köszönhetem, mintájául szolgálhat azon khinai daloknak, a melyet nők énekelnek. A férfiak éneke egészen más iskolába tartozik; erről később lesz szó.”

Hasonlítsuk össze a fenti dalt Puccini operájának megfelelő részleteivel (lásd a 2b/1–3 kottapéldát).

Puccini először a teljes, szó-végű alakot szólaltatja meg gyermekkoruson (diszkrét hangszertámogatással, de egészen más szöveggel), később pedig még hét alkalommal zendíti meg ezt a „vezérmotívumot” (csak hangszereken), de mindig csak annak rövidebb-hosszabb kezdőrészletét, ami által a motívum többnyire *dó*-ra végződik, vagy átmege más témába (lásd a 2c/1–2 kottapéldát).

Igen apró hangkülönbségek alapján valószínűnek látszik, hogy a szerző nem pontosan ezt a szucsoui–hongkongi dallamot, hanem annak közeli változatát ismerhette. Más lapra tartozik, hogy ki, mikor juttatta a kínai témaváltozatot a szerzőhöz. Az MTA Zenetudományi Intézetében hozzáférhető három magyar és egy-egy angol, illetve német lexikon erről egyöntetűen hallgat.

A két szerző tonalitás-érzéke bizonyos egyezést mutat, sőt a 19. század és a 19–20. századforduló közép-európai szerzőinek nagy többsége is ide tartozik. Dvořák eleve, Puccini pedig témavisszatéréseiben közép-európai dúrérzékkel szólaltatja meg a nagy valószínűséggel – merem feltételezni: minden bizonnyal – szó-végű témákat. Pontosan mikor s hol kezdődött, majd mikor vált ennyire egyeduralkodóvá a funkciós dúr–moll gondolkodás? Erre nem tudok pontos választ adni, de nem is az én feladatom. Azt viszont elmondhatom, hogy ez a jelenség a 19–20. század folyamán a magyar népzeneben – még inkább a városi népies műzenében – is felütötte a fejét. Míg egyfelől Bereczky János előadásából<sup>4</sup> megismertük a népi alkotóerő működését, a „sajátos palóc mixolíd” létrejöttét, másfelől megfigyelhetjük a mixolíd és fríg érzék hanyatlását, a dúrosodás–mollosodás előretörését is. A fríg hangsor elnémulása Rákóczi korától Berliozig és azon túl, külön tanulmány tárgya lesz.

A szó-végű népi dallamok *dó*-sodásának folyamata már az új stílus kivirágzása előtt elkezdődhetett. Ugyanis Kodály szó-végű csuvas dallamot vet össze olyan magyar *dó*-végűvel, amelynek szó-végű alakja szintén előkerült, *dó*-véggel pedig népies műdallá, hallgatóvá is alakult (lásd a 3a–d kottapéldát, illetve gyűjtési adatait az irodalomjegyzék végén).

<sup>4</sup> „Egy sajátos hangsor népzeneinkben”. Közölve e kötet 75–85. oldalain.

Là, su i mon - ti del - l'est, la ci - co - gna can -  
 . Pao!  
 . Pao!  
 . Pao!  
 . to. Ma l'a - pril non ri - fio - ri,

ma la ne - ve non sge - lò. Dal de - serto al mar non

The first system of the musical score consists of five staves. The top staff is the vocal line, written in a soprano clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The lyrics are "ma la ne - ve non sge - lò. Dal de - serto al mar non". The second staff is the right-hand piano part, and the third staff is the left-hand piano part. The fourth and fifth staves are a grand staff for the piano accompaniment, with the right hand on the top staff and the left hand on the bottom staff.

o - di - tu mil - le vo - ci so - spi - rar: Prin - ci -

The second system of the musical score also consists of five staves. The top staff is the vocal line, with lyrics "o - di - tu mil - le vo - ci so - spi - rar: Prin - ci -". The second staff is the right-hand piano part, and the third staff is the left-hand piano part. The fourth and fifth staves are a grand staff for the piano accompaniment, with the right hand on the top staff and the left hand on the bottom staff.

- pes - sa, scen - di a me! Tut - to fio - ri - rà, tut - to splende -  
 . rà! Ah!

The musical score consists of two systems. The first system includes a vocal line with lyrics, a piano accompaniment, and a second vocal line. The second system includes a vocal line with the word 'Ah!', a piano accompaniment, and a second vocal line. The key signature is one flat (B-flat major), and the time signature is 2/3.

Piatá, la gra - zia, Princi - pes - sa! — Princi - pes - sa! — Princi -  
 lui, la gra - zia, Princi - pes - sa! — Princi - pes - sa! — Princi -  
 lui la gra - zia, Princi - pes - sa! — Princi - pes - sa! — Princi -

The first system consists of three vocal staves (Soprano, Alto, Bass) and a piano accompaniment. The vocal lines are in a 3/4 time signature with a key signature of two flats. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand and a steady bass line in the left hand.

- pes - sa! — Princi - pes - sa! —  
 - pes - sa! — Princi - pes - sa! —  
 - pes - sa! — Princi - pes - sa! —

The second system continues the vocal and piano parts from the first system. It maintains the same musical structure and includes the same lyrics. The piano accompaniment continues with its characteristic rhythmic accompaniment.

La gra - zia! Princi - pes - sa! La sei

La gra - zia! Princi - pes - sa! La

La gra - zia! Princi - pes - sa! La

gra - zia! La gra - zia!

gra - zia! La gra - zia!

gra - zia! La gra - zia!



$\text{♩} = 84$

A  
 a-tál varn<sup>ű</sup>se sa-san pur, X(ü)ri va-šan-t<sup>ű</sup>se pur<sup>ű</sup>san pur pur<sup>ű</sup>san pur;

Parlando,  $\text{♩} = 104-125$

B  
 A Hád Jancsi Fenék-be van, Pan-du-rok-nak ü-zon-ve van.

C  
 A mis-kolci hí-rös boltba Ott vá-sá-rolt Já-gér Jóska.

D  
 Jaj, de szépen muzsikál-nak Ab-lak a-latt egy kislánynak.

(A)  
 p<sup>ű</sup>re ku-rajnan tášmanpur, tášman pur, jr su-na-kan jr šin pur, jr šin pur.

(B)  
 Jön az pandur nagy si-ed-vel, El-ké-szített fegy-ve-rék-kel.

(C)  
 Ott vá-sá-rolt Já-gér Jóska. Viola-színú pa-tyo-latba.

(D)  
 Kék a sze-me, göndör ha-ja, Ejnye, de szép kislány ma-ga!

Még gyakoribb az új stílusú dallamok szó-végű alakjának *dó*-ra változása. Legismertebb példájuk I–II. és IV. dallamsora (Kodály Zoltán dallampárhuzama, lásd a 4a–b kottapéldát).<sup>6</sup>



- I. Be - so - - ro - zott, be - so - - ro - zott a né - met ka - to - ná - nak,  
 II. Lo - vat is ád, lo - vat is ád, hogy én gyalog ne jár - jak.  
 IV. Azon já - rok, azon já - rok, kisangyalom, te - hoz - zád.

#### 4a kottapélda

Horgos, Csongrád m. (Horgoš, Yu), 1906.  
 Gyűjtő: Bartók Béla. Kodály Rend 2331.



- I. Lá - tod-e ba - bám, lá - tod-e ba - bám a pozsonyi nagy hegyet,  
 II. Még azt lá - tod, még azt lá - tod, nem lehetek a ti - ed.  
 IV. Mégis a ti - ed, mégis a ti - ed leszek, kedves galam - bom.

#### 4b kottapélda

Pozsony, Pozsony m. (Bratislava, Sk), a 13. Honvéd pótzászlóalj legénysége, 1917.  
 Gyűjtő: Bartók Béla. Kodály Rend 1859.

<sup>6</sup> A 4b adat néprajzilag fajsúlyosabb, mint sok-sok szólóelőadótól rögzített gyűjtés. Egy zászlóaljnyi katonaság nagyobb területéről, sok helyről kerül össze (és leszerelés után sok helyre tér haza, sok helyen terjeszti tovább dalait). Ez a *dó*-végű változat város-on-falun országszerte elterjedt az 1920-as, 30-as években; még a cserkészfűük, szivgárdista gyermekek is szívesen dalolták.

Külön érdekesség, hogy pontos forrásmegjelölés híján hányféleképpen vélekednek ugyanarról a szimfóniatételről, mégpedig Dvořák *Largó*járól, *Legendá*járól. Mint fentebb megtudtuk, Tóth Dénes (és mások) szerint indián téma, illetve indián hatásra született; a *Grove Dictionary* szerint néger spirituálé-hatásra; Klaus Wagner hanglemezkiadó szövege szerint pedig Longfellow *Hiawatha Éneke* című, erdei temetést leíró költeményének ihletésére. Íme, az artomuzikológiai változatképződés!

A műzene még sok-sok titkot rejteget, melyeknek egy részét szerencsés véletlen világítja meg, más részüket szándékos kutatás fedi föl. Mivel nem akarom elenni–elvenni sem a cseh és olasz, sem a jenki és kínai tudósok kenyerét, a további kutatást már az ő dolguknak tekintem.<sup>6</sup>

## Irodalom

Brockhaus–Riemann: *Zenei Lexikon* I., III. kötet. Budapest, 1983, 1985, Zeneműkiadó. „Dvořák”, ill. „Puccini” szócikkek.

Járdányi Pál: *Magyar Népdaltípusok*. Budapest, 1961, Akadémiai Kiadó.

*Die Musik in Geschichte und Gegenwart* 3. Bärenreiter, 1954. „Dvořák” szócikk.

Sharp, Cecil: *English Folk Songs from the Southern Appalachians*. Ed. by M. Karpeles. London–New York–Toronto, 1952.

Szabolcsi Bence – Tóth Aladár: *Zenei Lexikon* 2. „Puccini” szócikk. Budapest, 1935, Győző Andor kiadása. (Pótlással bővített kiadás.)

Szabolcsi Bence – Tóth Aladár: *Zenei Lexikon* I., III. (Főszerk. Bartha Dénes, szerk. Tóth Margit.) „Dvořák”, ill. „Puccini” szócikkek. Budapest, 1965, Zeneműkiadó.

*The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 5., 15. „Dvořák”, ill. „Puccini” szócikkek. Macmillan, 1980.

Wagner, Klaus: *Dvořák, Antonín: Symphonie No. 9. (5), e-moll Op. 95. „Aus der Neuen Welt”*. Ismertető az SLPM 138 922. számú lemez borítóján. [Berliner Philharmoniker, dir. Herbert von Karajan.]

### A 3a–d kottapélda gyűjtési adatai:

A = Maximov, Sz. M.: *Turi csávasszen jurriszem*. (Pesznyi Verhovih Csuvas.) Supaskar (Csebokszari), 1932. 61. sz.

B = Rigyác, Zala m. 1935. Gyűjtő: Seemayer Vilmos, kiegészítve Bartók lejegyzése alapján (Múzeumi Fonográf 3208a). Kodály Rend 23.183–23.184.

C = Csincse, Borsod m. [1895]. Gyűjtő: Vikár Béla, lej. Bartók Béla. Múzeumi Fonográf 10b. Kodály dallamösszevetése, közölve Kodály: *Visszatekintés* III. Közreadja Bónis Ferenc. Budapest, 1989, Zeneműkiadó, 315. oldal; Kodály Zoltán *A Magyar Népzene*. Német, angol és orosz nyelvű kiadásai (Budapest, 1956, 1960, illetve 1961, Corvina) 48. sz. alatt; Kodály, Zoltán: *Folk Music of Hungary*. Revised and enlarged by Lajos Vargyas. Budapest, 1982, Corvina, 54ab szám alatt.

D = *Hajós-gyűjtemény*: V. 283. [1902]. Kodály Rend 13.341. Igen kis hang- és ritmuseltéréssel közli Kerényi György: *Népies Dalok*. Budapest, 1961, Akadémiai Kiadó, 183. oldal.

<sup>6</sup> Tanulmányom 1978-ban félig elkészült, ám befejezését és közlését egyik igen szigorú és igényes munkatársam határozottan ellenezte, mondván: pusztá adatközlést nem érdemes közreadni, csakis új kutatási eredményeket. Ám húsz év alatt nem jutott Intézetünkbe oly kiadvány (könyv, periodika), mely akár forrásváltozatokat, akár pontos forrásokot tartalmazott volna. Ilyenformán nem lett volna szép továbbra is hallgatnom a korábban feltártul tényekről.



Felföldi László

## A TÁNCOS EGYÉNISÉGGKUTATÁS ELVEINEK ÉS MÓDSZEREINEK KIALAKULÁSA TÖRTÉNETI ÁTTEKINTÉS

### Bevezető

A dolgozat célja a táncos egyéniségkutatás eddigi eredményeinek összefoglalása. Ez a terület nem *terra incognita* a magyar néptáncutatásban, hiszen, mint a történeti áttekintésben látni fogjuk, több kutató több évtizedes gyűjtő-rendszerező munkája van már mögöttünk. Ebben a sajátos helyzetben, nem az alapkutatások, nem az első módszertani megfontolások, gyűjtéstechnikai kísérletek, nem a kezdeti elméleti általánosítások vannak soron, hanem egy ígéretes kutatási terület értékelése, és a további lépések megtervezése. Egyfajta helyzetfelmérés, amely – ha jó pillanatban készül, s jól sikerül – megadhatja egy kutatási periódus befejezettségének, egy új időszak kezdetének illúzióját. Hogy a pillanat valóban milyen jelentőségű a kutatásban, azt a program befejeztével, talán egy évtized múlva lehet igazán megmondani.

Vajon mi indokolja, hogy az egyéniségkutatást, ezt a nemzetközi népmesekutatásban s a néprajzi és folklórkutatás más területein már csaknem egy évszázada felbukkanó, s a magyar kutatásban évtizedek óta alkalmazott módszert a néptáncutatás egyik új programjának központi kérdésévé tegyük?<sup>1</sup> Mi az oka, hogy a magyar táncutatás ezt az egyeses által egyre sterilebbnek, mechanikusabbnak tartott módszert most veszi egyre komolyabban? Talán a néptáncutatás megkésettisége, vagy a táncutatók szakmai reakció-idejének túlságos hosszúsága, esetleg az újabb elméletek és módszerek iránti fogékonyság hiánya okozza ezt? Lehet, hogy a felsoroltak mindegyikének van valami igazságmagva, ha a táncutatást a folklorisztika minden újdonságra gyorsabban reagáló ágaival vetjük össze. De véleményünk szerint ezt a lépést a magyar táncutatás legjobb hagyományainak folytatásaként, földrajzi, kulturális, társadalmi és szakmai helyzetünk helyes felismeréseként is lehet értékelni. E helyzetfelmérés eredményét, a következőkben foglalhatjuk össze:

1. A kelet-európai hagyományos táncművészetében, amelyben az egyéni, rögtönzött, nagymértékben szabályozatlan módon előadott táncok uralkodnak, nagy szerepük van a kiemelkedő táncos egyéniségeknek. A hagyományos közösségekben élő másféle alkotó egyéniségekhez (mesemondókhoz, nótafákhoz, zenészekhez stb.) hasonlóan sajátos egyedi szintézisét hozzák létre közösségük kultúrájának, s számtalan javaslatot tesznek a hagyomány fenntartására, ill. megújítására. Ez az összegző és újító tevékenység a közösség lazább vagy szorosabb ellenőrzése mellett történik. A közösség mintegy ráruházza a kiemelkedő táncos egyéniségekre a meglévő hagyományt, s ezáltal ők saját kö-

---

<sup>1</sup> Lásd Dégh L. 1960, 1995, Voigt V. 1977.

zösségük képviselőivé válnak, akik magasabb esztétikai (s egyben magasabb emberi, erkölcsi) szinten képesek reprezentálni az adott közösség hagyományát saját és idegen közösségek előtt. Ennek a folyamatnak a kutatása a legmegfelelőbb eszközöket nyújtja a kutatónak a hagyományos kultúra s a hagyományos közösségek életének, működésének vizsgálatához. A táncos és táncos, az egyéniség és közösség, a közösség és másik közösség viszonyának leírása talán e reprezentatív egyéniségek tudásának és alkotásainak vizsgálatán keresztül a leghatékonyabb. Erre, úgy tűnik, a kelet-európai, s benne a Kárpát-medencei tánc hagyomány több lehetőséget kínál Európa más részeihez képest. Ez a lehetőség egyben felelősséget is jelent a kelet-európai tánckutatók számára Európa más részeinek kutatóival szemben.

2. Az európai tánc kutatás kikerülhetetlen feladata (a folklorisztika más ágaihoz hasonlóan) a földuzzadt dokumentum-anyag alapján a földrajzilag, társadalmilag, történetileg erősen tagolt tánc készlet egyedi variánsainak áttekintése, osztályozása, tematikus gyűjtemények, katalógusok formájában való kiadása. E munka az előző tánckutató generáció kidolgozta átfogó koncepció szerint megindult, s különösen a jelentős archívumokkal rendelkező országokban haladt előre (Magyarország, Szlovákia, Csehország, Románia, Szerbia, Horvátország, Bulgária). Magyarországon a Martin György által kidolgozott elvet követjük, amely szerint a táncvázlatok rendszerezését és a források kiadását a három legkékenfekvőbb integráló elv – a tánc típus, a tánc régió és a táncos egyéniség – szerint érdemes elvégezni. Ennek megfelelően a magyar tánc hagyomány forrásanyagának kiadása típus-, regionális- és egyéniség-monográfiák egymást kiegészítő rendszerében folyik. A típusmonográfiák (eszközös pásztortánc, ugrós-legényes, körtánc, régi páros táncok, csárdás, verbunk és ezek közel 30 regionális altípusa) a típusok formai–morfológiai–szerkezeti sajátosságaival, a szerkezeti elemek mennyiségi–minőségi jellemzőivel és a táncalkotás törvényszerűségeivel foglalkoznak. Ezek adnak módot a formai jellemzők széleskörű összehasonlítására. A regionális monográfiák (három nagyobb és cca. 40 kisebb tánc régió) a táncoknak a konkrét társadalmi–kulturális közegben betöltött szerepére, a tánc készlet együttes vizsgálatára összpontosítják a figyelmet, a történeti változások figyelembevételével. Az egyéniség-monográfiák (cca. 50) egy-egy kiváló táncos egyéniség tánc tudásának kialakulását, változását vizsgálják egy adott közösséghez és egy konkrét helyi tánc kultúrához való viszonyában fiziológiai, pszichológiai és társadalmi szempontokat is érvényesítve.<sup>2</sup>

3. A rendszerezés és a széleskörű összehasonlítás alapja a tánc kultúráról készült dokumentumok módszeres elemzése, amelyben szintén fontos szerepe van az egyéniségi elvnek. A magyar tánc kutatásban az évtizedek során főlhalmozott tapasztalat szerint a táncoknak a táncos egyéniség, a regionális közösség és a tánc típus keretében végzett egymást kiegészítő, együttes vizsgálata segít kiszűrni az egyedi táncalkotásokban megnyilvánuló esetlegességeket, véletlenszerűségeket. Emellett megvilágítja a táncalkotást befolyásoló különféle tényezők szerepének fontosságát, kijelöli a változatképzés tendenciáit, és ezáltal segít a közösségi kultúra és annak egy személyiségen keresztül való

<sup>2</sup> Lásd Martin Gy. 1976.

egyedi megjelenése közötti viszony föltárásában. Csak az ilyen aprólékos módon vizsgált, megfelelően rendszerezett, hiteles táncanyag lehet az alapja az európai összehasonlító táncutatásnak, amely néhány alapvető munkát leszámítva még a kezdeteknél tart.<sup>3</sup>

4. A nagy mennyiségű anyagon végzett összehasonlítás ma már elképzelhetetlen a számítógép segítségével nélkül. Ennek alapfeltétele az olyan intelligens programok megtervezése, amelyek képesek a képi dokumentumok vagy a grafikus jelrendszer segítségével lejegyzett táncok elemeinek fölismerésére és nyelvszerű elemzésére. A gép sohasem fogja kiküszöbölni a táncutató elemző munkáját, de a rendszeres, szabályszerű ismétlődések gyors föltárásával, az így meghatározott mozdulatsoportok közös, lényegi elemeinek meghatározásával, számszerűsíthető jellemzőik mérésével megkönnyíthetik a kutató munkáját. A Magyarországon folyó eddigi kísérletek feljogosítanak bennünket arra a reményre, hogy a számítógéppel segített, széleskörű összehasonlítás hamarosan lehetővé válik.<sup>4</sup>

5. A szakmai érvek mellett fontosnak tartjuk megemlíteni azt a társadalmi igényt és érdeklődést, amely a néptáncutatás iránt szerte a világon megnyilvánul. Magyarországon az elmúlt 25 év során, a folklór iránti érdeklődés új hulláma révén a néptánc kedvelői olyan gazdag hiteles anyagot sajátítottak el, amely rálátást biztosított számukra az egész Kárpát-medence táncagyományára. Ennek forrásai részben a MTA ZTI Néptánc Archivum, s annak közzétett forrásanyaga, másrészt a közvetlen gyűjtőélmények. Mára azonban nyilvánvalóvá vált, hogy az újabb és újabb táncrégiók anyagának divatszzerű betanulása, s a paraszttáncosok táncának mégoly pontos reprodukálása sem hozza meg azt a minimális kompetenciát, amellyel egy táncos a saját közösségében eligazodik. A *revival* mozgalomban megjelenő táncokból hiányoznak a táncos viselkedésnek, s a táncalkotás lélektanának azok az apró elemei, amelyeket csak a kiváló táncos egyéniségek vizsgálata révén lehet elsajátítani. Ha az európai néptáncmozgalom az egyéni, rögtönzött táncokat azok lényegi jegyeinek megőrzésével szeretnék továbbörökíteni a 21. századra, szüksége lesz arra a tudásra, amely egy közösségi hagyomány egyedi megjelenítését, a konkrét alkalomhoz való igazítását, egy hagyományos mozgáskincs érvényes használatát segíti. Ez a táncutatástól olyan szintű általánosítások megtételét követeli, amelyek nemcsak a paraszti közösségek táncagyományára, hanem szélesebb körben érvényesek, pl. egy 20., ill. 21. századi városi közösségre is.

A felsorolt öt szempont (amely tovább is szaporítható) nem csak a néptáncutatás pillanatnyi helyzetét tükrözi, hanem egyben érveket is szolgáltat a táncos egyéniségkutatás programszerű kiteljesítésére. Az egyéniségi elv fókuszba állítása azonban nem jelenti az egyéniség szerepének egyoldalú méltatását s a közösségi szempontok háttérbe szorítását. A kettő együtthatásának vizsgálata révén a hagyományos közösségek működését, s tánc kultúrájuk életének (fennmaradásának, ill. gyökeres megváltozásának és eltűnésének) motívumait szeretnénk jobban megérteni.

<sup>3</sup> Martin Gy. 1979; Torp, L. 1990.

<sup>4</sup> Fügedi J. 1995.

## A kutatás története

A táncos egyéniségvizsgálat nem rendelkezik részleteiben kifejtett elmélettel és módszertannal. Azonban számos kisebb–nagyobb írás a tánc kutatás elveiről szólva, ill. a táncalkotás módjával kapcsolatban, foglalkozik a téma módszertani kérdéseivel. Emellett a kiemelkedő táncos adatközlőket bemutató leíró dolgozatok felépítése, terminológiai anyaga, a figyelem körébe bevont sajátos jelenségek is árulkodnak a kutatók irányultságáról, szándékáról, céljairól. E kutatási terület kibontakozása hosszú folyamat eredménye, amelynek végigkövetése tanulságos lehet a folklór más ágainak számára is.

Az egyéniség iránti érdeklődés forrását, legkorábbi előzményeit a magyar tánc individualizmusára, kötetlenségére, egyszerűségére vonatkozó megjegyzésekben kereshetjük. Ilyeneket bőven találunk a 18. századi utazók leírásaitól kezdve, klasszikus költőink versein, prózai följegyzésein át, a 19. századi publicisztikai irodalomig. Példának említhetjük egy német katonatisztnak egy bécsi újságban megjelent levelét 1792-ből:

„A magyar tánc teljesen olyan embert jellemez, ki magát szabadnak és korlátozatlannak érzi, mivelhogy a táncos teste felső részét hanyagul mozgatva, a lábaival tetszés szerinti (önkényes) fordulatokat tesz, addig táncol egymagában ameddig akar, s akkor fogja meg a táncosnőjét, ha eszébe ötlék és őt egész mesterkéletlenül jobbról balra, s balról jobbra körülforgatja.”<sup>5</sup>

E téma egész korábbi irodalmának szakszerű összefoglalásaként írja Réthei Prikkel Marián a magyar táncokról szóló első szakmai összegzésben 1924-ben:

„A szabadság szintén erős jellemző vonása a magyar táncnak, mert a táncosokat nem köti eleve meghatározott mozdulatokhoz (csak általános mozgásformái vannak), mint a külföldi táncok, hanem a figurákat, ezek sorrendjét és használati módját bizonyos értelemben az egyéni ügyességre és kedvre bizza. Mint Arany János mondja (A magyar tánc c. költeményében): »Ahány pár annyiféle (benne) a tánc alakja és szeszélye.« A magyar tánc sokkal inkább poézis: költészet, mint a legtöbb külföldi néptánc, amelyek elejüktől végig egyformák, holott a magyar táncos önmaga találja ki (alkotja meg) a táncfigurák legnagyobb részét egyéni ötletei és képességei szerint.

De azért a változatosság és szabadság mellett is megvan végül a magyar néptáncban az egység és harmónia, mert a lépések, lejtések, szökések, fordulások és forgások, valamint a tapsolás, kar- és lábszárveregetés, ujjpattogtatás, bokázás, dobbantások és dobogás mindig bizonyos rendben: ritmikusan történik... A magyar néptánc figurái nagyrészt annyira egyéniek, önkényesek, hogy maga a táncos sem igen tudja őket ismételve ugyanúgy eljárni. Láttunk ügyes táncosokat, kik igen szépen tették a maguk dolgát; s mikor aztán kértük, hogy újra mutassák meg tudományukat, megtették megint szépen, de nem egészen úgy, mint először. Táncoló népünknek nincs igazi szabálya: tánc közben nem gondol a figurák egymásutánjára (melyeket magából fejt ki látott formák után), hanem ösztönszerűen követi érzésvilágát, s így tánca mégis szép, változatos lesz.”<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Idézi Réthei Prikkel Marián 1924, 287.

<sup>6</sup> Uo. 33.



Rétheinek még kevés élménye volt a korabeli élő néptáncról. Véleményét nagyjából a történeti forrásokra alapozta, amelyek néha név szerint is említették a híres táncosokat (pl. Kakas Miska, Egres Kiss Lajos verbunkos káplárok a 19. század elején). Réthei szeme előtt azonban nem a magyar tánc egyedi megjelenése, hanem a magyar tánc ideálja lebegett.<sup>7</sup> Győri tanárkodása idejéből származik a *Kónyi verbunk* részletes leírása, amelyet a fertőszergényi búcsún figyelt meg diákjaival, valamikor 1919 és 1923 között, de a táncosok nevét nem tartotta még érdemesnek följegyezni. Ez a gyakorlat csak Gönyey Sándor és Lajtha László gyűjtőmunkájában alakult ki fokozatosan, s az 1940-es évekre vált kötelező érvényűvé. A táncos nevének följegyzése azonban önmagában még nem annyira az egyéniségek iránti figyelem, mint inkább a néprajzi hitelességre való törekvés jele. Ez abból is sejthető, hogy a *Magyarság Néprajza* „Tánc” fejezetében több mint 20 tánc (nem teljes) leírását adják közre, de a kiváló táncosok nevét egyszer sem említik. A magyar néptáncok egyediségére vonatkozó összegző véleményüket mégis érdekes itt föl idézni, mivel úgy tűnik, hogy benne már a korabeli morfológiai iskolák elveinek tükröződését láthatjuk (ez Lajtha nemzetközi tájékozottságát is merte, lehetséges):

„...nincs táncunk, amelyiknek szigorúan megszabott koreografikus rendje lenne. Nincsen táncfiguránk, amelyet ezernyi apró részletben meg ne változtathatna az, aki járja. Nincsen magyar tánc, amelyet táncosa kétszer egymásután egyformán tudna eljáráni. A kollektív csoportos tánc nálunk hiányzik. Táncospárok, egyének lehetőleg nem fogódnak össze. A szabad, egyéni mozgás lehetőségét mindegyik biztosítja magának. Csoporttáncaink is egyéni táncot járó magánosok vagy párok mozgó együttese. A magyar népi táncot tehát nem lehet a népdal módjára valamilyen végleges alakban feljegyezni. Csak lépései és figurái írhatók le, amelyek egyénenként másképp, időnként vissza-visszatérnek és ismétlődésük tartó oszlopként hordozza az ezek szerint tagolt táncformát. Az egyes figurák változatként, rendszerint valamilyen új alakban ismétlődnek meg, úgy hogy a testtartás, a ritmus, a mozdulatok változott új harmóniában jelenteti meg őket. Legjellegzetesebb benne tehát az, hogy figurái nem csak egyszer és nem előre meghatározott sorrendben jelennek meg. A magyar táncnak ez az általános tulajdonsága oly széles magyar földi területen tapasztalható, hogy az ilyen táncokat kell a legmagyarabbnak mondanunk. Ez a nagy individualizmus nemcsak jellemzője a magyar táncmodornak, hanem spontán életének legfőbb bizonyítéka s ezért van benne oly tág keret minden élő népművészet alkotó erejének: a rögtönzésnek és az újabb változatok kialakításának.”<sup>8</sup>

A tánc nyelvszerűségének gondolata is újszerűen hangzik a korabeli néptánc kutatásban, amely magában hordozza a tánc, mint nyelv egyéni használatának lehetőségét is:

„Képesen szólva a táncnak is vannak szavai, kifejezései, mondatai, stilisztikai fogásai, mint a beszédnek, vagy a zenének. Elemei az egyszerű mozdulatok, amelyek olyanszerűen tevődnek össze kifejezésekké, mint hangokból a szó, szóból a mondat, s járulékos cifrázatai úgy díszítik, mint a díszítő jelzők a költői mondanivalót, s a zenei cifrázatok a dallam kisebb egységeit vagy egészét. A tánc ősi elemei kevés számúak, akár a beszédé

<sup>7</sup> Uo. 172. és Gyórfy I. 1984<sup>4</sup>.

<sup>8</sup> Gönyey–Lajtha 1937, 128–129.

vagy a zenéé (az egyes beszéd- vagy zenei hangok), de igen változatos az elemek összetételének lehetősége.”<sup>9</sup>

Lajtha és Gönyey a táncról való gondolkodást egy szélesebb táncelméleti alapra helyezte, ahol – úgy tűnik –, fontos szerepet tulajdonított a táncos testi–lelki mivoltának s kifejező szándékának. Ezek a gondolatok messze esnek Réthei felfogásától, akinél a tánc alapjában a néplélek s a faji sajátosságok kifejezésének eszköze:

„Ha a tánc mivoltát meg akarnók magyarázni, azt mondhatnók, hogy olyanszerű lelki-  
testi (pszichofizikai) működés, mint a beszéd, még inkább, mint az ének. Az ének is, a tánc is vagy a lélek érzelmi, hangulati állapotosorainak, hullámzásának vagy a tömeg ösztönéletének elsődleges kifejezője, s nem tudatosan részekre tagolt képzeteké, mint a nyelv. De mindhárom jelenség megegyezik abban, hogy indító rúgója a lélek, hogy valamit ki akar fejezni, megjeleníteni vagy utánozni s hogy megjelenítője az emberi test.”<sup>10</sup>

A *Magyarság Néprajzában* megjelent táncelméleti gondolatok azonban csak kevésbé termékenyítették meg a magyar táncutatást. Az egyéniségek iránti figyelem kialakulása sokkal inkább az új technikai eszköznek, a filmnek köszönhető, amely az 1930-as évektől kezdve lehetővé tette a kiváló táncosok egyedi, egyszeri rögtönzéseinek megörökítését, s konkrét vizsgálatát. Ezt segítette a korabeli mozdulatelméleti irányzatok és Lábán Rudolf táncjelíró rendszerének megjelenése is a néptáncutatás gyakorlatában az 1940-es években. A táncutatás Réthei utáni első nemzedéke (Gönyey Sándor, Molnár István, Lugossy Emma, Szentpál Olga, Morvay Péter, K. Kovács László), a technikai segédeszközök birtokában nagy elánnal kezdte meg a *Gyöngyösbokréta* által felszínre hozott táncosok táncainak megörökítését, a kiválóbbakét többször is. Ekkor kerültek filmre először azok a kiváló táncos egyéniségek (Mátyás István Mundruc, Karsai Zsigmond, Kalló Ferenc, Szappanos Lukács stb.), akik az egyéniségkutatás későbbi szakaszában a figyelem középpontjába kerültek.

E névsorból ki kell emelnünk Molnár István nevét, aki hivatásos táncművész lévén, különös fogékonysággal közeledett az általa kiválasztott virtuóz táncos egyéniségekhez. Táncaikat meglepő formai érzékkel elemezte, s a táncelemeket mozgáscsoportonként csoportosította. Az így rendszerezett nagy mennyiségű, konkrét táncanyag alapján először ő mutatott rá „kézzel fogható módon”, a közösségi ízlés és az ennek szellemében készült egyéni alkotások összefüggésére. Könyve előszavában a következőket írja erről:

„...a különböző egyének által járt táncok bizonyítják, hogy a tánc megmutatja az egyén lelkét, sajátos – senkihez nem hasonló – belső világát. Ugyanis semmi hasonlóság sem lesz két különböző ember által járt táncban, bár mindkettő ugyanazokat a mozgáscsoportokat használta – persze különböző sorrendben – belső világának bemutatása végett. Mi az a váz, amelyet mindenik alapnak érez és amelyre építi csodálatos egyéni táncát? Ez a váz a közösség szokása és igénye által megteremtett mozgásmód, amely minden

<sup>9</sup> Gönyey–Lajtha 1937, 77.

<sup>10</sup> Uo.

közösségben más és más, és amely csak a nagy általános belső törvényében mutatja meg, hogy mindenik magyar.”<sup>11</sup>

A formai analízis, az alkotásmód és a táncos kreativitás középpontba állításával, a kutatásban és a művészi munkában egyaránt avantgárdnak számító Molnár nagy hatással volt tanítványaira, anélkül hogy átvették volna sajátos terminológiáját és gondolkodásmódját.

Külön figyelmet érdemel témánk szempontjából Kaposi Edit tevékenysége is, aki a háború utáni új kutatógeneráció elsőnek fellépő tagjaként arra törekedett, hogy a korabeli folklórkutatás elveit meghonosítsa a néptáncutatásban. 1947-ben az *Etnographiá*-ban megjelent módszertani írásában, a formaiak mellett, a társadalmi és funkcionális szempontok fontosságára hívta fel a figyelmet. Ennek szerves részeként szólt az egyéniségkutatásról is:

„A néptáncutatásnak ki kell terjednie a táncsal kapcsolatos legapróbb közösségi és egyéni momentumokra is. Így elsősorban az eddig figyelmen kívül hagyott egyén és tánc, valamint a közösség és a tánc viszonyulását kell alaposan vizsgálóra venni. Így pl. a paraszti »jó táncosok« véleményét magáról a tánc fogalmáról, a hagyomány átvételéről. Ezek a kutatások mutatják majd meg, hogy ezen a téren is mennyire fontos az egyén alkotó és variálóképessége. A jó és ügyes táncos ugyanolyan fontos, közkedveltségben és köztiszteletben álló tagja a paraszti társadalomnak, mint bármely más, hivatalos funkciót végző személy. Ugyanúgy nyilvántartják és nem eshetik jelentősebb mulatság nélküle. Az is megadja a mulatság értékét és súlyát, hogy a falu jó táncosai ott lesznek-e vagy sem. A »jómesemondó családokhoz« hasonlóan »jótáncos családokról« is tudunk éppen saját gyűjtésünkéből. Itt három-négy nemzedékre visszamenően a falu legjobb táncosai kerültek ki a családból.”<sup>12</sup>

Bár Kaposi e módszertani elveket messzemenően érvényesíteni tudta 1946 és 1949 között folytatott bodrogközi kutatásában, de a gyűjtőmunka félbemaradása és az addig gyűjtött, rendszerezett anyag közzétételének elmaradása miatt a módszer nem tudott kellő hatást kifejteni.<sup>13</sup> A Magyarságkutató Intézet keretében folyt módszeres munka azonban, megszakítása ellenére is mintául szolgált a táncutatás új generációja számára, akik – Kaposihoz hasonlóan – mind a Budapesti Egyetem Néprajzi Intézetében tanultak. E generáció legaktívabb tagjai Martin György, Pesovár Ernő, Pesovár Ferenc, Borbély Jolán, Andrásfalvy Bertalan és Maác László voltak. Ortutay Gyula, Tálasi István, Vargyas Lajos, Dégh Linda, Vajda László, Szendrey Ákos és mások tanítványaként egy olyan új szemléletet sajátítottak el, amelyben „játékonyan” keveredtek a finn folklórkutató iskola, az orosz morfológiai irányzatok, a német filológiai iskola és azoknak a francia, angol és német szociológiai iskolák által áthatott új elvei. Ezek egységes elméletté formálásán, önálló egyéniségkutató iskola megteremtésén Ortutay Gyula és tanítványai dolgoztak. Ez volt az a szellemi kör, amely a táncos egyéniségkutatás elveit és módszereit megalapozta.

<sup>11</sup> Molnár I. 1947, 20.

<sup>12</sup> Kaposi E. 1947, 244–245.

<sup>13</sup> Kaposi E. 1999.

E téma kihívásai először Pesovár Ferenc, Martin György, Pesovár Ernő és Borbély Jolán munkáiban találtak visszhangra. Pesovár Ferenc 1955-ben megjelent *Szuromi Péter. Egy kiváló paraszt táncosról* c. írása adja meg az alaphangot, amely a *Tyukod táncai és táncélete* c. egyetemi szakdolgozattal, s a belőle korábban megjelent hasonló című írással egybevéve, az első ilyen jellegű monográfia. Pesovár Ferenc e kutatása szempontjait, problémafelvetését, módszereit tekintve, minden szempontból beleillett az egyéniségkutatás koncepciójába. Foglalkozott Szuromi Péter életútjával, környezetével, meghatározó élményeivel, családi indíttatásával, „tanítómestereivel”, tánc tanulása módjával, partnereivel, tanítványjaival, tehetségének megnyilatkozásaival, tánc tudásával, formakészletével, kialakult szokásaival, vérmérsékletével, a táncon kívüli önkifejezési módjaival, s a 2. világháború utáni néptáncmozgalomban való részvételével. Sajnos e modellértékű munka teljes terjedelemben máig sem jelent meg.<sup>14</sup> Pesovár Ferenc később *A magyar nép táncélete* c. könyvében a korábinál nagyobb forrásanyag alapján jellemezte a táncos egyéniségek szerepét a táncéletben, a tánc kultúra generációról generációra való közvetítésében.<sup>15</sup> A *Magyar Néprajzi Lexikon*ban is ő írta a „táncos egyéniségek” szócikket, amelyben az általa legtöbbször értékelt, s feltehetően az egyéniségkutatás szempontjából legtöbb figyelmet érdemlő táncosok névsorát adta közre (15 fő). Jó alkalom lett volna itt a táncos egyéniségkutatás elvi, módszertani kérdéseinek és addigi, bármily csekélynek vélt eredményeinek összefoglalására. Kár, hogy ez nem történt meg.<sup>16</sup>

Borbély Jolán, a személyes szempontok részletesebb érintése nélkül hasonlította össze négy lakócsai táncos egyéniség egyedi táncrögtönzéseit tánc képzésük, kreativitásuk sajátos, egyedi vonásainak meghatározása érdekében. 1962-ben megjelent tanulmánya korábbi egyetemi szakdolgozatára épült, amely e tekintetben bővebb anyagot rejt még.<sup>17</sup>

Pesovár Ernő somogyi, szatmári, palócföldi, rábaközi gyűjtései is tartalmazzak az egyéniség és a tánc hagyomány viszonyára vonatkozó adatokat, azonban ezek külön, az egyéniségkutatás szempontjából is értékelhető módon még nem jelentek meg. A legtöbb használható adat a simonfai verbunkokról (Simon Sándor és társai rögtönzéseiről) szóló, a szerkezeti elemzés szempontjából modellértékű tanulmányában van.<sup>18</sup> Érdekesek még e tekintetben *A csalogatós csárdás*, Pesovár Ernő „izgalmas” történeti rekonstrukciót példázó írása, valamint Martin Györggyel együtt közzétett tanulmányai a strukturális elemzéssel kapcsolatban.<sup>19</sup>

E generáció tagjai közül legmélyebben Martin Györgyöt vonzotta ez a kutatási terület. Már egyetemi szakdolgozatát e témáról írta, *Egy erdélyi férfitánc egyéni változatainak motívumkincse* címmel (1959). Későbbi érdeklődését egy elkészült és egy félig kész egyéniségmonográfia, néhány kulcstanulmány és számos tanulmányrészlet bizonyítja. Első önállóan megjelent írása óta (1955) haláláig (1983), további 10–15-ben ta-

<sup>14</sup> Pesovár F. 1954, 1955.

<sup>15</sup> Pesovár F. 1978, 11–12.

<sup>16</sup> Pesovár F. 1982, 182.

<sup>17</sup> Borbély J. 1962.

<sup>18</sup> Pesovár E. 1961.

<sup>19</sup> Pesovár E. 1967; Martin–Pesovár 1960, 1964.

lálunk olyan véleményeket, gondolatokat, konkrét adatokat, amelyek a táncos egyéniségkutatás körébe tartoznak, annak elvi és módszertani bázisát erősítik.

Martin felfogásáról a legtöbbet a még életében előkészített, de csak a halála után 1989-ben közzétett *Lőrincréve táncélete és táncai* c. monográfia árul el. A kötet Karsai Zsigmond és Martin György neve alatt jelent meg. Ez azért van, mert Karsai Zsigmond, akinek a táncain keresztül Martin a Maros–Küküllő köze egy kis falujának hagyományát bemutatja, maga is írogató ember, s a kötet majdnem 50 oldal terjedelmű nagy fejezetét a falu táncéletről és táncos szokásairól maga írta. A vele folytatott több évtizedes kutatómunka különlegességét Karsai sajátos életútja adja. A hagyományos közösségből 22 éves korában (1942-ben) kiszakadt parasztember, aki Budapest környékén festőművészként, népművelőként éli életét, meglepő gazdagságban és épségben őrizte meg faluja tánc- és zenei hagyományát. Martin így jellemzi őt:

„Sem Lőrincrén, sem a vidék többi községében nem akadtunk olyan összefoglaló táncos egyéniségre, akinek tudása felülmúlta Karsaiét vagy tőle lényeges vonásokban eltérne. Kivételes megőrző egyénisége, s a gyűjtés szerencsés körülményei együttesen eredményezték ismeretanyagának teljes feltárását, mely nemcsak magyar, hanem európai viszonylatban is szinte páratlan gazdagságról tanúskodik.”<sup>20</sup>

A négy évtizeden keresztül rögzített, mintegy 30 táncrögtönzés és ugyanannyi táncrészlet (mintegy háromezer ütem terjedelmű, 1571 motívum) elemzése során Martint Karsai egyéni formakészletének nagysága, időbeli változása, táncalkotó módszere, a nagyobb állandóságot mutató hagyomány és a mindig változó újraalkotás viszonya és aránya érdekli. Karsai pontozó táncáról végkövetkeztetésként ezt szűri le:

„Vizsgálatunk végeredményben azt mutatja, hogy a kötetlen szólótánc megjelenésében a nyelvi egységek szilárdságával analóg, természetes szabályok érvényesülnek. A tánc fiatal korban megtanult, beidegzett, hagyományos szókincsében hosszú idő, egy emberöltő alatt sem történik lényeges változás, s csak kevés új, alkalmi motívum jön létre. A táncmondatok megformálásában már jelentős mértékben érvényesülhet a pillanatnyi aktualitás alkalmi jellege még akkor is, ha ez következetes szerkesztési szabályok szerint történik. A legnagyobb funkcionális nyelvi egységnek, a beszédnek megfelelő teljes tánc-folyamat viszont sohasem jelenik meg változatlan formában még akkor sem, ha azonos táncszavakból álló, hasonló struktúrájú táncmondatok követik egymást.”<sup>21</sup>

A különböző szintű általánosításokig Martin az összegyűjtött táncanyag minden addiginál részletesebb ritmikai, kinetikai, plasztikai és szerkezeti elemzésén át jutott. Különösen érdekes a motívum-kombinációk törvényszerűségeinek, a motívumgyökök kapcsolódásának, a motívumok és táncszakaszok használati gyakoriságának vizsgálata, amelyre az ilyen, egy személytől származó, nagymennyiségű táncanyag kiváló lehetőséget nyújtott. Ily módon Martin bepillantást nyert Karsai motívumalkotási–fejlesztési módszerébe. Úgy találta, hogy Karsai a viszonylag kevés gyökből, főként a kombináció

<sup>20</sup> Karsai–Martin 1989, 7.

<sup>21</sup> Uo. 266.

módszerével, igen gazdag, mégis egységes stílusú motívumkincset hozott létre, ami kreativitásának legfőbb bizonyítéka.

Itt alkalmazta Martin először azt a szótárszerű táncközlési módot, amely gyors tájékozódást és sokoldalú bemutatást tesz lehetővé ennél nagyobb táncanyagban is. A módszer lényege, hogy a kutató a teljes motívumanyagból kiszűri a szinte azonos formában megjelenő jelentéktelen változatokat, majd az így kapott motívumkészletet kezdő gyökeik alapján csoportosítja. Az így létrejött motívumcsaládokon belül szerkezeti funkciójuk (záró- vagy gerincmotívum) és morfológiai sajátosságuk (gyökér-, egyszerű, bővített, összetett vagy többszörösen összetett motívum) alapján motívumtípusokba rendezi a változatokat. E jellemzők alapján szerkesztett kódszámmal logikus módon kijelölhető egy motívumváltozat rendszerbeli helye. Az egyes motívumok rendszáma mellé rendelt információkból pontosan meg lehet tudni, hogy az illető változat hány jelentéktelen változatot képvisel még, vagyis hányszor és pontosan mely táncszakaszokban, milyen helyzetben fordul elő. A táncszakaszok kapcsolódásának mutatója révén pontosan megmondható, hogy az illető motívum mely táncfolyamatokban hol fordult elő, anélkül, hogy a teljes táncfolyamatot külön közölni kellene. (Nyelvi párhuzammal élve a „kép” szótóval kezdődő szavak – képes, képket, képtelen, képszerkesztő stb. – egy családba kerülnek s ezen belül formai és funkcionális jellemzőik alapján nyerik el rendszerbeli helyüket, s kapják meg az ezt jelölő kódszámot.) A motívumoknak és táncszakaszoknak ez a nyitott szótárszerű rendszere, amelybe bármikor beilleszthetők új változatok a rend fölborulása nélkül, elsősorban az erdélyi férfitáncok összehasonlítását segíti, de a nemzetközi összehasonlító tánc kutatás hatékony eszköze is lehet.

Karsai táncanyagának, táncos tudásának ilyen aprólékos elemzése mellett Martin bemutatja az egész régió – a Maros–Küküllő vidéki táncdialektus – teljes tánckincsét, beleértve a románok és a cigányok táncagyományát is. Ezáltal Karsai pontozó tánci megfelelő távlatot kapnak a későbbi konkrét összehasonlításhoz. Martin a kötet első fejezetében egy összefogott jellemzést és életrajzot is ad Karsairól, ennek ellenére azt mondhatjuk, hogy a kötet, szorosabban véve, nem kifejezett egyéniségmonográfia. (Ezt Martin valószínűleg a címválasztással is jelölni akarta.) A kötet fejezetei – az életrajzi adatok, a tágabb régió jellemzése, Karsai táncéleti leírása Lőrincrévéről, Karsai táncainak elemzése és a tánc házi alkalmazásra vonatkozó tanácsok – nem kapcsolódnak szervesen egymáshoz. Megmaradtak egymás mellett megjelent különálló tanulmányoknak. Karsai jellemzéséből, életútjának leírásából hiányoznak az életének első 22 évére vonatkozó részletek, a családi környezetről, az első táncélményekről, a hagyományokba való belenevelődés folyamatáról, majd a táncok használatáról. Hiányzik az a táncra és a zenére vonatkozó tudati anyag, amely bemutatná Karsainak saját táncához való kötődését. Nem kapunk választ arra a kérdésre, ami Karsai sajátos életútját ismerve merül föl bennünk: Hogyan és miért őrizte meg fiatalkori tánc és zenei tudását egy szülőfalujától távol eső, városi, ill. városias környezetben? Hiányérzetünket Karsai életrajzi hitelességű visszaemlékezése sem enyhíti, mert nem tudjuk szétválasztani a szövegben, hogy mi az, ami vele történt meg, s mi az, amit későbbi hazalátogatásai során másoktól hallott. Mivel Karsai Zsigmond még él, ezek a hiányok még pótolhatók, s az alkotó egyéniségéről kialakított kép még tovább formálható, ahogy ezt a kötet befejezésének tanulsága szerint Martin is tervezte.

Úgy tűnik, jobban megfelel a táncos egyéniségvizsgálat (még igazán ki sem forrott) műfajának az a kötet, amelyet Martin György a kalotaszegi Mátyás István Mundrucról tervezett. (Az 1983-ban félig elkészült munka hamarosan nyomdába kerül.) Azonban ez sem kifejezett egyéniség-monográfia. Martin így ír erről a tervezett könyv bevezetőjében:

„Munkánk műfaja tehát átmeneti jellegű: személyi–regionális tánc típus monográfia. Az egyszempontú, monografikus feldolgozási módoknál tehát szűkebb is, tágabb is. Emiatt mérlegelnünk kellett, hogy milyen témakörök milyen intenzív bemutatására vállalkozhatunk. Munkánk gerincét Mátyás István legényes táncban megnyilvánuló alkotó egyéniségének bemutatása jelenti... Nem tartottuk feladatunknak az egyéniségvizsgálat minden témára való kiszélesítését... Az egyéniségvizsgálat parttalan kitágítása helyett a legényes tánc regionális áttekintésére törekedtünk. Fontosnak tartottuk Mátyás egész környezetéhez, forrásaihoz, mestereihez, kortársaihoz, tanítványaihoz való viszonya tisztázását, vagyis a vistai, Nádas menti és az egész kalotaszegi férfítánc hagyományban való elhelyezését. Munkánk ezáltal a kalotaszegi legényes regionális monográfiájának mintegy előkészítése: a tánc típusra vonatkozó eddigi adataink tanulságai beépülnek Mátyás önmagában is átfogó táncinkésének értelmező–összehasonlító vizsgálatába.”<sup>22</sup>

Mátyás István Mundruc (1911–1976) sajátosságát, minden eddig ismert parasztán-coshoz képest, rendkívüli gazdagságú formakincse adja. Hosszabb ideig nem volt távol falujától, elsődlegesen mindig az otthoni földműves munkából élt. Táncos és zenei tudásán az idegen környezettel való érintkezés alig hagyott nyomot. Kivételes tánctehetsége és zenei érzékenysége révén közvetlen környezetének, a Nádas mentének tánc hagyományait igen magas szinten, különös tudatossággal és bizonyos öntudattal képviselte. Mindez jó emlékezettel és szóbeli kifejező képességgel is párosult. Ezt kihasználva Martin több mint két évtizeden át követte életét, s a közel ötven alkalommal filmre vett táncrögtönzése mellett több száz cédulányi szöveges anyagot, s ugyanennyi füttyülve előadott táncdallamot vett föl tőle. Ezek elemzését és elrendezését Martin a Karsai-monográfiához hasonló módon végezte el. Többet jelent a korábbiakhoz képest például, Mátyás István tudati anyagának igen aprólékos föltérképezése. Mátyásnak a tánczenére, a tánc és zene kapcsolatára, a táncok szerkezeti fölépítésére vonatkozó meglepően bő, részletes ismereteit Martin *A táncos és zene* c. tanulmányban foglalta össze. Elvi–módszertani szempontból figyelemre méltóak a tudati anyag jelentőségével kapcsolatos megjegyzései e tanulmányban:

„A népi alkotások életének, funkciójának és jelentésének vizsgálata keretében egyik fontos feladat a hagyományozó–alkotó egyéniség tudati megnyilvánulásainak, vélekedéseinek vizsgálata. A folklór-alkotásokkal kapcsolatos intencionális adatanyag nemcsak az egyéniség és közösség viszonya általános kutatásához vagy a paraszti tudat egyes tartományainak feltárásához nélkülözhetetlen forrás, hanem az egyes alkotások elemzéséhez is. A hagyományozó–alkotó–előadó véleményeinek – vagyis a reprodukáló és újraalkotó folyamat tudati tényeinek – vizsgálata nélkül az egyes alkotások értelmezése is mellékvágányra futhat... Az olyan elvont, s egyben nyílt, változékony szerkezetű jelenlégnél viszont – mint a tánc és a hangszeres zene – jóval nehezebb az alkotások tudati

<sup>22</sup> Martin Gy. 1983b, 1.

mozgatóinak vagy tükröződésének megragadása. Különösen a tánc és zene összefüggésének igen elvont kérdéskörében úgy tűnhet, hogy az ilyen természetű kutatás csupán közhelyszerű általánosságokhoz vezethet. Az eddigi kísérleteink nyomán összegyűlt adatok azonban arra mutatnak, hogy még ezen a téren is várhatók bizonyos eredmények, s akad köztük olyan is, amely magának a táncnak, zenének és összefüggésüknek értelmezési szempontjait is gazdagítja. Épp ezért a kutatói elemzés eredményeit érdemes összevetni, ellenőrizni azokkal a tudati megnyilvánulásokkal, amelyek maguktól az alkotó, előadó egyéniségektől származó intencionális adatokból fejthetők ki. A kettő között mutatkozó esetleges ellentmondások feltárása is tanulsággal szolgálhat.”<sup>23</sup>

Amint az idézetből kitűnik, Martin itt az emikus és etikus szemlélet közötti különbség-tételt, s a kettő egymást kiegészítő alkalmazását tartja célravezetőnek, anélkül, hogy e szakmai terminus technicusokat használná.

Martin György Mátyás egyéniségének vizsgálatát 1976-ban már nagyjából lezártnak tekintette, mivel a hatvanadik évét meghaladó idős ember anyagában lényeges változásra nem számított. Táncának első – Molnár István által 1941-ben történt – rögzítése révén Mátyás fejlődésének három évtizedes szakaszát lehetett átfogni. A róla megjelenő monográfia méltó bizonyítéka lesz Mátyás kivételes tehetségének, az őt éltető közöségnek és Martin módszerességének, állhatatosságának is.

E két monográfia folyamatos előkészítéseként, ill. ezzel párhuzamosan Martin több olyan tanulmányt írt, amelyek a táncos egyéniségkutatás egy-egy fontos problémáját tárgyalják konkrét forrásanyag alapján.

Az 1955-ben kiadott bagyi monográfiában, Martin még csak a kiválasztott táncos egyéniségek (Ordinánc Mihály, Tóth Vendel és táncos párjaik) legszebbnek ítélt egyedi táncváltozatait mutatta be. Itt az újdonságot a táncosok formakincsének elemzése és motívumkincsük mozgástípusok szerint rendezett katalógusa jelentette a korábbi általános szemlélethez képest. Az 1959-ben írt egyetemi szakdolgozata már egyetlen táncos egyéniség (Mátyás István) 8 táncfolyamatának minden addiginál aprólékosabb morfológiai elemzését tartalmazza, s a táncanyag bemutatásán túl Martin nagyon fontos elméleti és módszertani megállapításokat is tett. A máig kiadatlan kéziratot áttekintve úgy tűnik, hogy a megállapítások többsége változatlanul vagy új megfogalmazásban beépült a Pesovár Ernővel néhány évvel később közösen írt módszertani tanulmányokba<sup>24</sup> és Martin *Motívumkutatás, motívumrendszerezés* c. munkájába.<sup>25</sup> Ez utóbbiban Martin egy nagyobb táncanyagra támaszkodva és a Sárköz–Duna mente motívumkincsének rendszerezéséből leszűrt tanulságokat is figyelembe véve tesz általános megállapításokat táncaink szerkezeti fölépítéséről, s a táncalkotás törvényszerűségeiről. Martin és Pesovár figyelmének középpontjában maga a tánc állt. Azonban az említett dolgozatokban gyakran megjelent az egyedi táncos, a táncos egyéniség is, mint a táncalkotás cselekvő alánya. Különösen olyan helyeken, ahol a jelenség szubjektív oldalának megvilágítására volt szükség. Például az improvizatív táncalkotás tudati, érzelmi, pszichikai hátterének, a motívum-variálódás folyamatának és indítékainak, a tánctanulás módjának, valamint a

<sup>23</sup> Martin Gy. 1977b, 357–358.

<sup>24</sup> Martin–Pesovár 1960, 1964.

<sup>25</sup> Martin Gy. 1964.



hagyomány átadásának-átvételének elemzésekor. E dolgozatokban már nyilvánvalóan megjelentek a korabeli folklórkutatás alapvető elvi és módszertani kérdései (a variáns, invariáns, affinitás problémája), s megszülettek a tánc kutatás által megfogalmazott első válaszok a frissen átvett és újonnan megalkotott fogalomrendszer segítségével. Ezek az 1950-es és 1960-as évek fordulóján készült írások a strukturális módszer kiteljesedését jelezték, s mint ilyenek a magyar táncmorfológiai kutatások alapműveinek számítanak. Azonban Martin és kortársai dinamikus szemléletének köszönhetően a táncok nem statikusan, hanem a táncosok táncalkotó gyakorlatába ágyazva, az egyéniség és közösség dialektikus viszonyában értelmezve jelennek meg. A korabeli általános szemléletnek megfelelően azonban a szubjektív háttér mindig jelzésszerű, elnagyolt maradt, s vizsgálatának módszeressége csak lassan közelítette meg a táncok formai-szerkezeti vizsgálatának színvonalát. Fontos lépéseknek számítanak ezen az úton Martin Györgynek az 1960-as és 1970-es évek fordulóján megjelent írásai. Az *Egyéni és közösségi formatípusok a népi táncalkotásban* c., 1969-ben megjelent tanulmány például, az egyéni és közösségi táncalkotás eltérő módjait tükröző műfaji különbségekre hívta fel figyelmet, a Kárpát-medence tánc hagyományának keretében. Ennek ürügyén a táncos egyéniségek anyagának rendszeres kutatását a magyar tánc kutatás fontos és perspektivikus irányának nevezte:

„A magyar néptánc kutatásban az anyag természetének megfelelően fokozott mértékben érvényesülnie kell a személy szerinti kutatás módszerének, az egyéni alkotás vizsgálatának is. Áttekintésünk során meggyőződhattünk, hogy tánc kincsünknek az európai tánc kultúrában elfoglalt sajátos helye kijelöli a további kutatások egyik fontos irányát. Tánc kultúránk különösen alkalmas az egyéni és közösségi alkotás kérdéseinek, viszonyának vizsgálatára, melytől nemcsak helyi érvényű, hanem általános elméleti eredmények lezűrődését is remélhetjük.”<sup>26</sup>

E téma tágabb földrajzi keretben s nagyobb történelmi távlatban való elhelyezésével Martin még nyilvánvalóbbá tette annak jelentőségét, nemcsak a magyar, hanem az európai tánc kultúra kutatása szempontjából is:

„A műfaji-formai csoportok egy adott történelmi korszak, társadalmi formáció szokás- és érzésvilágában gyökereznek, s ebből fakadóan érvényesülnek bennük az egyéni vagy a közösségi alkotás jegyei. A középkor tánc kultúráját a kollektív tánc formák jellemezték. A füzér- és körtáncokban kevés a lehetőség az egyéni alkotás érvényesítésére. A tánc külső formai összképe és belső érzésvilága teljes kollektivitásról tanuskodik, mely nincs tekintettel a személyes megmutatkozás igényeire, az egyéni alkotó kezdeményező javaslataira. Ezt a kollektív tánc kultúrát az újkor elején megjelenő szabad páros-táncok elemi erejű divatja fokozatosan elsorvasztotta. A középkori kötöttség ellentétes végletébe átszappva szabadult fel a személyiség alkotókészsége a táncban is. Az újkori kötetlen formák már szabad teret engedtek az egyéni alkotás érvényesülésének. A táncosok, párok egymáshoz alig igazodva, függetlenül, önmagukba merülve járják táncukat kedvük, tehetségük szerint. Az utolsó két évszázad folyamán a polgárosuló nyugat- és közép-európai parasztság körében egyre nagyobb szerepet kapnak olyan tánc formák,

<sup>26</sup> Martin Gy. 1969, 410.

melyek az egyéni alkotó tevékenységet az udvari–polgári társasélet táncetikettjének megfelelően szabályozták. A szabad párostáncok megmerevedésével, szinte intézményes szabályozódásával olyan műfaji csoport lépett uralomra, melynél a párostánc modern tartalmi és formai keretében újra érvényesülnek a kötöttség kollektív mozzanatai.”<sup>27</sup>

Martin 1970-ben és 1973-ban közölt két írásában érdekes kísérletet tett, amelynek során egyetlen táncos egyéniség tánckészletén belül különböző férfitánc típusok összevetésére vállalkozott. Ez újdonságot jelent a korábbi gyakorlathoz képest, amelyben több táncos egyéniség egy tánc típuson belüli rögtönzéseit vizsgálták a kutatók. Martin így foglalta össze e téma módszertani jelentőségét a *Legényes, verbunk, lassú magyar c.* tanulmányában:

„A Kárpát-medence népeinek individuális jellegű, improvizatív szerkezetű férfi- és páros táncokkal teli tánc kultúrájában az egyéniség-vizsgálat módszerének különös jelentősége van. Ezt a – folklórisztika más területein már régen használatos – módszert a kelet-európai összehasonlító tánc kutatásban fokozott mértékben ajánlatos alkalmazni. A kölcsönhatások vizsgálatának első lépéseként is célszerű az egyéni tánc készletből kiindulni, s nem azonnal nekivágni a különböző nemzetiségű adatgyűjtők vagy különböző román és magyar vidékek, települések anyaga összevetésének.”<sup>28</sup>

E téma lényeges eleme a táncbéli „kétnyelvűség” kérdése, amely a Mezőség soknemzetiségű tánc kultúrájában gyakori jelenség. Az egyetlen táncos egyéniség tánc készletében megjelenő különböző eredetű táncok, Martin megállapítása szerint, egyazon tánc típus történeti fejlődésének különböző fázisait képviselik, amelyek az egy településen belül jelentkező egyenlőtlen kulturális fejlődés miatt fokozatosan etnikus színezetet nyertek. Martin nem alaptalanul hangsúlyozta, hogy e táncok etnikai hovatartozására vonatkozó tudati, nyelvi anyag értelmezésére csak az együtt élő népek, etnikumok hasonló szemlélettel értelmezett teljes anyagának, sőt tánc kultúrájuk történeti fejlődésének alapos ismeretében kerülhet sor.<sup>29</sup>

Az 1970-es évek végén s az 1980-as évek elején megjelent, témánkhoz kapcsolódó írások közül<sup>30</sup> főleg az improvizációval, a táncalkotás legfontosabb jelenségével foglalkozók tartalmazzák a legtöbb módszertani újdonságot. Az *Egy improvizatív férfitánc sajátosságai* c. írásában Martin az improvizáció indítékaival, megvalósulásának szerkezeti szintjeivel kapcsolatos eddigi eredményeket foglalta össze. Itt is kitért az egyéniségek jelentőségére Kalló Ferenc inaktelki táncos egyéniség rögtönzéseinek elemzése kapcsán, akinek táncairól 1941 és 1975 között 7 alkalommal készült filmfelvétel. Felhívja a figyelmet a legényes tánc rendkívüli formabőségére, amely a tánc versengő, mutatványos, individuális jellegéből fakad. A kiváló táncosok sajátos, beosztásra törekvő táncolási módjának és változó formakészletének aprólékos megfigyelésével indokolja, miért van szükség rögtönzéseik többszöri, sorozatos megörökítésére.

<sup>27</sup> Martin Gy. 1969, 402.

<sup>28</sup> Martin Gy. 1963, 253.

<sup>29</sup> Martin Gy. 1973, 254.

<sup>30</sup> Martin Gy. 1977ab, 1979, 1980, 1982, 1983ab.

„Egy-egy másfél perces rögtönzés folyamán a táncosok olykor 20 különböző motívumot is alkalmaznak. A jó táncos azonban sohasem „játssza ki” egyetlen táncolás alkalmával a teljes formakészletét, hanem tudatosan tartalékol belőle egy következő rögtönzésre, de nem is juthat minden az eszébe egy rövid táncolás időtartama alatt. Megfigyeléseink szerint a paraszttáncosok motívumkincse időszakonként is változik, vagyis mindig vannak szívesebben alkalmazott „divatos” motívumai. Ezért egy-egy kiváló táncos motívumkészletének teljes, kimerítő felmérése csak többszöri megfigyeléssel és megismételt rögtönzésekkel, hosszú idő alatt lehetséges.”<sup>31</sup>

Említésre méltó újdonság, hogy Martin figyelme nem csak a kiváló táncosokra, hanem az átlagos és gyenge képességű táncosokra is kiterjedt. Formakészletük összehasonlítása révén új szemponttal gazdagította a kutatást, s e téma további elmélyítésére inspirált:

„A formailag változatos táncolásra törekvő kalotaszegi férfitáncosok motívumkészletüket – olykor életük végéig is – tudatosan bővítik, fejlesztik. Még az átlagos táncosok formakészlete is eléri a 20–30 motívumot ezen a vidéken. A kisebb tehetségű, csekélyebb formakészletű táncosok viszont már nem, vagy csak ritkán állnak fel táncolni nagyobb nyilvánosság előtt, a kiváló, kiemelkedő táncosok mellett.”<sup>32</sup>

Martin e dolgozatban minden eddigénél bővebben szolt azokról a szubjektív tényezőkről, amelyek az érzelmi kifejezést, a hatáskeltést szolgálják. Megfigyelése szerint a legényes táncosok tudatosan törekszenek táncuk változatos felépítésére, mindig új, érdekes formák felsorakoztatására. Ezzel kötik le a nézők figyelmét, s tartják ébren a táncuk iránti érdeklődést. Kerülik a monotonitást okozó motívum-ismétlést, s a visszatérést csak formaalkotó funkcióban (a kezdőformulánál és a zárások ütemében) alkalmazzák. A hatásfok emeléséhez gyakran hozzátartozik az érdekes meglepetésszerű különös elemek, motívumok alkalmazása is (különös pozíciók, tréfás gesztusok, néha cigánykerék, bukfenc stb.). Egy-egy megkapó érdekes fordulat feltűnését a nézők tetszése jutalmazza. Sokáig emlegetik, néha évekig is emlékezetben tartják. A hatáskeltés alapvető módszere – Martin megfigyelése szerint – a táncalkotó tényezők egymást kiegészítő, ciklikus alkalmazása a hatás fokozása érdekében:

„Az egyes táncalkotó tényezők mozgásfolyamatát egymással összefüggésben vizsgálva azt tapasztaljuk, hogy a táncos a különböző hatásesszközöket váltogatva, egymást kiegészítve alkalmazza. Amikor a motívika szegényesebb, akkor a ritmika és mozdulati változatosság domborodik ki, vagy a mozgásamplitúdó növekszik. A ritmus egyszerűségét a heterogén szakasz-struktúrák zsúfolt virtuozitása, a motívikai gazdagság, vagy a mozgásamplitúdó és a dinamika növekedése ellensúlyozza. Csekély mozdulatkészlet esetén a ritmikai és dinamikai tényezők erősödnek vagy a mozgásamplitúdó tágul ki. A szűk mozgásamplitúdójú szakaszban sokféle motívum vagy mozdulatfajta fordul elő. Alacsony dinamika esetén pedig a ritmikai, motívikai vagy mozdulatgazdagság lép előtérbe. Az egyik tényező kiemelkedése mintegy helyettesíti, ellensúlyozza a másikat,

<sup>31</sup> Martin Gy. 1977a, 266–267.

<sup>32</sup> Uo. 267.

vagyis a táncos a különböző eszközök váltakozó ötvözésével biztosítja – igen változatosan – a rögtönzött kompozíció állandó hatásfokát.”<sup>33</sup>

Martin tapasztalata szerint a táncalkotás terjedelme önmagában is táncalkotó tényező és a hatás fokozásának eszköze:

„A kalotaszegi férfitáncosok – különösen a kiválók – azonban sohasem táncolnak hosszasan, 8–12 táncszakasznál (1–1.5 perc) többet ritkán járnak el egyvégtében. Az előtervezés a tánc időtartamának meghatározásában úgy érvényesül, hogy a táncos rendelkezésére álló tervezési pillanatok alatt értékeli pillanatnyi erőletét, diszponáltságát, motívumkészletének lehetőségeit, sőt még a nézők reagálását is, s eszerint szabja meg tánca terjedelmének határait. A jó táncos igyekszik teljesítménye csúcán befejezni a táncát, különösen ügyelve az utolsó szakaszoknak, a tánc végének hatásosságára.”<sup>34</sup>

*A Rögtönzés és szabályozódás a magyar táncagyományban* c., 1980-ban megjelent tanulmányában Martin az improvizációt a közösségi hagyomány által előírt szabályozó tényezők és a táncos tehetségétől, invenciójától, aspirációitól függő egyéni szabadság együtthatásaként határozza meg. Ez egyébként minden alkotó tevékenységnek jellemzője bizonyos mértékben, azonban itt Martin a jelenség értelmezését, jellemzését az európai hagyományos táncművelés műfaji–formai adottságait figyelembe véve, az európai táncművelés történeti változások keretében ágyazva végezte el. Kár, hogy a szabályozó tényezők képviselte objektív oldal elemzésének részletessége és elmélyültsége nem áll arányban a szubjektív oldalalal. Ez az aránytalanság valószínűleg annak is köszönhető, hogy az egyéniségkutatás korabeli stádiumában nem szolgáltatót annyi fogódzót e téma alaposabb kifejtéséhez, mint a strukturális táncelmélet. A helyzet ma sem változott sokat, csak talán világosabban látszik, hogy hogyan tehetjük teljesebbé az eddigi képet. Martin a mesei egyéniségkutatás szellemében, arra hivatkozva foglalja össze az improvizációban rejlő egyéni és közösségi vonásokat:

„Az improvizáció csupán látszólag – az első pillantásra és a felületes szemlélő számára – jelent ösztönös anarchiát és csupa véletlenszerű esetlegességet. A rögtönzés mindig bizonyos egyéni és közösségi törvényszerűségek, szabályok szerint történik. Az improvizáció készsége és jelensége mögött mindig hosszú gyakorlat rejlik, s minden pillanatnyi rögtönzés már korábban megvalósult alkotások egymástól kisebb-nagyobb mértékben eltérő változatainak sorozatába illeszkedik. Az improvizáció tanulmányozása egyben a néptáncok szabályozódásának vizsgálatát is jelenti, ugyanis éppen azokat a törvényszerűségeket tárja fel, amelyek a pillanatnyi esetlegesség mögötti állandóságként működnek. A táncok szerkezeti tanulmányozásakor tulajdonképpen a két pólus közé eső széles skála egyes szakaszait vizsgáljuk: a kötetlenség legrapszodikussabb formájától a legszigorúbb, merev állandóságot mutató, kötött táncformáig terjedő tartományt.”<sup>35</sup>

Martin az improvizációt az európai táncművelés minden jellemző műfajában érvényes jelenségnek tartja, azonban érvényesülése nem egyforma mértékű. A legtöbb lehetősége

<sup>33</sup> Martin Gy. 1977a, 289.

<sup>34</sup> Uo. 291.

<sup>35</sup> Martin Gy. 1980, 414–415.

az individuális szólótáncokban van, amelynek vizsgálata különösen fontos a jelenség megismerése, a táncalkotás törvényszerűségeinek meghatározása érdekében. A vizsgálat hatékony módszereként a tánc típusok, a regionális altípusok és az egyéni változatok egymást kiegészítő rendszerében való elemzést és értelmezést javasolja. Mint írja:

„Az individuális férfi szólótáncokban a táncost sem tér, sem idő, sem a környezethez való igazodás nem korlátozza, s így ez a műfaj az improvizáció legtágabb lehetőségét biztosítja... A szerkezeti szabályozatlanság azonban csak látszólag korlátlan, mert az individuális műfajok széles keretén belül tánc típusonként is eltérő az improvizáció mértéke. A tánc típusban – mint egy-egy nagyobb tánc dialektus területére érvényes tánc történeti képződményben – a rögtönzés ismét különböző fokozatokban valósul meg: a regionális altípusok jelentik azt a már szűkebben meghatározható – helyhez és időhöz kötött – konkrét keretet, amelyben végül is az individuális, egyszeri rögtönzés elhelyezhető. A műfajon belüli improvizáció tág körét tehát először a tánc típus történetileg kialakult általános vonásai szűkítik, s ezen belül pedig egy-egy kisebb közösség sajátos tánc kultúrájának egészébe illeszkedő regionális altípus részletsajátosságai. Csak e kettősen meghatározott kereten – a nagyobb területre jellemző történetileg kialakult tánc típus és a regionális tánc kultúrába ágyazott altípus keretén – belül beszélhetünk végül már a tánc alkotó egyéni tehetségétől is függő szabad improvizáció jelenségéről. Ennek sajátosságai viszont csak a közösségi hagyomány és az egyéni alkotás bonyolult viszonyának, kapcsolatainak részletes feltárása során bontakozhatnak ki.”<sup>36</sup>

## Összefoglalás

Amint az előző áttekintésből is kiderült, az egyéniségkutatás nálunk a magyar és a kelet-európai néptáncok individuális jellegének gondolatából a helyi kulturális, elméleti és módszertani lehetőségekre alapozva bontakozott ki az elmúlt cca. egy évszázad során. A téma jelentősége az 1940-es évek végén s az 1950-es évek elején fogalmazódott meg a korabeli folklórkutatás hatására. A következő három évtized során megszülettek azok a leíró–elemző tanulmányok, amelyek megvetették a kutatás sajátos módszertani, elvi alapjait. Az 1980-as évek elejére kialakult az egyéniségmonográfia modellje, amely a táncos egyéniségek anyagának rendszerezett formában, szótárszerű elrendezésben, összehasonlításra alkalmas módon való kiadását teszi lehetővé. Azóta a néptánc kutatás új generációja a forrásanyag bővítésével és további egyéniségek anyagának elemzésével foglalkozott.<sup>37</sup> Úgy tűnik azonban, hogy az egyéniségkutatás ennyi előmunkálat után, az egyéniségi elv jelentőségének fölismerése és a mesekutatás inspiráló hatása ellenére sem vált önálló kutatási területté. A formai, morfológiai, szerkezeti vizsgálat, s általában a paraszti táncalkotás kutatásának „melléktermékeként” alakult ki, így vált egyre fontosabbá, és így hozta meg gyümölcseit, amelyeket a magyar folklórkutatás és a nemzetközi táncfolklorisztikai kutatás is elismert. Önállósodását megakadályozta az az általános kutatói szemlélet, amely a kutatás tárgyának kizárólag a táncos tevékenység eredményét, a táncos mozgást tekintette. Fokozatosan szélesedett a kutatók látóköre a táncolás

<sup>36</sup> Martin Gy. 1980, 415.

<sup>37</sup> Pálffy Gy. 1987; Karácsony Z. 1992.

folyamatának, a táncalkotás törvényszerűségeinek, majd a táncos személyének vizsgálata irányába. A kutatás legáltalánosabb célja a közösségi hagyomány jellemzőinek meghatározása a tánc kultúrát a legkonkrétabban, legkézzelfoghatóbb formában reprezentáló jelenség – az egyedi táncrögtönzések – elemzése, értelmezése alapján. Az ebben a munkában alkalmazott, főként esztétikai megközelítési módok, kifinomult elemzési módszerek révén a kutatók a kelet-európai egyéni, improvizatív tánc kultúra páratlan formai gazdagságára derítettek fényt. Azonban a kisebb anyag alapján végzett szerkezeti elemzések és összevetések viszonylagossága arra figyelmeztette a kutatókat, hogy megbízhatóbb eredményeket csak a megfelelő szempontok szerint csoportosított nagy mennyiségű anyag ismeretében lehet elérni. Martin javaslata alapján a legfontosabb három integráló elv egy nagyobb kulturális terület táncanyagán belül a tánc típus, a regionális altípus és a táncos egyéniség egymást kiegészítő elve, amely minden eddiginél nagyobb biztonsággal segít meghatározni a nagyobb állandóságot mutató közösségi kultúra és annak pillanatnyi konkrét megjelenési formája közötti valóságos viszonyt. Ebben a rendszerben egyre sürgetőbbé vált a táncos egyéniségek vizsgálata, mivel a három szempont közül ez a legkevésbé kidolgozott. A hosszú időn át, egy táncos egyéniséggel, sorozatosan készített, többszöri repertoárfelvétel olyan nagymennyiségű táncanyagot eredményez, amely egy kisebb régió tánc kultúrájával, valamint egy nagyobb területre érvényes, hosszabb történeti távlatban kialakult tánc típus összevetésével már jóval megbízhatóbb következtetések levonását teszi lehetővé. Az egyetlen táncos egyéniségtől származó táncanyag sokoldalú értelmezése, mint az eddigi gyakorlatból, s főleg Martin kutatásaiból látható, változatos módszereket kívánt, és többféle megközelítési mód alkalmas ötvözetét feltételezte. A korábbi filológiai–esztétikai szemponton kívül több új megközelítésre volt szükség, amelyet a mai modern néprajzi, folklorisztikai, antropológiai, szociológiai és nyelvészeti kutatás kínált. Az eddig szinte kizárólagosan használt táncanyag mellett szükség volt a táncos tudati anyagának és más megnyilvánulásainak forrásként való vizsgálatára is. A kérdés az, hol van az a határ, ahol e vizsgálati téma még megmarad a tánc kutatás keretei között, mettől kezdve Martin aggodalmát beigazolván, „parttalanná” válik.

Az eddigi szakmai, módszertani tanulságokat nagy vonalakban a következőképpen foglalhatjuk össze:

1. a kutatás céljának, tárgyának, forrásainak, alapvető módszereinek kialakulása;
2. a legfontosabb fogalmak körvonalazása;
3. az egyéniségi elv alkalmazási körének, határainak kijelölése;
4. több évtizedes folyamatos gyűjtőmunka révén kialakult a kutatás forrásbázisa;
5. az egyéni forráskiadás modelljének kialakítása;
6. a gazdag anyagra épülő nemzetközi összehasonlító kutatás perspektíváinak megmutatása.

Az elért eredmények korlátját jelenti, hogy a kutatás csaknem kizárólag az erdélyi legényes táncon alapult, s nem vette figyelembe a tánc készlet más táncait, még akkor sem, ha erre a forrásanyag alapján lehetőség lett volna. Ezt az magyarázza, hogy ez a tánc ad legtöbb lehetőséget a táncosok kreativitásának, formaalkotó készségének bemutatására. Tovább lépést jelentene egy-egy táncos egyéniség teljes tánc készletének elemzése, amely újabb módon világíthatná meg a tánc típusok közötti affinitás jelenségét.

A nemzetközi párhuzamokkal való összevetésre a néptáncutatáson belül nagyon kevés lehetőség van. Ezt a magyar szerzők munkáiban található hivatkozásokból, a nemzetközi szakirodalom áttekintéséből és saját helyszíni tapasztalatainkból is leszűrhetjük. Ilyen jellegű témával sem Európában, sem az amerikai folklorisztikában, sem az antropológiában nem találoztunk. Még Kelet-Európán belül sem, ahol e szemlélet kialakulásának eleve adottak voltak a hagyománybeli és szakmai feltételei egyaránt.

A mesei egyéniségvizsgálatban oly eredményes orosz folklorizáció hatástalan maradt a gyakorlatias, színpadra orientált orosz néptáncfolklorisztikára, s ez rányomta bélyegét a régióban folyó többi nemzetiségi táncutatásra is.<sup>38</sup>

A gazdag archívummal rendelkező szlovák néptáncutatás elvben rendelkezik az egyéniségvizsgálathoz szükséges forrásanyaggal. Azonban Stefan Tóth halála után az ilyen irányú érdeklődés megszűnt.<sup>39</sup> A szlovák szakemberek az utóbbi három évtizedben a táncművelés táji tagolódásának vizsgálatát tették meg központi feladatukká és ezzel a szlovák néprajzi atlasz munkálataihoz csatlakoztak. Az egyéniség elvét ebben a vállalkozásban, tapasztalatunk szerint, kevésbé alkalmazták. Nem látjuk ennek nyomát a Szlovák Néprajzi Lexikonban sem.

A cseh kutatás foglalkozik a tehetséges táncosok táncművelésének közzétételével, azonban táncanyaguk részletes formai–morfológiai elemzésére nem fordít figyelmet.

A legnagyobb érdeklődést a táncos egyéniségek iránt Romániában tapasztalhatjuk. A Román Tudományos Akadémia Néprajzi és Folklor Intézetének gazdag archívumában nagy mennyiségben vannak olyan személyi adatlapok, amelyek az adatközlők személyiségére vonatkozó megfigyeléseket, kutatói megjegyzéseket tartalmaznak. A leginformatívabbak az énekesekre és mesemondókra vonatkoznak, különösen azok, amelyeket Brăiloiu és munkatársai készítettek az 1930-as években. A táncutatók gyakorlatában ezek az adatok formálissá, sztereotíppé váltak, s valódi funkciójukat e személyi adatlapok elvesztették. A román néptáncutatók közül Anca Giurchescu kutatása emelkedik ki, aki az 1970-es évektől szoros figyelemmel kísérte az olténiai Ilia Pădurescu vatáf táncos tevékenységét. A gazdag forrásanyag teljes terjedelemben még sajnos nem jelent meg. Újabb ígéretesek e szempontból az erdélyi Mezőségen és Kalotaszegen elkezdett terepmunkái. Anca Giurchescu több módszertani tanulmányt is közölt, amelyek az egyéniség témáját is érintik. Ő Martin művelődéstörténeti megközelítésével szemben a táncalkotás, a táncos kreativitás pszichológiai megközelítését részesíti előnyben. Szemiotikai tárgyú írásai sok használható gondolatot tartalmaznak a táncos egyéniségvizsgálat szempontjából is.<sup>40</sup>

A lengyel, ukrán, belorusz táncutatás napjainkban főleg a hagyomány térbeli tagozódásával, regionális monográfiák kiadásával foglalkozik. A balkáni országok táncos szakembereinek figyelmét pedig főleg a táncok rituális, mitológiai hátterének felderítése köti le. Náluk a táncos egyéniség-központú vizsgálatára eddig nem találtunk nyomot.

A magyar eredmények és a nemzetközi párhuzamok áttekintése azt mutatja, hogy a magyar folklorisztika a táncos egyéniségvizsgálat területén olyan mennyiségű tapasztalatot tartalmaz, amelyre a nemzetközi párhuzamokkal való összevetésre is lehetőség van.

<sup>38</sup> Zsomiczka, M. 1973.

<sup>39</sup> Tóth, S. 1967.

<sup>40</sup> Giurchescu, A. 1983; 1984.

talatot halmazott fel, amely lehetővé teszi egy táncos-központú kutatási irányzat kialakítását. E program részletes tervezete és a folklórkutatás más területein fölhalmozódott tapasztalatok fölhasználásának lehetőségei egy másik dolgozat témáját képezik.

## Irodalom

BORBÉLY Jolán

- 1962 „Egy horvát táncípus kapcsolatai”. In *Tánc tudományi Tanulmányok 1961–1962*. Budapest, 137–195.

DÉGH Linda

- 1960 „Az egyéniségkutatás perspektívái”. *Ethnographia*. LXXI. évf. 28–44.  
1995 *Narratives in Society: A Performer – centered Study of Narration*. Helsinki.

FÜGEDI János

- 1995 „Tánclejegyzés és táncelemzés számítógéppel”. In *Tánc tudományi Tanulmányok 1994–1995*, Budapest, 173–197.

GIURCHESCU, Anca

- 1983 „The Process of Improvisation in Folk Dance”. *Dance Studies* Vol. 7. 21–56.  
1984 „European perspectives in structural analysis of dance Anca Giurchescu”. In *Dance – A Multicultural Perspective 5–9 April 1984* ed: Janet Adshead, Guildford, University of Surrey, 33–48.  
1993 A táncszimbólum, mint a kommunikáció eszköze. In Felföldi László (szerk.): *Martin György emlékezete*. Budapest, Magyar Művelődési Intézet, 61–67.

GYÖRFFY István

- 1984<sup>4</sup> *Nagykunsági krónika*. Karcag.

LAJTHA László – GÖNYEY Sándor

- 1937 „Tánc”. In *Magyarország Néprajza* IV. Budapest, 76–131.

KAPOSI Edit

- 1947 „A néptánc kutatás újabb feladatai”. *Ethnographia*. LVIII. évf. 242–246.  
1999 *Bodrogköz táncai és táncélete. 1946–1948*. Budapest.

KARÁCSONY Zoltán

- 1992 „Egy bogártelki férfi legényes motívumkincse”. In *Tánc tudományi Tanulmányok 1990–1991*. Budapest, 122–163.

KARSAI Zsigmond – MARTIN György

- 1989 *Lőrincréve táncélete és táncai*. Budapest. /Műhelytanulmányok a magyar zene történetéhez, 10/

MARTIN György

- 1955 *Bag táncai és táncélete*. Budapest.  
1959 *Egy erdélyi férfitánc egyéni változatainak motívumkincse*. (ELTE szakdolgozat.) Budapest, 1959. (Kézirat.)  
1964 *Motívumkutatás – motívumrendszerezés. A sárköz–dunamenti táncok motívumkincse*. Budapest.  
1966 „Egy erdélyi férfitánc szerkezeti sajátosságai”. In *MTA I. Osztály Közleményei* 23. Budapest, 201–219.  
1969 „Egyéni és közösségi formatípusok a népi táncalkotásban”. In *MTA I. Osztály Közleményei* 26. Budapest, 401–413.  
1973 „Legényes, verbunk, lassú magyar. Szempontok az erdélyi férfitáncok összehasonlító vizsgálatához”. In *Népi Kultúra – Népi Társadalom* VII. Budapest, 251–290.



## [MARTIN György]

- 1976 „A magyar néptánc kutatás egy évtizede. 1965 – 1975”. *Ethnographia*, LXXXVIII. évf. 165–183.
- 1977a „Egy improvizatív férfitánc struktúrája”. In *Tánc tudományi Tanulmányok 1976–1977*. Budapest, 264–300.
- 1977b „A táncos és a zene. Tánczenei terminológia Kalotaszegen”. In *Népi Kultúra – Népi Társadalom IX*. Budapest, 357–389.
- 1978 „Búcsú Mátyás Istvántól”. *Táncművészet* 6., 24–25.
- 1979 *A magyar körtánc és európai rokonsága*. Budapest.
- 1980 „Rögtönzés és szabályozódás a magyar néptáncokban”. In *Népi Kultúra – Népi Társadalom XI–XII*. Budapest, 411–449.
- 1982 „Karsai Zsigmond és a pontozó Magyarországon”. In *Táncművészeti Dokumentumok 1982*. Budapest, 211–220.
- 1983 „A sándorfalvi Kiss Mátyás tánca”. In *Móra Ferenc Múzeum Évkönyve 1978–79*. Szeged, 173–194.
- 1960 „A magyar néptánc szerkezeti elemzése. Módszertani vázlat”. In *Tánc tudományi Tanulmányok 1959–1960*. Budapest, 211–248.
- 1964 „A motívumtípus meghatározása a folklórban”. In *Tánc tudományi Tanulmányok 1963–1964*. Budapest, 193–233.

## MARTIN György – PESOVÁR Ernő

- 1983 *Mátyás István Mundruc. Egy kalotaszegi táncos egyéniség vizsgálata*. Kézirat. Budapest.

## MOLNÁR István

- 1947 *Magyar táncgyománnyok*. Budapest.

## PÁLFY Gyula

- 1987 „Négy vajdakamarási sűrű legényes”. *Ethnographia*, XCVIII.évf. 304–349.

## PESOVÁR Ernő

- 1961 „A simonfai verbunk formai elemzése”. In *Néprajzi Értesítő 1961*. 51–85.
- 1967 „A csalogatós csárdás”. In *Tánc tudományi Tanulmányok 1965–1966*. Budapest, 115–142.

## PESOVÁR Ferenc

- 1954 *Tyukod táncai és táncélete*. ELTE szakdolgozat. Budapest. (Kézirat.)
- 1955 „Szuromi Péter. Egy kiváló paraszttáncosról”. *Táncművészet*, V. évf. 366–368.
- 1978 *A magyar nép táncélete*. Budapest.
- 1982 „Táncos egyéniségek”. In *Magyar Néprajzi Lexikon V*. Budapest, 182.

## RÉTHEI PRIKKEL Marián

- 1924 *A magyarság táncai*. Budapest.

## TORP, Lisbet

- 1990 *Chain and Round Dance Patterns: A method for structural analysis and its application to European material*. 1–3. Copenhagen.

## TÓTH, Stefan

- 1967 „A szlovák néptáncok alaptípusai”. In *Tánc tudományi Tanulmányok 1965–1966*. Budapest, 197–208.

## VOIGT Vilmos

- 1977 „Egyéniségkutatás”. In *Magyar Néprajzi Lexikon I*. Budapest, 643.

## ZSORNICKAJA, Marija

- 1973 *Szosztojanie i zadacsi izucsenie narodnogo horeograficeszko izkuszsztva v SzSzSzR*. Moszkva.



Fügedi János

## UGRÁSTÍPUSOK A NÉPTÁNCBAN

### Bevezetés

A Zenetudományi Intézet Néptánc Osztályán folyó tánclejegyzési gyakorlat elsősorban a kelet-közép-európai, Kárpát-medencei néptáncokra irányul. A tánclejegyzések Lábán-kinetográfiával<sup>1</sup> készülnek, amely rendszer absztrakt jeleket használ a mozdulatok azonosítására. A rendszer a tánc tér–idő–erő egységét audiovizuális megjelenésétől függetleníti, a koncepcionális elvontság alapján jelekbe sűrítve kódolja. A Lábán-kinetográfia azonban nem a jel–mozgás közvetlen kapcsolati ekvivalencia halmaza, hanem a tánc szempontjából lényeges kifejezések, *mozgásgondolatok* lejegyzésére kialakított konvenciók és szabályok, valamint grafikus logikán épülő jelsorozatok adekvát rendszere. A lejegyzés követhetősége és lehetőség szerinti legegyszerűbb, tömör megfogalmazása megköveteli az összetett mozgás alap mozdulatelemekre, mozgás-primitívekre való bontását, elemzését. A mozgás- és mozgásértelem-centrikus megközelítés, a tömörítés és mégis pontos rekonstrukciót biztosító lejegyzés egyik pillére a mozdulatok tipologizálása és a típusokon belüli osztályozása.

A kelet-európai néptáncok egyik jellegzetes mozdulattípusa az *ugrás*. E táncok lejegyzése és lejegyzésből való rekonstrukciójának tanítása során feltűnt a Lábán-kinetográfia elemzési és lejegyzési eszköztára által kínált aránylag kis számú lehetőség és a tényleges mozgásjelenség széles változatai közötti eltérés. E változatok vizsgálata vezetett a néptáncokban alkalmazott ugrások itt közreadott tipológiájához.

A vonatkozó szakirodalom<sup>2</sup> nem definiálja egyértelműen az ugrás mozdulattípust. Ezért a szakirodalmi terminusok és elemzések áttekintése után pontosan definiáljuk, mit értünk e mozdulattípus alatt. Az alábbi vizsgálatok követéséhez előzetesként elegendő az itt következő meghatározás. Az ugrás két megkülönböztethető, de elválaszthatatlan mozdulatrészből áll: (néptáncok esetében rendszerint) lábról indított *súlytalanításból* és lábra érkező *súlyvételeből*. A súlytalanítás kifejezés alatt azt a mozdulatrészt értjük, amikor a test nincs alátámasztva, és e támasztékvesztés a test saját erejéből jön létre, és nem külső erő, például egy partner általi emelés révén. Súlyvételetkor a test egyik vagy mindkét lábán újra alátámasztott lesz.

---

<sup>1</sup> A rendszerek két fő dialektusa létezik: az Ann Hutchison által kifejlesztett Labanotation, és az Albrecht Knust nevéhez kötődő Kinetography Laban. Az eltérés ortográfiailag csekély, azonban a két dialektus határozottan különbözik egyes szabályok használatában és a mozgás értelmezésében. A kinetográfia rendszerét néptáncra Magyarországon elsősorban Szentpál Mária adaptálta. Az ő értelmezése nem követi szorosan egyik említett irányzatot sem, azonban közelebb áll Knust dialektusához, mint Hutchinsonéhoz.

<sup>2</sup> A rendszer meghatározó szakirodalmára a későbbiekben tételesen hivatkozunk.

## Az ugrás Lábán-kinetográfiában alkalmazott definícióinak áttekintése

A definíciók áttekintését a Lábán-kinetográfia fő teoretikusai szerint végezzük. Az áttekintés nem megy bele az apróbb részletekbe, mert célunk csupán az, hogy a publikált dokumentumok alapján képet adjunk arról, miként értik a szakemberek az ugrás mozdulattípust és milyen lejegyzési megoldásokat választottak. Műveikből csak azokat a részleteket és gondolatokat idézzük, amelyek a jelen vizsgálódásaink szempontjából figyelemre érdemesek.

### *Albrecht Knust*

Knust az *A Dictionary of Kinetography Laban*<sup>3</sup> című könyvében az ugrással és az ugrásszerű mozdulatokkal az alábbi címek alatt foglalkozik:

- Ugrások, helyzetek és lábgesztusok
- Az öt lehetséges ugrástípus
- Ugrásszerű lépések
- Az ugrás iránya
- Csúszó támasztékváltás.

A Dict.180-ban<sup>4</sup> a következő szabályt vezeti be: „II Szabály: A mindkét súlyrubrikában megjelenő helykihagyás ugrást jelent.” A szabályt a Dict.Ex.180<sup>5</sup> illusztrálja. Arra nem ad magyarázatot, mit ért az ugrás kifejezés alatt.

A Dict.Ex.186a–b<sup>6</sup> egy másik lehetőséget mutat be az ugrás jelölésére. A Dict.186a-ban rövid elemzést kapunk: „(A cselekvésjel azt jelenti, hogy) az egész test elhagyja a talajt, azaz ugrás történik...”. A Dict.186b megállapítja, hogy a földtől való elszakadás „...kifejezhető irányjellel is.” A Dict.197<sup>7</sup> a *kuppét*, a csúszó szökkenést és az *échappét* „ugrásszerű lépésnek” tekinti. Knust definíciója szerint: „A kuppé, amikor az egyik láb súlyvételével egyidejűleg a másik elhagyja a talajt, egy igazi ugrás és egy lépés keveréke” – lásd a Dict.Ex.197a-t<sup>8</sup>. A csúszó szökkenéssel és az *échappéval* a Dict.232 és 234<sup>9</sup> részletesebben foglalkozik „Csúszó támasztékváltás” cím alatt.

A Dict.198<sup>10</sup> témája az ugrás magassága. Knust megállapítja, hogy „Az ugrás magassága a levegőben töltött idő hosszától (amelyet a súlyrubrikában a helykihagyás hossza mutat) és az ugrás távolságától függ. Rövid idő alatt csak alacsony ugrás lehet előadni”. (E megállapítást a Dict.Ex.198a<sup>11</sup> illusztrálja.) Továbbá: „...hosszabb idő alatt

<sup>3</sup> Knust 1979.

<sup>4</sup> Knust 1979. Vol. 1. p. 37. A hivatkozott szövegre a továbbiakban a „Dict.”, a könyv példáira pedig a „Dict.Ex.” jelzettel utalunk. Knust könyvében a bekezdéseket számozták, ezért szövegekői hivatkozásaink e számokat, és nem az oldalszámot adják meg.

<sup>5</sup> Knust 1979. Vol. 2. p. 19. A követhetőség érdekében valamennyi hivatkozott példát a jelen tanulmányban újraközöljük.

<sup>6</sup> Knust 1979. Vol. 2. p. 20.

<sup>7</sup> Knust 1979. Vol. 1. p. 40.

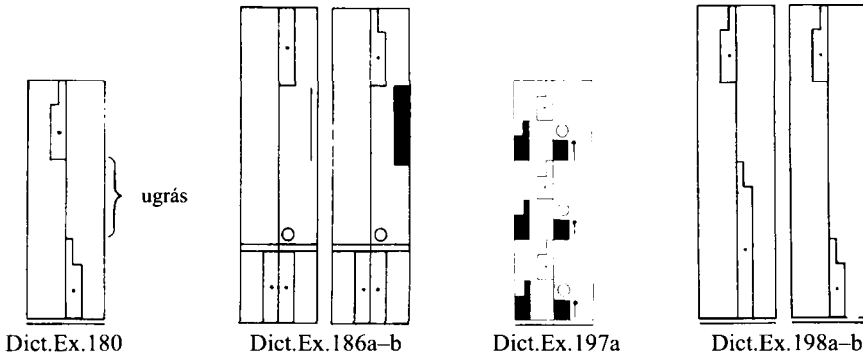
<sup>8</sup> Knust 1979. Vol. 2. p. 21.

<sup>9</sup> Knust 1979. Vol. 1. p. 52.

<sup>10</sup> Knust 1979. Vol. 1. p. 40.

<sup>11</sup> Knust 1979. Vol. 2. p. 21.

magasabbra és távolabb lehet ugrani” (illusztrálva a Dict.Ex.198b-ben). E megközelítés fordított logikának tűnik. Mind az ugrás magassága, mind távolsága a testtömeget mozgató izmok dinamizmusától függ. Az erő irányától függően az ugrás magassága vagy távolsága növelhető. A levegőben töltött idő mennyisége a nehézségi erő ellen kifejtett testi erő következménye. A súlyrubrikában megjelenő, időtartamot jelölő helykihagyás hossza csupán közvetett jelzése a test levegőbe emeléséhez szükséges erőnek.



A Dict.199<sup>12</sup> kétfajta, természetestől eltérő előadásmódú ugrást mutat be. A Dict.Ex.199a<sup>13</sup> „a talajt erőteljes módon elhagyó ugrást jelöl” – ugyanezt a jelenséget Knust a Dict.Ex.521d<sup>14</sup>-ben így magyarázza: „A rendelkezésre álló időhöz képest különösen magas ugrásokat a súlyrubrikába helyezett függőleges erőjellel jelölhetjük.” A Dict.Ex.720d-ben<sup>15</sup> ugyanezt „elpattanó ugrásnak” hívja. Vegyük észre, hogy itt az erőteljes levegőbe emelkedést Knust közvetlenül a dinamikára utaló jellel fejezte ki.

A Dict.Ex.199b<sup>16</sup> „a talaj fölött végrehajtott ugrást” képvisel, amelyet Knust a *terre á terre* szakkifejezéssel jelölt. Az itt újraközölt lejegyzésből megállapíthatjuk, ahhoz, hogy ugrás közben a súlypont magassági szintjét megtarthassuk, az ugrást *demi pliéből* kellett volna indítani, mivel feltételezhető, hogy Knust itt olyan ugrást akart kifejezni, ahol nincs levegőbe emelkedés.

A Dict.200<sup>17</sup> arra ad általános szabályt, miként kell a talajtól való elszakadást és a talajfogást előadni: „Tudottnak tekintjük az ugrást megelőző, előkészítő térdhajlítást és

<sup>12</sup> Knust 1979. Vol. 1. p. 40.

<sup>13</sup> Knust 1979. Vol. 2. p. 21.

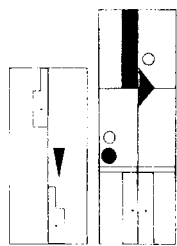
<sup>14</sup> Knust 1979. Vol. 2. p. 91.

<sup>15</sup> Knust 1979. Vol. 2. p. 120.

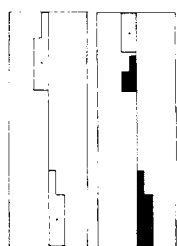
<sup>16</sup> Knust 1979. Vol. 2. p. 21.

<sup>17</sup> Knust 1979. Vol. 2. p. 21.

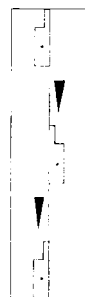
a megérkezés ruganyosságát, ezért ezeket nem írjuk le. Szabály szerint a 200a-ban adott lejegyzés elegendő; azonban a 200b szerint a részletek hozzáadhatóak...”.



Dict.Ex.199a-b



Dict.Ex.200a-b



Dict.Ex.512d'



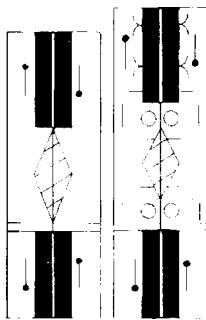
Dict.Ex.720d

A Dict.232 az *échappé*val foglalkozik. Knust megállapítja: „Az *échappé* annyiban hasonlít a csúszó lépéshez, amennyiben a lábak az új pozícióba csúszva érkeznek...” – majd hozzáteszi: „...nincs testsúly áthelyezés egyik lábról a másikra, mert a mozdulat két lábról két lábra történik. Az *échappé* az ugrás és a lépés közötti állapot. Az egyik pozícióból a másikba csúszáshoz a testet ideiglenesen súlytalanítani kell, mint az ugrásnál. Azonban a talajt nem szabad elhagyni, mint az igazi ugrás esetén.”. Knust definícióját nem könnyű követni. Hogyan lehetne az *échappé* a lépés és az ugrás közötti állapot, amikor a lépés lényege az olyan súlyátvitel az egyik lábról a másikra, ami közben állandóan *teljes alátámasztás* van? Még a két lábról egy lábra végzett csúszó lépés esetében is a test súlyát először át kell helyezni a nem lépő lábra ahhoz, hogy lehetővé tegyünk a lépő láb számára az újbóli súlyvételt. Annak érdekében, hogy eldönthessük egy mozdulatról, ugrás vagy ugrásszerű mozdulat, a kulcskérdés a következő: mindkét láb súlytalanodik-e vagy sem? Az *échappé* esetében a test tömegét jelentős erővel felfelé kell mozdítani, azaz a test súlyát mindkét lábról szabadítani kell. Ezen előadásmóddal szemben *lépés esetén a test folyamatosan alátámasztott marad a lábváltás közben*. Ezért az *échappé* az ugrások egy alfaja, például csúszó ugrás abban az esetben, ha a lábak földkontaktusban maradnak a pozíció váltása közben.

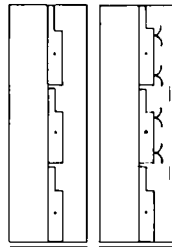
A Dict.Ex.232a<sup>18</sup> az *échappé* lejegyzésének egyszerűsített módját illusztrálja. „A súlyrubrikában lévő helykihagyás hiányából látható, hogy a test nem hagyja el a talajt.” Ez kétségtelenül így is van, azonban e jelölésmódból nem következik közvetlenül, hogy ugrásszerű mozdulatot kell végrehajtani. Knust következtetéséhez külön szabályra, speciális jelírásbeli értelmezésre van szükség, amely kijelenti, hogy *échappé* szituációkban a helykihagyás hiánya súlytalanítást jelent arra az időre, amíg a csúszó váltás a két pozíció között lezajlik.

<sup>18</sup> Knust 1979. Vol. 2. p. 28.

Szintén érdemes megvizsgálni Knust *échappé* definícióját. Az első így hangzik: „...az *échappé* ...közvetlen átmenet zárt pozícióból nyitott pozícióba vagy nyitott pozícióból zárt pozícióba...”<sup>19</sup> majd egy másik: „csúszás egyik kettős pozícióból egy másikba (*échappé*, 232)”<sup>20</sup> Az első definíció a korlátozottabb érvényű. A második definícióban nem világos, mit ért Knust „kettős pozíció” alatt, mivel egy pozíció attól pozíció, hogy a támaszték páros súlyhelyzetű. Ugyanakkor észrevehető, hogy kihagyott egy igen lényeges tényezőt, a magassági szintváltást. Az *échappé* javasolt definíciója a következő lehet: az *échappé* magassági szintváltással végrehajtott csúszó ugrás egyik pozícióból a másikba. Ez az *échappé* definíció a balettbeli hagyományos értelmezésnél tágabb értelmezést tesz lehetővé.



Dict.Ex.232a-b



Dict.Ex.234a-b

A Dict.Ex.232b<sup>21</sup> részletezve mutatja a Dict.Ex.232a egyszerűsített lejegyzését. Knust magyarázata szerint: „Az ütemelőzős súlytalanítást, amely alatt megmarad a talajjal való kontaktus, a súlyrubrikába helyezett szünetjel és vele egyidejűleg a légrubrikába írt cselekvésjel mutatja. ... Az ezt követő súlyátvitel csúszó lépés, azaz a lábak csúszva haladnak az új súlyvétel helyéhez.” Az *échappé* jól ismert előadásához szükséges súlytalanítás jelölésére alkalmazott szimbológia ellentmondásosnak tűnik. A súlyrubrikába írt szünetjel egyidejűleg a légrubrikába helyezett cselekvésjellel külön szabály nélkül a következőt jelenti: tartsuk meg a súlyt mindkét lábon, mialatt végezzünk „az ugrás harmonikus előadásához szükséges lábgesztust”.<sup>22</sup> Knust megoldásában a talajjal való kontaktus megtartását a szünetjel jelölte. De miért nem alkalmazott inkább lábfejjelet a légrubrikában, amely egyébként is kontaktusjel? Az sem teljesen világos, miként értsük a megkettőzött féltalpjjelet, a lábujjmagasságot jelölő, ferdén sraffozott irányjelen. Talán az irányjelnek középfokúnak kellene lennie?

<sup>19</sup> Knust 1979. Vol. 1. p. 40. Dict.197.

<sup>20</sup> Knust 1979. Vol. 1. p. 51. Dict.231-234.

<sup>21</sup> Knust 1979. Vol. 2. p. 28.

<sup>22</sup> Knust 1979. Vol. 1. p. 38. Dict.186.a

Másik kérdés a Dict.Ex.232b második fázisa: ugyanazt a súlytalanítást kell itt is értsük, mint a féltalpra(?) vagy lábujjra(?) emelkedéskor? A lábujj foknál tovább kell emelni a súlyt (még ha igen kicsit lehetséges is), mindezt megelőzve egy kis fokú térdhajlítással, vagy csak ereszkedünk? A jelölésmód ugyanaz, és mindkét előadásmód lehetséges különösebb erőfeszítés nélkül. Az előadáshoz szükséges idő lesz kissé eltérő.

Dict.234<sup>23</sup> a csúszó ugrást elemzi. Knust szerint csúszó ugrás esetén „...az előadó súlytalanítja a testet anélkül, hogy elhagyná a talajt, majd az új súlyvétel helyén újra súlyt vesz.” – lásd a Dict.Ex.234a-ban.<sup>24</sup> A Dict.Ex.234b a csúszó ugrást részletezve jegyzi le. A szöveges értelmezésben: „...a test előzetes súlytalanítása mint a lépés és lábgesztus közötti állapot jelenik meg. A következő testsúly átvitel csúszó lépés...”. Itt ugyanazt a fenntartásunkat fogalmazhatjuk meg mint fenn, amikor a lépés és az ugrás közötti alapvető különbséget elemeztük.

### *Ann Hutchinson*

Ann Hutchinson Labanotation<sup>25</sup> című könyvének 7. fejezetében részletesen elemzi az ugrást: „A levegőbe felugrást mindkét súlyrubrikában megjelenő helykihagyással jelöljük. ...A súlyra vonatkozó irányjelek közötti helykihagyás hossza mutatja meg, mennyi ideig tartózkodik a test a levegőben.”<sup>26</sup> „A súlyrubrika üresen hagyásának konvenciója révén a levegőbe emelkedéshez és az újbóli talajfogáshoz szükséges komplex lábmozgás egyszerűen jelölhető. A súly magassági szintje és a levegőben töltött idő együttesen mutatják meg a szükséges előkészítő mozdulatot talaj közeli, kis ugrás esetén, vagy utal a testi »ugródeszka« használatára magas ugrásoknál anélkül, hogy összetett részleteket kellene leírni.”<sup>27</sup> „Az ugrások magassági szintje” című fejezetrész a közép, magas vagy mély szintű súlyhelyzetből indított ugrások előadásmódját tárgyalja.<sup>28</sup>

„A súly szabadítása” cím alatt Hutchinson is elemzi az *échappét*, azonban más következtetésre jut, mint Knust: az *échappét* vagy egy kis ugrással lehet előadni, és ebben az esetben helykihagyás jelenik meg a súlyrubrikában (Lab.Ex.91a<sup>29</sup>), vagy a Lab.Ex.91b esetében nincs ugrás és „a súlyt csak annyira emeljük meg, hogy a lábak hirtelen mozdulhassanak.” Ezt a mozdulatot a súlyrubrikába írt irányjelek mellé írt cselekvéssjellel jelölte. Mivel a Lab.Ex.91b első fázisának végén hasonlóan jelölte a mozdulatot, mint az ütemelőzőben, a jelölésmódot úgy is lehet érteni, hogy az ugrás jellege megegyezik az ütemelőző ugráséval. A súlyt újból emeljük, az ehhez szükséges energiát a lábujjon lévő II. pozícióban kis térdhajlításból vesszük, majd a lábakat hirtelen berántjuk V. pozícióba. Hutchinson is azt az ellentmondásos jelölésmódot használja, mint Knust a

<sup>23</sup> Knust 1979. Vol. 1. p. 52.

<sup>24</sup> Knust 1979. Vol. 2. p. 28.

<sup>25</sup> Hutchinson 1977. A továbbiakban a könyvre a „Lab.” jelzettel hivatkozunk.

<sup>26</sup> Hutchinson 1977. p. 77.

<sup>27</sup> Hutchinson 1977. p. 78.

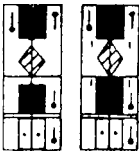
<sup>28</sup> Hutchinson 1977. p. 81.

<sup>29</sup> Hutchinson 1977. p. 82. A továbbiakban Hutchinson könyvének példáira Lab.Ex. jelzettel hivatkozunk. A könnyebb követhetőség érdekében a hivatkozott példákat idemácsoljuk.

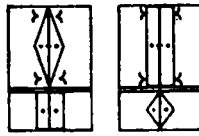


Dict. 232b esetében: tartsuk meg a súlyt, mialatt ugyanazzal a testrészsel végezzünk lábgesztust.

„Az ugrások időzítése” fejezet rész „Felugrás és talajfogás” bekezdésében Hutchinson világosan elmagyarázza, miként értelmezi az ugrások előadásmódját.<sup>30</sup> A Lab.Ex. 312b–c<sup>31</sup> Hutchinson szerint csúszást jelöl, „a súly nem emelkedik, hanem teljesen a talajon marad, amelynek elég csúszósának kell lennie ahhoz, hogy a mozdulatot végre lehessen hajtani.” Ennek értelmében a Lab.Ex.313b nem csúszó szökkenés, mint Knustnál, hanem korcsolyázó mozdulat. Hutchinson könyvében nincs arra példa, hogyan jelölne egy csúszó szökkenést.



Lab.Ex. 91a–b



Lab.Ex. 312b–c



Lab.Ex.313b

A Knustnál említett elpattanó ugrást (Dict. 199a, 521d', 720d) Hutchinson a következőképpen magyarázza: „Ugrás közben a súlyrubrikába írt függőleges erőjel az emelkedést hangsúlyozza.”<sup>32</sup>

A tánclejegyzők nyilvánosságának a súlytalanítás jelét Hutchinson az ICKL 1987-es konferenciáján jelentette be. A *Carets and Staples*<sup>33</sup> c. tanulmányában az *échappé*-szerű mozdulatokkal kapcsolatban összehasonlítást adott a Lábán-kinetográfia két dialektusának mozdulatértelmezése között, és megoldásként javasolta a súlytalanítás jelének használatát. A magyarázatokat és a vonatkozó ábrákat ugyanezen konferencián tárgyalt másik, a *Use of the ∞ and ∞ in the Support Column*<sup>34</sup> c. tanulmányában megismételte. Ez utóbbi tanulmány „Use of the ∞ ” c. részében összehasonlította az ugrás súlytalanítási fázisának különböző jelölésmódjainak eltérő értelmezését (a vonatkozó példákat idemásoltuk): „Az Ex. 2a igen kis ugrást mutat, amely éppen elegendő ahhoz, hogy a lábak teljesen elhagyják a talajt. A 2b-ben súly és gesztus egymás mellett jelenik meg, így kevesebb súly van a lábakon közvetlenül az előtt, hogy elválnak. Ex.2c valójában ugyanazt állítja, mint Ex.2b (súly és gesztus egyidejű), de többen úgy érzik, ez a megoldás vizuálisan jobban érthető. A 2d-ben olyan súlytanítást jelöltünk, amelynél a talajjal való kontaktus megmarad. A 2b, 2c és 2d előadásakor a lábfelek a nyitás során csúsznak a talajon, de a csúszás ténye nincs kihangsúlyozva. Ha a csúszás fontos, a 2e szerint a leírást ki lehet egészíteni a csúszás jelölésével.”<sup>35</sup>

<sup>30</sup> Hutchinson 1977. p. 88.

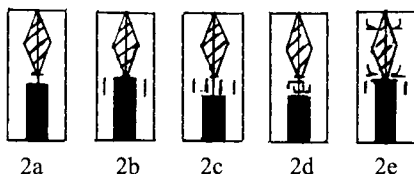
<sup>31</sup> Hutchinson 1977. p. 219.

<sup>32</sup> Hutchinson 1977. p. 478.

<sup>33</sup> Guest 1987a

<sup>34</sup> Guest 1987b

<sup>35</sup> Guest 1987b p. 2.



A „súlytalanítás érintésben maradással” mozdulatgondolat szempontjából vizsgálva a lejegyzett néptáncok ugrásait, azt vehetjük észre, hogy számos ugrás, amelyeket korábban a talajt elhagyó ugrásnak írtak le, a „súlytalanítás érintésben maradással” kategóriába tartoznak. A talajt elhagyó és az érintésben maradó ugrás között jelentős előadási stíluskülönbség érzékelhető.

Azonban elfogadva a „súlytalanítás érintésben maradással” elemzését és jelölésmódját, több kérdés felmerül. Hogyan lehet leírni a javasolt jelölésmóddal azt, ha egyidejűleg több mozdulattípus történik, például ugrás és forgás, amikor a forgásjelet is a súlyrubrikába kell írni? Vagy miként íránk azt, amikor a súlytalanítás csak részleges? E jelenség igen gyakori a néptáncokban, különösen szökkenés esetén. E kérdés magyarázatára lejegyzési példák keretében visszatérünk.

### *Szentpál Mária*

Szentpál *Táncjelírás*<sup>36</sup> c. könyvében a következő módon elemzi az ugrást: „Az ugrás a test levegőbe lendítése; ikerfázis, amely a levegőbe lendülésből és a talajfogásból áll. A kin.-ban ugrást jelent, ha mindkét súlyrubrikában hézag van, és előzőleg egyik súlyrubrikában sem állt „o”-jel. ...Az ugrás magassága egyenlő a levegőben eltöltött idővel, tehát az ikerfázis első tagjának időtartamával;... Jegyezzük meg, hogy a hézag időtartamában bennfoglaltatik az elrugaszkodás mozzanat időtartama is.”<sup>37</sup> Vegyük észre, hogy Szentpál Hutchinsonontól eltérően értelmezi azt, milyen mozdulatrészek értendők az ugrás helykihagyásának idejébe.<sup>38</sup>

Az ugrás tudott előadásmódjáról Szentpál a következőképpen vélekedik: „Kis ugrásoknál általában nem kell térdh.-t írni a földre érkezés súlyfázisánál (Tjs.3 példa<sup>39</sup>), míg nagy ugrásoknál (Tjs.4 példa<sup>40</sup>) az az általános, hogy térdh.-ból indulunk és térdh.-ba érkezünk. Tudottnak vesszük azonban, hogy a középfokú irányjel a súlyr.-ban sem merev, sem feszes térdet nem jelent, hanem azt a természetes, ruganyos talajfogást, amelynél a térd csekély mértékben utánaenged.”<sup>41</sup>

<sup>36</sup> Szentpál 1976. A továbbiakban a könyvre a Tjs jelzettel hivatkozunk.

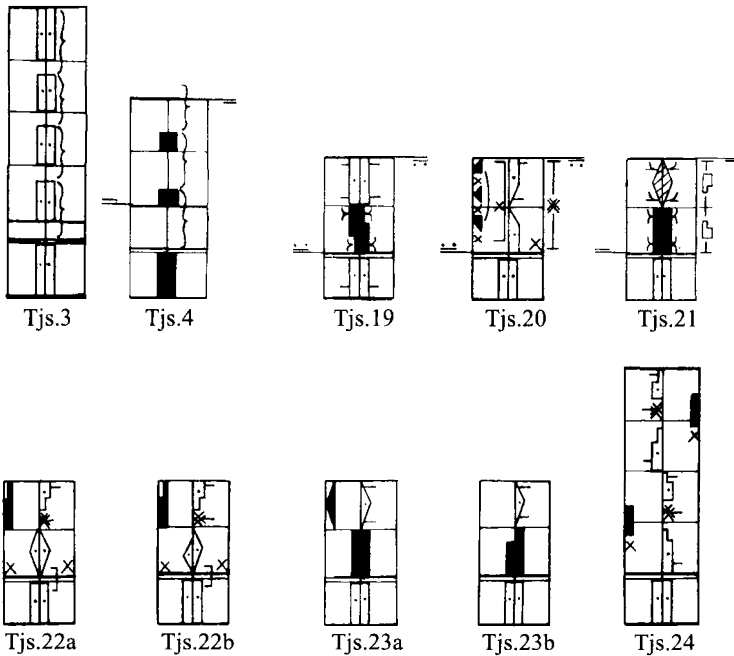
<sup>37</sup> Szentpál 1976. p. 67.

<sup>38</sup> Hutchinson 1977. p. 88: „A helykihagyás kezdete azt a pillanatot jelzi, amikor a lábak elhagyják a talajt; tudottnak tekintjük, hogy az elrugaszkodás, a lábak nyújtásának kezdete az előző súlymozdulat végén történik.”

<sup>39</sup> Szentpál 1976. Kinetográfiai melléklet p. 11. Szentpál's examples are also copied here and referred to as Tjs.Ex.

<sup>40</sup> Szentpál 1976. Kinetográfiai melléklet p. 11.

<sup>41</sup> Szentpál 1976. p. 68.



Szentpál bevezeti a csúszó ugrás gondolatát: „A csúszó ugrást is azonos lábfejelek kettőzésével írjuk. Azt, hogy az írtak csúszó lépést vagy csúszó ugrást jelentenek-e, nem a lábfejelekből tudjuk meg, hanem a fázisok összefüggéséből”<sup>42</sup> – lásd a Tjs.19–23 példákat.<sup>43</sup> Szentpál Tjs.19 és Tjs.21 példája az *échappé* problémájának felel meg. Szentpál egyértelműen állítja, hogy ha egy mozdulat nem adható elő lépésként, akkor annak ugrásnak kell lennie, ezért a Tjs.19 és 21 példa csúszó ugrás, vagy ahogy ő nevezi, „csusszanás”. A csusszanás egy változatát a Tjs.24 példában mutatja be: „Van olyan csusszanás is, amelynél a csusszanást kissé »megugratjuk«. Ilyenkor a csusszanás előtt parányi hézagot hagyunk.”<sup>44</sup>

<sup>42</sup> Szentpál 1976. p. 108.

<sup>43</sup> Szentpál 1976. Kinetográfiai melléklet p. 19.

<sup>44</sup> Szentpál 1976. p. 109.

Szentpál elmélete elfogadható számunkra, egy fenntartással: elemzéséből nem világos, hogyan szabadul a súly, milyen előkészítő mozdulatrészeket kell végeznünk az ugrás megfelelő előadásmódja érdekében. Például a Tjs.19 példa kiinduló helyzetben nyújtott térdről és féltalpról indított ugrás esetében meg kell-e kissé hajlítani a térdet a súlytanítás előtt, vagy sem? Szentpál elmélete állandó ruganyosságot tételez fel a térdben az ugrások előadásakor. A közölt motívumok ismert előadásmódja ettől élesen eltérő.

A Tjs.22a és 23a példák második fázisa újabb kérdést vet fel. Szentpál e mozdulatokat csúszó *sissonnak* tekinti, mert szerinte az egyidejűleg írt súly és lábgesztus egyértelműen jelöli azt, hogy a csúszást két lábról indul, ezért a haladás irányát mindkét példa esetében a pozíció közepéhez kell viszonyítani. A jelek összefüggéséből azonban Szentpál szabálya szerint arra is lehetne következtetni, hogy *kuppés* lépés van leírva, ahol a lépő láb csúszva halad a súlyvétel helye fölé<sup>45</sup>. Az eltérő értelmezés nyomán az érzézés helye jelentősen eltérő lehet például a Tjs.22a példa esetében.

#### *Az ugrások hagyományos osztályozása*

Valamennyi fent idézett szerző az ugrásokra ugyanazt az osztályozási rendszert állította fel, amely a támasztó lábak ugrás előtti és a talajfogást követő számától függ, azonban eltérő terminológiát használnak az azonos típusok jelölésére:<sup>46</sup>

- ugrás egyik lábról a másikra
 

Knust:	jeté
Hutchinson:	leap
Szentpál:	jeté
- ugrás egy lábról kettőre
 

Knust, Hutchinson, Szentpál:	assemblée
------------------------------	-----------
- ugrás két lábról kettőre
 

Knust:	nincs terminus
Hutchinson:	jump
Szentpál:	temps levé
- ugrás két lábról egy lábra
 

Knust, Hutchinson, Szentpál:	sissonne
------------------------------	----------
- ugrás egyik lábról ugyanarra a lábra
 

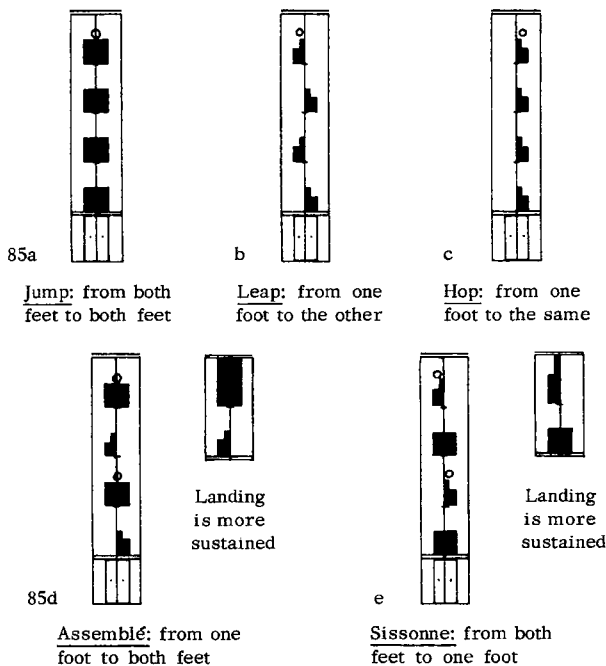
Knust:	hop, temps levé
Hutchinson:	hop
Szentpál:	oté

A típusokat itt Ann Hutchinson hivatkozott könyvének példáival illusztráljuk (Lab.Ex.85a–e).<sup>47</sup>

<sup>45</sup> A Labanotation szerint e jelölésmód sértheti a lépéssel szimultán lábgesztus lejegyzési szabályát.

<sup>46</sup> Knust 1979. Vol. 1. p. 39; Hutchinson 1977. p. 79; Szentpál 1976. p. 69.

<sup>47</sup> Hutchinson 1977. p. 79.



## Lab.Ex.85a-e

A fenti áttekintés összegezeként megállapíthatjuk, hogy az idézett szerzők egyet-  
 értenek a következőkben:

- a helykihagyás a súlyrubrikában ugrást jelent
- ugrás esetén a test a levegőbe emelkedik
- az ugrás magasságát általában a helykihagyás hossza jelöli
- az ugrás előtt előkészítő térdhajlítás, az érkezéskor ruganyos térd szükséges, amelyt a notációban nem kell külön jelölni.

Az ugrás különleges esetei, amelyek külön jelölést, szabályt vagy értelmezést igényelnek, a következők:

- az elpattanó ugrás
- a szinten maradó („terre á terre”) ugrás
- az échappé
- a csúszó szökkenés
- az egyéb csúszó ugrás.

A szerzők elkerülték vagy eltérően jelölték az ugrásszerű csúszó támasztékváltást az ugrás valamennyi típusában. Ez magában foglalja az *échappét*, vagy szélesebb értelemben a páros lábú támaszték dinamikus pozíció- és magassági szint váltását.

Szintén eltérést találunk az egyes szerzők ugrásértelmezésében és a jelölésben. Az ugrások különböző jellegzetességeit nem rendszerszerűen, hanem esetlegesen jelölik: a helykihagyás, azaz a levegőben töltött idő hosszával, súlyrubrikába írt szünetjellel egyidejű cselekvésszel, a súlypont jele fölé írt szünetjellel, függőleges erőjellel, súlytalanítás jellel a súlyrubrikában stb.

A fenti áttekintésből nyilvánvalóan látszik, hogy nehézségbe ütközik azon ugrások jelölése, amelyek előadásmódja eltér a tudottól. Például a következő ugrások jelölésére nincs megoldás: részleges súlyban maradás az ugrás súlytalanítási része alatt, a súly szabadításának vertikálitása, és ezek egyidejűsége más mozdulat típusokkal, például forgással.

Következésképpen elmondható, hogy a vonatkozó szakirodalomban sem elméleti alap, sem grafikus logika nem található, amely mentén az ugrásjelenségek tartalmilag típusba sorolhatók lennének, és amelyre következetes jelölésmód felépíthető lenne.

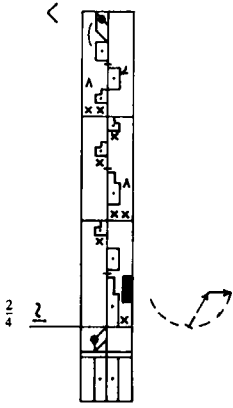
## Néhány ugráspélda és értelmezésük

### *Részleges súlytalanítás*

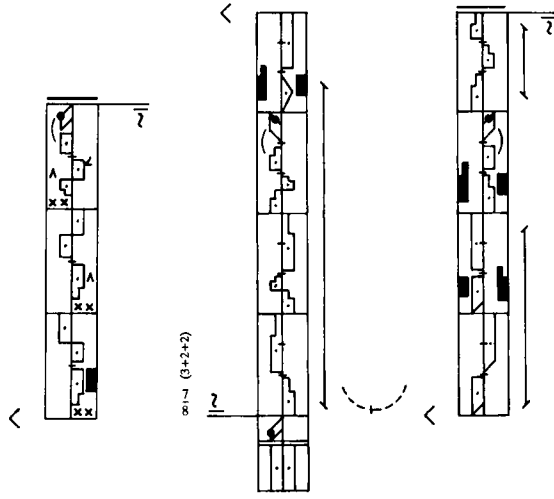
A CRDP.Ex. jelzettel bemutatott példák Lisbet Torp *Lánc- és körtánc minták*<sup>48</sup> c. könyvében található. Valamennyi példa esetében a mozdulatsorok lejegyzője a súllyal egyidejűleg írt alap mély iránnyal kívánta felhívni a figyelmet a súlytalanítás sajátos jellegére (lásd a CRDP.Ex.18: 1. és 4. ütem; CRDP.Ex.24: 4., 6. és 7. ütem; CRDP.Ex.53: mindkét ütem; CRDP.Ex.120: valamennyi ütem, kivéve a 3.-at). A jelek összefüggése részleges súllyal szabadított szökkenésre utal, amely a balkáni vagy balkáni eredetű táncok igen jellegzetes ugrásfajtája. A könyv sok hasonló, ugyanígy jelölt mozdulatpéldát tartalmaz.<sup>49</sup>

<sup>48</sup> Torp 1990. A könyv belső borítójáról nem derült ki egyértelműen, ki volt a könyvben közölt táncpéldák lejegyzője: maga a szerző vagy William C. Reynolds. A továbbiakban a jelen tanulmányban a könyv példái-ra CRDP.Ex. jelzettel utalunk.

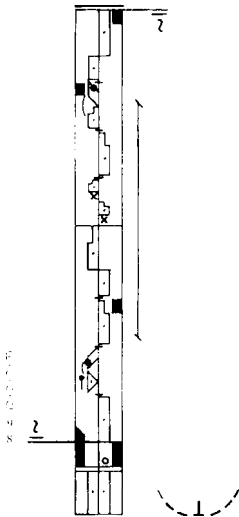
<sup>49</sup> Talán minden kinetográfus szakember egyetért abban, hogy az elől irányú súllyal egyidejű alap mély gesztus nem volt a leghatározottabb választás. A jelen tanulmány a későbbiekben e mozdulat jelölésére ortográfiai megoldást is kínál.



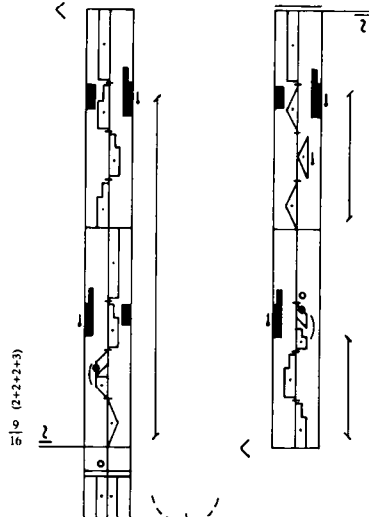
*B(1)B(1)*  
CDRP.Ex.18



*BR(1,5)BR(1,5)*  
CDRP.Ex.24



CRDP.Ex.53



CRDP.Ex.120

Az 1. és 2. ábra példáin bagyi verbunk és csárdás részleteit mutatjuk be.<sup>50</sup> A verbunkot és a csárdás férfi szólamát ugyanaz a táncos adta elő.

#### *A tudott előadásmód*

Az 1. ábra példájában valamennyi súllyal végzett mozdulat ugrás. Az előző fejezetben hivatkozott valamennyi szerző szerint az ugrás tudott előadásmódja a test levegőbe emelése az irányjelek között jelölt helykihagyás idejére, valamint érkezéskor a térd ruganyossága, enyhe mértékű hajlítása. A lejegyzés alapjául szolgáló filmrészlet ellenőrzésekor megállapítható volt, hogy a lejegyzés értelmezése szerint előírt ugrásfajta megegyezett a megfigyelhető mozdulat jellegével.

#### *A tudottól eltérő érkezés és az emelkedés elmaradása szabadításkor*

Azonban a fentitől eltérő volt a helyzet a 2. ábra egyes ugrásai esetében, annak ellenére, hogy prekoncepcionálisan az egyszerű helykihagyás ugyanazt az ugrás-előadást (értelmezést) feltételezi. A filmen megfigyelhető volt, hogy a 6. ütemben az első ugrást a táncos hajlított térdről nyújtott térdre érkezve adta elő, és a test *csak emelkedett*. Az előadásmód jelentősen eltért attól, amit az ugrás általános értelmezése vár el a lejegyzésmódtól: a test emelése és ejtése. A jelen példa esetében hiányzott az emelést követő ereszkedés, és *nem volt tudott térdhajlítás sem a súlyvételkor, a térd nyújtott maradt*. A következő ugrás szinten maradó ugrás volt, amikor érkezéskor a térd szintén nem hajlított, valamint a 7. ütem első fázisában a *demi plié*be érkezés előtt a súly teljesen szabadult, azonban a test csak ereszkedett, és elmaradt a tudott előadásmód alapján elvárható levegőbe emelkedés. A motívum ismétléseikor az előadó e mozdulatokat többször ugyanígy táncolta.

#### *A súlypont elvártól eltérő vertikális mozgása – a mozgásirány kizárólag lefelé vagy felfelé*

A 3., 4., 5.<sup>51</sup> és 6.<sup>52</sup> ábra Maros-Küküllő menti pontozó kétütemes záratait mutatja. Az előadásmód magyarázata ismét a mozgásszakaszok filmről való ellenőrzésének eredménye.

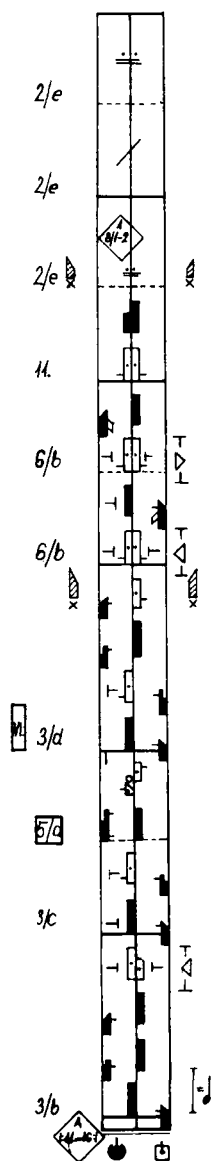
A 3. ábra 1. ütemének második fázisa (a következőkben 1.ü. 2.f.) olyan ugrás, amikor a test a szabadítás alatt csak ereszkedik. A táncos nem a tudott, emelkedő–ereszkedő jellegű ugrást adja elő. Az általános lejegyzési gyakorlatot követve a lejegyzés nem jelölte a tudottól eltérő előadásmódot sem itt, sem e fejezet többi példájában. A 3. ábra 1.ü. 4.f. szintén ugrás. A lejegyző itt a „súlytalanítás érintésben maradással”

<sup>50</sup> Verbunk és csárdás (Verbunk and chardash) MTA Ft. 235.2, 235.7 Megjelent: Pesovár – Lányi 1974. p. 158–159. Tánclejegyző: Lányi Ágoston.

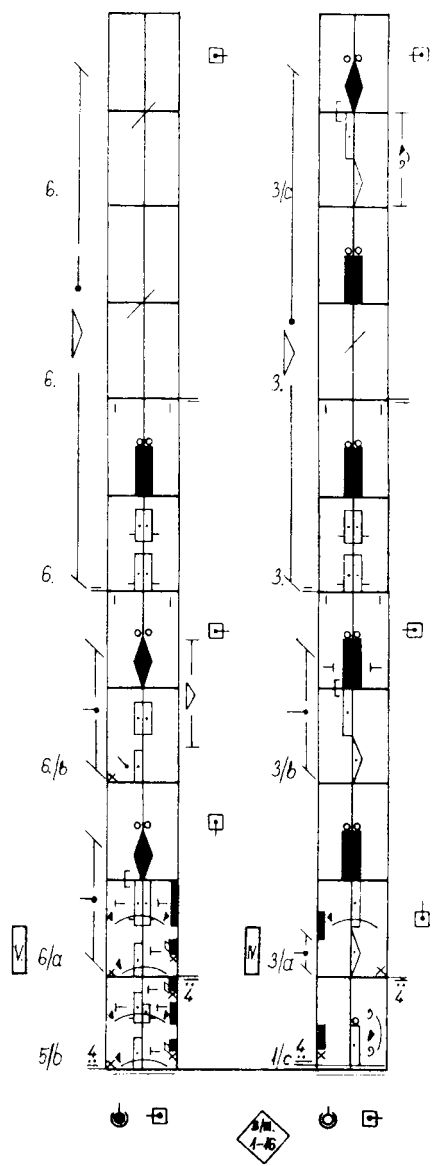
<sup>51</sup> Pontozó, Magyarózd. Kézirat. Lejegyző Fügedi János. MTA ZTI Tit 1259, a felvétel azonosítója: NISZH/VK/B135/1

<sup>52</sup> Pontozó, Magyarózd. Kézirat. Lejegyző Fügedi János. MTA ZTI Tit 1260, a felvétel azonosítója: NISZH/VK/B135/6





1. ábra



2. ábra

3. ábra

4. ábra

5. ábra

6. ábra

jelet alkalmazta, mert az ugrás alatt a bal láb nem hagyta el a talajt, hanem érintő helyzetben maradt, mialatt teljesen súlytalanodott. A test a súlytalanodáskor felfele haladt és súlyvételekor féltalpon, nyújtott térden fenn is maradt, és nem haladt egyáltalán lefelé, mint egy tudott előadásmódú ugrás súlyvétele esetében. A 3. ábra 2.ü. 1.f.-ban a test ismét teljesen súlytalanodott, de most dinamikusan csak lefelé haladt, és elmaradt a súlytalanodással tudottan elvárt emelkedés. A 3. ábra 2.ü. 3.f.-a szintén ugrásszerű mozdulat volt, a lábfo most is érintésben maradt súlytalanításkor, a test csak felfelé haladt.

A 4. ábra 1.ü. 4.f. ugrásszerű mozdulat, ahol a táncos „súlytalanítást érintésben maradással” adott elő. A 2.ü. 1.f. a súly ejtése bokázóval, most a mozdulat kiegészült a nyitott pozícióból zárta való csúszással. A 2.ü. 3.f.-a szintén „súlytalanítás érintésben maradással”, és a 2.ü. 4.f.-ban a test teljesen súlytalanodik, azonban csak lefelé halad.

Az 5. ábra 1.ü.2.f.-a tudott előadásmódú ugrás, az 1.ü. 4.f.-ban csak emelkedik a test, de most a mozdulat forgással szimultán, a 2.ü. 1.f. hasonlít a 3. ábra 2.ü. 3.f.-ához, de itt is forgás járul a mozdulathoz, végül a 2.ü. 4.f.-a csak dinamikus ejtést tartalmazó ugrás.

A 6. ábra 1.ü. 2.f.-a szintén tudott előadásmódú ugrás, a 2.ü. 1.f.-ban a test forgással egyidejűleg csak lefele mozdul és dinamikusan érkezik, a 2.ü. 3.f.-a csak emelkedést tartalmazó ugrás, végül a 2.ü. 4.f. ismét csak ejtéssel végrehajtott ugrás.

A 7–10. ábra kalotaszegi legényes<sup>53</sup> motívumrészeleit mutatja. A 7. ábra 3.ü. 2.f.-ban és 4.ü. 2.f.-ban szökkenés szituációban találkozunk a „súlytalanítást érintésben maradással” jelenségével.

A 8. ábra esetében rövidítve mutatjuk be a súly haladásának irányát az ugrás súlytalanítási része alatt:

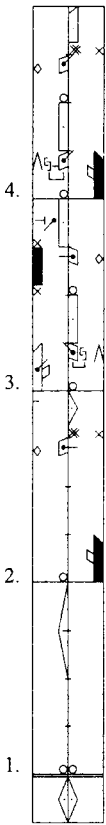
- 1.ü. 4.f.: fel-le
- 2.ü. 3.f.: fel-le
- 2.ü. 4.f.: le
- 3.ü. 3.f.: fel-le
- 3.ü. 4.f.: le
- 4.ü. 3.f.: fel-le
- 4.ü. 4.f.: le

A 9. ábra valamennyi ugrásának előadásmódja megegyezik a tudottal, a test mindannyiszor fel-le mozdukt.

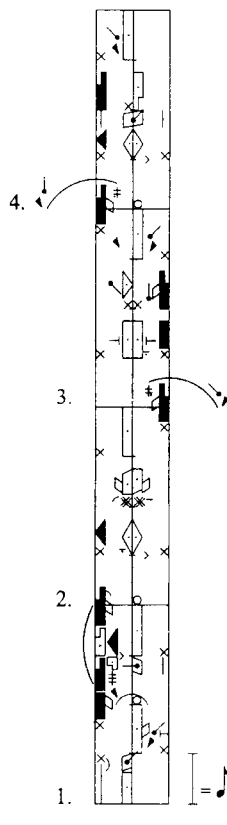
A 10. ábra 2. ütembeli magas ugrása természetesen a tudott fel-le előadásmódú. Azonban az 1. és 2. ütem 4. fázisai szinten maradó, *terre á terre* ugrások, míg a 4.ü. 1.f.-ának ugrásában a súly dobantással csak lefelé halad. Az utolsó nagy „fel-le” ugrás alatt határozott lábgesztust végez a táncos.

A fenti példák jól szemléltetik azt, hogy az eddigi tánclejegyzői gyakorlatban azonos módon jelöltük a lényegesen eltérő előadásmódú ugrásokat. Azonos módon előadva ezen ugrásokat teljesen megváltoztatják a tánc stílusát, a tánc jellegét. Az előző fejezetben idézett könyvek és az itt bemutatott ugrástípusok alapján lehetőség nyílik az ugrások előadói stílus szerinti típusba sorolására, amely túlléphet a jelenlegi, az elrugaszkozás előtti és érkezés utáni támasztékszerkezet tisztán formai kategóriáin.

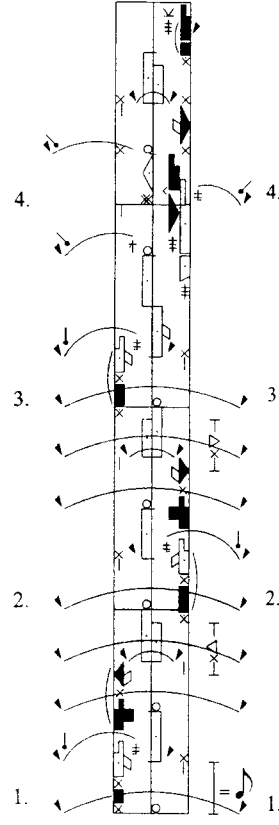
<sup>53</sup> Legényes, Bogártelke. Lejegyző: Fügedi János. Lásd *Magyar Néprajz* 1990, 482–487.



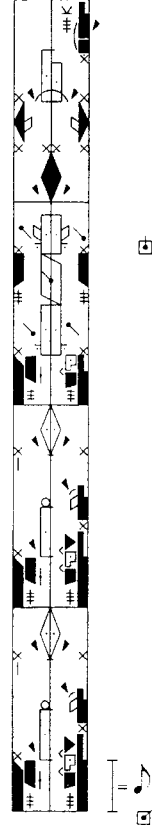
7. ábra



8. ábra



9. ábra



10. ábra

### Az ugrás korlátozott definíciója

A félreértések elkerülésére megadjuk az ugrás korlátozott definícióját. A definíció azért korlátozott, mert csak a lábról indított és lábra érkező ugrásokra vonatkozik. Azokkal az ugrásokkal sem foglalkozunk, amelyek lábról indulnak ugyan, de a súlytalanítást külső eszközre való támaszkodás (például bot vagy egyéb tárgy) vagy partner segíti. A külső segítség rendszerint megváltoztatja az ugrás természetes idő–magasság viszonyát, amelyet egyébként csak a nehézségi erő ellenében kifejtett testi izomerő határoz meg.

A korlátozott definíció a következő: *Ugrás történik, ha egy súlyvétel közvetlenül a test erejéből adódó teljes vagy részleges súlytalanítás előz meg.*

Ugrás alatt az egész testet mozdítjuk. A Lábán-kinetográfiában az egész test mozgását a súlypont mozgásával jelöljük, ezért a következőkben az egész test mozgására a súlypont mozgásaként utalunk.

A fent közölt példák jelenségei alapján jelen tanulmányban az ugrásokat a következő szempontok szerint soroljuk típusokba:

A.) mennyi súly szabadul a súlylábról;

B.) súlytalanítás alatt melyik vertikális irányba (fel vagy le) mozdul a súlypont.

Ez az osztályozás kiegészülhet az idézett szerzők által bevezetett típusokkal, azaz:

C.) mi a támaszték szerkezete az ugrás indításakor és az érkezés után.

Az A.) és B.) pontok alatti tipológia azt jelenti, hogy az ugrás egyes tényezőit különválasztottuk és rendszereztük. A típusok esetenként deklaráltak magukba foglalnak jelenleg is ismert és használt altípusokat, mint a *terre á terre* fajta ugrás, de sok esetben új típusokat határozzunk meg. A következőkben tárgyalt tényezők szétválasztásával és kombinációjával az eltérő jellegű ugrások széles skálája határozható meg, jegyezhető le vagy akár hozható létre, ha valakinek erre van szüksége. Az itt meghatározottakon túl az ugrás egyéb típusai is elképzelhetőek, a jelen klasszifikációt nem tekintjük sem lezártnak sem teljesnek.

## Az ugrások típusai

A fejezetben csupán a fő- és altípusok neveit és definícióját adjuk meg. Az A.) és B.) jelű típusok az ugrások súlytalanítási mozdulatrészére vonatkoznak. A típusok magyarázatára és ortográfiájára a következő fejezetben térünk ki.

### A.) A súlytalanítás mértéke szerinti típusok

*részleges súlyos ugrás:* a támasztó lábról csak részlegesen szabadítjuk a súlyt

Altípusok:

*kétharmad súlyos ugrás:* a támasztó lábról a súlynak csak egyharmad részét szabadítjuk

*egyharmad súlyos ugrás:* a támasztó lábról a súlynak kétharmad részét szabadítjuk

*érintő ugrás:* a támasztó lábról a teljes súlyt szabadítjuk, azonban a lábfők érintő helyzetben maradnak

*teljes (nem érintő) ugrás:* a támasztó lábról a teljes súlyt szabadítjuk, a lábfők elhagyják a talajt

### B.) A súlypont vertikális mozgása szerinti típusok

*lefelé ugrás:* a súlypont az előző szintjéhez képest csak lefelé mozdul

*szinten maradó ugrás:* a súlypont megtartja előző szintjét

*felfelé ugrás:* a súlypont az előző szintjéhez képest csak felfelé mozdul

*fel-le ugrás:* a súlypont az előző szintjéhez képest először fel, majd az elért szinthez képest lefelé mozdul

- C.) *A támaszték szerkezete szerinti típusok*  
 ugrás egyik lábról ugyanarra a lábra<sup>54</sup> (szökkenés)  
 ugrás egyik lábról a másik lábra  
 ugrás egy lábról két lábra  
 ugrás két lábról egy lábra  
 ugrás két lábról két lábra

### Az ugrás új típusainak magyarázata és javasolt jelölésmódja

Az új típusok jelekkel való kifejezése során arra törekedtünk, hogy olyan közel maradjunk a jelenlegi gyakorlathoz, amennyire az lehetséges. Szem előtt tartottuk azt is, hogy a meglévő jelölésmódokat a jelenlegi mozgásértelmezések szerint alkalmazzuk. A javasolt ortográfia vagy a meglévő jelölésmódok kiegészítése, vagy a meglévő készlet jeleinek új értelmezés szerinti kombinációja azért, hogy ne kelljen a jelek amúgy is széles skáláját tovább növelni. Az alábbiakban a számok után „a”-val jelölt példák a helykihagyással jelölt ugrások, a „b”-vel jelölt példák pedig a helyzetet követő ugrások leirási megoldásait adják meg (kivéve a 29a–b ábra esetében).

Az idézett szerzők által említett néhány ugrástípus nem szerepel külön típusként. Ennek elsődleges oka az, hogy a jelen tipológia szempontjából e típusok a kialakított kategóriák képviselőjeként azonosíthatók. Például az elpattanó ugrás erőteljesen indított fent–lent ugrásnak tekinthető, éppúgy, mint a szintén dinamikus, dobbantással érkező ugrást az idézett szerzők egyike sem tartja külön típusnak.

Jelen rendszerezésben Szentpál csúszó ugrása szintén nem jelenik meg külön típusként. Első ránézésre az érintő ugrások típusába tartozik, de a csúszó ugrás részleges súlyos ugrásként is előadható.

Az itt javasolt ortográfia általános szabálya az, hogy *bármely ugrás jelölésére vagy helykihagyás kell a súlyrubrikában, vagy szünetjel után írt cselekvésjel a légrubrikában.* A fenti klasszifikációt tekintve a helykihagyás a súlyrubrikában vagy a súlytalanítás értelemben szünetjel után írt cselekvésjel a légrubrikában egyéb kiegészítő jelölés nélkül ugyanazt jelenti mint eddig, vagyis a teljes ugrást, fel-le súlypontmozgással. A térd ruganyosságát szintén tudottnak tekintjük. Hasonlóan a korábbi lejegyzési gyakorlathoz, a levegőben töltött időt a helykihagyás vagy a cselekvésjel hossza jelöli.

#### A.) *A súlytalanítás mértéke szerinti típusok*

##### *Részleges súlyos ugrás*

Részleges súlyos ugrás alkalmával az emelkedéshez korlátozott mértékű erőt adagolunk, a súlylábról a teljes súlynak csak egy részét emeljük el. A következő példák esetében a helykihagyás jelöli az ugrás tényét, a bekapcsolásjel vagy a cselekvésjel lábfejével mutatja a súly részlegességét.

<sup>54</sup> Ezen osztályba tartozó valamennyi típusra egyszavas magyar terminológia nincs kidolgozva.

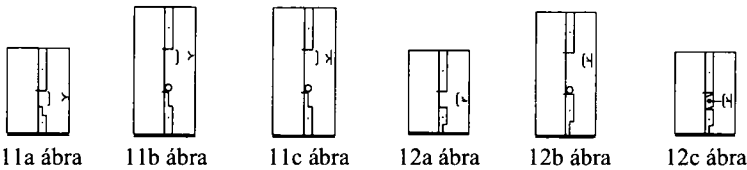
### *Kétharmad súlyos ugrás*

A 11a–b ábra kétharmad súlyos ugrást mutat, amely esetben a test súlyának egyharmad része szabadul a jobb lábról. A példákban a vertikális szempontjából tudottnak tekintjük a súlypont fel-le irányú mozgását és a térd ruganyosságát. A súlyrubrika felé fordított bekapcsolásjel jelzi azt, hogy a súlytalanodó lábon kétharmad súlyt kell megtartani.<sup>55</sup> A segédrubrikába írt talppel mutatja, hogy a talajjal megtartjuk a kontaktust.<sup>56</sup>

Hasonlóképpen jelöltük a helyzetet követő kétharmad súlyos ugrást, mint a 11b ábra esetében. A 11c ábra szerint a lejegyzés cselekvéssjellel is kiegészíthető, hogy felhívjuk a figyelmet az ugrás tényére.

### *Egyharmad súlyos ugrás*

A 12a–b ábra egyharmad súlyos ugrásra mutat példát, amely esetben a jobb lábról a súly kétharmad részét szabadítjuk. A bekapcsolásjel most a légрубrika felé néz, ahol a lábfej jel megjelenik. A 12c ábra ugyanezt a fajta ugrást forgással egyidejűleg mutatja be.



### *Érintő ugrás*

Érintő ugrás esetében akkora erővel ugrunk el, hogy a test teljesen súlytalanodjon, azonban a lábfejek megtartják a földkontaktust. Az ilyen jellegű ugrásokat az irányjelek közötti helykihagyással és az azzal egyidejűleg írt lábfejjelel jelöljük, mint a 13a–b ábra esetében. A helykihagyás/cselekvéssjel mutatja a teljes súlytalanítást, a lábfejjel pedig a talajjal való érintés megtartását. A vertikális szempontjából ebben az esetben is a fel-le irányú súlypontmozgást tekintjük tudottnak.

Amint már fentebb említettük, az érintő ugrást Ann Hutchinson Guest a „súlytalanítás érintésben maradással” jellel jelölte. Jelen esetben megközelítését nem látjuk indokoltnak, mert a súlyrubrikába írt helykihagyás egyidejűleg a légрубrikába írt lábfejjelel

<sup>55</sup> A Lábán-kinetográfia ortográfiai szabályai szerint a bekapcsolásjelet abba a rubrikába írjuk, amelyen minőséget a vonatkozó jelölésmóddhoz csatolni kívánunk. E szabályhoz ragaszkodva a széles vonalrendszer alkalmazása miatt a bekapcsolásjel és az a jel, amelyre vonatkozik, értelemzavaróan távol kerülne egymástól. Ezért a részleges súly jelölésére megelégszünk a bekapcsolásjel irányításával, vagyis a súlyrubrika felé „tekintő” bekapcsolásjel gesztuskvalitással (pl. 11a ábra), a légрубrika felé fordított bekapcsolásjel súlykvalitással (pl. 12a ábra) módosítja a vonatkozó jelölést.

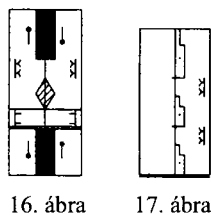
<sup>56</sup> A magyar tánclejegyző gyakorlat szerint a lábfejjelet a súlyrubrikába kellett volna írni. E jelölésmódot a külföldi notátorok erősen ellenezték, ezért iránymutatásukat követve a súlyra vonatkozó lábfejjelet a belső segédрубrikában helyeztük el.

ugyanazt a mozgásgondolatot fejezi ki. Abban az esetben, ha valaki nem akarja pontosan meghatározni, milyen lábförész marad érintésben, az érintés tényének jelölésére használhatja a semleges kontaktusjelet.<sup>57</sup>

A 13a–b és a 14a–b ábra az itt javasolt módon írja le ismét a 3. és a 4. ábra egy-egy részletét. Hasonló mozdulatot láthatunk a 7. ábra 3.ü. 2.f.-ban. Forgással egyidejű érintő ugrásra mutat példát a 15. ábra.



E mozdulattípus egyik gyakori megjelenési formája a csúszó ugrás, amelybe az *échappé* is beletartozik. A 16. ábra Knust Dict.Ex.32a–b csak példájának javasolt módú lejegyzését mutatja, a 17. ábra pedig a Dict.Ex.234a–b-nek felel meg. Tekintettel a kontaktus megtartása közbeni haladásra, vagyis a csúszás tényére, a lábfőjelet a helykihagyással egyidejűleg megkettőztük.<sup>58</sup> A lábak a következő pozíció által meghatározott irányba haladnak. Vegyük észre, hogy a 16. ábrán adott megoldással milyen könnyen elkerülhető a Dict.Ex.232b „tartsuk meg a súlyt, mialatt végezzünk lábgesztust” ellentmondásos jelölésmódja. Most már egyértelműen jelölhető az is, melyik lábförészen végezzük a csúszást, és a csúszás végeztével milyen lábförészre érkezünk.

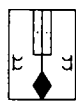


<sup>57</sup> Hutchinson 1977. p. 489.

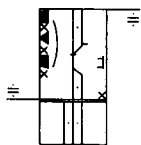
<sup>58</sup> A csúszó ugrás jelöléséhez szükséges kettőzött lábfőjel, pl. a kettőzött talpjel elhelyezéséhez több helyre, nagyobb helykihagyásra van szükség, mint amennyi időt az ilyen jellegű ugrás valójában igényel. Ez a tény arra világít rá, hogy a jelek grafikai alakjának megalkotásakor figyelembe kell venni azok esetleges olyan használatát, amely ütközhet a Lábán-kinetográfia egyik alapelvevel, a jelek hosszanti kiterjedésének időkonzekvenciáival. A korábbi gyakorlat a csúszást jelölő lábfőjelet az irányjelre írta. Rövid idejű csúszó ugrások esetén az itt jelölt probléma ugyanúgy fennáll, tehát egyértelmű, hogy a kontaktusjelek megalkotásakor a fejlesztők nem jártak el elég körültekintően. Áthidaló megoldásként az időjelek alkalmazása megoldhatja a problémát. A kontaktusjelek fenti szempontokat figyelembe vevő megváltoztatására irányuló javaslat természetesen már egy másik vitairat tárgya kell legyen.



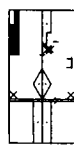
A 18. ábrán újra lejegyeztük Ann Hutchinson Guest *Carets and Staples*<sup>59</sup> tanulmányának 4. ábráját, ahol a semleges kontaktusjelet használta. A 19. ábra Szentpál Tjs.20 példáját ismétli meg, a 20. ábra pedig Szentpál Tjs.22a példáját. Az új lejegyzések szerint egyértelmű, hogy a súlyt páros lábról kell szabadítani és az ugrások kategóriájába tartozó mozdulatot kell végezni.



18. ábra



19. ábra



20. ábra

### *Teljes (nem érintő) ugrás*

Ezt a típust magával a helykihagyással vagy a cselekvésjellel jelöljük. A típus nem kíván sem külön magyarázatot, sem példát, mert pontosan fedi a jelenleg érvényben lévő, általános ugrásértelmezést és jelölésmódot.

### *B.) A súlypont vertikális mozgása szerinti típusok*

#### *Lefelé ugrás*

A lefelé ugrás előadásakor a táncos súlypontja a súlytalanítással egy időben nem mozdul felfelé, csak lefelé. Rendszerint akkor fordul elő, amikor a súly magassági szintjét az előadó lefelé váltja (de természetesen minden lefelé szintet váltó ugrás nem automatikusan „lefelé” ugrás). A lefelé ugrás esetében a súlypont *közvetlen* úton halad a magasabb szintről az alacsonyabb felé.<sup>60</sup>

A lefelé ugrást e tanulmány 2. ábrájának 7. ütemében említettük először. A 21. ábrán a 7.ü. 1.f.-t újra lejegyeztük. A helykihagyással egyidejűleg egy felfelé mutató nyíl jelzi, hogy ugrás közben a súlypont közvetlen úton halad a két magassági szint között, az eddig tudottnak tekintett fel-le irányú súlypont mozgás nélkül.<sup>61</sup> A 22–26. ábrák a 3–6. ábrák lefelé ugrásait mutatják, az új lejegyzési szabály szerint.

#### *Szinten maradó ugrás*

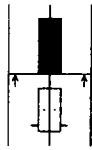
Az ugrások ezen típusa eddig ismert volt, mint a *terre à terre* ugrás, amely esetén a súlypont megtartotta magassági szintjét az ugrás súlytalanítási fázisa alatt. Jelölésmódban nem változtattunk az idézett szerzőkhöz képest (lásd pl. Lab.Ex.616c<sup>62</sup>). A súlypont jele fölé helyezett „szünet a testben” jel mutatja, hogy a magassági szint nem változik. A 10. ábra szinten maradó ugrását a 27. ábra mutatja be.

<sup>59</sup> Guest 1987a p. 6.

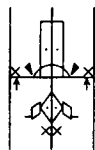
<sup>60</sup> A figyelmet a súlypont közvetlen úton való haladására Marion Bastien hívta fel e tanulmány megvitatásakor a Lábán Kinetográfia Nemzetközi Tanácsa (ICKL) 1997-ben Hong Kong-ban tartott konferenciáján.

<sup>61</sup> Azt, hogy a „lefelé” és „felfelé” ugrások esetében a súlypont közvetlen úton való haladását nyíllal jelöljük, Ann Hutchinson Guest javasolta az 1997-es ICKL konferencián.

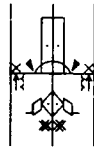
<sup>62</sup> Hutchinson 1977. p. 405.



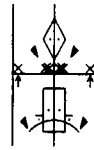
21. ábra



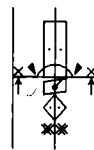
22. ábra



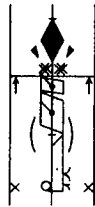
23. ábra



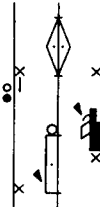
24. ábra



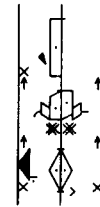
25. ábra



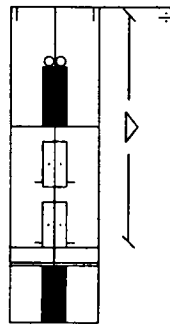
26. ábra



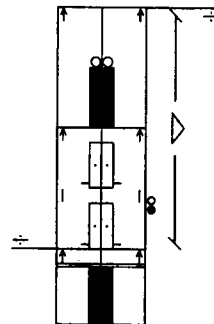
27. ábra



28. ábra



29a ábra



29b ábra

### Felfelé ugrás

Az ugrások ezen típusa a lefelé ugrások ellentéte: az ugrás súlytalanítási mozzanata alatt a súlypont csak felfelé halad. Jelölésmódja hasonló a lefelé ugráshoz, egy kis felfelé mutató nyíl jelenik meg a légrubrikában, a helykihagyással egyidejűleg, vagy a cselekvésjel helyett. Annak ellenére, hogy a felfelé és a lefelé ugrást ugyanúgy jelöljük, a két ugrásjelleg nem lehet összetéveszteni. A különbséget a kiinduló és az érkező súlyhelyzet magassági szintje mutatja meg. Felfelé ugrás esetén a kiinduló súlyhelyzet mindig alacsonyabb, mint az érkező, és fordítva, lefelé ugrás esetén a kiinduló súlyhelyzet mindig magasabb az érkezőnél. A 8. ábra felfelé és lefelé ugrásait a 28. ábra mutatja be.

A 2. ábra 6. ütemét mutatja mind a régi, mind az új módszer szerinti lejegyzésben a 29a–b ábra. Figyeljük meg a 29b ábra esetében a három eltérő ugrástípus egyértelmű jelölését.

### *Fel-le ugrás*

A fel-le ugrás esetében a súlypont a súlytalanítás alatt mindkét irányba, először fel, majd lefele mozdul. Miként azt idézett szerzőink definícióiból láthattuk, vertikálitási szempontból ez az ugrások tudott eladásmódja, ezért külön jelölésmódot nem kíván. Bármely esetben, amikor kiegészítő jelölés nélküli ugrást írunk, feltételezzük a tudott fel-le jellegű előadásmódot.

Egyetértünk Ann Hutchinson elemzésével, hogy amikor fel-le ugrást nyújtott lábról indítunk, „ugródeszkeként” a térdeket kissé meg kell hajlítani az ugrás lehetővé tételére vagy segítésére.<sup>63</sup> A térd hajlítása bevezető súlypontmozgás, de e mozdulatfödredéket nem tekintjük az ugrás részének, mert ekkor még a test teljesen alátámasztott.

### *C.) A támaszték szerkezete szerinti típusok*

Ez a tipológia sem kíván külön magyarázatot, régóta bevezették, és széleskörűen használják, azonban a szerzők eltérő neveket adtak ugyanazon típusok számára. Az egyértelműség kedvéért célszerű lenne e terminológiát egységesíteni és az eddig használt, balettból átvett elnevezéseket elhagyni, mert azokhoz sokkal szűkebb mozdulatértelmű ugrások kötődnek. Martin György és Pesovár Ernő támasztékszerkezeti ajánlása<sup>64</sup> nyomán a következő, szám- és betűkombinációkat javasoljuk:

ugrás egyik lábról ugyanarra a lábra	11
ugrás egyik lábról a másikra	1 <u>1</u>
ugrás egy lábról kettőre	12
ugrás két lábról egyre	21
ugrás két lábról két lábra	22

### **Zárszó**

A Lábán-kinetográfia jelenlegi gyakorlatában az ugrást jelölő helykihagyás/cselekvésjel önmagában nem tükrözi azt a gazdagságot, ahogy a súlyt e mozdulatfötípuson belül szabadítani lehet. A fenti elemzés kísérletet tett arra, hogy a széleskörű lehetőségek egy részletét feltárja és a témában folytatott eddigi konzultációk és kutatások eredményét összegezze.

Feltehetőleg akadnak olyanok, akik jelen elemzést az egyébként is bonyolult Lábán-kinetográfia további bonyolításának tekintik, vagy szükségtelenül hajsználhasogatónak találják. Azonban a gyakorlat azt mutatja, hogy a táncok rekonstrukciója során csak azok tudnak az egyformán jelölt ugrástípusok között különbséget tenni, akik egy-egy regionális néptáncstílusban jártasak, és a leolvasás előtt már tudják vagy közben felismerik, melyik táncot kell előadniuk. Stílusismeret hiányában olyan jellegű ugrásokat adnak elő, amely képzettségükből következik.

<sup>63</sup> Hutchinson 1977. p. 81.

<sup>64</sup> Martin–Pesovár 1963.

A Lábán-kinetográfiában a mozdulatok rögzítésének részletessége tetszés szerint határozható meg. Jelen tanulmány remélhetőleg hasznosan bővítette a választás lehetőségeit. Ahol az előadói stílus elemei akár kutatói–összehasonlító, akár esztétikai szempontból fontosak, a fenti tipológia segíthet az ugrások eltérő jellegzetességeit úgy lejegyezni és rekonstruálni, ahogy azokat eredetiben előadták.

## Irodalom

GUEST, Ann Hutchinson

1987a „Carets and Staples”. *Technical Papers, Paper No. 21*. Fifteenth Biennial Conference of the International Council of Kinetography Laban. 3–14 August 1987. Center de la Marlagne, Wepion, Nr. Namur, Belgium.

1987b „Use of the ♪ and ♫ in the Support Column”. *Technical Papers, Paper No. 23*. Fifteenth Biennial Conference of the International Council of Kinetography Laban. 3–14 August 1987. Center de la Marlagne, Wepion, Nr. Namur, Belgium.

HUTCHINSON, Ann

1977 *Labanotation*. Third Edition. London–New York, Dance Books–Theatre Arts Books.

KNUST, Albrecht

1979 *A Dictionary of Kinetography Laban*. Macdonald and Evans Ltd.

*Magyar Néprajz*

1990 VI. kötet. Szerk.: Hoppál Mihály. Budapest, Akadémia Kiadó.

MARTIN György – PESOVÁR Ernő

1963 „A motívumtípus meghatározása a táncfolklórban”. *Acta Ethnographica*. Tom. XII. Fasc. 3–4.

PESOVÁR Ernő – LÁNYI Ágoston

1974 *A magyar nép táncművészete I*. Budapest, Népművelési Propaganda Iroda.

SZENTPÁL Mária

1976 *Táncjelírás*. I. kötet. Második, átdolgozott kiadás. Népművelési Propaganda Iroda.

TORP, Lisbet

1990 *Chain and Round Dance Patterns*. Vol. III. University of Copenhagen.

**Maróthy János**

**„RELATÍV SZINKRONIZÁCIÓ”:  
A ZENEI SZERVEZŐDÉS KULCSA FIZIKAI, BIOLÓGIAI ÉS  
ESZTÉTIKAI NÉZŐPONTBÓL**

A zenét általában, a romantika óta pedig különösen, szokás a testetlen szellem megnyilvánulásának tekinteni: pusztá időtartamok elvont váltakozásának egy tér nélküli világban. Az ilyen szemléletnek már a legegyszerűbb tapasztalati tények is ellentmondanak. Bármilyen hang létrehozásához ugyanis *testek rezgése* szükséges. Ilyen szempontból pedig nincs testiesebb művészet, mint a zene. Ezért találó Aldous Huxley iróniája, amikor egy regényalakja zenehallgatás közben elgondolkozik rajta, hogy ez az éteri zene marhabél és lószőr összedörzsöléséből keletkezett.

Egy másik nyilvánvaló tény: *egyetlen test nem elegendő* már a pusztá rezgés létrehozásához sem, mielőtt még a rezonanciához, a hang terjedéséhez, visszaverődéséhez, vagy pláne érzékeléséhez szükséges testek együttműködésére sor kerülne.

Már kevésbé nyilvánvaló, hogy ez az együttműködés nemcsak *különböző* testek *egymás közti* viszonyában, hanem egyetlen test *önmagához* való viszonyában is fölmerül. Egy test ugyanis *egyidejűleg különböző üzemmódokban* rezeghet. Ez eredményezi a részhangokat, akár egy egyszerű húr, akár egy bonyolult harang esetében.

És itt lép be először a *relatív szinkronizáció*, mint egyáltalán valamilyen „zenei” hang létrehozásának a feltétele. A kifejezést Wallin monumetális *Biomusicologyja*<sup>1</sup> neurobiológiai értelemben használja, de kitűnően jellemezheti már a pusztá fizikai szintet is, ahol a görög *harmónia* és *mérték* fogalmai végül is a zenei jellegű szervezettség lényegére utalnak, akkor is, ha a tánchoz, a vershez, vagy akár a hajódeszkák „összeillesztéséhez” szükséges *arányosság*ra vonatkoznak. A „relatív szinkronizáció” kifejezésben ugyanis a *relatív* szó nem viszonylagosságot, hanem *viszonyítottságot*, *összemérhetőséget* jelent. Ebben az értelemben pedig a zenei hang már önmagában relatíve szinkronizált, mert harmonikus részhangjai ugyan különböző frekvenciájúak, de ezek a frekvenciák valamennyien az „egy” *különböző osztásai*, kétfelé, háromfelé, négyfelé stb., s így a kettes, hármas, négyes stb. csoportok kezdetei egybeesnek az „egy” perióduskezdetével, sőt az egyes további csoportok valamelyikének a kezdetével is, amennyiben az adott csoport valamely egész számú többszöröséről van szó.

Az ilyen egybeesések különösen intenzív hatásúak, ha *több test együttrezgésében* jelennek meg: az egymást fölerősítő periodikus vibrációk akár hidak beszakadásához, légi katasztrófához, földrengéshez, vagy – rituális tánc esetén – a résztvevők összeeséséhez vezethetnek.

<sup>1</sup> Wallin, Nils L.: *Biomusicology. Neurophysiological, Neuropsychological and Evolutionary Perspectives on the Origins and Purposes of Music*. Stuyvesant, NY, 1991, Pendragon Press, 276–278.

A hangkeltő rezgés létrejöttének feltétele a „megzavartatás”, a *diszturbancia*, mint Benade<sup>2</sup> fogalmaz. Ez persze kellemetlen esemény, ütés, rázás, kilendítés a homeosztázis állapotából, a megzavart testnek azzal a törekvésével, hogy nyugalmi állapotába visszatérjen. Mégis, e kellemetlenség nélkül akár egy Stradivari-hegedű sem különbözne akusztikailag egy repedt fazéktól. Valamely test zenei képességei a megpróbáltatások során kerülnek felszínre az ütéstől a lecsengésig, vagy állandó kényszerrezgéseik közben, amikor is az inzultust a maga módján „interiorizálja”, a diszharmóniát harmóniává értelmezi, tehát mintegy önmagát harmonikussá szervezi. Amennyiben pedig több testről van szó, a relatív szinkronizáció a résztvevők irigylésre méltó kollektív harmóniáját hozhatja létre, ha a *közös rezonáns frekvenciákat* aktivizálja. Egy ócska íróasztalt senki sem tart hangszernek. Mégis, amikor a gyakorlott karvezető hangvillájának hangját úgy erősíti ki, hogy az eszközt egy ilyen közömbös bútordarabra helyezi, ez – halljatok csodát! – a hangvilla hangjától meghihletve énekelni kezd.

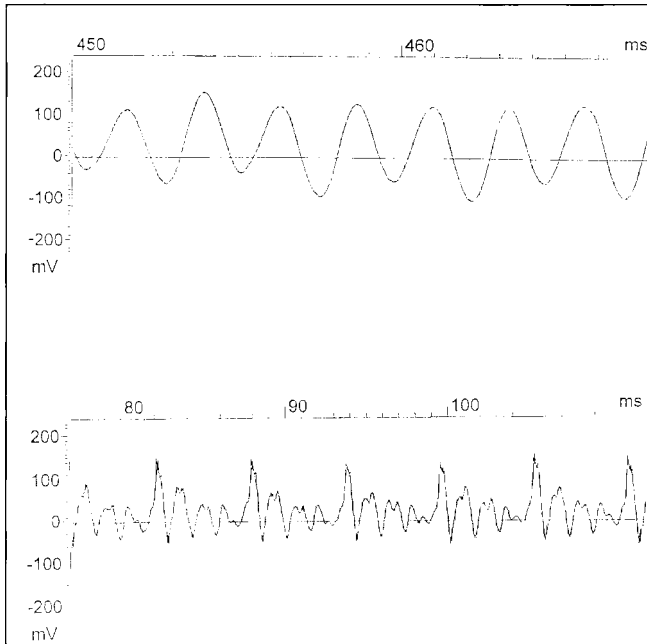
Ily módon a relatív szinkronizáció egyszerre hat befelé és kifelé, a testen *belül* és a testek *között*, s az így létrejött harmonikus mozgás „intraperszonális” és „interperszonális” oldala egymást tovább erősíti. Már elemi fizikai szinten ebben áll a zene „varázserije”.

Ne higgyük, hogy az ilyen mozgás intenzitását a tiszta periodicitás gépi pontossága okvetlenül fokozza. A varázslat annál hatékonyabb, *minél távolibb* résztvevők közt képes kapcsolatot teremteni, e résztvevők *egyedi* tulajdonságainak *minél teljesebb* bevonásával. A periodikus mozgások érdekes képessége, hogy *a nem-periodikusat is a periodikushoz képest értelmezik*. Így új jelentőséghez jut Pousseur „gazdag rendetlensége”. Az ütőhangszereknek nem fogyatékoságuk, hanem *értékük* az, hogy hangjuk inharmonikus és tranziens összetevők, köznyelven szólva *zörejek* sokaságát tartalmazza: ez a sűrűség (*densitas*) az impulzusok súlyát növeli. Valamennyi húros hangszer spektruma a hurok lenyomása, illetve megpendítése folytán inharmonikus, a zongoráról nem is beszélve, ahol a kalapácsszerű hangindítás és a temperált hangolás mellett az egy adott hangmagassághoz tartozó több húr egymástól mikroszkopikusan eltérő frekvenciája is inharmonicitást, s ezáltal nagyobb sűrűséget eredményez. A sűrűség a hang érzéki gazdagságát, az egy adott test mibenlétéről továbbított hírek mennyiségét növeli, s így az adott test nemcsak harmonikus frekvenciáival, hanem *valamennyi* akusztikusan megnyilvánított tulajdonságával részt vehet egy közös rezgési folyamatban, mert ezeknek most az alapul szolgáló periodicitás ad *egymáshoz viszonyított értelmet*.

Egy operaénekesi *bel canto* hangadásmód szépen formált szinuszos hullámformáiban persze könnyű fölismerni a periódust (1. ábra fent).<sup>3</sup> Másfajta élményekkel szolgál mondjuk a cigány *raspy* énekmód, zörejszerű elemeivel, változatosan alkalmazott vibratóival, ahol ennek a sűrűen érzéki hangzásnak mégis a periodikus meder ad értelmet, s ez a hullámformában is jól fölismerhető (1. ábra lent).

<sup>2</sup> Benade, Arthur H.: *Fundamentals of Musical Acoustics*. Extensively corrected republication New York, 1990, Dover.

<sup>3</sup> 1. ábra fent: Giuseppe Di Stefano (Puccini: *Bohémélet* I. felv., vez. Antonio Votto, EMI Records Ltd. 1957), illetve lent: szabolcs-szatmári cigány népének (Szabolcs-szatmári cigány népdalok. Gyűjt. és szerk. Víg Rudolf. Budapest, Hungaroton SPLX 18082 [1984]: 3. a) előadásából vett hangminták hullámformái.



1. ábra

Az élőlények hangadása és hangbefogadása a fizika területéről már a neurobiológia területére visz. De – érdekes módon – a relatív szinkronizáció itt is érvényes, csak sokkal bonyolultabb rendszerekben valósul meg. A testi jelleg ezúttal is elsődleges. Noha a szokásos zenepszichológia elsősorban a *fül* működését firtatja (az *unser Ohr* a német kutatás kedvenc kiindulása), a zene létrehozása és befogadása – nemcsak közvetve, de közvetlenül is – az *egész testet* mozgósítja. Bár Alfred Tomatis fül–orr–gége specialistából vált elsősorban a prenatális akusztikus kommunikáció úttörő kutatójává, s így az *unser Ohr*-ról kellő szakmai tájékozottsággal rendelkezik, már a többsejtű élőlényeknél kimutatja azt a munkamegosztást, amelyben bizonyos sejtek a sejtközi kommunikációért felelősek, míg mások a külvilággal való kapcsolatot biztosítják. Az utóbbiak „fiziko–kémiai információra fordíthatják le azt, ami mechanikus mozgásként vagy vibrációként jut el hozzájuk”, s így fülnek tekinthető „nemcsak a Corti sejt, hanem *valamennyi* élősejt”.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Tomatis, Alfred A.: *La Nuit utérine*. Paris, 1981, Stock. Bővített német kiadás: *Der Klang des Lebens. Vorgeburliche Kommunikation — die Anfänge der seelischen Entwicklung*. Deutsch v. Hainer Kober. Einführung und Bearbeitung: Sabina Manassi, Institut für Audio-Psycho-Phonologie, Zürich. Reinbek bei Hamburg, 1995, Rowohlt rororo transformation. Az idézett hely: 95–96.

Verzeano és munkatársai a majmok esetében tanulmányozták azt a folyamatot, melyben a thalamus neuronjainak kisülései, külső ingerlés hatására, fokozatosan szinkronizálódnak és szabályos metumba kényszerülnek.<sup>5</sup> Íme a folyamat ábrázolása négy szomszédos neuronnal, ahol az egyes „kottavonalakon” az egyes neuronok előbb szóródó, majd fokozatosan egyidejűsödő kisülései jelennek meg (2. ábra).<sup>6</sup> Az ember esetében a relatív szinkronizáció még bonyolultabb rendszert hoz mozgásba, annál intenzívebben, minél mélyebben és átfogóbban érinti az adott szubjektumot egy adott periodikus rezgés-komplexusnak akár a létrehozása, akár a befogadása. Ez pedig a biológiától már a pszichológiáig és az esztétikáig visz tovább. Megértéséhez az auditorikus cortex, sőt még a féltéke-specializáció tanulmányozása is kevés, lévén, hogy az ilyen élmény az *egész embert* megmozgatja, egy olyan *intercelluláris kommunikáció* sodrában, amely az *interpersionális kommunikáció* ellenpárja, s a limbikus rendszer közvetítésével az autonóm idegrendszer, a retikuláris formáció és a magasabb rendű agyi funkciók közt teremt közvetlen kapcsolatot. A zene ilyen hatása a Harrer és munkatársai alkalmazta *poligrafikus módszer* segítségével ellenőrizhető, amely az agyi elektromos hullámok, a szív működés, a pulzus, az izomfeszültség, a vérnyomás, a légzés, a bőrfelületi galvanikus ellenállás, a verejtékkiválasztás együttes működését teszi mérhetővé.<sup>7</sup> E téren egyébként a Karajan Alapítvány támogatott úttörő kutatásokat.

Az ilyen folyamatokat kiváltó rezgések egyes kategóriái persze messze túllépnek már a frekvenciák milliszekundumos nagyságrendjén. A feszültség-öldődés periodikus mozgásai kiterjednek a hangrendszerekre, a többszólamúsági viszonyokra, a szűkebb értelemben vett ritmikára, végül a zenei formára is, benne a *periódus* ezúttal már nem a frekvenciával kapcsolatos fizikai-akusztikai, hanem zenei-formatani értelmében. Bizonyos viszont, hogy az egyetlen másodpercnek is csak kicsiny *töredékeivel* mérhető periodicitás jellege összefügg a másodpercek vagy akár percek *sorozatára* kiterjedő periodicitásával: ha tetszik, a hullámforma a zenei formával.

Ez viszont már az esztétika sajátos területe. Egy-egy zenei *movimento* nem egyszerűen lassú vagy gyors, hanem emberi viselkedésmintákban gyökerező különös mozgástípus, amely sokcsatornás periodicitásba szerveződik. Ennek megfelelő a visszahatása is. Aránylag egyszerű eset a bölcsődalé: akár felnőttekre is gyakorolt hatását Kneutgen tanulmányozta.<sup>8</sup> Az alanyok EEG-je a béta hullámoktól az egyre lassúbb alfa hullámokon át az alvársra jellemző delta hullámokig csillapodott; a légzés, szabálytalan kezdet után, a zenével egész számú többszörösökbe szinkronizálódott, még a ki- és belégzés fázisait is a zenei ütemkezdetekhez kapcsolva. Így – foglalja össze a kísérlet tanulságát Wallin – „a bölcsődal előadása során a retikuláris-hipotalamikus vezérlésű fiziológiai

<sup>5</sup> Verzeano, M. M. et al.: „The Activity of Neuronal Networks in the Thalamus of the Monkey”. In Pribram, K. H. – Broadbent, D. E. (eds.): *Biology of Memory*. New York, 1970, Academic Press.

<sup>6</sup> Az idézett ábra Wallin i. m. 224–226 nyomán.

<sup>7</sup> Harrer, Gerhart (Hrsg.): *Grundlagen der Musiktherapie und Musikpsychologie* 2. Neubearbeitete Auflage. Stuttgart, 1982, Gustav Fischer Verlag.

<sup>8</sup> Kneutgen, J.: „Eine Musikform und ihre biologische Funktion. Über die Wirkungsweise der Wiegenlieder.” *Zeitschrift für experimentelle, angewandte Psychologie*, 17. Jg. (1970) 245.



The image shows a handwritten musical score on four staves, labeled A and B. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is organized into several systems, each consisting of four staves. The first system is labeled 'A' and the last system is labeled 'B'. A horizontal line at the bottom indicates a duration of 15 minutes.

2. ábra

folyamatok külső ingerek szabályos folyamához alkalmazkodtak, s azt eredményezték, amit von Holsten annak idején *relatív koordinációnak* nevezett.”<sup>9</sup>

Más esetekben a zenei *movimento* nem a lecsillapítás, hanem ellenkezőleg, a felfokozás irányában hat. Ez különösen intenzív, ha nem befogadóról, hanem aktív zenélőről van szó. Míg az előbbi esetben a pulzus kb. 120-ig gyorsulhat, az utóbbiban akár 180-ig is fölmehet. Ezt a különbséget befogadás és művelés közt a polgári elidegenedés hozta létre, bár nem egyenlő mértékben a zene valamennyi műfajánál: jazz vagy rock esetében például jóval kevésbé. Utópiámat, hogy egy eljövendő kor a zene befogadását éppoly intenzívvé teszi majd, mint a művelését, egyetlen megfontolás korlátozza, Harrer<sup>10</sup> fejtegetését olvasva:

„Az emocionálisan befolyásolt vegetatív funkciók változásai dirigálás során jelentős mértékben érhetnek el. Így három karmester is Wagner »Tristan«-jának ugyanannál a helyénél esett össze, ahol legutóbb Joseph Keilberth-tel szívinfarktus végzett.”

Mert a zene ilyen intenzív átélését azért veszélyes volna tömegméretűvé tenni.

---

<sup>9</sup> Wallin, Nils L.: *i. m.* 276–278.

<sup>10</sup> Harrer, G.: *i. m.* 25.

**Pintér István**

## **A HANGMIKROSKÓPIA TÖRTÉNETE A 20. SZÁZADBAN**

### **1. Meghatározások**

#### **1. 1. Hangmikroszkópia**

A hangmikroszkópia meghatározására még nem alakult ki nemzetközileg elfogadott, pontos definíció, mert a tématerület intenzív fejlődése csak a legutóbbi évtizedben kezdődött. Jelenleg a hangmikroszkópia témakörébe tartozónak tekintjük mindazon eszközöket és módszereket, amelyek a hang belső tulajdonságainak jobb megértését, szerkezetének feltárását szolgálják. A zenetudományi kutatások szempontjából a hangmikroszkópia a hangok *dinamikus struktúrájának* olyan mélyreható részletes vizsgálata, amely lehetővé teszi, hogy a zenei hang és az általa keltett hangélmény metamorfózisának szabályszerűségeit felfedjük.<sup>1</sup> A *zenei hangot* a művészi kifejezés hangjelben kódolt *információjának* tekintve, a *hangmikroszkópia célja* a hang szerkezetében rejlő *üzenet feltárásában* jelölhető meg. Az elemzés során a hangzás különböző árnyalatai, jellegzetességei mutathatók ki.

#### **1. 2. A hangszín**

A hangszín a hang komplex tulajdonságainak megnevezése. A hangszín meghatározására számtalan próbálkozás történt. Mind ez ideig azonban nincs olyan rendszer, amely széles körben elfogadott meghatározást tenne lehetővé. Ezért, míg a hang makroszkópius tulajdonságaira (hangmagasság és tartam) alapuló rendszer már több száz éve létezik, és bizonyos fejlett formái világszerte általánosan elfogadottak, a hang mikroszkópius tulajdonságait jól leíró rendszer gyakorlatilag nem létezik. Bartók szavaival:

„De még ha valamilyen természetfölötti képességű gyűjtőnek sikerülne is dallamokat egyszeri hallásra minden finom árnyalataikkal együtt lejegyeznie, akkor is marad valami, amit egyáltalában nem lehet lejegyezni, mert nincs erre a célra jelrendszerünk: és ez a valami a népi ének hang-adása, a *hangszín*...”<sup>2</sup>

A hangszintézis-technikák ugyan használnak bizonyos leírási formákat, de általánosan használható paraméter-rendszer a mai napig nem alakult ki. Ezért a hangmikroszkópia egyik alapvető célja és törekvése a hangszín jellemzőinek meghatározására alkalmas technikai eszköz megteremtése.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Pintér I. 1990–91.

<sup>2</sup> Bartók B. 1936, 8.

<sup>3</sup> De Poli–Pradoni 1996.

A hangszín főbb jellemzői:

A zenei célú vizsgálódásoknál mindenkor a hang *befogadási-érzékelési* tulajdonságai-  
ból kell kiindulnunk. Ezek a tulajdonságok a fizikai jellemzők szempontjából összetett  
tulajdonságok. A feladat tehát az elemi fizikai jellemzők alapján egy olyan *modell* meg-  
alkotása, amely alkalmas az érzékelési szempontból releváns tulajdonságok leképezésére.

### 1. 2. 1. Dinamikai szerkezet, dinamikai burkológörbe

A hang legszembevetőbb tulajdonsága az intenzitása. Az érzékelt hangerősség jó köze-  
lítővel a mért hangnyomás logaritmusával arányos. Ez az arányosság nem egyenletes  
sem a hangnyomás-tartomány mentén, még kevésbé a frekvenciatartományban. Mivel  
az információt hordozó hangfrekvenciás jelekre, mint amilyen a hangszeres vagy voká-  
lis zene vagy a beszéd, nem jellemző a stacionárius viselkedés, vizsgálni az intenzitás  
időbeli lefolyását kell. A hangnyomás mindenkori pillanatnyi értékét (dinamikai ampli-  
tudó), az intenzitás időfüggvényét ábrázoló grafikát kimogramnak vagy oscillogram-  
nak nevezzük. Kimográffal végzett vizsgálatokat például Karl Ludvig 1847-től és  
Hegedűs Lajos az 1930-as, 40-es években. Oscillografikus méréseket alkalmazott Tar-  
nóczy Tamás az 1940-es években. Tükrös galvanométerrel működő többszörös oszcillografót használtak az MTA Nyelvtudományi Intézetének fonetikai laboratóriumában,  
az 1970-es években.<sup>4</sup>

A hangjelben kódolt információ egyik legfontosabb hordozója a dinamikai burkoló-  
görbe. Ez származtatott fogalom, az érzékelt hang dinamikai tulajdonságaival korreláló  
grafikus forma. Legegyszerűbb közelítő ábrázolása az azonos előjelű (pozitív és nega-  
tív) intenzitáscsúcsok összekötésével hozható létre. Értelmezni tehát csak rövidebb-  
hosszabb idő-intervallumon, ún. időablakon lehetséges.

### 1. 2. 2. Spektrális szerkezet, spektrális burkológörbe

A komplex hangjel, mint a hangnyomás-intenzitás folytonos időfüggvénye leírható  
periodikus (Helmholtz elmélet) és nem periodikus elemi jelek összegfüggvényeként.<sup>5</sup>  
A hangnyomás-amplitudó időfüggvény (oscillogram) egy jól megválasztott szakaszá-  
nak (időablak) matematikai átalakítása (pl. Fourier-transzformáció) útján ki tudjuk fe-  
jezni a periodikus elemi összetevők frekvencia-intenzitás függvényét. Ezt spektrumnak  
(hang-színképnek) nevezzük. A szomszédos spektrumvonalak összekötésével képezzük  
a spektrális burkológörbét (frekvencia-metszet).

A periodikus összetevők (a részhangok) a zenei hangok esetében többnyire jelleg-  
zetes szerkezetet alkotnak. Ez a legegyszerűbb esetben az alaphang egészszámú több-  
szöröseinek, a felhangoknak a dominanciáját jelenti. A színes népi vagy művészi hang-  
formálás azonban éppen ettől az elemi szerkezettől való eltérésben nyilvánul meg.  
A szabályos szerkezettől való eltérés jellegzetességei a hangmikroszkópia módszerével  
feltárhatók.

A hang spektrális szerkezetének a másodperc töredéke alatt többször is megvál-  
tozó állapotát a spektrogram tükrözi. A spektrogramot az egymást sűrűn, egyenletes

<sup>4</sup> Olaszy G. 1989, 27–28.

<sup>5</sup> Darzágín–Rusko 1993a.

(pl. 1 ms-os) időlépésekben követő időablakokból a fentiek szerint kiszámított spektrumok sorozatából képezzük. (A spektrumok azonos frekvenciához tartozó vonalainak az időtengely mentén képződő sorozata csúcspontjait összekötve vizuálisan kirajzolódik egy harmadik típusú burkológörbe, az összetevő részhangok intenzitásának időbeli változása (időmetszet.) A frekvencia- illetve időmetszetek csúcsai a spektrogram háromdimenziós felületén helyezkednek el, amely a hang állapotváltozásának tükrö, a hang *dinamikus struktúrája*. A hangszín szempontjából, és ez által a művészi kifejezőmód szempontjából a hang dinamikus struktúrájának vizsgálata elsődleges fontosságú. A spektrogramot grafikus megjelenítő eszköz, a spektrográf őseit a Bell laboratóriumban fejlesztették ki az 1930-as években.<sup>6</sup>

Azt a tényt, hogy komplex hallási rendszerünk a hangjel mely összetevőit tekinti összetartozónak, több összefüggés is befolyásolja. Legfontosabbak ezek között a spektrális szerkezet „szabályossága”, vagyis a fent említett felhangstruktúrába való illeszkedés, valamint az időbeli együttfutás.<sup>7</sup> Például a *vibratoban* ezek együttes jelenléte magyarázza e fontos zenei kifejező eszköz elterjedtségét. Az együttfutás másik kiemelt szerepét a zenei hang felhangzási szakaszában érhetjük tetten. Egyszerű kísérlettel bizonyítható, hogy ha a különböző hangszeren megszólaltatott hangok *attakját* elnémitjük, elveszítik azon hangszín-jellegzetességüket, amely alapján a hangszer (eredetileg) könnyedén azonosíthatóak voltak, és amelynek hiányában jellegtelenné, sőt összetéveszthetővé válnak.

A felcsendülési szakasznak, mint a részhangok összetartozását jelentős mértékben meghatározó kapcsolatnak a szerepe olyan erős, hogy a nem harmonikus részhangstruktúrájú hangoknál is lehetővé teszi valamilyen alaphangszerű benyomás kialakulását, míg hiánya esetén mindezek bizonytalanná, sőt érzékelhetetlenné válnak. Ez a hallási tulajdonság nyer jelentőséget bizonyos mértékig az oktáv paradoxonok jelenségében is.<sup>8</sup>

### 1. 2. 3. A hangmagasság

Schönberg szerint a hangmagasság nem más, mint a hangszín egy aspektusa.<sup>9</sup> A hang magasságát a természetes eredetű zenei hangok esetében leggyakrabban a felhangstruktúra alaphangjával azonosítjuk. Hallási rendszerünk ezt az alaphangot a magasabb felhangokból akkor is biztonsággal dekódolja, amikor az alaphang, sőt esetleg első két-három felhangja sincs jelen a rezgésképben. Különlegesen képzett hangok (pl. összenyomott vagy kinyújtott spektrumú, „reszelős”, de még inkább a számítógépes zenében gyakran használt szintetizált hangok) esetében gyakran nem lehetséges ilyen egyszerűen meghatározni az alaphang frekvenciáját. A hangszintényezők és azok fizikai paramétereinek pontosabb ismerete, ezáltal hallási rendszerünk jobb megismerése is szükséges ezen jelenségek feltáráshoz.

Hallásunk a komplex és rendkívül finom részletek felismerésére is képes.<sup>10</sup> Az analitikus hallás megfelelő gyakorlással fejleszthető. Hallási rendszerünk elemző képes-

<sup>6</sup> Potter, R. K. 1946.

<sup>7</sup> McAdams, S. 1982.

<sup>8</sup> Keuler J. 1996.

<sup>9</sup> Schoenberg, A. 1911.

<sup>10</sup> Elekfi L. 1962.

ségének gyakorlati határai közelítőleg az 1–10 cent és az 1–10 ms körül vonhatók meg. (A cent a temperált hangsor szomszédos hangjai – kis szekund – frekvencia különbségének a század része.) Minthogy a kis szekund hangközt alkotó hangok frekvenciaviszonya  $\sqrt[12]{2}=1,059\dots$  (más megfogalmazásban a hangmagasság kis szekund távolságú lépéseihez rendelhető frekvenciák közelítőleg 6%-os eltérést mutatnak), a hallás alsó határán kisebb mint 1 Hz, a felső határon több száz Hz a különbségük. Mivel hallási rendszerünk felbontóképessége a frekvenciatartományban (16 Hz–16 kHz) logaritmikusan változik, az összehasonlítás a gépi eszközökkel nem egyszerű, minthogy azok jellemzően lineáris felbontásúak a teljes frekvenciatartományban. A hangjel spektrografikus elemzését végző eszközök időfrekvencia felbontó képessége, ami a hangmikroszkópiai elemzés kulcskérdése, a Gábor-féle határozatlansági reláció alapján számítható ki.<sup>11</sup>

## 2. A hangmikroszkópia felhasználási területei

### 2. 1. Zenei szempontból legfontosabb felhasználási területek

#### 2. 1. 1. Dallamok lejegyzése

A dallamok hallás utáni lejegyzése során a lejegyzők korán felismerték a hangmikroszkópia alkalmazásának fontosságát. Ezen a téren elismerten a legjobb eredményeket Bartók Béla érte el.<sup>12</sup> A hangmikroszkópiai eszközök nagy időfelbontása lényeges segítséget jelent a népzenei dallamok lejegyzése során, pl. ha a ritmika lassú eltolódását szeretnénk mérni, vagy ha a gyors, de egymásután nem egyenletes időkülönbséggel következő hangok arányát szeretnénk pontosan lejegyezni, továbbá, ha a hang lezajlási ideje rövid, ám eseménydús, s ezért a rövid idő alatt, gyors egymásutánban pergő események felismerése, azonosítása egy határon túl nem sikerül. A frekvencia időbeli változásának néhány cent pontossággal való kirajzolása kiváltképpen olyankor jelenthet nagy segítséget, ha a hang magassági lépései nem azonosak a nominális frekvencia különbségekkel, és ezért jelölni kell, hogy a kottához képest a valóság merre, milyen mértékben tér el. Különösképp szükséges ez, ha az eltérés a hang tartama alatt is változó, mert a jelölés ekkor az áttekinthetlenségig bonyolódna.

Már a 19–20. század fordulóján találhatunk dokumentumot a lejegyzés segítésére tett kísérletekről.<sup>13</sup> A 20-as évektől kezdődően a lejegyzés gépesítésével kapcsolatos próbálkozásokat Dahlback foglalta össze. Ismerteti például a gyorsan változó frekvencia mérésére a hangjel és egy referenciajel oszcillogramjának összehasonlításával tett kísérletet a 20-as évek végéről. Később a frekvenciaértékek közvetlen leolvasását is megpróbálták megoldani. Kísérleteztek a *vibrato* frekvenciájának és kilengésének mérésével is. Az öt-venes években dallamíró készülékek megszerkesztésére is történtek próbálkozások.

Potter 1947-ben publikálta a beszéd fonémáinak szonográfál történő elemzésére irányuló kísérletét.<sup>14</sup> Filip olyan berendezést konstruált, amely egy négysávos magnetonfon, és csatornánként független mikrofonok alkalmazásával próbálta megoldani a poli-

<sup>11</sup> Gábor D. 1947.

<sup>12</sup> Kodály Z. 1950.

<sup>13</sup> Lásd Pintér I. 1995–96.

<sup>14</sup> Potter, R. K. 1947.

fonikus zenei hang összetevőkre bontását.<sup>15</sup> Graf a 60-as, 70-es években végzett a német népzeneire alkalmazott szonografikus hangkutató kísérleteket.<sup>16</sup> Elschek 1975-ben hozta nyilvánosságra összefoglaló munkáját, az elektroakusztikus berendezések népzenei felvétel, elemzés és lejegyzés céljára való alkalmazásának történetéről.<sup>17</sup> Sztanó<sup>18</sup> az elsők között alkalmazta a digitális technikát dallamíró módszere kifejlesztése során.

A század első felében épített berendezések közös tulajdonsága, hogy analóg áramkörökből épültek, és a gyakorlatban nem terjedtek el. Ennek ma már jól ismert oka az, hogy a hangmagasság semmi esetre sem tekinthető egyszerű fizikai mennyiségnek, amelyet egy frekvenciaméréssel meghatározhatnánk, hanem egy időben dinamikusán változó struktúra több belső kapcsolattól függő tulajdonságának hallási rendszerünkben bonyolultan dekódolt információja *absztrakciójának*. Erre kiváló gyakorlati példa az a jól ismert eset, amikor az egyértelmű zenei (akusztikai) alaphang frekvenciája nem is szerepel a részhangok között, következésképpen azt egyszerű frekvenciaméréssel kimutatni nem is lehetséges.

A digitális technika alkalmazása hozott minőségi változást a hangelemzésre irányuló kutatások terén. A mintavételezett jelen végzett periódusidő-mérésén alapuló alaphang-frekvencia-író készüléke működését Sztanó Pál 1979-ben publikálta a Zenetudományi dolgozatokban. Világszerte legjobban az FFT (Fast Fourier Transformation) eljárás alapuló elemzők változatai terjedtek el. Ezek azonban a zenei felhasználás céljára nem felelnek meg. Az emberi hallás frekvenciaidő-felbontó képessége ugyanis nagyságrendekkel jobb, mint az akusztikai határozatlansági reláció által meghatározott korlátok között működő egyszerű FFT eljárásé.

Ez nyilvánvalóan nem jelentheti a fizikai törvényszerűségek határainak meghaladását, a megoldást a feldolgozási eljárás finomításában kell keresni. A Zenetudományi Intézetben OTKA támogatással folyó kutatások egyik ága éppen ebben az irányban haladva ért el új eredményeket.<sup>19</sup>

## 2. 1. 2. Zenei gesztusok spektrografikus lenyomatainak kutatása

A hang spektrális jellemzőinek vizsgálata más fontos zenei kutatások alapját is képezi. A Lomax-féle „cantometrics” még hallás utáni megfigyelésekkel próbálta tipologizálni a világ népzenei stílusaira jellemző hangadásmódokat,<sup>20</sup> de a gépi eszközök már jóval előbb megjelentek a hangadásmódok vizsgálatában. A hangmikroszkópia módszerének alkalmazásával történt a *vibrato* első mérése az európai műzenében.<sup>21</sup> A hangmikroszkópia felhasználásával végeztek kutatásokat a hangérzékelés neuro-fiziológiai és neuropszichológiai vizsgálata során.<sup>22</sup> Így történt a különböző zenei stílusok spektrografikus elemzése, a gregoriántól és a tibeti tantrikus énektől, Beethovenen, Stravinskyn,

<sup>15</sup> Filip, M. 1966.

<sup>16</sup> Graf, W. 1969; 1975.

<sup>17</sup> Elschek, O. 1975.

<sup>18</sup> Lásd az irodalomjegyzéket.

<sup>19</sup> Pintér I. 1995a; 1995b.

<sup>20</sup> Lomax, A. 1968; 1976.

<sup>21</sup> Seashore 1938.

<sup>22</sup> Plomp 1968; Clynes 1982; Deutsch 1982; Wallin 1991.

Webernen és Ligetin át a pop-zenéig.<sup>23</sup> Ugyancsak a hangmikroszkópiát alkalmazták az Európán kívüli népi hangadások szonografikus elemzése során is,<sup>24</sup> valamint a zenei viselkedés és hangadásmód kutatásában.<sup>25</sup>

### 2. 1. 3. Hallási mechanizmusunk jelenségeinek kutatása

A hangmikroszkópia egész története kezdettől fogva szorosan összekapcsolódott az emberi hallás-érzékelés kutatásával, minthogy az egy sajátos folyamat, melynek során bizonyos összetevőket nem hallunk meg, ugyanakkor fizikailag jelen nem lévő hangokat viszont törvényszerűen észlelünk. A legnagyobb hangkutatási intézetek (mint az IRCAM Párizsban vagy a CCRMA a Stanford Egyetemen) párhuzamosan kutatták a hang pszichológiai vonatkozásait, kiemelten a zenei értelmezéseket, mind a zene előadásában, mind hallgatásában. Így a kutatás új eredményei egyszersmind új eredményei a zenéléktannak is, amelyeket legújabbán az idegtudományok (neuroscience) is megalapoznak.<sup>26</sup>

Közismert, hogy zenei szempontból a legalapvetőbb fontosságú hallási jelenségek közé tartozik a konszonancia–diszszonancia érzet kialakulása, és hogy a legkonszonánsabb hangköz az oktáv. Ebben az alaphangok frekvenciájának aránya a kettő egészszámu hatványával egyenlő. (Ezeket a hangsor szempontjából azonos minőségűnek érezzük, ami abban is tükröződik, hogy azonos nevet viselnek.) Kevesen találtak még a tényre, hogy a hang dinamikus struktúrájától függően az ilyen, alaphangjuk frekvenciáját illetően kettőnek egész hatványú arányát mutató hangok lehetnek a hangsor legdiszszonánsabb párjai, miközben a kis nóna vagy szeptim hangpárok nyújtják a minőséggaznosság élményét. Ez a tapasztalati tény a hagyományos összhangzattan szabályaival teljes mértékben összeegyeztethetetlen jelenség. Ilyen különös hangsorokból felépített zenei műveket alkotott például Keuler Jenő.<sup>27</sup> A hangkutatás legújabb formája, amelyet az „elemzés szintézis útján” néven említenek a szakirodalomban,<sup>28</sup> szintén egyike a hangmikroszkópia zenei alkalmazásának.

### 2. 1. 4. Hangrestauráció

A hangmikroszkópia technikai fejlődésének első mérföldköve a hangrögzítő berendezések létrehozása volt. Bartók világitott rá élesen a hangfelvétel készítésének döntő fontosságára.<sup>29</sup>

Az első mechanikus hangrögzítő berendezések Alva Edison fonográfja és a gramofon voltak a múlt század 80-as éveiben. Ezután hamarosan megjelentek a mágneses hangrögzítő berendezések is, a huzalos magnetofon, a szalagos és kazettás magnetofonok.

Ezeknek a korai hangrögzítőknek a hangminősége (frekvenciatartomány, dinamika tartomány, jel/zaj viszony) elég gyenge volt. Ráadásul a fizika törvényei miatt ezeknek

<sup>23</sup> Cogan, R. 1984.

<sup>24</sup> Födermayr, F. 1971.

<sup>25</sup> Fónagy, I. 1981; Sundberg, J. 1987; Maróthy J. 1996; Rapoport, E. 1996.

<sup>26</sup> Clynes, M. 1982; Deutsch, D. 1982; Wallin, N. L. 1991.

<sup>27</sup> Lásd az irodalomjegyzéket.

<sup>28</sup> Risset, J-C. 1991.

<sup>29</sup> Bartók B. 1936.



a felvételeknek a minősége az idők során fokozatosan romlott, olykor a megsemmisülésig. Noha a hangrestaurációs technikák kifejlesztésére számos kísérlet történt, az információvesztés kompenzálása csak szűk határok között lehetséges.<sup>30</sup>

## 2. 2. Más jelentősebb felhasználási területek

### 2. 2. 1. Beszédkutatás

A beszédhang-szintetizálási kutatások a legnagyobb előrelépést a számítógépes technikának köszönhetik, Magyarországon is.<sup>31</sup> Nagyobb nehézségekkel kellett megküzdeni a beszédfelismerés területén,<sup>32</sup> valamint a beszélő-felismerés területén, mely tárgyban egész sor kutatást végeztek már eddig is a vezető tudományos intézetekben.<sup>33</sup> Ezeknek is előfeltétele a beszéd-fonémák mikroszkópiusan érzékelhető színeképi minőségváltozásainak elemzése.

### 2. 2. 2. Bioakusztika

A viselkedéstan egyik főbb tématerülete az állatok kommunikációs hangjeleinek kutatása. A madárhangok kutatása például a zenei hang kutatásához áll közel.<sup>34</sup> Mâche felveti továbbá azt is, hogy még általánosabban „állatzenetan”-nak (zoomusicology) tekintsük ezt a tudományterületet.<sup>35</sup> Mindezek a kutatások természetesen felvételen rögzített hangokon alapulnak, amelyeket azután szonogramon, sőt részben kotta formára alakítva vizsgálnak. Ez utóbbi formát alkalmazza Szőke Péter is, aki többszörös lassítású madárhang felvételeinek kottába írásával (amely eljárást szintén „hangmikroszkópia” névvel publikálta) úttörő szerepet játszott.

### 2. 2. 3. Orvosi alkalmazások

Az orvosi alkalmazás már a sztetoszkóp használatával megkezdődött, amely a szív és tüdőhangok hallás utáni elemzését segítette.<sup>36</sup>

A foniátriai mérésekben, diagnosztikában és a logopédiai kezeléseknél is alkalmazást nyert a hangmikroszkópia.<sup>37</sup>

A csecsemősrás diagnosztikai céllal történő elemzése, a betegségek korai felismerésének eszközévé vált.<sup>38</sup>

### 2. 2. 4. Ipari alkalmazások

Katasztrófa megelőző anyagvizsgálatok: erőmű turbinalapát fáradásos törésének megelőzése akusztikus anyagvizsgálat módszerével, erőmű-kazán kavitációs fáradás vizs-

<sup>30</sup> Widrow, B. 1975; Juhász Z. 1995, 1996; De Poli–Pradoni 1996; Pintér, I.\* 1996.

<sup>31</sup> Tarnóczy T. 1984, 1993; Olasz G. 1989.

<sup>32</sup> Tarnóczy T. 1955; Gordos–Takács 1983; Darzágín–Rusko 1993b; Vicsi–Víg 1995; Vicsi 1996.

<sup>33</sup> Annual Report 1996; Rusko–Trnka 1996.

<sup>34</sup> Marler, P. 1969; Szőke–Filip 1977; Szőke P. 1982; Marler, P. 1988.

<sup>35</sup> Mâche, F. B. 1997.

<sup>36</sup> Van Riper–Emerick 1984.

<sup>37</sup> Vicsi–Kovács–Barczikay 1994.

<sup>38</sup> Makói Z. 1970; Hirschberg–Szende 1985.

gálata folytonos üzem közben, akusztikus paraméterek folyamatos monitorozása segítségével.

Hadiipari alkalmazás: hajók, tengeralattjárók nagy (100–500 km-es) távolságú felderítése és azonosítása.

### 3. A hangmikroszkópiai eszközök és módszerek fejlesztésének története

#### 3. 1. Hangrögzítés, archiválás

##### 3. 1. 1. Mechanikus hangrögzítő eszközök

A 19. század végéig a kutatók csak hallás utáni megfigyeléseket tehettek, hiszen nem álltak rendelkezésre olyan készülékek, műszerek, amelyek a beszéd rezgését rögzíthették volna. A hangrögzítés és archiválás terén eleinte mechanikus hangrögzítő eszközöket használtak. Az első általánosan elterjedt hangrögzítő eszköz Alva Edison viaszhengeres fonográfja volt,<sup>39</sup> majd a gramofon és a lemezjátszó képviselték ezt a fejlődési irányt.

A korai gramofon a fonográfól eltérően nem hengeren, hanem kör alakú sík tárcsán, de a fonográfhoz hasonlóan „függőlegesen”, azaz a hangrögzítő lemez anyagának mélységében vágott árok formájában hordozta az információt és mechanikus hangszedőt alkalmazott. A mai lemezjátszó ezzel szemben a vajat „vízszintesen” vágja, azaz a lemez síkjában futó tű rezgését továbbítja, és elektrodinamikus érzékelőt használ. A sztereohangrögzítés két,  $\pm 45$  fokos szögben elforgatott barázdában képezi le a két hangcsatorna intenzitás-idő függvényét. A lemezbe a két csatorna geometrikus eredőjét (összegét) vágják.

A későbbiekben alkalmazott elektromos erősítő-berendezések lehetővé tették az alacsony és magas frekvenciák korrigált amplitúdójú rögzítését, ami által a dinamika-tartomány tágítható lett.

Technikatörténeti érdekesség, hogy a lakklemezek helyett kísérletileg eredményesen használtak röntgen filmet mint hanghordozót.<sup>40</sup> Sztanó pedig a hang archiválásának eredeti és minden bizonnyal eddigi legtartósabb formáját, a CrNi anyagú pozitív hanglemez matricát alkalmazta.

##### 3. 1. 2. Fényrögzítés

Ugyancsak a hangrögzítés körébe sorolható, azzal szorosan összefügg a hang rezgésekének fény közvetítésével a mozifilm celluloid szalagjára történő rögzítése, mely az évszázad egyik nagy tömegkommunikációs forradalmának, a hangosfilmnek a technikai alapja volt.

##### 3. 1. 3. Mágneses hangrögzítők

A másik óriási fejlődést előidéző módszer a mágneses hangrögzítés, már néhány évvel a fonográf elterjedése után ismertté vált. Tömeges elterjedése mégis csak az 50-es években történt meg. Korai példányainak hordozóanyaga mágnesezhető acélhuzal volt.

<sup>39</sup> Koenigsberg, A. S. 1969.

<sup>40</sup> Somfai 1981.

Bár hangminősége a mechanikus rögzítéséhez képest jobbnak bizonyult, a huzal kezelésének nehézsége miatt a szalagos változat hamarosan kiszorította.

### 3. 1. 4. A digitális hangrögzítés eszközei

Az elektronika fejlődése révén beléptünk a digitális berendezések korszakába. A digitális technika az élet minden területén gyorsan terjedt, az űrhajózástól, a közlekedési eszközök minden változatán át, a háztartási berendezésekig. Ez a korszakváltás a legmélyrehatóbban az információtechnikát változtatta meg. A kép- és hangrögzítés, továbbítás, feldolgozás, és ezzel a hangmikroszkópiai kutatás is átütő erejű lehetőségek birtokába jutott.

A hang digitalizálásának eszköze az A/D konvertert (átalakító) tartalmazó hangkártya. Ennek a minőségi hangtechnika szempontjából elfogadott paraméterei: 44100 Hz-es mintavételi gyakoriság (sampling frequency vagy sampling rate), és lineáris 16 bites mintavétel. Az átalakított (mintavételezett) hangjel adat tömege így kb. 0,2 MByte/sec. Ennek a digitális számsorokká alakított jelnek a rögzítése már bármilyen digitális tárolón megvalósítható. Így tárolható mágneslemezen, mágnesszalagon, kompakt kazettán, DAT magnó mágnesszalagján vagy csak olvasható formában CD-n. Archiválásra ez utóbbi a legalkalmasabb, kb. 1 órányi hanganyag egy-egy lemez kapacitása. Hosszú idejű tárolás szempontjából a tartósságára még nincsenek megbízható adatok, minthogy csak a közelmúltban terjedt el. Az analóg technikával szemben a CD tárolási biztonsága abban rejlik, hogy a digitális adatok visszanyerése megfelelő kódolási technikák alkalmazásával nagyságrendekkel fokozható. Így időről-időre felfrissítve az információvesztés kizárható.

## 3. 2. Az elemzési technikák fejlődése

### 3. 2. 1. Hallás utáni elemzés

A hallás utáni elemzés olyan távoli múltra tekint vissza, mint maga a hallási rendszerünk kialakulása. A természetes hallás javítására használt tölcserő tekinthetjük a hangmikroszkópia első eszközének. Feljegyzések bizonyítják, hogy már századunk előtt is alkalmazták az orvosi diagnosztikai célú hallgatót. Ez tölcserő formája révén növelte a hangnyomásszintet, valamint a környezeti zajok kizárásával a jel/zaj viszonyt. A mai orvosi sztetoszkóp elődjének tekinthetjük. Az elektromos berendezések megjelenésével ugyanezt a szerepet az elektrodinamikusan fülhallgatók vették át, melyeket természetesen a zenei elemzésben is alkalmaztak.<sup>41</sup>

Hasonló célokat szolgál a távoli hangforrás hangjának összpontosítása, amelynek eszköze a parabola tükör. Szabadban végzett megfigyelés vagy filmezés esetén használják. Segítségével olyan hatás érhető el, mintha a hangforrás távolsága pl. 20 m-ről 2 m-re csökkent volna. Alkalmazása által a hangforrás virtuális zoomolása valósítható meg.

---

<sup>41</sup> Kodály Z. 1950.

### Az időfelbontás javítása

Bartók előszeretettel alkalmazta a fonográf hengerének lassított forgásával történő lejátszást. Bartók szerint: „...ezzel a fogással nagyon bonyolult vagy alig hallható cifrázato-  
kat, ritmuskülönbségeket akkora pontossággal jegyezhetünk le, mint természetes ének  
akárhányszori meghallgatásával is soha.”<sup>42</sup>

Ugyancsak ezt az időfelbontást javító technikát alkalmazta Szőke Péter, a magneto-  
fonszalag lassítási lehetőségét kihasználva. A lassítás mértékét szükség szerint 1/2-től  
1/32-ig változtatta. Ezáltal a madárhangok rendkívül gyors változásait és rendkívül ma-  
gas frekvenciájú összetevőit az emberi hallás érzékenyebb tartományába transzponálva,  
azokat ugyanúgy elemezte, mint a normális vokális dallamokat.<sup>43</sup>

### 3. 2. 2. Analóg jeltranszformáció és optikai ábrázolás útján történő elemzés

#### Az oszcillográfia műszerei

„Az oszcillográfia – vagyis a rezgőmozgás időbeni regisztrálására szolgáló mérési eljá-  
rás – a 19. század közepétől kezdődően alakult ki. 1847-ben Karl Ludwig fiziológus  
szerkesztett egy olyan mechanikus készüléket, amelynek segítségével a levegő nyomá-  
sának időbeli változását tudta regisztrálni. A műszert kimográfának nevezte.”<sup>44</sup>

Később a beszéd finomabb rezgéseinek vizsgálatában a kimográfot felváltotta az  
elektromos oszcillográf. „...Az elektromos oszcillográf elektronsugara már a hang finom  
rezgéskomponenseit is felrajzolta a képernyőre, illetőleg a filmszalagra. A filmszalagra  
felrajzolt hanggömbét már fel lehetett használni mérésekre.”<sup>45</sup>

#### A spektrográfia műszerei

A hang belső tulajdonságait, azok szerkezetét grafikus formában a spektrogram teszi  
láthatóvá. A hang spektrográfiai célú elemzésére szolgált például korábban a Voice  
Identification 700-as típusú elektromos dinamikus analóg hangspektrográfja, melynek  
2,5 sec tartamú jele az 50 Hz–8000 Hz tartományban 5 ms-onként 300 Hz-es, vagy  
30 ms-onként 45 Hz-es sáv szélességű lépésekben tudott szonogramot előállítani. A hő-  
érzékeny speciális grafikus papírsíkokra rajzolt szonogram időskálája 125 mm/sec,  
frekvenciafelbontása 14 mm/kHz.

Újabb megoldás a Kay Elementrics 6061A SONA-GRAPH típusú digitális spektro-  
grafikus elemzője (pat. no.: 2.615.078), mely digitális áramkörökkel valósítja meg  
ugyanazt a szolgáltatást, mint a fenti analóg berendezés.

#### A dallammérés eszközei

A beszéd és zene dallamának lejegyzésére szolgáló elemző készülék szerkesztésére már  
a század elejétől kezdve számos kísérlet történt. A valósidejű analóg alaphang-kivonás  
sikertelenségének oka mára nyilvánvalóvá vált. Leginkább használhatónak az analóg jel  
0-átmeneteivel kijelölt idő-intervallumok mérésén alapuló berendezések bizonyultak.

<sup>42</sup> Bartók B. 1936, 8.

<sup>43</sup> Szőke P. 1982.

<sup>44</sup> Olasz G. 1989, 26.

<sup>45</sup> Uo.

Ezt az elvet alkalmazták az első digitális dallamírók, nevezetesen Filip melográfja<sup>46</sup> és Sztanó Pál készüléke is.<sup>47</sup>

### 3. 2. 3. A digitális jelfeldolgozás

A dallammérés megoldását végül a digitális technika, a spektrografikus elemzés módszerének kidolgozása tette lehetővé. A digitális technika forradalmi változást hozott az információ feldolgozásban. A megfelelő A/D átalakítás után (amely a hallható hangtartományban a céltól, a feladattól szinte függetlenül egységesen történhet), a számjegyek formájában tárolt jelet digitális adathordozóra rögzítik. Ettől a ponttól kezdve viszont már csak a feldolgozást megvalósító matematikai eljárásoktól, programoktól függ az eredmény információs értéke. Az FFT eljárás alkalmazásával készült spektrogram felhasználásával rajzolt dallamvonalas ábrázolásra találhatunk példát a Systematic Musicology IV. kötetében.<sup>48</sup>

A feldolgozás elsősleges problémája az időfrekvencia-felbontás (az akusztikai határozatlansági reláció) korlátainak leküzdése, az emberi hallás képességének megközelítése.<sup>49</sup> Az eddigi eredmények azt mutatják, hogy a hanginformáció kinyerésének nincs egyetlen általánosan alkalmazható, tökéletes megoldása. A feladathoz alkalmazkodva a számítástechnikai lehetőségek tárházából jól választott módszerrel (algoritmussal) kell az optimális kompromisszumot megtalálni. A elemzés legismertebb módszerei a DFT (Digital Fourier Transformation), az FFT (Fast Fourier Transformation), a Gabor Transformation, a Wigner Transformation és a Wavelet eljárások.

#### Az ábrázolás problémái

A fenti eljárásokkal sikerült a hangjelek nagyon részletes digitális képét megkapni. Ezek információ-halmaza viszont újabb problémát vetett fel, a grafikus ábrázolás nehézségét. Ekkora adattömeg ábrázolása és áttekintése, kiértékelése gépi segítség nélkül gyakorlatilag szinte megoldhatatlan feladat. Tekintsünk példákat. A hallási rendszerünk szempontjából még csak nem is tökéletes, de igen jónak elfogadható minőségű jelábrázolás a 16 bites, 44100 Hz-es mintavételezett jel. Ez azt jelenti, hogy az amplitúdó lineárisan  $\pm 32565$  különböző méretet vehet fel. Ha az amplitúdó értékét grafikusán ábrázolni akarjuk és feltételezzük, hogy szemünk rendkívül éles, úgy is legalább egy hajszálnyit, azaz 0,01 mm-es lépésekben kell változtatni, hogy a különbséget lássuk. Noha ez is már szemmel alig látható, az összesen kb. 65 ezer fokozat ábrázolása 65 cm-es magasságú papírlapot töltene be. Ugyanezzel a grafikus felbontással egy másodpercnyi jel 45 cm hosszúságú tengely mentén lenne felrajzolható. Ennyi is elég annak megvilágítására és belátására, hogy a feldolgozás útján nyert adatoknak még az ábrázolása is igen problematikus, nem beszélve ezután annak áttekintéséről.

<sup>46</sup> Filip, M. 1969, 1970a, 1970b.

<sup>47</sup> Sztanó P. 1979.

<sup>48</sup> Pintér I. 1996.

<sup>49</sup> Pintér I. 1995b.

Analízis a számítógép-technikán alapuló, „neural network” néven ismert matematikai módszer által

Nem kétséges ezek után, hogy hosszabb (több perces) hanganyagból a jelek rendkívül nagy információ tartalmának kinyerése csak a mesterséges intelligencia témakörébe sorolható tanulóképes kiértékelő algoritmusok segítségével (neural network) oldható meg.<sup>50</sup>

#### 4. Összefoglalás

Áttekintve ennek a szerteágazó és egyben egymáshoz bonyolultan kapcsolódó részterületekből álló tudományágnak a történetét, kitűnik, hogy a hangmikroszkópia legutóbbi száz éve a rögzítés, archiválás és a feldolgozási technikák forradalmi fejlődésének korszaka volt. Ezen történelmileg rövid idő alatt a kezdeti mechanikus, elektromos, mágneses gépeket felváltották a legkorszerűbb intelligens elektronikus digitális berendezések.

Jelenleg a hangmikroszkópia legfontosabb eszköze a hangkártya, illetve az A/D átalakító és a számítógép. A feldolgozás értékét és eredményességét gyakorlatilag az alkalmazott algoritmusok képességei, alkalmassága dönti el. A jelen fejlődési szakaszban az ember hallási és gondolkodási rendszerét megfelelően leképező matematikai–logikai programrendszerek megalkotása a cél. Ezt a célt csak az érintett területek interdiszciplináris együttműködése útján lehet megközelíteni.\*

#### Irodalom:

##### Annual Report

1996 Stockholm, Swedish KTH, Royal Institute of Technology, Department of Speech, Music and Hearing.

##### BARTÓK Béla

1936 *Miért és hogyan gyűjtsünk népzene?* Budapest, Somló Béla könyvkiadó. /Népszerű zenefüzetek, 5./

##### CLYNES, M. (ed.)

1982 *Music, mind, and brain. The neuropsychology of music.* New York–London, Plenum Press.

##### COGAN, R.

1984 *New images of musical sound.* Cambridge, Massachusetts and London, England, Harvard University Press.

##### DAHLBACK, K.

1958 *New methods in vocal folk music research.* Oslo, Oslo University Press.

<sup>50</sup> Leman, M. 1995.

\* Ez alkalommal is szeretném megköszönni mesteremnek, Maróthy Jánosnak, a közös kutatási munkánk során nyújtott, minden területre kiterjedő, felbecsülhetetlen értékű támogatását, valamint kollégáimnak: Vikárius Lászlónak és Pávai Istvánnak a dokumentumok összegyűjtésében nyújtott segítségét.

DARZÁGÍN, S. – RUSKO, M.

- 1993a *Experimental systems for sound analysis. Systematische Musikwissenschaft.* 1/2. 377–387. (Papers presented at the 1<sup>st</sup> International Musicological Symposium: „The Present State of Systematic Musicology”, 26–29. Sept. 1993, Moravany). Bratislava, ASCO Art & Science.
- 1993b „Conception of system for speech signal analysis by linear prediction”. In Fellbaum, K. (ed.): *Elektronische Sprachsignalverarbeitung.* Band 11. Technische Universität Berlin, Institut für Fernmeldetechnik, 373–382.

DE POLI, G. – PRADONI, P.

- 1996 *Sonological models for timbre characterization.* Proc. of the first Meeting of the NFWO Research Society on Foundations of Music Research, Ghent, 13. Sept. Ghent.

DEUTSCH, D. (ed.)

- 1982 *The psychology of music.* Orlando, Academic Press.

ELEKFI L.

- 1962 „Vizsgálatok a hanglejtés megfigyelésének módjaihoz.” *Nyelvtudományi Értekezések,* 34. 1–124.

ELSCHEK, O.

- 1975 „Musikethnologie und Elektroakustik”. In Brednich, R. W. et al. (hrsg.): *Handbuch des Volksliedes* Bd. II. München, Wilhelm Fink Verlag, 622–645.

FILIP, M.

- 1966 „Viackanálové snímanie inštrumentálnich súborov”. In *Hudobnovedné štúdie* VII, 166–175.
- 1969 „Envelope periodicity detection”. *Journal of the Acoustical Society of America,* 41. 1500–1516.
- 1970a Auditory and electronic envelope periodicity detection. *Journal of the Acoustical Society of America,* 45. 719–732.
- 1970b „A survey of pitch-frequency recording methods”. In *Symposium on Intonation* (International Society for the Phonetic Sciences), Prague.

FÓNAGY, I.

- 1981 „Emotions, voice and music”. In *Research aspects of singing.* /Publications issued by the Royal Swedish Academy of Music, 33./ 51–79. Stockholm.

FÖDERMAYR, F.

- 1971 *Zur gesanglichen Stimmgebung in der aussereuropäischen Musik.* Wien, Stiglmayr.

GÁBOR, D.

- 1947 „Acoustical quanta and the theory of hearing”. *Nature,* No. 169. 591–602.

GORDOS, G. – TAKÁCS, Gy.

- 1983 *Digitális beszédfeldolgozás.* Budapest, Műszaki Könyvkiadó, 95–107.

GRAF, W.

- 1969 *Die musikalische Klangforschung. Wege zur Erfassung der musikalischen Bedeutung der Klangfarbe.* Karlsruhe.
- 1975 „Sonographische Untersuchungen, mit Beispielen aus dem deutschsprachigen Volkslied”. In Brednich, R.W. et al. (hrsg.): *Handbuch des Volksliedes.* Bd. II. München, Wilhelm Fink Verlag, 582–622.

HIRSCHBERG, J. – SZENDE, T.

- 1985 *Pathologische Schreistimme Stridor und Hustenton im Säuglingsalter.* Budapest, Akadémiai Kiadó.

## JUHÁSZ Zoltán

- 1995 „Tone restoration of early phonograph recordings by adaptive multichannel system”. In Erényi, I. (ed.): *Computational Modelling and Imaging in Bio-Sciences* (Kecskemét, 28–30. aug. 1995.) 26–31.
- 1996 „Fonográf felvételek szűrése adaptív zajcsökkentő rendszerrel”. In Kozman Gy. (szerk.): *A számítástechnika orvosi és biológiai alkalmazásai. A XX. Neumann Kollokvium kiadványa.* (Veszprém, 1996. nov. 14–16.) 20–22.

## KEULER Jenő

- 1997 „Problems of shape and background in sound with inharmonic spectra.” [14 hangzó példával.] In Leman, M. (ed.): *Music, Gestalt, and Computing. Studies in Cognitive and Systematic Musicology.* Berlin, Springer Verlag, 214–224.

## KODÁLY Zoltán

- 1950 „A folklorista Bartók”. *Új Zenei Szemle.* 1/4, 33–38.

## KOENIGSBERG, A. S.

- 1969 *Edison cylinder records, 1889–1912.* New York City, Stellar Productions.

## LEMAN, M.

- 1995 *Music and schema theory. Cognitive foundations of systematic musicology.* Berlin–Heidelberg–New-York, Springer-Verlag.

## LOMAX, A.

- 1968 *Folk song style and culture. Transaction Books.* New Brunswick, New Jersey.
- 1976 *Cantometrics. An approach to the anthropology of music.* Audiocassettes and a handbook. Berkeley, California, The University of California.

## MÂCHE, F. B.

- 1997 *Convergences zoomusicologiques, aperçus sur certains traits musicaux universels chez les êtres vivants.* (In *Lecture delivered at a musicological conference, Strasbourg, 16 May, 1997.*)

## MAKÓI, Z. – POPPER, P. – GEGESI KIS, P.

- 1970 „Analysis of infant cry as a medicatory function”. *Acta Paediatrica*, 11. 281.

## MARLER, P.

- 1969 „Tonal quality of bird sounds”. In Hinde, R. A. (ed.): *Bird vocalizations, their relation to current problems in biology and psychology.* (Essays presented to Thorpe, W. H.) Cambridge, Univ. Press, 5–10.

## MARLER, P. et al.

- 1988 „The role of sex steroids in the acquisition and production of bird song”. *Nature*, 336. 770–772.

## MARÓTHY János

- 1996 „Timbre as gesture”. *Systematische Musikwissenschaft.* IV/1–2. 239–257.

## McADAMS, S.

- 1982 „Spectral fusion and the creation of auditory images”. In Clynes, M. (ed.): *Music, mind, and brain. The neuropsychology of music.* New York, Plenum Press, 279–298.

## OLASZY G.

- 1989 *Elektronikus beszédelőállítás. A magyar beszéd akusztikája és formánszintézise.* Budapest, Műszaki Könyvkiadó.



## PINTÉR István

- 1991 „Számítógépes hangmikroszkópia. I. rész. A zenei hang spektrumának és észlelt tulajdonságainak számítógépes vizsgálata”. *Zenatudományi dolgozatok 1990–1991*, 273–309.
- 1995a „Application of sound microscopy: comparison of notation by ear and sound-microscopic analysis data on a folk fiddle music example”. *Studia Musicologica* 36/1–2: 151–166.
- 1995b „Determination of energy distribution of multiple frequency-time planes for signal processing”. In *Proceedings of Automation '95 Conference (Budapest, 1995. 09. 5–7.)*. Budapest, 133–140.
- 1996 „The »brown« Transdanubian third or possible correlation between pitch and timbre”. *Systematic Musicology*. IV/1–2, 293–310.
- 1997 „A hangmikroszkópia alkalmazása a lejegyzésben”. *Zenatudományi dolgozatok 1995–1996*, 369–382.

## PINTÉR\*, I. [\*: nem azonos a jelen cikk szerzőjével!]

- 1996 Perceptual wavelet-representation of speech signals and its application to speech enhancement. *Computer Speech and Language*, 10., 1–22.

## PLOMP, R.

- 1968 „The ear as a frequency analyser”. *Journal of the Acoustical Society of America*. Vol. 43. 764–767.

## POTTER, R. K.

- 1946 „Technical aspects of visible speech”. *Journal of the Acoustical Society of America*. Vol. 17.
- 1947 *Visible Speech*. New York.

## RAPOPORT, E.

- 1996 „Emotional expression code in opera and lied singing”. *Journal of New Music Research*. Vol. 25. 109–149.

## RISSET, J-C.

- 1991 „Timbre analysis by synthesis: Representations, imitations, and variants for musical composition”. In de Poli, G. et al. (eds.): *Representations of musical signals*. Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 7–43.

## RUSKO, M. – TRNKA, M.

- 1996 „Information content of long time average frequency spectra of sound in speech and music”. *Systematische Musikwissenschaft* II.

## SCHOENBERG, A.

- 1911 „Theory of Harmony” [Harmonielehre. 1<sup>st</sup> ed. 1911]. Transl. Carter, R. C., Univ. of California Press, 1978. Berkeley-Los Angeles.

## SEASHORE, C. E.

- 1938 *Psychology of music*. New-York, McGraw-Hill.

## SOMFAI László (szerk).

- 1981 *Magyar Népzenei Hanglemezek Bartók Béla lejegyzéseivel*. Hungaroton LPX-18059. 4. lemezoldal/1.

## SUNDBERG, J.

- 1987 *The science of the singing voice*. Northern Illinois University Press, DeKalb, Illinois.

## SZÓKE Péter

- 1982 *A zene eredete és három világa*. Budapest, Magvető Könyvkiadó.

SZŐKE, Péter – FILIP, M.

- 1977 „The study of intonation structure of bird vocalizations: an inadequate application of sound spectrography”. *Opuscula Zoologica*. 14/1–2. 127–154.

SZTANÓ Pál

- 1979 „A dallammérésről”. *Zenatudományi dolgozatok 1979*, 277–282.

TARNÓCZY, T.

- 1955 „Determination of the speech spectrum through measurements of the superposed samples”. *Journal of the Acoustical Society of America*. Vol. 28. 1270–1274.
- 1984 „Kempelen Farkas beszélőgépe és a mai beszédösszeállító berendezések.” *Magyar Fonetikai Füzetek*, 13. 22–33.
- 1993 „Redukált fonetikai rendszer a gépi beszédfölismerés megkönnyítésére”. *Beszédku-tatás*. Budapest, 80–115.

VAN RIPER, C. – EMERICK, L.

- 1984 *Speech correction: an introduction to speech pathology and audiology*. Prentice-Hall Inc., Englewood Cliffs, N. J.

VICSI K.

- 1996 „Pszichoakusztikai színeképlemzési eljárás és gyakorlati hasznosítása”. *Akusztikai Szemle* I/1–2. 9–13.

VICSI, K. – VÍGH, A.

- 1995 „Neural network / rule based hybrid, text independent continuous speech recog-nition”. In *Eurospeech'95*. Madrid, 2201–2204.

VICSI, K. – KOVÁCS-VASS, E. – BARCZIKAY, P.

- 1994 „A speech improvement technique based on visual feedback”. *Acta Linguistica Hungarica*, 42. 93–101.

WALLIN, N. L.

- 1991 *Biomusicology*. Stuyvesant, Pendragon Press.

WIDROW, B. et al.

- 1975 „Adaptive noise cancelling: principles and applications.” *Proc. IEEE*, 63. 1692.

**Ferenczi Ilona**

## **TROPUS ÉS KONTRAFAKTUM A 16–17. SZÁZADI GRADUÁLOKBAN**

A 16. század első felében Európa-szerte olyan újfajta istentiszteleti rendek keletkeztek, melyekben a középkori liturgia tételei is tovább éltek. A sokhelyütt mintául szolgáló német gyakorlatban az eredetileg latin nyelvű gregorián dallamokat többféle eljárás-móddal használták fel, építették be a liturgiába. Luther Márton német miserendjeiben<sup>1</sup> első sorban ordinarium tételeket, valamint néhány proprium tételt ültetett át német nyelvre, és a zsoltározásnak a német hangsúlyrendszer szerint történő kialakításán fáradozott.<sup>2</sup> Ezen túlmenően azonban nem szorgalmazta a gregorián tételek német nyelvre fordítását, mivel azt utánzásnak, „majmolásnak” tartotta.<sup>3</sup> Ezért aztán az iskolai oktatásban és ott, ahol azzal élni tudtak, megtartotta a latin nyelvű gregorián énekeket. A későbbiek során a lefordított himnuszokból ritmizált gyülekezeti énekeket készített.<sup>4</sup> Bár ezzel a gregoriánt megfosztotta egyik erényétől, a szabad előadásmódtól, a gyülekezet együtt-énekletését viszont jobban biztosította. – Másfajta álláspontot képviselt a liturgiai munkásságáról kevésbé ismert Müntzer Tamás. Az anyanyelv használatát előtérbe helyező Müntzer különböző szertartásaiban, a mise, valamint a matutinum, laudes és vespera rendjeiben<sup>5</sup> az eredeti gregorián dallamokat német szöveggel látta el, és nem törődött a német nyelvnek a latintól eltérő hangsúlyozásával.<sup>6</sup>

Luther és Müntzer koncepciója között éppen a középutat jelentette a cseh testvérek liturgiai tevékenysége. Müntzerhez hasonlóan meg akarták menteni a gazdag gregorián formákat és a művészi szerkezetű melizmákat, egyidejűleg azonban Luther szövegközpontú elvét is érvényesíteni akarták. Így jutottak el az akkor már több évszázada ismert tropizálás módszeréhez: a hosszú melizmák alá szillabikus szöveget illesztettek. A 16. század folyamán több alkalommal és egyre bővebb tartalommal megjelent német nyelvű

---

<sup>1</sup> *Von Ordnung des Gottesdienstes in der Gemeinde* (1523), *Deutsche Messe* (1526); ez utóbbi rendtartásban a gregorián misetételek helyett német egyházi énekeket javasol, pl. Sanctus helyett *Jesaja, dem Propheten das geschah*.

<sup>2</sup> A gregorián tételek németesítésének problematikájáról lásd Klaus Danzeglocke: „Deutsche Gregorianik in der Evangelischen Tradition.” *I.A.H. Bulletin* 23. (1995) 61–88.

<sup>3</sup> Luther a német gregoriánról alkotott véleményét a *Deutsche Messe* munkálatai során fejtette ki: „Es mus beyde text und notten, accent, weyse und geperde aus rechter mutter sprach und stymme komen, sonst ist alles eyn nachomen, wie die affen thun.” Közli Danzeglocke: i. m. 66.

<sup>4</sup> Pl. *Nun komm, der Heiden Heiland* (Veni redemptor gentium), *Christum wir sollen loben schon* (A solis ortus cardine), *Komm Gott, Schöpfer, Heiliger Geist* (Veni Creator Spiritus), *Der Du bist drei in Einigkeit* (O lux beata Trinitas).

<sup>5</sup> „Deutsches Kirchenamt” és „Deutsch-evangelische Messe” címmel megjelentek a Müntzer munkáiról készült kritikai kiadásban, lásd Thomas Müntzer: *Schriften und Briefe*. Kritische Gesamtausgabe. Gütersloh, 1968, 25–155, 157–206.

<sup>6</sup> A fordítás során előfordult, hogy hangsúlytalan szótagra került a legmagasabb hang vagy egy melizma, lásd pl. az *Ich bin, der ich bin* kezdetű antifonát, i. m. 103.

énekeskönyvükben, a *Böhmische Brüder* kiadványokban<sup>7</sup> olyan ordinarium tételeket adtak közre, melyekben a melizmatikus tételeket német nyelvű tropus-szöveggel látták el. A legismertebb, sokszor eredetileg is tropizált Kyrie dallamokat az ünnepekörhöz megfelelő szövegekkel társították.<sup>8</sup> Ebben az eljárásban az a reformációs törekvés is tetten érhető, mely a zenével szemben a szöveg elsőrendűségét hangsúlyozza.

A tropizálás módszerét a 16–17. századi magyar nyelvű protestáns graduálok összeállításakor is alkalmazták. A *Magyarország Zenetörténete* II. kötetében az egyházi zenével foglalkozó fejezetben a gyülekezeti énekek mellett ugyan helyet kapott az anyanyelvű gregorián,<sup>9</sup> de a liturgikus könyvek beosztásáról, az egyes liturgikus műfajokról alig esett szó, a tropizálási eljárás pedig egyáltalán nem került említésre.<sup>10</sup> Sőt, a nagy zenei lexikonok szerkesztésekor sem tartották, és ma sem tartják figyelemre méltónak a 16–17. század tropustermését: az *MGG*, a *Grove*, valamint a magyar használatra átdolgozott *Brockhaus–Riemann* csak a középkori tropus-alkotásokat veszi számba.<sup>11</sup> A tropus szócikket olvasva joggal alakul ki az a kép, mintha a tropizálási eljárás megszűnt volna a középkor végén. Pedig bizonyos értelemben újra virágzott a 16–17. század folyamán, a protestáns egyházakban az anyanyelvű gregorián éneklés néhány évtizedig tartó fellendülésének idején.<sup>12</sup>

A középkori magyarországi tropusokat az alapul vett liturgikus műfajok szerint Szendrei Janka rendszerezte.<sup>13</sup> A reformáció egyházainak a középkorinál jóval szerényebb tropus-termését a következőkben kíséreljük meg csoportosítani.

<sup>7</sup> Megjelent t. k. 1531 (Michael Weisse szerkesztésében), 1544, 1566, lásd RISM B/VIII/1 (Bärenreiter, 1975) kötetében.

<sup>8</sup> *O, Vater, der Barmherzigkeit* (Kyrie fons bonitatis), *O, ewiger, barmherziger Gott* (Kyrie cunctipotens), *O, Vater der Barmherzigkeit* (Kyrie magne Deus) az 1531-ben megjelent énekeskönyv A X, H XII és J Ib oldalain.

<sup>9</sup> Lásd Csomasz Tóth Kálmánnak a „Protestáns egyházak” c. fejezetét, in *Magyarország Zenetörténete* II. 1541–1686. Budapest, 1990, Akadémiai kiadó, 186–213.

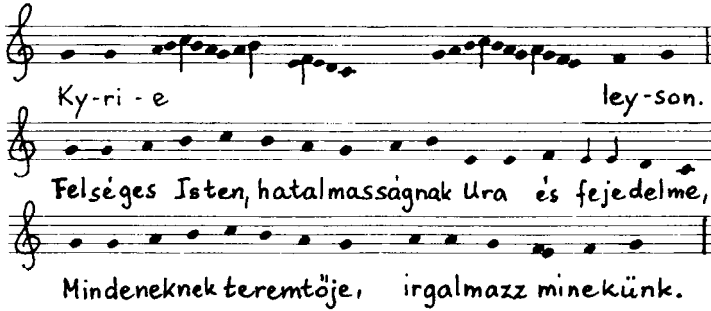
<sup>10</sup> A rövid részfejezetekben elsősorban azok a műfajok kerültek sorra, melyek gyülekezeti énekké váltak (pl. himnuszok), vagy a nagyhéten kiemelkedő funkciót töltöttek be (passiók).

<sup>11</sup> Lásd az új *MGG*-ben A. Haug meghatározását a tropusról, mely kizárólag a latin középkor zenetörténetének és költészetének egész Európában elterjedt gyakorlatára, annak produktumaira hivatkozik. In *MGG Sachteil* 9. 1998, Bärenreiter Verlag, 897. hasáb.

<sup>12</sup> Mi most csak a magyar reformáció tropus-termését vesszük számba. De foglalkozhatnánk pl. a német, svéd, cseh gregoriánnal vagy a szlovák *Cantus Catholicus*-ban (1655) megjelent tételekkel is. Egy különleges cseh tropizálási eljárásról lásd Ferenczi Ilona: „Angaben zum »Cum rex«-Tropus »Triumphat« und zum Gesang »Singen wir heut mit gleichem Mund«”. *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 33. (1990/1991) 191–201.

<sup>13</sup> Szendrei Janka: „Tropenbestand der ungarischen Handschriften”. In *Cantus Planus. Papers read at the Third Meeting Tihany, Hungary, 19–24 September 1988*. Budapest, 1990, MTA ZTI, 297–325, tropus-jegyzék 315–317. Továbbá Uő: „A trópus a szolozsmában. A trópus a misében”. In *Magyarország Zenetörténete* I. Középkor. Budapest, 1988, Akadémiai, 343–346, 396–407. A tropizált ordinarium tételekről részletesebben lásd Kiss Gábor: „A középkori Kyrie- és Gloria-repertoár Magyarországon”. *Zenatudományi dolgozatok 1992–1994*, Budapest, 1994, MTA ZTI, 9–23, valamint uő: *A középkori magyarországi ordinarium-dallamok történeti, liturgiai és zenei vizsgálata a közép-európai repertoár kontextusában*. Budapest, 1997, kiadatlan kandidátusi disszertáció.

A 16–17. századi protestáns graduálokba néhány tropizált mise- és officium-tétel került be. Misetételek közül a Kyrie, Sanctus és Agnus Dei ordinarium-tételek melizmáit tropizálták. Mivel graduáljainkat elsősorban a mellék-istentiszteletek liturgiájából állították össze, ezért a főistentisztelethez tartozó ordinarium tételek csak elvétve kerültek be egy-egy kéziratos graduálba, és elsősorban a két reprezentatív nyomtatványban, az 1574-es Huszár Gál énekeskönyvben és az 1636-os Öreg graduálban maradtak fenn. Kyrie szöveget a *Magne Deus*,<sup>14</sup> a *Cunctipotens*<sup>15</sup> és a *Lux et origo*<sup>16</sup> tropizált Kyrie dallamához készítették.<sup>17</sup>



A több forrásban is szereplő *Szent/Szentnek angyalok mennyországban* kezdetű tropizált Sanctus tétel (*Sanctus angelicus*) ugyancsak középkori mintán alapul.<sup>18</sup> A *Szentnek, Úristen, mennyországban angyalok dicsérnek* kezdetű Sanctus, melyben az első sor néhány hangját a második sor kvinttel feljebb ismétli, hasonlóan a több évszáz-

<sup>14</sup> Szövege: *Felséges Isten, hatalmasságnak Ura*, illetve *Kérünk téged, Atya Isten, mennynek földnek teremtője*. Lásd például a kilencrészes (!) *Magne Deus* Kyriet, Huszár Gál 1574, f 196; Csáti graduál, f 49v. Unitárius graduálokban más szöveggel: *Mindenható Atya Isten*, Csonka graduál, f 11; *Graduale Sacrum* p 103. – A graduálokról általában és a graduálforrásokról lásd a legutóbb megjelent forráskiadásban: *Graduale Ráday saeculi XVII*. (a továbbiakban: *Graduale Ráday*). Budapest, 1997, MTA ZTI /Musicalia Danubiana, 16/. A Kyrie dallamok középkori előzményét lásd M. Landwehr-Melnicki: *Das einstimmige Kyrie des lateinischen Mittelalters*. Regensburg, 1955. A *Magne Deus* Kyriet lásd a Nr. 78 alatt. A dallam magyarországi megfelelőjét lásd Kiss G.: *A középkori magyarországi ordinarium-dallamok...* katalógusa, Kyrie Nr. 78 (a Melnicki-katalógussal azonos szám alatt).

<sup>15</sup> Szövege: *Uram Isten, mennynek, földnek és minden állatoknak teremtője*. Huszár Gál 1574, f 323. Lásd Kiss G.: i. m., Kyrie Nr. 18.

<sup>16</sup> Szövege: *Uram Isten, kérünk téged, valamint Felséges Isten, e nap nagy hatalmad jelentéd*. Huszár Gál 1574, f 257; Öreg graduál, p 100, utóbbi *prosa* felirattal. (Szendrei: *A tropus a zsolozsmában...*, 343. szerint a középkori központi magyar forrásokban a tropus-betoldásokat *prosa*-nak jelölik.) A Csíksomlyói tőredékben, melynek hovatartozása még nincs pontosan meghatározva (nem kizárt ugyanis, hogy protestáns használatra készült), a tétel „additur suo loco in missa” felirattal szerepel, tehát „ite missa est” funkcióban. Lásd Rajeczky Benjamin: „Adatok a magyar gregoriánhoz”, újból megjelent in *Rajeczky Benjamin írásai*. Budapest, 1976, 37. V. ö. Kiss G.: i. m., Kyrie Nr. 39.

<sup>17</sup> Ezenkívül még a Boroszlói kéziratban a *Kyrie fons bonitatis* Christe dallamára készült Kyrie szöveg, f 48v. Lásd Kiss G.: i. m., Kyrie Nr. 48.

<sup>18</sup> Huszár Gál 1574, f 204v; Öreg graduál, p 229; Boroszlói kézirat, f 41. V. ö. P. J. Thannabaur: *Das einstimmige Sanctus der römischen Messe in der handschriftlichen Überlieferung des 11. bis 16. Jahrhunderts*. München, 1962, Nr. 185; Kiss G.: i. m. katalógusában ugyancsak Sanctus Nr. 185.

zados hagyományt folytatja.<sup>19</sup> Több graduálból ismert az a kizárólag középkori minta alapján rekonstruálható tropizált Sanctus tétel (*Szent az Atya Isten, mindeneknek terem-tője*), melynek *Benedictus Marie natus tropusa* (*Áldott a mi Urunk, Jézus Krisztus*) a magyar fordításba is átkerült.<sup>20</sup> Ez utóbbi Sanctus és Benedictus tételhez minden esetben tropizált Agnus is csatlakozott: *Istennek báránya, Jézus Krisztus*.

A fenti példákblól látható, hogy a jól bevált középkori eljárásmodot követve az ordinarium tételek tropizálása folytatódott az anyanyelvű gyakorlatban. A tropizálás során azonban olykor az eredeti liturgikus műfaj is megváltozott, sőt két esetben az ordinariumot új antifonák írásához használták fel. Érdekes és figyelemre méltó az a tropizálási eljárás, amelyet az egyik Kyrie, Sanctus vagy Agnus dallamára alkalmaztak. Melnicki, Thannabaur és Schildbach katalógusában egyaránt megjelenik az a középkori dallam, mely mintegy a tropizálással ellentétes művelettel, vagyis a szöveges tétel melizmásításával az *O quam suavis est* antifona dallamát adaptálja.<sup>21</sup> Ezek az ordinarium tételek a középkori magyar források többségében is jelen vannak.<sup>22</sup> Így aztán nem tekinthetjük véletlennek vagy különösnek, hogy a nagy ívű dallammal rendelkező Kyrie, Sanctus vagy Agnus a 16–17. századi magyar nyelvű graduálokban is felbukkan, mégpedig visszatropizálási eljárással újra antifonaként. Az eredeti antifona szövege s ezzel együtt ünnepei funkciója azonban megváltozott: a Mária antifona helyett a Szentháromság ünnepe utáni 14. vasárnap evangéliumát, a tíz bélpoklos meggyógyítását veszi alapul (Lukács evang. 17. fejezet, 12–19. vers) a 17. verssel kezdődően: *Nem de nem tizen tisztultanake meg?* Ez a szöveg az Eperjesi graduálban hagyományos módon a középkori antifonálékból örökölt egyszerűbb dallammal található meg.<sup>23</sup> A Spáczay graduál és (valószínűleg annak nyomán) az Öreg graduál szerkesztője azonban szívesebben választotta az ordinariumból ismert dallamot.<sup>24</sup> Az ordinarium dallamának adaptálójá ez alkalommal azonban nem tudta vagy nem akarta teljesen eltüntetni az ordinarium tétel melizmáit és többek között az első szótágon is meghagyta azt, ezzel is hangsúlyozva a kérdés kihívás jellegét. Valószínűleg ugyanez az ordinarium dallam áll a *Zúgódnak/Zúgolódnak vala a farizeusok és írástudók* kezdetű (középkori előzmény nélküli) antifona hátterében is,<sup>25</sup> de inkább csak a jellegzetes indító melizma és néhány dallamív azonosítható belőle.

<sup>19</sup> Huszár Gál 1574, f 262v; Öreg graduál, p 169; Boroszlói kézirat, f 39v. Ez a Sanctus dallam ugyancsak a Boroszlói kéziratban (f 40v) másik szöveggel is: *Szent Ézsaiás prófeta láta* (címe: Solenne Sanctus). Az unitárius graduálokban szintén más szöveggel: *Szent Ézsaiás prófeta látása szerint* (Csonka graduál, f 11b; Felvinczy graduál, p 74a; Graduale Sacrum, p 107). V. ö. Kiss G.: i. m., Sanctus Nr. 150.

<sup>20</sup> Lásd a Baththyány graduálban, megjelent: Graduale Ráday, Nr. 276, valamint Öreg graduál, p 152. V. ö. Thannabaur: i. m., Nr. 39 és 194, valamint M. Schildbach: *Das einstimmige Agnus Dei und seine handschriftliche Überlieferung vom 10. bis zum 16. Jahrhundert*. Inaugural-Dissertation der Philosophischen Fakultät der Friedrich Alexander Universität zu Erlangen-Nürnberg 1967, Nr. 56, valamint Kiss G.: *A középkori ordinarium dallamok...* katalógusában ugyanezen számok alatt.

<sup>21</sup> Landwehr–Melnicki: i. m., Nr. 96; Thannabaur: i. m., Nr. 103+116; Schildbach: i. m., Nr. 120.

<sup>22</sup> Kiss G.: i. m., ugyancsak a fenti számok alatt (= Kyrie Nr. 96, Sanctus Nr. 103+116, Agnus Nr. 120).

<sup>23</sup> *Graduale Ecclesiae Hungaricae Epperiensis 1635* [a továbbiakban: Grad. Eccl. Hung. Epper.]. Budapest, 1988, MTA ZTI /Musicalia Danubiana, 9/ Nr. 505.

<sup>24</sup> Spáczay graduál, p 120; Öreg graduál, p 493 (helyesen: p 494). Lásd még Ajaki graduál, f. [55v].

<sup>25</sup> Spáczay graduál, p 111; Öreg graduál, p 485.

San - ctus, Sanctus, San - ctus...

Nem de nem tizen tisz-tu-lá-nak-e meg? ...

Zúgódnak vala a farizeusok és az í-rástudók mondván...

A másik antifona, *Ha valamire elegek vagyunk*<sup>26</sup> dallamának eredetét nehezebb nyomon követni. Az eleje az egyik 5. tónusú Sanctus tropizálásának tűnik,<sup>27</sup> a későbbiekben azonban elkanyarodik a Sanctus dallamtól, ezért inkább gregorián élményekből táplálkozó új kompozíciónak fogható fel.

San - ctus, San - ctus, ... Sa - ba - oth.

Ha va - lamire elegek vagyunk, az Istentől vagyunk...

A tropizálás legjobban a mellék-istentiszteleteket záró benedicamusokban figyelhető meg. A benedicamus a 16–17. századi graduálokban az egyik legkedveltebb műfajjá vált s ez az egyetlen tropizált műfaj, melynek mennyisége valószínűleg jóval felülmúlja a középkori gyakorlatban használtakét.<sup>28</sup> A benedicamus tételek alapidallama általában olyan Kyrie, melyet már a középkorban is tropizáltak. Ilyen a *Kyrie cunctipotens*, melyhez bár többféle szöveget társítottak, egyikük sem vált népszerűvé, talán mert a fordítás, vagy az új szöveg alkalmazása során erre a Kyrie mintára nem alakultak ki állandó hosszúságú, állandó szótagszámú sorok.<sup>29</sup> A *Kyrie fons bonitatis* dallam adaptá-

<sup>26</sup> Szövege Pál 2. levele a Korinthusbeliekhez, 3. rész 15–16. vers. (A középkori antifonák szövegéhez ritkán használták fel Pál apostol leveleit, ezért fordulhat elő, hogy az antifona alkalmazásának középkori előzményét nem ismerjük.) Graduálforrások: Spáczay graduál, p 118; Óreg graduál, p 491.

<sup>27</sup> Lásd Kiss G.: i. m., Sanctus Nr. 32.

<sup>28</sup> Szendrei Janka szerint (*A tropus a zsolozsmában*, 346.) a középkori magyarországi forrásokban kevés benedicamus-tropus maradt fenn.

<sup>29</sup> Szövege pl.: *Felmagasztaljuk a felséges mindenható Uristent* vagy *Istennek áldott népe, dicsérik az Uristent*. *Benedicamus cunctipotens*, Huszár Gál 1560/1, f b8, f b8v; Huszár Gál 1574, f 60v, f 61; *Grad. Eccl. Hung. Epper.*, Nr. 20. Csak szöveggel a Boroszlói kéziratban, f 4: „Benedicamus ad notam Cunctipotens”, a szöveg elején neumákkal.

lása hasonló nehézségek miatt ugyancsak nem bizonyult sikeresnek.<sup>30</sup> Az 1560/61-es Huszár Gál énekeskönyv néhány benedicamus szövegéhez egy különös vezetésű, széles ívű dallamot társítottak, a tropus eredetére utaló cím megadása nélkül.<sup>31</sup> Ezt a dallamot Rajeczky Benjamin már 1953-ban a Csíksomlyói töredék ismertetésekor a *Kyrie altissime* és a *Kyrie firmator sancte* kompilációjának tartotta.<sup>32</sup> A húsvéti benedicamus, *Úristen, ki üdvösségünkért a Kyrie lux et origo* második részének dallamára olyan könyörgéseket tartalmaz benedicamus funkcióban, melyek a négyrészes húsvéti Kyriéből kimaradtak.<sup>33</sup>

A benedicamus tételekhez legtöbbször használt Kyrie dallam a *Magne Deus*; az új szövegek több mint kilencven százaléka e Kyrie első részére készült. A négysorosra alakított Kyrie-dallam igen alkalmas arra, hogy belőle jól ritmizált szöveggel, jól tagolt, állandó 8, 8, 8, 7 szótagszámú sorokkal könnyen énekelhető liturgikus tétel alakuljon ki. Huszár Gál énekeskönyveiben több helyen jelenik meg a *Magne Deus* benedicamus, de a későbbi kézírásos graduálok is szívesen alkalmazzák.<sup>34</sup>

Effajta benedicamus szinte minden 17. századi graduálban lejegyzésre került, általában műfaji sorozatokban, melyeket az egyházi esztendő ünnepei szerint állítottak össze. Az egyes források benedicamus szövegei között csekély az eltérés és a repertorium is hasonló. Mennyiségileg ugrást jelent az 1636-ban Gyulafehérvárott megjelent Öreg graduál, melynek szerkesztésekor nemcsak revideálták az addigi kézíratos graduálokat, hanem új szövegeket is írtak.<sup>35</sup> Mint például a következő moralizáló verset a *Magne Deus* „nótájára”, mely a Máté evangéliumából vett szájlka-gerenda hasonlaton alapul:<sup>36</sup>

Az, ki mást feddeni akarsz,  
magad cirkáld meg elsőben,  
hogy az, mit te másban feddesz,  
más ne feddje tebened.

Az hátulsó táskába tedd  
a más vétkét, s az magadét  
az elsőbe, hogy azt nézzed,  
nem pengien a másét.

<sup>30</sup> Szövege: *Hitetlenségnek és gonosz vakságnak*, Huszár Gál 1574, f 315 (csak szöveggel), Csíksomlyói töredékben a *Christe* rész dallamára, lásd Rajeczky: i. m., 38.

<sup>31</sup> Szövege pl.: *Igazság szerető Atya, mindenható felséges Úristen vagy Áldjuk és felmagasztaljuk*. A dallam az énekeskönyvben négyszer került kinyomtatásra, mind a négyszer különböző módon téves alakban: f b2, f b2v, mindkettő helyes dallammal, de rossz kulcsban, f c6, f c6v, mindkettő „nyomdahibával”, terccsúszással; továbbá Huszár Gál 1574, f 30v, f 31, mindkettő helyes dallammal, az első kulcs nélkül, a második rossz kulccsal, f 39v, f 40v, mindkettő hibásan. Előfordul még t. k. Grad. Eccl. Hung. Epper., Nr. 24; Öreg graduál, p 145, 225.

<sup>32</sup> Rajeczky: i. m., 38.

<sup>33</sup> Huszár Gál 1574, f 268v, nyomdahibákkal felismerhetlenségig eltorzított változat, helyesen lásd a Csíksomlyói töredékben misetételként, Rajeczky: i. m., 37, v. ö. 16. lábjegyzet.

<sup>34</sup> Huszár Gál 1560/61 prima-liturgiájában, f a5v, f d3 (kotta nélkül); 1574-es prima- és vespera liturgiájában, f 14v (kottával), f 22v, f 141 stb. (kotta nélkül); Öreg graduál, p 26, p 45 stb. (*Magne Deus* mintára, kotta nélkül). Kéziratok közül lásd pl. Boroszló kézirat f 1 (kotta nélkül); Grad. Eccl. Hung. Epper., Nr. 15; Csíksomlyói töredék, Rajeczky: i. m., 39. (Csak zárójelben említjük, hogy a csíksomlyói kézírattöredék újabb tanulmányozást igényel. A meglevő anyag alapján ugyanis nem zárható ki, hogy egy magyar nyelvű graduál lapjait ragasztották be egy 16. századi énekeskönyvtöredék kötéstáblájába.)

<sup>35</sup> Ezekre az új szövegekre utal a szerkesztő Geleji Katona az Öreg graduál ajánló levelében: „...némellyeket magam elmémmel szerzettem... mellyek soha még eddig egy Graduálban nem láttattak, mert ugyan nem is voltak.”

<sup>36</sup> Szöveg: Máté evangéliuma 7. fejezet, 3–5. vers. A szöveget modernizált olvasatban közöljük. Megtalálható: Öreg graduál II. rész, p 261. A *Magne Deus* dallamot lásd az első kottapéldában.



Elképzelhető, hogy az újabb benedicamusok írásához elsősorban keretnek vagy költői mintának használták a *Magne Deus* dallamot, s hogy az effajta szövegek sohasem hangzottak el zenével.

A gregorián tételek magyar nyelvre fordításakor általában törekedtek a szöveghűségre, a tartalom visszaadására. (A zene és a szöveg sorhatárainak egyeztetésére, a formálásra viszont sokkal kevésbé ügyeltek.) A legtöbb himnusz a fordítás során megtartotta eredeti ünnepi funkcióját. Olykor azonban a mintául vett régi dallamra a kontrafaktum technika elvei szerint másik szöveget is írtak. Így használták fel a *Veni redemptor gentium* himnusz dallamát a *Fénylik a nap fényességgel* kezdetű húsvéti szöveghez.<sup>37</sup> A *Lauda mater ecclesia* dallamát nemcsak az *Új világosság jelenék* ádventi himnusz szövegével társították, hanem több reggeli himnuszéval is.<sup>38</sup> Az Öreg graduálban a *Lauda Sion salvatorem* szekvencia dallamára kétféle Miatyánk parafrázis jelent meg.<sup>39</sup> Ezt a fajta kontrafaktum technikát elsősorban azoknál a gregorián tételeknél alkalmazták, melyek szövege, ünnepi funkciója nem illett a reformáció tanításába. Ily módon a *Regina coeli laetare* kezdetű Maria antifona szövegét a protestáns hitelveknek megfelelően alakították át: a dallamhoz (a tropushoz is) húsvéti szöveget írtak: *Örülj és örvendezz, keresztényeknek gyülekezeti*.<sup>40</sup> Hasonlóképpen a nemes vonalú Mária himnusz, az *Ave maris stella* Krisztus himnuszává alakult: *Jézus Krisztus, mi mennyei egy mesterünk*.<sup>41</sup>

Az említett kontrafaktumok nem maradtak fenn többszólamú feldolgozásban. A tropizált ordinarium és benedicamus tételekre is csak német területről ismerünk példát, ahol többféle letétben terjedtek el.<sup>42</sup> Magyarországon nincs nyoma az efféle használatnak. Az egyedüli példa, amely az Eperjesi graduál kottás benedicamus *Magne Deus* tételéből (és az azonos alakot hozó szlovák nyelvű Cantus Catholici énekeskönyvből) olvasható,<sup>43</sup> nem korabeli gyakorlatra utal: a második sor egy része a középkori organális technikára emlékeztetve kvinttel feljebb került lejegyzésre, s ezért nem zárható ki a két-szólamú előadás lehetősége. Egyéb magyar nyelvű „többszólamú” tropusról nincsen feljegyzésünk. Mint láttuk, a *benedicamus*, különösen a kedvező keretet biztosító

<sup>37</sup> Graduale Ráday, Nr. 21, Öreg graduál, p 89, valamint p 90 (*E világnak fényessége*) valószínűleg ugyanarra a dallamra. – Hymnus ad melodiam Veni redemptor gentium: *Jövel, Szentlélek Úristen*. Huszár Gál 1560/61, f e5v; Huszár Gál 1574, f 147, Veni redemptor gentium (*Jövel, népeknek megváltója*) himnusz után: Más hymnus azon nótára ...: *Jövel, Szentlélek Úristen*.

<sup>38</sup> Három reggeli himnusz: *Immár mostan, ó, Szentlélek, Igaz bíró, nagy Úristen*, valamint *Állatoknak megtartója*, lásd Huszár Gál 1560/61, f a5v, f b3, f c1.

<sup>39</sup> *Mi Atyánk, ki vagy mennyekben*, p 198 és *Mennyországhban Úristenhez*, p 203.

<sup>40</sup> Többek közt Huszár Gál 1574, f 215v; Grad. Eccl. Hung. Epper., Nr. 269; Öreg graduál, p 94, általában *introitus* funkcióban.

<sup>41</sup> Graduale Ráday, Nr. 58; az Öreg graduálban, p 192, *Jézus Krisztus mesterünk* szöveggel, jobb formálással.

<sup>42</sup> 16–17. századi többszólamú tropizált húsvéti Kyrie és Benedicamus tételeket lásd *Der Altargesang*. Der 2. Teil. *Die mehrstimmigen Sätze*. Handbuch der deutschen evangelischen Kirchenmusik. Nach den Quellen herausgegeben... I. Teil. Göttingen, 1942, 13. és 14., valamint 124. és 125. oldalon.

<sup>43</sup> Grad. Eccl. Hung. Epper., Nr. 15, valamint Burlas–Fišer–Hořejš: *Hudba na Slovensku v XVII. storočí*. Bratislava, 1954. Nr. 148 (319.), ez utóbbi nem benedicamus tételben, hanem a Kyrie harmadik részében.

*Magne Deus* minta alkalmazásával a 16–17. századi graduálokban az egyik legkedveltebb műfajjá vált. Az irodalomtörténészek csak az Eperjesi graduál kiadása után figyeltek fel a benedicamus verses jellegére, azt megelőzően a műfajt a prózai műfajok közé sorolták.<sup>44</sup> A tervek szerint a *Régi Magyar Költők Tára* újabb 16–17. századi kötetébe már belefoglalják ezeket a tropizálási eljárással készült újabb költői szövegeket is,<sup>45</sup> melyek egy része – mint ahogy az Öreg graduál benedicamusából is látható –, nem fordítás, hanem a maga korában modern nyelvezetű új vers. Ezáltal nyer még nagyobb jelentőséget a 16–17. században a tropizálás, mint újraalkotási folyamat.

---

<sup>44</sup> *A magyar kézíratos énekeskönyvek és versgyűjtemények bibliográfiája (1565–1840)*. Összeállította Stoll Béla. Budapest, 1963, Akadémiai kiadó. A graduálok tartalmi ismertetésénél Stoll a benedicamusokat a prózai műfajok közé sorolta, lásd pl. a Batthyány, Óvári és Ráday graduál leírását a 26., 29. és 30. oldalon.

<sup>45</sup> Az 1992-ben Párizsban megjelent *Répertoire de la poésie hongroise ancienne* már tartalmazza a 16. századi eredetű benedicamusok többségét.

Czagány Zsuzsa

## **HISTORIA DE SANCTA MARTHA EGY KÖZÉPKORI RÍMES OFFÍCIUM VÁNDORÚTJA**

A római *sanctorale* legősbibb rétegének jelenlétével már a liturgia és a liturgikus ének fejlődésének igen korai szakaszában számolhatunk. Szent Benedek 528 körül fogalmazott Regulájában különbséget tett *temporale* és *sanctorale* között, s tudott az egyes ünnepek *proprium*áról, azaz saját ének- és szöveganyagáról is.<sup>1</sup> Köztudott, hogy Benedek szerzetesi szabályzatában nem újonnan megalkotott és bevezetett előírásokat foglalt össze, hanem egy már meglévő, a szerzetesi közösség által ismert és gyakorolt szokásrendet rögzített, így joggal feltételezhetjük, hogy a legrégebb *sanctorale*-tételek is már a Regula megjelenése előtt – az 5. század folyamán – beépültek a római officium repertoárjába. E tételek azonban még korántsem rendeződtek a későbbi forrásokból ismert teljes zsolozsmaciklusokba. A *propriumot* néhány antifóna kivételével eleinte feltehetően csupán egy-egy oráció, s a szent életrajzából – *vitájából* – felolvasott szakaszok jelentették, az énekelt részek többségét minden bizonnyal a szentek közös anyagából, a *commune sanctorumból* válogatták. E tételek mind szövegükben, mind dallamukban a gregorián archaikus rétegének vonásait őrzik.

Az ismert szentek kultuszának ápolása mellett a 8–9. századtól kezdve új irányzatok befolyásolták a *sanctorale* alakulását. A középkori Európa országai, egyházmegyéi, püspökségei, sőt templomai és kolostori közösségei is immár saját választott patrónusuk egyre erősödő kultusza által juttatták kifejezésre önállóságukat. A patrónus tisztelete – amely olykor országhatárokon is átívelt,<sup>2</sup> vagy éppen egy szűk helyi hagyományra korlátozódott – a legtöbb esetben új officium komponálását tette szükségessé. A *commune*-tételeket új, a kor költői–zenei divatáramlatainak megfelelő kompozíciók (a 10. századtól kezdve csaknem kizárólag *rimes officiumok*) szorították háttérbe, a meglévő darabok új alkotásokkal ötvöződve rendeződtek ciklusba, s az újonnan bevezetett ünnepek fényt újonnan komponált teljes zsolozsmák emelték.<sup>3</sup> Az új ünnep bevezetése szinte mindig maga után vont egy – legalább összeállításában – új officium bevezetését, *az új officium azonban nem minden esetben kapcsolódott új ünnephez*. Előfordult, hogy egy, a *sanctorale* alaprétégbe tartozó szent kultusza hirtelen új erőre kapott, s e fellángolást új zsolozsmaciklus hirdette, amely azonban nem a régi officium *helyett*, hanem a *mellett* állt. Két, egyazon szent tiszteletére szerzett zsolozsmaciklus egy hagyományon belüli együttélésének a középkorban két fő megoldásával találkozunk: 1/ amennyiben a szent-

<sup>1</sup> Dobszay László: „Offizium”. In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 7, 593–609. Kassel–Basel etc., 1997, Bärenreiter. A szócikk magyar változata: „A római officium”. *Magyar Egyházzene*. V. évf. (1997/1998) 2–3. sz. 137.

<sup>2</sup> Ezek sorába tartozott pl. Szt. Adalbert, akit három ország (Csehország, Lengyelország, Magyarország) is patrónusának vallott.

<sup>3</sup> Andreas Haug: „Versoffizien”. In Hartmut Möller – Rudolf Stephan: *Die Musik des Mittelalters*. Wiesbaden, 1991, Laaber Verlag, 116–119; Andrew Hughes: „Rhymed office”. In *The New Grove Dictionary* 15, 804.

nek két ünnepét ismerték (a hagyományos főünnep és esetleg egy később bevezetett *translatio*), a két officium magától értetődően a két ünnep közt oszlott meg; 2/ ha a kalendarium csupán egy ünnepet tartott számon, a régi sorozat *historia antiqua* néven az ünnepen, az új pedig *historia novaként* az ünnep oktávjában hangzott el.

A középkori egyházmegyék, szerzetesi közösségek azonban gyakran egymástól függetlenül is megalkották választott patrónusuk saját zsolozsmáját, s így ugyanazon szentnek számos officiuma vált szűkebb–tágabb területen ismertté.<sup>4</sup> Tekintsünk most el a késő középkorban kanonizált szentek tiszteletére komponált terjedelmes história- anyagtól, s vegyünk szemügyre egy olyan új ciklust, amely a római *sanctorale régi* ünnepeinek egyikéhez kapcsolódott.

Egy-egy régóta ismert szent kultuszának váratlan fellángolása mögött közvetlen okként leggyakrabban a szent ereklyéinek késő középkori feltalálása, ill. *translatiója* állt. Az ősi szentkultusz pusztá továbbörökítésének igénye mellett azonban közvetett, „prózaik” módon különböző korok politikai–kulturális–vallási áramlatai is közrejátszhattak a választott szent tudatos népszerűsítésében. E két kiváló ok sajátos keveredését sejtjük a 14. század első felében Csehországban erőre kapott *Márta-kultusz* hátterében is.

Míg a korai, a 13. századból és a 14. század elejéről származó cseh források Márta napját egyszerű „fekete betűs” ünnepként tüntetik fel, s beérik egy kommemorációval, addig az 1330-as évektől ugrásszerűen megnő egy saját Márta-história, a *Iocundetur in hoc sollemnio* kezdetű rimes officium előfordulása. Beépül az újonnan készült kódexek sanctoraléjába, utólagos függelékként egy-egy korábbi forrásban is megjelenik, sőt az is előfordul, hogy egy műfajánál fogva nem hangjelzett breviárium egyedül a *Iocundetur*-históriát hozza köztársaságban. Maga az officium meglehetősen „átlagosnak” mondható, a késő középkori rimes zsolozsmaciklusok sorába illeszkedik, a gregorián „új stílusának” jegyében fogant dallama a *series tonorum* megszokott rendjét követi.<sup>5</sup>

A fellángolás első pillantásra megmagyarázhatatlan: a bibliai Márta Jézus vendéglátója (*hospita Christi*), Mária és Lázár testvére, sürgő gondoskodásával a *vita activa* megtestesítője, majd a háziasszonyok védőszentje, akinek tisztelete a 14. századig láthatólag semmiféle szállal nem kötődött Közép-Európa egyetlen országához sem. Egy apokrif legenda szerint Márta két testvérével Marseille-nél szállt partra, hogy az Aix-en-Provence városa körüli területen térítse a pogányokat, s a Rhône völgyében kereszt és szentelt víz segítségével legyőzze az emberevő Tarascus sárkányt. Felbukkanásuk után állítólagos ereklyéinek *translatiójára* 1187-ben Tarasconban került sor, s azóta a Márta-kultusz hagyományos központja Dél-Franciaország (Provence), ill. a szomszédos északolasz és északspanyol vidék lett.<sup>6</sup>

<sup>4</sup> A középkori rimes officiumok szövegeinek mindmáig legteljesebb kiadása: Guido Maria Dreves – Clemens Blume: *Analecta Hymnica Medii Aevi* I–LII. Leipzig, 1886–1922. Az officiumok szöveg- és dallamanyagának számítógépes adatbázisba foglalása és elemzése: Andrew Hughes: *Late Medieval Liturgical Offices. Resources for electronic research*. Pontifical Institute of Mediaeval Studies Toronto, 1994.

<sup>5</sup> Az officium kiadását a szerző a prágai Károly Egyetem Zenetudományi Központjában működő *Ave musica* projekt keretében készíti elő.

<sup>6</sup> A kultuszról lásd: „Martha”. In *Lexikon für Theologie und Kirche* 6. Freiburg i. Br., 1934, 977–978; „Martha von Bethanien”. In *Lexikon der christlichen Ikonographie* 7. Rom–Freiburg–Basel–Wien, 1974, Herder, 565–568.

Márta nevét a legkorábbi fennmaradt liturgikus források kalendáriumi rögzítik, ünnepét különösebb kiemelés nélkül (feketén rubrikázva) július 29-ére írják elő. Az officium helyén a főszövegben azonban a szentek közös anyagából, a *commune sanctorum* megfelelő részeiből válogatott tételek állnak. A kultusz tehát ez esetben még a délfrancia központokban sem követelte a *historia propria* jelenlétét. Kutatásunk jelenlegi stádiumában nem tudjuk pontosan megállapítani, mikor, milyen forrásban bukkant föl az első önálló Márta-officium. Csupán az ismert kultusztörténeti háttér alapján következtethetünk arra, hogy legkorábbi nyomait valamely, a 12. század utolsó éveiben (mindenképpen 1187 után) keletkezett délfrancia kódexben kell keresnünk. A helyzetet azonban bonyolítja, hogy a *Iocundetur*-historia mellett a középkori Európában több Márta-officiumot is ismernek. A nagyszabású, csaknem 1000 rimes história szövegét közreadó *Analecta Hymnica* forrásjegyzéke 11, Márta tiszteletére költött rimes zsolozsmaciklus szövegét közli.<sup>7</sup> A forrásjegyzék azonban egy 12. századi délfrancia kódexről sem tesz említést, a források közt egyetlen 14. századinál korábbit sem találunk: kivétel nélkül valamennyi a 14–16. századból származik.<sup>8</sup> A *Iocundetur*-historiát az *Analecta Hymnica* 15 forrásból dokumentálja, ezek közül három 14. századi, hét 15. századi kéziratos breviárium és antifonále, valamint öt 15. század végi, ill. 16. század eleji nyomtatott breviárium.<sup>9</sup> A források provenienciája sajátos szórást mutat: a legkorábbiak közül egy cseh, egy nyugatfrancia, egy spanyol, a későbbiekből öt német (Trier–Frankfurt–Hildesheim) és két cseh, s a nyomtatott breviáriumok is többé-kevésbé ugyanezen földrajzi pontok köré rendeződnek.<sup>10</sup> Az *Analecta* forrásállományát saját kutatásunk eredményeként 14 további – tizenhárom cseh és egy magyar – forrással egészíthetjük ki. A források az eddigiekkel azonos korúak: nyolc a 14. században, hat a 15. században keletkezett.<sup>11</sup> E gyarapodással a Márta-officiumot tartalmazó kódexek proveniencia-megoszlása lényegesen egységesebbé válik: a cseh források domináns szerepe világosan kirajzolódik. Bár az általuk rögzített officium-alak nagymértékben egyezik az *Analecta*-ban közölt ciklussal, két lényeges ponton mégis eltér attól: 1/ az első pont maga a nyitótétel, az első vesperás *Iocundetur in hoc sollempnio* kezdősorú antifonája, amelyet *antiphona solaként* kizárólag és egybehangzóan a cseh kódexek írnak elő. Valamennyi külföldi forrás az első vesperásban öt antifonát tüntet fel (élükön a *Hodie rex* kezdetű tétellel), a *Iocundetur* azonban nem szerepel köztük; 2/ a két sorozat közti második különbség a laudes nyitó antifonája, amely az *Analecta* forrásaiban az *Ante felicem dominae*, a cseh hagyományban viszont az *Adest dies leticie*. Mind a *Iocundetur*, mind az *Adest dies* ismeretlen a külföldi forrásokban, ellentétben a *Hodie rex* antifonával, amely néhány cseh kódexben

<sup>7</sup> *Analecta Hymnica* 17, 18, 28, 45, 41a.

<sup>8</sup> *Analecta Hymnica*, lásd az egyes officiumok után megadott forrásjegyzéket.

<sup>9</sup> *Analecta Hymnica* 28, 44.

<sup>10</sup> Az *Analecta* a következő 3 cseh forrást sorolja fel: Breviarium Pragense s. 14., Cod. Altovadense [Vyšší Brod] XXV; Breviarium Monasticum s. 14., Cod. Pragensis XII A 22 [vsz. a prágai Egyetemi Könyvtár nem hangjelzett kódexéről van szó, amelyet eddig nem állt módunkban tanulmányozni]; Antiphonale Pragense s. 15., Codex Pragensis [azaz: Universitní knihovna] XII A 9.

<sup>11</sup> Az *Analecta Hymnica* által megadott 3 cseh kódexszel együtt így a *Iocundetur*-historiát eddigi kutatásaink alapján 17 cseh forrásból tudjuk dokumentálni.

más liturgikus funkcióban, a primában kap helyet.<sup>12</sup> A két forráscsoport közti további eltérések csupán a tételek sorrendjét, s nem azok előfordulását érintik.

Mivel magyarázhatjuk vajon ezt a rejtélyes Márta-kultuszt a 14–15. századi Csehországban? Próbáljuk meg első lépésként pontosítani a vizsgált officium idő- és térbeli elhelyezkedését. Mai tudásunk szerint a *Iocundetur*-historia legkorábbi nyomai a 14. sz. első feléből származnak: a prágai Egyetemi Könyvtár VI E 13 jelzetű, a prágai Szent György bencés apácakolostorban használt breviáriuma ugyan magát az officiumot nem tartalmazza – nem is tartalmazhatja, hisz törzsanyaga a 12–13. századból származik –, kalendáriumába azonban július 29-hez utólagos, a 14. sz. első feléből származó írással betoldották Márta nevét.<sup>13</sup> E tény még önmagában nem bizonyítaná a *Iocundetur*-officium használatát, hisz a bejegyző csupán az ünnepre, s nem az officiumra figyelmeztet. A kódex főszövegében azonban ismét a megfelelő nappal a következő, a naptári betoldással azonos kéztől eredő lapszéli bejegyzést olvashatjuk: *Historia de S. Marhta* [sic!] *hospita*. Ebben az esetben a *historia* megjelölés immár egyértelműen a verses zsolozsma meglétére utal. A 14. századi emlékegy másik, pontosan datálható forrását a prágai székesegyház reprezentatív kódexsorozatának kötete, az első prágai érsek *Arnestus de Pardubitz* megrendelésére 1364-ben készült antifonále képviseli.<sup>14</sup> Az officium ebben a forrásban immár nem utólagos betoldásként, hanem a főszövegbe illeszkedő, teljes értékű tételSOROZATKÉNT szerepel. Legfrissebb kutatási eredményeink a Márta-officium harmadik, meglehetősen pontosan datálható forrására derítettek fényt: a feltételezésünk szerint 1355 és 1365 között – tehát időben az Arnestus-kódexcsoport közvetlen közelében – a bílinai archidiaconátus részére íródott antifonále úgyszintén főszövegében tartalmazza a *Iocundetur*-historiát,<sup>15</sup> bizonyítva ezzel annak széleskörű, a prágai székesegyház közvetlen környezetén túllépő elterjedtségét.

A vizsgált cseh forrásállományban különös, szigetszerű kódexcsoportként jelenik meg a prágai Szt. György kolostor négy (két 14. és két 15. századi) kéziratos zsolozsmagyűjteménye (Plocek katalógusa valamennyit a *Corpus officiorum* műfajmegjelöléssel illeti),<sup>16</sup> amelyek a *Iocundetur*-historia monasztikus alakját rögzítik. Ugyancsak jól elkülöníthetők a Prágához közeli *Roudnice* (Raudnitz) városába 1333-ban betelepített ágostonos kanonokrend forrásai – eddig két, 14., ill. 15. századi nem kottás breviáriu-

<sup>12</sup> Pl. *Antiphonale Arnesti de Pardubicz 1364*. Praha, Knihovna Metropolitní kapituly P. 6/2, fol. 317.

<sup>13</sup> Praha, Universitní knihovna VI E 13, a kódex leírása: Václav Plocek: *Catalogus codicum notis musicis instructorum qui in Bibliotheca publica rei publicae Bohemicae socialisticae – in Bibliotheca universitatis Pragensis servantur*. Praha 1973. I/196, Nr. 51.

<sup>14</sup> *Antiphonale Arnesti...* (lásd 12. jegyzet) P. 6/1–3, 2/fol. 317–330v. A kódex leírása: A. Patera – A. Podlaha: *Soupis rukopisů knihovny metropolitní kapituly pražské 1–II*. Praha, 1910, 1922. II/518.

<sup>15</sup> *Antiphonale I–II ex archidiaconatu Bilina*. Okresný archiv Teplice, Ms. 84, 85. Márta-officium: II/fol. 262. A kódexről készült mikrofilm megtekintésének lehetőségét Dr. Stanislav Petr prágai történész–kodikológusnak köszönöm. Az antifonále repertoárjának leírását–elemzését lásd Zsuzsa Czagány: „Ein böhmisches Antiphonar aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts”. *Studie o rukopisech*. XXXII. (1997–1998). Praha, 1999, Archiv Akademie..., 47–54.

<sup>16</sup> *Corpus officiorum* s. 14. Praha, Universitní knihovna XII E 15b, a kódex leírása: V. Plocek: *Catalogus ... II/470*, Nr. 129, fol. 155v–159v; *Corpus officiorum* s. 14. Praha, Universitní knihovna XII E 15c, Plocek II/476, Nr. 130, fol. 126–129; *Corpus officiorum* s. 14–15. Praha, Universitní knihovna XIV G 46, Plocek II/712, Nr. 236, fol. 102v–115; *Corpus officiorum* s. 14–15. Praha, Universitní knihovna VI G 3a, Plocek I/198, Nr. 53, fol. 23–38v.

mot<sup>17</sup> állt módunkban tanulmányozni –, amelyek az általunk vizsgált officiumot a székesegyházi forrásokkal azonos alakban tartalmazzák. Az officiumot hordozó legkésőbbi fennmaradt hangjelzett forrás minden bizonnyal a Magyarországon használt, ám cseh műhelyben 1477–1490 között készült Várad Antifonále.<sup>18</sup>

A *Iocundetur*-história tehát a 14. század első felében, mintegy egy csapásra vált ismertté Csehországban. Az ennél korábbi, biztos cseh provenienciájú források nemcsak az officiumról nem tudnak, még kalendáriumukban sem rögzítik Márta nevét.<sup>19</sup> A zsolozsma népszerűsége nem korlátozódott a szekuláris rítust követő intézményekre, hanem beépült a legősibb prágai bencés kolostor repertoárjába is. Ez utóbbi, úgy tűnik, különösen fogékony volt a Márta-officium iránt, hisz a vizsgált 14 cseh forrás közül négy innen származik. A Szt. Vitus-katedrális két, a *Iocundetur*-históriát tartalmazó kódexe mellett<sup>20</sup> az officium többi forrása vsz. Prágán kívüli városokból, káptalanokból származik.<sup>21</sup> A Márta-officium olyannyira gyökeret vert a prágai egyházmegyés hagyományban, hogy a Huszita Antifonále,<sup>22</sup> sőt, az 1492-ben nyomtatott hivatalos Prágai Breviárium<sup>23</sup> sanctoraléjában is helyet kapott. A kultusz és az officium mintegy 170 éven át tartó csehországi népszerűsége egyedülálló, nem mérhető egyetlen környező országban elvéve jelentkező Márta-tisztelethez sem.<sup>24</sup>

Mérlegelve a *Iocundetur*-história csehországi elterjedésének „rajtaütésszerű” jellegét, több, különböző típusú és provenienciájú forrásban való csaknem egyidejű felbukkanását, a szövegi és zenei variánsok csekély számát arra következtethetünk, hogy az officium meghonosítása mögött tudatos szándék rejlik. A 14. századi Csehország politikai-egyháztörténeti eseményeit megörökítő korabeli írásos dokumentumok úgy tűnik, igazolják feltevésünket.

A krónikák szerint 1318 tavaszán XXII. János avignoni pápa felmentette tisztségéből és a pápai udvarhoz rendelte Prága utolsó püspökét *Johannes de Draschitz*ot

<sup>17</sup> Breviarium OSA 1440, Praha, Knihovna Národního muzea XIII C 1, a kódex leírását lásd F. M. Bartoš: *Catalogus codicum manu scriptorum Musaei Nationalis Pragensis*, Praha, 1926, Nr. 3303, fol. 385–387; Breviarium OSA s. 14., Praha, Knihovna Národního muzea XV G 7, Bartoš Nr. 3612, fol. 434–436.

<sup>18</sup> Győr, Szemináriumi Könyvtár, jelzet nélkül. A kódex leírását lásd Szendrei Janka: *A magyar középkor hangjegyes forrásai*. Budapest, 1981, MTA Zenetudományi Intézet, 65/C 53. /Műhelytanulmányok a magyar zenetörténethez 1/ A többi magyarországi forrásban a Márta-officium ismeretlen.

<sup>19</sup> A prágai székesegyház legkorábbi fennmaradt, a 13–14. század fordulóján készült ordináriusa (Praha, Universitní knihovna IV D 9) egy szóval sem említi az ünnepet, még terjedelmes, későbbi bejegyzésekkel kiegészített orationale-szakasza sem tartalmaz Márta-napi imádságot.

<sup>20</sup> Antiphonale Arnesti; Breviarium s. 15. Praha, Knihovna Národního muzea XIII F 14, Bartoš Nr. 3361.

<sup>21</sup> Corpus officiorum 1426. Praha, Knihovna Národního muzea XVI E 8 (csak szöveges töredékes *Iocundetur*-história: fol. 102v–103v); Breviarium s. 14–15. Praha, Knihovna Národního muzea XIV A 6 (csak szöveges *Iocundetur*-história: fol. 188r–v), Bartoš Nr. 3415.

<sup>22</sup> Antiphonale Hussiticum s. 15. Esztergom, Főszékesegyházi Könyvtár Ms. I. 313. A kódex leírását lásd Szendrei J.: *i. m.*, C 16.

<sup>23</sup> Breviarium Pragense. G. Stuchs, Nürnberg, 1492.

<sup>24</sup> Mind a kultusz, mind az officium Magyarországon (az említett Várad Antifonálét kivéve) csaknem ismeretlen, a vizsgált lengyel források közül csupán egyetlen, wroclawi ír elő néhány saját antifonát, a passauai tradíció Márta ünnepét más időpontban (október 17-én) egy másik Márta-officiummal (*En illuxit lux celebris*) ünnepli.

(*Jan z Dražic*),<sup>25</sup> aki az ellene folyó bírósági eljárás befejeztéig köteles volt Avignonban maradni. A püspök csak 11 év múlva, a pápa pozitív döntését követően térhetett vissza Prágába 1329 áprilisában. Hazatérése után nem sokkal Jan z Dražic hozzáfogott a prágai káptalan, valamint a székesegyház kibővítéséhez, s a 30-as évek elején a katedrálisban három új oltárt szentelt fel: Lőrinc, Anna és *Márta* tiszteletére. Ezzel egy időben elrendelte, hogy Márta ünnepét a prágai egyház teljes officiummal, *festum duplex*ként ünnepelje.<sup>26</sup> A püspök hosszú avignoni fogsága, valamint a hazatérte után kiszáratva hozott rendeletek között tartalmi összefüggést fedezhetünk fel: a Márta-kultusz egyik központjában eltöltött éveket követően a püspök hazájában is meg kívánja honosítani a kultuszt, s az ünnep rangjának megerősítéséhez officiumot is importál. Jan z Dražic személye egyben magyarázatul szolgál arra is, miért jelenik meg a *Iocundetur*-historia a roudnicei ágostonos alapítás valamennyi fennmaradt forrásában: a rend csehországi betelepítését – délfancia mintára – ugyanis maga a püspök kezdeményezte 1333-ban.<sup>27</sup> Kézenfekvő a feltételezés, hogy Jan a kultusszal együtt az officiumot is Dél-Franciaországban ismer-te meg, s onnan emelte át hazája liturgikus gyakorlatába. Ez utóbbira azonban egyelőre nincsenek közvetlen bizonyítékaink. Források hiányában nem tudjuk, milyen officiumot énekeltek Márta ünnepén a délfancia egyházmegyékben. Az *Analecta Hymnica* által közölt kódexek közt csupán egy 14. századi francia (nem délfancia!), ill. egy hasonló korú spanyol (leridai) breviárium szerepel, amely közreműködhetett a *Iocundetur*-officium közvetítésében. Továbbra is nyitott marad azonban a kérdés, vajon hol és mikor került sor az officium-ciklus módosítására: a nyitótételek lecserélése még az átvétel előtt ment végbe, s a prágai repertoárba már e megváltoztatott alakban került be az officium, vagy a két új antifóna beillesztése éppen az új környezet alkotó megnyilvánulásának tekinthető? Van-e valamiféle rendi vonzata a *Iocundetur*-historia elterjedésének? Minek köszönhető az a kiemelt liturgikus rang, amellyel az officium a cseh forrásokban büszkélkedhet? Miféle sajátos nemzeti érzülettel magyarázható, hogy a Márta-officium a Szent György forrásokban a legmélyebb tisztelettel övezett nemzeti patrónusok (Vitus, Vencel, Adalbert, Ludmilla, Prokop) után, ill. mellett kap helyet?

Minderre a *Iocundetur*-szövegszma szövegének és dallamanyagának aprólékos elemzése, a korabeli rimes officiumokkal való összevetése, ill. az egyházi – esetleg rendi – intézmények országhatárokon átnyúló kapcsolatainak alaposabb megismerése adhat magyarázatot.

<sup>25</sup> A püspök személyéről és Avignonhoz fűződő kapcsolatairól lásd: Zdeňka Hledíková: *Biskup Jan IV. z Dražic (1301-1343)*. Vydavatelství Karolinum Univerzita Karlova, 1991.

<sup>26</sup> „Et instituit festum sancte Marthe in ecclesia et in dyocesi sua Pragensi fore sub duplici officio venerandum, et novas ordinavit distribui porciones in ecclesia ipso die interessentibus largiendas. Sed et historiam novam cum legenda propria de Marsilia eciam secum attulit et cantari mandavit, et sic observatur.” *Fontes Rerum Bohemicarum* IV, Praha, 1884, 482; vö. Z. Hledíková: i. m. 135, 155.

<sup>27</sup> A kezdetben kizárólag cseh nemzetiségűeket befogadó kolostor az avignoni St. Rufus ágostonos kolostor szabályzata alapján működött. Lásd: Pavel Vlček – Petr Sommer – Dušan Foltýn: *Encyklopedie českých klášterů*. Nakladatelství Libri, Praha 1998, 622–624.



## Gupcsó Ágnes

### AMOR DIVINUS – NATURA HUMANA EGY PIARISTA ISKOLADRÁMA ZENÉJE 1694-BŐL<sup>1</sup>

A pesti Piarista Központi Levéltár tulajdonában található az a kézirat,<sup>2</sup> mely – eddigi tudomásunk szerint – egyetlenként őrizte meg egy Magyarországon is előadott piarista iskoladráma csaknem teljes zenei anyagát. A kötetben szereplő kronosztikon<sup>3</sup> a keletkezés dátumául 1694-et adja, s a német rendtartomány főnökének<sup>4</sup> ajánlott latin nyelvű passiójátékot még az évben bemutatták Nikolsburgban.<sup>5</sup> Valószínűleg a rendtartományhoz való csatlakozás kapcsán került a kézirat Privigyére,<sup>6</sup> ahol – a *Catalogus Studiosorum* szerint – 1700-ban, nagybőjt idején elő is adták a művet.<sup>7</sup> A kézirat egy bejegyzése<sup>8</sup> arról tanúskodik, hogy a kötet később a nyitrai ház könyvtárának tulajdonában volt, azonban a feljegyzett dátum (1756) egyaránt vonatkozhat előadásra vagy csupán leltári számbavételre.

Az iskoladrámák esetében az egyértelmű irodalmi cím gyakran hiányzik, ezért néhez néha azonosítanunk a darabokat. Így a passiójáték kéziratának belső címlapján, egy kereszt ábrájába írt AMORE / ANIMAE / AMOR / CRUCIFIXUS éppúgy csak a téma

<sup>1</sup> Ezúton is szeretnék köszönetet mondani Falvy Zoltánnak, aki 1994-ben felhívta figyelmemet a kéziraatra. A dráma első bemutatása Egerben, az „Iskoladráma és a barokk” c. konferencia keretében, még az évben megtörtént. Az előadás a konferencia-kötetben jelent meg („Egy piarista iskoladráma zenei anyaga 1694-ből.” In Pintér Márta Zsuzsanna (szerk.): *Barokk színház – barokk dráma*. Debrecen, 1997, 198–207. A dráma zenei szempontú elemzésére 1996-ban, egy Nagyszombatban rendezett konferencián került sor. Ez az előadás is megjelent („Amor Divini – die Musik eines Piaristen Schuldramens /1694/”. In *Musik der geistlichen Orden in Mitteleuropa zwischen Tridentinum und Josephinismus*. Konferenzbericht. Bratislava, 1997, Slavistický kabinet SAV, Academic Electronic Press, 237–255.). Az itt következő tanulmány ez utóbbi magyar nyelvű változata.

<sup>2</sup> Jelzete: For. 0–5. Nr. 30. A dráma létezéséről az MGG „Schuldrama” szócikke is említést tesz, azonban a kézirat lelőhelyeként helytelenül a Budapesti Egyetemi Könyvtárat jelöli meg.

<sup>3</sup> Lásd a 7. fakszimilét.

<sup>4</sup> Josephus Baumann a s. Catharina [1690–1698]

<sup>5</sup> Zemek, M. – Bombera, J. – Filip, A.: *Piaristé v Čechách, na Moravě a ve Slezsku 1631–1950*. Scholae Piae Prievidza, 1992, 149.

<sup>6</sup> 1692-ben a rend generálisa a három magyarországi városban működő házat – Privigyé, Breznóbánya és Pozsonyszentgyörgy – közvetlenül maga alá rendelte, majd 1695-ben mindhárom viceprovinciaként a német rendtartományhoz kapcsolta, a Mainzban, tehát német nyelvterületen született Moesch Lukács irányításával. Lásd Kilián István: *A magyarországi piarista iskolai színjátszás forrásai és irodalma 1799-ig*. Budapest, 1994, Argumentum, 5.

<sup>7</sup> „...Hoc anno exhibuit actiones binas Pater Eustachius a Sanctissima Trinitate. Unam in Quadragesima, cui Titulus erat Fortis Agon Amoris Divini pro Anima Mortem usque Crucis Susceptus...”. *Catalogus Studiosorum Prividae 1666–1752*. 175r. Az adatot Prónay Antal is felvette jegyzékébe: *A kegyesrendiek magyarországi iskoláiban 1670–1778. előadott drámák jegyzéke*. Irodalomtörténeti Közlemények 26. évf. 1916. 114–122. (Közli Császár Elemér.)

P. Eustachius Bohn [Bonn] volt ebben az időszakban a zenei élet vezetője is a privigyei kollégiumban.

<sup>8</sup> „Bibliothecae Scholar Piar. Nyitriensis.” Két helyen is szerepel.

megjelölése, mint a következő oldalon található szöveg – *Amoris Divini in Animam fortis usque ad Mortem Crucis Dilectio...* kezdettel. A privigyei előadás feljegyzése is hasonló, tartalmi utalás.<sup>9</sup>

A művet leíró és ajánló, magát megnevező piarista pap utal a dráma végleges formájának kialakításában betöltött szerepére. Ennek alapján úgy gondoljuk, ő írhatta a megzenésített részek – áriák és kórusok – szövegét, s azonos lehet Martinus Schubart a S. Brunone (1662–1733) piarista költővel. A librettóba a felhangzásnak megfelelő helyekre bemásolta a megzenésített szövegrészek kottáit is:<sup>10</sup> az egyes felvonásokat – az iskoladramák hagyományának megfelelően – lezáró kórusokat, és az összesen nyolc szólószámot, valamint a prelúdium végigkomponált duettjét. Az említettekén kívül még három zenei részletet – a nyitányként szereplő *Concertót*, egy közjátékot *Symphonia* megjelöléssel, és egy jelenetet bevezető előjátékot (*Praeambulum Musicum*) – jelez a librettó, ezeknek kottái azonban e kötetben nem kerültek feljegyzésre, mivel nem a szöveg megzenésítései.<sup>11</sup>

A három felvonásra tagolódó dráma cselekménye és a megzenésített részek megnyitása közötti kapcsolat igen érdekesen alakul (lásd a drámaszerkezetet). Mint látható, a zenei súlypont egyértelműen a dráma elejére helyeződik. A dráma cselekménye ezzel szemben a nehezen követhető, allegorikus történések felől fokozatosan halad a szenvedéstörténet kibontakozása felé. Míg az első felvonásban a puttóként ábrázolt gyermek *Amor Divinus* reménytelen, ármánykodók által akadályoztatott próbálkozásait látjuk *Anima* szeretetének elnyeréséért, addig a második felvonásban már konkrét utalások történnek egyes bibliai jelenetekre, feloldódik az allegória: az Isteni Szeretet küzd a Lélek megváltásáért. Az utolsó jelenet már az Olajfák Hegyén játszódik. A harmadik felvonás pedig teljes egészében a szenvedéstörténet. Ez a felépítés nem egyedülálló jelenség; a jezsuita iskoladramákra is jellemző volt, hogy az allegorikus részek megzenésítését részesítették előnyben.

A prelúdium és az áriák zeneszerzője *Daniel Franciscus Wenceslaus Thalmann*, aki ekkor világi papként működött a piaristáknál, később – 1696-tól – I. Lipót udvari kamarazene-szerzője volt.<sup>12</sup> A passiójátékhoz komponált áriáit különböző formákba rendezte.

Az első két áriát – melyek a viszonzatlan szerelem fájdalmát szólaltatják meg – mottóként kapcsolja össze a nyitó „sóhaj-motívum” (1a–b kottapélda). E moll-hármas hangzatfelbontásnak a *continuó*ban, majd az énekszólamban való megismétlésében talán egy *Devisé-ária* csíráját sejthetjük. A két ária továbbvezetése azonban különbözik. Az elsőben azonos metrum végigvitele mellett az érzelmek erőteljes kifejezésére a szó-

<sup>9</sup> Lásd a 7. jegyzetet.

<sup>10</sup> „Musicos Cantus, ne intereant, suo Compositionis ordine libuit interserere: accipi enim ab Artis hujuscemodi peritis, plausibilem laudem suis venisse Authoribus.”

<sup>11</sup> A zenés iskoladramák előadási gyakorlatának megfelelően valószínűleg ezeket a „közzenéket” is csupán alkalmilag kapcsolták, „kölesönözték” a műhöz.

<sup>12</sup> A kották fölött is minden alkalommal szerepel a neve és a piaristákkal való kapcsolata. Thalmann életrajzi adataira vonatkozólag lásd Eitner, R.: *Biographisch-Bibliographisches Quellenlexikon* 9. Graz, 1959, 388.; Köchel: *Die Kaiserliche Hofmusikkapelle in Wien von 1543 bis 1867*. Wien, 1869.

## A DRÁMA SZERKEZETE

**Concerto** (nyitány)

**Praeludium** (végigkomponált duett, 1. sz.)

### I. FELVONÁS

Jelenetek

1. Amor két áriája (2. sz. és 3. sz.)

2–5. próza

**Symphonia** (zenei közzjáték)

6. Anima áriája (4. sz.)

Amor áriája (5. sz.)

7. próza

*I. sz. Chorus*

### II. FELVONÁS

Jelenetek

1–4. próza

**Zenei előjáték**

5. Anima áriája (6. sz.)

Perfidia áriája (7. sz.)

6–7. próza

8. Vox Caelestis áriája (8. sz.)

*II. sz. Chorus*

### III. FELVONÁS

Jelenetek

1–6. próza

7. Anima áriája (9. sz.)

8–9. próza

*III. sz. Chorus (zárókórus)*

festés eszközeit vonultatja fel, pl.: szóismétlés eltolt hangsúllyal [*ferro* – kemény] (1c kottapélda), magasba röppenő dallam [*spicula* – nyíl: ez az ária legmagasabb hangja!] (1d kottapélda), szűkített hangköz = fájdalom stb. A második ária *kéttagú forma*, melynek első részében megtartja az előző 3/2-es metrumát és annak dallamanyagát variálja, második részében azonban a visszautasítás miatt feldúlt lelkiállapot érzékeltetését metrum- és ritmusváltással oldja meg (1e kottapélda). A zárósor dallamvezetése – a metrum megtartása mellett – a két tétel hangulati összefoglalása (1f kottapélda). Az előírás szerint gyermekek által játszandó gyermek-*Amor Divinus* e két áriáját nem ő, hanem a *Natura Humana* nevű szereplő „tolmácsolta”. Jézus a későbbiekben is – felnőttként – prózai szerep marad.

O! Amor! O! Amor!

1a kottapélda. 2. sz. *Amor* áriájának kezdete

O Dolor! O Amor!

1b kottapélda. 3. sz. *Amor* áriájának kezdete

et fibras ferro ferro fran--gis

1c kottapélda. 2. sz. *Amor* áriájának 18–22. ütemei

O Tela Do-lo-ris! O Spicula A-moris!

1d kottapélda. 2. sz. *Amor* áriájának 23–27. ütemei

Sed illa petra durior omnique rupe surdior non audit clamantem

1e kottapélda. 3. sz. *Amor* áriája 2. részének kezdőütemei

O Dolor! O A - - - - - mor!

The image shows a musical score for the ending of the 3rd aria 'Amor'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#). The melody in the treble staff starts with a quarter note 'O', followed by eighth notes 'Dolor!', then a quarter note 'O', and a long dash indicating a sustained note. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth and quarter notes.

1f kottapélda. 3. sz. *Amor* áriájának záróütemei

*Anima* áriája 12/8-os, ringatózó ritmusával a velencei operák – a jezsuiták által is rendkívül kedvelt – *álomjelenetét* idézi. A *BAR-forma* *A* részében dúrban felhangzó (2a kottapélda), az álmat hívogató két versszak után a *B* rész mollra vált (2b kottapélda), s a fokozatos álomba szenderülést imitáló szellemes megoldással zárul.

Veni, veni  
Claude, claude

Veni veni dulcis somne  
claude claude oulorum

The image shows the beginning of the dream scene in 'Anima'. It features a 12/8 time signature and a key signature of two sharps (D major). The melody is written in the treble clef, and the bass clef provides a steady accompaniment. There are two measures of music shown, with lyrics in Italian and French. The first measure has the lyrics 'Veni, veni Claude, claude' and the second measure has 'Veni veni dulcis somne claude claude oulorum'. There are square brackets above the notes in the second measure.

2a kottapélda. 4. sz. *Anima* álomjelenetének kezdőütemei

Jam lang Mens So - pore

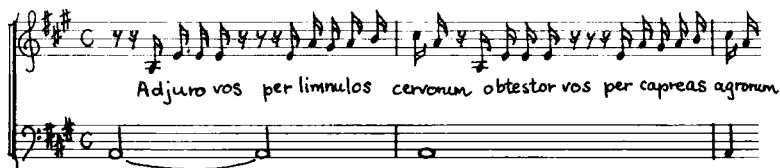
Somme jam te sentio jam jam dor-mi-o jam jam jam dormi

*piano* *pian.* *pianissimo.*

The image shows the beginning and end of the B part of the dream scene in 'Anima'. It features a common time signature (C) and a key signature of two sharps (D major). The melody is written in the treble clef, and the bass clef provides a steady accompaniment. The first system has the lyrics 'Jam lang Mens So - pore'. The second system has the lyrics 'Somme jam te sentio jam jam dor-mi-o jam jam jam dormi'. The second system is marked with dynamics: *piano*, *pian.*, and *pianissimo.*

2b kottapélda. 4. sz. *Anima* álomjelenete, *B* rész kezdő-, illetve záróütemei

A felvonás utolsó énekszámát folyamatosan csatlakozik ehhez. A háttérben megszólaló „Alt Solo” ismét a gyermek *Amor* szavait, érzelmei tisztaságának esküjét tolmácsolja, elsősorban a szövegtartalom követésére törekvő, talán *strófikus ariosónak* nevezhető átmeneti formában.



3. kottapélda. 5. sz. *Amor* „esküjének” kezdete

*Anima* – a második felvonásban – *Amor* iránti kibontakozó érzelmeinek egy *da capo* áriában, az Énekek Éneke szövegét felhasználva ad hangot, előadási utasítása „Affectuoso”. Az *A* rész szaggatott basszusa a zaklatottságot, szenvedést jeleníti meg, míg az énekszólám hirtelen felugró dallama ennek okát emeli ki – „ex amore”, vagyis szerelemtől szenved. A *B* rész 6/8-ban lüktető basszusa felett ringatózó dallam a tavaszi virágos mezőt, és az illatozó almákat idézi (1. faksimile baloldali kottapéldája).

Az *A* rész visszatérése után azonnal kapcsolódik a háttérben meghúzódó *Perfidia–Júdás* rövid *recitativója* és *áriája*. A Gonosz örvendezését a hiábavaló szerelem felett kitűnően, szinte hátborzongatóan érzékelteti az előző ária ringatózó ritmusának idézése, dallamának elferdített, gunyoros ismételtetése, vagy az Énekek Énekére való szöveg-utalások (1. faksimile jobboldali kottapéldája).

Szintén az Énekek Énekéből kölcsönzi szövegét a harmadik felvonás egyetlen áriája. Az *Amor* kereső *Anima* a város őreit faggatja kedvese hollétéről. Az *ABA* forma gazdagon díszített közép része a Kedves érzelmektől túlsorduló megjelenítése (2. faksimile). A teljesen, vagy részben megismételt verssorok esetében – akárcsak a 6., és 8. sz. áriákban – a kotta a dinamika kiírásával egyértelműen jelöli a visszhanghatást.

*Vox Caelestis* második felvonásbeli *áriája* tartalmilag és zeneileg szorosan kapcsolódik a darabot nyitó *Praeludiumhoz*, ezért ennek összefüggésében tárgyaljuk. A prelúdium az egyetlen *végigkomponált jelenet*; szövege Izaiás 53. része alapján a Fájdalmak Emberét tárja elénk a Szeretet és Fájdalom Szellemének duettjében. A *da capo* forma közép része a szöveg tagozódásának megfelelően több kisebb szakaszra bontható (lásd a prelúdium szerkezetét). Közben a színpad közepén a szenvedő Krisztus képmása látható.

Thalmann itt felvonultatja kompozíciós eszköztárának nagy részét: imitációs indítás, az egymás szavába vágó, egymást felváltó énekszólamok terc-és szextpárhuzamokban való összekapcsolása (3. faksimile), a szöveg értelmezése váratlan ritmusképlettel,

különleges dallamfordulatokkal, *acclamatio*óval, egyes szavak kiemelésével: „conspuit”, „impie” – vagy a korbácsütés felcsattanása után a töviskoronázásra való utalás, mely a döbönt fájdalmat a mélyebb regiszterben szólaltatja meg. Tercpárhuzamban, félhangonként fölfelé kúszó dallamvonal jeleníti meg az emelkedő keresztet (4. faksimile).

Közvetlenül utána megszólal a prelúdium egyetlen dúrban komponált szakasza, a Megváltásra vonatkozó szöveggel: „Ejus livor nos sanavit...” (4. faksimile). A mindössze hét ütem pontosan a prelúdium közepén helyezkedik el. Dallamkezdeté azonos az említett *Vox Caelestis*-ária (5. faksimile) indításával, melyben Jézus megerősítést nyer a halál elfogadásában. Ez utóbbi, *ABA formában* íródott kis ária középrészében – talán nem véletlenül – szintén egy hétütemes kiemeléssel találjuk szemben magunkat, melynek szövege: szeretetből tűrj, a szeretet mindent elvisel.

A *Praeludium* elemzését folytatva újabb fontos szerkezeti pontot fedezhetünk fel: a dúr szakaszt követő rész indítása a késő barokk „Ecce homo”-jelvényeként ismeretes lehajló kvinttel (4. faksimile 2. kottaoldala) éppen az *AB* rész aranymetszés-pontján áll. Az utána következő szövegrészt Thalmann a librettó szereposztásához képest megcseréli, a szoprán énekes szájába adva az angyalokhoz, míg az alt által indítva a földhöz kapcsolódó részt. A visszatérést megelőző szakaszban a gyász méltóságának megjelenítését halandóságunk tudatának megerősítése követi, a zaklatott motívumismétléseket, egyre kisebb ritmusértékeket a zárószakaszban felváltó „morientium” szó ismételtetésével. A visszatérő *A* rész a darab megtekintésének lélekneszesítő voltát emeli ki.

#### A PRAELUDIUM SZERKEZETE

<b>A</b>			
–	<b>Huc oculos dolentes ...</b>	14 ütem	
	[Szomorú színjátékunk megtekintése nem lesz hasztalan]		
<b>B</b>			
1 –	<b>Hic ille vir Dolorum ...</b>	16 ütem	}
	[Íme a Fájdalmak embere...]		
2 –	<b>Velut Agnus obmutescit ...</b>	15 ütem	
	[...a mi bűneink miatt gúnyolták ki, ölték meg...]		41 ütem
3 –	<b>Corpus dedit Percussori ...</b>	10 ütem	
	[...testi fájdalmakat szenvedett el érettünk...]		
4 –	<b>Ejus Livor Nos sanavit ...</b>	7 ütem	
	[...kínjai által megváltott bennünket...]		
5 –	<b>ECCE illam faciem ...</b>	24 ütem	}
	[Íme az arc, melyet az emberek lenéznek, mert vakok.]		
6 –	<b>Plange toto Terra sensu...</b>	17 ütem	41 ütem
	[Sirasd meg Föld a te mulandóságod!]		
<b>A</b>			
–	<b>Huc oculos dolentes ...</b>	14 ütem	

A felvonásokat lezáró három kóruszám komponistája *Alberto Turner*, bencés pap, aki a kézirat feljegyzése szerint Altenburgban működött,<sup>13</sup> a darab bemutatójának évében zenei vezetőként is.<sup>14</sup> A kórusoknak dramaturgiai funkciójuk nincs, csupán az elhangzottakhoz kapcsolódó érzelmi-hangulati megnyilvánulások, a cselekmény összefoglalói. Így az első felvonásban az *Amor* nyilától megsebzett *Anima* fájalmát érzékelteti a négyzólamú egyneműkar, két *violetta*, két *viola* és *cembalo* kíséretében. Itt és a harmadik felvonást záró kórusban is megfigyelhető a szóló–tutti felelgetés, ami talán egyházzenei háttérre, a rezonánciók gyakorlatára utal (6. faksimile).

Az Olajfák Hegyén játszódó jelenet lezáró második felvonásbeli kórus az előzővel azonos összeállítású, de most csak két *violino* és *continuo* kísérettel. A dallamok változó szólam párokból ismétlődnek. A szinte mozdulatlan akkordon belül egyes szólamoknak az akkord hangjain való mozgása, és a következetesen megszólaló szokatlan diszsonanciák adnak némi változatosságot. A szöveg az emberi faj hálátlanságáról szól.

A zárókórus a Kedvesében a Megváltót felismerő *Anima* gyászatát, könnyeit jeleníti meg. Egy összevont tenor–basszus szólam csatlakoztatásával vegyeskarrá bővül a kórus, de már csak a *continuo*t játszó hangszer kíséri. Erőteljesen érvényesül a szó- és hangulatfestés: a feltörő könnyek az indításban (7. faksimile), a fokozódó fájdalom érzékeltetése szóismétléssel, mely koloratúras szólóba torkollik, vagy ahogy szinte képszerűvé teszi a keresztre feszítést a kiemelt „Cruci” szó dallamvonalával (8. faksimile). Az itt is érvényesülő hármas tagozódásnak megfelelően visszatérő szövegrész dallamilag csak részleteiben idézi az első részt, majd egyetlen motívum ismételtetésével – a sós könnyáradat, a fájdalom végtelenségének érzékeltetésével zárja a passiót.

\*

A kórusokat komponáló Turner művei 1945-ben tűntek el az altenburgi kolostorból, Thalmannak pedig a fenti alkotásokon kívül nagyobb, összefüggő kompozíciója nem ismert, Brnóban őrzik néhány kéziratát, mely elsősorban fúvószene.<sup>15</sup> Így tehát e kézirat nem csupán kevés számú fennmaradt iskoladráma–zenénket gyarapítja, hanem a két szerző – Thalmann esetében a 17. század végi császári udvar kamarazene-szerzőjének – felkészültségéről és zeneszerzői ismereteiről is értékes adatokkal szolgálhat a kutatás számára.<sup>16</sup>

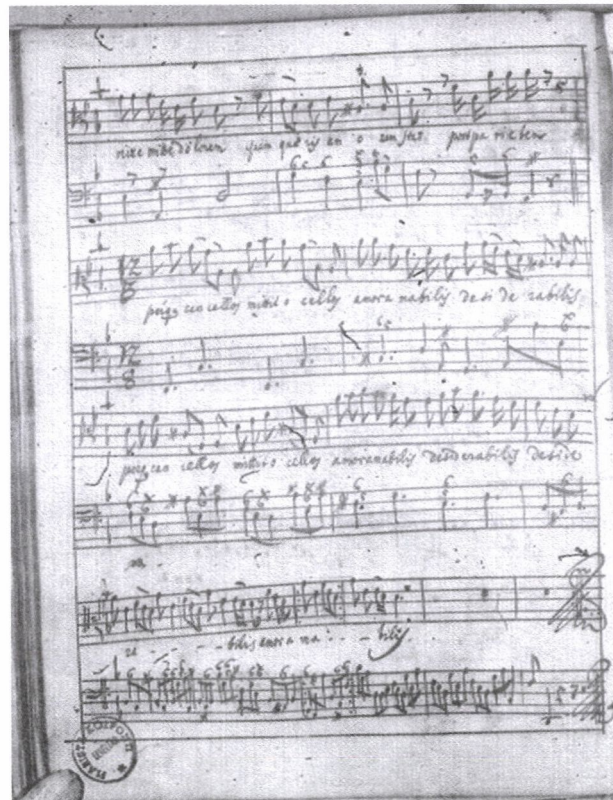
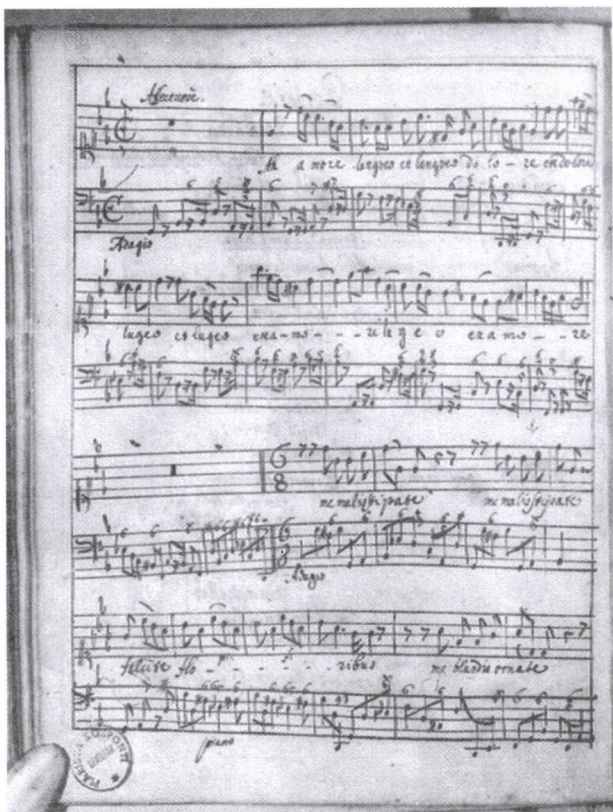
<sup>13</sup> Authore R. o Dno. Alberto Turner Ord: S. Benedicti; Altenburgi Professo.

<sup>14</sup> Prof. Dr. Friedrich W. Riedel szíves közlése szerint P. Albert Turner (1667–1739) 1687-ben lépett a rendbe, 1694-től ellátta többek között a „Musicae director – Bibliothecarius” feladatát is.

<sup>15</sup> E művek elsősorban a mainzi választófejedelem és birodalmi kancellár Lothar Franz von Schönborn szolgálataiban töltött időben keletkeztek, lásd Zobeley, Fritz: *Rudolf Franz Erwein Graf von Schönborn und seine Musikpflege*. Würzburg, 1949. Az adatért Prof. Riedelnek mondok köszönetet.

<sup>16</sup> Köszönettel tartozom Vikárius Lászlónak és Déri Balázsnak a latin szöveg fordításában nyújtott segítségükért, valamint Eckhardt Máriának, Gupsó Gyöngyvérnek, Szabó Idának, Mezei Jánosnak és Pehán Kornélnak az előadáson felhangzott zenei illusztrációkban való közreműködésükért.





1. faksimile. 6. sz. *Anima* áriájának kezdete és 7. sz. *Perfidia* áriájának 2., befejező része

*Anima*

" O! Custodes Canticis!  
 " Ah! cur non annunciativ,  
 " Ah! nec ut Dilectus,  
 " Tocius pulchro de Elatus.  
 " Dilectus meus cadentes  
 " Et per lebrionis  
 " Jura fiero palpitans.  
 " Quem non amat mundus.  
 " Inflammavit neum specus  
 " O Custodes Canticis!  
 " Ah! cur non annunciativ,  
 " Ah! nec ut Dilectus.

*Andante*

O! Custodes Canticis! Ah! cur non annunciativ,  
 Ah! nec ut Dilectus, Tocius pulchro de Elatus.  
 Dilectus meus cadentes Et per lebrionis Jura fiero palpitans.  
 Quem non amat mundus. Inflammavit neum specus  
 O Custodes Canticis! Ah! cur non annunciativ,  
 Ah! nec ut Dilectus.

*Andante*

Dilectus meus cadentes et totus rabi. Tocius pulchro de Elatus  
 Dilectus meus cadentes et totus rabi. Tocius pulchro de Elatus  
 quem non amat mundus inflammavit neum specus

*Andante*

manus quem totum mundum inflammavit

25

*Præsigatos Vocales & rhythmicæ hæc in præluio organico  
 A. 2. ac Synodico Jædo dicitur in Antiphona Mærcellæ  
 Gallienæque. De. Thomæ & Joh. Baptistæ.*

*Soprano con allegro.*

*Lucani monumentis hæc corda fuerat*

*In oculis de-lectatis hæc corda cor da fuerat*

*Qui nostra placet cum non formam atque fuerat* *Theo.*

*Qui nostra placet cum non formam atque fuerat thea. . . .*

*thea - amaspecat theatra specat*

*thea - - - atra specat theatra specat.*

3. faksimile. 1. sz. *Praeludium*, A rész

\*  
 Tequi cre - ci de pa - tes  
 Do obla - - - tes impicri - - - ci de pa - tes  
 \*  
 Eys lior nos sanavit - - - rogas ro  
 E. u. i. h. m. o. r. e. a. l. h. a. v. i. l. r. o. g. a. t. o.

33  
 - - - - - gal per peccatoribus indulget in dulget peccato - - - - - ritus  
 - - - - - gal per peccatoribus indulget in dulget peccato - - - - - ritus  
 Ec - ce ille faciem suam. . . . .

4. faksimile. 1. sz. Praeludium, B rész 3–5. szakasz

103

Tameatorum genera  
 Et paventia gravia  
 Et amara dolentia  
 Anno clarescit omnia.  
 Dixit spiritus, jura doli  
 Anno, non recusat mori.

*And. V. T. Talancon de Algoruf.*

*Allegro.*  
 Anno nec uenia nec libe hinc facti ser. Parce — jan de lori

*And.*  
 Anno, non recusat mori. — — — — — uolo  
 Legimus omnia

*And.*  
 Et de corde non emittit secessit dicit

The image shows two pages of a handwritten musical score. The left page contains Latin lyrics and musical notation for the beginning of the piece. The right page continues the score with more lyrics and musical notation. The manuscript is written in a historical style with clear handwriting and musical notation. There are two circular stamps at the bottom of each page, one on the left and one on the right, which appear to be library or archival marks.

5. faksimile. 8. sz. *Vox Caelestis* áriája

This image shows a handwritten musical score for a choir, consisting of two pages. The notation is in a historical style, likely from the 18th or 19th century. The lyrics are in Latin and are written below the musical staves. The score includes various parts, such as vocal lines and instrumental parts (labeled 'Violon.' and 'Gamba'). The right page is numbered '71' in the top right corner. There are two circular library stamps at the bottom of each page, one on the left and one on the right.

The lyrics on the left page are:

is o pectus dolens! O: lem o lem cordis  
 O pectus dolens!  
 O pectus dolens!  
 O pectus dolens!  
 Violon. 1.  
 Violon. 2.  
 Viola 1.  
 Viola 2.  
 Gamba

The lyrics on the right page are:

pulchra! O: barbae a mo ves! barbae a mo ves!  
 O: barbae a mo ves!  
 O: barbae a mo ves!  
 O: barbae a mo ves!  
 O: barbae a mo ves!  
 Violon. 1.  
 Violon. 2.  
 Viola 1.  
 Viola 2.  
 Gamba

6. faksimile. I. felv., kórusrészlet

119

**CHORUS III**  
*Lachrymas Animae amarae perserae,*  
**QVI.**

**AMOR DILECTIO** *gratia probris*  
*subl. ad IXV.*  
**XPLI VI.**

1694

*Trahe lacrymas  
 Sic, sic ad aquas!  
 Sic, reses caritatem  
 Sic, sic fletum.  
 Fletus, pura fletu  
 Fletu, letu amara.  
 Fletu, carita resus pura.  
 O faciem fletum!  
 Quae abletus nate truci  
 Per quam Salus oritur  
 Amor est affluus grati  
 Quae vita notum  
 Te fletus lacrymarum  
 Cuius fletu.*

Chorod. d. Alberto Turner Ord. S. Benedicti, Altkönig, Bist.

*T. fletus lacrymarum ite fletu resus na ite fletus na*

*fletus lacry narum fletu agni na resus na*

*fletus lacry narum fletu agni na resus na.*

*Alto. fletus lacry - narum fletu agni na resus na.*

*Tenore fletu fletus lacry narum fletu agni na resus na*

*Basso fletu fletus lacry narum fletu agni na resus na*

1694

7. faksimile. III. felv. Zárókórus kezdete, előtte a kronosztikon



8. faksimile. III. felv. Zárókórus részlete



Richter Pál

## KVINT- ÉS OKTÁVPÁRHUZAMOK A 17. SZÁZADI ORGONAKÍSÉRETES KÉZIRATOKBAN

*Es war immer verboten  
Quint- und Oktavparallelen  
zu spielen.<sup>1</sup>*

Tanulmányomban az orgonakíséreteket tartalmazó 17. századi forrásokban nyomon követhető sajátos harmonizálási stílusról szeretnék szólni. Először akkor kerültem szembe ezzel a problémával, amikor Kájoni János *Organo-Missalé*ját tanulmányoztam.<sup>2</sup> A *particellában*, azaz mindössze két szólamban (énekszólam és basszus) lejegyzett kottaképekben nagyon sokszor akadt meg a szemem kvint- és oktávpárhuzamokon [1. példa]. A kézirat dallamai nagyobb részt korabeli barokk alkotások, de szórványosan népénekfeldolgozások és gregorián eredetű tételek is felbukkannak. A zenetörténet különböző korszakaiból származó dallamok sajátos stiláris egységét zeneileg a basszus szólam, a homofon faktúrát feltételező orgonakíséret biztosítja. Csak elvétve, egy-két tétel tükrözi a 17. századi monódia *basso continuo* gyakorlatát. A kottakép ugyan azonos, egy ének és egy basszus szólam, de a zenei gondolkodásmód különböző. A *basso continuo* gyakorlata a művek alapját képezte, ezzel szemben az *Organo-Missalé*ban a dallamokhoz utólag illesztett basszus kíséretéről beszélhetünk. A lejegyzett kíséret túlzott egyszerűségéhez ráadásul még kvint- és oktávpárhuzamok is társulnak. Az első pillanatban a jelenséget automatikusan a hiányos képzésre, a zenei iskolázatlanságra vezetjük vissza. Az *Organo-Missale* és a többi hasonló vonásokat mutató 17–18. századi forrás – Kájoni kódex,<sup>3</sup> Vietoris tabulatúrák könyve,<sup>4</sup> a ferencesek korabeli kéziratai<sup>5</sup> [2. példa] – tüzetes vizsgálata után azonban a párhuzamok használata nem magyarázható ennyire egyszerűen.

<sup>1</sup> Nemzetközi konferencián kaptam jó tanácsként egy nagytekintélyű, 17. századdal foglalkozó (nem magyar) kutatótól. E személyes élmény hatására döntöttem úgy, hogy a „ültött” párhuzamok kérdését szélesebb körben megvizsgáljam.

<sup>2</sup> E tárgy körben írt eddigi tanulmányaim: „Litániák Kájoni Organo-Missaléjában”. *Magyar Egyházzene* 1994/1995. 4. sz., 405–416.; *Kájoni János: Organo-Missale – Egy XVII. századi ferences kézirat Csíksomlyóról* (Szakdolgozat, 1995); „The Mass Repertoire of Caioni’s Organo Missale”, *Musica Antiqua X. Vol. 1. Bydgoszcz*, 1997, Filharmonia Pomorska, 343–350.; „Organo-Missale: Musical Relationships of a Franciscan Manuscript in the 17<sup>th</sup> Century”. In Ladislav Kačič (hrsg.): *Musik der geistlichen Orden in Mitteleuropa zwischen Tridentinum und Josephinismus*. Bratislava, 1997, Slavistický kabinet SAV, Academic Electronic Press, 137–162.

<sup>3</sup> *Codex Caioni*. (Ed. S. Diamandi – A. Papp) Bukarest–Budapest, 1993–94. /Musicalia Danubiana, 14/ Számos példa kvint- és oktávpárhuzamokra, többek között: *O gloriosa Domina* [f3] (2ü), *Maria mater gratiae* [f3] (5–6ü), *Az gazdag siralma Sz. Bernard latasabol* [f63] (5–6ü, 12–14ü, 22–23ü, 24ü); 4 szólamú letétekben: *Kyrie* (a Christe részben) [f64] (5ü szoprán és alt között, 8ü szoprán, alt és tenor között, 12–14ü szoprán és tenor között), *Gloria* [f64] (3–5ü szoprán és tenor között, 8–12ü tenor és basszus között).

<sup>4</sup> *Tabulatura Vietoris* (Ed. I. Ferenczi – M. Hulková) Pozsony, 1986. /Musicalia Danubiana, 5/ A kéziratban számos példa kvint- és oktávpárhuzamokra, többek között: no. 58 [f27v–28r] (5–6ü), no. 113 [f53v–54r] (2–3ü), no. 132 [f66v–67r] (3–4ü), no. 133 [f66v–67r] (2–3ü, 4–5ü, 7–8ü, 12–13ü), no. 134 [f66v–67r] (2–3ü, 7–9ü, 11–12ü), no. 135 [f66v–67r] (1–2ü, 8–9ü).

<sup>5</sup> A kottapéldában szereplő ferences kéziratok közül kettő (BRu MS 1076 és BRu MS 1109) a Pozsonyi Egyetemi Könyvtár tulajdonát képezi, és a 18. század elejéről (1709, illetve 1713) a nyitrai kolostorból származik (Kačič 1991, 48–49), a harmadik (Bu A 121) provenienciája ismeretlen, a Budapesti Egyetemi Könyvtár tu-

Természetesen különbséget kell tennünk a véletlenszerű, esetleges és a szándékos, a dallam és a kíséret két-két egymást követő hangja között következetesen meglévő, illetve a hosszabb szakaszon (általában 3–4 hang viszonylatában) végigvitt oktáv- és kvintpárhuzamok között. (NB. Mindössze két szólam esetében egyetlen oktáv- és kvintpárhuzamban történt lépés is, az esetek többségében, inkább szándékosnak tekinthető.) A párhuzamok miatt a szakirodalomban szinte mindenütt csak negatív megállapításokat olvashatunk a kéziratok lejegyzőinek zenei felkészültségéről.<sup>6</sup> Legtöbbjükről valóban nem tudunk semmit, de Kájoniról viszonylag gazdag ismeretanyaggal rendelkezünk. Az *Organo-Missale* kapcsán a „hibásnak” tekintett basszuskíséretetek és Kájoni sokrétű zenei tudásának, széleskörű tájékozottságának ellentmondása nem megkerülhető probléma. A források tanúsága szerint Kájoni zenei műveltsége jóval környezetének átlaga felett volt. Összességében elképzelhetetlen, hogy az *Organo-Missale* oktáv- és kvintpárhuzamai Kájoni tudatlanságára lennének visszavezethetők. Ezt az állítást az a tény is megerősíti, hogy egyes darabokban Kájoni egyáltalán nem használt rossz párhuzamokat. Jogosan merül fel bennünk a kérdés: mi az oka akkor a kézirat kvint-és oktáv párhuzamainak? Helyenként segíthették a dallamok intonációját, másutt úgy tűnik, hogy csak bizonyos motívumhoz kötődtek. Mélyebb járású dallamrészleteknél az oktáv párhuzam a basszus kopulázásának tekinthető. A párhuzamos menetek használatának tényleges indokát, a valós magyarázatot azonban szélesebb körben, a korabeli gyakorlatban kell keresnünk, összefüggésben a kísérohanszer, az orgona liturgiai szerepének alakulásával, változásával.

Már a 16. század második felében a motették *colla parte* vagy alárendelt szólamaként orgona játszotta a generálbasszust, és tovább élt a 15. századra visszavezethető *alternatim* gyakorlat a gregorián korálisok előadásánál.<sup>7</sup> A 16–17. század fordulóján az orgona szerepe kísérohanszerként is megnőtt, és az orgonával kísért egyházi népének valamint gregorián tételek az istentiszteletek alkotóelemévé váltak.<sup>8</sup> Elfogadott kiadói gyakorlatá vált a 17. század elején, hogy a szigorúan kontrapunktikus stílusban írt kórusművek újabb kiadásait az orgona számára készült basszus szólammal adták közre. Alaphelyzetű hármashangzat harmonizálásokat már a 16. században használtak zoltártónusok és Magnificat-dallamok kíséreténél. Ezek a harmonizációk általában az eredeti gregorián énekkel váltakozva hangzottak fel.<sup>9</sup> A szakirodalom szerint ez az akkordikus

---

lajdonában van. Murányi Róbert kormeghatározása szerint a kézirat 1800 körül keletkezett (Murányi 1997, XXV), a benne található zenei anyag azonban, dallamai és stílusa alapján korábbról, a 18. század első harmadából való.

<sup>6</sup> A kéziratot ismertető tanulmányában Papp Géza (Papp 1942, 2) kizárólag a szövegalkalmazások, a kötőívek használatának pongyolaságát említi. A helyi jellegű egyházi műzene első jelentősebb 17. századi kísérleteként értékeli a kéziratot Szabolcsi Bence (Szabolcsi 1952, 40–41), ugyanakkor Murányi Róbert (Murányi 1990, 429–433) „tiltott” párhuzamokról ír. Végül Papp Ágnes (Codex Caioni 2, 810) hibásnak és alkalminak tartja a basszuskíséreteteket.

<sup>7</sup> Massenkeil 1976, 100; Banchieri kolostori és egyházközségi szolgálatot ellátó orgonisták részére összeállított *L'organo suonarino* (1605) c. kiadványa is az *alternatim* gyakorlat továbbéléséről tanúskodik (Roche 1984, 36).

<sup>8</sup> Mindez összefüggött VIII. Kelemen pápa (1592–1605) 1600-ban kiadott *Caeremoniale episcoporum*-jával – amelyben az orgona liturgiai használatát rögzítették (Fellerer 1976, 125; Fellerer 1982a, 124) –, a megváltozott hangzásigénnyel és az orgonaépítés fejlődésével (Fellerer 1976, 126).

<sup>9</sup> Soluri 1967, 22–23.

## 1. példa

## Kájoni: Organo-Missale

Missa 28. Sanctus [f 173v]

San - ctus Do - mi - nus

Missa 30. Kyrie [f 183v]

Ky - ri - e e - le - i - son ho - mi - nis a - ma - tor in - cly - te Chri - ste a - gi - us

Missa 17. Kyrie [f 103v]

Ky - ri - e e - le - i - son Chri - ste e - le - i - son

Missa 27. Aliud Sanctus [f 169r]

San - ctus Do - mi - nus De - us

Sa - ba - oth Ple - ni - sunt coe - li

Missa 35. Kyrie [f 193v]

Ky - ri - e e - le - i - son

II. Litaniae B. V. Mariae [f 200v]

Ky - ri - e e - le - i - son A - gnus De - i

2.példa  
18. század eleji ferences kéziratok

BRu MS 1076 [f 8r]

Ab - sol - ve - do - mi - ne

BRu MS 1076 [f 51v]

San - ctus San - ctus San - ctus San - ctus

BRu MS 1109 [141]

In - te - de - um vi - tam Sa - bi - la - spem

A 121 Litanie Vienensis [13]

O - ra pro no - bis. Vir - go pru - den - tis - si - ma. Spe - cu - lum ju - sti - ti - ae

kíséret a homofon énekes többszólamúságból alakult ki.<sup>10</sup> Az első kísérettel ellátott egyházi énekes könyvek címében szereplő *basso continuo* megnevezésen ilyen, az *Organo-Missale* kíséreteihez hasonló basszus szólamokat kell értenünk. A 16. század utolsó szakaszában számos egyházi zeneműben megfigyelhető, hogy a korábbi, főként horizontális zenei gondolkodást tükröző kapcsolatok mellett, illetve azok helyett felerősödött a többszólamúság vertikális irányainak hangsúlyozása. Ennek a folyamatnak

<sup>10</sup> „Aus dem homophonen Vokalsatz des den Cantus firmus in den Diskant legenden humanistischen 'Notegen-Note'-Vortrags der Lieder und Psalmen ist diese akkordische Begleitung entstanden.” (Fellerer 1976, 126). Fellerer feltevéését megerősítik: Soluri 1967, 22–23; Roche 1984, 50–51.

fontos dokumentuma Viadanának az 1600-as évek első évtizedében megjelent három-kötetes *Cento concerti ecclesiastici* sorozata.<sup>11</sup>

Sorozatában Viadana egy-, két-, három- és négyzólamú motettákat adott közre, amelyek közül a szólómotetták mutatják legkevésbé a 17. század első évtizedeiben népszerűvé vált concertato motetták jellegzetességeit, pedig éppen ez utóbbiak révén került be a templomok zenei életébe a kor egyik szembetűnő zenei újdonsága, a monódia. Az 1602-ben megjelent I. kötetben többnyire egyszerű basszus szólammal kísért tételeket találunk.<sup>12</sup> Szintén Viadana nevéhez fűződnek az *Organo-Missalé*hoz hasonlítható ordinárium-harmonizálások legelső fennmaradt emlékei: 1607-ben, a *Cento concerti ecclesiastici* sorozat második kötetében jelent meg az orgonakísérettel ellátott egyszólamú *Missa Dominicalis*, majd 1619-ben önálló kötetben a 24 egyszólamú Credo-kompozíció (*Venti quattro Credo a canto fermo*). Feltehetően túlzott egyszerűségük és kis apparátusuk miatt, Viadana basszuskísérettel ellátott egyszólamú ordináriumi csekély hatással voltak a mise-megzenésítések későbbi alakulására.<sup>13</sup>

A *Cento concerti ecclesiastici* I. kötetének előszavában<sup>14</sup> Viadana részletesen tárgyalja, hogy milyen okok készítették őt efféle concertók megírására.<sup>15</sup> A legfontosabb

<sup>11</sup> Lodovico Viadana: *Cento concerti ecclesiastici...* (Venezia, 1602); *Concerti ecclesiastici... libro secondo...* (1607); *Il terzo libro de concerti ecclesiastici...* (1609) [RISM A/I/9 V 1360, 1380, 1392.] A köteteket bemutató és tárgyaló irodalmak: Mompellio 1967; Soluri 1967.

<sup>12</sup> Vélemények Viadana egyszólamú motettáiról: Roche 1984, 57; Massenkeil 1876, 93. A kor észak-itáliai concertato motettáira számos példát találni a Kájoni-kódexben, például Viadana, Finetti, Grandi, Monteverdi, Rovetta, Casati stb. szerzeményeket (Codex Caioni 2, 806–809).

<sup>13</sup> Flotzinger 1976, 79; Massenkeil 1976, 101. A kor misekompozícióinak általános kibontakozási irányairól: Dobszay László: *A gregorián ének kézikönyve*, Budapest, 1993, Editio Musica, 333; az orgonakíséretes misékről: Szigeti 1977, 305–309.

<sup>14</sup> A Viadana-kötetek előszavát olasz eredetiben közli: *Opere di Lodovico Viadana, Serie I: Musica vocale sacra, Nro. I*, a cura di Claudio Gallico (Kassel, 1964) [= Monumenti Musicali Mantovani I]; Mompellio 1967; angol fordításban F. T. Arnold: *The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass* [...], 2 vols. Oxford, 1935, repr. New York, 1965; W. O. Strunk: *Source Readings in Music History*, New York, 1950; Soluri 1967; német fordításban Haack 1974.

<sup>15</sup> »Molte sono state le cagioni (cortesi Lettori) che mi hanno indotto à comporre questa sorte di Concerti: fra le quali questa è stata una delle principali: il vedere così, che volendo alle volte qualche Cantore cantare in un'Organo ò con Tre voci, ò con Due, ò con una sola erano astretti per mancamento di compositioni à proposito loro di appigliarsi ad Una ò Due, ò Tre parti, di Motetti à Cinque, à Sei, à Sette, e anche à Otto, le quali per la unione che devono havere con le altre parti, come obligate alle fughe cadenze, a' contrapunti, e altri modi di tutto il canto, sono piene di pause longhe, e replicate, prive di cadenze, senza arie, finalmente con pochissima, e insipida seguenza, oltre gli interrompimenti delle parole tall' hora in parte taciute, e alle volte ancora con disconvenevoli interpositioni disposte, le quali rendevano la maniera del canto, ò imperfetta ò noiosa, od inetta, e poco grata à quelli, che stavano ad udire: senza che vi era anco, incommodo grandissimo di cantori in cantarle.« (Mompellio 1967, 127.)

[Sok ok készítettett arra, kedves olvasók, hogy a concertóknak ezt a fajtáját megkomponáljam; ezek közül az egyik legfontosabb a következő volt: úgy láttam, hogy egyes énekesek, amikor orgonával együtt, három-, két- vagy egyszólamban szeretnének énekelni, az alkalmas kompozíciók hiányától kényszerítve őt-, hat-, hét-, sőt nyolcszólamú motetták egy, két, vagy három szólamához nyúlnak. Ezek a szólamok azonban, mivel egyszerű képeznek a többi szólammal, mint az imitációk, kadenciák, ellenpont és más zenei eszközök elválaszthatatlan részei, tele vannak hosszú és ismétlődő szünetekkel, nélkülözik a zárlatokat és a dallamosságot, s végtére is esetlen és ízléstelen lefolyásúak. Ezen túlmenően a szöveg időnként félbeszakad, ha az illető szólam szünetel, esetenként meg oda nem illő közbevetéseket tartalmaz. Mindezek az énekmódot vagy tökéletlenné, vagy unalmassá, vagy lehetetlenné teszik, és nincs benne sok köszönet azok számára, akik hallgatják, arról nem is beszélve, mennyire kényelmetlenek azoknak, akiknek énekelniük kel! ] (Papp Ágnes fordítása.)

indokként azt említi, hogy az énekesek szeretnek az orgonával együtt énekelni akár hármasban, akár kettesben vagy csak egyedül. Az ilyen jellegű igények kielégítésére a négy-, öt-, hat- vagy hétszólamú motettákból való két- és háromszólamú kivágatok nem alkalmasak. A vokálpolyfónia szabályai szerint megírt szólamok tele vannak hosszú és ismétlődő szünetekkel, sokszor nem dallamosak, nem tartalmaznak kifejező zárlatokat, valamint a szövegük is töredezett. Más szóval nincs meg az a folyamatosságuk, ami szükséges feltétele egy szólónak, egy duett vagy trió szólamainak.<sup>16</sup> Viadana az ilyen redukálással létrejött előadást tökéletlennek és unalmasnak tartja, és szerinte nem tetszik a hallgatóságnak sem, valamint túlságosan nehéz feladat elé állítja az énekeseket. A kiadványsorozatban a szólómotetták között minden hangfajra, a duettek, a triók és a kvartettek között pedig valamennyi szólámösszeállítás kombinációra találni példát. A kétes minőségű megszólaltatásra, a nehézségekre Viadana másutt is hivatkozik, például az egyszólamú Credo-kompozíciók előszavában.<sup>17</sup> A *Cento concerti ecclesiastici* I. füzetének és a Credo-kompozíciók kötetének előszava Viadana szerzői indíttatásának számkra fontos vonására világít rá, arra a jellemzően ferences szemléletre, hogy az egyházi zenében a helyi igényeket, a kisebb kórusokat, az alacsonyabb zenei képzettséget és képességet is figyelembe kell venni, és azt is ki kell szolgálni. Ez az elv meghatározó érvényű lehetett régióinkban, ahol az egyházi zene feltételei, időszaktól és helytől függően, igencsak korlátozottak voltak.

Viadana, miután kompozícióinak létjogosultságát igazolta, az előszavakban pontos gyakorlati útmutatásokat is adott műveinek megszólaltatásához: a *Cento concerti ecclesiastici* I. kötetében például 12 pontban foglalta össze utasításait, amelyből 10 az orgonistának szól. Témánk szempontjából ezek közül nem egy meghatározó érvényű.

»Secondo. Che l'Organista sia in obbligo di suonar semplicemente la Partitura, e in particolare con la man di sotto, e se pure vuol fare qualche movimento dalla mano di sopra, come fiorire le Cadenze, ò qualche Passaggio à proposito, ha da suonare in maniera tale, che il cantore, ò cantori non vengano coperti, ò confusi dal troppo movimento.

Terzo. Sarà se non bene, che l'Organista habbia prima data un'occhiata à quel Concerto, che si ha da cantare, perche intendendo la natura di quella Musica, fara sempre meglio gli accompagnamenti.

Quarto. Sia avvertito l'Organista di far sempre le cadenze ai lochi loro, come sarebbe a dire, se si cantarà un Concerto in voce sola di Basso far la Cadenza di Basso: se sarà di Tenore far la Cadenza di Tenore: se di Alto, ò Canto ai lochi dell'uno, e dell'altro; perche sarebbe sempre cattivo effetto se facendo il Soprano la sua cadenza l'Organo la facesse nel Tenore, overo cantando uno la Cadenza nel Tenore l'Organo la suonasse nel Soprano.

<sup>16</sup> Elterjedt gyakorlat volt a 16. század utolsó harmadában, hogy motettákat, ha nem volt elég az énekesek száma, az eredetileg előírtnál kevesebb szólamban szólaltatták meg, és a hiányzó szólamokat orgonával pótolták. Ennél fogva a vokális textúra zárlatai, imitációi, ellenpontjai nem voltak többé teljesek, és a szöveg menete is gyakran töredezetté vált. Soluri 1967, 104.

<sup>17</sup> Mompellio 1967, 171–172.

Quinto. Che quando si troverà un Concerto, che incominci à modo di fuga l'Organista, anch'egli cominci con un Tasto solo, e nell'entrar che faranno le parti sij in suo arbitrio l'accompagnarle come la piacerà.

Sesto. Che non si è fatta la Intavolatura à questi Concerti, per fuggir la fatica, ma per rendere più facile il suonargli à gl'Organisti, stando che non tutti suonerebbero all'improvviso la Intavolatura, e la maggior parte suonaranno la Partitura, per essere più spedita: però potranno gl'Organisti à sua posta farsi detta Intavolatura, che a dirne il vero parla molto meglio.

Settimo. Che quando si farà i ripieni dell'Organo, faransi con mani, e piedi, ma senza aggiunta d'altri registri; perche la natura di questi deboli, e delicati Concerti, non sopportano quel tanto romore dell'Organo aperto: oltre che nei piccioli Concerti ha del pedantesco.

Ottavo. Che si è usata ogni diligenza nell'assegnar tutti gli accidenti ove vanno, e che però doverà il prudente Organista haver riguardo à fargli.

Nono. Che non sarà mai in obbligo la Partitura guardarsi da due quinte, nè da due ottave; ma si bene le parti che si cantano con le voci.

Decimo. Che chi volesse cantare questa sorte di Musica senza Organo, ò Manacordo, non farà mai buon effetto, anzi per lo più se ne sentiranno dissonanze.

[...]

Duodecimo. Che quando si vorrà cantare un Concerto à voce pari, non suonerà mai l'Organista nell'acuto, e all'incontro quando si vorrà cantare un Concerto all'alta, l'Organista non suonerà mai nel grave, se non alle Cadenze per ottava; perche all'hora rende vaghezza.<sup>18</sup>

Második. Az orgonista köteles a szólamát<sup>19</sup> egyszerűen játszani, és főleg a bal kézzel,<sup>20</sup> és ha jobb kézzel kíván valamilyen mozgást csinálni, mint a zárlatok díszítése, vagy néhány odaillő passage [menet], azt úgy kell megtennie, hogy az énekest, vagy az énekeseket ne fedje le, illetve ne zavarja meg a túl sok mozgással.

Harmadik. Jó lesz azonban, ha az orgonista először egy pillantást vet az eléneklendő concertóra, mert megértve azon zene természetét mindig jobban tudja majd kísérni azt.

Negyedik. Felhívjuk az orgonista figyelmét arra, hogy a zárlatokat mindig a megfelelő helyen [fekvésben] játssza; ez azt jelenti, hogy ha egy concertóban szóló basszus énekel, akkor a zárlatot basszusban játssza; ha tenor énekel, akkor a zárlatot tenorban játssza; ha alt vagy szoprán, akkor egyiknek vagy másiknak a helyén, mivel az mindig rossz hatást keltene, ha – mialatt a szoprán a saját zárlatát éneкли – az orgona a tenorban játszaná azt, vagy ha valaki tenorban énekelne zárlatot, és ezalatt az orgona szopránban játszaná azt.

Ötödik. Amikor egy concerto fúgaszerűen indul [imitációs szólambelépésekkel], akkor kezdjen az orgonista is egy szólamban,<sup>21</sup> és a többi szólam belépésénél a saját belátása szerint kísérjen, ahogy neki tetszik.

<sup>18</sup> Mompellio 1967, 129–130. (A magyar változatot saját fordításomban közlöm.)

<sup>19</sup> la Partitura = a basso continuo, azaz az orgona szólama.

<sup>20</sup> Egyes értelmezések szerint a második mondatrész: *mindez különösen érvényes a bal kézre* [dies gilt besonders für die linke Hand (Haack 1974, XIII)].

<sup>21</sup> Haack megjegyzése a *Tasto solo* kifejezéshez: „Hier ist *tasto solo* noch kein Terminus technicus, aber in der vorliegenden Formulierung kann zweifellos dessen Ursprung gesehen werden.” (Haack 1974, XV)

Hatodik. A concertókat nem foglaltuk tabulatúrába,<sup>22</sup> nem a munka megkerülése végett, hanem azért, hogy az orgonisták könnyebben játszassák őket, lévén, hogy nem mindenki olvashat a tabulatúrát, és a többség partitúrából<sup>23</sup> játszik majd, hogy hamarabb [ügyesebben] túlessék rajta.<sup>24</sup> de azért az orgonisták, ha akarják, el tudják majd készíteni az említett tabulatúrát, ami az igazat megvallva, sokkal többet mond [a kompozícióról / a zenéről].

Hetedik. Ripieno<sup>25</sup> részeket az orgonán kézzel [manuálon] és lábbal [pedállal] kell játszani, további regiszterek hozzáadása nélkül; mert e concertók törekeny és delikát karaktere nem viseli el a teljes [tutti] orgonahangzást: ezen kívül e miniatűr concertók esetében ez túl nehézkes [fontoskodó] lenne.

Nyolcadik. Az előforduló módosító jelek a legnagyobb gondossággal lettek elhelyezve, de azért a körültekintő orgonistának figyelmet kell fordítania a betartásukra.

Kilencedik. Az orgonaszólamnak sohasem kötelező elkerülni a kvint- és oktávparhuzamokat, az énekelt szólamoknak igen.<sup>26</sup>

Tizedik. Ha valaki ezt a fajta zenét orgona vagy egyéb billentyűs hangszer kísérete nélkül kívánja megszólaltatni, a hatás sohasem lesz jó, sőt többnyire disszonanciák hallatszódnának.

[...]

Tizenkettedik. Amikor férfihangokra írt concertót<sup>27</sup> énekelnek, az orgona soha ne játsszon éles [kiugró, magas] hangon [regiszterben], és fordítva, amikor egy magas hangra írt concertót énekelnek, az orgonista soha ne játsszon súlyosan [mélyen], kivéve az oktávduplázást a kadenciáknál; mert az ott kellemesen hangzik.

A művek és az előszó ismeretében nyilvánvaló, hogy Viadana orgonaszólamai számos helyen nem hivatottak, és nem is képesek a *basso continuo* funkcióját ellátni, ezért sokszor pontosabb, ha csak *basso seguente* szólamokról beszélünk. Viadana sorozatában nemcsak a szóló basszus, hanem a szóló tenor, sőt még a szóló alt motettáknál is gyakran unisono mozog együtt a kíséret az énekszólammal.<sup>28</sup> A kétszólamú tételeknél még meglepőbb példáit találjuk a kíséret énekszólammal párhuzamos mozgásának: a szoprán és alt kettősére írt *Sub tuum praesidium* (I/47) motettában az orgona szólama

<sup>22</sup> Intavolatura = tabulatúra: a mai értelemben vett teljes partitúrát vagy valamennyi szólam két szisztémába való összevonását (zongorakivonat) jelenti. Esetünkben inkább az előbbit (Haack 1974, XV, XXII–XXIII).

<sup>23</sup> Lásd 19. jegyzet.

<sup>24</sup> A szólamból való játszás kevesebb fáradságot igényelt, az orgonisták könnyebben átlátták és olvasták, mint a partitúrát.

<sup>25</sup> ripieni = a sokszólamú darabokban, az orgonista által teljes szólamszámban (*vollstimmig*), illetve többszörözött szólamokban megszólaltatott részekre utal. Haack 1974, XV.

<sup>26</sup> Haack e pont második felét a következőképpen fordítja: *de a szólamok, amelyeket játszanak, és az énekszólamok között igen* [wohl aber zwischen den Stimmen, die man spielt, und den Singstimmen (Haack 1974, XVI)]. A párhuzamok lehetőségét az orgonaszólamban az alábbiakkal magyarázza: *Weil dies [Parallelen] auch bei intavolierten mehrstimmigen Sätzen aufgrund von Stimmkreuzungen vorkommen kann und man solche Parallelen „zurechthört“* (Haack 1974, XV).

<sup>27</sup> *Az à voce pari* kifejezés Viadanánál a 4 szólamú egynemű férfikarokat jelöli (azaz tenor és basszus, néhány esetben alt, két tenor és basszus szólamösszeállításban).

<sup>28</sup> A szóló tenorra írt motetták közül: *Veni Sancte Spiritus* (I/27), *Dum complerentur dies Pentecostes* (I/28), *Memento salutis auctor* (I/30), *Quam dilecta tabernacula* (I/32), *Ave, hostia salutaris* (II/4), a szóló altra írt motetták közül például: *Exsultate Deo* (I/16).



távol attól, hogy szilárd támaszul szolgáljon a magasabb fekvésű duett szólamainak, alt kulcsban van lejegyezve, és többnyire az alt szólammal unisono mozog együtt.<sup>29</sup>

Kájoni kézirata szempontjából döntő fontosságúak Viadana előszavának párhuzamokra vonatkozó megjegyzései (9. és 12. pont), amelyekben Viadana bizonyára a korabeli gyakorlatot kívánta rögzíteni. Tudjuk, hogy Kájoni jól ismerte ezeket a műveket: a ferencesek csíksomlyói könyvtárában (ma a csíkszeredai múzeum könyvtárában), Kájoni bejegyzéseivel maradt ránk a *Cento Concerti ecclesiastici* 1626-os frankfurti kiadásának orgona szólamkönyve.<sup>30</sup> (Ez a kiadás a mindhárom kötet anyagát együtt tartalmazó 1613-as frankfurti Stein-féle kiadás második utányomása volt.<sup>31</sup>) Igaz, hogy Kájoni kézirataival ellentétben Viadanánál nyílt kvintpárhuzamot nem találni, de az énekszólam és kíséret között az éppen csak elfedett kvintpárhuzamok jelenléte igen gyakori [3. példa]. A kisebb közösségek gyakorlatának ismeretében Viadana újító törekvései többnyire alacsonyabb szintű zenei tudást, felkészültséget feltételeznek. Természetes, hogy az ilyen jellegű újítások függetlenül attól, hogy tükrözték a kor zenei stílusának kialakuló irányzatait, nem az élvonalbeli műzenében találtak követőkre, hanem esetünkben az egyházzene másodvonalában, kisebb templomok, szerzetesi közösségek gyakorlatában. A magasrendű műzene történései soha sem fedik le egy adott kor teljes zenei aktivitását, egy adott társadalom összes zenei jelenségét. Az európai műzene élvonalbeli alkotásainak, alkotóinak története gyakran feledteti velünk, hogy a különböző korok zenei élete igencsak rétegzett, és hosszú időn, akár évszázadokon át másodrangú, perifériális jelenségek is kifejthetik hatásukat. A források arról tanúskodnak, hogy Kelet-Közép-Európában a 17. század közepén elevenen élt az a kíséresi, harmonizálási mód, amelyet Viadana műveivel (a *Cento concerti ecclesiastici* számos motettájával, a *Missa Dominicalissal*, valamint az egyszerű Credó-kompozíciókkal) és főleg a művekhez mellékelte magyarázatokkal mintegy „hivatalos” rangra emelt. A stílus viszonylagos egyszerűsége tökéletesen megfeleltethető a központoktól távol lévő kisebb templomok gyakorlatának. A párhuzamokkal kapcsolatosan azt sem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy amennyiben egy közösség (férfi, nő, gyermek) egyszerűsággal énekel, az oktáv- és kvintpárhuzamok maguktól létrejönnek. Orgonakísérettel ugyanez a hangzás még homogénabbá válik.<sup>32</sup>

<sup>29</sup> Roche 1984, 53–54.

<sup>30</sup> Csiki Székely Múzeum, Csíkszereda [Miercurea-Ciuc], nr. 6209 (Cod. 43) jelzet alatt. Kájoni possesszor-bejegyzései a 36. és 64. foliókon (Domokos 1979, 122; Papp 1990, 183).

<sup>31</sup> *Opera omnia Sacrorum concertuum I. II. III. & IV. vocum ...* (Frankfurt: Egenolph Emmel, 3/1626) [RISM A/1/9 V 1398]. A korábbi két, ma ismeretes kiadás (1613, 1620) a frankfurti Stein nyomdász-kiadónak nevéhez fűződik (Mompello 1967, 156–157).

<sup>32</sup> Erről tájékoztat bennünket Antimo Liberati kontraaltista visszaemlékezésében (Liberati 1661-ig a bécsi udvarnál volt szolgálatban, majd a pápai kórusban énekelte): „A férfiak és gyermekek által megszólaltatott egyszerű éneklésben az oktáv- és kvintpárhuzamok jó hatást kelthetnek, éppúgy ha ezek a párhuzamok az orgonakíséret révén keletkeznek. Az orgona oktáv- és kvintregisztere önmagában a hangzás egybeolvadásának folyamatát szintén nem zavarja. Nem a szigorú szabályok, hanem a perfekt és imperfekt hangközök hangzás által meghatározott szabad kezelése hozhatja létre a kívánt hatást” (Fellerer 1982b, 80).

## 3. példa

Viadana: Missa Dominicalis (Kyrie)

Viadana: Missa Dominicalis (Gloria)

Viadana: Cento concerti (I/27) Veni Sancte Spiritus

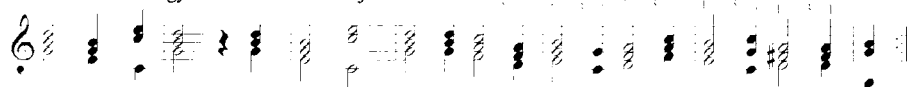
Vajon honnan eredeztethető, és milyen nyomai maradtak fenn a liturgikus ének-kíséret Kájoninál is meglévő periferikus hagyományának? A kérdés megválaszolásához először kvint- és oktávpárhuzamokat tartalmazó műveket kell összegyűjtenünk. Olyan harmonizálásokat kell keresnünk, amelyek a vízszintes irányú, szólamokban való gondolkodást nem veszik figyelembe, csak a függőleges hangkapcsolatokra, vagyis csak az akkordokra összpontosítanak. A fentiek alapján kétféle harmonizálást különböztetünk meg: a vokálpolifónia törvényeit, annak szigorú szabályait megtartó és a hangzatokat pusztán egymás után helyező és ezért gyakran hármashangzat-mixtúrákban mozgó gyakorlatot. (NB. A kettő között számos átmenet létezhet.) Harmóniameneteit tekintve ez utóbbi gyakorlat egyrészt a középkori *organumok*, másrészt hármashangzat-mixtúrái alapján a *fauxbourdonok* és a *conductusok* harmóniavilágára emlékeztet.

A 17. századot megelőzően mind hangszeres, mind vokális művekben találunk kvint- és oktávpárhuzamokra példát. A hangszeres műzenében elegendő a *villanella* és a *frottola* népszerű műfajaira utalnunk. A 16. századból magyar vonatkozású példaként elsőként Balassi Bálint német villanella-dallamra megzenésített egyik versét mutatjuk<sup>33</sup> [4. példa].

<sup>33</sup> Szabolcsi 1955, 23\*.

## 4. példa

Balassi Bálint dala egy német villanella nótájára —

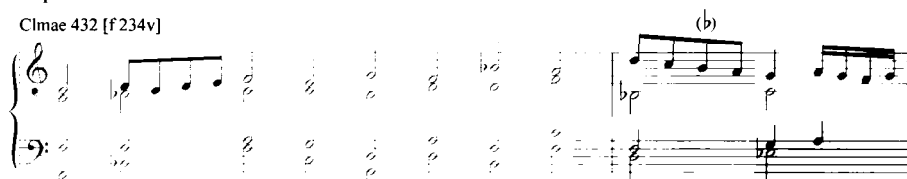


Ki nem hin - né vagy győ - lel - né Az ő méz - zel fo - lyó sze - rel - mes be - szé - dét?

Számos példát találunk az orgona és billentyűs zenék között is: a 16. század elejéről ferences környezetből származik a tabulatúra-írással feljegyzett rövid kis orgonadarab, amelynek a kísérőszólamai huzamosabban kvintmixtúrákban mozognak [5. példa].<sup>34</sup>

## 5. példa

Clmae 432 [f 234v]



Ugyancsak a 16. századból való a Willi Apel által idézett példa [6. példa].<sup>35</sup>

## 6. példa



<sup>34</sup> OSZK Clmae 432 [f 234v] (Szigeti 1975, 288).

<sup>35</sup> „How much the technique is dominated by the idea of organ sound is also shown by the free, even careless, treatment of the rules of counterpoint, e.g., the frequent use of parallel octaves and fifths. Josquin does not entirely avoid parallel fifths (it is to him rather than to somebody like Palestrina that we must look for a comparison), but in the organ works of the period they occur much more frequently and with more emphasis. Not infrequently they also occur in the form of parallel triads.” (Apel 1972, 113)

1523-ban jelent meg Marcantonio di Bologna *Recerchari Motetti Canzoni* első kötete. A kiadványt ismertette Jeppesen a darabokban felbukkanó kvint- és oktávparhuzamok kapcsán megjegyzi, hogy abban az időben sokkal szabadabban kezelték ezt a kérdést, sőt használatát még a teoretikusok is megengedték [7. példa].<sup>36</sup>

## 7. példa

The image shows two musical staves. The first staff is labeled 'Recerchare Primo' and starts at measure 45. The second staff is labeled 'Recerchare Secondo' and starts at measure 73. Both staves show parallel motion between two voices, with some measures containing parallel fifths and octaves, which were considered acceptable in 16th-century Italian lute tablature.

Oktáv- és kvintparhuzamoktól a többszólamú vokális zenék sem teljesen mentesek, a parhuzamok helyenként még szélső szólamok között is előfordulnak. Erre a 16. századból Honterus ódagyűjteménye (1548) szolgáltat példát [8. példa],<sup>37</sup> a *Glogauer Liederbuch*-ban (16. század közepe) jellemző módon egy Benedicamusban találunk kvintparhuzamokat<sup>38</sup> [9. példa], a 17. századból pedig az *Eperjesi Graduált* említhetjük.<sup>39</sup>

## 8. példa

Honterus: Odae cum harmoniis (XIX. Trochaicum Dicolon)

The image shows a musical score for a hymn. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music consists of a series of chords and intervals, with some measures showing parallel fifths and octaves. Below the staves, the lyrics are written in Latin: hunc cae - nae no - strae so - lum pan - gat, hunc lau - det ly - ra.

<sup>36</sup> „Allerdings ist hier zu bemerken, dass parallele Quinten und Oktaven in der instrumentalen Musik dieser Zeit mit ziemlicher Freiheit behandelt, ja sogar von den Theoretikern klar erlaubt werden. So sagt G. Diruta, dass wenn nur die Diminutionen schrittweise geführt sind, es von weniger Belang ist, ob sich hier und da parallele Quinten oder Oktaven einfänden.” (Jeppesen, Knud: *Die italienische Orgelmusik am Anfang des Cinquecento*, Copenhagen 1960<sup>2</sup>, 111.) Kvintparhuzamokat Marc-Antoine Charpentier műveiben is találunk. Használatukat Charpentier elméletírásaiban is megerősíti (Kolneder, W.: „Die »Règles de Composition« von M.-A. Charpentier”. In *Festschrift J. Müller-Blattau*, Kassel, 1966, Bärenreiter, 152; Morche, Gunther: „Zum Problem der parallelen Quinten bei Marc-Antoine Charpentier”. In *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bonn 1970*, Kassel–Basel–Tours–London, 1971, Bärenreiter, 512–514.)

<sup>37</sup> Honterus: *Odae cum harmoniis XIX genera* (Csomasz Tóth Kálmán: *A humanista metrikus dallamok Magyarországon*. Budapest 1967, Akadémiai kiadó, 233).

<sup>38</sup> *Das Erbe deutscher Musik*, Bd. 85, 162–163.

<sup>39</sup> *Graduale Ecclesiae Hungaricae Epperiensis 1635*. (Ed. I. Ferenczi). Bp., 1988. /Musicalia Danubiana, 9/. Kvint- és oktávparhuzamokra számos példa, többek között: *Az szent léleknek keg'elme* [f 253v–254r] (2ü szoprán és basszus, 5–6ü, 8–9ü, 12–13ü alt és basszus, 13–14ü tenor és basszus között); *Psal: Benedic anima mea* [f336v–337r] (6–7ü szoprán és tenor között); *O Pater Coeli Deus* [f353v–354r] (könyörülő szónál szoprán és basszus között); *Psal: 148 Laudate Dominum* [f356v–357r] (a mi Istenünk résznel alt, tenor és basszus között); *Psal: I Beatus vir qui non* [f357v] (Istenben szónál alt, tenor és basszus között).

## 9. példa

Glogauer Liederbuch: Benedicamus-tropus (Nicolai solemnia)

Eddig felsorolt példánk sok mindenben különböznek egymástól (a hangszeres zene harmonizálása, akkordkapcsolatai sokszor a hangszer adottságaitól függenek, az énekes többszólomásnál pedig nem mindegy, hogy polifon vagy homofon szerkesztésű-e az adott mű), de egyvalamiben közös vonást mutatnak: egyes szakaszokon, egyes helyzetekben „szemet hunynak” az oktáv- és kvintpárhuzamok használata felett, és a harmónia elsőbrendűsége legyőzi a szólamvezetési szabályokat. Mindez nem jelenti azt, hogy az egymástól erősen eltérő példákban a jelenség eredete közös lenne, hiszen mélyebb vizsgálódás nélkül is legalább három különböző tényezőt említhetünk, amely szerepet játszhat a párhuzamok használatában: 1. középkori gyakorlatok továbbélése (lásd *organum*, *conductus*); 2. hangszerek adottságai és ebből következően hangszeres műfajok sajátosságai; 3. könnyebben, gyorsabban, valamint alacsonyabb elméleti és technikai tudással elsajátítható hangszeres játék (főként énekelt dallamok kíséretéként), ami elegendő ahhoz, hogy az adott zene alapvető funkciója érvényesüljön.

Viadanának a 17. század elején megjelent kiadványsorozataiban a vokalitás, a hangszeresség és a funkcionalitás szempontjait együttesen kellett szem előtt tartania. A Viadana-kiadványok által írásban is rögzített gyakorlat régióinkban használatos változatát 17. századi forrásaink (*Kájoni kódex*, *Organo-Missale*, *Vietórisz tabulatúrás könyv*) plasztikusan mutatják. Jól nyomon követhető a gyakorlat jelenléte és együttélése az egyre jobban tért hódító, a kvint- és oktáv párhuzamokat kerülő, funkciós harmonizálással. A korabeli, 17. századi, 18. század eleji, particellában lejegyzett ferences források mindegyikében előfordulnak kvint- és oktáv párhuzamok, de egyre elszórtabban. Jellemző, hogy még a 18. század második felében is, a 17. századból megőrzött és folyamatosan használt tételek lejegyzésében rendre megjelennek az akkor már nyilvánvalóan hibásnak tartott párhuzamok<sup>40</sup> [10. példa]. Más rendi kéziratok közül a pálos

<sup>40</sup> A példák kéziratái a 18. század második harmadából származnak: a Pozsonyi Egyetemi Könyvtárban lévő BRu MS 1080 1735 körül, a BRu MS 1111 1750 körül keletkezett, mindkettő a nyitrai kolostorból való (Kačić 1991, 54, 59–60), az OSzK-ban található Ms. mus. 111 1751-ből, az Ms. mus. IV. 784 pedig 1752-ből való (Murányi 1997, XIV). A 18. század második feléből szlovák pásztormisékben (két ferences kéziratban 1770, illetve 1775-ből) találni hasonló vonásokat mutató harmonizálásokat: „die Orgelbegleitung wird zuweilen unisono mit Oberstimmen geführt, oder ändert sich in eine primitive Figuration...” (Rybarič 1982, 165).

Koncz Gábel kéziratóban,<sup>41</sup> valamint egy ciszter kéziratóban<sup>42</sup> fedezhetjük fel e sajátos harmonizálási gyakorlat nyomait. A 18. század végén tisztán vokális zenében a protestáns környezetből származó diák-melodiáriumok jobbára mixtúraszerűen, párhuzamosan mozgó akkordokat használó harmonizálása, rögtönzésen alapuló többszólamúsága kapcsolódik még témánkhoz. A diák-melodiáriumokról szóló tanulmányok következtetései, többek között Szabolcsi Bence és Szabó Csaba megállapításai e rögtönzésen alapuló harmonizálási gyakorlat középkori eredetét feltételezik.<sup>43</sup>

Párhuzamokat használó harmonizálások nyomai a 18. századdal sem szűnnek meg, a népzeneben a mai napig felfedezhetők: az erdélyi Szászcsávás népi többszólamúságában és az erdélyi hangszeres népi tánczenében.<sup>44</sup> Egyszerű, ma már primitívnek számító, a kvint- és oktávpárhuzamok tilalmát nem ismerő harmonizálás kisebb magyarországi, erdélyi és moldvai falvak templomaiban is felbukkan néphagyományyszerűen, idős, leginkább zeneileg iskolázatlan kántorok játékában [11. példa].<sup>45</sup>

Ma még pontosan nem állapítható meg, hogy a Kájoni-kéziratokban jelenlévő, tanulmányunk tárgyát képező harmonizálás a jelenség felszíni hasonlóságán túl milyen mértékben kapcsolódik történetileg is a hangszeres népi tánczene vagy az említett népi többszólamúság gyakorlatához. A parasztkántorok játékáról készült eddigi gyűjtések száma nem elegendő ahhoz, hogy általános érvényű következtetéseket vonjunk le.<sup>46</sup> Könnyen lehet, hogy ezek az egyszerű kísérek az esetek többségében „újratermelőnek”, azaz nem hagyományként, hanem antropológiai jelenségként, a tanulási folyamat részeként értelmezendők. Területenként bizonyosan változik a népi tánczenéhez fűződő viszony is. Csak átfogó, több helyen végzett, a parasztkántorokat alaposan kikérdező gyűjtések teszik majd lehetővé, hogy a múlt és a jelen szálait egyes pontokon összeköthessük.

<sup>41</sup> Budapesti Egyetemi Könyvtár, jelzet: A 131 (Papp 1969, 91–101).

<sup>42</sup> OSzK Ms. mus. IV. 787.

<sup>43</sup> Szabolcsi 1955, 28–29; Szabó 1977.

<sup>44</sup> Szabó 1977; Pávai 1993.

<sup>45</sup> A 11. példa adatai – gyűjtők: Pávai István, Richter Pál, időpont: 1996. július 13, hely: Fundu Răcăciun (Külsőrekecsin), Moldva (Románia). Benke Ferenc kántor Iași-ban végzett kántoriskolát a 30-as években.

<sup>46</sup> Tudomásom szerint Pávai Istvánnal végzett gyűjtéseinken (Erdély /Küküllő mente/, Moldva) kívül a közelmúltban Szabó Csaba gyűjtött parasztkántoroktól a Felvidéken és Kárpátalján.

## 10. pólða

BRu MS 1080 (Missa Romana) [318]

Ky-ri-e e-lei-son Ky-ri-e e-lei-son

sic!

BRu MS 1111 (Missa S. Antonii) [125]

Ky-ri-e e-lei-son

sic!

BRu MS 1111 (Missa Polonicum) [162]

San-ctus San-ctus

sic!

Ms. mus. IV. 784 [36v]

Ky-ri-e e-lei-son,

sic!





## A jegyzetekben rövidítve megadott irodalom:

- APEL, Willi  
1972 *The History of Keyboard Music to 1700*. Bloomington, Indiana University Press.
- CODEX CAIONI 2  
[Kájoni kódex] – Átírások. Ed. Diamandi, Saviana – Ágnes, Papp. Budapest, 1994, MTA Zenetudományi Intézet. /Musicalia Danubiana, 14/b./
- DOMOKOS Pál Péter  
1979 „...édes Hazámnak akartam szolgálni...”. Budapest, Szent István Társulat. (benne: *Kájoni János: Cationale Catholicum 1676*. 151–1253.)
- FELLERER, Karl Gustav  
1976 „Die Orgel als Solo- und Begleitinstrument”. In *GKK* 2, 125–128.  
1982a „Orgelmusik im Gottesdienst um 1600”. In *Festschrift O. Wessely zum 60. Geburtstag*. Tutzing, 121–131.  
1982b „Zur Kirchenmusik Roms im 17. Jahrhundert”. *Logos Musicae (Festschrift für Albert Palm)*. Wiesbaden, 71–82.
- FLOTZINGER, Rudolf  
1976 „Die kirchliche Monodie um die Wende des 16./17. Jahrhunderts”. In *GKK* 2, 78–87.
- GKK 2 *Geschichte der katholischen Kirchenmusik 2. Vom Tridentinum bis zur Gegenwart*. (Hrsg. K. G. Fellerer). Kassel–Basel–Tours–London, 1976.
- HAACK, Helmut  
1974 *Anfänge des Generalbass-Satzes*. 2 Bde. Tutzing.
- KAČIĆ, Ladislav  
1991 „Missa franciscana der Marianischen Provinz im 17. und 18. Jahrhundert”. *Studia Musicologica* 33. 5–107.
- MASSENKEIL, Günther  
1976 „Die konzertierende Kirchenmusik”. In *GKK* 2, 92–107.
- MOMPELLIO, Federico  
1967 *Lodovico Viadana. Musicista fra due secoli (XVI–XVII)*. Firenze.
- MOZT II *Magyarország Zenetörténete II*. (Szerk. Bárdos Kornél.) Budapest, 1990, Akadémiai kiadó.
- MURÁNYI Róbert Árpád  
1990 „Vokális többszólamúság – 17. századi emlékeink”. In *MOZT* II., 398–444.  
1997 *Thematisches Verzeichnis der Kompositionen in den Franziskaner Handschriften in Ungarn*. Budapest, Püski.
- PAPP Géza  
1942 „Kájoni János orgonakönyve”. *Magyar Zenei Szemle*. 2. évf. 5. sz. 1–23.  
1969 „A kóruséneklés hazai múltjából”. In Bónis Ferenc (szerk.): *Magyar zenetörténeti tanulmányok II. Szabolcsi Bence 70. születésnapjára*. Budapest, 91–101.  
1990 „Kájoni János”. In *MOZT* II, 183–186.
- PÁVAI István  
1993 *Az erdélyi és a moldvai magyarság népi tánczenéje*. Budapest, Teleki László Alapítvány.
- ROCHE, Jerome  
1984 *North Italian Church Music in the Age of Monteverdi*. New York.

RYBARIČ, Richard

- 1982 „Zwischen der Folklore und der Kunstmusik – Slowakischen Pastoralen aus der Zeit des Hochbarocks”. *Musica Antiqua*. Bydgoszcz, Filharmonia Pomorska, 161–173.

SOLURI, James Joseph

- 1967 *The Concerti Ecclesiastici of Lodovico Grossi da Viadana*. University of Michigan. (Kiadatlan Ph. D. diss.)

SZABOLCSI Bence

- 1952 „Adatok a XVI–XVII. század magyar irodalom- és zenetörténetéhez”. *Új Zenei Szemle* III. évf. 3. sz. 11–13.

- 1955 *A magyar zenetörténet kézikönyve*. Budapest.

SZABÓ Csaba

- 1977 „A szászcsávási többszólamúság”. *Zenatudományi írások*. Bukarest, Kriterion, 109–123.

SZIGETI Kilián

- 1975 „Eine Orgeltabulatur aus dem ersten Viertel des 16. Jahrhunderts in Ungarn”. *Die Musik-forschung*. Jhg. 28. 287–290.

- 1977 „A szombathelyi egyházmegye egyházi zenéjének története”. In *A 200 éves szombathelyi egyházmegye története*. Szombathely, 243–430.

Somfai László

## **INVENTIO ÉS ELABORATIO J. S. BACH ZENÉJÉBEN SZÉLJEGYZETEK VOKÁLIS TÖREDÉKEKHEZ**

„Jauchzet, frohlocket, / auf, preiset die Tage, / rühmet, was heute / der Höchste getan!”  
A *Karácsonyi oratórium* első részét alkotó kantáta nyitókórusa primer hallási élmény útján szerzett benyomásunk szerint – s J. S. Bach a meghallgatás élményére, nem pedig a partitúra olvasására szánva komponálta – ideális zenei megfogalmazása annak, amit a szöveg mond. Jézus születésének ünnepére váró ujjongás, örvendezés, a nagy nap dicsérete, az Úr magasztalása: *Jauchzet* (ujjongjatok), *frohlocket* (örvendezetek), *auf, preiset die Tage* (fel hát, dicsérjétek a napot).

A zenetörténész természetesen tudja, hogy a *Karácsonyi oratórium* nagyobbik része paródia, korábbi vokális Bach-kompozíciók új szöveggel ellátott és a szükséges mértékig revideált formája. A „Jauchzet, frohlocket” kórus eredetileg a 214. világi kantáta, egy *Festmusik* (*Bach Compendium*beli új száma G 19) élén állt, „Tönet, ihr Pauken!” kezdettel, hogy azután a szövegben a kórus belépése, maga az ünneplő éneklés is megindokoltassék: „Singet itzt Lieder, ihr muntren Poeten! Königin lebe! wird fröhlich geruft”.

Eredeti szöveg  
G 19 (BWV 214) *Festmusik*

Tönet, ihr Pauken!  
Erschallet, Trompeten!  
Klingende Saiten,  
erfüllet die Luft!  
Singet itzt Lieder,  
ihr muntren Poeten!  
Königin lebe!  
wird fröhlich geruft.

Königin lebe!  
dies wünschet der Sachse,  
Königin lebe  
und blühe und wachse!

Utólagos új szöveg  
D 7 (BWV 248) *Weihnachts-Oratorium*

Jauchzet, frohlocket,  
auf, preiset die Tage,  
rühmet, was heute  
der Höchste getan!  
Lasset das Zagen,  
verbannet die Klage,  
stimmet voll Jauchzen  
und Fröhlichkeit an!

Dienet dem Höchsten  
mit herrlichen Chören,  
laßt uns den Namen  
des Herrschers verehren!

A nevezetes timpaniszóló kezdés (1. kotta), amely tematikus funkciójában szinte egyedülálló a 18. század első felében, természetesen ezt az eredeti szöveget vetíti előre (*Tönet, ihr Pauken!*). A következő szövegsor motiválja az 5. ütem belépését (*Erschallet, Trompeten!*); többes számról lévén szó, a felharsanó trombiták nem uniszónó, hanem kánonban lépnek be. Ezzel egy időben a vonós hangszerek (*Klingende Saiten...*), az 1. hegedűtől a nagybőgőig, serény mozgásukkal öt oktávot töltenek ki (...*erfüllet die Luft!*).


Szöveg és zene eme nyilvánvaló megfeleléseire nem a barokk hangfestés hangversenykálauzserü példáiként hívom fel a figyelmet. Egy vokális szám alap-affektusáról, zenei témáinak kitalálásáról, az *inventio* mozzanatáról beszélünk. A *New Grove* Bach-szócikkében Christoph Wolff, a mai Bach-kutatás jól megalapozott véleményét sumházva, ezt írja:

„A döntő lépést az jelentette, amikor [Bach] hozzáfogott egy tétel megírásához, mint-hogy a fejlesztést lényegében elfogadott modellek határozták meg (harmoniai-tonális alapterv, modulációs fordulatok, ária-szkémák), és az egységes folytatás alapelve irányította (»style d'une teneur«, illetve »Affekteinheitlichkeiten«, melyet egységes motivikus szerveződés, valamint a szakaszok helycseréje, permutációja és transzpozíciója biztosít). Bach számára a komponálás folyamatának perdöntő mozzanata a központi gondolat kitalálása volt, ahogyan az *Invenciók* címlapján megfogalmazza: »gute inventiones zu bekommen« ('hogy jó ötletekre tegyünk szert'). ...Ha ez megtörtént, a kocka el volt vetve, még a mű érzelmi karakterét illetően is. ...Az ötlet további kidolgozása – *dispositio*, *elaboratio* és *decoratio* – már nem annyira inspirációt, mint inkább mesterségbeli tudást igényelt.”<sup>1</sup>

A *Karácsonyi oratórium* nyitókórusával kapcsolatban az *inventio* mozzanata, sőt a *dispositio* és az *elaboratio* javarésze is, egy másik partitúrában keresendő tehát; a mű egy másik szöveg ihletése nyomán öltött testet, és nyilvánvalóan amaz az adekvát, a tökéletesebb forma. A paródia-eljárásban Bachnak tehetséges szövegírója volt, így a mű karaktere, boldog-vidám alap-affektusa a kétféle szövegstrófa 7–8. sorában a *fröhlich*, ill. *Fröhlichkeit* szavakkal általánosabb szinten végül így is egybecseng (...*Königin lebe! wird fröhlich geruft* –, illetve: ...*stimmet voll Jauchzen und Fröhlichkeit an!*).

Anélkül, hogy a 17–18. századi zeneelmélet terminológiájának útvesztőjébe belekeverednénk – tudniillik hogy a zeneszerző munkája során az *inventio*, *dispositio*, *elaboratio* és *decoratio* között pontosan hol volt a határvonal, ha ugyan volt –, a „Tönet, ihr Pauken” kapcsán elmondottakhoz néhány figyelmeztetést hozzá kell fűznünk. A szöveg három első felszólításából egyértelműen levezethető zenei alaptémák volta-képpen nem az *inventio*, hanem már a kidolgozás mozzanatát világítják meg. Az alap-affektus elhatározása általánosabb zenei döntéseket igényelt. Egyebek között azt, hogy a darab D-dúrban legyen (az egyik jó trombitás hangnemben); hogy a *Tö-net, ihr Pau-ken!* *Er-schal-let, Trom-pe-ten!* szöveg skandálásában nem a ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ páros ritmust választja például Bach, hanem a táncos 3/8-ot; olyan tempóban, hogy ez a hármas

<sup>1</sup> Christoph Wolff (stb.), *A Bach-család*. Grove monográfiák (Budapest: Zeneműkiadó, 1989), 165–166.

ütem képes legyen befogadni a „felség”-szimbólum értelmű  gyors daktilus ritmust, de ugyanakkor a taktus ismételt dobbantásai (és persze a harmóniaritmus egyszerűsége) a boldogan (*fröhlich*) örvendező sokaságot, a népet is megjelenítsék.

Mindez természetesen interpretáció csupán, habár nem minden alap nélkül. A kompozíció eredetiségét biztosító igazi leleményekre, a legfontosabb mértékre szerzői nyilatkozatok hiányában, a kéziratok kottapapírján fennmarad nyomok elenyészően kis száma következtében a Bach-elemzés többnyire csak deduktív válaszokat tud adni. A hogyan, a zeneszerző technikája az, ami látványos analízissel részletezhető, tetszés szerinti sokoldalúsággal és mélységgel leírható, akár abszolút tanná (sőt tantárggyá) rendszerezhető. Az autográfok jól láttatják ugyan, hogy az úgyszólván állandóan az idő szorításában dolgozó Bach kompozíciós technikájában a bevett modellek működtetése, a részletek organikus kidolgozása meglehetősen reflex-szerűvé vált. A bachi technika az utókor szemében, sajátosan a zenészképzés szempontjából, mégis felértékelődött és nagyobb figyelmet kap, mint Bach invenciója.

Az alap-affektust és kompozíciós módszert legalább közvetve megvilágító, papíron maradt nyomok száma kicsi, de szisztematikus átvizsgálásuk egyet s mást elárul az *inventio* és az *elaboratio* bachi működéséről. Számottevő vázlatanyag Bach esetében nincs, feltehetően nem is volt. Az autográf partitúrák és szólamok szerzői javításai, itt-ott áthúzott hangjai-ütemei, a növendékek Bach-javította másolatai azok a fizikailag létező nyomok, amelyekről a *Neue Bach Ausgabe* kritikai jegyzetkötetei természetesen beszámolnak. A szép számban megjelent Bach faksimile-kiadásokban magunk is találhatunk érdekes javításokat. Ezeknél sokkal fontosabb egy negyedszázada írt princetoni doktori disszertáció, Robert Marshall kétkötetes munkája,<sup>2</sup> amely egyrészt közreadta mindannak a vázlat- vagy töredékféleségnek, áthúzásnak, javításnak diplomatikus átírását, ami a vokális művek autográfjaiban található; másrészt ezek alapján részletesen elemezte Bach kompozíciós módszerét. A következő néhány gondolat valójában preludizálás csupán az egyik, talán a legérdekesebb ilyen töredék, egy elvetett ária-kezdet (a *Karácsonyi oratórium* 31a száma) jobb megértéséhez; ez egyébként nem parafrázis, hanem új szerzemény.

Az *inventio* és az *elaboratio* kérdésének tanulmányozásához támpontot nyújtó helyeket a komponálás két, jól elkülönülő fázisához tudjuk kapcsolni. Az egyik (ebből van kevesebb) az alapfogalmazás fázisához tartozik: áthúzott első ötletek, vagy azonnali javítások az autográf partitúra-fogalmazványban. Ha az adott szöveghez tartozó zenei alapidea áthúzása és az új verzió felvázolása áll a papíron: valóban az *inventio* pillanatában fürkészhetjük Bach alkotását. De az azonnali változtatások többsége mégiscsak javítás: az *elaboratio* során eszközölt finomítás. Az információk másik csoportja a „javított verzió” jelenség, összevetve a darab korábbi formájával (vagy formáival). Bach köztudottan állandóan revideálta műveit. Szinte minden új betanulás, és természetesen minden kézírásos mű megjelentetése, eleve együtt járt az alapos átnézéssel, gyakran át-komponálással. Néha az előadás körülményei (előadók, hangszerek, helyszínek) indokolták a változtatást; néha a tanítványi körnek szóló gyorsírási forma idegenek kezébe

<sup>2</sup> Robert Marshall, *The Compositional Process of J. S. Bach: A Study of the Autograph Scores of the Vocal Works*, I–II (Princeton: Princeton University Press, 1972).

## I. Teil

## Jauchzet, frohlocket, auf, preiset die Tage

1. Coro [Erschallet,

Tromba I

Tromba II

Tromba III [Tönet, ihr Pauken!]

Timpani

Flauto traverso I

Flauto traverso II

Oboe I

Oboe II

Violino I

Violino II

Viola

Soprano [Klingende

Alto

Tenore

Basso

Violoncello

Fagotto

Continuo

Organo (Organo)

**Trompeten!]**

Musical score for Trompeten! section, consisting of three systems of staves. The first system has four staves (two treble clefs, two bass clefs). The second system has four staves (two treble clefs, two bass clefs). The third system has four staves (two treble clefs, two bass clefs). The music is in 2/4 time and features various rhythmic patterns and dynamics.

**Saiten, erfüllet die Luft!]**

Musical score for Saiten, erfüllet die Luft! section, consisting of two systems of staves. The first system has four staves (two treble clefs, two bass clefs). The second system has four staves (two treble clefs, two bass clefs). The music is in 2/4 time and features various rhythmic patterns and dynamics.

Violoncello

Fag., Cont., Org.

kerülése tette szükségessé a pontosabb kottázást; gyakran azonban az alap-affektus és az azt támogató *elaboratio* finomításán dolgozott Bach.

A *János passió* 9. számának („*Ich folge dir gleichfalls*”) fennmaradt korábbi formája (2a kotta) és az utolsó revízió nyomán ránk hagyományozódott *Fassung letzter Hand* alak (2b kotta; ma kizárólag ez utóbbit játsszák) csupán apróságokban különbözik, de ezek mindegyikét érdemes megkísérelni értelmezni. A szövegből eredő alap-affektus, az ezzel kapcsolatos Bach-döntések egész sora jól leolvasható: *Ich folge dir gleichfalls* – a tanítvány követi Jézust, ezért a kánonmenet (az énekszólambelépések). Fiú szoprán énekel, mert a tanítványok egyike szólal meg. Fuvolákkal (nem egy, hanem két, uniszónó játszó fuvolával) társul, hiszen a tanítványok nevében szólal meg a fiú és hangszeres alteregója. A *mit freudigen Schritten* szavak és a táncos ritmus, a ♪ ♪ baszszuszlépések összefüggése nyilvánvaló. (Az áriaszöveg egyes szavait – pl. *zu ziehen, zu schieben* – dekoráló hangfestéseket most nem részletezem). Ha a korábbi és a revideált verziót összehasonlítjuk, magát az alap-affektust érintő, ill. tisztán technikai finomítás egyaránt akad. A 20. ütem *Schrit-ten* szavára eredetileg hajlítás esett, amit – hiszen *lépésekről* van szó – Bach kijavított (2b kotta, ①). E korrekció okán visszamenőleg a fuvolatéma 4. ütemében is javítania kellett (②). A ③-mal jelzett hely egyértelműen a szólamvezetés finomítása; megjegyzendő, a *senza Bassono grosso* [nagybőgő nélkül] kiírással a hangzás karcsúságát biztosította Bach, ami szintén része az alap-affektusnak. A ④-es jelzésű hely staccatójának értelmezése messzire vezet, de annyit tudnunk kell, hogy a staccato itt elsődlegesen nem rövidséget jelent, hanem a hangsúlyozással kapcsolatos figyelmeztetés: játszd egyenrangú hangként, ami melleleg, nyilván nem véletlenül, éppen a *gleichfalls* szóra esik.

Az alap-affektust mélyebben érintő revíziót mutat a *Magnificat* 8. száma, itt azonban egy technikai körülmény is beleszól a revízióba. Az eredetileg Esz-dúr *Magnificat*ot Bach D-dúrban írta újra, vagyis a „*Deposuit*” tenorária g-moll helyett fisz-mollba került. Már az első megfogalmazásban (3a kotta) kitetszik, milyen nyilvánvaló szövegösszefüggések okán került az ária élére az alázóduló skálatéma (*deposuit* [letesz, letaszít]) és az emelkedő szekvencia (*exaltavit* [felemel, felmagasztal]), retorikai figura-nevükön: *katabasis* és *anabasis*; hogy egyértelműen barokk szimbólum a *potentes* [hatalmasok] motívum ritmusa.

A transzponált és revideált változat (3b kotta) alap-affektust érintő legfontosabb javításai a *humiles* [alázatosak] szóhoz kapcsolódnak. A 27. ütem énekszólamban már eredetileg is nyolcad-hajlításos ritmus a revideált forma ritornell-zárlatában (a 13. ütemben) a kettős kötésekkel egy pillanatra az instrumentális anyagban is megjeleníti a még hiányzó ötödik kulcsszót. Ennél hangsúlyosabb, hogy ugyancsak a *humiles* kifejezéseként az újraírt változatban a 47. ütemtől hirtelen legatóra vált a hegedűk mozgása (3b kotta, folytatás). Van még egy javítás, amely technikai eredetű ugyan, de az alap-idea képszerűbb megvalósulását segíti. Amit g-mollban hegedűk és brácsák játszottak, azt a fisz-moll változatban már csak hegedűk játsszák. A hangterjedelem így fölfelé bővül: a ritornell a felső fisz-ről indulhat, és lehetővé válik, hogy a két első *Deposuit* motívum egymáshoz képest is kifejezze a letaszítást. Mindez egyértelmű nyereség az alap-affektus *elaborációjában*.



Végül, preludizálásom utolsó állomásaként, a *Magnificat* 3. sz. „*Quia respexit*” szoprán ária két alakjának, a korábbi c-moll, ill. a ma ismert h-moll változatnak újraolvasását ajánlom (4. kotta). Hogy az egyikben oboa, a másikban oboa d’amore az ének-szólám partnere, az egyszerűen a hangnemből következik, a barokk hangszeren tisztán játszhatóság kérdése – persze hatással van a karakterre. Első olvasatban Bach tipikus revízióira vélünk ráismerni: a 2. változatban több a kiírt kötés, finomodott az énekhang megszólalásának két első taktusa. A kézirat azonban arra vall, hogy voltaképpen három változat áll előttünk. A c-moll 1. változat a fogalmazvány eredeti leírásában egyenletes 16-odokkal kezdődött, 2-hangos kötések nélkül. Bach utólag, s csak a darab legelején írta be a pontozást, s hozzá a 2-hangos kötést, így a *note inégal* előadást *per analogiam* kell továbbvinni. Hogy ez a korábbi, de stílusában pontosított előadású c-moll ária elég lényegesen más karakterű darab, mint az általunk jól ismert, legatókkal teli h-moll változat, s hogy nem egyszerűen a nyers forma–definitív forma fejlődési folyamatról, hanem éppen az alap-affektus terén, inkább alternatív formákról van szó, azt aligha lehet vitatni.

Miután láttunk példát az affektus *elaboratióját* illetően kétségkívül veszteséggel járó paródiára (*Tönet, ihr Pauken*), az átdolgozás során az alap-affektus kis vagy jelentősebb mértékű finomításaira, sőt kvázi alternatív formáira is (a *János passióból* és a *Magnificatból*), térjünk vizsgálódásunk tulajdonképpeni tárgyára: a karácsony 3. napjára szánt kantátában, azaz a *Karácsonyi oratórium* 3. részében felhangzó h-moll alt ária két-féle megfogalmazására. Alfred Dürr nála szokatlan lelkesedéssel írja le az esetet („Szinte közvetlen szemtanúi vagyunk egy ária születésének”),<sup>3</sup> annak, ahogyan Bach már 24 ütemig eljut a 3/8-os ária-fogalmazvánnyal (közben a 2 fuvolát 1 fuvolára korrigálja, bőségesen javít a diszkant szólámon), majd mégis egy új, hegedűszólós, 2/4-es ária mellett dönt. Robert Marshall a félbehagyott fogalmazvány alkotáslélektani magyarázatát is megkísérli („talán hogy kikerülje a fogalmazvány táncos karakterét, páros ütemű agogikus deklamálást választ”).<sup>4</sup>

Én az áriát megelőző recitativóban vélem felfedezni a követő ária eredeti alap-affektusának teljes újrafogalmazását, s ha így van, nem zenei oka volt az első ária-anyag elvetésének, hanem – átvitt értelemben – dramaturgiai. A recitativo a pásztorok megérkezéséről szól, akik megcsodálják a kisdedet és hírét viszik („*Und alle, für die es kam, wunderten sich der Rede, die ihnen die Hirten gesaget hatten*”). Majd még egy mondat, Máriáról, akinek érzelmeit a követő alt-ária jeleníti meg: „*Maria aber behielt alle diese Worte und bewegte sie in ihrem Herzen*”. A gagliarda ritmusú, a fuvola-szín révén még aláhúzottabban pasztorális 1. verzió (5. kotta) a pásztoroktól körülvevett, bölcsőt ringató Mária-képben ragadta volna meg az alap-affektust. Az áriaszöveg (*Schließe, mein Herze, dies selige Wunder*) egyébiránt jóval természetesebben skandál 3/8-os ritmusban, mint 2/4-ben (1. ábra). Azonban a pasztorális verzió végül is a helyszínt, és nem Mária

<sup>3</sup> J. S. Bach, *Weihnachts-Oratorium* [...] Faksimile-Lichtdruck des Autographs mit einem Vorwort herausgegeben von Alfred Dürr (Kassel: Bärenreiter, 1984), 6.

<sup>4</sup> Marshall, i. m., I, 121.

9. Aria

Flauto traverso I, II

Soprano

Continuo

7

13

19

25

[per arsin et thesin]  
belépés

Ich fol - ge dir gleich-falls mit

freu - di - gen Schrit-ten, ich

fol - ge dir gleich-falls mit freu - di - gen Schrit-ten und las - se dich nicht, mein

9. Aria

Flauto traverso I, II

Soprano

Continuo

*senza Bassano grosso*

7

14

ich fol - ge dir gleich - falls mit freu - di - gen Schrit - ten, ①

21

ich fol - ge dir gleich - falls mit freu - di - gen

28

Schrit - ten und las - se dich nicht, mein Le - ben, mein Licht, und las - se dich nicht, mein

deposuit = letesz, letaszít  
 potentes = hatalmasok  
 de sede = székéről, trónusáról

exaltavit = felemel, felmagasztal  
 humiles = alázatosak

8. „deposuit” *[tessitura miatt?]*

unisoni Violini e Viole  
 Tenore  
 Continuo

5 „potentes” („de sede” ?) („exaltavit” ?)

11 *[A] = [B]*  
 De - po - - su - it, de - po - -

18  
 - su - it po - ten - - tes de se - - de et

23  
 ex - al - ta - - vit hu - mi -

28  
 les;

3a kotta. Magnificat, 8. szám, g-moll első változat

8.

Violini I/II  
in unisono

Tenore solo

Continuo

13

„humiles”

De po - - - - - su - it, de -

po - - - - - su - it po - ten - - - - - tes de - se - - - - - de et

ex - al - ta - - - - - vit hu - mi - les

de -

3b kotta. *Magnificat*, 8. szám, fisz-moll második, revideált változat

de-po - su-it, de-po - su-it po - ten -

- tes de se - de et ex - al - ta -

- vit, et ex - al - ta - vit hu - mi - les.

et ex - al - ta - vit hu - mi - les.

15



po - su - it, de - po - su - it po - ten - tes de -

41



se - de et ex - al - ta -

46



- vit, et ex - al - ta - vit hu - mi - les.

51



et ex - al - ta - vit hu - mi - les.

57



62



3. 1. változat (Esz-dúr Magnificat)

Oboe I

Soprano I

Continuo

4. Qui - a re - spi - xit

7. hu - ni - li - ta - tem, hu - mi - li - ta - tem an - cil - lae su - ae,

3. Adagio 2. változat (D-dúr Magnificat)

Oboe d'amore I solo

Soprano I

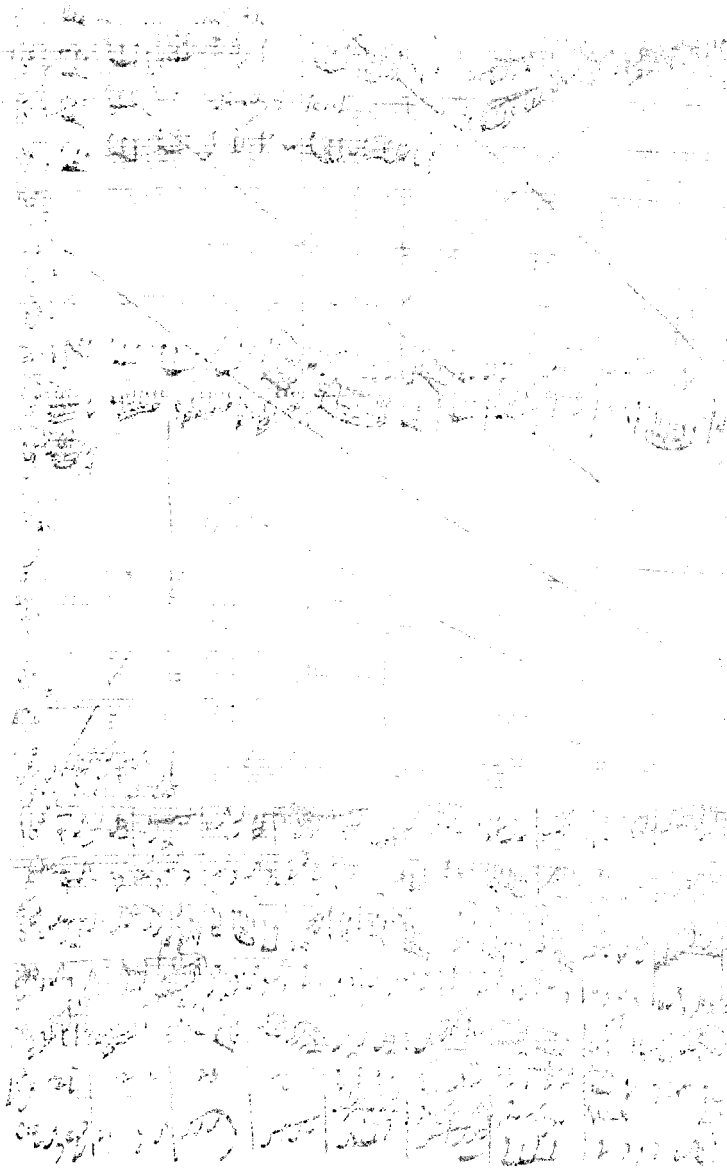
Continuo

4. Qui - a re - spi - xit

7. hu - mi - li - ta - tem, hu - mi - li - ta - tem an - cil - lae su - ae,

4. kotta. *Magnificat*, 3. szám, az első és a második változat kezdete



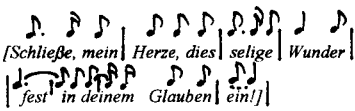


5. kotta. *Weihnachts-Oratorium*, III. rész, 31. szám, részlet az autográfából:  
a félbehagyott első változat; alatta a végleges változat kezdete

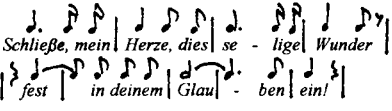
érzelmeit állítaná középpontba. Mellesleg a *Schließe, mein Herze* [Zárd, szívem] szavakra eső zene harmóniaiilag nyomban nyit. Az új változat, a tonika–szubdomináns–tonika zárt formulával, nem csupán ezt a szöveg–zene ellentmondást oldja fel, hanem a hegedűszóló bensőségeivel a szöveg kulcsszavára, a *selige Wunderre* építi az alapaffektust [áldott csoda], amelynek másik meghatározó eleme a *Fest in deinem Glauben* [szilárdan hitedben], amihez a 2/4 valóban alkalmasabb keret, mint a táncos léptű 3/8 (6. kotta). A többi már az *elaboratio* dolga volt, ha nem is rutin, de virtuózan tudott mesterség Bach munkájában.

Nincs mit summázni, hiszen az elmondottak nem igazi kutatási eredményt, csupán a szakirodalomban jól ismert dokumentumok újraolvasását vállalták. Legfeljebb azt hangsúlyozhatom: ha analízisre adja az ember a fejét, és a tét nem egyszerűen a fiatal zenész készségeinek pallérozása, hanem mesterművek jobb megértése, akkor úgyszólván minden nagy mestert más, az ő kompozíciós módszeréhez illő elemzéssel kell megszólítani.

[1. változat, 3/8, h-moll, töredék]



[2. változat, 2/4, h-moll]



1. ábra *Weihnachts-Oratorium*, III. rész, 31. szám, a szöveg kétféle ritmizálása

**31. Aria**

Violino solo

Alto

Continuo (2.<sup>a</sup>)  
Organo (*bez.*)

5

10

22

29

piano

Schlie - ße, mein Her - ze, dies - se - li - ge Wun - der

fest in dei - nem Glau - ben ein, fest in dei - nem Glau - ben ein;



**Rennerné Várhidi Klára**

## **BATTHYÁNY JÓZSEF HERCEGPRÍMÁS POZSONYI ÉS PESTI PÉNZTÁRKÖNYVÉNEK ZENEI ADATAI**

Batthyány érsek zenekarának korai időszaka mindmáig ismeretlen. Adolf Meier ugyan 1978-ban publikált az érsek pozsonyi zenekarára vonatkozó adatokat,<sup>1</sup> mégis – bár az általunk is tanulmányozott levéltári forrásra támaszkodott<sup>2</sup> –, az előzményeket nem tárta fel. Sas Ágnes e témában írott cikkében elsősorban az érsek palotájában játszott zene-műveket, valamint a zenekar vezetője, Georg Druschetzki tevékenységét ismerteti.<sup>3</sup> Erdemesnek tartottuk tehát az érsek zenekarának korábbi időszakára vonatkozó adatokat, valamint az egyéb zenei vonatkozásokat feltárni. A pénztárkönyvekből kirajzolódó kép azt mutatja, hogy nagy valószínűséggel főként Pozsonyban működött a zenekar, de játszott Pesten, sőt, elképzelhető, hogy Kalocsán is. Az 1760-as és 1770-es években az érsekként Kalocsán tartózkodó Batthyány ugyanis távollétében pozsonyi, valamint pesti pénztárosával, Wolfgang Oswalddal, illetve Georg Alberttal utaltatja ki a koncertekért kijáró összegeket a zenészek részére. Fizetésüket igazi mecénáshoz illő bőkezűséggel intézi. Elgondolkodtató, hogy az érsek udvartartásában mily sok muzsikust foglalkoztat, sőt – mint látni fogjuk – külföldön taníttat.

### **1. Zenészek**

Mint az a pozsonyi pénztárkönyvből kiderül, az érsek Joseph és Simon Tischernek,<sup>4</sup> valamint Andrea Bindernek<sup>5</sup> 1769–1775-ig negyedévenként rendszeresen kiutaltatja a fizetését. A Tischer-fivérek és Binder mint Batthyány József kalocsai érsek kamarazeneszei írják alá nevüket: „...Simon Tischer manu propria. Camer Musici bey excell. Erzbischoff Bathiany” (1771) és „Andreae Binder C: Mussicus bey seiner Excelenz Erzbisch. v. Colocza” (1771). A két Tischer és Binder neve a pesti számadáskönyvben

<sup>1</sup> Meier, Adolf: „Die Preßburger Hofkapelle des Fürstprimas von Ungarn, Fürst Joseph von Batthyány, in den Jahren 1776 bis 1784.” *Das Haydn Jahrbuch* X. 1978, 81–89.

<sup>2</sup> Országos Levéltár [továbbiakban OL] P 1318. Batthyány József hercegprímás iratai, pozsonyi pénztárának számadásai.

<sup>3</sup> Sas Ágnes: „Georg Druschetzki, Batthyány József hercegprímás zenésze.” *Zenetudományi dolgozatok* 1987. Budapest, 1987, MTA ZTI, 53–73.

<sup>4</sup> OL P 1318. [A továbbiakban valamennyi utalásunk erre a fondra vonatkozik.] 9. csomó. 168v. 1769. dec.: „31a Decembris utrique Musico Tischer exolvi a October usque ultimam December 1769. obveniens quartale salarium et quidem Josepho Tischer cum 125 fl. Simoni Tischer cum 125 fl.: 250 fl.”; 10. cs. 58r. 1775. aug. 4. „Herrn Tischer 50 fl.”

<sup>5</sup> 9. cs. 186v. 1771.: „Dec. exolvi Andrae Binder Musico ex Salarium ejus 500 florenorum pro ultima Anni praeteriti Angaria a 1-ma videlicet Oct. usque ultimam Dec. 1770. adhuc restant 50 fl.”; 9. cs. 306r. 1771. jan. 11. Batthyány utasítása Pestről három zenészének díjazását illetően: „Commission. Vermög welcher solle der Herr Osváld nicht allein meinem Musico Andreas Pinder... annoch rückständige 50 fl. anjetzo auszahlen, sondern auch hinführo sowohl ihme Pinder, als denen in gleicher Besoldung stehenden zweien Tischern... aus meiner Pressburger Cassa auszahlen. Signat. Pest. 11. Jan. 1771. Josef Graf von Battyan.”

**Zenetudományi dolgozatok 1999 Budapest**

(1768–1770) is szerepel, melyet Georg Albert ír alá 1770-ben, mint „Pester Cassier”, azaz az érsek pesti pénztárosa.<sup>6</sup> A többi itt említett zenész valószínűleg elsősorban a pesti palotában muzsikálhatott 1768 és 1770 között, mint például a keresztnév nélkül bejegyzett Herman és Sigl.<sup>7</sup>

Hogy a pesti palotában már 1769-től egy kisebb együttes („kleine Music Banda”) folyamatosan létezett, azt a zenekar számára rendszeresen kiutalt összegekből láthatjuk. Itt farsang idején, de év közben is voltak bálók és színelőadások, melyeken az érsek zenészei játszottak. Adatolhatóan már 1769-től voltak hangversenyek, ún. akadémiák.<sup>8</sup>

Josephus Gerber ifjú fagottistát, aki Pozsonyban tanul zenét, 1771-ben ösztöndíjjal segíti az érsek, Pestre menetelében pedig fedezi útiköltségét.<sup>9</sup> Mint azt egy 1778-as feljegyzésből megtudjuk, az érsek két oboistáját külföldi mesternél taníttatja.<sup>10</sup> Leopold Gschwender (Schwender) részére pedig 1781. febr. 25-én fizeti az útiköltséget külföldre, ahol a szász nemzetiségű Schlik nevű virtuóz cello-, ill. bassetl-játékosról leckéket fog venni.<sup>11</sup> A szászokkal kölcsönös lehetett a zenei kapcsolat, mert 1781 februárjában olvasunk két szász vendégzenészről, azaz „concertistá”-ról.<sup>12</sup>

Gschwendner már azok közé a zenészek közé tartozik, akiket Meier is felsorol. A zenekaron belüli Harmonie-együttes élén álló Theodor Lotzról a számadáskönyv már 1774-ből hoz adatot, mely szerint az érsek december 30-án vásároltat részére egy klarinétot tartozékokkal együtt.<sup>13</sup> Két év múlva Lotz kottákat vásárol a pozsonyi zenekar részére.<sup>14</sup>

<sup>6</sup> 2. cs. Pesti számadáskönyv. 95. tétel: „H. Simon Tischer Musico rückständiges Quartal das letzte Anno 1768.: 125 fl.”; 96. t.: „H. Joseph Tischer Musico dito das letzte Quartal 1768. 125. fl.”; 44v. 474. t.: „Herr Binder Musico zweite angaria 125 fl.”

<sup>7</sup> 2. cs. 44v. 475. t.: „Herr Herman Mussico an zweyter angaria 125 fl.”; 473. t.: „Herr Sigl Musico 75 fl.”

<sup>8</sup> 2. cs. 14v. 127. t. 1769.: „An verschiedenen Conto, die kleine Music Banda betreffend, dem Herrn Hofmeister bonificieret worden 182 fl.”; 6v. 19. t. 1769. jan.: „...vor die kleine Music Banda 26 fl.”; 45v. 480. t.: „An gezalthen Comoedi geldt, vor die Music Banda als Discretion 2 fl.”; 52v. 579. t.: „der Music Banda pro Mense Decembr. 1769. an Monatgeldern 102. fl.”; 2. cs. 14v. 130.t. 1769.: „denen Herr Hausofficiern zur Faschingszeit Pall und Comedi geldt applacidieret worden an Discretionen: 21 fl. 36. d.”; 19v. 177. t.: „Vor gehaltenen Ball den ganzen Fasching, denen Musicanten... 132 fl.”; 48v. 530. t.: „An gezalthen Comoedi geldt, vor die Music Banda als Discretion 2 fl. 10 d.”; 48v. 534.t.: „Vor gemachte Music bey gehaltenen Ball 18 fl.”; 16v. 147. t. „An Discretion bey gehaltenen academi vor Concert 16 fl. 48. d.”; 23v. 236. t.: „An Discretion vor Concert 34 fl. 10 d.”

<sup>9</sup> 9. cs. 193v. 1771.: „9a July Josepho Gerber Epebo Posony Musicam discenti stipendium pro Junio... exolvi cum 8 fl.”; 195r.: „6a Augusti Josepho Gerber tyronem Fagotistam Pestinum expediendo pro itinere 1 fl. dedi.”

<sup>10</sup> 10. cs. 280r. 1778. okt.14.: „Dem Fürst Schwarzenburgischen Musico wegen gegebenen Lectionen unsern zweyen Hoboisten, bezahlt worden 430 fl.”

<sup>11</sup> 10. cs. 453v. 1781. febr. 25.: „dem Musico H. Gschwendner zur Reys nach Sachsen, alwo derselbe vom virtuoson Basetlisten Schlik Lectionen nehmen wird, zur Reys geben worden... 2.00. fl.”

<sup>12</sup> 10. cs. 452v. 1781. febr. 16.: „Zweyen Concertisten von Sachsen als Violinisten und Pasetlisten zur Discretion geben worden 103 fl.12.d.”

<sup>13</sup> 9. cs. 557v. 1774. dec.30.: „dem Clarinetisten Lucz [sic!] vor abgekauftes Clarinette sambt Zuehör zalt 50 fl. 40.d.”

<sup>14</sup> 10. cs. 100r. 1776. jan. 30.: „Vor gekaufte Musicalien von Herrn Lotz bezahlt, und durch denselben übernommen worden: 72 fl.”

Az érsek Franz Faber nevű zenésze 1776. máj. 31-én Kalocsáról jövet érkezik Pozsonyba. Útiköltségét Batthyány fedezi.<sup>15</sup> Joseph Zistler „Music Director” feladata minden évben a húrok és a hangszerek karbantartása, javíttatása, mely célra félévenként 50 Ft-ot kap.<sup>16</sup> 1778. febr. 22-én pedig megbízatást kap új hangszerek vásárlására.<sup>17</sup> 1779-ben farsang idején szintén ő továbbítja a vendégzenészeknek járandóságukat.<sup>18</sup> A híres karmester, Anton Zimmermann neve „fürstlicher Capellmeister” megjelöléssel első alkalommal 1778-ban jelentkezik a pénztárkönyvben.<sup>19</sup> Ugyanebben az évben tűnik fel először Franz Xaver Hammer, Johannes Sperger és Stephan Försch neve. Szintén 1778-tól tartalmazzák a források (General Besoldungs Tabellae: 1778, 1780, 1781, 1782) a teljes zenekar névsorát is. Mivel ezekről Meier is szól tanulmányában, itt csak két zenészt emelünk ki (akik Meiernél nem szerepelnek): az 1778–82 között „Cammer Musicus”-ként feltüntetett, feltehetően vonóhangszeres Seve-t (Saeve),<sup>20</sup> illetve Apeck nevű muzsikust, aki első kürtösként játszott a zenekarban.<sup>21</sup>

Batthyány igen megbecsüli zenekarának tagjait. Amikor 1778. dec. 1-én Bécsben bíborosi bevonulását tartja, az ünnepségen muzsikáló kilenc zenészének fejeként 100 Ft-ért csináltat gálaöltözéket.<sup>22</sup> 1781. márc. 7-én Johannes és Philipp Theimer, valamint Anton Mikusch részére saját költségén 150 Ft-ért varrat ruhát.<sup>23</sup>

Az érsek vendégül látja a pozsonyi városi, továbbá az ún. idegen zenészeket is. Az 1776. febr. 25. és márc. 18. között tartott hangversenyeken a városi zenészek játszanak a pozsonyi érseki palotában, kiknek az érsek 247 Ft-ot juttat. Őket fizeti ki az 1776. márciusa és augusztusa között tartott hangversenyekért és a templomi muzsikálásért is.<sup>24</sup> 1776. nov. 17-én vendégzenészeket hív meg, hogy játsszanak asztali muzsikát és tartsanak hangversenyeket. Két év múlva (1778. dec. 12.) szintén az ún. idegen zenészeket fizeti meg, akik hangversenyeken játszottak.<sup>25</sup>

<sup>15</sup> 10. cs. 125v. 286. t. 1776. máj. 31. „Musico Faber die gehabte Reisunkösten von Colocsa anhero, bonificiert mit 9 fl. 29. d.”

<sup>16</sup> 10. cs. 328v. 1778.: General Besoldungs Tabella. 20.t.: „dem Director Zistler auf Saiten und Instruments reparationes von halb zu halben Jahr: fünfzig gulden: 50.-”

<sup>17</sup> 10. cs. 239r. 1778. febr. 22.: „für eingeschafte neue Music Instrumenten, mit inbegriff einigen Reparationen von Monat Jenner, zu handen des Music Directors H. Zistler geben 122 fl. 37 d.”

<sup>18</sup> 10. cs. 344v. 1779. febr. 18.: „Bey gehabter Music denen fremden Musicis zur Auszahlung an Music Director Herren Zistler geben 30 fl.”

<sup>19</sup> 10. cs. 248v. 1778. ápr. 14.: „dem fürstlichen Capellmeister Zimmermann titulo Doni resolviert worden zu geben 100 f.”

<sup>20</sup> 10. cs. 436r. 1780. General Besoldungs Tabella: „Cammer Musicus Seve... 300 fl.”; 541v. 1781.: „Cammer Musicus Saeve... 300 fl.”; 575v. 1782.: „Seve... 300. fl.”

<sup>21</sup> 10. cs. 328v. 1778. General Besoldungs Tabella: „Prim Waldhornist Apeck ... 500 fl.”

<sup>22</sup> 10. cs. 288v. 1778. dec. 1.: „Zum haltenden Cardinals-Einzug in Vien synd resolviert worden an 9 Musicis aug Gala Kleyden zu geben 900 fl.”

<sup>23</sup> 10. cs. 455v. 1781. márc. 7.: „denen 3 Musicis, als 2 Teimer et Mukusch auf Kleydung geben worden 150 fl.-”

<sup>24</sup> 10. cs. 113v.174. t. 1776.: „De dato 25 February bis 18 Marty vor gemachte Accademien und durch Music denen Stadt-Musicis bezahlt 247 fl. 30. d.”; 10. cs. 138v. 1776. aug. 6.: „De dato 24. Marty bis 4 Augusti für gemachte Accademien und Kirchen Music denen Stadt Musicis auszahlt 521 fl.”

<sup>25</sup> 10. cs. 162r. 1776. nov. 17.: „Für gehaltene Accademien und Tafel Musik denen fremden Musicis zahlt 29 fl. 57 d.”; 290r. 1778. dec. 12.: „Denen fremden Musicis bey gehaltenen Accademien zahlt 32 fl.”

A számadáskönyvekben azonban szerepelnek a katonazenekarok is. 1772-ben Batthyány 75 Ft-ot utaltat ki Georgius Glantz katonakarmesternek, és szintén az ő kezéhez juttatja a fizetséget a Károlyi-ezred bandája által játszott zenéért.<sup>26</sup> Amikor 1774. aug. 27-én a hg. Batthyány-ezred bandája Pesten társaság előtt játszik, ahol II. József császár és Albert herceg is jelen van, 51 Ft-ot utaltat ki a zenekar részére.<sup>27</sup> 1774. okt. 23-án Hajóson, a kalocsai érsekek rezidenciáján a szüreti mulatságok alkalmával tartott bálokon és hangversenyeken a Lobkowitz-ezred bandája játszik.<sup>28</sup>

### Kotta-beszerzések és hangszervásárlások

Zeneművek beszerzésére vonatkozóan 1774 ősztől fogva szinte hónapról hónapra maradtak fenn adatok.<sup>29</sup> 1778. febr. 22-én például Kinel nevű zenésze által vásárol az érsek 100 Ft értékben kottákat. 1779. okt. 21-én öt opera beszerzéséről szólnak a források, 1782. febr. 17-én pedig 243 Ft-ért vásárolnak zeneműveket.<sup>30</sup> Batthyány zenekarát valószínűleg az 1776-os beszerzésekkel alapozta meg. 1776 januárjában egy vadászkürtöt, februárban egy 200 Ft értékű, meg nem nevezett hangszert, majd márciusban két klarinétot szerzett be és gondoskodott a meglévő hangszerek javításáról is. 1778-ban egy violont, egy hárfát és egy „Flügel” vásároltat. Tavasszal új fúvós hangszereket, nyáron pedig egyéb új hangszereket vásároltat, majd ősszel megjavíttatja a hegedűket. 1781-ben egy vadászkürt, 1784-ben pedig egy klarinét beszerzéséről tudunk.<sup>31</sup>

<sup>26</sup> 9. cs. 497r. 1772.: „Georgio Glantz Capellae Magistro ... 75 fl.”; 532v. 1774. márc. 24.: „Vor gemachte Music der Karolyischen Regiments Banda an discretion zu handen dem H. Capellmeister Klancz geben 34 fl. 24. d.”

<sup>27</sup> 9. cs. 545r. 1774. aug. 27.: „Der Fürst Batthyanschen Regiments Banda vor gemachte Music bey gegebener Gesellschaft zu Pest in Anwesenheit Seiner Majestät des Kaisers Joseph des 2-ten und Herzogs Albert an discretion geben 51 fl. 12. d.”

<sup>28</sup> 9. cs. 550r. 1774. okt. 23.: „Der Lobkovitzen Regiments Banda vor gemachte Music bey gehaltenen Ballen und Accademien in Hajós, discretion geben 103. f. 12. d.”

<sup>29</sup> 9. cs. 551v. 1774. nov. 5.: „vor gekaufte Musicalien bezahlt 25 fl. 30. d.”; 10. cs. 29v. 1775. jan. 19.: „vor gekaufte Musicalien bezahlt 12. fl. 48. d.”; márc. 9.: „vor gekaufte Musicalien bezahlt: 7 fl. 28. d.”; 113v. 175. t. 1776. márc. 21.: „für gekaufte Neue Musicalien bezahlt 30. fl.”; 155v. 1776. nov. 7.: „für erkaufte Musicalien 54 fl.”; 229v. 1778. jan. 7.: „für erkaufte Musicalien bezahlt 119. fl. 11. d.”; 291v. 1778. dec. 22.: „für gekaufte Musicalien 128 fl.”; 342r. 1779. febr. 3.: „für gekaufte Musicalien zahl 128 fl.” etc.; 454r. 1781. febr. 28.: „für gekaufte Musicalien zahl 153. fl. 36. d.”; 1782. okt. 30.: „für gekaufte Musicalien zahl 81. fl. 4. d.”; 11. cs. 325v. 1790. márc. 28.: „für erkaufte Musicalien bezahlt worden 54 fl.” etc.

<sup>30</sup> 10. cs. 239r. 1778. febr. 22.: „Dem Musico H. Kinel wegen abgenommenen Musicalien zahl 100. fl.”; 385v. 1779. okt. 21.: „für erkaufte Musicalien in 5 Opem bestehend, zahl 128 fl.”; 596v. 1782. febr. 17.: „für erkaufte Musicalien bezahl 243 fl.”

<sup>31</sup> 10. cs. 105r. 1776. jan. 31.: „Vor gekauften Waldhorn zahl 34 fl. 53. d.”; 107v. febr. 19.: „wegen gekauften Instrument, so H. Capellmeister übernahmen, zahl 200. fl.”; 113v. márc. 18.: „für erkaufte 2 Clarinette an Musico H. Locz bezahl 76 fl. 48. d.”; 113v. márc. 21.: „vor gemachte Reparation deren Musicalien Instrumenten an Conto bezahl 5 fl. 39. d.”; 229r. 1778. jan. 7.: „für erkauften Violon samt dazu gehörigen futorial, zahl 55 fl. 36. d.”; 230v. 1778. jan. 11.: „für eine neue eingeschafte Harphen, zahl 124 fl. 28. d.”; 238v. 1778. febr. 14.: „für gekauftes Instrument oder Flüg, zahl 129 fl.”; 241v. 1778. márc. 5.: „für gekaufte neue Plasende Music Instrumenten zahl 139 fl. 28. d.”; 258r. 1778. jún. 22.: „für neue gemachte Music Instrumenten an H. Lodz bezahl 42 fl. 56 d.”; 275v. 1778. szept. 14.: „Geigenmachers Conto bezahl 50 fl.”; 473r. 1781. jún. 16.: „für kaufte Waldhorn zahl 26 fl. 21. d.”; 11. cs. 156v. 1784. szept. 23.: „für erkaufte Clarinett bezahl worden 15 fl.”



### 3. Egyéb egyházi és világi zenei adatok

Zenekara mellett az érsek a zeneoktatást is támogatja, így például a pozsonyi Notre Dame-apácák kolostorának falain belül. 1766 és 1768 között ugyanis rendszeres fizetést juttat Zacharias Klette zongoratanárnak, aki zeneszerzéssel is foglalkozik, de gondoskodik különböző „áriák” másoltatásáról is.<sup>32</sup> Mint azt egy 1775-ös adat is bizonyítja, az érsek fedezi a január–februárban a kolostor falain belül megrendezett bálók és hangversenyek költségeit.<sup>33</sup>

Nem érdektelenek azonban a pozsonyi pénztárnaplóban fennmaradt közvetetten világi zenére utaló adatok sem. Az érseket pénztárosa, Wolfgang Oswald tudósítja 1767. jan. 19-én, hogy „holnap vagy holnap után ide várattatik Felséges Kiralnénk, ugy Felséges Császár, Császárnéval és némelly Herczeg Kis Aszszonyokkal, holnap után itten szánkázás solenniter fog tartatni a Felséges Udvarnak jelen létében, és az után olasz Comedia, mellyen merő Iffju Méltóságok, ugymint Iff. Csáki Jóseff, Baro Silson, Splényi, Csaki és Pálfi Kis Aszszonyok etc. fognak ágálni a Primitialis Kertben.” Öt nap múlva pedig: „Die 31. Jan. ismét itten 12 szárnyokbul álló solennis szánkázás volt, mellyet özvegy Felséges Asszonyunk Méltóságos Gróff Pálfi Leopold Ur házábul nézte. Ugy halom Eő Felsége ismét ide várattatik, még ezen Fársangnak vége előtt. 5a hujus pediglen Méltóságos Eszterházi Herczeg maga Házában az itt való Udvarnak, és Méltóságoknak szép illuminatióval solennis Bált adott.”<sup>34</sup>

A pénztárkönyveken kívül fennmaradt iratanyagban az 1799. okt. 23-án meghalt érsek temetésének zenei vonatkozásairól is olvashatunk. A gyászünnepek két időpont köré csoportosíthatók: 1799. nov. 7., valamint dec. 10–12. Az 1799. nov. 7-én tartott Requiem és Liberán 6 discantista, 6 altista, 6 tenorista és 6 basszista énekel, kiket Carolus Martini, a pozsonyi Szt. Márton dóm regens choriája vezényel. Josepha Martini pedig, a karnagy felesége (leánya?) áriát énekel. A szintén nov. 7-én megtartott temetésen a fenti énekesekből 4–4 vesz részt, a vokális együttest pedig ugyanúgy a regens chori irányítja. A 31 tagú zenekart a pozsonyi toronymester, Franz Tost vezeti. Az együttesben 6 első- és 6 másodhegedű, 6 basszus-szólámot játszó hangszer, 2 viola, 2 oboa, 2 fagott, 2 harsona, 2 kürt, 2 klarinó és 1 dob szerepel. A sírnál játszó együttes

<sup>32</sup> 1. cs. 257r.: „25ta Jan... Notre Damis persolvi per eadem praevie pro Illustrissima Domicella Comitissa Zintendorffiana Magistro Musices Zachariae Klette solutos die 15a Augusti 1766. 25. Sept. 16. fl. 30.d. 16. Oct. 16. fl. 30. d.”; 1. cs. 231r.: „Méltóságos Gróff Szintendorff Kis Aszszon három Billetet adott már a Clavier Mesterének Klete Zachariásnak ...”; 9. cs. 107v. 107. t. 1767. márc.: „6a eidem Klette pro Compositione diversarum Notarum ad rationem antelatae Comitissae vigore Quietantiam ... 28. fl. 52. xr.”; 9. cs. 118v. 1767. márc. 6.: „Magistro Musicae pro Instructione Illmae Domicellae Zintendorffianae... eidem Klette pro compositione et copiatione diversarum ariarum ... 28. fl. 52. xr.”

<sup>33</sup> 10. cs. 29v. 1775. febr. 25.: „Vor gemachte Music bey gehaltenen Accademie und Baalen bey denen Notre Damen, denen Musicis gezahlt 54 fl. 10. d.”

<sup>34</sup> 1. cs. 231v.–232r. és 234r.

4 trombitásból, 1 dobosból és 4 harsonásból áll. A háromnapos, decemberi gyászünnepségen a változatlan összetételű vokális együttes mellett a szintén változatlan hangszereket ismét Franz Tost irányítja. A gyásznapokat záró nagymisén azonban a két harsona helyett két harántfuvola szerepel.<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> 11. cs. 385r.–390r. és 429r–431r.: 1799. nov. 7.: „Conto über die bey weylant Seiner Eminenz Cardinal und Primas von Hungarn Herr Fürsten Joseph Batthyany abgehaltenen Exequien an nachstehenden Vocalisten gehabten Unkosten, und zwar: den 7-ten Novembris bey dem erfolgten Requiem: 6 Discantisten, 6 Altisten, 6 Tenoristen und 6 Bassisten ... 72 fl. [...] für die Josepha Martini, welche die Ariae gesungen... 20 fl.”; „Sigl. Presburg den 12 Dec. 1799. Carolus Martini Regens Chori bey St. Martin.”; „Conto über die bey weylant ... an nachstehend fürgewesten Leichen Begängnus denen Vocalisten gehabten Unkosten: 4 Discantisten, 4 Altisten, 4 Tenoristen und 4 Passisten ... 64 fl.” ( dátum és aláírás ua.) „Conto über die Exequien, welche den 7-ten Nov. für Ihre Eminenz Cardinallen de Bathiani gehalten worden bestehet aus vollgenden Persohnen: Violino 1mo 6, Violino 2do 6, Bassi 6, Alto Viola 2, Oboe 2, Fagotti 2, Trombone 2, Corni 2, Clarini 2, Paucker 1.”; „Suma 31 Persohnen. Franz Tost Stadt Thurnermeister.”; „Begängnis: ... Trompetter 4, Paucker 1, Posaun 4.”; „Conto über das Lob Amt ... Traversi 2.”

Tallian Tibor

## ÁTVÁLTOZÁSOK, AVAGY A NEMZETI SZÍNHÁZ OPERAI KOTTATÁRÁNAK NÉHÁNY TANULSÁGA

### 1. Próza, secco, accompagnato

Tudjuk, a 18–19. századi énekes színpadi műfajokban kétféleképpen dialogizáltak: a német *Singspiel*, s a Közép-Európában csak német daljáték-formában ismert francia *opéra comique* színpadán prózában, az olasz operában continuo-kíséretes recitativóban. Német színpadon az olaszról átültetett operákat is daljátékként, prózadialógusokkal adták – Mozartot is. Német mintára a magyar színházban is prózában mondtak mindenféle operai párbeszédet, már csak azért is, mert ha a recitativo mibenlétéről tán volt is fogalmuk a színházcsinálóknak, autentikus zenei szöveg ritkán állt rendelkezésre. Partitúrák, előadási anyagok többségben német forrásból származtak, német színpadokon működött direktorok, karnagyok, énekesek tulajdonából kerültek a magyarok kottatárába, vétel, ajándék, hagyaték vagy a tulajdonos odaszereződése útján. Daljáték-formában játszották többek között a 19. század elejének legnépszerűbb vígoperáját, a *Sevillai borbélyt*. Nemzeti Színházban használt 19. századi kéziratos vezérkönyvből hiányoznak a recitativók; zárt számok után csak azt a megjegyzést olvassuk: „Prósa”. Magát a *prósát* a kéziratos sűgőkönyvekben olvashatni.

Az 1830-as években a *Singspiel*-átdolgozás hagyományát az olasz romantikus opera-tragédia hatalmas iramú térhódítása sem szakította meg azonnal. Utalok Bellini *Az ösmeretlen nő* című romantikus operájára, azaz *La Straniera*jára. A Nemzeti Színház kottatárában őrzött, német és magyar szövegű partitúrából hiányoznak Bellini *accompagnato*i; helyükön itt is az áll: „Prosa”. Egy helyen azonban mégis rábukkanunk egy vonóskíséretes recitativ-párbeszédre, de ez nem Bellinitől származik: a drámai kulcspillantásban felhangzó kétlapnyi zenekaros dialógust a kottában található szignó Heinisch József nemzeti színházi másodkarnagy írásaként és szerzeményeként azonosítja. Hogy vajon hol s mikor toldotta be Heinisch a részletet a partitúrába, azt nem tudjuk megmondani: ő már azelőtt karnagyként tevékenykedett a magyar vándorszínész-társaságnál, hogy az Pestre jött; Kassán is ott volt, mikor a társaság 1836-ban bemutatta a *Stranierát*, Szerdahelyi József fordításában, melyet azután a pesti Magyar Színházban is használtak az 1838-as bemutatótól kezdve.<sup>1</sup>

E felemás kísérlet mutatja, a színháziak tisztában voltak vele, az elavult stílus nem sok sikerrel kecsegtet a végigkomponált opera előretörése idején, ami immár a magyar színpadot is elérte: Kerényi Ferenc magyar színháztörténetéből tudjuk, Kolozsvár közel egy évtizeddel korábban megismerte már az olasz énekesbeszédet. Amint a pesti színházban valamelyest növekedett az ének- és zeneprodukciók szakszerűsége, az igazgatóság

<sup>1</sup> A Nemzeti Színház és a Magyar Királyi Operaház használaton kívül került kottagyűjteményét az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára őrzi. Leltározatlan anyag, feldolgozása folyamatban.

le is vonta a szükségszerű következtetést az operai divat változásából: levéltári dokumentum szerint a Nemzeti Színház 1847. május 26-án utasította Holding Ferenc bécsi ügynököt, hogy a „jövendőben [...] csak oly operákat ajánljon, mellyekben próza nincs”.<sup>2</sup>

Mégis, a színház konzervativizmusa az egy-két régi opera buffát, amit egyáltalán játszottak a 19. században, elsősorban a *Don Juant* és a *Sevillai borbélyt*, évtizedeken át továbbra is pseudo-daljátékként tartotta színpadon. Helyzetük azután végleg ellehetetlenült a wagneri korban; úgy látszik, a sokat emlegetett zenei próza, vagyis a szimfonikus végigkomponált opera egyre nehezebben tűrte maga mellett a daljátékban megszólaló valódi prózát. Mielőtt még újra polgárjogot nyert volna a secco – ami már a historizmus előszelét jelzi a századvégen –, a színházak ellenkező irányban kísérleteztek, a daljátékok másodlagos átkomponálásával próbálták aktuális zenei dialógusformához jutni. Ebből a törekvésből különös hibrid termékek születtek, mint amilyen a *Sevillai borbély*nek a 19. század feltehetően harmadik harmadában játszott végigkomponált változata: a nemzeti színházi hagyatékban magyar szöveggel ellátva megtaláljuk az eredeti, Rossini-féle recitativót, kidolgozott négyyszólamú vonóskísérettel. Magyar szöveg és kotta egyszerre íródott, de persze ez még nem bizonyítja feltétlenül, hogy az accompnato-változatot helybéli muzsikuskészítette. Levéltári adalékot használatáról egyelőre nem találtam; sajtóhíradásból talán meg lehet majd állapítani, mikor tért át a Nemzeti Színház operatársulata e szemünkben sajátosan anakronisztikus megoldásra. Húzások és bejegyzések szerint mindenesetre az anyag használatban volt.

## 2. Változatok, átdolgozások

Operai előadási gyakorlat legfontosabb szerszáma a vörös vagy kék ceruza: minél nagyobb sikert arat az opera, minél hosszabb ideig marad műsoron, partitúrájában a húzások annál több rétege fedi egymást. Általános érvénnyel állapíthatjuk meg, hogy az évtizedek múltával az előadók egyre türelmetlenebbé válnak régebbi műfajok és művek bizonyos sajátosságaival szemben, sokszor épp azokkal, amelyek pedig legerősebben meghatározták a műfajtypust. Példaként kínálkozik a francia nagyopera látványos kórus- és balettjeleneteinek sorsa. Óriási költséggel és gonddal állították ki őket, szinte csak azért, hogy hamarosan többüket kiejtsék az előadásból. Aligha történt ez az ízlés puritanizálódása okán. Magyarázatot inkább abban lelhetünk, hogy a látványos tömegjelenetek a repertoár-előadások rutinjában hamarabb és végletesebben züllöttek le, mint a magánszcnének. Sok népszerű nagyoperát 19. századi pályafutása végén már csak keresztmetszet formában látott–hallott a publikum.

Húzások mellett a másik leggyakoribb vétség, amit az úgynevezett eredeti rovására színházak, pontosabban szólva énekesek elkövetnek, a transzponálás. Karmesterek a partitúrában, még inkább zenekari tagok a szólamukban, mindig jelölték a transzpozíciót, az esetek nagy részében az énekes nevével együtt, aki a magasabb vagy mélyebb változatot énekelte (ez a húzásokra is érvényes). A 19. századi vokalizáció történetéről, jelentős

<sup>2</sup> Országos Széchényi Könyvtár, Színház- és Művészeti Tár. Nemzeti Színház iratai, kötetes iratok. A kötetek évenként tartalmazzák az elküldött levelek kivonatait.

múltbéli énekes egyéniségek hangkarakteréről releváns adatokat kapunk az utalásokból. Kiragadott példaként említem Herold *Zampáját*, a kevés régebbi francia vígopera egyikét, amit 1837 szeptemberétől kezdve nagyobb megszakításokkal ugyan, de a hetvenes évekig mindig elővették, mert vezető tenoristák kedvelték címszerepét. Tetszhalott állapot után 1849-ben a fiatal Stéger Ferenc főszereplésével újíttotta fel Erkel; Stéger több mint egy évtizeden át énekelte a címszerepet mint szerződött tag és mint vendég. *Zampa* nagyjáriáját a második felvonásban a partitúra két változatban, *G-* és *A-*dúrban is tartalmazza; a muzikusok bejegyzéseiből tudjuk, Stéger a magasabb változatot énekelte.

A transzponálás kegyes csalás, de mégis csalás, mindig kissé rossz lelkiismerettel folyamodtak hozzá a színházak. Más változtatásokat teljes jóhiszeműséggel hajtottak végre, sokszor egyáltalán nem is voltak tudatában, hogy változtattak. A pesti magyar színházbeli operajátszás kezdeti éveiben, amikor tudatos operapolitikáról még nem beszélhetünk, amikor karnagyok, énekesek közvetítésével, bizonytalan tisztaságú, vagy egyértelműen kontaminált forrásokból került a színházba szöveg és zene, nemcsak régebbi művek jelentek meg oly elváltozott formában, hogy szülőatyjuk sem ismert volna rájuk, hanem új, kortársi sikerek vagy siker-ígéretes is átéltek különös átváltozásokat. Ismert a magyar zenetörténeti irodalomból az adat, hogy Mercadante *Esküjét* – *Il giuramento* – eredeti partitúra híján Erkel hangszerelésében mutatta be a Nemzeti Színház. Említi a hangszerelést Legány Dezső műjegyzéke. A partitúrából kiderül, hogy az operát nem egyedül hangszerelte Erkel, hanem másodmagával, postamunkában a bemutató előtt. Az Erkel kezétől származó 1. felvonás végén ceruzával bejegyezve áll: F. E. 29/12 1838. A premiért a következő év január 12-én tartották. Erkel tettestársát Kirchlehner Szeráf személyében sejtethetjük. Hasonló önszegélyező aktusok nem csak a magyar provinciában fordultak elő akkoriban; mint a kezdeti évek más hűtlenségeiben is, ebben is külföldi, elsősorban német mintákat követett, másolt a magyar színház. Bellinit és Donizettit a harmincas években német és osztrák területen néha még a régi praxis szerint, többé-kevésbé adaptált formában játszották; a kotta- és információhiányban szenvedő Nemzeti Színház pedig aggály nélkül vette át a romlott alakokat a közvetítőktől. Közöttük olyan jelentős személyiségek is voltak, mint Schodelné, aki külföldi útjait szerepszákmányoló hadjárat céljára is felhasználta. Ő hozta Pestre Bellini *Beatrice di Tenda* című operáját; alcíme – *Az ursinói kastély* – jelzi, átdolgozásról van szó; az eredeti darab ugyanis Milano hercegségében játszódik a Viscontik korában, és közelítőlegesen történelmi eseményeket mond el. A nemzeti színházi anyagban megtalálható német partitúra alapján megállapíthatjuk, honnan a különös cím: *Das Castell von Ursino / Große Oper in 2 Akten / Frei nach Romanis' Beatrice di Tenda / von Georg Ott, / Musik von V. Bellini*. Ott, kitől a *Hugenottáknak Die Ghibellinen in Pisa* c. átdolgozása is származik, a bécsi Josefstädter Theaterben adatta elő az átdolgozást. Amely alapos: *Beatrice* tragédiáját boldog befejezéssel fejele meg. Hiányérzetei voltak az átdolgozónak a zenét illetően is, ezért felékitette néhány idegen tollal. A *seconda donna* szájába nagyon szép áriát adott, erről átlagos tájékozottságú operahallgató is felismeri, hogy nem a *Beatricéből*, sőt nem is Bellinitől származik, hanem Donizetti *Lucrezia Borgiájában* mutatja be az ambivalens jellemű hősnőt.

*Beatrice di Tenda* illetően átdolgozása nem maradt további következmények nélkül. Hamarosan Pestre érkezett ugyanis maga a Donizetti opera, 1839. augusztus 31-én

mutatták be. Mondani sem kell, az eredetihez képest néhány nagyobb változtatással. A legszembeszökőbb, hogy Lucrezia cavatináját húzták benne (behajtották), és rövid, accompagnatós scénával helyettesítették. Miért? Feltételezésem szerint azért, mert a cavatinában az illetékesek felismerték a Beatricében már használt részletet, márpedig a Bellini-darab akkor még műsoron volt. Helyettesíteni kellett tehát – talán helyi komponista szerzeményével. A Nemzeti Színház évtizedekig megmaradt ennél a változatnál; a visszaállításra utaló nyomok az 1870-es évek elejére tehetőek.

E szakasz befejezéséül megemlítem, hogy a *Normát*, azt a művet, amelynek jelentőségét Buda és Pest operatörténetében nem kell ecsetelni, 1837-es bemutatójától kezdve az egész 19. századon át idegen hangszerelésben játszották a Nemzeti Színházban; a német partitúra alapján gyaníthatóan nem házi zeneszerző keze nyomán. 1879-ben meghozta ugyan a Nemzeti Színház Milánóból az autentikus vezérkönyvet, de láthatóan mégis megmaradt a régi alak mellett – talán, hogy ne kelljen új szövegeket írni, s a zenekart újra betanítani.

### 3. Hangszerek, hangszínek, zenekar

Norma régi, ismeretlen kéz által áthangszerelt partitúrájából hiányzik egy hangszer, amely oly sok romantikus olasz operában alkot jellegzetes lokális színt – a hárfá. Szerencsére: a színház zenekarában ugyanis az első évtizedben nem volt hárfá. Levéltári adat szerint 1846 nyarán szerződötett Bécsből hárfásnőt a Nemzeti Színház; hogy az előírt augusztus 1-jei hatánapig valóban leutazott-e Pestre Jochen Erzse, azt nem vehetjük biztosra, mert a színházi zsebkönyvek együtteslistáin a neve csak 1848-ban jelenik meg. A legkorábbi repertoárt kiszolgáló romantikus partitúrákban a hárfá-állások pótlására különféle *Verlegenheitslösungen*okat találtak az adaptálók. A *Norma* előjátékának arpeggióit a Nemzeti Színház partitúrájában gordonka-akkordfigurációk helyettesítik, a *Borgia Lucrezia* partitúrája a címszereplő belépő cavatinájának hárfakíséretét hegedűkre bizza. Bellini *Straniérja* különösen nagy szerepet szán a hárfának – a címszereplő, a kitaszított nő, normalitás és téboly határán egyensúlyoz, s mi adhatna jobban hangot eme lélekállapotnak, mint a hárfá, amely mintha emberi beavatkozás nélkül szólalna meg, a természet és a tudattalan üzeneteként. A primadonna bemutatkozó számát: *scena e romanza* – színpadi hárfá kíséri: *arpa sul palco*, vagy ahogy a harmincas évekbeli német másoló írja: *arpa sul balco*. A partitúrában a hárfá szövege kidolgozva nincs, van viszont hárfá-stimm a zenekari anyagban, címlapján a magyar nyelvű felirattal: „Harpa az Ismeretlen nőből”. Beírták az énekszöveg végzavait is, magyar nyelven. Hárfá játszott volna tehát a *Straniér*ben? Schodelné 1838 januárjában mutatkozott be a szerepben, az abszolút hárfátlan időszakban. Talán akkor pótolták a hárfá-stimmet, mikor szerződöttek hárfistát? Sajnos, a Bellini opera 1844-ben lekerült a műsorról; a hárfásnő eljövételét tehát nem érte meg. Hol keressük hát a rejtély kulcsát? Talán segítenek a kóruszövegek némelyikére feljegyzett 1848. szeptemberi dátumok; feltételezhetjük, hogy ez időben újra elő akarták venni a négy éve nem játszott Bellini művet. De erre a szabadságharc évében nem került sor. Később sem: 1849. július letelején Schodelné menekülésszerűen, előzetes bejelentés nélkül elhagyta a színházat, a várost, és az új, utóbb sem használt hárfabetétet. Ha nem hárfá, miféle hangszer kísérte Alaide románcát?

Hihetően informál erről a zenekar egyik stímmje. A *scena e romanza* után, s még egy helyen, ahol a partitúra színpadi hárfát ír elő, a fagottszólamban piros ceruzával azt olvassuk: „mit Clavier”. Tehát – az erdei jelenet kísérteties légköréhez nem épp illő módon – Alaide szólójának kísérőhangjait klavír játszotta.

Szenteljünk ezután némi teret egy másik helyi hangszínnek, amely az olasz és francia romantikus opera – vagyis a Nemzeti Színház megnyitása idején az uralkodó divat – egyik *mustja*, egyik *abususig* használt eleme volt, s amely a provinciális színpadon ugyanolyan bizonytalanul létezett, mint a hárfa: a banda, a színpadi fúvószena. Tekintve a színházi zenekar minimális méretét, megértjük: nem ennek feladata volt, hogy színpadi fúvószenét szolgáltatson, hanem külön fúvóegyüttesé. Ha volt ilyen a városban, s ha a színház meg tudta fizetni! A nemzeti színházi operaszínpad története során többször nem győzte, mint ahányszor győzte a banda költségeit. Mit csináltak, ha nem volt banda? Legrégebbi partitúrák némelyike eleve bedolgozza a zenekar játszanivalójába a banda-passzusokat – olykor nemcsak fúvós, de vonós hangszerekre is. Ám a bandát, magára valamit adó színház tartósan nem nélkülözhetette. 1854-ben olvassuk a Nemzeti Színház igazgatósági jegyzőkönyveiben: „Normából a banda hangjegyek némely része elveszett s azokat a partitúrából kiírni nem lehetvén [hiszen a banda a partitúrában nincs meghangszerelve] azt Doppler Ferenc ajánlkozik díjtalanul megtenni”. Ha a szólamok elveszhettek, korábban létezniük kellett. Valóban, addigra a banda majdnem olyan súlyú presztízs-tényezőként szerepelt a színház zenei ügyvitelében, mint a primadonna. 1854. július 10-én „Nyéky Mihály sajnálatát nyilatkoztatá ki a fölött hogy Norma legközelebb banda nélkül adatott, ohajtandónak vélte, hogy oly operák, melyekhez banda szükségeltetik ne adattassanak olyan napokon, melyeken Morelli nem szerződött zenekarát fölléptetni. Mire intendáns ur nyilvánítá miszerint legközelebb Normát Medori sürgetésére mulhatatlanul ismételni kellett, különben ezen körülmény nélkül ő maga sem ohajtá Normát banda nélkül adatni.”

Morelli nevű fúvóskarnagy az 1854-es esztendőben szerződött a színházzal: „A cs. kir. katonai zenekarok eltávozván Pestről, az operákhoz mulhatatlanul szükséges színpadi zenekar szerkesztésére és betanítására 25 p.ft. mellett Morelli ajánlkozott.” 1856-ban újra sikerült megszerezni a katonazenekarok közreműködését. Az igazgatóság regisztrálta, hogy „az Éjszaka csillagához a cs. kir. katonai banda közreműködése is kieszközöltetvén, a cs. kir. katonai Városcommando értesíti az igazgatóságot azon felsőbb rendeletről mely szerint a színlapon a banda meg nem nevezhető”. Egyes operák banda-részeihez a 19. század közepén vagy később Doppleren kívül más helyi muzsikuskok is készítettek hangszerelést. Fúvóspartitúra-*Einlage*kat és a fúvószenészek képeslapméretű szólamait megtaláljuk többek között a *Borgia Lucrezia* partitúrájába kötve, illetve a zenekari anyag mellett. Donizetti 1837–1848 között játszott *Gemma di Vergjének* anyagában a banda-*Einlage* partitúráján még a készítő neve is szerepel: Szerdahelyi József.

Mindeme problémák csak viszonylag marginális hányadát tették ki a problémakötegeknek, amivel tán minden idők minden operazenekara szembesül, de nem olyan hátrányos helyzetben, mint a magyar opera hőskorának fél évszázadában. A hátrányos helyzet érzékeltetésére egyetlen összehasonlítást teszek. 1884-ben az Operaházba történt átköltözéskor nagy arányban fejlesztették a zenekart, amely korábban is operazenekarként működött a Nemzeti Színházban: létszámát 60-ról egyszerre 75 főre emelték. Ezzel

megközelítően akkorára nőtt a zenekar, mint amilyen a párizsi Operában már az 1830-as években szolgált. Korábban Pesten évtizedeken át cca. 40 fős szerződött zenekar játszott operát. Nagy premierek idején talán kísérettel, de még így is óriási erőfeszítéssel. Sajtó-kifakadások mellett leghívebben s legkeserűbben maguk a muzsikusok tájékoztatnak arról, milyen súlyos következményekkel járt a zenekari szűk keresztmetszet. Befejezésképpen idézek néhány, az operai mindennapok előadási gyakorlatát jellemző adalékot. Ezeket *A próféta* zenekari szólamaiból gyűjtöttem ki. Második Meyerbeer-bemutatója volt ez a Nemzeti Színháznak, a korszak talán legnagyobb szenzációja, részben a monumentális zenedramaturgia, részben a különleges kiállítás, részben Anne de La Grange jóvoltából, aki 27 alkalommal énekelte Fides szerepét. Zenekar és karmestere, Erkel Ferenc, nem vették könnyen a feladatot; a korátlaghoz képest kimagaslóan hosszú próbafolyamattal készültek fel az előadásra. 1850. április 23. és 29. között öt zenekari korrektúrapróbát tartottak, majd a bemutatóig még 30 alkalommal próbáltak alkalmanként másfél-két és fél órát; La Grange asszony május 29-én jelent meg először a színpadon, és 12 próbát dolgozott végig a zenekarral és partnereivel: Stéger Ferencsel, Szymanska Annával, Reinával, Köszeghyvel. Június 10-én délelőtt az ominózus banda próbált; ugyanaznap este a „Grosse General Probe mit Beleuchtung Costume etc” 5 órától egyegyed 11-ig tartott.

A kicsiny létszámú zenekarral eleve csak kompromisszumokkal lehetett eljátszani az óriás-partitúrát, amelyben többek között 4 fagott szólómat kellett volna megszólaltatnia a színház 2 bűgösiposának. A rutinelőadásokon azután a legkülönbözőbb vészhelyzetek alakultak ki. Ezekről a fuvolaszólamban találunk gondos bejegyzéseket 1858-ig; valószínű, hogy a jóindulatú, ám szarkasztikus pillantású krónikás személyében többnyire Franz Dopplert tisztelhetjük:

- 22 Februar 1851 im Abonement ohne 2te Clarinett
- 7 Juni 1851 im Abonement sehr voll. Franz Dopplerauf Urlaub in Wien. Fisharmonica statt Orgel!!!!!!! [sic]
- 9 August im Abonement - Harmonie im Orchester statt Orgel
- 8 Oktober Dirigent Carl Doppler. Erkel krank Sehr volles Haus
- 14 Oktober Dirigent Carl Doppler Erkel krank
- 21 Dezember Fr. Doppler 1ter Oboist. Herr Bachmann krank. Carl Doppler 1 Flötist & Organist. Herr Huber krank
- 15 März 1855 Ohne Banda bloß Jausch mit dem Haibl
- 18 May 1855 Ohne Oboe & ohne Bertha
- 14 Juni ohne Oboe. 2ter Fagott ist zu tief
- 14 Juli Proch im 2ten Stock in der Loge sieht ein Orchester ohne Oboe 1mo ohne 2ten Fagott.
- 10 Dezember 1855 Erkel als Organist
- 18 September [1856] Erkel bekommt einen Sohn. Herr Windl abwesend, ohne 2te Flöte
- 31 Oktober 1857 Ohne 2ten Fagott. Stoll bewährt sich als tüchtiger Solobläser  
Schlittschuhlauf wird ausgezischt
- 11 Februar 1858 schlecht besucht statt Kunok. NB vielleicht zum letzten mal in Pest D.



## Gombos László

### „HÍRHEDETT ZENÉSZ” ÉS „ZENEÉLETÜNK NESZTORA” PÁRHUZAMOK LISZT ÉS HUBAY PÁLYÁJÁN

E tanulmány címe két személy, Liszt Ferenc és Hubay Jenő kapcsolatára utal, és két idézetet tartalmaz, melyek azonban – szándékom szerint – mindkét személyre egyaránt vonatkoznak. Vörösmarty versének kezdőszavait Hubayra is érvényesnek tekinthetjük, és Lisztre is maradéktalanul ráillik Tóth Aladár megnevezése, melyet gyakran használt írásaiban Hubay nevének szinonimájaként. Az idézetek sorrendje nemcsak a két mester egymás közötti viszonylatában hordoz kronológiai tartalmat, hanem arra a kettősségre is utal, amely pályájukon meghatározó volt: a világjáró előadóművész helyét idővel a zeneszerző és a zeneélet irányító figurája vette át. Ez a párhuzam azonban az életutak alapsabb összevetésével a fő vonalakon túl számos egyéb részlettel gazdagodhat.

Amíg a Liszt-életrajz főbb állomásait közismertnek tekinthetjük, addig Hubayról meglehetősen elmosódott és egyoldalú kép él a köztudatban, alakja az elmúlt évtizedekben többnyire csupán negatív mellékszereplőként jelent meg a zenei szakirodalomban. A zenetörténet-írás azon nézőpontjából szemlélve, amely a zeneszerzői nagyság és eredetiség szerint vizsgálja és értékeli a múlt személyiségeit, Hubay természetesen csak epizódszerepet kaphatott. Alkotóként nem tartozott a zenetörténet fő áramába, de a sok ezernyi korabeli dokumentum tanúsága szerint mintegy fél évszázadon át a magyar zeneélet vezető személyisége volt, és elévülhetetlen érdemeket szerzett a zenekultúra hazai felvirágoztatásában. Gyakran hangoztatta, hogy a Liszt által kijelölt úton kíván haladni, és szívesen vette, ha a nagy mesterhez hasonlították.

A század első évtizedeiben Hubay a magyarországi Liszt-kultusz egyik élharcosának számított, és mindent megtett a zeneszerző Liszt elismertetéséért és emlékének megőrzéséért. Bár hegedűművészként nem lehetett közvetlenül a tanítványa, Lisztet mindig mesterének nevezte. Kettejük kapcsolatának hangsúlyozása a 20-as, illetve 30-as években Hubay számára különösen aktuálissá vált, amikor az ország szétdarabolását követő bizonytalan és sokak reménye szerint átmenetinek tekintett időben a múlthoz tartozás jelentett fogódzópontot és menedéket az újabb katasztrófa felé rohanó világban. Ugyanakkor mindez személyes pozíciójának és tetteinek legitimálását is szolgálta. Hubay Liszt érdekében kifejtett tevékenységének pusztá felsorolása is meghaladná jelen tanulmány terjedelmét, így csak néhány fontosabb példa kiemelésére szorítkozhatunk. Részben neki köszönhető, hogy 1925-től Liszt nevét viseli a budapesti Zeneakadémia, ahol emlékszobát hozott létre, és azt saját költségén beszerzett újabb relikviákkal gazdagította (többek között az Ernst-gyűjtemény darabjaiért cserébe három értékes festményét ajánlotta fel).<sup>1</sup> Alapító tagja és társelnöke volt a Liszt Ferenc Társaságnak, harcolt

---

<sup>1</sup> „Ernst-tel rendbe jöttem. Ő az összes birtokában levő Liszt-reliquiákat és atyám Barabás arcképét adja a 3 képért. Azt hiszem jól járunk e cserével. Hiszen az én alkotásom a főiskolai Liszt múzeum, hadd legyen minél gazdagabb...” Hubay levele feleségéhez, 1930. október 22. Budapest (OSZK Kézirattára, Fond 73).

a Zeneakadémia régi épületének visszaszerzéséért és egy önálló Liszt-múzeum létrehozásáért, valamint a zeneszerző hamvainak hazahozataláért. Számos alkalommal vezényelte mestere műveit, előadásokat tartott és emlékhangversenyeken működött közre. Hazai és külföldi lapokban közzétett többtucatnyi cikkében Liszt emberi és művészi nagyságát hangsúlyozta, és mondanivalóját a személyes találkozások élményeivel tette színesebbé.

Az említett írások között – a téma azonossága miatt – számos átfedés figyelhető meg, gyakran nemcsak egyes mondatok, hanem egész bekezdések térnek vissza többé-kevésbé azonos formában. Emeljünk ki példaképpen egyet Hubay időskori megnyilatkozásai közül. 1936. május 2-án a miskolci zeneiskola Liszt-ünnepségén hangzott el az az emlékbeszéd, amely nyomtatásban is megjelent az intézmény évkönyvében.<sup>2</sup> A 78 éves mester néhány személyes vonatkozású utalással kiegészítve áttekintette és értékelt Liszt pályájának fő állomásait és művészi tevékenységét. Szavai azonban azt az emlékbeszédet előlegezik kísértetiesen, melyet Hubay talán saját maga számára várt el az utókor részéről. Néhány részletől eltekintve, és a neveket, helyszíneket behelyettesítve akár úgy tűnhet számunkra, mintha ott Miskolcon az életének utolsó évében járó Hubay önmaga nekrológját olvasta volna fel.<sup>3</sup> A továbbiakban a két művészpálya vázlatos párhuzamba állítása során legyen vezérfonalunk az említett írás.

Hubay, a világszerte ünnepeelt előadóművész és pedagógus, de kevésbé sikeres és gyakran elavult romantikusnak nevezett zeneszerző, így indította beszédét:

„Az egész művelt világ ma már elismeri, hogy Lisztben nemcsak a csodás, az ihletett zongoraművészt bámulta..., benne nemcsak a nagy tanítómestert csodálta, ki előtt az egész zenevilág mély tisztelettel hajlott meg, hanem köztudatba ment át, hogy Liszt a legnagyobb zeneszerzők egyike, ki a világot örökbecsű művekkel ajándékozta meg. [...] nem tartozott se irányhoz, se iskolához. Ő Liszt-zenét írt s egyedül állott, mint a lángelmék mindig.”

Majd ezt követően Liszt művészetének magyarságát kívánta hangsúlyozni:

„...műveiben majdnem kivétel nélkül, olykor tudatosan, sokszor atavisztikus alapon, a magyar lélek megnyilatkozásait találjuk... Nem véletlen, hogy Szent Erzsébet legendáját dolgozta fel egyik legkimagaslóbb művében... De szimfóniai költeményeiben... [is] lép-ten-nyomon gyémántként csillámlik fel a magyar génusz, a magyar gondolat, a magyar érzés, a magyar dallam. Magyar rapszódiaiban utolérhetetlen magasságra emelte fantáziájának kifogyhatatlan változatosságával a magyar népdalt.”

<sup>2</sup> „Visszaemlékezés Liszt Ferencre. Emlékbeszéd. Miskolc thj. város Liszt-emlékhangversenyén – 1936. május hó 2-án – tartotta: HUBAY JENŐ dr.” *Miskolc Városi Hubay Jenő Zeneiskola értesítője az 1935–1936. iskolai évről*. Harmincötödik évfolyam. Szerkesztette: Koller Ferenc igazgató. Miskolci Könyvnyomda R. T. [1936], 10–15. oldal. A továbbiakban a forrásmegjelölés nélküli idézetek ebből az írásból származnak. A zeneiskola 1927-ben, fennállásának 25 éves jubileumát ünnepelve költözött az újonnan épült zenepalotába, és ez alkalommal vette fel Hubay Jenő nevét, melyet büszkén viselt a II. világháborút követő rendszer-változásig.

<sup>3</sup> A sors különös játéka, hogy egy évvel később egy valóságos Hubay-nekrológ is elhangzott Miskolcon, amelyben Koller Ferenc egykori mesterét a „hegedű Liszt Ferencé”-nek nevezte. (Gépirat az OSZK Kézirattárban, Fond 73).

A népdal fogalma itt természetesen tágabb értelemben szerepel, mint amelyre Bartók a parasztzene terminust használta. Hubay többször utalt írásaiban Liszt nagy viharokat kavart „cigánykönyvére”.<sup>4</sup> Az MTA ülésén 1927-ben tartott előadásában is kifejtette: Liszt „eszményképet alkotott magának, amelynek a valósághoz semmi köze nincs”, és mestere következtetéseit a „lángész jóhiszemű tévedése”-nek nevezte.<sup>5</sup> De amíg Liszt az általa ismert magyar zenét a cigányoknak tulajdonította, addig Hubay korabeli szóhasználatával élve gyakran ugyanezt – szintén tévesen – magyar népzene-nek nevezte, és nem határolta el egyértelműen a népies műzenétől.

Magyaros hangvételű hegedűdarabjaiban és színpadi műveiben ugyanabból a közismert dallamanyagból merített, mint Liszt a rapszódiaiban.<sup>6</sup> Részben ennek köszönhető, hogy a hazai és külföldi írások zeneszerzőként is számos alkalommal állították Liszttel párhuzamba. A Zeneakadémia 1912–13-as évkönyvének cikkírója mint „köztudatra” hivatkozott, miszerint Hubay „»Csárdajelenetei«, ép[p] úgy, mint Liszt rapszódiai, a magyar zene faji szépségeinek hathatós terjesztőivé váltak az egész művelt világon.”<sup>7</sup>

Mások viszont negatív példaként hivatkoztak Hubayra és Lisztre egyaránt, szembeállítva őket a parasztzene inspirációja alapján komponáló újabb zeneszerző-generációval. Papp Viktor írta 1919-ben:

„...Hubay nem kiemelkedő faji szerző... Erkel, Liszt, Zichy, Mihalovich sorában ő a végső reprezentáns. Ők a magyar nép őshumuszú rétegének csak a felszínén járkálnak. Nem is sejtik, hogy fajiságuk felszínes...”<sup>8</sup>

<sup>4</sup> Liszt: *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*. Paris, 1859.

<sup>5</sup> *A Magyar Tudományos Akadémia hatása zeneművészetünk fejlődésére. Írta Hubay Jenő tiszteleti tag (Előadta a Magyar Tudományos Akadémiának 1927 május 8-án tartott ünnepi ülésén)*. Budapest, 1927, 23. Hubay a következőképpen látta a cigányok szerepét a magyar zenében: „Az összekötő kapocs a nép és a városi közönség között a cigány volt és még ma is az; bár jelentősége és befolyása a magyar népies zenére jelentékenyen csökkent. [...] zeneművészetünk sokkal előbb bontakozott volna ki a cigánystílusból és emelkedett volna európai magaslatra, ha a cigányok érzéki, színes és szuggesztív előadásukkal nem ringatják a nemzetet abba a hipnotikus meggyőződésbe, hogy csak a cigányok képesek az igazi, szívet-lelket gyönyörködtető magyar muzsikát interpretálni, minden más előadás csak tudákos »német« zene. [...] Semmiféle ünnepély cigányzene nélkül nem volt képzelhető. [...] Magyarország specialitásává avattuk őket. Az idegenek elragadtatással hallgatták a cigányzenét, és jogosan azt hitték, hogy magyar zene nincsen...” Uo. 20–21.

<sup>6</sup> Hadd utaljunk itt legismertebb példaként a korábban Lavotta Jánosnak tulajdonított *Cserebogár, sárga cserebogár* kezdetű dalra, amely a 6. rapszódiaiban és Hubay *Lavotta szerelme* című operájában egyaránt megjelenik.

<sup>7</sup> *Hubay Jenő jubileuma. Az Országos M. Kir. Zeneakadémia Évkönyve az 1912/1913-iki tanévről*. Szerkesztette Moravcsik Géza titkár. Budapest, 1913, 6.

Az említett két műfaj közötti rokonságra maga Hubay is utalt egy kései nyilatkozatában: A tizennégy csárdajelenetet az „...egész világon játszották: Kreisler, Hugo Heermann, Sarasate, Kubelik, Rosé, Drdla, Vecsey Ferenc és Szigeti József. Ez a cím az én találmányom. Tulajdonképpen nem más, mint: rapszódia.” *Az Est*, 1936. november 29. 6.

<sup>8</sup> *Szózat*, 1919. november 7. Néhány évvel később Papp Viktor Hubayt ugyancsak a Liszt-iskola folytatójának, a „Lisztből kiindult magyaros iskola modern mesteré”-nek nevezte. *Szózat*, 1923. február 27., kritika a Petőfi-szimfónia bemutatójáról.

Bartha Dénes még 1942-ben is Liszttel állította Hubayt párhuzamba:

„A kultúra szomjúságának, a mindent asszimilálni akarásnak ez a türelmetlen mohósága... lehetetlenné teszi a népi–nemzeti sajátságok fokozottabb, elmélyítő kifejtését s vele az egyéni jellegű zenei kifejezőmód kialakítását... Hubay Jenővel is megtörtént mindaz, ami – nagyobb arányokban – egyszer már Liszt Ferenc tragikumára lett: lelkében is annyira elkötelezte magát a nyugatnak: a gall eszperit, az olasz dalolás, a német érzésvilág csábításának, hogy nem ért rá, nem sikerült teljes mértékben, lelke mélyéig magyarnak lennie...”<sup>9</sup>

A nemzeti hovatartozás kérdése Hubay gondolatvilágának középpontjában állott mind önmaga, mind Liszt vonatkozásában, és ennek hangsúlyozását a tisztán zenei megnyilvánulásokon túl is fontosnak tartotta. Miskolci előadásában Liszt magyarságának „százakra menő bizonyítéká”-ról tett említést, és idézte nyilatkozatát, melyet a gyermek Liszt párizsi útját megelőzően adott első pesti fellépése alkalmával: „... Magyar vagyok s nem ismerem nagyobb szerencsét, [...] hogy kedves hazám díszének egy ágacskájává válhassak.”<sup>10</sup>

Hubay előadóművészi pályája néhány évvel később kezdődött, mint példaképéé, bár karrierje szintén csodaszámra menően ívelt felfelé. Az édesapja által tanított gyermek nem 9, hanem 14 évesen lépett a nagy nyilvánosság elé, hangszere klasszikus hagyományait 15. és 18. életéve között sajátította el Joachim berlini iskolájában,<sup>11</sup> miként Liszt tette azt 11–12 évesen a Beethoven-tanítvány Czerny bécsi műhelyében. (Talán nem pusztán véletlen, hogy Hubay visszaemlékezéseiben hol 9, hol 11 éves korára tette debütálásának időpontját, ami Liszt soproni, ill. bécsi bemutatkozására rímel.) Majd ahelyett, hogy elvállalta volna a düsseldorfi zenekar hangversenymesteri tisztét, hazatért Budapestre, hogy a Zeneakadémia matinéjában (1877 februárjában) valóságosan is átvehesse Liszt ajkáról Beethoven csókját. Az eseményről az újságok is említést tettek, és az ifjút a Magyarországon tartózkodó Wieniawskival és Sarasatével hasonlították össze.<sup>12</sup> Ezt követően gyakran lépett fel a budapesti szalonokban Liszt társaságában, több alkalommal adták elő nyilvánosan a 12. rapszódia Joachim-féle átíratát és a Kreutzer-szonátát, valamint Hubay visszaemlékezése szerint Beethoven valamennyi hegedűszonátáját eljátszották Liszt otthonában. Közös fellépéseik folytatására néhány évvel később Brüsszelben és Antwerpenben került sor.

Párizs meghódítására is Liszt tanácsára indult el 1878 tavaszán, zsebében a mester ajánlóleveleivel, aki egy hónappal később személyesen is bevezette az ifjút az előkelő társaság szalonjaiba. Hubay finom modorával, kiváló kapcsolatteremtő képességével, az irodalom és képzőművészet iránti rajongásával igen közel állt mesteréhez. Justh Zsigmond így jellemezte naplójában:

<sup>9</sup> *Magyar Zenei Szemle*, 1942. október (II. évf. 10. szám) 243–244.

<sup>10</sup> Liszt nyilatkozatát az eredeti, német nyelven közli Peter Raabe: *Franz Liszt. Erstes Buch: Liszts Leben, Zweites Buch: Liszts Schaffen*. Stuttgart und Berlin, 1931, I./230. 13. jegyzet.

<sup>11</sup> Berlini tanulmányaihoz az állami ösztöndíjat Liszt javaslatára kapta meg.

<sup>12</sup> *Fővárosi Lapok*, 1877. február 28. és március 3.



Liszt Ferenc az ifjú Hubayval  
Beethoven Kreutzer-szonátáját adja elő Tarcsayék szalonjában 1878-ban.  
Hubay Andor rajza 1936-ból, édesapja visszaemlékezése alapján.

„...Három éven keresztül minden évben találkoztam vele Párizsban... Ma már egyike legkedvesebb pesti művészársaimnak... európai látóköri művelt művész... akivel társalogva át lehet lépni a Lajtha partját.”<sup>13</sup>

Arisztokratákkal, koronás főekkel, állami vezetőkkel került kapcsolatba, ismerősei és művészbarátai jelentős részben ugyanazok voltak, akik Liszt társaságához is tartoztak: Munkácsy, Zichy Mihály, Saint-Saëns, Gounod és sokan mások.

Hubay előadóművészi hírneve Lisztéhez hasonlóan Párizsban indult útjára, majd a Liszt-tanítvány Aggházy Károlylyal nagy sikerrel lépett fel Nyugat-Európa szerte. 1879 őszén tett nagy hazai turnéjuk Liszt 1846-os magyarországi hangversenykörútjára rímel. Koncertező virtuózként Hubay még több mint két évtizeden át rendszeresen szerepelt, bár idejének döntő részét a tanítás kötötte le. Németországban gyakran Joachimmal állították párhuzamba, Hanslick is így írt róla a 90-es évek elején: „a ma élő hegedűsök között kétségkívül egyike a legelsőeknek...”<sup>14</sup>

A letelepedés és a koncertező életmód feladása több lépcsőben, fokozatosan valósult meg Hubay életében. 1882-ben Brüsszelben, 1886-ban Budapesten vállalt állást, és a 90-es évek közepén állapotodott meg végleg, amikor családot alapított. A mestere pályáján ezzel párhuzamba állítható fordulatot a következőképpen írta le emlékiratában:

„Liszt Európa minden nagyobb városában egyforma lelkesedést keltett utolérhetetlen művészetével. De őt ez nem elégitette ki. Tudta, hogy nagy küldetése van a földön. Weimarban találta meg azt a nyugvópontot, melyre vágyott... Goethe és Schiller klasszikus atmoszférájában indította meg zenereformatori működését, mely nagy küzdelemmel járt. E küzdelmes korszakban, a nagyműveltségű, eszes és rendkívül erélyes Sayn-Wittgenstein Carolin hercegnő oldalán, kit nőül kívánt venni s ki folytonosan buzdította, írta meg... szimfóniai költeményeit, melyek sok tekintetben új utat tártak fel, új életet adtak, új irányt szabtak a modern zenének.”

Hubay a házasság terén szerencsésebb volt mesterénél. Ugyancsak főrangú hölgyhöz, Cebrian Róza grófnőhöz kötötte életét, aki egyszemélyben töltötte be azt a szerepet, melyet Marie d'Agoult és Wittgenstein hercegné játszott Liszt életében, ugyanakkor odaadó, önfeláldozó hitvesként Cosima Wagner vagy Clara Schumann alakjához is hasonlónak vált. Édesapja, a spanyol grandok leszármazottja nem kívánta lányát egy zeneszhez adni, így a fiataloknak egymástól távol, 3 és fél évig kellett várniuk, amíg Róza nagykorúsága első napján, 24. születésnapja hajnalán házasságot köthettek. A grófnő kiváló amatőr muzsikusként volt, Liszt élettársaihoz hasonlóan irodalmi ambíciókkal is rendelkezett, és számos cikket publikált a korabeli újságokban. Döntő szerepet játszott abban, hogy Hubay zeneszerzői érdeklődése életének második felében a hegedűdarabok és dalok komponálása helyett a nagyobb lélegzetű, szimfonikus és színpadi műfajok felé fordult. 1901-ben például így írt férjének: „Ami a kis darabok kompozícióját illeti,

<sup>13</sup> Halász Gábor (szerk.): *Justh Zsigmond naplója*. Budapest, é. n., Athenaeum, 310. 1889. március 21-i naplójegyzet.

<sup>14</sup> Idézi Neubauer Pál: *Hubay Jenő. Egy élet szimfóniája* I–II. Budapest, é. n. [1942], I/338.

Maga megígérte nekem, hogy ilyeneket már nem csinál, – váltsa be ígérését és csak nagy műveken dolgozzék...”<sup>15</sup>

A fent említett „modernség”-et Hubay gyakran hangsúlyozta Liszt művészetével kapcsolatban, ugyanakkor önmagát is – mint mestere követőjét – a modernnek közé sorolta. Élete végéig ragaszkodott ahhoz a zenei kifejezésmóddhoz, amely tanulóéveinek idején, 1870 körül még valóban újnak számított, de mintha számára megállt volna az idő, a későbbiekben szinte alig vett tudomást az azóta eltelt több mint fél évszázad változásairól.<sup>16</sup>

Liszt weimari letelepedését követően évtizedeknek kellett eltelnie hazatéréséig, bár már az 1840-es évek első felében tervezte, hogy lezárja virtuóz pályáját és „távoli, vad hazájá”-ban teremt otthont.<sup>17</sup> Ami a fiatal Lisztnek akkor nem sikerült, az a nagyjából ugyanannyi idős Hubay életében már megvalósulhatott. 1886 tavaszán Liszt Belgiumban járt, és hegedűtanárt keresett a Zeneakadémia számára az elhunyt Huber Károly helyére. A körülményeket megismerve maga is úgy látta, hogy ifjú barátja pályájára nézve sokkal kedvezőbb, ha Brüsszelben marad,<sup>18</sup> de néhány hónap elteltével Hubay mégis engedett a hívásnak. Lemondott a fényes jövőt biztosító katedráról, hogy Budapesten édesapja örökébe lépjen, és főként hogy mestere közelében lehessen. Sajnos mire a tanév elkezdődött, Liszt már nem volt az élők sorában, így csupán a stafétabotot vehette át tőle az intézet talán máig legsikeresebb tanáráként, majd 1919-től az Akadémia vezetői tisztében is utóda lehetett (igazgatói majd főigazgatói, 1934-től örökös elnöki címmel).

Liszt hazatérésének történetét Hubay a következőképpen foglalta össze idézett emlékbeszédében:

„Minthogy akkor már a Zeneakadémia felállításának terve küszöbön volt, a kormány felkérte Lisztet az intézet megszervezésére s följánlotta neki az intézet vezetését. Liszt ezt elfogadta s bár az ő tervei nem valósultak meg egészében, mégis 1875-ben átvette a Zeneakadémia vezetését s így végre egészen a miénk lett. Adhatta-e nagyobb bizonyítékát hazafias gondolkodásának? [...] Midőn a Zeneakadémia haltéri ideiglenes helyséből az Andrássy-úti palotába vonult, Lisztnek ott kényelmes, állandó lakást rendeztek be... A díszpárnák közt volt egy különösen szép és értékes: ezt Erzsébet királyné sajátkezüleg himezte a Mester számára...”

A párhuzam érdekessége miatt jegyzem meg, hogy Hubay életében is volt egy Erzsébet királyné, aki rajongott művészetéért, és ugyancsak maga készítette emléktárgyakkal ajándékozta meg: 1888-ban Románia királynéja hívta meg magához, majd

<sup>15</sup> Neubauer i. m. II/56.

<sup>16</sup> Hubay stílusa 1880 táján Vieuxtemps és Massenet, majd a 20. század elején Debussy hatására egészült ki új elemekkel.

<sup>17</sup> Liszt levele Marie d'Agoult-hoz 1843. január 22. In Daniel Ollivier (ed.): *Correspondance de Liszt et de la Comtesse d'Agoult I–II*. Paris, 1933–34, II/253.

<sup>18</sup> „Bécsben, Antwerpenben (Brüsszelben) és Párisban kerestem, anélkül, hogy megtaláltam volna a nagyszerű Huber tanár utódát a budapesti királyi Zeneakadémia számára. Véleményem szerint ideiglenes megoldással kellene beérmünk, mert Hubaynak előnyösebb, ha megtartja állását a brüsseli konzervatóriumban. Budapesten nem találná meg sem ugyanazokat a beneficiumokat, sem tehetségének ugyanazt a kibontakozási lehetőségét...” Liszt levele Végh Jánoshoz, a Zeneakadémia elnökéhez, Párizs, 1886. március 29. Magyar fordításban lásd „Ismeretlen Liszt-levelek.” *Muzsika*, I. évf. (1929. febr–márc.) 1–2. sz. 86.

köszönetképpen Carmen Sylva álnéven írt verseinek megzenésítéséért, többek között egy fehér pergamenbe kötött, saját kezűleg festett és dedikált naptárfüzetet küldött neki.<sup>19</sup>

Megemlékezését Hubay így folytatta:

„Minden évben a téli hónapokat töltötte el nálunk; itt is mint Weimarban zenei központot teremtett. Vasárnapi matinéin az öt körülrajongó tanítványok seregéből léptette fel a legjobbakat; olykor ő maga is játszott és sokszor az itten hangversenyző nagy művészek közreműködése tette érdekessé a műsorokat. A hallgatóságot természetesen Budapest szellemi elitje képezte. Fáradhatatlan volt. A fiatalság alapos kiképzése egyik főgondját képezte. Serkentette, buzdította, támogatta őket. Nagy egyéniségével fölkelte a fiatalokban az idealizmust, lángot gyújtott a tanulni vágyó fiatalság szívében.”

Míndez Hubay pedagógiai hitvallásának jellemzése is lehetne, és a Liszt-matinék leírása is szinte szó szerint ráillik azokra a házi hangversenyekre, melyeket Hubay rendezett otthonában a századfordulótól kezdve. A párizsi művészeti szalonok világa jelentős részben Liszt példájának köszönhetően honosodott meg hazánkban, és Hubay ezt a tradíciót vitte tovább vasárnapi zenedélutánjaival. A 20-as évektől rendszeressé váltak ezek az összejövetelek, melyekről az újságok részletes tudósításokat közöltek. 1925-től a rádió közvetítése révén az egész ország, sőt olykor nemzetközi adás keretében szinte egész Európa hallgathatta e hangversenyeket. A széksorokban ott ültek az állami és egyházi vezetők, a főhercegi család tagjai, diplomata és művészek, megjelentek még olyanok is, akik egykor a Liszt-matinék résztvevői voltak (gróf Apponyi Albertnek például állandó helyet biztosítottak, melyet tiszteletből halála után is fenntartottak). Az előadók sorában ott találjuk a házigazdáé mellett többek között Zathureczky Ede, Kerpely Jenő, Basilides Mária, Palló Imre, Jászai Mari és Fischer Annie nevét, továbbá olyan nemzetközi hírességek is szerepeltek Hubay zenedélutánjain, mint Josef Krips, Felix Weingartner, Jan Kiepura, Maria Jeritza és Richard Strauss.

Magyarország nemzetközi elismertetése szempontjából Hubay tevékenysége csak Lisztével vethető össze. A kultúrkapcsolatok ápolása érdekében a 20-as évektől is számos alkalommal lépett fel az akkoriban ellenséggént kezelt szomszéd államokban, megbékélésről és a zenekultúra közvetítő szerepéről tárgyalt többek között Karel Čapekkel és Beneš csehszlovák külügyminiszterrel, amiért éppen hazai részről érték heves támadások. Ugyanakkor számos cserehangversenyt szervezett, melyeken az ifjabb magyar zeneszerző-nemzedék műveit ismerhette meg a külföldi, illetve az osztrák, cseh, lengyel, angol, francia közönség és más népek zenéjét a magyar. Otthona és vidéki birtoka a nemzetközi zenei élet valóságos központjává vált, olyan hírességeket látott vendégül, mint d'Indy, Bruno Walter, Menuhin, Toscanini, Heifetz, Mascagni, Gigli és Erich Kleiber. Számítalan egyesületnek, társaságnak volt a tagja, alapítója, elnöke vagy védnöke, felkarolt minden olyan nemes kezdeményezést, amelynek révén a kultúra ügyét szolgálhatta.

<sup>19</sup> A naptárfüzet jelenleg is a Hubay-család birtokában van.



Hubay valóságos szerepét, amelyről halála után szinte teljesen megfeledkeztek, az elfogulatlan ítéletű Tóth Aladár így jellemezte egy Hubay-operabemutató kapcsán, illetve egy évtizeddel később a mester nekrológjában:

„A dekoratív, reprezentatív kultúra ünnepe volt ez az est, azé a kultúráé, mely félszázadon keresztül képviselte Magyarország szellemi életét a külföld szemében. S bár ez a kultúra... gyakran a legnagyobbakat zárta ki szomorú, elszigetelt magányosságba, mégsem szabad lenéznünk vagy ócsárolnunk vívmányait, hiszen néki köszönhetjük, hogy a magyart Európában mint »urat« fogadták, hogy a magyar szalonképes nemzet volt és tárt ajtókra talált a nyugati népeknél... Ennek a hivatalos kultúrának legnagyobb zenei képviselője Hubay Jenő, aki mióta visszavonult a hangversenydobogóról (ahol ő is az igazi premier garde sorába tartozott) fáradhatatlan, eléggé meg nem becsülhető buzgalommal dolgozott a »magyar művész« társadalmi tekintélyének magasraemelésén...»<sup>20</sup>

„Nem volt könnyű a magyar nevet fogalomná tenni az európai zeneéletben, de talán még nehezebb volt a zene becsületét kivívni a magyar társadalomban. Elfogadtatni a muzsikát a vezető rétegekkel: ez tulajdonképpen igazán csak Hubay Jenőnek sikerült...»<sup>21</sup>

A pedagógia káprázatos eredményei mellett ez tehát az a terület, amelyen Hubay fenntartás nélkül Liszt örökösének tekinthető. Bár művészetükben is számos párhuzam figyelhető meg, a zenei nagyságrend különbsége miatt legfeljebb a liszti minta továbbéléséről beszélhetünk. A fiatalkori magyaros hegedűfantáziák és operaparafrázisok Liszt példája nyomán keletkeztek, majd versenyművek és ugyancsak a szerző vezényletével, reprezentatív alkalmakon előadott oratórikus, ill. zenekari kompozíciók következtek (hadd utaljunk példaként a címében is egyező *Dante* szimfóniára, melynek kapcsán a németországi kritikák többször nevezték Hubayt a Liszt-hagyomány folytatójának). Továbbá a zenei stílus és eszközkészlet is számos rokon vonást mutat. A döntő azonosság azonban mégis a jelenség egészében, a társadalom felé megnyilvánuló külső jegyekben keresendő: a nagy művész alakjában, aki mesteréhez hasonlóan mint hírhedt zenész tért haza élete derekán, és vált a zenei élet nesztorává.

<sup>20</sup> Breuer János (szerk.): *Zenei írások a Nyugatban*. Budapest, 1978, 202.

<sup>21</sup> *Pesti Napló*, 1937. március 13.



**Berlász Melinda**

## **A JÁRDÁNYI-ÍRÁSOK TÖRTÉNETI JELENTŐSÉGE**

Első ízben néhány évvel ezelőtt, a Járdányi halálának 25. évfordulója alkalmából rendezett emlékkonferencia keretében adtam számot a Járdányi-írások 50 év elmúltával „fel-fedezett” egyik műfajcsoportjának történeti jelentőségéről.<sup>1</sup> Akkoriban a szerző *zenekritikusi* munkásságának értékelésével foglalkoztam.<sup>2</sup> A következő években az életmű szellemi értékének élményétől indítva – önkéntes elhatározás alapján – megkezdtem *Járdányi Pál Összegyűjtött Írásai* kiadásának előmunkálatait. Akkoriban még nem sejtettem, hogy az egyszemélyes vállalkozás sokrétűsége és nagysága (a források hozzáférhetőségének különféle nehézségei), a gyűjtemény sajtó alá rendezésének mélyülő-szélesülő folyamata, s végül a kiadói lehetőségek szákcúcainak keserves tapasztalatai e nagyszabású tervet hosszú évekre szóló kötelezettséggé változtatják. Ma örömmel jelenthetem, hogy a 20. századi magyar művelődés- és zenetörténet számára alapvető jelentőségű kötet jelenleg a nyomdai korrigáló munkák stádiumában van, s reményeim szerint a többoldalú pályázati támogatás eredményeként belátható időn belül megjelenik.

\*\*\*

Mielőtt az életmű értékeléséről szólnék, a Járdányi-írások szellemi építményének összképét vázolom fel a műfaji, tematikus és történeti összefüggések vonatkozásában. A gyűjtemény, amely Járdányi *szinte valamennyi zenei tárgyú írását közli, mintegy 130 munkát tartalmaz*. Válogatásunk köréből csupán azokat az írásműveket hagytuk ki, amelyeket a szerző annak idején sem kívánt megjelentetni (így pl. egy *Bach Musikalisches Opferről szóló analízist*, amelyet egy hangverseny bevezetőjének szánt), továbbá mindazokat a *nem zenei tárgyú kézíratos fogalmazványokat, szakterületen kívül eső nyilatkozatokat*, amelyeket alkalmi rendeltetésre készültek, de véglegessé formálni őket már nem volt módja. Hasonlóképpen az írásművek klasszikus műfajkörén kívül álló, bár *korszakos jelentőségű, szóbeli megnyilatkozásait, mint a Zeneművészek Szövetségében lefolyt Járdányi-ügy jegyzőkönyvanyagát*, ugyancsak e kötet profilján túlmutató dokumentumként értékeltük, s közlésükről lemondunk.<sup>3</sup>

A 130 írás műfajilag két csoportra osztható: a cikkek, recenziók, tanulmányok első, illetve a zenekritikák második egységére. A két írásműcsoport között meglepő számbeli egyensúly mutatkozik a mintegy 65 kritika és 65 egyéb műfajbéli publikáció e kötetben

<sup>1</sup> 1991 januárjában intézetünk Kodály termében tudományos emlékülést szerveztem Járdányi tiszteletére, amelynek keretében pályatársai, tanítványai emlékeztek az ünnepeltre.

<sup>2</sup> „»Zenei szakértő – szociográfus«. Járdányi Pál a negyvenes évek zenekritikusa.” *Magyar Zene*, XXXIII. évf. (1992) 1. sz. 8–13.

<sup>3</sup> Megítélésem szerint e korszaktörténeti dokumentumok más zeneélet-történeti összefüggésben, esetleg a Zeneművészek Szövetsége teljes jegyzőkönyvanyagának kiadásaként még nagyobb figyelmet kelthetnek a maguk szervesebb zenepolitikai összefüggése által.

megnyilvánuló jelenlétében, de ez a felező arány az életmű teljességének viszonylatában is érvényesnek tekinthető.

Az első műfajcsoporton belül, amelyet a cikkek, recenziók és tanulmányok képviselnek, tematikus szempontból három tárgykör különböztethető meg: az első a *zenetudományi és népzenei tárgyú* írások és recenziók egysége 20 írásmű keretében, a második az ugyancsak 20 publikációt tartalmazó, *Kodályról és Bartókról* szóló munkák csoportja (itt csak a címükben is jelzett, önálló írásokról van szó, a kritikákban és egyéb írásművekben felmerülő Bartók- és Kodály-vonatkozásokat nem tekintve, melyek az említett számszerűséget többszörösrre emelnék), a harmadik tárgykörbe *az aktuális zeneéletre reflektáló munkák* sorolhatók, az 1943-tól 1963-ig terjedő két évtized időkorében, ugyancsak 20 írásműben. A felsorolt tematikus egységekhez egy kisebb írásműágazat is csatlakozott: a zenepedagógiai művek csekélyebb számú (6 írásművet számláló) publikációjával.

Az elmondottak értelmében Járdányi szakírói életműve három témakörbe csoportosult: *a magyar zeneélet és művelődés közvetlen szolgálatában álló zenekritikákban és aktuális zenei írásokban – mintegy 85 műben –*, melyek történeti súlypontjával az 1943–1949-ig írt zenekritikai publikációk szolgáltak. Járdányinak a magyar zenei közügyek iránti felelőssége és elkötelezettsége kritikusi munkásságának lezárultával nem szűnt meg, csupán a fokozatosan növekvő feladatok szakmai rangsorolása adott más irányt írásainak. De hogy szemét mindenkor rajta tartotta a zeneélet időszerű kérdésein, azt a későbbiekben írt egy-egy kritikai–zeneéleti tárgyú reflexiója egyértelműen tanúsítja.

A magyar társadalom zenei műveltségét szolgáló írásművek nagy csoportjához szervesen kapcsolódnak a zenepedagógus Járdányi vélemény-nyilvánításai. E *zenepedagógiai szakírások*, az 1946-tól működő zeneakadémiai tanár egy-egy zeneelméleti, módszertani kérdésben való állásfoglalásának 1948 és 1954 közötti dokumentumai. A magyar zenekultúra és művelődés szolgálatában álló írásműcsoport e tárgykörrel gyarapodva együttesen meghaladja a 90 publikációt.

Jelen tanulmány Járdányi korábbiakban már értékelt zenekritikusi működésétől és méltatásától eltekint, hogy figyelmét a másik két jelentős tárgycsoportnak, a Kodály–Bartók-örökséget értelmező írásoknak és népzene-tudományi publikációinak szentelhesse.

Járdányi tudatosan felépített, három tevékenységi kört felölelő munkásságának jelentőségére korábbi tanulmányaimban már ismételtelen rámutattam. A rendkívüli szellemi–művészi adottságokat igénylő három hivatásterület (zeneszerzés, zenetudomány és pedagógia) művelésének történeti funkcióját és nemzedékeken át megnyilvánuló kimagasló példáit a Lajtha- és Veress-életművek összefüggésében ismételtelen tárgyaltam. E munkákban hangsúlyoztam, hogy e több zeneszerző-nemzedék által vállalt életprogram eredete Bartók és Kodály zeneélet-teremtő eszméjére vezethető vissza, amelynek élettereje mintegy fél évszázadon át két, illetve három alkotónemzedék pályáján is megmutatkozott. E tipikusan 20. századi magyar zenetörténeti jelenség nemzedéki analízise több ízben igazolta, hogy e közös gyökerekből táplálkozó nemzetművelő program terepnumán teljesen egyéni arcélú, kutatói és zeneszerzői koncepciók születtek. (Ki kísérelné meg akárcsak Lajtha vagy Veress kezdeményezéseit közös profilúnak tekinteni akár egyetlen területen is, s ki ne ismerné fel eredményeik különbözőségében a közös eszmei gyökereket!) A többgenerációs jelenség közös szellemi fundamentumát és a nemzedé-

keken át jelentkező új egyéniségek fejlődését egy átfogó kutatás eredményeként már bemutattam.<sup>4</sup>

E három-hivatású – zeneszerző, népzenekutató és pedagógus –, kimagasló adottságú személyiségek sorában utolsó eszmei követként jelentkezett a negyvenes évek kezdetén Járdányi Pál. Az ő egységes szemléletű, két évtized páratlan koncentrációjában teljesedő életműve zárta le azt a három nemzedék által képviselt újkori magyar zenei mozgalmat, amely a 20. századi magyar zeneművészet népzenei alapon történt megújulásának egységét képviselte a legújabb kori magyar zenetörténetben. A századelőn ébredő és folyamatosan teljesedő művészi–tudományos és nevelői eszme Járdányi életművében találta meg utolsó nagy képviselőjét, és az ő életének elmúlásával a hatvanas évek közepén már történeti múlttá vált.

A negyvenes évek elején pályát kezdő Kodály-tanítványban az új magyar zeneművészet eszméje tételszerű, világos körvonalakkal jelentkezett. Pályakezdsének biztosságot sugárzó távlata Járdányiban már kora ifjúságától kezdve a kodályi programra épült. Ennek követelményéhez tervezte meg bölcsészti és zenei képzésének kettős irányát a célból, hogy egykoron e program hiteles követőjévé válhasson. Amikor 1942–1943-ban első írásaival jelentkezik, a szellemi és a személyes vállalkozás eltökélten kész volt. Egyetemi disszertációjában (*A kidei magyarság világi zenéje*)<sup>5</sup> félreérthetetlen biztonsággal lépett (Vargyas példájának nyomdokán) a korabeli népzenekutató aktuális területére. Ezzel egy időben, ugyancsak 1943-ban vállalta feladatául a magyar zenei művelődés zenekritikusi szolgálatát. Zeneírói hivatásához kezdettől fogva hozzátartozott a két útmutató mester életművének és eszméjének közismereti szolgálata, a Bartók- és a Kodály-képet fokozatosan gyarapító írásművek által.

Járdányi életművében a Bartókhoz, illetve Kodályhoz fűződő személyes és szellemi kapcsolatnak egyedülálló története és jelentősége volt. Egyedülállónak mondható azért, mert Járdányi pályája Kodállal való közvetlen szellemi érintkezésben, két évtizedet felölelő napi, munkatársi közelségben formálódott. E közellét inspirációja ellenére Járdányi egész életén át személyes élményeinek és ismereteinek gyarapodó–megújuló útján ismételtén visszatért Bartók és Kodály életművének értékeléséhez. Saját írásainak Kodályra és Bartókra reflektáló tárgyköreit legtöbbször egyidejű személyes érdeklődése határozta meg, időszerűségüket viszont egy-egy aktuális évforduló alkalmasszerűsége biztosította. Bartók és Kodály programjának követése Járdányi számára messze többet és mást jelentett eszmei útmutatásuk elfogadásánál. Egy fokról-fokra teljesebbé váló *alapélményként* tért vissza a két mester életművének egy-egy jelenségéhez. Elmondható, hogy Járdányi számára a bartóki és kodályi életmű szellemisége a korszak művészi és tudományos jövőjével egyet jelentett.

Sőt, tanítványi megélésében Bartók és Kodály hatása túlnőtt a szellemi kisugárzás körén, mestereinek szakmai példáján túl erkölcsi szintű állásfoglalásaikat is magáévá tette, szinte olymódon vált követőiké, amiként a bibliai tanítványok vállalták a tanítás továbbörökítését. Ezen oknál fogva némelykor zavart érzünk Járdányi Kodály- és Bar-

<sup>4</sup> Berlász Melinda: *A magyar népzenekutató-történet új forrásai és azok tudományos értékelése Lajtha László és Veress Sándor munkássága alapján*. Kandidátusi disszertáció, 1994, kézirat.

<sup>5</sup> Járdányi Pál: *A kidei magyarság világi zenéje*. Kolozsvár, 1943, Erdélyi Tudományos Intézet.

tók-írásainak műfaj-meghatározásakor. Mert tudományos alaposságú munkáinak tónusán átizzik a személyes élmény és a csodálat magas hőfoka, túlnöve a kortársi tisztelet és elismerés hangján.

A *Kodály és Bartók életművére reflektáló publicisztikák* a Járdányi-írások önálló vonulataként ívelnek át 24 éves irodalmi működésén. Jellemző tény, hogy első kitűnő Kodály-írással kezdte meg zenekritikusi pályafutását 1943 januárjában, a *Forrás*ban közölt kritikák nyitányaként, és mestere zenei életművének értékelő zárszavával búcsúzott nevezetes rádióelőadás-sorozatának<sup>6</sup> befejező részében 1966 májusában, a halála előtti hónapokban. Járdányi éles szemmel, félreérthetetlenül érvényre juttatta Bartók és Kodály számos vonatkozásban különböző életművének önállóságát századunk magyar zenei forradalmában, s kiváló készséggel adott példát a két géniusz értékelésének differenciált szemléletére.

Kodállal való személyes kapcsolata gyermekkorától kezdődően egész életére meghatározó hatást gyakorolt. Írásai méltón őrzik a különböző életperiódusokban érlelődő reflexiókat: a tanár eszményi példáját 1943-ból,<sup>7</sup> a nemzetnevelő portréját 1947-ből<sup>8</sup> és a Kodály-írások programjával bensőleg azonosuló eszmei fogadalmat 1955-ből.<sup>9</sup> A Kodály-életmű népdal-kapcsolatának kérdésével élete utolsó éveiben foglalkozott, melynek eredményeképpen korábbi Kodály-portréit meghaladó, végső értékelést adott (1962).<sup>10</sup> Élete utolsó fél évében, az 1966-ban készült nagyszabású összefoglalásokban – mint a *Népzene és zenepedagógia* című átfogó tanulmányban<sup>11</sup> és a *Magyar népzene* című nyolcrészes, végső látásmódját összegező rádióelőadás-sorozatban – záróikonként, de már kétszemélyessé szélesülő, Bartókkal egybeforrasztott portréban épült be az életre szóló Kodály-élmény, szinte saját szellemi végrendeleteként.

Járdányi Bartók-képe, bár hasonló számú írásműben bontakozott ki, mint a Kodály-portré, jóval több belső vívódással, tisztázással fonódott egybe. Fiatal kritikusként nem egyszer őszintén megvallotta egy-egy Bartók-élményének problematikusságát. A belső megismerés nehézségeit Járdányi Bartókhöz fűződő személyes kapcsolatának szűkebb élményköre is indokolja, hiszen alig húsz éves zeneakadémiai hallgatóként élte meg Bartók emigrációját. Másoldalról viszont Bartók zenéjének lebilincselő erejű és elementáris hatása szinte lenyűgözte 1943–44-ben írt, forrásértékű Bartók-kritikáiban. Nyilvánosságnak szánt első Bartók-írással 1944 októberében jelentkezett, ugyancsak a *Forrás*-kritikák záró közleményeként, *Néhány szó Bartók Béláról* címen.<sup>12</sup> Ebben az írásművében ifjúi igazságéretetől hajtva helytelenítette a korabeli koncertélet aránytalanságait: a Kodály-művek örömtelien gazdag előadásaihoz mérten a Bartók-hangversenyek méltánytalanul csekély voltát.

<sup>6</sup> *Magyar népzene*. Rádióelőadás-sorozat I–VIII. Közvetítették a Petőfi-adón 1966. február 3-tól május 26-ig, kéthetenkénti adások keretében. Nyomdai előkészületben.

<sup>7</sup> „Kodály. A tanítvány szemével.” *Forrás*, I. évf. (1943) jan. 109–111.

<sup>8</sup> „Kodály, a nevelő.” *Válasz*, 7. évf. (1947) febr. 160–165.

<sup>9</sup> „Kodály Zoltán: A zene mindenkié.” (Ism.) *Új Hang*, 4. évf. (1955) máj. 75–78.

<sup>10</sup> „Kodály és a népdal.” *Kortárs*, 6. évf. (1962) dec. 1880–1883.

<sup>11</sup> *Parlando*, 12. évf. (1969) jan–febr. 15–23. (első kiadások: németül, angolul 1966-ban, Corvina kiadásában, lásd Járdányi-biblit.)

<sup>12</sup> *Forrás*, II. évf. (1944) ápr. 90–93.

1945 szeptemberében *három nekrológban* adózott Bartók emlékének. Ezek mindegyike a 25 éves ifjú emelkedett hangú, lényeglátó és megrendítő őszinteségű költői megnyilvánulása.<sup>13</sup>

Tíz évvel később Járdányi Bartók-publikációiban új tematika érvényesült: egyrészt Bartók zenéjének két jellegzetes intonációját értelmezte,<sup>14</sup> másrészt szociográfiai szemléletbe helyezte az ötvenes évek magyar zeneéletében a Bartók-hatások pozitív és negatív jelenségeit (*Bartók követése* címen).<sup>15</sup> Ekkortájt köszöntötte az ötvenes évekbeli magyar Bartók-irodalom új alkotásait: Demény kötetét és Lendvai analiziseit.<sup>16</sup>

Az utolsó évtizedben készült Bartók-írásokban – hasonlóan a Kodály-portrékhoz – tudósi, művészi szemléletét tükröző, saját Bartók-képét foglalta össze. Tudománytörténeti és személyes érdeklődéséből fakadó kérdéseket tárgyalt *Bartók és a népdalok rendszerezése* című tanulmányában: népzenei rendjének a Bartók- és Kodály-rend szintéziseként való értelmezésében.<sup>17</sup> Bartók halálának 20. évfordulója nyújtott utolsó alkalmat Járdányi két utolsó Bartók-tanulmányának megírására. Ezekben jutott a legmélyebbre Bartók zenei stílusának megközelítésében. Itt is személyes érdeklődésének irányát választotta vezérfonalul: *A népzene Bartók művészetében* című tanulmányában a *népdal-idill* és a *népdal-foltok* elemző terminológia fogalmának bevezetésére tesz javaslatot, s mint rendszerező elme, felveti a bartóki zene ún. *népdal-ritmus szótárának összeállítását*.<sup>18</sup>

Meggyőződés és nyitottság uralja Járdányi Bartók-írásait, melyek mindegyike a zeneszerzői szemlélet mélysége és a tudósi analitikus látásmód szintézisét teremtette meg a Bartók halálát követő két évtized lassan bontakozó magyar Bartók-literatúrájában. E személyes Bartók-értelmezéshez Járdányi legutolsó zeneszerzői alkotásai ugyancsak fontos tartalmi kiegészítésül szolgálhatnak.

A legkésőbbben kiberebélyesedő szellemi terület a *népzene tudományos műhely* volt, amely a korai, 1943-ban megjelent disszertáció feltűnést keltő jelentkezése után csak tíz év múltán hozott új, jelentős hajtásokat. Kodály mély emberismeretére vallott, hogy Járdányit népzene-szociológiai pályakezdése ellenére az analitikus feladatokhoz rendelte, és a kialakításra váró, új népzenei közlésmód kidolgozásának elméleti kutatásával bízta meg. Bár Járdányi már 1948-tól csatlakozott az MTA Népzenekutató Csoportjának kutatói gárdájához, első egyéni szemléletű tudományos közleménye csak 1953-ban jelent meg a magyar népdalok hangnemi meghatározása és a relatív szolmizáció módszertani alkalmazása összefüggésében.<sup>19</sup> E tanulmányában első átfogó vizsgálata eredményeit közölte, amelyek alapkutatásul szolgáltak az alkalomhoz nem kötött magyar népdalok rendszerezésének előmunkálataihoz.

<sup>13</sup> A *Szabad Szó*, az *Új Magyarország* és a *Valóság* c. folyóiratokban.

<sup>14</sup> „Az újító, a felfedező”. *Új Zenei Szemle*, VI. évf. (1955) szept. 23–24.

<sup>15</sup> *Új Hang*, 4. évf. (1955) okt. 35–36.

<sup>16</sup> *Csillag*, 10. évf. (1955) nov. 2311–2313.

<sup>17</sup> Előszőr németül: „Bartók und die Ordnung der Volkslieder”. *ÖMZ* XVI. Jg. (1961) Dez. 586–590., további változatait lásd Járdányi-bibl.

<sup>18</sup> *Muzsika*, IX. évf. (1966) febr. 7–9.

<sup>19</sup> „Hangnem típusok a magyar népzeneben”. In *Zenatudományi Tanulmányok* I. Budapest, 1953, 255–267.

Analitikus kutatásai ellenére Járdányi továbbra is megőrizte társadalmi és tudománytörténeti érdeklődését: 1957-ben, Stuttgartban tartott előadásában<sup>20</sup> a népzene hatását és jelentőségét vizsgálta a magyar művészi és tudományos alkotásokban. Az időközben egyre intenzívebbé váló szisztematológiai kutatás hatása 1959-ben a Rajeczky-féle himnusz- és szekvencia-kiadás recenziójában is megnyilvánult,<sup>21</sup> és már kétséget nem támasztó módon érzékeltette saját alakuló dallamrendjének készenléti állapotát. Tudományos munkássága csúcspontján, 1960 januárjában az MTA Zenetudományi Bizottsága előtt mutatta be első ízben új dallamrendjének sajátosságait, amely a két korábbi népdalrend tulajdonságaival szintézist alkotott.<sup>22</sup> Tudományos kifejtés formájában egy tanulmányban és a *Magyar népdaltípusok* köteteiben<sup>23</sup> tette közzé nemzetközi figyelmet keltő népdalrendszerzésének eredményeit, amelyek a Magyar Népzene Tára dallamközléseinek új korszakát teremtették meg. Az 1964-ben Budapesten rendezett IFMC konferencián még megélhette új rendszerének nemzetközi méltatását, és annak inspiráló következményeként egy kisebb, nemzetközi összetételű rendszerező munkacsoport létrehozását (az IFMC szervezetében). A saját érdemeiről szerényen hallgató Járdányi 1964-es IFMC konferencia-beszámolóiban először tett említést tudományos eredményeinek átütő sikeréről. Még az is megadatott számára, hogy rendszere alkalmazásának néhány éves tapasztalatáról beszámolót tartson a nemzetközi tudományos plénum előtt. Élete utolsó másfél évében készült írásműveiben nem a továbblépés új kérdéseire, hanem a korábban felvetett témák szintézisére fordítja figyelmét. Nagyszabású összefoglalásokat írt saját szemléletének végső rögzítéseként: *Népzene és zenepedagógia* címen tanulmányt szentel a 20. századi alkotás, művészet és pedagógia népzenei kapcsolatának, és elvállalja egy, egyenként másfél órás tartamú, nyolcrészes rádióelőadás-sorozat megírását és felolvasását.<sup>24</sup>

Ezt a vállalkozását már betegen teljesítette. Az előadás-sorozat kézírata fogalmazvány formájában szellemi zárszöként maradt kollegáira, akik Kodály tanácsára és az ő személyes részvételével meg is kezdték a fennmaradt kézirat kiadási előkészítését. Azonban Kodály váratlan halála és kiadói akadályok meghiúsították e terv megvalósulását. E szándék végül 30 év múltán, készülő Járdányi-kötetünkben valósul meg, immár egy új nemzedék kezdeményezéseképpen.

Járdányi zenepublicisztikai–kritikusi munkásságának szellemi háttérét és személyes ars poeticáját egy 1954-ben írt Kodály-recenziójában fogalmazta meg a legmaradandóbban. Ez a Járdányi-nyilatkozat szorosan összefüggött az akkor megjelent Kodály-kötettel és annak Kodály-fogalmazta előszavával. A Szöllösy András szerkesztésében 1954-ben közzétett Kodály-írásgyűjtemény (*A zene mindenkié!*) előszavában Kodály így értékelte visszatekintően saját írásműveit: „...E tünődések írott nyoma az alábbi néhány tőredék. Némely jóakaróim úgy vélik, nemcsak a múlt küzdelmes éveire vetnek világot, hanem a jövőbe, a bennük megálmodott s talán mindig csak megközelíthető jövőbe is

<sup>20</sup> „The Significance of Folk Music in Present Day Hungarian Musicology and Musical Art”. *Journal of the IFMC*. London, 1957. (Vol. IX.) 40–43.

<sup>21</sup> *Ethnographia*, 1959. 4. sz. 498–499., továbbá *Acta Ethnographica*, 1959. 3–4. sz. 327–337.

<sup>22</sup> *Az alkalomhoz nem kötött népdalok rendezéséről*. Kézirat, nyomdai előkészületben.

<sup>23</sup> I–II. Budapest, 1961, Akadémiai; további kiadásait lásd Járdányi-bibl.

<sup>24</sup> Lásd a 6. és 11. jegyzeteket.



vetnek egy-egy pillantást. Bizonyos, hogy az abban való hit nélkül soha meg sem íródtak volna... Ez mentse közzétételüket. S talán beválnak – végrendeletnek.”<sup>25</sup>

A kis kötet megjelenését követően az akkoriban 35 éves Járdányi Pál a friss szellemi élménytől sugárzó szavakkal méltatta Kodály írói munkásságát és ekképpen foglalta össze azoknak benne ébredő közvetlen hatását: „*Mi, akiknek nem lehet nagyobb, fényesebb célunk, mint követni Őt a magyar zenekultúra mind magasabbra törő, ragyogó útján, még sok művet, útmutatást, tanácsot várunk Tőle... [írásait] Rendeletnek, írott törvéynél szigorúbb parancsnak elfogadjuk. Teljesítéséért, megvalósításáért munkálkodni: mindannyiunk kötelessége.*”<sup>26</sup>

Az 1955-ben, az *Új Hangban* megjelent Járdányi-recenzió írói tevékenységének időbeli felezőpontján fogalmazódott meg, akkoriban, amikor már maga mögött tudhatta negyvenes évekbeli zenekritikai működését, s amidőn éppen e közvetlen nemzetnevelői tevékenységének lezárulása időszerűvé vált, népzene tudományos kutatásainak egyre több energiát igénylő feladatai miatt. Idézett szavaiban teljes irodalmi munkásságának páratlan tömörségű ars poeticáját véltük felismerni. Bár egy közösség, egy pályakezdő nemzedék nevében fogalmazott, mégis egyértelmű, hogy saját törekvéseinek vezéreszméjét adta egy személyes fogadalom szintjére emelve.

E *nagy és fényes cél* megvalósítására Járdányinak 1942–1966-ig szűken mért 24 év állt rendelkezésére, melyet egységes törekvése, konzekvens meggyőződése és kivételes adottsága által, időszakot képviselő történelmi korszakká formált. Hogy miképpen, milyen területeken, milyen műfajokban és témákban képviselte a magyar zenekultúra Kodály által remélt, *mind magasabbra törő útjának* eszméjét, azt elsődlegesen szellemi életműve tárja fel az utókor számára.

Írói működésének kibontakozására századunk magyar történelmének egyik legmostohább korszaka adott keretet. Pályája kezdetén a magyar társadalom zenei műveltségének érdekében működött elhivatott kritikusként napi, heti, havi kötelezettségek szolgálatában, egyedülálló elvi hűséggel, kimagasló szakmai igényességgel. 1942-ben, az európai világégés lesújtó körülményei között lépett a magyar zenepublicisztika porondjára, akkor, amikor idősebb kollegái elnémulásra, emigrációba kényszerültek. Első szárnypróbálgatásai után 1943 januárjától az egyidejűleg induló irodalmi–művészeti folyóirat, a *Forrás* kérte fel állandó zenekritikusául. A bilincsekbe szorult magyar publicisztika talaján egy kivételes életerejű, friss hajtás kelt életre. Kritikái az egyidejű magyar zeneélet minden jelentős eseményére reflektáltak. Leghűbb krónikása volt a Bartók távollétében rendezett Bartók-előadásoknak és bemutatóknak, a Kodály-művek megszólalásainak és páratlan intuícióról tett tanúbizonyságot a kortárs művek tévedhetetlen értékelésében, előadó-művészetünk megítélésében. Beszámoló a korabeli zeneélet eseménytörténetének maradandó forrásaként értékelhetők.

Kritikái mellett más zenepublicisztikai műfajokban és első tudományos művében, *A kidei magyarság világi zenéje* című disszertációjában nem leplezte eszmei állásfoglalását a magyar népzene kérdéseiről. E tárgykörben már ekkor az első vonalba került,

<sup>25</sup> Kodály Zoltán: *A zene mindenkié!* (Szerk.: Szöllősy András. Kodály előszavával.) Budapest, 1954, Zene-műkiadó.

<sup>26</sup> Lásd a 9. jegyzetet.

amidőn Kodály útmutatására és Vargyas Lajos közvetlen példájától inspirálva elkészítette a második magyar népzenei falumonográfiát. Továbbá igényt érzett más zeneszociológiai jellegű kérdések megválaszolására, mint például a kortárs népzene-kutatók falusi népdaltanítási tervét illetően, amit egyértelműen elutasított.

Zenei társadalomnevelő célját a *Forrás*beli kritikáit követően 1945 utáni publicisztikáiban folytatta: a *Szabad szó* című napilap tömegeknek szóló nyelvi–stilis adottságai között éppúgy, mint az Illyés-szerkesztette *Válasz* irodalmi műveltségű olvasóinak szánt írásaiban.

Úgy tűnik, hogy Járdányi napi zenei élethez fűződő, ízlést formáló véleménynyilvánítási igénye szinte a sajtóorgánumtól függetlenedő személyes ambíciójából táplálkozott. Ezzel magyarázható írói gyakorlata, amelyet még a fordulat évét követően is folytatólagosan művelt a *Magyar Rádió* c. lapban hetente, kéthetente közlésre kerülő *3 perc zenekritika* rovat apró írásaiban, 1949 júliusáig.

Kritikai tevékenysége lezárulása kétségtelenül az ekkori politikai–szellemi fordulat következményeként értelmezhető. Visszafoghatatlan pedagógus-alkata és mindenkor időszerű programja ekkor új tárgykörben, a *zenepedagógiai írásokban* nyert kifejezést. Járdányi 1946-tól folytatott zeneakadémiai tanári munkájának összefüggésében számos szakkérdésben véleményt nyilvánított, főként az *Új Zenei Szemle* hasábjain. Állást foglalt a zeneakadémiai szolfézs és zeneelmélet tantárgyak oktatásának reformját illetően, nyilatkozott a szolmizációs módszer bevezetésével kapcsolatban, s minden olyan tárgykörben, amelyben szakvéleményének kifejtését szükségesnek vélte. Érdeemes megemlíteni, hogy az 1950-es évek elején kipattant Járdányi-ügyre (a Zeneművészek Szövetségében folyt vitákra) írásaiban nem reflektált.

Az 50-es évek első harmadában a korábbi közéleti, közvetlen társadalmi funkciót teljesítő kritikai, publicisztikai tevékenység háttérbe szorult és népzeneelméleti kutatásai kerültek publikációinak fókuszába. A fordulat új munkakörének életbelépésével 1948-ban kezdődött, és ez a tevékenység halálával, 1966-ban zárult. E munkaterület történeti jelentőségét, mint írói munkásságának tudományos tetőpontját a fentiekben már kifejtettük.

Jelen tanulmányomban a 20. századi magyar zenei írások történetének egyik kiemelkedő alkotói vonulatával foglalkoztam. Egy rendkívül széles látókörű, nagy műveltségű, kiemelkedő intuícióval rendelkező zeneművész, tudós és pedagógus szentelte alkotói energiáinak jelentős részét a magyar zenekritika és zenepublicisztika, a magyar népzene-tudomány szolgálatára. Munkássága a magyar zenei irodalom kimagasló szintű irodalmi–szakmai értékrendjét képviseli. Írói életműve a kreatív és reflektív írásműfajokban egyaránt, századunk középső harmadának első szintű irodalmi alkotásaiként értékelhetőek: kora kimagasló örökségeként és forrásaként.

**Ujfalussy József**

## **MOLNÁR ANTAL ZENEESZTÉTIKAI SZEMLÉLETE**

Szokás doktori eljárásoknál, hogy a jelöltet megkérdezik témaválasztása felől. Lehet, hogy Önök is azt kérdezik: hogy jutottam a címben írott témához? Hogy miért éppen Molnár Antal és zeneesztétikája? Mert ugyan ki emlékszik már rá, személyére, írásaira! Nos, éppen ez az az indítás, amely hozzá vezetett. Mert ma már valóban alig vagyunk itt a teremben is, akik még találkozhattunk vele, ismerhettük őt élő valóságában. Szomorú, de úgy van, hogy már Kroó György kollégánk, barátunk sincs közöttünk, aki hallgatóit – ha tehette – elvitte látogatóba Molnár Antalhoz. Jól tudta, mily fontos élő tanúja ő évszázadunk zenetörténetének.

Annak a nemzedéknek fiatalabb tagjaként jelent meg egykor a magyar zenei életben, amelyet Ady nemzedékének is nevezhetünk, s amelynek muzikusait immár – Dohnányival az élen – nem valamely külföldi, hanem a budapesti Zeneakadémia bocsátotta útjukra. Alig volt 20 éves, amikor 1910 márciusában a Waldbauer–Kerpely vonósnegyes brácsásaként játszott Kodály és Bartók szerzői bemutatkozó hangversenyén. Nemzedékében azok közé tartozott, akik koruk irodalmi, művészi, tudományos és filozófiai életével is lépést akartak tartani. Dr. Kovács Sándor, Csáth Géza, Varró Margit, Zágon Géza Vilmos neve ötlük fel a kortársak közül. Többjük neve Molnár Antal írsaiban is megjelenik.

Molnár Antal maga is széles körű olvasottsággal, kora magyar és nemzetközi művészetében, irodalmában és társadalomtudományaiban szerzett járatossággal tanulmányozta és ismertette a kortárs zenét. Az elsők között ismerte fel Bartók és Kodály zenéjének jelentőségét, s ezt írásaiban is tanúsította. Előbb 1925-ben *Az új zene*,<sup>1</sup> majd év nélkül, láthatólag 1948 táján írott, *Az új muzsika szelleme*<sup>2</sup> című munkájában fejtette ki véleményét kora zenei törekveiről, a zenei alkotás helyzetéről, pszichológiai, esztétikai, szociológiai és világnézeti megközelítésben.

Irodalmi műveltsége, hajlama és készsége könnyűvé tette számára, hogy elemző és kritikai tanulmányokban közölje megfigyeléseit, véleményét. A háborúk előtt polgári zenehallgató közönségnek több nemzedéke olvasta írásait, ismerkedett vezetésükkel a zene világával. Ezekben az írásokban egyúttal az úgynevezett „békeidők” közép-európai polgári társadalmának és kultúrájának, még inkább a magyar zene- és művészvilágnak igen jellemző, sokrétű, érdekes és tanulságos képe tárul elénk Molnár Antal fiatal korából. *A halállátó*<sup>3</sup> című önéletrajzi kötetében magát a római kor Boëthiusának álcázva járátja be olvasóival ifjúsága magyar és európai társadalmának, művelt köreinek útjait és útvesztőit. Közben elkápráztat tájékozottságával az antik világgal.

---

<sup>1</sup> Molnár Antal: *Az új zene*. A zeneművészet legújabb irányának ismertetése kultúretikai megvilágításban. Budapest, [1925], Révai, 360

<sup>2</sup> Molnár Antal: *Az új muzsika szelleme*. Budapest, é. n., Dante, 200

<sup>3</sup> Molnár Antal: *A halállátó*. Budapest, 1971, Magvető, 467

Végül, ha azt is megkérdezzük, hogy miért Molnár Antal zeneesztétikai szemléletéről és miért nem zeneesztétikájáról beszélek, azt válaszolom, hogy megítélésem szerint az, amit Molnár Antal zeneesztétikájaként ránk hagyott, az részben több, részben kevesebb a zeneesztétikánál. Kevesebb, mert nem zárt, homogén zeneesztétikai rendszer. Több, mert sokkal szélesebb kiterjedésben és sokkal több oldalról ismert meg a maga igen tágas zenei és kulturális áttekintésével.

Zeneesztétikájának két kötete, az *Általános rész* és a *Gyakorlati zeneesztétika* azért is különösen becses dokumentum, mert abban az időben hazánkban kevesen törődtek a zeneesztétikával. A két kötetet szerzőjük szinte egy lélegzetre írta meg. Az *Általános részt* 1938-ban szerzői kiadásban publikálta.<sup>4</sup> A *Gyakorlati zeneesztétika* is készen volt már 1940-ben, de a háborús körülmények miatt nem jelenhetett meg. Kiadása 1948-ban került újra napirendre. Ki is szedték, egy levonatát akkor magam is olvastam. A politika fordulata azonban megjelenését akkor is meghiúsította. 1971-ig kellett telnie az időnek, hogy megjelenjék.<sup>5</sup>

Zeneesztétikáját Molnár Antal főművének tekintette. Teljes joggal, mert benne elméleti igénnyel összegezi a zenéről vallott felfogását. Szemléletmódjában az ő szemével-fülével egy korszak, a századforduló körüli évek látásmódja tárul fel előttünk, és a kortárs zene jelenségeinek megítélése is ebből a pozícióból nő ki. Véleményének közlését ő maga annyira fontosnak tartotta, hogy korábbi írásainak 1961-ben *Írások a zenéről*<sup>6</sup> címmel megjelent kötetéhez, műveinek felsorolásához függelékben csatolta a *Gyakorlati zeneesztétika* „felépítését” – ahogy írta.

A két, összesen több mint 1000 oldalnyi kötet részletes ismertetésére természetesen nem vállalkozhatom. Molnár Antal zeneesztétikai szemléletének filozófiai bázisát első sorban az *Általános rész* első három fejezete szerint igyekszem bemutatni. További fejezetei ugyanis már erősen érintkeznek a gyakorlati kötetben előadottakkal. Kiegészítésként vonom be az ismertetésbe a szerzőnek főként *Az új zene* és *Az új muzsika szelleme* köteteit, mint amelyek összehasonlítása egyúttal Molnár Antal zeneesztétikai-történeti látásmódjának alakulását, ha úgy tetszik, fejlődését is jelzik.

Mindenekelőtt azonban azt kell tudomásul vennünk, hogy Molnár Antal zenészként közeledett az esztétikához, tehát filozófiai választását, hovatartozását is erősen megszabni látszik zenei tájékozódása. Részint zenei írásainak 1961-es kötetében megjelent „Beethoven mai szemmel” című írása, részint az *Általános rész* zenetörténeti vonatkozású megjegyzései annak a zenehallgató generációnak a körébe vonják, amely a zenét – főként itt Közép-Európában – Beethovennel szokta volt mérni, s a zenetörténetet Beethoven előtti és Beethoven utáni korszakok szerint szemlélni. „Beethoven, a klasszicizmus 2. időszakának mestereivel együtt egykorú már a korai romantikával. [...] A késői klasszicizmus kitűzött föladata: magába foglalni a szárnypróbáló romantikus hangulattöbbletet, érintetlenül hagyva az egycentrumú formálás szigorú elvét. Ez a szinte megoldhatatlan, mert paradox stílusegyvetetés minden egykorú mestert

<sup>4</sup> Molnár Antal: *Zeneesztétika*. I. *Általános rész*. Budapest, 1938, szerzői kiadás, 378

<sup>5</sup> Molnár Antal: *Gyakorlati zeneesztétika*. Budapest, 1971, Zeneműkiadó, 772

<sup>6</sup> Molnár Antal: *Írások a zenéről. Válogatott cikkek és tanulmányok*. Sajtó alá rendezte és jegyzetekkel ellátta Bónis Ferenc. Budapest, 1961, Zeneműkiadó, 284 /Magyar Zenetudomány, 3./

(Cherubini, Dušek, Spohr, Hummel stb.) *félmegoldásokba* csábított; és Beethoven volt az *egyetlen*, aki ezredévekben is páratlan, szinte történelmietlenül egyedülálló erejével tudatosan urává lett a képtelenül súlyos reávaró föladatnak.” Majd rövidesen fel-tűnik a folytatásban a Beethoven-mítosz kulcsszava: „...az egyensúly ...csak egy *titán* erejével tartható fönn”. Az „egycentrumú formálás” az a mérték Molnár Antal számára, amely a mű esztétikai értékét meghatározza. Hiányában „megszűnik maga a forma és mechanikus szerkezeté válik”.<sup>7</sup>

Mesterségi szinten is helytálló, zenetörténeti összefüggésben is érvényes megállapítás, hogy „a klasszikus szonáta nem keret-minta, amelybe beillesztik a témákat, hanem a klasszikus szonáta-témák *természete* teszi, hogy korszerű közlendőkkel csakis éppen *ilyen* formává fejlődve tudnak kibontakozni”. Ezzel a mértékkel méri Molnár Antal az egyes szerzők alkotását, művészetét: „Egy *Schubert* vagy *Chopin* nagyformái annyiban sikerültebbek, hogy mesterük még csak *nem is törekszik* szerves, átfogó egységre”.<sup>8</sup> Bezzeg Brahms! Molnár Antal bírálata rajta csattan a legélesebben azzal, hogy önmagukban teljes hangszeres kisformáit igazgatja szervetlenül a nagyformák keretébe.

Az igazi kérdés azonban Molnár Antal számára is az, hogy hogyan lesz ezekből a történeti-tapasztalati evidenciákból, az „egycentrumú formálásból” esztétikai érvényességű törvény, filozófiai szintű categoricus imperativus. Ha – mint írja általános kötetének elején – „»Zeneesztétika« a zeneművészet mivoltára vonatkozó rendszeres okfejtés tudománya”, eleve kérdéses, hogy hogyan lehet az „ösztönből, intuicióból” keletkező „homályos sejtelmet” „a nyelv képletezésével” „világos építkezésre váltani”. A vállalkozás, mondja, eleve „határolt marad, mert a logikai kategóriák... a belátó *elmét* jellemzik csupán, nem pedig azt a rejtélyes tudatalattit, ami a filozófiai ösztön maga”. Itt tehát egy irracionális, szubjektív, tudatalatti „filozófiai ösztön” ütközik a logikus kifejtés racionalitásával. „...így teljes esztétika – folytatja – ...csak úgy keletkezhet, ha gondolatrendszerén fölül még egy olyan alapeleme van, mely igenis érezteti a filozófia titokzatos forrását, mert azzal homogén. S ez a logikától független, szupraszellemi valami... a gondolatrendszer magasabb egységé tevő *művészi forma*”. Más fogalmazás szerint „a logikai rendszer formájában kikristályosult »esztétikum« úgy viszonylik a filozófia megjelenésformájához, mint formaeszmé a konkrét műalkotáshoz”. A „formaeszmék világa” egy másik összefüggésben mint „*időtlen, emberfölötti*” jelenik meg.<sup>9</sup>

Talán nem tévedünk, ha Molnár Antal esztétikai alapvetéséből azt a törekvést olvassuk ki, hogy a szintetikus, tehát nem logikai-fogalmi analízissel vizsgáló és közlő „művészi formát” egy szubjektív-tudatalatti és egy objektív „szupraszellemi” szféra, mintegy Kant velünk született a priori kategóriái, „az esztétikai apriori (a formaeszmé)” és Platón transzcendens ideái, illetve azok irracionális változata közös szülőteként koncipiálja. A kettős irracionális eleve alkalmasnak látszik arra, hogy az így értett művészi formát a tiszta, érintetlen esztétikai minőség megtestesítőjeként mentesítse, megvédje a tárgyiség, fogalmiség, a pszichologikum, az érzéki közvetlenség esetleges alantasságától. „...a művészet célja nem lehet a művészi élvezet. Ellenben célja a művészetnek: a ki-

<sup>7</sup> Lásd *Általános rész* 165, ill. 180.

<sup>8</sup> Lásd *Írások...* 250, ill. 249.

<sup>9</sup> Lásd *Általános rész* 7., uo. 1. lábjegyzet, ill. 22.

mondhatatlan, titokzatos, örök, transzcendens *Valóság* képletezése, *szimbolizálása*. Ez az *esztétikum*. „Mivel ... minden kultúra legcentrálisabb és legátfogóbb alapereje a misztikus istentudat ... minél nagyobb a művész, annál inkább érzi *fölmelve magát a társadalmi megbízatás keretei alól...*”. Alkotásának indítéka „*a társadalomtól független legfelsőbb transzcendens szuggesztió*”. A „misztikus istentudat” gondolata sugárzik át szóhasználatán akkor is, amikor lélektani vonatkozásban az „érzelem” helyett szívesebben használja a „hangulat” szót, sőt az egyes művészetek sajátos „áhitat”-áról beszél.<sup>10</sup>

Molnár Antal esztétikai szemléletének ez a feltételrendszere egyben éppúgy jellemző tájékozódásának történelmi korára, mint Beethoven-képe. Az esztétika az ő megközelítésében művészetelmélet, az esztétikum magát a „szép”-et jelenti („e könyvben nagy Sz-szel!” – írja). A formaeszme az alkotás folyamatában válik érzékletessé. Mivel az alkotás emberi tevékenység, a művészet „*emberivé lett formaeszme*”. De részint, mert „az anyag ellenáll”, részint éppen az emberi részvétel miatt, „*sohasem lehet elérni azt, hogy a formaeszme maradéktalanul megvalósuljon a műalkotásban*”.<sup>11</sup>

Esztétikája általános részének II. fejezetét Molnár Antal mindenestül a *Forma* kifejtésének szánja. A műalkotást mint egész világot tekinti. A műalkotás mintája, „*a világrénd, nem természeti, nem gyakorlati, nem tapasztalati (empirikus) fogalom, hanem túlvilági, metafizikai fogalom*”. Egész és rész viszonyában a műalkotás „*önmagában egész, ... olyan érték, melynek törvénykezése önmagában rejlik*”. „A forma zárt és tökéletes egység.” Az építész Albertire hivatkozva határozza meg a Szépet, amely „*a részeknek bizonyos egybevágása, egybehangzása egy egészé*”, s a formát oly organizmusként, „*melynek részei egymás nélkül semmiesek ... minden rész az egésznek függvénye*”.<sup>12</sup>

Elveti a természet utánzásának gondolatát, Platónra és Plótinoszra hivatkozva. A mimészis arisztotelészi fogalmát Pauler Ákosra utalva „*a természeti jelenségek mögött*” meghúzódo átfogó, magas eszmék követése, utánzásaként érinti, és bevezeti a „belső forma” plótinosi gondolatát, „*a műalkotás mivoltát a formszervezet fölött álló külön minőség, fölbonthatatlan egység, »egyéniség«*”, tehát a forma mint organizmus értelmében.<sup>13</sup>

Zárójelben meg kell jegyeznünk, hogy Molnár Antal tárgyalásmódját nem mindig könnyű követni. Óriási mögöttes olvasmány- és tapasztalati háttére kiterésekre csábítja, egy-egy megállapítása más-más környezetben újra feltűnik. Az egész gondolatmenet logikája mégis áttekinthető.

Általános kötete III. fejezetének az *Anyag* címet adja. Előljáróban indulatosan utasítja el a „*tárgyi és tárgyatlan*” művészetek szerinti megkülönböztetést, ami „*magánhordja a legszégényletesebb hozzánemértés bélyegét*”. A művészet anyagát mint „*átlekesített, formált fizikai matériát*” határozza meg, és szembeállítja a zene fizikai matériájával, a „*hang*”-gal és a „*zörej*”-jel. Fülep Lajosra hivatkozva beszél „*a műformához rendelt*”, mint „*a meghatározottság állapotában levő*” anyagról.<sup>14</sup>

<sup>10</sup> *Általános rész* 11., 12., 15., 59.

<sup>11</sup> Uo. 10. (5. jegyzet), 25., 17.

<sup>12</sup> Uo. 30., 28., 31., 29., 35.

<sup>13</sup> Uo. 31., 30. (4. jegyzet)

<sup>14</sup> Uo. 40–41.

Valójában ez az *Anyag* fejezet foglalkozik a művészeti ágazatok kérdésével. Mivel az egyes művészetek „a teljes világvilágosság más-más aspektusából, más-másfajta szemléletéből keletkeztek”, és mivel „minden egyes művészetnek tárgya a teljes humánium, ...valamilyen kategória oldaláról átélve”, elveti az „ábrázoló művészet” kifejezést és felfogást is.<sup>15</sup>

A fejezet b/ szakaszában tér ki a zene sajátosságának tárgyalására: „Miben különbözik a zene a többi művészettől”. Itt is hangsúlyozza, hogy „»tartalom« és alkat egymást egyszerre szüli, egymásnak létföltételei”, és ebből a megfontolásból tér ki az irodalmi alkotás tárgyára. „Amit a vers vagy a regény »elmond«, az nem »mondható el« másképp”.<sup>16</sup> Ugyanide utalja a nyelvezet kérdését, és Petőfi „Szeptember végén” című versének példáján illusztrálja a műalkotás minden mozzanatának, egészének egységét.

Az anyagot is a rész és az egész viszonyában vizsgálva szögezi le, hogy az anyag legkisebb részében is „*impliciten benne rejlik a teljes forma*”, eszerint „komponálni, zenét szerezni annyi, mint teljes zenei formát *egységben* megragadni”. Itt foglalkozik a zene és érzélem ismert, hagyományos összekapcsolásával. Számára a „lelki hangulatnak *analógiája* a megfelelő zenei hangulat, – így válnak a zenei »gesztusok« (motívumok) az asszociált lelki »gesztusok« (érzések, gondolatok stb.) analóg jelenségeivé, sőt a táncon át a testileg szimbolizált lelki »mozgások« megfelelőivé.<sup>17</sup>

A fejezet további során elutasítja a címadást is, mint ami szűkíti és megtöri az esztétikumot. Így jut el a „fogalommentesség” fogalmához: „Zenyelvé... bárminő lelkiesség csak az érzelemnek, tudatnak, szemléletnek stb.-nek oly vetületében, hatásjelenségében, mozgási formájában válódhat át, mely fogalommentessé szűrődött”. A zenei élmény összetettségét jelzi az a megfigyelése, hogy annak befogadása közben figyelünk az esztétikai átélés három szférája: a tiszta forma szemléletének szellemi szintje, a lélektani átélés és a fiziológiai–biológiai szint között „*oszillál, csapong*”.<sup>18</sup>

Első látásra meglep, hogy Molnár Antal Zeneesztétikája *Általános részének* első fejezeteiben, esztétikai gondolkodásának bemutatásában éppen a zenéről keveset szól. A zenét is a művészetek közös egységének kategóriái szerint tárgyalja. De éppen azok az írásai, amelyek egyes zeneszerzőket jellemeztek, és amelyekre hivatkoztam, elárulják, hogy valójában egész esztétikai szemlélete gyökerében a zene szellemében fogant. Még hozzá – ezt Beethovenre vonatkozó nézetein láttuk – a bécsi klasszikus zene alkotásainak szellemében. Ehhez fűződik a formának, mint az alkotás zárt egysége foglalatának esztétikájában kifejtett értelmezése. A tárgyiság és tárgyatlanság, a fogalommentesség, a tiszta forma gondolata mind a zenében otthonos, az esztétikát a zene felől néző gondolkodó felfogását tükrözi. Ennek általánosítása vezet ahhoz az esztétikai nézőponthoz, szemlélethez, amely éppen zenei fogantatása és szelleme révén egyedül alkalmas valamennyi művészet igazán esztétikai lényegét átélni.

A transzcendensbe és a tudatalattiba horgonyzott formaeszmé gondolatával lehetne vitatkoznunk, akár csak a filozófiai értelmezés ilyen vagy olyan jellegével is, de ma már nem ez a

<sup>15</sup> *Általános rész* 44.

<sup>16</sup> Uo. 47., 50.

<sup>17</sup> Uo. 53., 54., 61. (13. jegyzet)

<sup>18</sup> Uo. 87., 95.

feladatunk. Számomra érdekesebb, hogy Molnár Antal esztétikai gondolkodásának alakulására vessék egy pillantást. Ismeretes, hogy pályája kezdetétől az új zene jelenségei és különösen az új magyar zene iránti érdeklődése erősen meghatározta esztétikai gondolkodását. Annál feltűnőbb, hogy már *Az új zene* című korai kötetében bizonyos messianisztikus várakozással reméli egy új klasszicizmus, a forrongó zenei irányzatok letisztulásának eljövetelét. „Az új művészet” című cikkét így fejezi be: „Az új művészet vezető alkotásai: *a titokzatos rétegekig elmélyített szubjektivitású, klasszikus irányú népi alkotások*”.<sup>19</sup> „Honegger művészete” című írásának végén úgy látja, „Honegger már ma is azok egyike, akik a jövő klasszikusának útját egyengetik”. A „Bartók és Kodály” tanulmány végén pedig ez áll: „*Kettejük egyesítése...* volna a művészet lehető legmagasabb rendű teljesítménye. Ez egyelőre az *eljövendő* klasszikusra vár.”<sup>20</sup>

Csaknem negyedszázaddal később, *Az új muzsika szelleme* című kötetében várakozása a klasszikus kibontakozásra már jóval szkeptikusabb. Szemléletmódja is élesebben polarizált. „Mint kultúr-meteorológus megbuktam” – ismeri el, miután átlátta, hogy a várakozás a „korareggeli megújulásra” „meghosszabbodik”, „kérdésnek látszik ...nem előlegeztük-e *tűlkorán* a napkeltét képzeletünkben, nem hagytuk-e ki számításunkból a hanyatlás és derengés közé eső *intermezzót*: a sötét éjszakát”.<sup>21</sup> Bartók kiemelkedő paradigmaként, mérőoszlopként vonul végig a kötetben, de Mandarinja előtt Molnár Antal megtorpan. Richard Strauss Saloméjának jellemzéséhez fűzve írja: „aki alkotó megreked a pusztá diszsonanciákban, az még csak lélektani síkon ragadt, még *nem igazi művész*, hanem nyelvezeti *anyagszállító*. Ilyen expedícióban merül ki, igaz, hogy titáni fokon, Bartók »A csodálatos mandarin« kísérletében.” Más helyen a Mandarint „längeszű kísérlet”-nek mondja, vele szemben A fából faragott királyfiban látja „a formai egység és mai lelkiség egybeolvasztását” sikerülten elvégzettnek. Bartók két utolsó amerikai művében, a Concertóban és a III. zongoraversenyben az új művészet hivatásának felismerésére biztat.<sup>22</sup>

Messze vezetne itt részletesebben szemügyre vennünk ezt az ismét hallatlanul széles tájékozottság alapján mérlegelő írást. Inkább csak – folytatva Molnár Antal esztétikai látásmódjának vázlatos fejlődéstörténetét – tanulmányozásra ajánljuk mindenkinek, és utalunk a kötet végső, morális töltésű kicsengésére, amely az új zene nagy értékeiből azt olvassa ki, hogy „*spiritualisztikus szocializmus* az, ami felé világnézeti síkon tart az emberiség”.<sup>23</sup> Így festett Molnár Antal messianizmusa mintegy 50 évvel ezelőtt.

Igen, volna miben egyetértenünk és volna miben vitatkoznunk Molnár Antal zeneesztétikai szemléletével, de az is öröm és nyereség, hogy zenetörténeti-tudományos hagyományunkban van akár vitát is provokáló, hatalmas tudásra alapozott zeneesztétikai koncepció. Kár volna megfedkezünk róla és szerzőjéről.

<sup>19</sup> *Az új zene*, 95.

<sup>20</sup> Uo. 264., ill. 159.

<sup>21</sup> *Az új muzsika szelleme* 81.

<sup>22</sup> Uo. 95., 111., 109., 41.

<sup>23</sup> Uo. 160.



Grabócz Márta

## PAUL RICŒUR ELBESZÉLÉS-ELMÉLETEI ÉS ÖSSZEFÜGGÉSEIK A ZENEI NARRATIVITÁSSAL

Az elmúlt két évtized folyamán Paul Ricœur több ízben is vizsgálta az irodalmi elbeszélések „narratív funkcióinak” problematikáját és e funkciók lehetséges leírását.<sup>1</sup> E munkámban megkísérlem Ricœur egyes definícióinak bemutatását és alkalmazásukat a zenetörténet néhány jelenségére.<sup>2</sup> (E cikk egyúttal egy 1994-es tanulmányom kiegészítése, amelyben akkor a zenei és zenén kívüli narratívás-elméletekről igyekeztem áttekintést adni.)<sup>3</sup>

A fikciós elbeszélések és a narratív funkciók kérdéseit taglalva Paul Ricœur a kronológiai sorrendet követi a legalapvetőbb koncepciók bemutatásában: az elbeszélés strukturális elemzésének „atyjától” (V. Propp) kezdve A. J. Greimas 1960-as években megfogalmazott két modelljéig.<sup>4</sup> Elméletét ezután összeveti mestereinek elméleteivel, a „történészek elbeszélés-teóriájával”, de a nagy mesterek tanaival is: Arisztotelész

---

<sup>1</sup> Ricœur, P.: „Pour une théorie du discours narratif”. In Tiffeneau, D. (ed.): *La Narrativité*. Paris, 1980, CNRS, 5–68.; Uő: *Temps et récit I–III*. Paris, 1983, 1984, 1985, Seuil.

<sup>2</sup> A greimasi narrativitást és annak a 18–19. századi zenével való kapcsolatát néhány korábbi cikkemben tárgyaltam, részletes zenei analízisekkel kiegészítve:

– „Application de certaines règles de la sémantique structurale de Greimas á l’approche analytique de la forme sonate. Analyse du 1<sup>er</sup> mouvement de la Sonate Op. 2. No. 3. en Ut majeur de Beethoven”. In Pistone, D. – Mialeret, J.–P. (ed.): *Analyse musicale et perception*. 1994, Observatoire Musical Français, 117–137. /Collection Séminaires et Conférences, 1./; e cikk analízise rövidítve, más bevezetővel, magyarul: „Narratívitás-elméletek és hangszeres zene. (Beethoven Op. 2. No. 3. C-dúr szonátájának I. tétele kapcsán)”. *Zenatudományi dolgozatok 1995–1996*. Budapest, 1997, MTA Zenatudományi Intézet, 99–112.

– „Introduction á l’analyse narratologique de la forme sonate du XVIII<sup>e</sup> siècle (1<sup>er</sup> mouvement de la Symphonie en Ut K. 338. de Mozart)”. *Musurgia*, 1996. Vol. III/1. 77–84.; e cikk magyar fordítása: „A narratív transzformációs modell és az affektusokkal való építkezés a szonátaformában. (Mozart: K. 338. C-dúr szimfónia I. tétele)”. *Zenatudományi dolgozatok 1992–1994*. Budapest, 1996, MTA Zenatudományi Intézet, 95–113.

– „The role of Semiotic Terminology in Musical Analysis”. In Tarasti, E. (ed.): *Musical Semiotics in Growth*. Bloomington (USA) – Imatra (Finnország), 1996, Indiana University Press – International Semiotic Institute [ISI], 195–218.

– „Le schéma pathémique en tant que marque de maturation stylistique dans les œuvres symphoniques de Mozart”. In *Musique et style*, Université de Paris–Sorbonne, 1997, 35–47. /Séminaires et Conférences, 5./

<sup>3</sup> „Formules récurrentes de la narrativité en musique et dans les domaines extra-musicaux”. In Miereanu, C. (éd.): *Actes du 4<sup>e</sup> Congrès International de la Signification Musicale (4<sup>th</sup> ICMS)*. Paris, 1998, Presses Universitaires de la Sorbonne; a cikk első része magyarul: „Narratívitás-elméletek és hangszeres zene...”, lásd a 2. jegyzetet.

A jelenlegi tanulmány francia publikációja: „Les théories du récit d’après Paul Ricœur et leurs correspondances avec la narrativité musicale”. In *Le Récit et les arts*, Collection »Arts 8«, dir.: J.–P. Olive, C. Amey, L’Harmattan, Paris, 1998, 75–98. Továbbá: *Les trois modes d’existence de la narrativité en musique* [A zenei narratívitás három létezési módja]. Habilitációs disszertáció, 1993, Université de Paris–Sorbonne (Paris I).

<sup>4</sup> Greimas, A. J.: *Sémantique structurale*. Paris, 1966, Librairie Larousse. – 2. kiadás: PUF, 1980.

**Zenatudományi dolgozatok 1999 Budapest**

(Poétika) és Szent Ágoston (Vallomások, XI. rész) írásaival. E keretek közt csak azokkal a vonatkozásokkal foglalkozunk, amelyek a zenei narrativitás szempontjából számunkra a legfontosabbnak tűnnek.

„Az elbeszélés a valamilyen rendbe tagolt mondatsorok – azaz a diskurzus (discours) – egyik legtágabb osztálya”.<sup>5</sup> V. Propp a varázsmese ősfarmáját, azaz a tündérmesék kánoni szerkezetét 31 funkció segítségével határozza meg.<sup>6</sup> A morfológiai definíció a következő: „minden történet valamilyen gonosztettel vagy hiányhelyezettel kezdődik, s a köztetes funkciókon át végkifejlethez, megoldáshoz vezet (házassággal vagy más, probléma-megoldásként alkalmazott funkcióval ér véget)”.<sup>7</sup>

Greimas első modellje arra irányul, hogy feltárja a tipikus szerepek kölcsönös kapcsolatainak szintaxisát és ezen alapvető kapcsolatokat transzformációs szabályait. Propp eredményeiből kiindulva a mesék „szereplőinek” és ezek cselekvési szféráinak segítségével (azaz az emberi cselekedeteknek néhány egyetemes jellegzetességét számba véve) Greimas egy hat szereplőből álló modellt alkot meg. Ezek három olyan „aktanciális” (cselekvőköri) kategóriapáron alapulnak, amelyek mindegyike egy ellentétpárt alkot:

- 1) *alany – tárgy* (A kívánja B-t): „tranzitív” (tárgyi irányultságú) vagy teleologikus kapcsolattípus, amely a *vágnak* felel meg;
- 2) *üzenetküldő – címzett*: aktanciális/cselekvőköri kategória, amely a *kommunikáció*n alapul;
- 3) *segítő – akadályozó*: ún. pragmatikus, *akción* alapuló kapcsolattípus.

E modell tehát a háromféle viszonyt (vágy, kommunikáció, akció) fogja össze, amelyek mindegyike bináris ellentétre épül.<sup>8</sup>

Második narratív modelljének megalkotásakor Greimas a redukcióhoz és a csoportosításhoz folyamodik. Célja az, hogy az egymást követő események kapcsolatát strukturák tényleges transzformációiként értelmezze. Greimas a Propp által alkotott funkciók és a cselekvők (szerepkörök) szisztematikus párosításához – és lecsökkentéséhez – folyamodik. A bináris oppozíciók e rendszere a következő négy alapfunkciót hozza létre:

- 1) szerződés vagy kiindulási helyzet;
- 2) gonosztett vagy hiány;
- 3) keresés a vele járó három próbatétellel, illetve harccal;
- 4) az eredeti szerződés (kiinduló helyzet) visszaállítása.

E modell segítségével az elbeszélés egy olyan drámai folyamatként értelmezhető, amely a kezdeti szituáció felborulásától (a rend megbontásától) a rend helyreállításáig vezet.<sup>9</sup>

Propp és Greimas elméleteinek bemutatását követően „Az elbeszélés tagadhatatlan időbelisége” („La temporalité irréductible du récit”) című fejezetben Ricoeur kritikái megjegyzéseit mutatja be. Ez utóbbinak fő megállapítása az, hogy a fenti (greimasi) elméletek következményeként az időtényező (az időbeliség) kiküszöbölődött úgy az értékrend felborításából, mint a helyreállításából. „E séma [azaz Greimas modellje] a szín-

<sup>5</sup> Ricoeur, P.: „Pour une théorie... [lásd 1. jegyzet] II.: Le récit de fiction”, 27. [G. M. ford.]

<sup>6</sup> Propp, V.: *Morphologie du conte*. Paris, 1970, Seuil. (Magyarul: *A mese morfológiája*, Budapest, 1975, 1995<sup>2</sup>, Gondolat, Osiris)

<sup>7</sup> Ricoeur, P.: i. m. 32. [G. M. ford.]

<sup>8</sup> Uo. 32–36.

<sup>9</sup> Uo. 38.

tagmatikus eseménysor [séquence syntagmatique] helyébe a logikai sort [séquence logique] állítja”.<sup>10</sup> Más szóval: a próbatétel és az egész mese időtlenítéséről (déchronologisation) van szó.

A *próbatétel* nem a logikai transzformáció figuratív kifejezése, hanem mindenekelőtt egy bizonyos, *időben elgondolt* cselekmény gondolati kivetítése. „Az elbeszélés által véghezvitt *közvetítés* (mediáció) – vagyis a keresés, a próbatételek funkciója – lényegében gyakorlati célú: vagy egy fenyegetett régebbi rend helyreállítására, vagy egy olyan új rend megteremtésére irányul, amely az üdv ígéréstével kecsegtet”.<sup>11</sup>

Paul Ricœur tehát annak szükségességét hangsúlyozza, hogy a diakronikus elemet ne a strukturális analízis melléktermékeként kezeljük. A kezdeti szerződés és a harc (próba) közti távolság az időnek azt a tulajdonságát fejezi ki, amit Szent Ágoston *disztenió*ként (distensio) határozott meg.

„Mindkét irányban van tehát érzékelhető feszültség: a kezdeti helyzet és a próbatételek (a keresés), valamint ez utóbbiak és a rend helyreállítása között. Továbbá – folytatja Ricœur – az elbeszélés valamennyi részlete arra irányul, hogy a kibontakozást *minél későbbre halassza, késleltesse*, hogy az elbeszélésbe várakozást, kerülőket, feszültséget iktasson be – mindezzel azt szolgálva, amit a *késleltetés stratégiájának* [stratégie de procrastination] nevezhetnénk.”<sup>12</sup>

„A keresés a történet rugója, amennyiben szétválasztja és egyesíti a hiányt és a hiány megszűntetését. A folyamat csomópontja a keresés [próbatétel], amely nélkül semmi nem következne be.”<sup>13</sup> Ezért nem semlegesítheti az elbeszélés diakronikus olvasatát az akronikus változat.

A kritikai viták egy további stádiumában Ricœurnek az elbeszélés *konfigurációs aspektusát* kellett megvédenie attól, hogy az elbeszélést ne redukálják anekdotikus események pusztá sorára. „Meg kell védenünk az elbeszélés kronológiai (szekvenciális) dimenzióját minden olyan törekvéstől, amely azt tisztán logikai kapcsolatok időtlen öntőformájává kívánja redukálni. [...] *Az elbeszélés egyetemes jellemzője az, hogy összekapcsolja a szekvenciális dimenziót* [lásd: az időbeli lefolyás dimenzióját] *a konfiguratív (alakzati) dimenzióval*. Ez az egybeesés vagy versengés az, ami szerintem az elbeszélés alapstrukturáját képezi.”<sup>14</sup>

A hármas mimézis hermeneutikai elméletével Ricœur bevezeti a *narratív intelligencia* fogalmát, ami ismét csak a keresésre (bonyodalom, cselszövés, próbatételek) vonatkozik. *Ez a narratív intelligencia jelenti a kompozíciónak azokat a szabályait, amelyek a történet diakronikus rendjét megszabják.*<sup>15</sup>

A második mimézis (azaz a fikciós – irodalmi – elbeszélés elmélete) szerint a bonyodalom több vonatkozásban is közvetítő szerepet játszik. Közvetít az egyes események, történések és a történet mint „egész” között. Az eseményeket és a résztörténéseket

<sup>10</sup> Uo. 38. [G. M. ford.]

<sup>11</sup> Uo. 40. [G. M. ford.]

<sup>12</sup> Uo. 41. [G. M. ford.]

<sup>13</sup> Uo. 41. [Kiemelés G. M.]

<sup>14</sup> Uo. 41. [Kiemelés G. M.]

<sup>15</sup> Lásd *Temps et récit*, I. „La triple mimésis” című fejezet, 90 oldal. E fejezet magyar kiadása: „A hármas mimézis (1983)”, in *A Hermeneutika elmélete*, I. rész. Szeged, 1987, 313–374. /Ikonológia és műértelmezés, 3./

egyetlen történetté alakítja. Összefoglalva: a *bonyodalom* az a művelet, amely egy egyszerű eseménysorból konfigurációt hoz létre.<sup>16</sup>

A bonyodalom továbbá olyan különféle elemeket fog össze, mint a szereplők, a célok, az eszközök, a kölcsönhatások, a körülmények, a váratlan eredmények stb. A bonyodalmat tehát, általánosítva, a *heterogén jelenségek szintézisének* nevezhetjük.<sup>17</sup>

A bonyodalom beiktatása két idődimenziót köt össze: egy kronologikus és egy nem-kronologikus. Az első az elbeszélés epizodikus dimenzióját képezi: a történet mint az események egymásutánja. A második az a tulajdonképpeni konfiguráló (alakzatteremtő) dimenzió, amelyben a bonyodalom lehetővé teszi, hogy az események történetté álljanak össze. E konfiguráló művelet abból áll, hogy a részcelemekeket „összefogja”: egységet teremt az időbeli teljességből.

A *történet követése* („suivre une histoire”) azt jelenti, hogy eshetőségek és viszonytagok közepette haladunk előre, olyan várakozás által vezetve, amelynek beteljesülését a befejezés hozza meg. E befejezés képezi a történet „végkifejtését”, amelyből rálátásunk nyílik a történetre mint egészre.

A *történet megértése* („comprendre une histoire”) annak felfogását jelenti, hogy miként és miért vezettek az egymást követő epizódok ahhoz a végkifejlethez, amely végül is elfogadhatónak kell, hogy minősüljön az összefogott epizódokból következően.

Összefoglalva: az elbeszélések mimetikus funkciója leginkább a cselekedetek (cselekmények) és azok időbeli értékei területén mutatkozik meg.<sup>18</sup>

\* \* \*

Az elbeszélő funkció Ricœur által meghatározott lényeges pontjainak e rövid áttekintése után már csak azokat az összekötő szálakat kell megtalálnunk, amelyek átvezethetnek minket a zenéhez, a specifikusan zenei narrativitáshoz.

„A bonyodalom hatóerejének” a gondolata, vagyis az a narratív funkció, amely egy teljes cselekménysor időbeli egysége nevében képes célokat, okokat, véletleneket egyezíteni, fellelhető a zenetörténet úgynevezett „*egyensúlyfomáiban*” (a német hagyomány szerint „*Gleichgewichtsform*”-nak nevezett szerkezeteiben), azaz a szimmetriaközponthoz rendelkező drámai vagy nem-drámai zenei formákban. Ennek felelnek meg például a barokk korszak Lied vagy ABA formái; a klasszikus-romantikus kor drámai szonátaformája; és a különféle huszadik századi palindromikus formák („*hídformák*”: ABCB’A’ vagy ABCDC’B’A’) – például Bartók, Messiaen, Varèse, Mâche, Saariaho műveinek tanúsága szerint.

Első megközelítésre a zenetörténet más tipikus formái, mint például a különböző „soroló formák” („*Reihenform*”, lásd: ismétlés, variáció, rondó, fuga stb.) vagy a különböző „evolúciós formák” („*Entfaltungsform*”, lásd: a négytételű ciklikus szonáta egy tételbe való sűrítése, a programnyitányok, a szimfonikus költemények, a variációs fejlesztés formái [developing variation], a 20. század teleologikus formái stb.) nem tartoznak a Ricœur által leírt narratív kategóriába – még akkor sem, ha „történetet” mesélnek el.

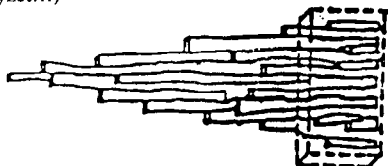
<sup>16</sup> Uo. 102.

<sup>17</sup> Uo. 102–103.

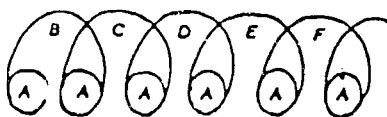
<sup>18</sup> Uo. 104.



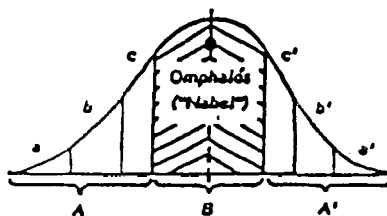
I. ősfórmula (vagy: archetipikus forma) „Végtelen folyamat” (ismétlés + impulzív variáció mint energetikai kiindulási helyzet...)



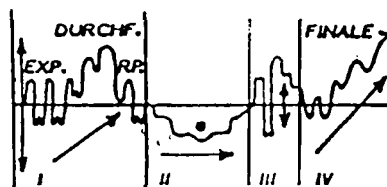
II. archetipikus forma: „additiv-tektónikus eljárás” (a hangzás és a hangmagasság terének kibővítése, kiterjesztése, kialakítása, mely műveletek a „teljesség”, az egység építőelvként munkálnak; a primitív intonációtól a fűgáig)



III. archetipikus forma: körkörös, „örök” visszatérés (körmozgás, amelyet a felismerés és az orgiasztikus hatás kísér; a balladától a rondóig)



IV. archetipikus forma: kiindulópont – fejlesztés – visszatérés, ABA' forma, amely expozícióból, összefonásból és visszatérésből áll; a Nomoi szimmetria-elve; mitológiai, mint a Tézis – Antitézis – Szintézis hármassága



V. archetipikus forma: négyfelvonásos dramaturgia (a ciklikus – négytétel – szonátaforma Hans Mersmann által leírt görbéje; a fejlesztés-evolúció dramatizálása képzeletbeli végcéllal; az üdvtanok gondolati sémája; az Ember létkérdéseire adott válasz: a dialektikus, meditativ, kategorikus, etikai módozatok formájában)

#### URFORM I:

„Endlose Produktion”

(Wiederholung + impulsive Variation als energetische Grundlage; Festigung von Patterns und Ordnungsprinzipien der Variationen → „Kultur”)

#### URFORM II:

Additiv-tektónisches Verfahren

(Dehnung und Gestaltung des Klang- und Tonraumes als Aufbauprinzip einer Ganzheitsqualität; von primitiver Imitation zur Fuge)

#### URFORM III:

Kreisende, „ewige” Wiederkehr

(Rundbewegung mit dem Effekt des Wiedererkennens und der Orgiastik; Ballade → Rondo)

#### URFORM IV:

Ausgangspunkt – Verwicklungen – Rückkehr

(ABA'-Urform von Exposition, Verflechtung und Reprise; das Prinzip der „Symmetrie” der Nomoi; mythisch als Moné – Proodos – Epistrophé bzw. als These – Antithese – Synthese)

#### URFORM V:

Vier-Akte-Dramaturgie

(Hans Mersmanns energetische Kurve der Zyklischen Sonatenform; Dramatisierung der Evolution mit imaginierter Finalität; Denkschema der Heilslehren; Antworten auf existentielle Fragen des Menschen; dialektisch thematisiert, meditativ, kategorial, ethisch)

Ahhoz, hogy „narrációt”, „elbeszélést” figyelhessünk meg a zenében, a *funkciók egymást követését, azaz a zenei „akciószférák” [cselekvéskörök] szintagmatikus sorát kell tudnunk megkülönböztetni, illetve azonosítani.* A zenei kompozícióban ezek a funkciók a „karakter”, az „intonáció” változásának felelnek meg (lásd A. B. Marx 1857-ben írt *Kompositionslehre*-beli meghatározását a „karaktervariáció” tárgyában, azaz a „funkciók” – a kifejezésbeli funkciók –, ill. a „zenei műfaj” kifejezőeszközeinek változásait egy tételen belül.).<sup>19</sup> A mai zenetudományi terminológia ugyanezen funkciókat, karaktereket „intonációnak” (Közép- és Kelet-Európában), ill. „toposzoknak” (angol-szász terminológiában) vagy „szémáknak” (sème: francia strukturális szemantikai terminológiában) nevezi.<sup>20</sup>

Am ezek a „funkciók” (karakterek, toposzok stb.) nem esnek szükségszerűen egybe a zenei témákkal, ezek egymásutánjával, modulációikkal. A megközelítés módja, az expresszív karakter zenei meghatározása egyik zenetörténeti korról a másikra is változik.

A barokk zenében és esztétikai elméleteiben „az érzelem-esztétika” különböző fázisainak kialakulását lehet nyomon követni. Carl Dahlhaus – más esztétákhoz hasonlóan – egész fejezetet szentel ennek a témának *Zeneesztétika* című könyvében.<sup>21</sup>

A legelső barokk korszak törekvését a „szenvedélyek hatásos kifejezésére” az affektus-elmélet váltotta fel, mely szerint a szenvedélyeket „csak” ábrázolja, festi a zeneszerző egy olyan közös készletből merítve, amely mindenkinek a rendelkezésére áll, és amely egyáltalán nem épít a művész személyes, szubjektív élményére. Az affektusok utánzásának célja az volt, hogy a zeneszerző (és előadó) a szenvedélyek „mozgását”, kavargását, „felajzó–excitáló mechanizmusukat” megragadja, a hallgatót ezáltal arra ösztönözze, hogy a jó, a hasznos vagy a fennkölt érzelmek felé forduljon, s egyúttal mindazt, ami zavaros, homályos, szégyenletes és rossz, elkerülje.<sup>22</sup>

A barokk kor végén, majd a *Sturm und Drang* és a romantika beköszöntével olyan fázisba lépünk, amikor a szenvedély, az érzés kifejezése már a személyes tapasztalatot, a szerző által megélt egyedi élményt követeli meg. A zeneszerző műveiben saját személyes fájdalmát, fennkölt vagy ironikus stb. érzelmeit fejezi ki. (Lásd e tárgykörben Berlioz, Liszt és Schumann írásait a zeneszerző kivételességéről – és egyben misszionáriusi szerepéről – a 19. század közepén.)

A barokk kortól a 19. század végéig a hangszeres zenei karakterek változása, az „affektusok” váltakozása a zenei nyelvi technika szintjén a toposzok (vagy a zenei „intonációk”, „jelentettek”) tudatos – vagy nem-tudatos – alkalmazása révén valósul meg. E dallami, harmóniai és/vagy ritmikai képletek az ősi közösségi műfajoknak köszönhetően érhetők ma is tetten, illetve maradtak fenn a zenetörténetben (mint pl. indulók, táncok,

<sup>19</sup> Marx, A. B.: *Die Lehre von der musikalischen Komposition* II–III. Leipzig, 1857, Breitkopf und Härtel.

<sup>20</sup> E terminológiát illetően lásd L. Ratner (*Classic Music*, New York, 1980, Schirmer Books), E. Tarasti (*Sémiotique musicale*, Limoges, 1996, PULIM; angolul: *A Theory of Musical Semiotics*, Bloomington, 1995, Indiana Univ. Press), B. Assafiev (*Die musikalische Form als Prozess*, Berlin, 1975), Ujfalussy J. (*Zeneesztétika*, Budapest, 1978), Szabolcsi B. (*A melódia története*, Budapest, 1955) könyveit, továbbá a 2. jegyzetben felsorolt cikkeimet és Greimas–Courtés: *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* I–II. (Paris, 1979–1983, Hachette) szócikkeit az *intonációról, szemárról* stb.

<sup>21</sup> Dahlhaus, C.: *Esthetics of Music*. Cambridge–New York, 1982, Cambridge University Press [III. fejezet], 16–24.

<sup>22</sup> Vö. Dahlhaus, C.: i. m. 16.

altatódalok, ünnepi zenék, gyászzenék abból a korból, amikor a zene még szükségszerűen fűződött egy közösség életének valamely létfontosságú funkciójához). Ujfalussy, Szabolcsi, Aszafjev, Tarasti és Ratner elméletei szerint e toposzok–intonációk legalább az 1600-as években kialakult zenei kifejezésbeli típusokhoz nyúlnak vissza, (néha időben ennél is távolabb) és egyértelműen utalnak az európai zenekultúra alapvető, átörökített kifejezés-típusaira, mint a kollektív zenei emlékezet példatárának elemeire.

Az elbeszélés fő cselekvésköri funkciói (mint a távollét, hiány, tilalom, erőszak, felismerés, szabadulás, csalás, cinkosság – amelyek egyben a bonyodalom előkészítő részének fő elemei) párhuzamba állíthatók a zenei karakterek vagy toposzok gyakran ellentét–párokban történő fejlődésével egy tételen belül vagy akár több tétel sorában. Például Bach vagy Händel zenekari szvitjeiben a karakterek egymást követő sora (súlyos/komoly, majd könnyed/vidám) gyakran a lassú és a gyors tételek variánsainak, váltakozásának felel meg. Alakulásuk sokszor abba az irányba mutat, hogy a kontraszt egyre inkább kiéleződjön, s hogy a ciklus végén eme ellentétnek igazi feloldását teremtsen meg.

Couperin *II<sup>e</sup> Livre des Pièces de clavecin* c. kötetében például a 8., h-moll sorozatban [8<sup>e</sup> ordre] a következő tételeket (és tánckaraktereket) találjuk:

*La Raphaële* (lassú nyitány, azaz „ouverture”)

*Allemande*: „*L’ausonienne*” [Az itáliai hölgy] (élénk, könnyed)

*Courante* (inkább lassú)

2. *Courante* (élénkebb)

*Sarabande*: „*L’unique*” [Az egyedi] (lassú)

*Gavotte*: „*Tendrement*” [Gyengéden] (inkább élénk)

*Rondeau*: „*Gayement*” [Vidáman] (inkább lassú)

*Gigue* (élénk)

*Passacaille* (nagyon lassú és nagyon súlyos)

quasi gigue vagy caccia: „*La Morinète*” (nagyon élénk és nagyon könnyed).

Bach II. (h-moll) szvitjének karaktersora a következő:

Ouverture – Rondeau – Sarabande – Bourrée I, II – Polonaise – Menuet – Badinerie. Itt a lassú és gyors tételeknek a karakter–árnyalatok módosulásával kísért kötelező váltakozása semmi kétséget nem hagy afelől, hogy a stratégia a kontrasztok ciklus végi hangsúlyozására, kiélezésére és dramatizálására irányul, míg az utolsó „Badinerie” [Enyelgés] tétel egyben megoldást hoz: feloldja a konfliktust.

A különböző karakterek (funkciók) bemutatásával, az adott végkifejlet felé irányuló váltakozásaival az egyes ciklikus barokk hangszeres művek tehát összevethetők – pusztán a kifejezés szempontjából – az elbeszélések drámai folyamatával, funkcióik sorával, a „késleltetés” és a „meglepetés” bennük is fellelhető stratégiájával. A zenei folyamatból csak a központi esemény, a bonyodalom hiányzik, amelyet azonban részben a két funkció-típus (a lassú–komoly és a gyors–vidám funkciók) konfliktusa, ennek fokozatos felerősítése pótol.

A klasszikus korban a drámai struktúra a hangszeres tételeken belül találta meg igazi helyét. Charles Rosen következőképp mutatja be Händel *Jephtája* premierjének (1752) történelmi pillanatát, amikor is:

„A drámai érzés helyét drámai történés vette át. Händel a *Jephta* híres kvartettjében már négy különböző érzést tudott szimultán megszólaltatni: a lány bátorságát, az apa tragikus szigorúságát, az anya kétségbeesését és a szerelmes kihívását. A *Szöktetés a szerájból* II. felvonásának fináléjában azonban a szerelmesek örömből indulva gyanún és katarzison keresztül jutnak el a végső kibékítéshez: *semmi sem demonstrálja jobban a szonáta-stílus és az operai történés kapcsolatát, mint ennek a négy érzésnek az egymásra következése*. Kísért a gondolat, hogy az 1. [téma]csoport, 2. csoport, kidolgozás és visszatérés kapcsolatát érzelmi sorrendnek fogjuk fel.

*Ez az aktivitásra [drámai történésre] irányuló igény éppolyan érvényes operán kívüli zenére... Ennek az új dráma-stílusnak az első jelentős példái nem olasz színpadi művekben jelentkeztek, hanem Domenico Scarlatti csembaló-szonátaiban, amelyek Spanyolországban íródtak a 18. század második negyedében.*<sup>23</sup>

Valóban, a klasszikus stílus bizonyos szonátaformáiban (zongorára írt szonátatételek, szimfonikus tételek vagy vonósnegyesek stb.) a különböző narratív vagy drámai funkciók lineáris váltakozásánál lényegesen többet fedezhetünk fel. A szonátaforma középső része, a kidolgozás által nyújtott szabadság révén a szonátaformában néha még a Ricœur által leírt négy stádium logikus sorát is megtaláljuk, vagyis a négy funkció „konfigurációját”, melyek a bonyodalom körül artikulálódnak. Ezek a következők:

- 1) *a kezdeti szituáció (vagy rend) = a zenei jelentettek első csoportja;*
- 2) *gonosztett vagy hiány = a jelentettek második csoportja, amely az első csoporttal ellentétes (kontrasztáló karakterű), és amely legtöbbször az átvezetésben bukkan fel és nem a második témacsoportban, mint ahogy azt várnánk;*
- 3) *bonyodalom, harc, próbatételek sorozata = egy új, a kidolgozás folyamán megjelenő jelentett fellépése, a két első jelentett konfrontációjának eredményeként;*
- 4) *a kezdeti rend helyreállítása, vagy egy új rend megteremtése a narratív folyamat végén = lényegi változás a repríz lefolyásában: az első jelentett végleges megerősítése, előtérbe állítása, vagy pedig egy új zenei gondolat hangsúlyozott bemutatása a repríz végén, a tétel teleológiai kifűttatásaként.*<sup>24</sup>

Beethoven néhány szonátaformában írt tételében világosan megfigyelhető a „késleltetés” és a „meglepetés” stratégiája, amely szerint a forma minden egyes fázisában a két alapvető jelentett közti antagonizmus növekszik, konfliktusuk egyre jobban kieleződik a célból, hogy a kidolgozás által nyújtott „mediáció” (közvetítés) után a hosszas várakozás-előkészítés kielégítést nyerjen a tételvégi váratlan konkluzióban (lásd pl. Beethoven Op. 2. No. 3. C-dúr zongoraszonátájának és az Op. 53. *Waldstein*-szonátának első tételét).

J.–P. Bartoli különböző analíziseinek tanúsága szerint Berlioz szimfóniáiban és nyitányaiban gyakran folyamodott a szonátaforma keretéhez vagy az ABA formához a világosan vagy rejtjelezve kifejezett program ellenére.<sup>25</sup> A narrativitás szabályai tekintetében

<sup>23</sup> Rosen, Ch.: *A klasszikus stílus. Haydn, Mozart, Beethoven*. (Kömlös Katalin fordítása.) Budapest, 1977, Zeneműkiadó, 55–56. [Kiemelés, ill. kiegészítés tőlem, G. M.]

<sup>24</sup> E megállapítás bizonyítására lásd a 2. sz. jegyzet alatt említett cikkeimet.

<sup>25</sup> J.–P. Bartoli: „Forme narrative et principes du développement musical dans la Symphonie fantastique de Berlioz”. *Musurgia*, 1995, Vol II/1., 25–50.; „La technique de la cigale»: la construction périodique et motivique des themes de Berlioz”. *Musurgia*, 1997, Vol. IV/2., 59–76.



Berlioz zenéje sok olyan lehetőséget rejt, amelyet a zenei kutatás részlegesen kimutatott ugyan, de az eddigénél is jobban megvilágíthatna még a jövőben.

Várakozásunkkal ellentétben Liszt, Schumann, Chopin és Mahler szimfonikus- és zongoraművei nem illeszthetők a Ricœur által felvázolt narrativitás keretébe. E zenék – úgy tűnik – nem veszik figyelembe a „konfigurációs dimenziót”, – ezzel szemben sokkal több hangsúlyt helyeznek a „szekvenciális” dimenzió szerkesztésére.

E zenék jobban kedvelik az epikus, soroló szerkezetet (a variációs formát), mint a „drámai konfigurációt”, az egyensúlyra építő formát (ahol is a tartalmi funkciók egymásutánja, logikai sora a szerkezet olyan transzformációjának felel meg, amely a bonyodalom, a közvetítő szituáció eredménye).

A 19. század nagy műveiben (pl. Liszt *Vallée d'Obermannja*, *Dante-szimfóniája*, h-moll szonátája, Schumann Op. 17. C-dúr fantáziája, Chopin balladái, *Polonaise-Fantaisie*-je és Scherzói, a Mahler-szimfóniák nagy tételei) már nem találkozunk a „kezdeti kiegyensúlyozott helyzettel”, azaz eufórikus állapottal, amelyet a következő formaszakaszokban valamely „gonosztett” vagy „hiány” majd lerombol. E nagy tételek (és művek) gyakran valamilyen pokolraszállással, baljós és kétségbeesett kereséssel indulnak. A tétel további része megkísérli a kitörést a szakadékból, örömtelibb tájakra jutva, de a zenei építkezés itt is bináris ellentétek révén, kontrasztok segítségével halad előre: az átmeneti eufórikus szituációt azonnal megkérdőjelezi, majd azt egy „diszfórikus” funkciót betöltő epizóddal helyettesíti stb.

Ekképp haladva vagy elérkezünk, vagy nem valamely gyógyulást hozó szituációhoz, valamely megnyugtató, eufórikus megoldáshoz, amelynek eljövetele már a mű elején kívánt, sejtett és remélt volt.<sup>26</sup>

Liszt és Mahler egyes művei – vagy tételei – egyértelműen kiemelik a tragikus végpontot, mintegy azt hangsúlyozva, hogy az enyhülést, megoldást hozó helyzet elérhetetlen.

A ricœur-i kategóriák szerint úgy fogalmazhatunk tehát, hogy ezek a romantikus művek szinte az „elbeszélés” közepén kezdődnek: a „hiány” bemutatása után azonnal a próbatételek három stádiumához érkezünk (a minősítő próbatétel, a fő-próbatétel és a dicsőséget/megdicsőülést hozó próbatétel). A zenékben e „stádiumok” gyakran ugrás-szerűen jelennek meg, különösebb előkészítés nélkül, a mon tematikus (vagy néha bite-matikus) „karaktervariáció” technikájának egyszerű alkalmazásával (lásd az A. B. Marx által alkalmazott „Charaktervariation” kifejezést és magyarázatát zeneszerzőstanának – vö. 19. jegyzet – III. kötetében). Egyetlen „belső” vezérfonal (azaz a zenei téma) segítségével kerülünk egyik állapotból a másikba, egyik érzelemből a másikba. E „vezérfonal” (a zenei téma) nem keresi kötelezően a kapcsolatot semmilyen semleges vagy

<sup>26</sup> A *Vallée d'Obermann* c. archetipikus műben (akárcsak Liszt egyéb hangszeres formáiban is) négy stádiumot figyelhetünk meg:

1) *panaszos, kétségbeesett kérdésfeltevés (spleen, ill. a Lét értelmének faggatása stb.);*

2) *a szerelem mint első válasz;*

3) az előző válasz érvénytelenítése és a *második válasz: a belső vagy külső erővel vívott küzdelem, harc* (lásd: a vihar vagy a harci kürtök zenei képei), majd e válasz érvénytelenítése;

4) *harmadik, végleges válasz: a vallásban, a panteista transzcendenciában talált megbékülés, sőt megdicsőülés* (lásd: korál-textúra és a kifejezetten modális harmóniai szerkesztés, továbbá a harangjátékok, templomi „carillon”-t imitáló arpeggio-kíséret stb.).

elfogadott zenei kerettel (mint amilyen például az „egyensúly-forma”, a szimmetrikus szonátaforma expozíciója és repríze a klasszikus zenében). Az „ugrásszerű fejlesztésnek”, előrehaladásnak a kulcsa egy olyan új zenei szerkezet lesz, amely *a szonátaformának (vagy az ABA formának) és a monotematikus variációs formának* (ill. a bitematikusának) *egyfajta szabad kombinációja lesz*. Ezekben a művekben csaknem mindig a befejezés világítja meg a megtett út egészét (az 1960-as évek német terminológiájában, Erpf, Wörner és Bloch szerint, lásd: „Entfaltungsform”, „Evolutionsprozesse”, „Ereignisform”).<sup>27</sup>

A 20. századtól kezdve a zenei narrativitás szempontjából két párhuzamos útvonalat figyelhetünk meg. A század első felében és az 1950-es, 60-as években egyrészt növekvő távolodást tapasztalhatunk bizonyos régi strukturációs elvektől, mint például az „egyensúly-formáktól”, az ABA-szerkezettől (azaz a „narratív konfigurációs” szabályok követésétől), miközben a zeneszerzők inkább a zenén kívüli modellekből, a matematikai, logikai vagy más szabályokból merítik inspirációjukat (mint pl. a tizenkétfokúság, az integrális szerializmus, továbbá a stochasztikus zene; a zenei „nyitott mű”; az elektronikus zene stb.). Másrészt, a század első és legutóbbi évtizedeiben (70–90-es évek) határozott visszatérés figyelhető meg, zenei szerkesztés vonatkozásában, a jól kipróbált régi „narratív konfigurációs” receptekhez. Ilyenek a Lied- és a különböző tükörfordításos formák, de a szonátaforma is (lásd Bartók, Varèse, Messiaen, Ligeti, Mâche, Saariaho, Manoury stb. egyes műveit). Amikor ezek az „egyensúlyinak” nevezett strukturák többé-kevésbé szimmetrikus szemantikai értékeket hordoznak, újfent csak az elbeszélésnek a zenében alkalmazott szabályaihoz közeledünk.

A *Fából faragott királyfi* (1917) balettzenéje – amelyet Bartók „szimfonikus költeménynek” minősített!<sup>28</sup> – újra felfedezi a kifejezetten zenei narrativitást, annak is azt a fajtáját, amely teljes egészében megfelel a ricœuri kritériumoknak. E műben Bartók és Balázs kiaknázzák az elbeszéléseknek mind szekvenciális (kronológiai), mind konfigurációs dimenzióját. A Greimas első modellje által bevezetett tipikus szerepek közötti három fő viszony itt hangsúlyozottabb, felnagyított formában jelenik meg:

<sup>27</sup> Ezen állítások illusztrálására és bizonyítására az alábbi munkákra utalok:

a) Liszt-művekről készült elemzéseim közül: *Morphologie des oeuvres pour piano de F. Liszt*. Budapest, 1987, MTA ZTI, ugyanennek 2. kiadása: Paris, 1996, Kimé; „La sonate en si mineur de Liszt: une stratégie narrative complexe”. *Analyse Musicale*, No 8, 1987; „La place du roman *Obermann* de Sénancour et de la *Vallée d'Obermann* de Liszt parmi les genres musico-littéraires au XIX<sup>e</sup> siècle”. In *Mots, Images, Sons*. Colloque International de Rouen 1989. 1990, Les Cahiers du CIREM-CIPh. A cikk részletes elemzéseket [táblázatokat] tartalmazó angol változata: „Common Narrative Structures in Music and Literature: a Semio-stylistic Investigation in the Arts of the 19th Century”. In *Proceedings of 10th Conference of 19th Century Music*. Bristol, várhatóan: 2000.

b) Tarasti, E.: „La Polonaise-Fantaisie de Chopin”. In *Uő: Sémiotique musicale...* (lásd 20. jegyzet), 195–255.

c) Adorno, Th. W.: *Mahler. Une physionomie musicale* c. könyvének „Roman” [Regény] c. fejezete, Ed. du Minuit, 1976, 95–124.

<sup>28</sup> *Magyar Szinpad*. XX. évf. (1917) május 12.; Bartók Béla *Összegyűjtött Írásai* I. Kőzr.: Szöllősy András. Budapest 1966, Zeneműkiadó, No. 74.

- 1) a „*vágy*” típusú kapcsolat alany és tárgy (lásd a királyfi–királykisasszony) között;
- 2) a „*kommunikációs*” típusú kapcsolat üzenetküldő és címzett között (lásd pl. a tündér és a királyfi, akiket az ellenséges–fenyegető vagy a vigasztaló–befogadó természet köt össze);
- 3) s végül a „*cselekmény*” [akció] típusú kapcsolat a segítő és az akadályozó között (lásd a tündér beavatkozásai a királyfi ellenségének, a fabábnak az életrehívására, ill. a királykisasszony megleckéztetésére stb.).

A történet kötelező négy nagy ricœuri szakasza is világosan kirajzolódik:

- 1) *kezdeti szituáció*: a természet, az erdő az ébredés eufórikus állapotában;
- 2) *hiányhelyzet vagy gonosztett*: a királykisasszony nem válaszol a királyfi szerelmes deklamálására és gesztusaira; a gonosztévő életrehívása a királykisasszonyt elcsábító bábu alakjában;
- 3) *próbatételek és harc*: a királyfi három próbatétele, amelynek során elkészíti és feldiszi a bábút, magát saját kincseitől (hajától, köpenyétől, koronájától) fosztva meg; versengése a bábúval; majd a mű végén a fordított visszatérés a „bűnbánó” királykisasszony három próbatétele alakjában;
- 4) a *kezdeti rend helyreállítása*: a hősök igazi egymásratalálását követően „a dolgok pedig lassankint régi alakjukat öltik magukra és elfoglalják eredeti helyüket” (= a partitúra utolsó oldalainak szöveges utalása).

A narratív történet e fenti leírásának valódi forrása Bartók partitúrája, annak írásos utasításaival – ezek némi sűrítésével, egyszerűsítésével. De a történet egésze a zenében és a zene által játszódik le, a karaktervariáció elve szerint fejlődő leíró motívumoknak (és részben a „vezérmotívumoknak”), valamint a táncoknak a segítségével. Ezek a motívumok, táncok és variációik egyértelműen utalnak a mű egyik vagy másik alakjára, narratív funkciójára, vagy valamely természeti elemére. A darabban hét, szimmetrikus (részleges tükörfordításos) struktúrába rendeződő tánc szerepel.<sup>29</sup>

Ezeknek – s magának a darabnak is – a központjában a királyfi végtelen kétségbeesésének jelene áll. A későbbiek során – mint tudjuk – a tündér megvigasztalja, megkoronázza, s a természet királyává avatja...

Összegzőképpen elmondhatjuk: aligha lehet e münél jobban zenében kifejezni, visszaadni az elbeszélés ricœuri receptjeit. Bár ebben Balázs Bélának, a szövegkönyv írójának is nagy szerepe volt: már a század elején, az 1910-es években foglalkozott a népmesék strukturális elemzésével és szimbólum-analízisével.

<sup>29</sup> ABCD [Központ] D'A'B'C', azaz:

- 1) a királykisasszony tánca
  - 2) az erdő tánca
  - 3) a patak tánca
  - 4) a bábu és a királykisasszony tánca
- SZIMMETRIA-KÖZPONT – a királyfi kétségbeesése, majd megkoronázása
- 5) a bábu és a királykisasszony tánca (a tönkrement bábu)
  - 6) a királykisasszony tánca
  - 7) az erdő és a ~~patak~~ tánca.

A drámai, katartikus és archetipikus strukturáláshoz való visszatérésnek e gyakorlata egészen napjainkig kimutatható a huszadik századi hangszeres zenében. Debussy, Varèse, Messiaen, F.–B. Mâche, K. Saariaho, P. Manoury gyakran folyamodnak palindromikus struktúrákhoz annak érdekében, hogy e szimmetrikus forma *kohéziós ereje* révén olyan egységet alkossanak, amely e keret nélkül könnyen kicsúszna a zeneszerző uralma alól. Megfigyelhetjük, hogy e szerzők *számos zenén kívüli és heterogén forrású elemet* használnak fel műveikben (pl. *Messiaennál* madarak, gregorián ének, az utolsó ítéletet és más bibliai idézetet festő hangképek, hindu ritmusok [lásd: 2. ábra]; *F.–B. Mâchenál* különféle állathangok, tengermélyi hangok, a vihar hangjai, kihalófélben levő népek beszédének, hanghordozásának megörökítése; *Manourynál és Saariahónál* a zaj és a tiszta, „világos” hangzás közti számtalan átmenet széles skálája – ezek zenénkívüli referenciáival – mint kompozíciós matéria stb.).<sup>30</sup>

Bartók, Messiaen, Mâche és Saariaho egyes műveiben az anyagok szimmetrikus visszatérésén túl egy olyan evolúciós görbét is követhetünk, amely az átlényegüléshez, a kezdeti elemek metamorfózisához is vezet.

A zenei anyagoknak ez a „csodás” átalakulása, transzcendenciája az elbeszélés ricœuri változatának is sajátja, abban az értelemben, hogy az elbeszélés végéhez érve gyakran a világnak egy újfajta értelmezésével, magyarázatával találkozunk – az író olyan javaslatával, „megoldásával”, ami minden idők tipikusan „romantikus” mondani-valója, üzenete.

\* \* \*

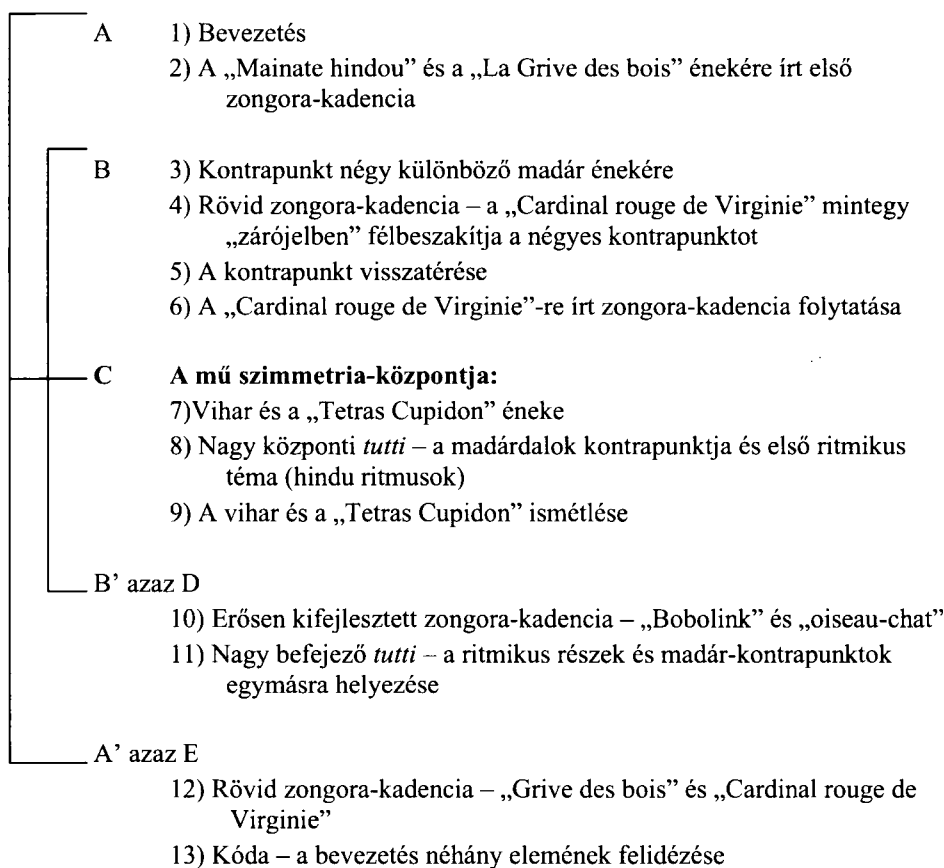
Tudjuk, hogy e néhány zenei példa aligha elegendő egy olyan történeti áttekintéshez, amely a zenében fellelhető kifejezetten narratív szerkesztési módok tartós jelenlétéről, illetve állandó felbukkanásáról szeretne képet nyújtani. A jelenlegi stádiumban fő célunk az volt, hogy kimutassuk az irodalmi és zenei narráció közti lehetséges párhuzamokat.

Ennek az áttekintésnek kiegészítéseként röviden azt a három fogalmat szeretném bevezetni, melyet legutóbbi munkáimban<sup>31</sup> a zenében fellelhető narratív szabályok különböző szintjeinek jellemzésére vezettem be, illetve használtam.

<sup>30</sup> Az alábbi művekre gondolok például:

- Debussy: *Préludes* („Des pas sur la neige”; „La cathédrale engloutie” stb.);
- Varèse: *Ecuatorial* (I. Stoianova elemzése: *Melos*, 1986/4, 59–91.);
- Messiaen: *Oiseaux exotiques*, *Couleurs de la Cité céleste*, *Chronochromie* (elemzéseik: M. Reverdy: *L'oeuvre pour orchestre de O. Messiaen*. Paris, 1988, Leduc);
- Saariaho: *Io*; *Du Cristal*; (lásd Seung-Hyun Mood elemzését: „La structure algorithmique et la forme d'Io de K. Saariaho”, DEA disszertáció, Paris, IRCAM, EHESS, 1997.);
- Saariaho: *Lichtbogen* (elemzése: M. Grabócz.: „Conception gestuelle de la macrostructure dans les oeuvres de K. Saariaho et M. Lindberg”, *Les Cahiers du CIREM*, No. 26–27. *Musique et Geste*, 1993, 155–168.)
- Manoury: *Jupiter*, *Midi-fuvolára és számítógépre* (elemzése: M. Grabócz.: „Analyse technique et esthétique de Jupiter”. Documentation IRCAM, Médiathèque 1992.)

<sup>31</sup> Lásd „Formules récurrentes de la narrativité dans la musique et dans les genres extra-musicaux”, in Miereanu, C. (ed.): *Actes du 4<sup>e</sup> Colloque Internat. de Signification Musicale*. Paris, 1998, Presses Universitaires de la Sorbonne. Továbbá: *Les trois modes d'existence...* – lásd 3. jegyzet.



2. ábra

Messiaen *Oiseaux exotiques* (1956) c. művének sematikus elemzése  
 Michèle Reverdy *L'oeuvre pour orchestre de O. Messiaen* c. könyve alapján  
 Párizs, 1988, Leduc, 75.

E háromféle „narratív” szint elsősorban Ujfalussy József professzor esztétikai kategóriáira épít (belső és külső program),<sup>32</sup> illetve részben Carl Dahlhaus Mahlert idéző fogalmaira is utal,<sup>33</sup> és ezeket a narratív szemiotika szabályai szerint fejleszti tovább, ill. alkalmazza a zenére. E három fogalom a következő: 1) a mély narratív program [ill. a mélystruktúra narratív programja]; 2) a belső narratív program; és 3) a külső narratív program.

**1) A mélystruktúra narratív programja** azt a jelenséget írja le, amikor is a klasszikus és romantikus hangszeres zenében a jelentettek struktúrájának felépítése – vagyis L. Hjelmslev<sup>34</sup> nyelvész–szemiológus kifejezésével élve: a „tartalom formája” – a V. Propp, A. J. Greimas és P. Ricœur által leírt szabályokat követi. A zenei struktúra egybeeshet bármely hagyományos kerettel (mint pl. Lied-forma, szonátaforma, rondó stb.), de *a rejtett narratív program meglétét a „toposzok elrendeződésének formája”, azaz a „tartalom formája” határozza meg.* (Lásd az e cikkben említett valamennyi mozarti–beethoveni művet, melyek megfelelnek a Ricœur által leírt narratív szabályok követelményeinek, továbbá Schubert B-dúr triójának I. tételét stb.)<sup>35</sup>

**2) A belső narratív program** annak a stádiumnak felel meg, amikor valamely történet, dráma vagy zenén kívüli cselekmény elemei (amelyeket például a címben vagy epigráfban jelez a zeneszerző) *beépülnek a többé-kevésbé hagyományos zenei szerkezetbe.* E zenei struktúra (ill. műfaj) oly módon asszimilál egy zenén kívüli gondolatot, hogy ennek érdekében a zenei forma ne kényszerüljön kompromisszumra. Éppen ellenkezőleg, a zenén kívüli motívum fog „alkalmazkodni” a hagyományos zenei formához, vagy ezek újszerű kombinációjához. Így például a „romantikus” irodalmi témáknak (Byron, Goethe, Sénancour, sőt régebbi korból: Dante gondolatainak, utalásainak) részleges beépítésével találkozhatunk pl. Liszt ún. „evolúciós”, teleologikus variációs szerkezeteiben; ugyanígy találkozunk rejtett programmal a variációs és a végpontig fejlesztett szonátaformákban Schumann, Chopin bizonyos műveiben, tételeiben (Op. 17, C-dúr Fantázia I. tétele, Chopin *Polonaise-Fantaisie*ja stb.); zenén kívüli – természeti, képzőművészeti – referenciáknak új drámai zenei formával való egyesítésével Debussy, Roussel zongoraműveiben, szimfonikus vázlataiban; a külső környezetet és a hős belső világát konfrontáló „történettel” Bartók ABA-formájú hangszeres–szimfonikus tételeiben (Op. 5/I, Op. 7/I, Op. 10/I, Op. 12/I, *Zene/III.* stb.). Hosszú előkészítő folyamattal kiemelt (bináris oppozíciót alkalmazó), drámai finalitást használó formával találkozunk számos kortárs műben is, mint például K. Saariaho *Lichtbogen*, F.–B. Mâche *Naluan*, *Kassandra*, *Korwar*, *Rituel d’oubli* című műveiben.<sup>36</sup>

<sup>32</sup> Ujfalussy József: „Zene és valóság”. In *Zenéről, esztétikáról*. Bp., 1980, Zeneműkiadó. Továbbá: *Az esztétika alapjai és a zene*. Bp., 1968, Tankönyvkiadó [e témáról: 158–162.].

<sup>33</sup> A Mahler-szimfóniák „külső és belső programjáról” lásd C. Dahlhaus: *Nineteenth Century Music*. Berkeley, 1989, Univ. of California Press, 365–366. Német eredeti: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, NHM, 6. Vol., Wiesbaden, 1980.

<sup>34</sup> L. Hjelmslev: *Essais linguistiques*, Paris, 1971, Minuit.

<sup>35</sup> Schubert B-dúr triójának I. tételéről lásd: egyelőre nem publikált előadás a Sorbonne (Paris IV) 1998–99. évi „Sémiostylistique musicale” c. szemináriumainak sorában (1999. márc.).

<sup>36</sup> Liszt- és Chopin-művek elemzéseit lásd 27. jegyzet.

E narratív kategóriát képviselő darabok többségében – mint erre már utaltunk – a Ricœur által meghatározott szabályok szerinti „drámai konfiguráció” teljességét, ennek négy kötelező fázisát már nem találhatjuk meg: csupán néhány kiválasztott és a késleltetés stratégiájának alkalmazásával kiemelt funkciót lehetünk fel. Ilyen lehetséges funkció például a hiány valamint a hiány megszüntetése a mű végén.

3) A *külső narratív program* azt az esetet írja le, amikor a mű valamilyen történetet, cselekményt, akciót vagy zenén kívüli jelenséget fest zenei eszközökkel, anélkül, hogy ezek a külső motívumok, tárgyak a zenetörténet által létrehozott formákhoz különösebben alkalmazkodnának.

Maga a zenei szerkezet újul meg a célból, hogy egy külső történetet „írjon le”, „kövessen”. Lásd például a klasszikus kor egyes zenekari nyitányait, Liszt és R. Strauss egyes szimfonikus költeményeit (*Die Ideale*, *Tasso*, *Heldenleben*), valamint Liszt *Saint François de Paule marchant sur les flots* c. legendáját stb. A legutóbbi zenetörténeti korszakból számos kortársi elektroakusztikus mű tartozik a szabad formálás e kategóriájába, mint pl. F. Bayle – B. Parmegiani *La Divine Comédie*, P. Henry *Le voile d'Orphée*, M. Chion *On n'arrête pas le regret*, *La tentation de St. Antoine* című művei, J.-C. Ri. *Sud* c. konkrét és szintetizált hangokra építő „elektroakusztikus, tengert festő [nemszimfonikus] költeménye” 1985-ből, továbbá F.–B. Mâche és I. Xenakis számos hangszeres és vokális darabja, melyek bizonyos ősi rítusokat vagy görög mítoszokat keltenek életre a kortársi hangszeres vagy vokális zene eszközeivel stb.<sup>37</sup>

Természetesen tisztában vagyunk azzal, hogy a ricœurri narrativitás zenei párhuzamainak történeti áttekintése – és vele együtt az általános zenei narrativitása – e keretek közt nem törekedhet teljességre. A fenti panorama elsősorban azokra a részletes és másutt, más alkalomból publikált műelemzéseimre épült, amelyekben Mozarttól Manoury-ig – Beethoven, Liszt, Schumann, Schubert, Debussy, Roussel, Bartók, Messiaen, Mâche, Saariaho, Risset, Murail, Lindberg darabjainak és számos elektroakusztikus és kompu-

Schumann C-dúr fantáziájának (Op. 17) első tételéről lásd az 1996. évi imatrai (Finnország) International Doctoral and Postdoctoral Seminar of Musical Semiotics keretében tartott angol nyelvű előadást (publikálás előtt);

Debussy és Roussel zongoradarabokról: „La dramaturgie du deuil dans la musique pour piano de A. Roussel. Sa parenté avec celle des œuvres de Liszt et de Debussy”. In *Albert Roussel. Musique et esthétique*. (éd.: M. Kelkel), Paris, 1989. Vrin;

Saariaho *Lichtbogen* c. művéről: lásd 29. jegyzet;

F.–B. Mâche műveiről lásd: „The Demiurge of Sounds and the Poeta Doctus. Poetics and Works of F.–B. Mâche”. In *Music, Society and Imagination in Contemporary France*. London–New York, 1993, 131–182. /Contemporary Music Review, Vol. 8. Part I/ E cikk módosított francia verziója in *Les Cahiers du CIREM*, No. 22–23, 1992.

<sup>37</sup> Elektroakusztikus és komputer-művek analíziseit lásd az alábbi cikkeimben:

– „Narrativity and Electroacoustic Music”. In E. Tarasti (ed.): *Musical Signification. Essays in Semiotic Theory and Analysis of Music* (Proceedings of the 2<sup>nd</sup> Internat. Conference on Musical Signification). Berlin, New York, 1995, Mouton de Gruyter 535–540.

– „Survival or Renewal? Structural Imagination in Recent Electroacoustic Music”. *Organised Sound*, No. 2/2, Cambridge University Press, (U. K.), 1997, 84–95. (CD kíséretében, amely az elemzett zenei példákat tartalmazza.)

– „Pour en finir avec le pouvoir d'Orphée? Apparitions d'Orphée au Groupe de Musique Concrète, puis au Groupe de Recherches Musicales entre 1951 et 1974”. *Correspondances*, No. 8, Strasbourg, 1998, 67–71.

terzenének elemzésével, mint közbülső állomással – próbáltam a különböző stílusú és különböző korszakból származó művekben a rejtett vagy kevésbé rejtett narrációt tetten érni. Egy, a teljességre törő bemutatásnak integrálnia kellene a zenei narrativitásnak és a zeneszemiotikának az elmúlt két évtizedben tetemesre nőtt nemzetközi irodalmát: Tarasti, Hatten, Ujfalussy, Karbusicky, Jiránek, Agawu, Monelle, Mioreanu, Rink, Stefani, Nattiez könyveinek és narratív műanalíziseinek legfőbb eredményeit, továbbá a Zenei Jelentés Nemzetközi Konferenciái 1990 óta két évente megjelenő kongresszusi köteteinek tanulságait.<sup>38</sup>

De mindennek már egy újabb történet tárgyát kellene képeznie...

---

<sup>38</sup> Az ICMS 1, 2 [International Conference of Musical Signification] (1988, 1990, Finnország) anyagának publikációi: 1) *Musical Signification. Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music* (ed. E. Tarasti), Mouton de Gruyter, Berlin, New York, 1995.; 2) *Musical Semiotics in Growth* (ed. E. Tarasti), Imatra-Bloomington, 1996, Acta Semiotica Fennica IV–ISI – Indiana University Press; ICMS 3: Edinburgh, 1992, a konferencia anyagának publikációja: „Musica Significans 1–4”, (ed. R. Monelle), *Contemporary Music Review*, volumes 16/3, 16/4, 17/1, 17/2, London, 1998–1999, Harwood Academic Publishers; ICMS 4: Paris, 1994: *Les Universaux en musique* (ed. C. Mioreanu), Paris, 1998; Presses de la Sorbonne; ICMS 5: Bologna, 1996 : *Musical Signification between Rhetoric and Pragmatics* (ed. G. Stefani, E. Tarasti, L. Marconi), Imatra–Bologna, 1998, ISI–CLUEB; ICMS 6: Aix-en-Provence, 1998, *Music, Discourse and Society* (megjelenés előtt).



# A MAGYAR ZENETUDOMÁNY BIBLIOGRÁFIÁJA 1995–96

**Összeállította:**

**Benyovszky Mária – Szepesi Zsuzsanna**

## **Bevezetés**

Követve az elmúlt évek gyakorlatát, bibliográfiánk most is két év anyagát öleli fel egyéges szerkezetben. A törzsanyagot jelen esetben is a „Pótlások” c. fejezet előzi meg, amely négy év késve megjelent vagy egyéb okból kimaradt írásait tartalmazza.

Más zenei bibliográfia nem lévén, az anyaggyűjtés során olyan írásokat is felvettünk, amelyeket valamilyen szempontból fontosnak ítéltünk, noha tudtuk, hogy nem tartoznak a szorosan vett „zenetudomány” körébe. Anyagi és személyi feltételek hiányában természetesen nem törekedhettünk teljességre. Forrásként elsősorban az MTA Zenetudományi Intézet Könyvtárának dokumentumait használtuk, de merítettünk a Magyar Nemzeti Bibliográfia (Könyvek Bibliográfiája, Időszaki Kiadványok Repertórium) köteteiből is. Saját gyűjtéseink mellett munkatársaink bejelentett írásait is beépítettük a bibliográfiába.

Az eddigi gyakorlattól részben eltérve – az anyag nagysága miatt – az írások tartalmához és az adott téma terjedelméhez igazodva alakítottuk ki a fejezetcímeket. Így a bibliográfia kissé árnyaltabbá vált.

A tanulmányköteteket – ragaszkodva az eddigi szokásokhoz – analitikusan dolgoztuk fel, s ezt az adott kötet leírásánál jeleztük is.

A Magyar Nemzeti Bibliográfiából átvett tételeket, illetve az abban feltüntetett folyóiratcímeket nem soroltuk fel az átnézett kiadványok valamint a rövidítések jegyzékében.

A bibliográfia szerkezeti felépítése tehát a következő:

### **Pótlás. 1991–1994**

### **Bibliográfia. 1995–1996**

- Bibliográfiák, diszkográfiák, katalógusok, műjegyzékek
- Zeneelmélet, szisztematikus zenetudomány
- Egyetemes zenetörténet
- Magyar zenetörténet
- Egyházi zene
- Népzene
- Néptánc, táncművészet
- Jazz, popzene
- Opera, operakritika, operatörténet
- Hangversenykritika
- Hanglemezkritika
- Hangszerek, hangszertörténet

Zenei könyvtárak  
 Zenepedagógia  
 Zenei élet  
 Zenei rendezvények, fesztiválok, konferenciák, versenyek  
 Interjúk  
 Köszöntők, megemlékezések, portrék  
 Nekrológok

Budapest, 1999.

### Az átnézett időszaki kiadványok jegyzéke

- 19<sup>th</sup> Century Music 1994/95. 2–3., 1995/96. 1–3., 1996/97. 1–2.  
 Acta Ethnographica Hungarica 1994. 1–4., 1995. 1–4., 1996. 1–4.  
 Acta Musicologica 1994. 1–2., 1995. 1–2., 1996. 1–2.  
 Archiv für Musikwissenschaft 1995. 1–4., 1996. 1–4.  
 Ars Organi 1995. 2–4., 1996. 1–4.  
 Bulletin of the International Kodály Society 1994. 1–2., 1995. 1–2., 1996. 1–2.  
 Computer Music Journal 1995. 1–4.  
 Current Musicology 1995. 59.  
 Dance Research Journal 1995., 1996.  
 Dissonanz/Dissonance 1995. 43–46.  
 Early Music 1995. 1–4., 1996. 1–4.  
 Ethnographia 104. évf. 1993. 2., 105. évf. 1994. 1–2.  
 Ethnologie Française 1995. 1–4., 1996. 1–4.  
 Ethnomusicology 1995. 1–3., 1996. 1–3.  
 Etudes Finno-Ougriennes 1994., 1995., 1996.  
 Études Tsiganes 1995. 5–6., 1996. 7–8.  
 Erdélyi Múzeum 1994. 1–2.  
 Filológiai Közlöny 1995. 1–4., 1996. 1–4.  
 Fontes Artis Musicae 1995. 1–4., 1996. 1–4.  
 The Galpin Society Journal 1995., 1996.  
 Helikon 1995. 1–4., 1996. 1–4.  
 Holmi 1994., 1995., 1996.  
 Hudební Rozhledy 1995. 1–12., 1996. 1–12.  
 Hudební Veda 1995. 1–4., 1996. 1–4.  
 Hungarian Music Quarterly 1995. 1/2., 1996. 1/2.  
 The Hungarian Quarterly 1995. 137–140., 1996. 141–144.  
 International Review of the Aesthetics and Sociology of Music 1995. 1–2., 1996. 1–2.  
 Irodalomtörténet 1995. 1–4., 1996. 1–4.  
 Irodalomtörténeti Közlemények 1995. 1–6., 1996. 1–6.  
 Jahrbuch des österreichischen Volksliedwerkes Bd. 44/45. 1995/96.  
 Jahrbuch für Volksliedforschung. Bd. 37. 1992., Bd. 38. 1993., Bd. 39. 1994., Bd. 40. 1995., Bd. 41. 1996.  
 Journal of Music Theory 1995. 1–2., 1996. 1–2.  
 Journal of Musicology 1995. 1–4., 1996. 1–4.  
 Journal of the American Liszt Society Vol. 36–40. 1994–1996.  
 Journal of the American Musicological Society 1995. 1–3., 1996. 1–2.  
 Journal of the Arnold Schoenberg Institut 1993. 1–4., 1994. 1–4.  
 Journal of the Royal Musical Society 1995. 1–2., 1996. 1–2.  
 Magyar Egyházzene 1994/95. 1–4., 1995/96. 1–4.  
 Magyar Filozófia Szemle 1995. 1–6., 1996. 1–6.  
 Magyar Könyvszemle 1995. 1–4., 1996. 1–4.  
 Magyar Nemzeti Bibliográfia Időszaki Kiadványok Repertórium 1996., 1997.  
 Magyar Nemzeti Bibliográfia Könyvek Bibliográfiája 1996., 1997.  
 Magyar Nyelv 1995. 1–4., 1996. 1–4.  
 Magyar Nyelvőr 1995. 1–4., 1996. 1–4.  
 Magyar Tudomány 1995. 1–12., 1996. 1–12.  
 Magyar Zene 1994. 1–4., 1995. 1–4.  
 Music and Letters 1995. 1–4., 1996. 1–4.  
 Music Review 1994. 1.  
 Musica 1995. 1–6., 1996. 1–6.  
 The Musical Quarterly 1995. 1–4., 1996. 1–4.  
 Musicologica Slovaca 1994.  
 Die Musikforschung 1995. 1–4., 1996. 1–4.  
 MusikTexte 1995. 57–61., 1996. 62–66.  
 Musiktheorie 1995. 1–3., 1996. 1–3.  
 Muzikološki Zbornik 1995., 1996.  
 Muzyka 1995. 1–4., 1996. 1–4.  
 Muzsika 1995. 1–12., 1996. 1–12.

Narodna Umjetnost 1995., 1996.  
 Neue Zeitschrift für Musik 1995. 1–6., 1996. 1–6.  
 Notes 1994/95. 2–4., 1995/96. 1–4.  
 Operaélet 1995. 1–5., 1996. 1–5.  
 Österreichische Musikzeitschrift 1995. 1–12., 1996.  
 1–12.  
 Pannonhalmi Szemle 1995., 1996.  
 Parlando 1995. 1–6., 1996. 1–6.  
 Perspectives of New Music 1995. 1/2.  
 Plainsong and Medieval Music 1995. 1–2., 1996.  
 1–2.  
 Revue de Musicologie 1995. 1–2., 1996. 1–2.  
 Studia Musicologica 1995. 1–4., 1996. 1–4.  
 Századok 1995. 1–6., 1996. 1–6.  
 Táncművészet 1995. 1–12., 1996. 1–6.  
 Tempo 1995. No. 192–195., 1996 No. 196–198.  
 Történelmi Szemle 1995. 1–4., 1996. 1–4.  
 Die Volksmusik 1995. 1–4., 1996. 1–4.  
 Zene–Zene–Tánc 1995., 1996.  
 Zeneszó 1995. 1–10., 1996. 1–10.

## Rövidítésjegyzék

ActaEthnHung.	Acta Ethnographica Hungarica
BulletinKodály.	Bulletin of the International Kodály Society
CP.	Cantus Planus
Ethn.	Ethnographia
HMQu.	Hungarian Music Quarterly
HQu.	The Hungarian Quarterly
ItK.	Irodalomtörténeti Közlemények
JournalAmLisztSoc.	Journal of the American Liszt Society
MEZ.	Magyar Egyházzene
Muzs.	Muzsika
Mzene	Magyar Zene
Oé.	Operaélet
ÖMZ.	Österreichische Musikzeitschrift
Parl.	Parlando
SM.	Studia Musicologica
Táncműv.	Táncművészet

**Pótlás. 1991–1994**

1.  
AGÓCS Gergely  
Az Ipoly mente hagyományos zenei kultúrájáról. =  
Börzsönyvidék. 1994. 2. 1–8.
2.  
ANGI István  
A Bolyaiak zeneesztétikája. = Iskolakultúra. 1994.  
20. 58–61.
3.  
Anna Macibobova dalai. (A kötetet összeáll., a be-  
vezetőt és az utószót írta: Mihajlo Hirjak.) Eperjes,  
1993. 222 p.  
Ism. Udvari István = Ethn. 105. 1994. 1. 374–  
377.
4.  
APRÓ Ferenc  
Cigányprímások a 19. századi Szegeden. = Dugo-  
nics Társ. évkv. 1993/95. 177–197.
5.  
BÁLINT Zsolt  
A moldvai csángó hangszeres dallamok ütemáros  
motívumainak példatára. = Népr. látóhatár. 1993.  
1/2. 48–71.
6.  
BARÁTH Edina  
„Teltházások a koncertjeink”. Kerekasztal Békés-  
csaba zenei életéről. = Zene-Zene-Tánc. 1994. 1.  
9–11.
7.  
BÁRDOS István  
Az iskolarendszerű zeneoktatás első évtizedei Ko-  
márom–Esztergom megyében. = Limes/Komárom-  
Esztergom M. Önkormányzat. 1994. 89–95.
8.  
BARSÍ Ernő  
A Szigetköz népzeneje. = Arrabona. 1994. 395–409.
9.  
BARTÓK Béla  
Török népzene Kisásziából. (Angolból ford. Kun  
Attila.) = Magyar szemle. 1994. 6. 597–607.
10.  
The Bartók companion. (Ed. by Malcolm Gillies.)  
London, 1994, Faber and Faber.  
Ism. Clegg, David = The Music Review. 55. 1994.  
1. 78–79.
11.  
BATTA András  
Zeneakadémiai tabló – múzsa és fáta Hans Koessler  
osztályában. = MZene. 1994. 2. 216–223.
12.  
BATTA András  
A zene/b/irodalom fővárosa. = Eur. utas. 1994. 32–40.
13.  
BÉKÉS András  
A sámán. Kilencven éve született Nádasy Kálmán.  
= Zene-Zene-Tánc. 1994. 1. 4–5.
14.  
BENKŐ András  
Az egyház története. Himnológia. Kolozsvár, 1994,  
Erdélyi Református Egyházkerület Igazgatótanácsa.  
66 p.
15.  
BERLÁSZ Melinda  
Die Moldauer Sammlung von Sándor Veress und  
ihre Notationsweise in synoptischen Tafeln. = Pers-  
pektiven der Musikethnologie. 1994. 118–126.
16.  
BÓNIS Ferenc  
Búcsú ifjabb Bartók Bélától. = Hitel. 7. 1994. 9. 83–84.
17.  
BÓNIS Ferenc  
Egy ismeretlen Bartók-levél és címzettje. = Hitel. 7.  
1994. 12. 92–94.  
Szomjas-Schiffert Györgyről.
18.  
BÓNIS Ferenc  
Erkel Ferenc. Arcképvázlat halála századik évfor-  
dulóján. = Hitel. 6. 1993. 7. 99–103.
19.  
BORGÓ András  
Anmerkungen über jiddische Musik in Ungarn. =  
Jahrbuch für Volksliedforschung. 39. 1994. 140–  
143.

20.  
BORGÓ András  
Vázlatok a magyarországi jiddis zenekultúráról. =  
Évkönyv/Orsz. Rabbiképző Int. 1994. 206–220.
21.  
BOURETZ, Pierre  
Prima la musica. A zene hatalmáról. (Ford. Mártonffy Marcell.) = Műhely/Győr. 1994. 2. 31–42.
22.  
BOZSIK Yvette  
A levegő parancsol a mozdulatoknak. A zeneszerzőkkel való együttműködésről, a finomságokról és a felszabadultságról. ([Riporter] Lőrincz Katalin.) = Zene-Zene-Tánc. 1994. 1. 38–39.
23.  
BÖHRINGER, Hannes  
Az orgona intonációja. (Ford. Tillmann J[ózsef] A.) = Liget. 1994. 8. 52–59.
24.  
BÖSZE Ádám  
Egy XX. századi humanista. Doráti Antal, a karmester, zeneszerző és prózaíró. = Holnap. 1994. 4/5. 84–87.
25.  
BREUER János  
Kodály és Karl Straube. = MZene. 1994. 4. 432–436.
26.  
CAGE, John  
A csend. Válogatott írások. (Vál. és az eredetivel egybevetette Wilhelm András. Ford. Weber Kata.) Pécs, 1994, Jelenkor. 207 p. /Ars Longa/  
ISBN 903 7770 836
27.  
CAMPBELL, Patricia Shehan  
Beyond cultural boundaries: listening as learning style. = BulletinKodály. 19. 1994. 1. 49–60.
28.  
CZIGÁNY György  
Ami fölemeli a szívünket – Misék, motették, litánia. Percek Farkas Ferencnél és Soproni Józsefnél. Két vallomás egy témáról. = Zene-Zene-Tánc. 1994. 1. 14–15.
29.  
DÁNIELISZ Endre  
Szüreti táncalkalmak Bihardíószezen. (Diósig.). = Népr. látóhatár. 1993. 3. 167–176.
30.  
Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien. Bd. 9. (Hrsg. von Jürgen Dittmar und Wiegand Stief.) Freiburg i. Br. 1992, Deutsches Volksliederarch. 215 p.  
Ism. Kríza Ildikó = Ethn. 105. 1994. 1. 392–393.
31.  
DIBELIUS, Ulrich  
György Ligeti. Eine Monographie in Essays. Mainz, 1994, Schott. 299 p.  
ISBN 3-7957-0241-0
32.  
DOMBÓVÁRI János  
Lavotta János és a színház. = Széphalom 6. A Kazinczy Ferenc Társ. évkönyve. Sátoraljaújhely, 1994. 137–144.
33.  
DOMOKOS Mária  
Corpus Musicae Popularis Hungaricae. = Perspektiven der Musikethnologie. 1994. 112–117.
34.  
DOMOKOS Máté  
Nehéz átkelés. = Parl. 1994. 6. 30–32.  
A gitárművész önéletrajzi írása.
35.  
DOMOKOS Zsuzsa  
Beethoven-szimfóniák zongoraátiratai. Liszt interpretációja az elődök stílusörökségének tükrében. = MZene. 1994. 3. 227–318.
36.  
DOMOKOS Zsuzsa  
Liszt két levele Jacopo Tomadinihez. Egy feledésbe merült egyházzenei kapcsolat. = MZene. 1994. 2. 173–177.
37.  
EAKLE, J. Kit  
„Whole music” literacy. Is music a „whole language”? = BulletinKodály. 19. 1994. 2. 15–19.

38.  
„Egy szép dologról én emlékezem...” Csöbrös István kopácsi énekeskönyve. (Előszó és jegyz. kíséretében közléteszi Katona Imre és Lábadi Károly. Szerk. és sajtó alá rend. Jung Károly, Bori Imre utószavával.) Újvidék, 1993, Fórum Kiadó.  
Ism. Küllös Imola = ItK. 1994. 5/6. 795–798.
39.  
Énekeskönyv. A Királyhágómelléki Református Egyházkerület által kötelező használatra megállapított kiadás. (Szerk. Baltazár Dezső, Seprődi János, Szügyi József.) [Oradea], 1990, [Királyhágómelléki Ref. Egyházker.]. XX, 568 p.
40.  
ERDŐSI Katalin  
A népi hangszerek koncertmestere. = M. világlapja. 1994. 8. 56–58.  
Birinyi Józsefről.
41.  
Ernö Lendvai. (b. Kaposvár, February 6, 1925-d. Budapest, January 31, 1993). = *Symm. cult. sci.* 1994. 3. 311–312.
42.  
Explorations in Finnish and Hungarian folk music and dance research. Vol. 1. (Ed. by Varpu Luukola and Hannu Saha.) Kaustinen, 1994, Folk Music Institute. 159 p.  
ISBN 951 9268 24 3
43.  
FALVY Zoltán  
Kétféle zene van: tisztességes és szélhámos. Takács Jenő művei Magyarországra is áthallatszanak. = *Zene-Zene-Tánc*. 1994. 1. 16–18.  
Születésnap meglelékezés.
44.  
FANCSALI János  
Liszt Ferenc erdélyi tanítványai (III). Bogáthy Elza. = *MZene*. 1994. 3. 319–331.
45.  
FARKAS Zoltán  
Imitáció és ellenpont Gregor Joseph Werner oratórium-áriáiban. = *MZene*. 1994. 2. 118–160.
46.  
FASANG Árpád, id.  
Gulyás György (1916–1993). = *Honismeret*. 22. 1994. 2. 90–94.
47.  
FEHÉR Zoltán – FEHÉR Anikó  
Bátya népzeneje. Kecskemét, 1993, Katona József Múzeum. 263 p. /Katona József Múzeum Közleményei 6./  
Ism. Rumann Hildegund = *Ethn.* 105. 1994. 2. 725.
48.  
FERENCZI Ilona  
Ütemvonallal vagy anélkül? = *MZene*. 1994. 2. 115–117.
49.  
FERGUSON, Stephen  
György Ligeti's drei Stücke für zwei Klaviere. Eine Gesamtanalyse. Zur grundsätzlichen Problematik der musikalischen Notation als Grundlage der Analyse von Musikwerken. Tutzing, 1994, Schneider. 282 p. /Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft Bd. 30./
50.  
FISCHER Iván  
A régi zenétől a Fesztiválzenekarig. ([Riporter] Feuer Mária.) = *Republika*. 1994. 17. 72–75.
51.  
FITTLER Katalin  
CD-felvétel a Mozarteumból. = *Parl.* 1994. 6. 40.  
Wolfgang Roscher szerzői lemeze.
52.  
FITTLER Katalin  
Levél Friss Gáborhoz. = *Parl.* 1994. 6. 36–37.  
Nekrológ.
53.  
FITTLER Katalin  
Sator arepo tenet opera rotas or symmetrical structures in Webern's Reihen. = *Symm. cult. sci.* 1992. 3. 253–262.
54.  
FODOR András  
A kultúra szabadsága, a kultúra szervezősége. Bartók Béla és Kodály Zoltán. = *Eur. utas*. 1994. 20–23.
55.  
FODOR András  
Népdalfeldolgozások Basilides Mária és Bartók Béla előadásában. /Az 1929-es His Master's Voice lemezekén./ = *Forrás*. 26. 1994. 12. 89–92.

56.  
FONTANA, Eszter – KIRÁLY, Péter  
Raporti musicali italo-ungheresi all'epoca di Monteverdi (1567–1643). = Monteverdi, imperatore della musica. 1993. 59–72.
57.  
FORRAI Katalin  
Szóbeli kiegészítés az írásos beszámolóhoz. = MZene. 1994. 1. 7–9.  
A Magyar Zenei Tanács VIII. közgyűlése.
58.  
FOSS MORE, Connie  
Internationalism for treble choirs. = BulletinKodály. 19. 1994. 1. 61–65.
59.  
FRANK Oszkár  
A romantikus zene műhelyitkai. Budapest, 1994, Akkord. 104, [60] p.
60.  
FRIED István  
A/z/ /el/hallgató komponista. = Dunatáj. 1994. 4. 56–62.  
Gioacchino Rossiniről.
61.  
GÁDOR Ágnes  
22 Brahms-levél a Zeneművészeti Főiskola könyvtárában. = Holnap. 1994. 1. 62–64.
62.  
GÁT Eszter  
Javítások és restaurálások Beethoven Broadwood zongoráján (1818–1966). = Műtárgyvédelem. 1993. 99–112.
63.  
GORDON, Edwin E.  
Audiation: a theoretical and practical explanation. = BulletinKodály. 19. 1994. 1. 30–34.
64.  
GRABÓCZ, Márta  
La musique contemporaine finlandaise. Conception gestuelle de la macrostructure Kaija Saariaho et Magnus Lindberg. = Les Cahiers du CIREM, No. 26–27. „Musique et Geste”. Été 1993. 155–168.
65.  
GRABÓCZ, Márta  
Application de certaines règles de la sémantique structurale de Greimas à l'approche analytique de la forme sonate. Analyse du 1<sup>er</sup> mouvement de la sonate Op. 2. No. 3. de Beethoven. = Analyse mus. et perception, Coll. „Conferences et séminaires”. 1994. No. 1. 117–137.
66.  
GREGOR József  
James Levin-nek nincs pálcamérgezése. Gregor József „tudósítása” a Metropolitan-ből. ([Riporter] Réfi Zsuzsanna.) = Zene–Zene–Tánc. 1994. 1. 24.
67.  
HABENICHT, Gottfried  
Die donauschwäbische Volksliedforschung. Geschichte und gegenwärtiger Stand. = Perspektiven der Musikethnologie. 1994. 140–169.
68.  
A hagyomány kötelékében. Tanulmányok a Magyarországi zsidó folklór köréből. (Szerk. Kriza Ildikó.) Budapest, 1990, Akad. Kiadó. 260 p.  
Ism. Eicher-Müller, Katharina = Jahrbuch für Volksliedforschung. 38. 1993. 247–248.
69.  
HAJDÚ András  
„Sub speciae aeternitatis”. = MZene. 1994. 1. 30–31.  
Lendvai József emlékezete.
70.  
HAJDÚ Demeter Dénes  
In memoriam Domokos Pál Péter. Budapest, 1992, Erdély Művészetéért Alapítvány. 64 p. /Erdélyi füzetek 2./  
Ism. Rumann Hildegund. = Ethn. 104. 1993. 2. 642–643.
71.  
HALMOS, István  
Some aspects of the songs sung by a Piarao woman (Venezuela). = Perspektiven der Musikethnologie. 1994. 63–69.
72.  
HERBOLY-KOCSÁR, Ildikó  
How to choose materials for musicianship classes in Kodály courses. = BulletinKodály. 19. 1994. 1. 20–29.

73.  
HILEY, David  
Agenda musicologica. The I. M. S. Study Group  
„Cantus Planus”. = Acta Musicologica. 66. 1994. 1.  
59–62.
74.  
HOULAHAN, Micheál – TACKA, Philip  
The Kodály concept: expanding the research base. =  
BulletinKodály. 19. 1994. 1. 34–43.
75.  
HOWAT, Roy  
Debussy, Bartók and nature forms. = *Symm. cult.*  
*sci.* 1994. 3. 269–285.
76.  
HUGHES, Walden  
Franz Liszt: Symphonist of the keyboard. = *The*  
*Music Review.* 55. 1994. 1. 1–12.
77.  
Az Istentiszteleti Kongregáció levele a templomban  
tartott koncertekről. (Ford. Diós István.) = *MEZ.*  
1994/95. 1. 108–112.
78.  
ITTZÉS Mihály  
„Az énekkari műveltség kezdetei” (6). = *Nyelvünk*  
*kult.* 1993. 93–96.
79.  
ITTZÉS Mihály  
„Az énekkari műveltség kezdetei” (7). = *Nyelvünk*  
*kult.* 1994. 108–115.
80.  
ITTZÉS Mihály  
A szonátaforma realizálása Kodály szólószonátája  
első tételében. = *MZene.* 1994. 1. 43–56.
81.  
ITTZÉS, Mihály  
The artistic and pedagogical problems of pro-  
gramme music in Kodály's oeuvre. = *BulletinKo-*  
*dály.* 19. 1994. 1. 3–19.
82.  
JENEY Attila  
A „Budapest” ugrani készül. Zsuráfszki Zoltán  
együttese Japánban vendégszerepel. = *Zene-Zene-*  
*Tánc.* 1994. 1. 45.
83.  
JENEY Attila  
Istenáldotta hályogkovács. Rábai Miklós emléké-  
nek. = *Zene-Zene-Tánc.* 1994. 1. 42–43.
84.  
KAČIC, Ladislav  
Hudba a hudobníci piaristického kláštora v Podo-  
linci v 17. a 18. storočí. = *Musicologica Slovaca.*  
19. 1994. 79–107.
85.  
KACZMARCZYK Adrienne  
Liszt: Marie, Poème. (Egy tervezett zongoraciklus).  
= *MZene.* 1994. 2. 161–172.
86.  
KÁRPÁTI, A[ndrás]  
The musical fragments of Philolaus and Pythago-  
rean tradition. = *Acta antiq. Acad. Sci. Hung.* 1993.  
1–4. 55–67.
87.  
Katalog der Sammlung Anthony van Hoboken in  
der Musiksammlung der Österreichischen National-  
bibliothek. Band 10: Franz Liszt, Felix Mendels-  
sohn-Bartholdy. (Bearb. von Karin Breiter.) Tutzing,  
1994, Schneider. XI, 189 p.
88.  
KIKLI Tivadar  
Szegedi nótafák, szegedi nóták. = *Dugonics Társ.*  
*évkv.* 1993/95. 160–176.
89.  
KIRÁLY Péter  
Külföldi zenészek a XVII. századi erdélyi fejedelmi  
udvarban és hatásuk. = *Erdélyi Múzeum.* 56. 1994.  
1/2. 1–16.
90.  
KISS Ernő  
Az antik hangulat pannon felidézője. Vántus István  
Aranykoporsójáról. = *Dugonics Társ. évkv.* 1993/95.  
198–204.
91.  
KISS, Gábor – CZAGÁNYOVÁ, Zuzana  
Neznámy fragment spišského kyriálu. (Unknown  
Fragment of a Kyriale from the Spis Region.). =  
*Musicologica Slovaca.* 19. 1994. 25–33.



92.  
KISS Lászlóné  
Óvodáskorú gyermekek zenei képességeinek differenciált fejlesztése. = Óvók. tank. főisk. tud. közlem. 25. 1994. 20–34.
93.  
KOCSIS Zoltán  
Dohnányi és Bartók előadó-művészetéről. = Holmi. 6. 1994. 5. 721–725.
94.  
KOCSIS Zoltán  
Szolgálata a zene. [Riporter] Gera Mátyás. = Szivárvány. 46. 1993. 131–133.
95.  
KÓSA Gábor  
A KA-hangrendszer. = MZene. 1994. 4. 339–393.
96.  
KOVÁCS Sándor  
A XX. század zenéje. Egységes jegyzet. 8. kiad. Budapest, 1994, Nemzeti Tankvk. 236 p.
97.  
KOVÁCS Sándor  
Népdalféle... = MZene. 1994. 2. 178–189.  
Népdalok felhasználása Bartók műveiben.
98.  
KOVALCSIK, Katalin  
On the European Gypsy groups and their folk music. = *Perspectiven der Musikethnologie*. 1994. 127–138.
99.  
KÖRTVÉLYES Géza  
Harangozó Gyula öröksége. Húsz éve halt meg a magyar nemzeti balett megteremtője. = *Zene-Zene-Tánc*. 1994. 1. 37.
100.  
KRÍZA, Ildikó  
The rural form of the death dirges in Hungary. = *Jahrbuch für Volksliedforschung*. 39. 1994. 110–116.
101.  
KROÓ György  
Egy lexikoncikk margójára. = *Évkönyv/Orsz. Rab-biképző Int.* 1994. 69–79.  
Szabolcsi Bencéről.
102.  
KUNDERA, Milan  
Improvizációk Sztravinszkij emlékére. (Ford.V. Tóth László.) = *Magyar lettre internationale*. 1994. 43–53.
103.  
LANTOS István  
„Életben maradni!” Beszélgetés Lantos Istvánnal, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola rektorával. ([Riporter] Legát Tibor.) = *Magyar felsőoktatás*. 4. 1994. 8/9. 5–6.
104.  
LARKEY, Edward  
Pungent sounds. Constructing identity with popular music in Austria. *New York–San Francisco etc.*, 1993. /*Austrian Culture*, 9./ 341 p.  
Ism. Voigt Vilmos = *Ethn.* 105. 1994. 2. 745–746.
105.  
LÁSZLÓ Ferenc  
Kájoni redivivus. = *Kelet–Nyugat*. 1994. 7. 27–31.
106.  
LÁSZLÓ Ferenc  
„A zenetörténet-írás végső soron szeretet kérdése is”. László Ferenc kolozsvári zenekutató válaszol Ittzés Mihály kérdéseire. = *Forrás*. 26. 1994. 2. 69–75.
107.  
LAX Éva  
La voce di Claudio Monteverdi. Una vita attraverso le lettere. = *Nuova Corvina*. [1994]. 217–236.
108.  
LÁZÁR Katalin  
Aims, tasks and cooperation in the research of Ob-Ugrian vocal folk music. = *Perspectiven der Musikethnologie*. 1994. 74–78.
109.  
LENDVAI Ernő  
Toscanini és Beethoven. A VII. szimfónia rekonstrukciója. [Budapest], cop. 1994. Akkord. 85 p. /Lendvai Ernő munkái./
110.  
LENDVAI, Ernő  
Symmetries of music. = *Symm. cult. sci.* 1994. 3. 229–268.

111.  
LIGETI György  
Az avantgárd és a posztmodern közt új útra lelni. ([Riporter] Eckhard Roelcke.) (Ford. Poprády Judit.) = Magyar lettre internationale. 1994. 54–56.
112.  
LIGETI György  
Rapszodikus, csapongó gondolatok a zenéről, főként a saját műveimről. (Németből ford. Csobó Péter.) = Határ. 1994. 4. 4–15.
113.  
Lisznyay Julianna hangszeres gyűjteménye. (Közread. Tari Lujza.) Budapest, 1990, MTA Zenatudományi Intézet. 236 p. /Műhelytanulmányok a magyar zenetörténethez, 13./  
Ism. Suppan, Wolfgang = Jahrbuch für Volksliedforschung. 37. 1992. 216.
114.  
Liszt Ferenc hagyatéka a budapesti Zeneművészeti Főiskolán. 2. Zeneművek. (Összeáll. Domokos Zsuzsa [et al.]. Szerk. Eckhardt Mária.) Budapest, 1993, Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola. /A Liszt Ferenc Főiskola tudományos közleményei 3./  
Ism. Gergely, Jean = Etudes Finno-Ougriennes. 26. 1994. 192–195.
115.  
LOVAS Lajos  
A punk. Alternatív zenei mozgalmak a 80-as években. = Magyar szemle. 1994. 10. 1061–1075.
116.  
MÁCSAI János  
Dohnányi Ernő gépzongora-felvételeinek jegyzéke. = Holmi. 6. 1994. 5. 726–732.
117.  
Magyar népdalok. Egyetemes gyűjtemény. I. A I. osztály 1–416.sz. (1940-ig szerk. Bartók Béla. Sajtó alá rend. Kovács Sándor, Sebő Ferenc.) Budapest, 1991, Akad. Kiadó.  
Ism. Tari Lujza = Ethn. 104. 1993. 2. 622–624.
118.  
A Magyar Népzene Tára 8/A–B. Népdaltípusok 3. (Sajtó alá rend. Vargyas Lajos. Főmunkatársak Domokos Mária, Paksa Katalin. Munkatársak Bereczky János, Rudasné Bajcsay Márta, Szalay Olga.) Budapest, 1992, Balassi. /Corpus Musicae Popularis Hungaricae VIII/A–B./  
Ism. Gergely, Jean = Etudes Finno-Ougriennes. 26. 1994. 195–197.
119.  
Magyar zeneműkiadók és tevékenységük 1774–1867. (Összeáll. Mona Ilona.) Budapest, 1989, MTA Zenatudományi Intézet. 516 p. /Műhelytanulmányok a magyar zenetörténethez 11./  
Ism. Tari Lujza = Ethn. 104. 1993. 2. 626–627.
120.  
MAROSI László  
Fúvóstaalkozó. IGEB–Afony, 1994. = Zene–Zene–Tánc. 1994. 1. 8.
121.  
MARÓTHY János  
Zene, avantgarde, baloldal. = Ezredvég. 1994. 5. 50–54.
122.  
MARÓTHY János  
Zene és csend – harmadik olvasatban. = Határ. 19. 94. 2/3. 13–25.
123.  
MARTON László Távolodó  
Klezmer: elmúlás és feltámadás. = Szombat. 1994. 7. 44–47.
124.  
MEGYESI SCHWARTZ Lucia  
„Csak az énekléshez értek...”. ([Riporter] Balla Emőke.) = Zene–Zene–Tánc. 1994. 1. 25.
125.  
MIHÁLKA György  
A vezénylő ember. ([Riporter] Horváth Dezső.) = Szeged. 1994. május. 30–31.
126.  
MOHAY Miklós  
Verdi „titokzatos skálája”. = MZene. 1994. 1. 38–42.
127.  
MONTGOMERY, Amanda P.  
The effect of tempo on the music preferences of Kodály trained children in kindergarten to grade eight. = BulletinKodály. 19. 1994. 2. 3–10.
128.  
MÓRICZ Klára  
A francia előadói praxis szerepe J. S. Bach négy zenekari ouverture-jében. = Bach tanulmányok 3. 1994. 3–51.

129.  
MÓRICZ Klára  
A tisztázat, mint a kompozíció születésének dokumentuma Bartók zenekari Concertójának esetében. = *MZene*. 1994. 2. 204–215.
130.  
NAGY Alpár  
Mozaikképek. = *Várhely*. 1995. 1. 57–71.  
Szokolay Sándorról.
131.  
NAGY, Dénes  
Ernö Lendvai's works: a bibliography. = *Symm. cult. sci.* 1994. 3. 327–335.
132.  
NEMESHEGYI Péter  
Vallás és zene. Mozart zenéjével illusztrálva. = *Távlatok*. 1994. 740–750.
133.  
NÉMETH Amadé  
A kolozsvári zenemester. Emléksorok Ruzitska Györgyről, Erkel Ferenc barátjáról. = *Zene-Zene-Tánc*. 1994. 1. 6.
134.  
Nyágóban fénylik. (Szerk., a dallamokat lejegyezte Milan Garbera.) Eperjes, 1994. 64 p.  
Ism. Udvari István = *Ethn.* 105. 1994. 1. 376–377.
135.  
PAKSA Katalin  
Magyar népzene-kutatás a 19. században. Budapest, 1988, MTA Zenetudományi Intézet.  
Ism. Gupcsó Ágnes = *Ethn.* 104. 1993. 2. 627–629.
136.  
PÁNDI Marianne  
A Hangászati mulatságok kiadóra vár. Egy csésze kávé Pándi Marianne-nal. ([Riporter] Zsoldos Péter.) = *Zene-Zene-Tánc*. 1994. 1. 7–8.
137.  
PAPP Györgyné  
A város zenészei. Huszonöt éves a Szegedi Szimfonikus Zenekar. = *Szeged*. 1994. május. 17–21.
138.  
PÁVAI István  
Interetnikus kapcsolatok az erdélyi népi tánczenében. = *Népr. látóhatár*. 1993. 4. 1–20.
139.  
PÁVAI István  
Seres András moldvai emlékei és a Csángómagyar daloskönyv születése. = *Néprajzi hírek*. 1993. 3/4. 104–107.
140.  
PECHOTSCH-FEICHTINGER, Ingeborg  
Hungarica aus dem Hadschriftenbestand der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek. (hrsg. István Németh, András Vízkelety.) = *Ex libris et manuscriptis*. 1994. 113–176.
141.  
Perspektiven der Musikethnologie. Dokumentationstechniken und interkulturelle Beziehungen. Beiträge des Internat. Symp. in Budapest (22.–26. Apr. 1990). (hrsg. von Bruno B. Reuer und Lujza Tari.) München, 1994, Südostdeutsches Kulturwerk. 188 p. /Veröffentlichungen des Südostdeutschen Kulturwerks. Reihe B., Wissenschaftlichen Arbeiten; Bd. 61./  
ISBN 3-88356-084-7  
Részletezése külön.
142.  
PESKÓ Zoltán  
Elszigeteltség és újrafelfedezés. (Németből ford. Szegzárdy-Csengery Klára.) = *Holmi*. 1994. 10. 1462–1468.  
Arnold Schönbergéről.
143.  
PETŐCZOVÁ, Jana  
Slovenský provok v hudobnom živote Levoče v 17. storočí. = *Musicologica Slovaca*. 19. 1994. 63–78.  
Lőcse zenei élete.
144.  
PINTÉR István  
The computer as the newest tool of sound microscopy. = *Perspektiven der Musikethnologie*. 1994. 32–38.
145.  
RAICS István  
Magyar zeneművek jegyzéke 1920–1941. = *MZene*. 1994. 1. 61–111.
146.  
REMÉNYI Attila  
J. S. Bach: Nun ist das Heil und die Kraft, BWV 50. /Jel. 12:10./ = *Jó hír*. 1993. 3. 164–169.

147.  
REMÉNYI Attila  
A létezés kertjei. Reményi Attila zeneszerzővel beszélget Fittler Katalin. = Műhely/Győr. 1994. 6. 39–43.
148.  
RICKENBACHER, Karl Anton  
Találkozásom Lendvai Ernővel. = MZene. 1994. 1. 29.
149.  
RÓNA Katalin  
Verona: minden évszakban. Nemcsak az Aréna városa. = Zene-Zene-Tánc. 1994. 1. 25.
150.  
SÁROSI Bálint  
Die instrumentale ungarische Volksmelodie. Beispiele aus der jüngsten Schicht. = ActaEthnHung. 39. 1994. 1/2. 141–156.
151.  
SÁROSI Bálint  
Internationale Betrachtungen zur ungarischen Volksmusikforschung. = Perspektiven der Musikethnologie. 1994. 86–90.
152.  
SÁROSI, Bálint  
Volksmusik. Das ungarische Erbe. (Übertragung u. Nachdichtung der Volkslieder von Jürgen Gaser.) Budapest, 1990, Corvina. 211 p.  
Ism. Habenicht, Gottfried = Jbuch für Volksliedforschung. 37. 1992. 190.
153.  
SCHALLER, Anna Katharine  
Singgewohnheiten der Donauschwaben. = Perspektiven der Musikethnologie. 1994. 170–176.
154.  
SCHANDA Beáta  
Mindenkinek joga van a legnagyobbakat hallgatni. Jubileumi közgyűlésre készülnek az Ifjú Zenebarátok. = Zene-Zene-Tánc. 1994. 1. 12–13.
155.  
SEBŐ Ferenc  
Mikor is volt 1896? Vikár Béla népdalgyűjteményének datálási problémái. = MZene. 1994. 4. 424–431.
156.  
SEBŐ Ferenc  
Népzenei olvasókönyv. Budapest, 1994, Magyar Művelődési Intézet. 424 p.  
ISBN 963 651 396 1
157.  
SIMON Géza Gábor  
Magyar jazzdiszkográfia, 1905–1994. Budapest, 1994, Jazz Oktatási és Kutatási Alapítvány. 452 p.
158.  
SIPOS János  
Török és magyar siratók. = Keletkutatás. 1994. tavasz. 46–58.
159.  
SMITH, Kathryn  
Shape-notes: historical perspective and reflections on an early American solfege tradition. = Bulletin-Kodály. 19. 1994. 2. 30–40.
160.  
SNEDDEN, Andrew  
The interpretive vision of Claudio Arrau. = Journal-AmLisztSoc. 1994. Vol. 36. 54–78.
161.  
SOMFAI, László  
Authentic Text and Presumed Intention: Experiences of the Fesztetics Quartet. = Haydn-Studien, Bd. 6. Heft 4. 1994. 298–303.
162.  
SOPRONI József  
Megnyitó. = MZene. 1993. 1. 27–28.  
Lendvai Ernő emlékezetére rendezett zenetudományi konferencia. 1993. okt. 29.
163.  
SOPRONI József – WITT, Karsten – FISCHER Ádám  
Az osztrák–magyar zenei kapcsolatok ma. (Lejegyezte Mesterházi Máté.) = Eur. utas. 1994. 49–52.
164.  
SUPPAN, Wolfgang  
Hagyomány és megújulás. Európa-díjas az Alba Regia Táncegyüttes. Részlet Wolfgang Suppan, a díj átadásakor mondott beszédéből. = Zene-Zene-Tánc. 1994. 1. 44.
165.  
SZABADOS György  
Fényben – árnyékban. Szabados György zeneszerzővel beszélget Király Edit. = Magyar szemle. 1994. 6. 591–596.

166.  
SZABÓ, Helga  
Cast out and free. = *Symm. cult. sci.* 1994. 3. 321–325.
167.  
SZABÓ Helga  
Japán gyermekdalgyűjtemény. = *MZene.* 1994. 4. 394–404.
168.  
SZABÓ Helga  
Kitaszítottan, szabadon. = *MZene.* 1994. 1. 57–60.  
Emlékezés Lendvai Ernőre.
169.  
SZABÓ József, N.  
Nemzetközi zenei kapcsolatok. /Magyarország zenediplomáciája 1945–1947/ I. A zene fontos kultúr-diplomáciai eszköz. = *MZene.* 1994. 3. 332–336.
170.  
SZABÓ József, N.  
Nemzetközi zenei kapcsolatok. /Magyarország zenediplomáciája 1945–1947/ II. Egyoldalú a magyar–francia kapcsolat. = *MZene.* 1994. 4. 405–410.
171.  
Száz ruszin népdal Hodinka Antal tiszteletére /1864–1946/. Budapest–Uzsgorod, 1993.  
Ism. Voigt Vilmos = *Ethn.* 105. 1994. 1. 374.
172.  
SZÉKELYHIDI Ferenc  
Játsszátok a műveimet! = *Literátor.* 1994. 3. 71–72, 74–77.  
Pikéthy Tiborról.
173.  
Szeret vize martján. Moldvai csángómagyar népköltészet. (Gyűjt., bev. és jegyzetekkel ell. Pozsony Ferenc. Lejegyezte és sajtó alá rend. Török Csorja Viola.) Kolozsvár, 1994, Lakatos Demeter Egyesület. 287 p. /Kriszta János Társaság könyvtára 2./  
ISBN 973 97 066 1 4
174.  
SZOMORY György  
Száztíz esztendő az Operaház. = *Zene–Zene–Tánc.* 1994. 1. 23.
175.  
TALLIÁN Tibor  
Erkel Ferenc: Bánk bán. /Az eredeti mű első felvétele./ ALR 005–07. = *Holmi.* 6. 1994. 7. 1084–1089.
176.  
TARI Lujza  
Anmerkungen zur Instrumentalmusik der Ungarndeutschen. = *Perspektiven der Musikethnologie.* 1994. 193–210.
177.  
TARI Lujza  
Azonos tendenciák a magyar és a délszláv népek mai zenéjében. = *Folklór és tradíció* 7. 1994. 294–306.
178.  
TARI Lujza  
Handschriftliche ungarische Notensammlungen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. = *Orbis musicarum* 10. 1994. 321–337.
179.  
TÓTFALUSI András  
Milyen volt a görög zene hangsora? = *Iskolakultúra.* 1994. 17. 6–10.
180.  
TÓTH Gábor  
A tanítóképző-intézeti zenetanárok képzése /1908–1948/. = *Magyar pedagógia.* 1994. 1/2. 95–111.
181.  
ÚJVÁRY Zoltán  
Kossuth Lajos a népdalokban. = *Debreceni szemle/(1993).* 1994. 2. 284–290.
182.  
ULLMANN Péter  
Volkslieder der Ungarndeutschen in Schambek (Zsámbék). = *Perspektiven der Musikethnologie.* 1994. 177–189.
183.  
VAINIO, Matti  
Jean Sibelius. = *MZene.* 1994. 4. 411–423.
184.  
VAINIO, Matti  
Suomi-kuva ja suomalainen musiikki. = *Specim. Fenn.* 1994. 103–108.

185.  
VÁRAY László  
A Győri Ütöegyüttes két évtizede. ([Riporter] Fittler Katalin.) = Műhely/Győr. 1994. 4. 45–48.
186.  
VERESS Sándor  
Moldvai gyűjtés. (Szerk. Berlász Melinda, Szalay Olga.) Budapest, 1989, Múzsák. 421 p. /Magyar népköltési gyűjtemény. Új folyam 16./  
Ism. Tari Lujza = Ethn. 104. 1993. 2. 624–626.
187.  
VESZELSZKY Sára, D.  
Muzsikust vegyenek! Művészimpresszálas Magyarországon (1). = Zene-Zene-Tánc. 1994. 1. 19–20.
188.  
VICTOR Máté  
A magyar zenei élet helyzetéről. = MZene. 1994. 1. 10–22.
189.  
Vigan zengjetekek citorák. Csallóközi betlehemes játékok és mendikák. (Gyűjt. és vál. Ág Tibor.) Dunaszardahely, 1992, Csemadok. 53 p., 46 kotta /Gyurcsó István Alapítványi Füzetek 1./  
Ism. Vehrér Adél = Ethn. 104. 1993. 2. 694–695.
190.  
VIKÁR László  
Aspects of music research among Finno-Ugrian peoples. = Perspektiven der Musikethnologie. 1994. 70–73.
191.  
VIKÁRIUS László  
„Per introduce”. A bartóki bevezetés megformálásának problematikája. = MZene. 1994. 2. 190–203.
192.  
Világíts holdacska. (Szerk., a dallamokat lejegyezte Milan Garbera.) Eperjes, 1992. 176 p.  
Ism. Udvari István = Ethn. 105. 1994. 1. 376–377.
193.  
VITÁNYI Iván  
Lendvai Ernő és kora. = MZene. 1994. 1. 32–37.
194.  
VITÁNYI, Iván  
Ernő Lendvai and his era. = Symm. cult. sci. 1994. 3. 313–320.
195.  
VOLF Katalin  
„Most kellene elkezdni a pályát”. Találkozás Volf Katalinnal. ([Riporter] Jálics Kinga.) = Zene-Zene-Tánc. 1994. 1. 27–32.
196.  
WALLESHAUSEN, Gyula  
János Bartók (1818 [sic]-1877). = Zeitschrift für Agrargeschichte und Agrarsoziologie, (Stuttgart). 1991. 1. 1–23.
197.  
Weiner-tanulmányok. (Szerk. Kárpáti János.) Budapest, 1989, Liszt Ferenc Zeneműv. Főiskola. /A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola tudományos közl. 2./  
Ism. Gergely, Jean = Etudes Finno-Ougriennes. 26. 1994. 192–195.
198.  
WILHEIM András  
Kiterjeszhető-e a historikus mozgalom? Cage és az autentikus interpretáció. = Orpheus. 3. 1993. 4. 181–187.
199.  
WILHEIM András  
Medúza kelepceje – abszurd előtt? szürrealizmus a szürrealizmus előtt? vagy dada a dadaizmus előtt? (Erik Satie: Le piège de Méduse). = Orpheus. 4. 1994. 2/3. 191–193.
200.  
WILLIAMS, Peter  
The organ in western culture 750–1250. Cambridge, 1993, Cambridge Univ. Press.  
Ism. Komlós Katalin: Az orgona a nyugati kultúrában, 750–1250. = Holmi. 6. 1994. 7. 1081–1084.
201.  
WOMACK, Virginia  
Discovery learning and problem solving skills in the „preparation” phase. = BulletinKodály. 19. 1994. 2. 41–50.

**1995–1996****Bibliográfiák, diszkográfiák,  
katalógusok, műjegyzékek**

202.

GOLDMARK, Carl  
Carl Goldmark (1830–1915). Opernkomponist der Donaumonarchie. Ausstellung des Burgenländischen Landesmuseums, 10. Juli – 15. September 1996. (Konzeption, Objektbeschreibungen und Texte Nóra Wellmann, Gerhard Winkler.) Eisenstadt, 1996, Burgenländisches Landesmuseum. 50 p. /Katalog. Neue Folge, 39./

203.

KISZELY, Deborah  
Discography of Ernő Dohnányi. = SM. 36. 1995. 1/2. 167–180.

204.

KURTÁG, György  
List of works 1943–1996. Discography. = HMQu. 1996. 1/2. 21–26.

205.

Musaeum musicum. Poklady hudobnej minulosti. Katalóg k vystave = Treasures of the musical past. Exhibition catalogue. (Jana Kalinayová.) Bratislava, 1996, Slovenské národné muzeum. Hudobné muzeum. 104 p.  
ISBN 80-85753-76-6

206.

LANCZENDORFER Zsuzsanna  
Barsi Ernő – bibliográfia. = Győri tanulm. 1996. 145–158.

207.

RAKOS Miklós  
Függelék. = Vár ucca tizenhét. 1995. 1. 212–218.  
Auer Lipót műveinek jegyzéke, hangversenykritikák.

208.

Selected performances in 1995 of works published by Editio Musica Budapest. = HMQu. 1996. 1/2. 43–47.  
Koncertkalendárium kiadott kották alapján.

209.

SUPPAN, Armin  
Blasmusik-Dissertationen in den USA. = SM. 36. 1995. 1/2. 181–226.

**Zeneelmélet,  
szisztematikus zenetudomány**

210.

COHEN, Dalia  
Aspects of symmetry in music. = Symm. cult. sci. 1995. 1. 112–115.

211.

CSIRE József  
Zenei időmérték. Bukarest, 1996, Publistar. 112 p.

212.

EDLUND, Bengt  
Proprioceptive vs. visual and auditive symmetry in music. = Symm. cult. sci. 1995. 1. 162–165.

213.

EDLUND, Bengt  
Structural symmetry and proprioceptive patterns in music. = Symm. cult. sci. 1996. 2. 139–151.

214.

FRANK Oszkár  
Formák, műfajok a barokk és klasszikus zenében. Budapest, 1996, Frank Oszkár. 63 p.  
ISBN 963 655 5888

215.

FURTWÄNGLER, Wilhelm  
A káosztól a formáig, avagy az irracionális a zenében. (Ford. Szabó László.) = Határ. 1995. 3. 47–60.

216.

GRABÓCZ, Márta  
Introduction à l'analyse narratologique de la formation du XVIIIe siècle. Le premier mouvement de la Symphonie K. 338 de Mozart. = Musurgia. 1996. 1. 73–84.

217.

GRABÓCZ, Márta  
Semiotic terminology in musical analysis. (Ed. by Eero Tarasti.) = Musical semiotics in growth. 1996. 195–218. /Acta semiotica Fennica, 4./

218.

GRABÓCZ, Márta  
Survie ou renouveau? Imagination structurelle dans la création électroacoustique récente. (Ed. by Eero Tarasti.) = Musical semiotics in growth. 1996. 295–320. /Acta semiotica Fennica, 4./

219.

HOCHRUN, Michael George

The Dorian mirror. = *Symm. cult. sci.* 1996. 2. 152–164.

220.

[KOBBLAKOV, Aleksandr] Koblyakov, Alexander  
Semantic aspects of self-similarity in music. =  
*Symm. cult. sci.* 1995. 2. 297–300.

221.

KÓSA Gábor

A KA-hangrendszer 8-as és 11-es osztása. = *Parl.*  
1995. 3. 31–35.

222.

LACZÓ Zoltán

A zenei forma felismeréséről. = *Parl.* 1996. 2. 11–13.

223.

LENDVAI Ernő

Szimmetria a zenében. Kecskemét, 1994, Kodály  
Intézet. 165 p.Ism. Hollós Máté = *Parl.* 1995. 3. 41.

224.

MASON, Stephanie – SAFFLE, Michael

Self-similarity, FASS curves, and algorithms for  
musical structures. = *Symm. cult. sci.* 1995. 3. 465–  
467.

225.

[OCINSKI] Ochinsky, V. V.

On the system of musical sounds. = *Symm. cult. sci.*  
1995. 3. 409–412.

226.

PINTÉR, István

Computerized sound microscopy. = *SM.* 36. 1995.  
1/2. 151–166.

227.

ROMAN, Zoltan

The strophic form in literary criticism and musical  
analysis: problems in theory and application. = *SM.*  
37. 1996. 2/4. 368–382.

228.

TOSIC, Vladimir

Symmetry in music as personal expression. =  
*Symm. cult. sci.* 1995. 3. 510–513.

## Egyetemes zenei történet

229.

BARTHA, Dénes

Folk dance stylization in Joseph Haydn's finale  
themes. = *HMQu.* 1995. 1/2. 2–12.

230.

BERLINGHOFF, Bettina

Ein patriotisches Bekenntnis? – Zur Entstehungs-  
und Editions-geschichte von Franz Liszts „Magyar  
Dalok”. = *Liszt und die Nationalitäten.* 1996. 45–61.

231.

BLAŽEKOVIĆ, Zdravko

Anonymus vs. Onymous, or when will Croatian  
musicology remember an unknown composer. =  
*SM.* 37. 1996. 2/4. 217–230.

232.

BOJTI János

Muszorgszkij: Hovanscsina (1). = *Muzs.* 1995. 11.  
19–26.

233.

BOJTI János

Muszorgszkij: Hovanscsina (2). A Sosztakovics-  
verzióról és annak három CD-felvételéről. = *Muzs.*  
1995. 12. 22–29.

234.

BRENNER, Helmut

Musik als Waffe? Theorie und Praxis der politi-  
schen Musikverwendung, dargestellt am Beispiel  
der Steiermark 1938–1945. Graz–Gnas, 1992, Weis-  
haupt Verlag.Ism. Thurner, Silvia = *SM.* 36. 1995. 1/2. 230–  
232.

235.

BRUHN, Siglind

Symmetry and dissimetry in Paul Hindemith's Lu-  
dus Tonalis. = *Symm. cult. sci.* 1996. 2. 116–132.

236.

BŰKI Mátyás

A zenei historizmus. = *Parl.* 1995. 1. 13–15.

237.

CAGE, John

A csend. Válogatott írások. (Vál. és az eredetivel  
egybevetette Wilhelm András.) Pécs, 1994, Jelen-  
kor. /Ars Longa./Ism. Dolinszky Miklós: Ami adva van és ami szü-  
letik. = *Pannonhalmi szemle.* 4. 1996. 4. 113–117.



238.  
CSÁK P. Judit  
A mi Lamberto Gardellini. Budapest, 1996, Fuga, 185 p.  
ISBN 963 650 314 1  
Ism. Spangel Péter = Oé. 1996. 5. 32., M. = Zene-Zene-Tánc. 1996. 4. 38.
239.  
CSÁKY, Moritz  
Ideologie der Operette und Wiener Moderne. Ein kulturhistorischer Essay zur österreichischen Identität. Wien-Köln-Weimar, 1996, Böhlau. 328 p.  
ISBN 3-205-98543-5
240.  
DEAVILLE, James  
Liszts Orientalismus: Die Gestaltung des Andersseins in der Musik? = Liszt und die Nationalitäten. 1996. 163–195.
241.  
DIETEL, Gerhard  
Zenetörténet évszámokban I–II. (Ford. Pálvölgyi Endre et al.) Budapest, 1996, Springer Hungarica.  
Ism. Halász Péter: Zenei ismeretterjesztés – hasznosan. = Muzs. 1996. 12. 40–43.
242.  
DOBOS Kálmán  
Manuel de Falla élete és művészete. Budapest, 1995, Akkord.  
Ism. Retkes Attila: De Falla regényes élete. = Vigilia. 1995. 10. 798.
243.  
DOLINSZKY Miklós  
Hagyomány és eszkatológia. = Zenetudományi tanulmányok – Kroó György tiszteletére. 1996. 275–283.
244.  
DOLINSZKY Miklós  
Mozart: Mannheimi hegedűszonáták. = Parl. 1995. 1. 9–12.
245.  
DOLINSZKY Miklós  
A rend káosza és a káosz rendje. Mai kottaértésünk határai. = Jelenkor. 39. 1996. 3. 246–250.
246.  
DOMOKOS Zsuzsanna  
A zongorafantázia és a dal kapcsolata Schubert és Schumann C-dúr fantáziáiban. = Zenetudományi tanulmányok – Kroó György tiszteletére. 1996. 50–63.
247.  
DOMONKOS Máté  
Csend. Hommage à John Cage. = Parl. 1996. 3. 24–28.
248.  
DOMONKOS Máté  
A zene emlékei. = Parl. 1995. 3. 12–14.
249.  
Duchovná hudba v 19. storočí = Geistliche Musik im 19. Jahrhundert. Zborník príspevkov z medzinárodnej muzikologickej konferencie Banská Bystrica, 19.–22. október 1994. (Na vydanie pripravila Jana Lengová.) Banská Bystrica, 1995, Nadácia Jána Levoslava Bellu. 192 p. /Bibliotheca musicae Neosolimensis 2./  
ISBN 80-967415-4-3
250.  
ECKHARDT, Mária  
Liszt und die Musik der Skandinavischen Länder. = Liszt und die Nationalitäten. 1996. 151–162.
251.  
EDWARDS, Warwick  
Phrasing in medieval song: perspectives from traditional music. = Plainsong and Medieval Music. 1996. 1. 1–22.  
A szerző gyakran hivatkozik cikkében Bartók népzenei gyűjtéseire.
252.  
FÁBIÁN SOMORJAY Dorottya  
A Bach-interpretáció változó stílusa: Goldbergvariációk 1945–1978. = Zenetudományi tanulmányok – Kroó György tiszteletére. 1996. 26–41.
253.  
FERRANDINO, Baise J.  
A systematic approach to performance analysis using as an example Ich bin's, ich sollte büßen by J. S. Bach. = BulletinKodály. 20. 1995. 1. 3–26.
254.  
FRANK Oszkár  
A romantikus zene műhelytitkai. Schubert dalok. Budapest, 1995, Akkord. 104 p.  
Ism. Hutira Albin = Parl. 1995. 4. 43–44.

255.  
FREY, Stefan  
Franz Lehár oder das schlechte Gewissen der leichten Musik. Tübingen, 1995, Niemeyer. XIII, 224 p. /Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste Bd. 12./
256.  
FRIDECZKY Frigyes  
A zene jellemformáló, érzelemépítő szerepéről. = Valóság. 38. 1995. 8. 33–41.
257.  
GUT, Serge  
Franz Liszts Verhältnis zur französischen Romantik. = Liszt und die Nationalitäten. 1996. 7–18.
258.  
HADAS Miklós  
A testet öltött lét különös kettőssége. = Holmi. 8. 1996. 2. 229–238.  
A nőkről a zeneművészetben.
259.  
HALÁSZ Péter  
John és én. (John Cage: A csend.). = Határ. 1995. 1/2. 245–251.
260.  
HAMBURGER Klára  
Franz Liszt und die Zigeuner. = Liszt und die Nationalitäten. 1996. 62–73.
261.  
HAYDN, Joseph  
Zongoraszonáták, I–III. Bp. 1995, Könemann. Urtext. (Közread. Dolinszky Miklós.)  
Ism. Komlós Katalin = Muzs. 1996. 4. 39–40.
262.  
HEINEMANN, Michael  
Des deutschen Liszt ungarischer Bach. = Liszt und die Nationalitäten. 1996. 127–137.
263.  
HOFBAUER, Maximilian  
Französische und italienische Oper in den frühen Paraphrasen Franz Liszts. = Liszt und die Nationalitäten. 1996. 19–33.
264.  
HOLLÓS Máté  
Éremművészet a zenében. Bach: Es ist genug – korál. = Parl. 1996. 4. 32–34.
265.  
HOLLÓS Máté  
Éremművészet a zenében. Britten-népdalfeldolgozások (1). = Parl. 1995. 2. 38–44.
266.  
HOLLÓS Máté  
Éremművészet a zenében. Britten népdalfeldolgozások (2). = Parl. 1995. 3. 36–40.
267.  
HOLLÓS Máté  
Éremművészet a zenében. Chopin: a-moll mazurka Op. 17. No. 4. = Parl. 1995. 4. 27–32.
268.  
HOLLÓS Máté  
Éremművészet a zenében. Chopin: c-moll prelúd. = Parl. 1996. 5/6. 16–17.
269.  
HOLLÓS Máté  
Éremművészet a zenében. Chopin: h-moll mazurka Op. 33. No. 4. = Parl. 1995. 1. 19–21.
270.  
HOLLÓS Máté  
Éremművészet a zenében. Grieg: Honvágy. = Parl. 1996. 3. 29–33.
271.  
HOLLÓS Máté  
Éremművészet a zenében. Mozart: h-moll adagio. = Parl. 1995. 5/6. 41–42.
272.  
HORVÁTH Iván  
Ludwig van Beethoven. IX., d-moll szimfónia, op. 125. (Margináliák). = 2000. 1995. február. 51–61.
273.  
HORVÁTH Róbert  
A zene szerepe a tradicionális világban. = NOE 2. [1995]. 2. 6–14.
274.  
HSU, Madeleine  
Olivier Messiaen, the musical mediator: a study of the influence of Liszt, Debussy, and Bartók. London, 1996, Fairleigh Dickinson Univ. Press. 183 p. ISBN 0-8386-3595-4

275.  
KAČIČ, Ladislav  
Hudba františkánov na Slovensku v 19. storočí. =  
Bibliotheca musicae Neosoliensis, Zväzok 2. Banská  
Bystrica, 1995. 57–63.
276.  
KAROLYI, Otto  
Introducing modern music. London, 1995, Penguin.  
XV, 239 p.
277.  
KÁRPÁTI András  
Modern zene az ókori Athénban. = Muzs. 1995. 2.  
10–12.
278.  
KIRÁLY, Péter  
Jean Baptiste Besard: new and neglected biographical  
information. = The Lute. 35. 1995. 62–72.
279.  
KIRÁLY, Péter  
Some new facts about Vendelio Venere. = The Lute.  
34. 1994. 26–32., 35. 1995. 73–75.
280.  
KLEMBALA Géza  
A Tamás-iskola cantora. = Iskolakultúra/(1991). 1996.  
4. 49–64.  
Johann Sebastian Bachról.
281.  
KOLB REEVE, Katherine  
Primal scenes: Smithson, Pleyel, and Liszt in the  
eyes of Berlioz. = 19<sup>th</sup> century music. 18. 1995. 3.  
211–235.
282.  
KOMLÓS, Katalin  
Fortepianos and their music. Germany, Austria, and  
England, 1760–1800. Oxford, 1995, Clarendon Press.  
XIV, 158 p. /Oxford monographs on music./  
ISBN 0-19-816426-2  
Ism. De Val, Dorothy = Music and Letters. 77.  
1996. 1. 122–124., Rowland, David = Early Music.  
24. 1996. 1. 162–164., Somfai László: Magyar szer-  
ző műve a fortepianóról. = Muzs. 1995. 7. 29–30.
283.  
KOMLÓS Katalin  
Zenei utalások Goethe Wertherjében. = MZene.  
1995. 2. 102–106.
284.  
KORÁNYI Tamás  
De mit jelent tulajdonképpen az, hogy „szovjetze-  
ne”? (1–3). = Balkon. 1995. 6/8. 62–64., 9. 40–41.,  
10/11. 59–60.
285.  
KÖRY, Ágnes  
Leopold Wilhelm and his patronage of music with  
special reference to opera. = SM. 36. 1995. 1/2. 11–26.
286.  
KROÓ György  
Wagner: A nyitányról. = MZene. 1995. 2. 111–116.
287.  
KROÓ, György  
Rencontres franco-hongroises sur la scène lyrique. =  
Cahiers d'études hongroises, 8. 1996. 130–148.
288.  
Laborare fratres in unum. Festschrift László Dob-  
szay zum 60. Geburtstag. (Hrsg. von Janka Szend-  
rei, David Hiley.) Hildesheim–Zürich, 1995, Weid-  
mann. XV, 350 p. /Spolia Berolinensia. Berliner  
Beiträge zur Mediävistik, ISSN 0931–4040, Bd.7./  
ISBN 3-615-00171-0  
Részletezése külön.  
Ism. Halász Péter: A részek és az egész. = Muzs.  
1996. 7. 16–19., Rónay László: Laborare fratres in  
unum. = Vigilia. 1996. 6. 477.
289.  
LAKI Péter  
A halhatatlan Purcell. = Muzs. 1995. 11. 3–4.
290.  
LEGÁNY Dezső  
Gondolatok Purcellről. = MZene. 1995. 1. 72–75.
291.  
LEGÁNY Dezső  
A nyitány fejlődése Gluck óta. = MZene. 1995. 1.  
76–79.
292.  
Liszt und die Nationalitäten. Bericht über das  
internationale musikwissenschaftliche Symposium.  
Eisenstadt, 10.–12. März 1994. (Hrsg. von Gerhard  
J. Winkler.) Eisenstadt, 1996, Burgenländisches  
Landesmuseum. 195 p. /Wissenschaftliche Arbeiten  
aus dem Burgenland, Bd. 93./  
Részletezése külön.

293.  
MALINA János  
Bach-tanulmányok 1–4. A Magyar Bach Társaság könyvsorozatáról. = Muzs. 1995. 10. 48.
294.  
MARGGRAF, Wolfgang  
Liszt und Italien. = Liszt und die Nationalitäten. 1996. 34–44.
295.  
MARÓTHY, János  
Eisler's An die Nachgeborenen: another concrete Utopia. = Hanns Eisler – A Miscellany, Contemporary music studies, 9. 1995. 159–170.
296.  
MARÓTHY János  
Rítus és ritmus. A viselkedésmintáktól a zenei szerkezetekig. = „Jelbeszéd az életünk”. A szimbolizáció története és kutatásának módszerei. 1995. 80–88.  
u.a. olaszul = Musica/Realtà. XV/47. 1995. Luglio. 95–108.
297.  
MERRICK, Paul  
Purcell színpadi közzenéi. = Muzs. 1995. 11. 10–11.
298.  
MICHELS, Ulrich  
SH Atlasz – Zene. (Ford. Gábor Ágnes.) Budapest, 1994, Springer Hungarica. 560 p.  
Ism. Halász Péter: Zenei ismeretterjesztés – hasznosan. = Muzs. 1996. 12. 40–43.
299.  
MICHOTTE, Edmond  
Richard Wagner látogatása Rossininél. (Luigi Rognoni bevezetőjével. Ford. Nagy Nóra.) = Holmi. 7. 1995. 7. 966–987.
300.  
MOLNÁR Antal  
Schönberg Arnold. = Emberhalász. 1996. 9/10. 36–39.
301.  
MONTEVERDI, Claudio  
Lettere. (A cura di Éva Lax.) Firenze, 1994, Olschki. 219 p. /Studi e testi per la storia della musica 10./  
Ism. Tallián Tibor: A Bel'intento-csomag. = Muzs. 1995. 11. 40–41.
302.  
MÖRICZ Klára  
Az Éden hangjai. Gabriel Fauré: La Chanson d'Eve. = Zenetudományi tanulmányok – Kroó György tiszteletére. 1996. 181–197.
303.  
MURÁNYI, Róbert Árpád  
Das Orgelpartiturbuch aus Raab. = SM. 37. 1996. 2/4. 383–434.
304.  
NAGY András  
A lepisszegett titán. Gustav Mahler budapesti „in-termezzo”-ja. = Orpheus. 6. 1996. 221–235.
305.  
NAGY Olivér  
Kontraszthatások a barokk zenében. = Parl. 1995. 1. 3–8.
306.  
NIETZSCHE, Friedrich  
Nietzsche contra Wagner. (Ford. Nyizsnyánszki Ferenc.) = Határ. 1995. 4. 125–143.
307.  
PALMER, King  
Zenéről mindenkinek. Budapest, 1995, Akadémiai kiadó. 258 p.
308.  
REDEPENNING, Dorothea  
Liszt und die russische Symphonik. = Liszt und die Nationalitäten. 1996. 138–150.
309.  
RITOÓK Zsigmond  
Epos és oimé. = MZene. 1995. 2. 107–110.
310.  
SAFFLE, Michael  
Liszt in Germany 1840–1845. A study in sources, documents and the history of reception. Stuyvesant, 1994, Pendragon Press. /Franz Liszt studies series 2./  
Ism. Williams, Adrian = Music and Letters. 77. 1996. 2. 286–287.
311.  
SAFFLE, Michael  
Liszt und die Deutschen, 1840–1845. = Liszt und die Nationalitäten. 1996. 114–126.

312.  
SCHNEIDER, David E.  
Toward bridging the gap: The „Culmination Point” as a fulcrum between analysis and interpretation. = SM. 37. 1996. 1. 21–36.
313.  
SCHULZE, Hans-Joachim  
„A Bachok Magyarországról származnak”. Johann Nikolaus Bach ismeretlen levele az 1728-as évből. (Ford. Liedemann Ágnes.) = Bach tanulmányok 5. 1995. 5–10.
314.  
SISMAN, Elaine R.  
Haydn and the classical variation. Cambridge (Mass.), 1993, Harvard Univ. Press. XII, 311 p.  
Ism. Somfai, László = Notes. 51. 1995. 3. 912–914.
315.  
SOMFAI, László  
The keyboard sonatas of Joseph Haydn. Instruments and performance practice, genres and styles. (Transl. by the author in collaboration with Charlotte Greenspan.) Chicago – London, 1995, The Univ. of Chicago Press. XX, 384 p.  
ISBN 0-226-76814-7
316.  
SOMFAI, László  
Sketches during the process of composition: studies of K. 504. and K. 414. = Wolfgang Amadé Mozart: Essays on his life and his music. 1996. 53–65.
317.  
SPOTTS, Frederic  
Bayreuth. A history of the Wagner Festival. New Haven–London, 1994, Yale Univ. Press. 334 p.  
Ism. Eöszé László: Bayreuth – avagy a hűtlen hűség. = Oé. 1995. 1. 18–19.
318.  
SULYOK, Imre  
Die einzige Mozart-Handschrift in Ungarn. = SM. 36. 1995. 1/2. 27–32.
319.  
SUPPAN, Wolfgang  
Kongressbericht Abony/Ungarn 1994. Tutzing, 1996, Hans Schneider. 509 p. /Alta musica./  
ISBN 3-7592-0847-5
320.  
SZABÓ-KNOTIK, Cornelia  
Franz Liszt – Die Stimmen der Völker in seinen Liedern. = Liszt und die Nationalitäten. 1996. 98–113.
321.  
SZÉKELY András  
Telemann, Magdeburg – tizenharmadszor. = Muzs. 1996. 5. 28–29.
322.  
TALLIÁN Tibor  
„Alter Frager”. = Zenetudományi tanulmányok – Kroó György tiszteletére. 1996. 108–128.
323.  
TALLIÁN Tibor  
Asszonyok, emberek és az ember fia. Johann Sebastian Bach: Máté passió. = Pannonhalmi szemle. 3. 1995. 1. 96–103.
324.  
TELEMANN, Georg Philipp  
Curriculum vitae. Három önéletrajz. (A szövegeket ford., a bev. és a jegyzeteket írta Székely András.) Budapest, 1995, Helikon. 95 p.  
ISBN 963 208 359 8
325.  
TEO, Kenneth K. S.  
Dowland and Cease sorrows now. = SM. 36. 1995. 1/2. 5–10.
326.  
TÓTH Judit  
A zene és a Biblia (1–3). = Parl. 1995. 3. 5–11., 4. 17–26., 1996. 3. 34–39.
327.  
UJFALUSSY József  
A képek kora Debussy alkotásaiban (1–2). = Muzs. 1995. 2. 6–9., 3. 16–18.
328.  
VAINIO, Matti  
Sibelius és a nemzeti identitás mítoszai. = Debreceni szemle/(1993). 1995. 4. 503–511.
329.  
WAGNER, Richard  
A „zenedráma” elnevezéséről. (Közread. és bev. Fodor Géza. Ford. Szántó Judit.) = Színház. 28. 1995. 6. 41–45.

330.

WAGNER, Wolfgang  
Lebens-Akte. Autobiographie. München, 1994, Albrecht Knaus-Verlag. 511 p.

Ism. Eöszé László: Élő zenetörténet Wolfgang Wagner önéletrajza. = Oé. 1995. 2. 34–36.

331.

WILHEIM András

Cage és Stein. = Nappali Ház. 1996. 3. 40–42.

332.

WILLIAMS, Peter

J. S. Bach és a 2/4 metrum. (Ford. Komlós Katalin.) = Bach tanulmányok 4. 1995. 5–24.

333.

WILLIAMS, Peter

J. S. Bach és a balkéz–jobbkez meosztás. (Ford. Komlós Katalin.) = Bach tanulmányok 4. 1995. 25–41.

334.

WINKLER, Gerhard J.

Joseph Haydn's „Experimental Studio” in Esterháza. = The Musical Quarterly. 1996. 2. 341–347.

335.

WINKLER, Gerhard J.

Die „Soirées de Vienne”: Gibt es ein »Österreichisches« in Franz Liszts Schubert-Bearbeitungen? = Liszt und die Nationalitäten. 1996. 74–97.

336.

WOLFF, Christoph

Az orgonahangzás eszményének zenetörténeti változásairól. = MEZ. 1995/96. 1. 65–80.

337.

Zenatudományi tanulmányok – Kroó György tiszteletére. (Szerk. Papp Márta.) Budapest, 1996, Magyar Zenatudományi és Zenekritikai Társaság. 283 p.

ISBN 963 04 7689 4

Részletezése külön.

338.

ZIMMERMANN, Anton

XII quintetti. (Ed. by János Mezei.) Budapest, 1996, MTA Zenatudományi Intézet. 502 p. /Musicalia Danubiana, ISSN 0230–8223, 15./

ISBN 963 7074 59 7

## Magyar zenetörténet

339.

896. Les Magyars s'installent au coeur de l'Europe. La musique hongroise au XXe siècle. Paris–Budapest, 1996, Sorbonne Nouvelle Institut Hongrois–Nemzetközi Hungarológiai Központ. 317 p. /Cahiers d'études hongroises, ISSN 1149–6525, 8./

340.

ÁDÁM Jenő

A skálától a szimfóniáig. Előszó – részlet (1943). = Zenezsó. 1996. 3. 3.

341.

ADORNO, Theodor

Bartók's Third String Quartet. = Bartók and his world. 1995. 278–281.

342.

ALFÖLDY Gábor

Goldmark Károly vázlatkönyvei. = MZene. 1995. [1996.dec.]. 3/4. 234–296.

343.

ANTOKOLETZ, Elliott

Organic development and the interval cycles in Bartók's Three studies, Op.18. = SM. 36. 1995. 3/4. 249–261.

u.a. spanyolul = Quodlibet. 1995. 3. 113–123.

344.

ANZENBERGER, Friedrich

„Vom Passionswege des Komponisten”. Ein bisher unbekannter Text Franz Lehárs zur Rezeption seines Schaffens. = Die Musikforschung. 1995. 2. 167–168.

345.

Auer Lipót. 1845–1930. [Tanulmányok]. = Vár ucca tizenhét. 1995. 1. 3–223.

346.

AUER Lipót

A hegedűjáték, ahogy én tanítom. (Közread. és ford. Rakos Miklós.) = Vár ucca tizenhét. 1995. 1. 103–153.

347.

AUER Lipót

My long life in music. = Vár ucca tizenhét. 1995. 1. 5–101.

348.  
BALÁS Endre  
Én ültettem a cédrusfát. Ádám Jenő élete, munkássága. Szigetszentmiklós, 1996, Ádám Jenő Alapítvány. 56 p.  
ISBN 963-04-7489-1
349.  
BALÁZS István  
Kurtág. = Holmi. 7. 1995. 2. 184–203.
350.  
BARANYI Ferenc  
Miért Norma? a Norma? Schodelné és a romantikus szerelem. = Zene–Zene–Tánc. 1995. 1. 24.  
Schodelné Klein Rozália operaénekes (1811–1854).
351.  
BARTÓK Béla  
Bartók – Bartókról. (Közread. és bev. Szathmáry Lajos.) = Szivárvány. 48. 1995. 17–50.
352.  
BARTÓK Béla  
Bartók Béla levelei Kun Izidorhoz. (Közread. és bev. Péter László.) = Szeged. 1995. júl./dec. 111–117.
353.  
BARTÓK Béla  
Sonata for solo violin. = Urtext edition. London, 1994, Boosy and Hawkes.  
Ism. Wilhelm András: Közelebb az eredetihez. = Muzs. 1995. 7. 14–17.
354.  
Bartók and his world. (Ed. by Peter Laki.) Princeton, 1995, Princeton University Press. IX, 314 p. /Bard music festival series./  
ISBN 0 691 00634 2  
Részletezése külön.  
Ism. Harley, Maria Anna = Tempo. 1996. 198. 48–49., Kárpáti János: An essential addition to Bartók studies = HQu. 1996. 143. 123–128.
355.  
The Bartók companion. (Ed. by Malcolm Gillies.) London, 1994, Faber and Faber.  
Ism. Russ, Michael = Music and Letters. 77. 1996. 1. 135–138.
356.  
BARTÓK Béla  
Bartók Béla (1881–1945). [Számítógépes dokumentum.]. (Szerk. Kroó György.) = CD-ROM. 1995.  
Ism. Kárpáti János: Bartók Béla CD-ROM lemezen. = Muzs. 1996. 7. 12–15.
357.  
Béla Bartók. Éléments d'un autoportrait. (Textes réunis, présentés et traduits par Jean Gergely. Préface François Fejtő.) Paris, 1995, L'Asiathèque–Langues du Monde. 215 p. /Bilingues A. L. M. no. 2., Bibliothèque Finno–ougrienne no. 9./  
Ism. Vikárius László = SM. 37. 1996. 2/4. 442–446.
358.  
BECK, Roger L. – HANSEN, Richard K.  
Josef Gungl and his celebrated American tour: november 1848 to may 1849. = SM. 1995. 1/2. 53–72.
359.  
BERLÁSZ Melinda  
„...iemer mer ouwe...” Veress Sándor – Walter von der Vogelweide Elégija. = MZene. 1995. [1996. jún.]. 2. 141–145.
360.  
BOMBERGER, E. Douglas  
Charting the future of Zukunftsmusik: Liszt and the Weimar Orchesterschule. = The Musical Quarterly. 80. 1996. 2. 348–361.
361.  
BÓNIS Ferenc  
Bartók-mese felnőtteknek: A fából faragott királyfi. A zeneszerző halálának ötvenedik évfordulójára. = Hítel. 8. 1995. 9. 88–95.
362.  
BÓNIS Ferenc  
A Himnusz születése és másfél évszázada. = Hítel. 8. 1995. 2. 45–46.
363.  
BÓNIS Ferenc  
Mosonyi Mihály, a magyar romantika muzsikusmestere. = Hítel. 9. 1996. 8. 83–89.
364.  
BÓNIS Ferenc  
Mosonyiana. A Mosonyi-kutatás új eredményei (1). = MZene. 1995. [1996. márc.]. 1. 80–96.
365.  
BOTSTEIN, Leon  
Béla Bartók fifty years after. = The Musical Quarterly. 79. 1995. 3. 423–428.

366.  
BOTSTEIN, Leon  
Out of Hungary: Bartók, modernism, and the cultural politics of twentieth-century music. = *Bartók and his world*. 1995. 3–63.
367.  
BOUET, Jacques – LORTAT-JACOB, Bernard  
Quatre-vingts ans après Bartók. *Pratiques de terrain en Roumanie*. = *Revue de Musicologie*. 81. 1995. 1. 5–24.
368.  
BOZAY Attila  
Legújabb művem a Pezzo sinfonico No. 3. = *Zene-Zene-Tánc*. 1996. 5. 7–8.
369.  
BREUER János  
Bartók a Harmadik Birodalomban. = *Muzs*. 1995. 10. 9–12.  
ua. angolul és németül = *HQu*. 1995. 140. 134–140., *SM*. 36. 1995. 3/4. 263–284.
370.  
BREUER János  
Könyvműhely Kecskeméten. = *Muzs*. 1995. 8. 47–48.
371.  
BREUER János  
Lajtha László Coolidge-díja. = *MZene*. 1995. [1996. jún.]. 2. 146–150.
372.  
BREUER János  
„Pokoli egy muzsika lesz”. A csodálatos mandarin kálváriája. = *Népszabadság*. 1996. 280. 27.
373.  
BREUER János  
Szöke Tibor kálváriája. = *Muzs*. 1996. 8. 28–29.  
A MÁV Szimfónikusok alapító karnagya.
374.  
BULL, Storm  
Recollections: Bartók on Liszt. = *JournalAmLiszt-Soc*. 1995. Vol. 37. 56–60.
375.  
BURDE, Wolfgang  
György Ligeti's Klangraumkompositionen. (Notizen zur Entwicklung seiner Konzeption.). = *Musik als Botschaft im Rahmen des 2. Jahrgangs des Melos-Ethos-Festivals*. Bratislava, 1995. 153–157.
376.  
CASTRONUOVO, Antonio  
Bartók. *Studio biografico e stilistico: catalogo ragionato della opere*. Sannicandro Garganico, 1995. Gioiosa. 407 p. /*Le biografie 3.*/  
ISBN 88-86403-02-X
377.  
ČERVENÁ, L'udmila  
Duchovná tvorba Jána Egryho [Egry János]. = *Bibliotheca musicae Neosoliensis. Zväzok 2*. Banská Bystrica, 1995. 45–47.
378.  
CHALMERS, Kenneth  
Béla Bartók. London, 1995, Phaidon. 239 p. /20<sup>th</sup> century composers./  
ISBN 0-7148-3164-6  
Ism. Harley, Maria Anna = *Tempo*. 1996. 198. 48–49.
379.  
Codex Caioni saeculi XVII. Bd. 1–2. (Ed. by Saviana Diamandi, Ágnes Papp.) Budapest, 1994, MTA Zenetudományi Intézet. /*Musicalia Danubiana 14.*/  
Ism. Benkő András: A Kájoni-kódex teljes kiadásban. = *Erdélyi Múzeum*. 57. 1995. 1/2. 148–149., Király Péter = *Muzs*. 1996. 4. 41–43., Suppan, Wolfgang = *Jahrbuch für Volksliedforschung*. 40. 1995. 182–183.
380.  
COGAN, Robert  
Fractal symmetry/asymmetry in Bartók: spectrographic models. = *Symm. cult. sci*. 1995. 1. 108–111.
381.  
A conversation with Béla Bartók. (Transl. by David E. Schneider, Klára Móricz.) = *Bartók and his world*. 1995. 235–239.
382.  
COOPER, David  
Bartók: Concerto for orchestra. Cambridge, 1996, Cambridge University Press. 103 p. /*Cambridge music handbooks.*/  
ISBN 0-521-48505-3
383.  
COSSE, Peter  
Beharrende Neugier – der Musiker Sándor Végh. = *ÖMZ*. 1996. 4. 222–225.



384.  
CSEHI Ágota  
Bartók a Felvidéken. = Eur. utas. 1996. 56–59.
385.  
Cserkészek daloskönyve. (9., jav. kiad.). (Összeáll. Ivasivka Mátyás.) Budapest, 1996, Márton Áron Kiadó. 232 p. /Cserkészvezetők kiskönyvtára, ISSN 0866–3599, 4./
386.  
DE GREEVE, Gilbert  
The human value of the Kodály philosophy. = BulletinKodály. 21. 1996. 1. 28–32.
387.  
DIBELIUS, Ulrich  
Ligeti. Eine monographie in essays. Mainz, 1994, Schott.  
Ism. Gruhn, Wilfried = ÖMZ. 1995. 2. 155–156., Michel, Pierre = Revue de Musicologie. 81. 1995. 1. 132–133.
388.  
DILLE, Denijs  
Bartók Béla családfája. (Ford. F. Csanak Dóra. Előszó Falvy Zoltán.) Budapest, 1996, Balassi. 77 p.  
ISBN 963 506 088 2
389.  
DOBLER Magda  
Kodály magyarságtudata. = Távlatok. 1996. 299–301.
390.  
DOBSZAY László  
Élt 13 évet...(?). Musicalia Danubiana 1982–1995. = Muzs. 1995. 8. 3.
391.  
DOFLEIN, Erich  
Briefe an Béla Bartók. 1930–1935. Zur Entstehungsgeschichte von Bartóks 44 Duos für 2 Violinen. (Hrsg. von Ulrich Mahlert.) Köln, 1995, Studio. 92 p.  
ISBN 3-89564-022-0  
Ism. Jahn, Gisela = Musica. 1996. 4. 294–295.
392.  
DOMOKOS, Zsuzsanna  
„Orchestrationen des Pianoforte“. Beethovens Symphonien in Transkriptionen von Franz Liszt und seinen Vorgängern. = SM. 37. 1996. 2/4. 249–341.
393.  
ÉBERT Tibor  
Mese egy barátságról. (Bartók Béla és Albrecht Sándor pozsonyi kapcsolatára.) = Dimenziók. 1995. 2/3. 2–136.
394.  
ECKHARDT Mária  
Liszt 23. és 137. zsolttára. = Zenetudományi tanulmányok – Kroó György tiszteletére. 1996. 64–78.
395.  
ECKHARDT Mária  
Liszt mint Chopin műveinek közreadója. = MZene. 1995. [1996. jún.]. 2. 120–128.
396.  
ECKHARDT Mária  
Újabb dokumentumok a tízéves Liszt Ferenc emlékmúzeum előtörténetéhez. = Muzs. 1996. 10. 9–16.
397.  
ELLIKER, Calvin  
The autograph manuscript of Franz Liszt's Ab irato. = Notes. 51. 1995. 4. 1238–1253.
398.  
Éneklő Ifjúság. Részletek az „Énekszó” c. folyóiratból. = Zeneszó. 1995. 7. 5.
399.  
EÖSZE László  
Kodály Zoltán és Budavári Te Deuma. = Eur. utas. 1996. 24. 50–55.
400.  
Erkel Ferencről és koráról. (Szerk. Bónis Ferenc.) Budapest, 1995, Püski. 211 p. /Magyar zenetörténeti tanulmányok, ISSN 0134–031X./  
ISBN 963 8256 745
401.  
EWING, Cecil C.  
Liszt's glass: Graefe and the cataract operation of 1886. = JournalAmLisztSoc. 1996. Vol. 40. 30–47.
402.  
FARKAS, Ferenc  
On Kodály's song poetry. = BulletinKodály. 21. 1996. 2. 34–37.
403.  
FARKAS Zoltán  
Korálok és harangok Szöllősy András műveiben. = Muzs. 1996. 3. 3–8.

404.  
FEJTŐ Ferenc  
Bartók jelentőségéről. (Franciából ford. Fáber András.) = Eur. utas. 1995. 2–4.
405.  
FERENCZI Ilona  
Threnodia. Párbeszédés siratóéneke egy soproni lelkes halálára Heinrich Schütz korából. = Zenatudományi tanulmányok – Kroó György tiszteletére. 1996. 19–25.
406.  
FISCHER, Victoria  
Articulation notation in the piano music of Béla Bartók: Evolution and interpretation. = SM. 36. 1995. 3/4. 285–301.
407.  
FITTLER Katalin  
A Biblia és a kortárs magyar zene. = Zenatudományi tanulmányok – Kroó György tiszteletére. 1996. 238–253.
408.  
FLOROS, Constantin  
György Ligeti: Jenseits von Avangarde und Postmoderne. Vienna, 1996, Lafite. 246 p. /Österreichische Musikzeit Edition: Die Kunst der Komponisten./ ISBN 3-85151-038-9
409.  
FODOR András  
Bartókról – halála 50. évfordulóján. = Kortárs. 1995. 12. 38–43.
410.  
FODOR András  
Colin Masonnal a Promenade-koncertek záróestjén. London, 1957. szept. 14. szombat. = Zene-Zene-Tánc. 1996. 4. 32–33.
411.  
FODOR András  
Kodály–Berzsenyi: A közelítő tél. = Somogy. 1996. 6. 562–566.
412.  
FOWLER, Andrew  
Franz Liszt's *Années de Pélerinage* as megacycle. = *JournalAmLisztSoc.* 1996. Vol. 40. 113–129.
413.  
FÖLDES Andor  
Emlékeim. (Ford. Földes Lili, Ódor László.) Budapest, 1995, Osiris. 240 p.  
ISBN 963 379 072 7
414.  
FRANK Oszkár  
Bevezető Bartók Mikrokozmoszának világába. Budapest, 1995, Nemzeti Tankönyvkiadó. 205 p.  
ISBN 963 18 6063 9  
A könyv a Zeneműk. Vállalatnál 1977-ben megjelent kiadvány változatlan utánnomása.
415.  
FRANKL Péter  
„Játszd úgy, ahogyan érzed”. Frankl Péter sorai Szőllősy András Paessaggio con morti c. művéről. = *Muzs.* 1996. 3. 16.
416.  
FRIED István  
Bartók Béla és a kelet-közép-európai komparatiztika. = *Szivárvány.* 48. 1995. 51–59.
417.  
FRIED István  
Petőfi Sándor „zenei” önarcképe. = *Irodalomtörténet.* 1996. 1/2. 114–128.  
Rózsavölgyi halálára c. vers elemzése.
418.  
FRIGYESI, Judit  
The aesthetic of the Hungarian revival movement. = *Retuning culture. Musical changes in Central and Eastern Europe.* Durham, 1996. 54–75.
419.  
FURIYA Miyako  
The adaptation of Kodály's concept to the requirements of individual national musical tradition. = *BulletinKodály.* 21. 1996. 1. 11–17.
420.  
GAJDOŠ, Vladimír  
Te Deum v tvorbe Jána Egryho [Egry János]. = *Bibliotheca musicae Neosoliensis. Zväzok 2.* Banská Bystrica, 1995. 48–50.
421.  
GÁRDONYI Zsolt  
Sonata da chiesa für Trompete, Posaune und Orgel. Magdeburg, 1994, Walhall.  
Ism. Pankauke, Wiefried = *Musica.* 1996. 5. 368–369.

422.  
GENÈVE, Max  
Le château de Béla Bartók. Cadeilhan, 1995, Zulma.  
303 p.  
ISBN 2-909031-62-4
423.  
GILLIES, Malcolm  
Bartók analysis and authenticity. = SM. 36. 1995.  
3/4. 319–327.
424.  
GILLIES, Malcolm  
Redrawing Bartók's life. = SM. 36. 1995. 3/4. 303–  
318.
425.  
GIRARD-LEDUC, Claude Alphonse  
László Lajtha. = Cahiers d'études hongroises, 8.  
1996. 163–166.
426.  
GOMBOCZNÉ KONKOLY Adrienn  
Bartók Béla és Ilmari Krohn kapcsolatának főnma-  
radt dokumentumai. = Muzs. 1995. 10. 13–15.
427.  
GOMBOS László  
Liszt: „Rémiscences de Boccanegra de Verdi”.  
Két mester találkozása az operaátirat műfajában. =  
Zenetudományi tanulmányok – Kroó György tisz-  
teletére. 1996. 96–107.
428.  
GRABÓCZ, Márta  
Morphologie des ouvres pour piano de Liszt. Infl-  
uence du programme sur l'évolution des formes in-  
strumentales. (Préf. de Charles Rosen.) Paris, 1996,  
Kimé. 222 p. /Musica/  
ISBN 2-84174-034-X
429.  
GREEVE, Gilbert De  
The human value of the Kodály philosophy. =  
BulletinKodály. 21. 1996. 1. 28–32.
430.  
GRIFFITHS, Paul  
„The voice that must articulate...”. Kurtág in  
Rehearsal and performance. = HQu. 1995. 140.  
141–144.
431.  
GUINVART, Charles  
Mikrokosmos. Algunas miniaturas del universo de  
Béla Bartók. = Quodlibet. 1995. 3. 88–105.
432.  
GUPCSÓ, Ágnes  
Musikunterricht und Chorgesangpraxis in den refor-  
mierten Kollegien. = Bibliotheca musicae Neosoli-  
ensis. Zvázok 2. Banská Bystrica, 1995. 143–152.
433.  
HAFNER, Otfried  
Aspekte zu Erzherzog Johann und Ungarn. = SM.  
36. 1995. 1/2. 33–38.
434.  
HAINE, Malou  
Franz Servais et Franz Liszt: une amitié filiale.  
Liège, 1996, Mardaga. 208 p.  
ISBN 2-87009-625-9
435.  
HALÁSZ, Péter  
Addendum to the Hungarian violin school in the  
context of Hungarian music history. = HMQu. 1996.  
1/2. 47.
436.  
HALÁSZ Péter  
Bartók y la sección áurea. = Quodlibet. 1995. 3.  
106–112.
437.  
HALÁSZ Péter  
Helyzetmeghatározás – ötven év után. A szombat-  
helyi Bartók-kollokvium tanulságai. = Muzs. 1995.  
9. 41–45.
438.  
HALÁSZ Péter  
The Hungarian violin school in the context of Hun-  
garian music history. = HMQu. 1995. 1/2. 13–17.
439.  
HALÁSZ Péter  
Kurtág György évszakai. Vázlat egy analógiáról. =  
Muzs. 1996. 2. 16–20.
440.  
HALÁSZ Péter  
Kurtág-törredék. = Holmi. 7. 1995. 2. 154–183.  
u.a. angolul = HMQu. 1996. 1/2. 13–20.

441.  
HALÁSZ, Péter  
Liszt, Lewandowski, Ligeti. Zenetudományi konferenciák a Tavaszi Fesztiválon. = Muzs. 1996. 5. 20–23.
442.  
HALMOS Sándor  
Virágos Mihály, Liszt-díjas operaénekes élete és pályaképe. (A névmutatót összeáll. Kovács István.) Hódmezővásárhely, 1996, Önkormányzat. 68 p. /Vásárhelyi téka, ISSN 1217–0968, 8./ ISBN 963-03-4230-8
443.  
HAMBURGER Klára  
Liszt Ferenc ismeretlen családi levelei. = Muzs. 1996. 10. 19–24.
444.  
HAMILTON, Kenneth  
Liszt: Sonata in B minor. Cambridge, 1996, Cambridge Univ. Press. XII, 89 p. /Cambridge music handbooks./ ISBN 0-521-46570-2
445.  
HAMVAS Béla  
Bartók. (Közread. Szabados György.) = Magyar szemle. 4. 1995. 9. 991–996.
446.  
HARLEY, Maria Anna  
Natura naturans, natura naturata and Bartók's nature music idiom. = SM. 36. 1995. 3/4. 329–349.
447.  
HEINEMANN, Michael  
Die Bach-Rezeption von Franz Liszt. Köln, 1995, Studio. 275 p. /Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert. Studien und Quellen, Bd. 1./
448.  
HOLLAY Keresztély  
A zene mint az élet modellje. = Debreceni szemle/(1993). 3. 1995. 4. 512–524.
449.  
HOLLÓS Máté  
Éremművészet a zenében. Liszt: Resignazione. = Parl. 1996. 2. 19–20.
450.  
HOLLÓS Máté  
La jeune génération. = Cahiers d'études hongroises, 8. 1996. 186–188.
451.  
HOLLÓS Máté  
Metszet. Két és fél nap magyar zeneszerzőkkel. = Muzs. 1996. 12. 28.  
Földes Imre beszélgetéséről.
452.  
HORVÁTH Andrea, B.  
Ünnepeljünk! Kórusgyűjtemény általános- és középiskolásoknak. Budapest, 1996, Nemzeti Tankönyvkiadó.  
Ism. Lukin László = Zeneszó. 1996. 9. 10.
453.  
HORVÁTH, Emerich Karl  
Franz Liszt. Bd. 4. Virtuosenjahre 1837 bis 1840. Eisenstadt, 1995, Horváth. 235 p.
454.  
HUNKEMÖLLER, Jürgen  
Choral-Kompositionen von Béla Bartók. = Studien zur Musikgeschichte. Eine Festschrift für Ludwig Finscher. Kassel, 1995. 697–707.
455.  
HUNKEMÖLLER, Jürgen  
Der Klage-Topos im Komponieren Bartóks. = SM. 36. 1995. 3/4. 351–363.
456.  
Így láttuk Bartókot. Ötvennégy emlékezés. (Szerk. Bónis Ferenc.) 2., bőv. kiad. Budapest, 1995, Püski. 280 p.  
ISBN 963 8256 532  
Ism. Czigány György = Zene-Zene-Tánc. 1995/96. 3/4. 47.
457.  
Így láttuk Kodályt. Nyolcvan emlékezés. (Szerk. Bónis Ferenc.) Budapest, 1994, Püski. 443 p.  
Ism. Fittler Katalin: Így láttuk Kodályt – harmadszor. = Parl. 1995. 1. 31–34.
458.  
ISTVÁNFY Benedek  
Missa „Sanctificabis annum quinquagesimum, vel Sanctae Dorotheae”, 1774. (Ed. by László Dobszay and Ágnes Sas. Introd. by Zoltán Farkas and Ágnes Sas). Budapest, 1995, MTA Zenetudományi Intézet. 421 p. /Musicalia Danubiana, ISSN 0230-8223, 13./ ISBN 963 7074 50 3

459.  
ITTZÉS Mihály  
Kodály and Italy. = BulletinKodály. 21. 1996. 1. 17–24.
460.  
ITTZÉS Mihály  
A magyar történelem Kodály Zoltán műveiben. Kecskemét, 1996, Kodály Intézet. 40 p.  
ISBN 963 7296 186
461.  
ITTZÉS, Mihály  
A magyar zene útjai századunk első felében. = Alföld. 46. 1995. 3. 74–75.
462.  
JANCZOVICS Antal  
A „Kis székely himnusz”. = Parl. 1995. 3. 42–43.
463.  
JUHÁSZ Frigyes  
25 éves a KÓTA. Szubjektív szerkesztői számadás a Kóta egykori folyóiratáról. = Zeneszó. 1995. 8. 8.
464.  
KACZMARCZYK Adrienne  
Az Harmonies poétiques et religieuses-től (1835) a Pensée des morts-ig (Liszt Ferenc zeneszerzői indulása) (1–2). = MZene. 1995. [1996.jún.]. 2. 171–208., 3/4. 211–233.
465.  
KACZMARCZYK Adrienne  
Variációk egy zongoraciklusra. Liszt: Harmonies poétiques et religieuses. = Zenetudományi tanulmányok – Kroó György tiszteletére. 1996. 79–95.
466.  
KÁRPÁTI János  
Bartók’s chamber music. Stuyvesant, New York, 1994, Pendragon Press.  
Ism. Somfai László: A classic on Bartók revised. = HQu. 1995. 137. 141–143.
467.  
KÁRPÁTI János  
Filológia és ars poetica. Szöllősy András zenetudósi munkássága. = Muzs. 1996. 3. 20–23.
468.  
KÁRPÁTI János  
A negyedik RI és Magyarország. = Muzs. 1995. 7. 18–19.
- RIPM = Répertoire International de la Presse Musicale
469.  
KÁRPÁTI János  
Perfect and mistuned structures in Bartók’s music. = SM. 36. 1995. 3/4. 365–380.
470.  
KÁRPÁTI János  
Szecesszió a zenében. Bartók I. vonósnégyese. = Muzs. 1995. 9. 19–24.  
u.a. angolul = HQu. 1995. 137. 130–140.
471.  
KÁRPÁTI János  
Szöllősy. = Holmi. 8. 1996. 8. 1161–1168.
472.  
KÁRPÁTI, János  
András Szöllősy représenté par trois oeuvres caractéristique. = Cahiers d’études hongroises, 8. 1996. 177–185.
473.  
KÁRPÁTI, János  
Tiszta és elhangolt struktúrák Bartók zenéjében. = MZene. 1995. [1996.jún.]. 2. 129–140.
474.  
KASSAI István  
Mosonyi Mihály emlékezete. = Új Mo. 5. 1995. 259. 19.
475.  
KASSAI István  
Szinkód a kottakiadásban. = Muzs. 1996. 6. 24–25.  
Magyar kiadók új kottái.
476.  
KEDVES Tamás  
Bartók és kora a vonóskultúrában. = Parl. 1996. 2. 5–9.
477.  
KENNESON, Claude  
Székely and Bartók. The story of a friendship. Portland, Oregon, 1994, Amadeus Press.  
Ism. Halász Péter: Két mester. = Muzs. 1995. 11. 38–39., Vikárius László = HMQu. 1995. 1/2. 42–43.

478.  
KINZLER, Hartmuth  
György Ligeti. Entscheidung und Automatik in der 1<sup>te</sup> Étude Désordre. = Theorie der Musik – Analyse und Deutung. Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, Bd. 13. Laaber, 1995. 337–372.
479.  
KIRÁLY László  
Nemzeti zene vagy Weltmusik?. = Kortárs. 39. 1995. 4. 44–51.
480.  
KIRÁLY Péter  
Bakfark Bálint padovai végrendelete és hagyatéka. = Muzs. 1995. 6. 18–20.
481.  
KIRÁLY Péter  
Balassi és Regnart. = Iskolakultúra. 6. 1996. 9. 75–82.
482.  
KIRÁLY, Péter  
Johannes Thesselius, Kappelmeister von Gabriel Bethlen. = Ungarn Jahrbuch, Bd. 21. (1993/94). 1995. 19–31.
483.  
KIRÁLY Péter  
A lantjáték Magyarországon a XV. századtól a XVII. század közepéig. Budapest, 1995, Balassi. 285 p. /Humanizmus és reformáció, ISSN 0134–0468, 22./ ISBN 963 7873 880  
Ism. Breuer János: „Bakfark után nyúlni lanthoz”. = Muzs. 1995. 7. 31.
484.  
KIRÁLY Péter  
Wenig beachtete und unbekannte Quellen für Tasteninstrumente aus Oberungarn und Siebenbürgen. = Slovenská hudba. 32. 1996. 3/4. 375–385.
485.  
KISZELY, Deborah  
Editions and recordings: An analysis of Ernő Dohnányi's Rurialia hungarica, Op. 32/a, No.4. = SM. 36. 1995. 1/2. 73–90.
486.  
KLÜPPPELHOLZ, Werner  
Sprache als Musik. Studien zur Vokalkomposition bei Karlheinz Stockhausen, Hans G. Helms, Mauricio Kagel, Dieter Schnebel und György Ligeti. Saar-brücken, 1995, Pfau. 152 p. ISBN 3-930735-18-0
487.  
KOCISIS Zoltán  
Bartók műveinek legújabb kori előadási problematikájáról. = Muzs. 1995. 9. 12–14.
488.  
KODÁLY Zoltán  
Bartók Béla gyermekkarai. = Zeneszó. 1995. 7. 4. Kodály-írás 1936-ból.
489.  
KODÁLY Zoltán  
Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers. (Vál., szerk., sajtó alá rend. Vargyas Lajos.) Budapest, 1993, Szépirodalmi. 430 p. /Kodály Zoltán hátrahagyott írásai 2./  
Ism. Hadas Miklós: Magyar Mozart., Somfai László: A Bartókról szóló jegyzetek forrásértékéről., Ittész Mihály: Egy magyarságkutató műhelyében., Tari Lujza: Kodály a népzene kutatásról., Szigeti Csaba: Vers és zene. = BUKSZ. 7. 1995. 1. 58–73.
490.  
KOVÁCS Ilona  
A kamaramuzsikus Dohnányi Ernő. = Zenetudományi tanulmányok – Kroó György tiszteletére. 1996. 198–204.
491.  
KOVÁCS Sándor  
Bartók Béla. Budapest, 1995, Mágus. 64 p. /A világ legnagyobb zeneszerzői, ISSN 1219–4670./ ISBN 963 8278 10 2  
Ism. Breuer János: Magyar képek. = Muzs. 1996. 1. 45.
492.  
KOVÁCS Sándor  
„Wir können sie in drei verschiedene Phasen einteilen”. Einige Gedanken über Bartóks Volksliedaufzeichnungen. = SM. 36. 1995. 3/4. 381–391.
493.  
KRISTÓF Károly  
A csodálatos mandarin útja 1919-től. (Irodalmi Újság – 1956. június 9.). = Zene-Zene-Tánc. 1995/96. 3/4. 29.
494.  
KROÓ, György  
Bartók and Dukas. = HQu. 1995. 139. 42–54.

495.  
KROÓ György  
Egy lexikoncikk margójára. = *Évkönyv/Orsz. Rab-  
biképző Int.* 1994. 67–79.  
Szabolcsi Bencéről.
496.  
KROÓ György  
Szabolcsi Bence I–II. Budapest, 1994, Liszt Ferenc  
Zeneműv. Főisk.  
Ism. Batta András = *HQu.* 1995. 140. 129–133.,  
Tallián Tibor: *Commentaria in Benedictum.* = *Muzs.*  
1995. 3. 24–26.
497.  
KUNKEL, Michael  
Sándor Veress' „Orbis tonorum”, Nr. 4., „Intermez-  
zo silenzioso”, und Anton Weiberns op. 10, Nr. 3  
(„Rückkehr”) – ein Vergleich. = *Die Musikfor-  
schung.* 49. 1996. 4. 368–382.
498.  
LAKI Péter  
„Arie da cantar ottave”. = *Zenitudományi tanulmá-  
nyok – Kroó György tiszteletére.* 1996. 9–18.
499.  
LAKI, Peter  
The gallows and the altar: poetic criticism and cri-  
tical poetry about Bartók in Hungary. = *Bartók and  
his world.* 1995. 79–100.
500.  
LAKI Péter  
Kritikai költészet és költői kritika a magyarországi  
Bartók-recepcióban. = *Muzs.* 1995. 9. 25–26.
501.  
LAKI, Péter  
Franz Schmidt (1874–1939) and Dohnányi Ernő  
(1877–1960): a study in Austro–Hungarian alterna-  
tives. = *The Musical Quarterly.* 80. 1996. 2. 362–381.
502.  
LAMPERT Vera  
Bartók Mikrokozmoszának keletkezéstörténetéhez.  
= *Zenitudományi tanulmányok – Kroó György  
tiszteletére.* 1996. 205–214.
503.  
LAMPERT, Vera  
Bartók's music on record: an index of popularity. =  
*SM.* 36. 1995. 3/4. 393–412.
504.  
LAMPERT, Vera  
The Miraculous mandarin: Melchior Lengyel, his  
pantomime, and his connections to Béla Bartók. =  
*Bartók and his world.* 1995. 149–171.
505.  
LÁSZLÓ Ferenc  
A Bartók Összkiadás órája. = *Muzs.* 1995. 5. 39–40.
506.  
LÁSZLÓ Ferenc  
Béla Bartók si lumea noastra. *Asa cum a fost.* Cluj-  
Napoca, 1995, Dacia. 195 p.  
ISBN 973 35 0426 2
507.  
LÁSZLÓ, Ferenc  
Rumänische Stilelemente in Bartóks Musik. *Fakten  
und Deutungen.* = *SM.* 36. 1995. 3/4. 413–428.
508.  
LEAFSTEDT, Carl S.  
Bluebeard as theater: the influence of Maeterlinck  
and Hebbel on Balázs's Bluebeard drama. = *Bartók  
and his world.* 1995. 119–148.
509.  
LEAFSTEDT, Carl S.  
Judith in Bluebeard's castle: the significance of a  
name. = *SM.* 36. 1995. 3/4. 429–447.
510.  
LEGÁNY, Dezső  
The coming of French and Belgian music to Buda-  
pest and Liszt's Role. = *SM.* 36. 1995. 1/2. 39–46.
511.  
LEGÁNY Dezső  
Együttműködési távlatok a magyar és osztrák Liszt-  
kutatásban. = *MZene.* 1995. [1996. márc.]. 1. 22–25.
512.  
LEGÁNY Dezső  
Erkel Ferenc Pozsonyban. = *MZene.* 1995. [1996.  
márc.]. 1. 51–55.
513.  
LEGÁNY Dezső  
Erkel vígoperájának bukása. = *MZene.* 1995. [1996.  
márc.]. 1. 56–60.

514.  
LEGÁNY Dezső  
Franciaország és Belgium zenéjének kisugárzása  
Budapestre és Liszt szerepe. = MZene. 1995. [1996.  
márc.]. 1. 29–31.
515.  
LEGÁNY Dezső  
Kodály és Nagyszombat. = MZene. 1995. [1996.  
márc.]. 1. 61–67.
516.  
LEGÁNY Dezső  
Liszt és Bayreuth. = MZene. 1995. [1996. márc.]. 1.  
26–28.
517.  
LEGÁNY Dezső  
Liszt Ferenc magyarországi kapcsolatai az Egyesült  
Államokkal. = MZene. 1995. [1996. márc.]. 1. 32–33.
518.  
LEGÁNY Dezső  
Liszt kései évei Olaszországban. = MZene. 1995.  
[1996. márc.]. 1. 46–50.
519.  
LEGÁNY Dezső  
A Liszt-kutatás jövőjéről. = MZene. 1995. [1996.  
márc.]. 1. 12–21.
520.  
LEGÁNY Dezső  
A Liszt-kutatás némely problémája. = MZene. 1995.  
[1996. márc.]. 1. 3–11.
521.  
LEGÁNY Dezső  
Liszt Rómában – a sajtó szerint. = MZene. 1995.  
[1996. márc.]. 1. 34–45.
522.  
LEGÁNY Dezső  
A régi Zeneakadémia. = Muzs. 1996. 1. 12–13.
523.  
LEGÁNY, Dezső  
The unknown Liszt: some new information and cor-  
rections of earlier errors. = JournalAmLisztSoc.  
1996. Vol. 40. 24–29.
524.  
LENDVAI Ernő  
Bartók és Kodály harmóniavilága. Budapest, 1996,  
Akkord. 310 p. /Lendvai Ernő munkái./  
ISBN 963 85235 14
525.  
LENDVAI Ernő  
Bartók költői világa. Budapest, cop. 1995, Akkord.  
307 p. /Lendvai Ernő munkái./  
ISBN 963 85235 5 7  
Ism. Fittler Katalin: Egy újrakiadott Lendvai Er-  
nő könyv margójára. = Parl. 1996. 2. 21–23.
526.  
LENGOVÁ, Jana  
Omše Jána Levoslava Bellu. = Bibliotheca musicae  
Neosoliensis. Zväzok 2. Banská Bystrica, 1995. 81–88.  
Bella, Ján Levoslav
527.  
LENGYEL András  
Péter apostol balladája. Király-König Péter életútja.  
(Bev. Thékes István.) = Szeged. 1995. május. 31–34.
528.  
LINDNER András  
Távozási napló. Bartók emigrációja. = hvg. 17. 1995.  
38. 101–103.
529.  
LISZT, Franz  
An artist's journey. Lettres d'un bachelier ès mu-  
sique 1835–1841. (Transl. and annotated by Charles  
Sutton.) Chicago–London, 1989, The Univ. of Chi-  
cago Press.  
Ism. Kleinertz, Rainer = Die Musikforschung. 49.  
1996. 2. 211–212.
530.  
LISZT, Franz  
Fifteen autograph letters (1841–1883) in the William  
Ready Division of Archives and Research Collections,  
Mills Memorial Library, McMaster University, Canada.  
(Compiled and ed. by Pauline Pocknell.) = Journal-  
AmLisztSoc. 1996. vol. 39. X, 102 p.
531.  
LISZT, Franz  
Lettres à Cosima et à Daniela. (Présentées et anno-  
tées par Klára Hamburger.) Sprimont, 1996, Mar-  
daga. 238 p.  
ISBN 2-47009-549-X



- Ism. Eckhardt Mária: Levelek Cosimához és Daniélához. Hamburger Klára új könyvéről. = Muzs. 1996. 10. 25–28.
532.  
Liszt und die Weimarer Klassik. (Hrsg. von Detlef Altenburg.) Laaber, [1996], Laaber Verlag. /Weimarer Liszt-Studien 1./  
ISBN 3 89007 338 7
533.  
Living with Liszt: from the diary of Carl Lachmund, an American pupil of Liszt, 1882–1884. (Ed. by Alan Walker.) Stuyvesant, N.Y., 1995, Pendragon Press. XLVI, 421 p.  
ISBN 0-945193-56-4  
Ism. Williams, Adrian = Music and Letters. 77. 1996. 2. 288–289; Zimdars, Richard = Notes. 52. 1996. 4. 1174–1175.
534.  
LÜCK, Hartmut  
Zene a kimondhatatlanról. Közéletek Kurtág György műveihez. (Ford. Szegzárdy-Csengery Klára.) = Holmi. 7. 1995. 2. 206–212.
535.  
MÁCSAI, János  
Neue Ergebnisse in der Forschung von Bartóks Tonaufnahmen. = SM. 36. 1995. 3/4. 449–460.
536.  
MALINA János  
Szükségünk van-e Spányi Miklósrá? = Muzs. 1995. 3. 31–32.
537.  
Maróthi György. 1715–1744. Emlékünnepség 1994. (Szerk. Kocsis Attila, Tóth Ferenc.) Debrecen, 1995, Kölcsey Ferenc Református Tanárképző Főiskola. 105 p.  
Ism. Fekete Csaba = MEZ. 1994/95. 3. 367–368.
538.  
MARÓTHY János  
Logosz és/vagy aiszthésizis. = MZene. 1995. 2. 117–119.
539.  
MARÓTHY János  
Zenevízió. = Café Babel 15–16. 1995. 1/2. 189–193.
540.  
Maróti Gyula  
Egy jeles magyar muzsikuscsalád. = Zeneszó. 1995. 5. 6–7.  
A Sztojanovics család.
541.  
MÁTYÁS János  
„Hány színe van az életnek?”. Beszélgetések Bárdos Lajossal. Dokumentumok. Budapest, 1996, Ikon. 85 p.  
ISBN 963 9016 18 7  
Ism. Lukin László = Zeneszó. 1996. 10. 7.
542.  
MICHALOVÁ, Eva  
Ján Egry [Egry János] a Banská Bystrica. = Bibliotheca musicae Neosoliensis. Zvázok 2. Banská Bystrica, 1995. 22–25.
543.  
MICHEL, Pierre  
György Ligeti. 2<sup>e</sup> éd. Paris, 1995, Minerve. 272 p.  
Ism. Bayer, Francis = Revue de musicologie. 82. 1996. 2. 378–380.
544.  
A mindenség zenéje. Magyar költők versei Bartók Béláról. (Gyűjt., vál., szerk. Bényei József.) Debrecen, 1995, Hajdú–Bihari Zenei Egyesület. 269 p.
545.  
MOLNÁR Antal  
Bartók Béla új kórusművei. (Részletek Molnár Antalnak az „Énekszó” c. folyóiratban 1937. márc. 5-én megjelent cikkéből.) = Zeneszó. 1995. 7. 7.
546.  
MÓRICZ Klára  
Operáció egy embrión? A vázlat-tanulmányok interpretatív jelentősége Bartók zenekari Concertójának Fináléjában. = Muzs. 1995. 10. 22–28.
547.  
MÓRICZ, Klára  
Operating on a fetus: sketch studies and their relevance to the interpretation of the finale of Bartók's Concerto for Orchestra. = SM. 36. 1995. 3/4. 461–476.
548.  
MÚDRA, Darina  
Dějiny hudobnej kultúry na Slovensku II. Klassicizmus. Bratislava, 1993.  
Ism. Pilkova, Zdenka = Hudební Veda. 33. 1996. 2. 185–186.

549.  
MUELLER, Rena Charmin  
Liszt ritkán hibázott. Az előadási gyakorlat néhány aspektusa Liszt zongoramuzsikájában. = Muzs. 1996. 12. 14–21.
550.  
NÁDOR Tamás  
Pécs zenei krónikája. Pécs, 1995, Pannónia Könyvek. 208 p. /Pécsi tudománytár, ISSN 0237-4277./ ISBN 963 7272 860
551.  
NAGY Ildikó  
„Háromszínű zászló”, avagy „Az orfeum tanyám: Ott az én hazám?”! Adalékok a magyar századforduló mentalitástörténetéhez Kacsóh–Heltai–Bakonyi: János vitéz és Lehár–Leon–Stein: A víg özvegy alapján. = Színhutd. szemle. 1996. 30/31. 162–171.
552.  
NAGY Károly  
Háromnegyed évszázad a zene szolgálatában. Bakonyi Béla abaújszántói zenetanár életútja és munkássága. Abaújszántó, Miskolc–Ózd, 1996, Pedagógusok Szakszerv. 418 p. ISBN 963-00-1991-4
553.  
NAGY Olivér  
Érintésszerűen (Per tangentem) – Bartókról. = Zene-szó. 1995. 7. 3.
554.  
NÉMETH Amadé  
A Magyar Királyi Operaház Gustav Mahler igazgatása alatt (1888. X. 1–1891. III. 15.). = Oé. 1995. 4. 15–18.
555.  
NÉMETH Amadé  
Volt egyszer egy Gördülő Opera (1–3). = Oé. 1996. 3. 24–27., 4. 14–17., 5. 13–16.
556.  
NÜLL, Edwin von der  
A change in style. = Bartók and his world. 1995. 276–277.
557.  
NYÉKI, Lajos  
Discours musical et discours sur la musique. (Analyse de quelques textes français et hongrois portant sur le Concerto pour orchestre de Béla Bartók). = Cahiers d'études hongroises, 8. 1996. 149–159.
558.  
NYÉKI, Maria  
Quelques aspects de la réception de la musique hongroise. = Cahiers d'études hongroises, 8. 1996. 167–176.
559.  
PARAKILAS, James  
Folk song as musical wet nurse: the prehistory of Bartók's For Children. = The Musical Quarterly. 1995. 3. 476–499.
560.  
PÉTERFFY Gabriella  
A szimfonikus filmzene mestere. Rózsa Miklós (1907–1995). = Filmkultúra. 31. 1995. dec. 13–14.
561.  
POCKNELL, Pauline  
Liszt, the blindworths, and Austro-Hungarian affairs. Hidden hands in Liszt's correspondence. = HQu. 1996. 143. 132–149.
562.  
PRAŽÁK, Richard  
Színészek, zenészek, festők a Moldva és a Duna között. Cseh művészek Magyarországon a XVIII–XIX. század fordulóján. = Irodalomtörténet. 1996. 3/4. 287–292.
563.  
RADNAI Miklós  
Szemtanú a Bartók-korból. Radnai Miklós zeneszerző naplójából. (Közread., bev. és jegyz. ellátta Bónis Ferenc.) = Forrás. 27. 1995. 9. 43–52.
564.  
RAJECZKY Benjamin  
A zenekarkiséretes Bartók kórusművekről. (Részlet Rajeczky Benjamin emlékezéséből, Bónis Ferenc 1995-ben megjelent „Így láttuk Bartókot” c. gyűjteményéből.). = Zeneszó. 1995. 7. 7.
565.  
Recollections of Béla Bartók. = Bartók and his world. 1995. 243–275.
566.  
REMÉNYI-GYENES István  
Joachim József, a „hegedűsök királya”. = MZene. 1995. [1996. dec.]. 3/4. 393–420.

567.  
RETKEŠ Attila  
Bartók Béla és a jazz. = Zenetudományi tanulmányok – Kroó György tiszteletére. 1996. 228–237.
568.  
RÉVÉSZ Dorrit  
Text, versions, ad recycling in Bartók's writings: A progress report. = SM. 37. 1996. 1. 5–20.
569.  
ROHR, Robert  
Musikgeschichtliche Beiträge ungardeutscher Persönlichkeiten am Beispiel Josef Gungls. = SM. 36. 1995. 1/2. 47–52.
570.  
SAFFLE, Michael  
Franz Liszt. A guide to research. (With discographical contributions by Ben Arnold, Keith Fagan and Artis Wodehouse.) New York, 1991, Garland.  
Ism. Kleinertz, Rainer = Die Musikforschung. 49. 1996. 2. 212–213.
571.  
SALLIS, Friedemann  
An introduction to the early works of György Ligeti. Köln, 1996, Studio. 296 p. /Berliner Musik Studien, Bd. 6./
572.  
SÁNDOR János  
„Zenéjéből mindig közös valami a magyarból és a keletiből”. A fiatal Huszka Jenő és Szeged. = Szeged. 1995. ápr. 28–35.
573.  
SCHMIDT, Dörte  
Liszt und die Gegenwart. Versuch einer theoretischen Schlussfolgerung aus der Lektüre dreier Analysen zum Klavierstück Unstern! = Musiktheorie. 11. 1996. 3. 241–252.
574.  
SCHNEIDER, David E.  
Bartók and Stravinsky: respect, competition, influence, and the Hungarian reaction to modernism in the 1920s. = Bartók and his world. 1995. 172–199.
575.  
SCHNEIDER, David E.  
Expresszivitás a művészi tárgyilagosság korában. Bartók Béla 1. zongoraversenye és a zenei neoklasszicizmus magyar fogadtatása. = Muzs. 1995. 11. 30–33.
576.  
SCHÜTZ, Hannes  
Musik und Chaostheorie. Gedanken zu Ligetis „Klavieretüde Nr. 1. – Désordre”. = Musica. 1996. 3. 170–176.
577.  
A selection of poems inspired by Béla Bartók. = Bartók and his world. 1995. 296–305.
578.  
SOMFAI László  
Bartók Archivum. A forrásanyagra épített kutatástáblatai. = Magyar Tudomány. 40. 1995. 8. 898–903.
579.  
SOMFAI, László  
Bartók's transcription of J. S. Bach. = Studien zur Musikgeschichte. Eine Festschrift für Ludwig Finscher. Kassel, 1995. 689–696.
580.  
SOMFAI, László  
Béla Bartók. Composition, concepts, and autograph sources. Berkeley, Los Angeles, London, 1996, Univ. of California. XXII, 334 p. /Ernest Bloch lectures 9./ ISBN 0-520-08485-3  
Ism. Harley, Maria Anna = Tempo. 1996. 198. 47–48., Kroó György: „És legelőször erős pajzsot kalapált ki az üllön...”. = Muzs. 1996. 11. 11–15., Wilhelm András: Az alkotás filológiája. = BUKSZ. 8. 1996. 4. 428–435.
581.  
SOMFAI, László  
Classicism as Bartók conceptualized it in his classical period 1926–1937. = Die klassizistische Moderne in der Musik des 20. Jahrhunderts. Winterthur, 1996. 123–141.
582.  
SOMFAI, László  
El desarrollo de ideas del siglo XIX en la notación para piano de Béla Bartók, 1907–14. = Quodlibet. 1995. 3. 60–87.
583.  
SOMFAI László  
Hangversenyzene és népdalfeldolgozásciklus. Bartók műfaji kísérletei. = Muzs. 1995. 9. 7–11.

584.  
SOMFAI, László  
Idea, notation, interpretation: Written and oral transmission in Bartók's works for strings. = SM. 37. 1996. 1. 37–49.
585.  
SOMFAI, László  
Perspectives of Bartók Studies in 1995. = SM. 36. 1995. 3/4. 241–247.
586.  
SOMFAI, László  
Why is Bartók Thematic catalog sorely needed? = Bartók and his world. 1995. 64–78.
587.  
STRICKER, Rémy  
Franz Liszt. Les ténèbres de la gloire. Paris, 1993, Gallimard. 482 p.  
Ism. Moysan, Bruno = Revue de Musicologie. 81. 1995. 2. 298–299.
588.  
Studia musicologica. Tom. 36. Fasc. 1/2. (Ed. in chief József Ujfalussy.) Budapest, 1995, Akad. Kiadó.  
Ism. Suppan, Wolfgang = Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes. Bd. 45. 1996. 269–270.
589.  
SUCHOFF, Benjamin  
Bartók: The Concerto for orchestra. Understanding Bartók's World. New York, 1995, Schirmer Books. /Monuments of Western Music Series./  
Ism. Harley, Maria Anna = Tempo. 1996. 198. 48–49.
590.  
SUDÁR Balázs – CSÖRSZ RUMEN István  
„Trombita, rézdob, tárogató...”. A török hadizene és Magyarország. Enying, 1996, Tinódi Lantos Sebestyén Református Zeneiskola. 167 p.  
ISBN 963 04 7017 9
591.  
SULYOK Imre  
Az új Liszt kiadás – élmények és tanulságok. = Muzs. 1996. 10. 34–38.
592.  
SUPLICKI, Markus  
György Ligeti: Atmosphères – eine unkausale Form? = Musiktheorie. 10. 1995. 3. 235–247.
593.  
SUPPAN, Wolfgang  
Blasinstrumente und Bläserklang im Schaffen Zoltán Kodály's. Zoltán Kodály und das symphonische Blasorchester. = SM. 37. 1996. 2/4. 343–364.
594.  
SZABADOS György  
Bartók időszerűsége. = Kortárs. 40. 1996. 8. 71–75.
595.  
SZABÓ István  
„Nótáját keress, avagy szabjad erre...”. Ismét Esterházy ürügyén. = Muzs. 1996. 6. 28–30.  
Válasz Sas Ágnes a Vagantes trió CD-jéről írt bírálatára.
596.  
SZABÓ Miklós  
Kodály széljegyzetei Bartók kórusműveihez (1–2). = Muzs. 1995. 9. 27–33., 10. 16–22.
597.  
SZABOLCSI, Bence  
Two Bartók obituaries. = Bartók and his world. 1995. 290–295.
598.  
SZÉKELY, Júlia  
Mein Lehrer Béla Bartók. (Mit einem Geleitwort von Zoltán Kocsis. Aus dem Ungarischen übersetzt und bearb. von Ruth Futaky.) München, 1995, Verlag Ungarisches Institut. 155 p. /Studia Hungarica. Schriften des Ungarischen Instituts München 42./  
ISBN 3-9803045-5-8
599.  
SZENDREI Janka  
Zenetanulás a középkorban. = A magyar iskola első évszázada. (Szerk. G. Szendre Katalin.) Győr, 1996. 41–50.
600.  
SZERŐ Katalin  
Mihalovich Ödön: Wieland der Schmied. Kísérlet a wagneri zenedráma magyarországi típusának megteremtésére. = Zenetudományi tanulmányok – Kroó György tiszteletére. 1996. 149–165.
601.  
SZIKLAVÁRI Károly  
Vázlatok néhány bartóki jelenség elő- és utóéletéhez. = Szabolcs-szatmár-beregi szemle. 31. 1996. 1. 101–104.

602.  
SZITHA Tünde  
„Les pleurs des femmes”. Egy „elfelejtett” románc elfelejtett története. = Muzs. 1996. 10. 29–33.
603.  
SZOKOLAY Sándor  
Legújabb művem a Szabó Lőrinc kantáta. = Zene-Zene-Tánc. 1996. 4. 7.
604.  
TALLIÁN Tibor  
Bartók's reception in America, 1940–1945. = Bartók and his world. 1995. 101–118.
605.  
TALLIÁN, Tibor  
Das holzgeschnitzte Hauptwerk. = SM. 37. 1996. 1. 51–67.
606.  
TALLIÁN, Tibor  
Let this cup pass from me... The Cantata Profana and the Gospel According to Saint Matthew. = HQu. 1995. 139. 55–60.
607.  
TALLIÁN, Tibor  
Távollétében. = Muzs. 1995. 9. 3–6.  
Bartók Béla 1881–1945.
608.  
TERÉNYI Ede  
„Hajta virágai”. Arcképvázlat Balassa Sándorról. Dorog, 1995, Szerző. 319 p.  
Ism. Fittler Katalin: Egy arcképvázlat tanulságai. = Zeneszó. 1996. 4. 11.
609.  
TESSIER, Roger  
Ce que signifie Bartók pour un compositeur français. = Cahiers d'études hongroises, 8. 1996. 160–162.
610.  
Theorie der Musik. Analyse und Deutung. (Schriftleitung Annette Kreuziger-Herr. Mit Beiträgen von Georg Knepler, Hans-Ulrich Fuss et al.) Laaber, 1995, Laaber Verlag. 372 p.  
ISBN 3-89007-308-5  
Ligeti György.
611.  
TÓTH, Aladár  
Bartók's foreign tour. = Bartók and his world. 1995. 282–289.
612.  
TÓTH Béla  
Maróthi György. Debrecen, 1994, [k. n.] 327 p.  
Ism. Fekete Csaba = MEZ. 1994/95. 3. 364–367.
613.  
Travel reports from Three Continents: a selection of letters from Béla Bartók. = Bartók and his world. 1995. 203–227.
614.  
UJFALUSSY József  
Bartók Béla „romantikus korszaka”. = Muzs. 1995. 9. 15–18.
615.  
UJFALUSSY József  
Egy régi-új könyvről. Szöllösy András: Kodály művészete. = Muzs. 1996. 3. 12–13.
616.  
VAZSONYI, Nicholas  
Liszt, Goethe, and the Faust Symphony. = Journal-AmLisztSoc. 1996. Vol. 40. 1–23.
617.  
VIDAL, Pierre  
La musique hongroise au Groupe des Sept. = Cahiers d'études hongroises, 8. 1996. 189–193.
618.  
VIKÁRIUS László  
Állandóság és változás. Gondolatok a Bartók kompozíciós kézírataiban található zeneszerzői korrekciókról. = Muzs. 1995. 9. 34–40.
619.  
VIKÁRIUS, László  
Bartók and the words of the Cantata. = HQu. 1995. 139. 61–69.
620.  
VIKÁRIUS, László  
Corrections versus revision: In search of the meaning of alterations to the „Text” in Bartók's compositional sources. = SM. 37. 1996. 1. 69–91.
621.  
VIKÁRIUS László  
Szerelemtől szellemig. Élményre vonatkozó szavak és motívumok Bartók írásaiban. = Zenetudományi tanulmányok – Kroó György tiszteletére. 1996. 215–227.

622.  
WALDBAUER, Ivan  
Theorists' views on Bartók from Edwin von der Nüll to Paul Wilson. = SM. 37. 1996. 1. 93–121.
623.  
WALKER, Alan  
Franz Liszt, Vol. 1–3. New York, 1987, 1993, 1996.  
Ism. Rosenblatt, Jay: Essay review: Liszt, Liszt Biography, and Walker's Liszt. = JournalAmLisztSoc. 1996. Vol. 40. 130–143.
624.  
WALKER, Alan  
Liszt and his pupils. = HQu. 1995. 138. 149–155.
625.  
WALKER, Alan  
Liszt and the Lied. = HQu. 1996. 144. 155–159.
626.  
WALKER, Alan  
Liszt Ferenc. 2. Weimari évek 1848–1861. Budapest, 1994, Zeneműkiadó.  
Ism. Domokos Zsuzsa = Muzs. 1995. 4. 46–48.
627.  
WALKER, Alan  
A weimari oroszán: Liszt Ferenc és tanítványai. = Muzs. 1996. 10. 3–5.
628.  
WAY, Elizabeth  
Raphael as musical model: Liszt's Sposalizio. = JournalAmLisztSoc. 1996. Vol. 40. 103–112.
629.  
WILHEIM András  
Magyar iskola – egy álom vége. = Alföld. 46. 1995. 3. 74–80.  
u.a. = Új Holnap 40. (Új folyam 2.) 1995. nov. 97–103.
630.  
WILHEIM, András  
„... more precisely than a biography...”. Bartók's Real music in 1907–1910. = SM. 37. 1996. 1. 123–133.
631.  
YEAGLEY, David A.  
Liszt's Dante sonata: origins and criticism. = JournalAmLisztSoc. 1995. Vol. 37. 1–12.
632.  
ZAY Balázs  
Az ellentétek kibékülése. Liszt és Richter. = Holmi. 8. 1996. 3. 425–430.
633.  
ZOLTAI Dénes  
Még egyszer: Adorno Bartók-képe. = Muzs. 1996. 5. 12–14.
634.  
ZSÁMBOKI László  
Szerencse föl!, Szerencse le!: Kunoss Endre 1811–1844 bányászdalai és a bányász himnusz eredete. Miskolc, 1995, Miskolci Egyetem Könyvtára. 98 p. /A Miskolci Egyetemi Könyvtár, Levéltár és Múzeum kiadványai, 24./  
ISBN 963 661 248 X
- ### Egyházi zene
635.  
AMELN, Konrad  
„All Ehr und Lob soll Gottes sein”. Egy német Gloria – Martin Luther műve? (Ford. Déri Balázs.) = MEZ. 1994/95. 3. 285–298.
636.  
ATKINSON, Charles M.  
The Thesaurus Musicarum Latinarum: a full-text database of latin music theory. = CP 1993. 1995. 835–840.
637.  
BENKŐ András  
Református kántorképzés Erdélyben a két világháború között (1–2). = MEZ. 1995/96. 3. 311–326., 4. 473–484.
638.  
BERKTOLD, Christian  
Die „arbor” des Johannes de Burgundia. = CP 1993. 1995. 653–664.
639.  
BERNADÓ, Márius  
The hymns of the Intonarium Toletanum (1515). Some peculiarities. = CP 1993. 1995. 367–396.
640.  
Beszélgetések az egyházzenéről 1. Egyházzene és liturgia. (Dobszay László, Déri Balázs, Pásztor János, Raj Tamás részvételével.) = MEZ. 1995/96. 4. 387–392.

641.  
BJÖRKVALL, Gunilla – HAUG, Andreas  
On the relation between Latin verse and music during the early Middle Ages. = CP 1993. 1995. 793–798.
642.  
BÓDISS Tamás  
Az anglikán istentisztelet. = MEZ. 1995/96. 2. 171–174.
643.  
BOEWE-KOOB, Edith  
Die Essener Handschrift D3. = CP 1993. 1995. 165–185.
644.  
BOROSS Géza  
Az egyházi zene teológiájának vázlata. = MEZ. 1994/95. 3. 265–270.
645.  
BOROSS Géza  
Egy fejezet Bach életművének gyakorlati teológiai jelentőségéről. = Lelkipásztor. 1995. 7/8. 274–277.
646.  
BREWER, Charles E.  
Vacillantis trutine libramine. The problem of tetradus melodies in latin cantilene. = CP 1993. 1995. 799–817.
647.  
Cantus Planus. Papers read at the 6<sup>th</sup> meeting. Eger, Hungary, 1993. (Ed. by László Dobszay.) Budapest, 1995, Hung. Acad. of Sciences for Musicology. 1–2. köt.  
ISBN 963 7074 546  
Részletezése külön.
648.  
COLETTE, Marie-Noël  
Le Gradual-Antiphonaire, Albi, Bibliothèque Municipale 44: une notation protoaquitaine rythmique. = CP 1993. 1995. 117–139.
649.  
COLETTE, Marie-Noël  
O Gloria Sanctorum, Quel choix de formules mélodiques? = CP 1993. 1995. 745–762.
650.  
CRAWFORD, David  
A progress report on renaissance liturgical imprints: a Census. = CP 1993. 1995. 825–832.
651.  
CSELÉNYI István Gábor  
A magyar görög katolikus énekek (2). Az oktoéch. = MEZ. 1994/95. 2. 201–210.
652.  
CSELÉNYI István Gábor  
A magyar görög katolikus énekek (3). A közvetlen szláv gyökerek. = MEZ. 1994/95. 3. 309–316.
653.  
CSELÉNYI István Gábor  
A magyar görög katolikus énekek (4). Magyar énekszóval. = MEZ. 1994/95. 4. 417–419.
654.  
CZAGÁNY Zsuzsa  
Egy 13. századi graduále két töredéke. = Magyar Könyvszemle. 112. 1996. 2. 145–160.
655.  
CZAGÁNY, Zsuzsa  
Corpus antiphonalium officii – Ecclesiarum Centralis Europae. III/A Praha (Temporale). Budapest, 1996, MTA Zenetudományi Intézet. 226 p.  
ISBN 963 7074 31 7
656.  
CZAGÁNY, Zsuzsa – KISS, Gábor – PAPP, Ágnes  
The repertory of the mass ordinary in Eastern Europe. = CP 1993. 1995. 585–600.
657.  
DÉRI Balázs  
Beethoven „az Olajfák hegyén”? (A Christus am Ölberge, Op. 85. keletkezéstörténetéhez.). = MEZ. 1995/96. 2. 191–204.
658.  
DEVAUX, Augustin  
Les Chartreux et les mélodies de leur Graduel. = CP 1993. 1995. 225–250.
659.  
DOBSZAY László  
Az egyházzene mai problémáiról (1975). = MEZ. 1995/96. 3. 333–346.
660.  
DOBSZAY László  
A gregoriánus és a magyarság. = MEZ. 1995/96. 4. 393–404.

661.  
DOBSZAY László  
Gyülekezetserűség és professzionalitás (1). = MEZ. 1994/95. 3. 271–273.
662.  
DOBSZAY László  
Gyülekezetserűség és professzionalitás (2). Gyakorlati követelmények. = MEZ. 1994/95. 4. 391–393.
663.  
DOBSZAY László  
A magyar népének. Veszprém, 1995, Veszprémi Egyetem. 227 p.
664.  
DOBSZAY László  
A magyarországi liturgia milleneuma. = Vigilia. 1996. 8. 572–581.
665.  
DOBSZAY, László  
„Muta vocem in evangelium”. = CP 1993. 1995. 573–584.
666.  
DOBSZAY, László  
Pueri vociferati – children in Eger cathedral. = CP 1993. 1995. 93–100.  
u.a. = MEZ. 1995/96. 2. 155–162.
667.  
DOBSZAY László  
A regionalitás elve a gregorián gyakorlatában. = MEZ. 1995/96. 1. 25–30.
668.  
DOBSZAY László  
A Sanctus-ének liturgiai méltósága. = MEZ. 1994/95. 3. 331–334.
669.  
DOBSZAY László  
„Szent híd”. A zsidó liturgikus ének és a gregoriánum kapcsolatai. = Muzs. 1996. 6. 6–9.  
u.a. = MEZ. 1995/96. 2. 141–146.
670.  
DOBSZAY László  
A zsolozsmaantifónák a liturgikus gyakorlatban. = MEZ. 1995/96. 1. 57–64.
671.  
DYER, Joseph  
Roman singers of the later middle ages. = CP 1993. 1995. 45–64.
672.  
EBEN, David  
Zur Frage von mehreren Melodien bei Offiziums-Antiphonen. = CP 1993. 1995. 529–537.
673.  
ENGELS, Stephan  
Die Bedeutung der Buchstaben im Cod. Barb. Lat. 559 (XII.2) der Bibliotheca Vaticana. = CP 1993. 1995. 187–203.
674.  
FARKAS Zoltán  
Angliai tapasztalatok református szemmel. = MEZ. 1995/96. 2. 167–170.
675.  
FEKETE Csaba  
Zsoltárdallamok Tótfalusi kezén. = MEZ. 1995/96. 1. 51–56.  
Tótfalusi Kis Miklós nyomdász.
676.  
FEKETE Károly, ifj.  
Makkai Sándor részvétele a magyar református liturgia megújításában. = MEZ. 1995/96. 2. 147–154.
677.  
FEKETE Zsófia  
Paul Hindemith (1895–1963) egyházzenei művei. = MEZ. 1995/96. 2. 205–212.
678.  
FERENCZI Ilona – DOBSZAY László  
Protestáns graduál. Szemelvények a 16–17. századi protestáns graduálok anyagából istentiszteleti és oktatási célra. Budapest, 1996, Református Egyházzenei Szekció Munkaközössége. XXV, 113 p.
679.  
FERREIRA, Manuel Pedro  
The Cluny Gradual: its notation and melodic character. = CP 1993. 1995. 205–215.
680.  
FLOTZINGER, Rudolf  
Ein- und Mehrstimmigkeit im Choral. = CP 1993. 1995. 101–116.



681.  
GAMBER, Klaus  
A liturgia mindnyájunk hazája. = MEZ. 1994/95. 4. 387–390.
682.  
GONCHAROVA, Victoria  
Latin chant manuscripts in library collections in the Baltic countries and the Ukraine. = CP 1993. 1995. 321–352.
683.  
GUTIÉRREZ, Carmen Julia  
A project of Edition of Medieval Monody in Spain: the Hymns. = CP 1993. 1995. 849–854.
684.  
HAGGH, Barbara  
Peter of Cambrai and the cult of St. Elisabeth of Hungary. = CP 1993. 1995. 601–613.
685.  
HAGGH, Barbara  
Two offices for St Elisabeth of Hungary. Gaudeat Hungaria and Letare Germania. Introduction and edition. Ottawa, 1995, Institute of Mediaeval Music. 48 p. /Wissenschaftliche Abhandlungen = Musicological Studies, 65/1./ ISBN 0-931902-57-5
686.  
HALÁSZ Péter  
Szabolcsi Bence és az OMZSA-Haggáda dallam-példái. = MEZ. 1994/95. 2. 173–188.
687.  
HANKELN, Roman  
„Was meint der Schreiber?“ Überlegungen zur Notation des Offertoriums „Tui sunt celi“ im Graduale von St. Yrieix, Paris, Bibliothèque Nationale, fonds latin 903. = CP 1993. 1995. 539–559.
688.  
HARRIS, Simon  
Double Pauses in Byzantine Psaltika and Asmatika. = CP 1993. 1995. 403–408.
689.  
HUBERT Gabriella, H.  
Az 1697-es debreceni énekeskönyv nótajelzései. = MEZ. 1995/96. 2. 185–190.
690.  
HUBERT Gabriella, H.  
17. századi énekeskönyvek nyomában. = Magyar Könyvszemle. 112. 1996. 1. 82–89.
691.  
ITZÉS Mihály  
Arvo Pärt János-passiójáról. = MEZ. 1994/95. 2. 214–216.
692.  
IVERSEN, Gunilla  
Corpus troporum. = CP 1993. 1995. 841–843.
693.  
IVERSEN, Gunilla  
O gloria sanctorum. A complete composition or an ongoing process? = CP 1993. 1995. 711–743.
694.  
JÁKI Sándor Teodóz  
Ősi és modern. A „diktálás” mint a legősibb népi közösségi éneklési mód. = MEZ. 1995/96. 4. 429–433.
695.  
JENNY, Markus  
A reformátusok hozzájárulása a XVI–XVII. századi gyülekezeti énekhez és egyházzenehez. = MEZ. 1994/95. 4. 395–403.
696.  
KARASSZON Dezső  
A 107. zsoltár és Gárdonyi Zoltán Fantáziája. = MEZ. 1995/96. 2. 213–218.
697.  
KARASSZON Dezső  
„Krisztus az mi bűneinkért”. Huszár Gál húsvéti éneke és a „virgulálás” technikája. = MEZ. 1994/95. 2. 189–196.
698.  
KARASSZON Dezső  
Megíjódó öreg graduálok. = MEZ. 1994/95. 2. 231–239.  
u.a. = Confessio. 19. 1995. 3. 101–109.
699.  
KARP, Theodore  
Mirabatur omnes: a case study for critical editions. = CP 1993. 1995. 493–516.

700.  
KARTSOVNIK, Viatcheslav  
The 11th-century office for St. Gregory the Great in the manuscript tradition. = CP 1993. 1995. 615–627.
701.  
Katolikus egyházi énekek. 1660-as, 1670-es évek. 1. Szövegek. (Sajtó alá rend. Stoll Béla.) 2. Jegyzetek. (Írta Holl Béla.). Budapest, 1992, Akad. Kiadó. 856, 581 p. /Régi magyar költők tára. XVII. század. 15/A–B/ Ism. Bitskey István = ItK. 1995. 2. 252–256.
702.  
KECSKÉS András  
Szőnyi Benjamin Istennek trombitája című énekes-könyvének versformái. = ItK. 1996. 1/2. 80–111.
703.  
KISS, Gábor  
Die Beziehung zwischen Ungebundenheit und Traditionalismus im Messordinarium. = Laborare fratres in unum. Hildesheim, 1995. 187–200.
704.  
KISS Gábor  
Kötetlenség és hagyományoszerűség viszonya a mi-seordináriumban. = MEZ. 1994/95. 3. 199–308.
705.  
KNAPP, Alexander  
Az askenázi ima-modusok fejlődése és gyakorlata. = MEZ. 1995/96. 4. 405–424.
706.  
KOMLÓS Katalin  
Johann Sebastian és Carl Philipp Emanuel Bach Magnificat-ja. = MEZ. 1995/96. 3. 347–350.
707.  
Kortárs zene, egyházi zene. Kerekasztal-beszélgetés a Magyar Egyházzenei Társaság által rendezett II. Magyar Egyházzenei Kongresszuson (Debrecen, 1995. március 15.). = MEZ. 1994/95. 4. 421–449.  
Farkas Zoltán, Karasszon Dezső, Dobszay László, Déri Balázs, Tardy László, Jeney Zoltán és Sári József beszélgetése.
708.  
KUJUMDZIEVA, Svetlana  
The Kekragaria in the sources from the 14<sup>th</sup> to the beginning of the 19<sup>th</sup> century. = CP 1993. 1995. 449–463.
709.  
MAÎTRE, Claire  
Le protus quarte dans le répertoire ambrosien. = CP 1993. 1995. 517–527.
710.  
MÁTÉ János  
Egyházzene a református istentisztelet keretein belül. = MEZ. 1995/96. 1. 23–24.
711.  
McKINNON, James W.  
Properisation: the Roman Mass. = CP 1993. 1995. 15–22.
712.  
METZ, Franz  
Te Deum Laudamus. Contributie la istoria muzicii bisericessti din Banat. Beitrag zur Geschichte der Banater Kirchenmusik. Bukarest, 1995.  
Ism. Szacsvai Kim Katalin = MEZ. 1995/96. 2. 229–231.
713.  
MEZEY László  
A magyar szakrális nyelv problémájához. = MEZ. 1995/96. 3. 271–276.
714.  
MEZEY László  
A római misekánon. = MEZ. 1995/96. 3. 277–286.
715.  
MOHRMANN, Christine  
Szakrális nyelv és köznyelv. = MEZ. 1995/96. 3. 261–269.
716.  
MÖLLER, Hartmut  
De octo tonibus: Ein europäisch-amerikanisches Verwirrspiel und seine Klärung. = CP 1993. 1995. 697–710.
717.  
NIIYAMA, Fumiko  
Nonnberger Liturgie im späten Mittelalter, insbesondere die Situation des Nonnberger Antiphonas Cod. 26 E 1b. = CP 1993. 1995. 303–319.
718.  
NILSSON, Ann-Marie  
Some remarks on melodic influences in Swedish rhymed offices. = CP 1993. 1995. 635–651.

719.  
L'Office choral et le chant aux premiers temps de la Chartreuse: un commentaire du Prologue de Guigues à l'antiphonaire par un Chartreux. = CP 1993. 1995. 271–301.
720.  
PÁNCÉL Anikó, Z.  
Major J. Gyula szombatos ének-lejegyzései. = MEZ. 1994/95. 3. 317–330.
721.  
PAPP Géza  
A budapesti eucharistikus világtalálkozó (1938) zenéje. = MEZ. 1995/96. 3. 327–332.
722.  
PÁSZTOR János  
Az Istenisztelet rendtartás (1985) létrejötte és „bukása”. = MEZ. 1995/96. 1. 9–14.
723.  
PETROVIĆ, Danica  
The eleven Morning hymns – Eothina in Byzantine and Slavonic traditions. = CP 1993. 1995. 435–448.
724.  
X. Pius pápa az egyházi ének és zene ügyében. = MEZ. 1994/95. 3. 355–362.  
A Katolikus Egyházi Zeneközlönyben – XI (1904) 18–23. – megjelent írás utánközlése.
725.  
POUDEROIJEN, Kees  
Einige Specimina von Fehlern in CAO III und IV. = CP 1993. 1995. 29–43.
726.  
PRASSL, Franz Karl  
Die Organisation des Choralgesangs nach den Consuetudines der Augustiner-Chorherren. = CP 1993. 1995. 79–92.
727.  
PRESSACCO, Gilberto  
L'antifona „Cum rex gloriae Christus” del Processionale Aquileiese. = CP 1993. 1995. 561–572.
728.  
RATZINGER, Joseph  
Az egyházi zene teológiai gondolatai. = MEZ. 1995/96. 2. 131–140.
729.  
La Récordation en Chartreuse par un Chartreux. = CP 1993. 1995. 251–269.
730.  
RICHTER Pál  
Litániák Kájoni Organo Missale-jában. = MEZ. 1994/95. 4. 405–416.
731.  
RILLING, Helmuth  
Bach egyházzeneje. (Ford. Liedemann Ágnes.) = Bach tanulmányok 5. 1995. 11–25.
732.  
SCHIØDT, Nanna  
Singing in the Byzantine Church – how much and when? Hypothetically show by the church year 1992–93. = CP 1993. 1995. 427–434.
733.  
SCHLAGER, Karlheinz  
Hexameter-Melodien. = CP 1993. 1995. 629–634.
734.  
SCHMID, Bernhard  
„Frustra fit per plura quod fieri potest per pauciora”. William von Ockhams „razor” in der Musiktheorie. = CP 1993. 1995. 665–682.
735.  
SEVESTRE, Nicole  
Organa leticic ou les aleas de la transcription de la polyphonie Aquitaine. = CP 1993. 1995. 781–791.
736.  
SHKOLNIK, Irina  
To the problem of the evolution of the Byzantine stichera in the second half of the V–VIIIth centuries: from the „Echos–Melodies” to the idiomela. = CP 1993. 1995. 409–425.
737.  
STEINER, Ruth  
Cantus: a progress report. = CP 1993. 1995. 833.
738.  
STEYN, Carol  
New research into carthusian chant: a case study with reference to the question of unity and diversity. = CP 1993. 1995. 217–224.
739.  
SZABÓ Helga  
Fiúkórusok. = MEZ. 1995/96. 2. 163–166.

740.  
SZABÓ István  
Az Istentiszteleti rendtartás teológiai problémáiról.  
= MEZ. 1995/96. 1. 15–21.
741.  
SZENDREI Janka  
A gregorián és az egyházzene mai problémái. Magyar tapasztalatok. = MEZ. 1994/95. 3. 279–284.
742.  
SZENDREI Janka  
Középkori zsolozsma Szent Ágostonról. = MEZ. 1995/96. 1. 37–50.
743.  
SZENDREI Janka  
Die Mehrdeutigkeit der Neumenschriften. Fakten und Fragen. = CP 1993. 1995. 141–164.
744.  
SZENDREI Janka  
Népzene és egyházi ének. = MEZ. 1994/95. 3. 275–278.
745.  
SZENDREI, Janka  
Quilisma und Diastematie. = Laborare fratres in unum. Hildesheim, 1995. 317–330.
746.  
SZENDREI Janka  
„Új világosság jelenék.” Egy himnusz története. = Zsoltár. 1995. 4. 6–8.
747.  
SZENDREI Janka  
Újabb Szent István-alleluja. = MEZ. 1995/96. 4. 447–449.
748.  
SZENDREI Janka  
A Veszprémi Pontificale mint zenetörténeti forrás. = Tudomány és művészet Veszprémben a 13–15. században. (Szerk. V. Fodor Zsuzsa.) 1996. 29–40. (Veszprémi múzeumi konferenciák, 6.)
749.  
Szent Gellért énekek. (Összeáll. Antal József.) Makó, 1996, KÉSZ Makói Cso. 69 p. (A makói Keresztény Értelmiségi Szövetség füzetei, ISSN 0866–5389, 21.)  
ISBN 963-00-1952-3
750.  
TÁNCZOS Vilmos  
„Deákok” (parasztkántorok) moldvai magyar falvakban. = Erdélyi Múzeum. 57. 1995. 3/4. 82–98.
751.  
TARDY László  
Werher Alajos és az egyházi népének A Szent Vagy Uram!-tól az Éneklő Egyház-ig. = MEZ. 1995/96. 1. 31–36.
752.  
THURZÓ Sándor  
Nagyvárad egyházi hangversenyei a II. világháborút követő évtizedekben a decemberi eseményekig (1945–1956, 1980–1989). = MEZ. 1995/96. 1. 81–107.
753.  
TONČEVA, Elena  
The „Latrinos” settings of the Polyeleos Psalm 135. To the typological problems of the late Byzantine psalmody. = CP 1993. 1995. 473–492.
754.  
TÖRÖK József  
Isten követői. = MEZ. 1995/96. 1. 3–7.
755.  
TÖRÖK József  
Középkori himnuszunk Szent Ágostonról. = MEZ. 1995/96. 4. 425–428.
756.  
TRAJTLER Gábor  
Luther és a zene. = MEZ. 1994/95. 2. 137–147.
757.  
TROELSGÅRD, Christian  
An electronic inventory of microfilms and photographs in the collection of Monumenta Musicae Byzantinae, Copenhagen. = CP 1993. 1995. 845–847.
758.  
TROELSGÅRD, Christian  
The prokeimena in Byzantine rite: performance and tradition. = CP 1993. 1995. 65–77.
759.  
Új magyar liturgikus kórusművek. = MEZ. 1994/95. 4. 451–456.

760.

ULLMANN Péter

A gregorián, a népének és a műzene a liturgia egységében. = MEZ. 1994/95. 2. 240–242.

761.

VAN DEUSEN, Nancy

Planus, cantus planus: the theological background of a significant concept. = CP 1993. 1995. 1–13.

762.

VELIMIROVIĆ, Miloš

Problems of evolution in meaning in the Russian neumatic notation between the 14th and 17th centuries. = CP 1993. 1995. 465–472.

763.

VLHOVÁ, Hana

Die Ordinarium-Tropen im Troparium des Prager Dekans Vít. = CP 1993. 1995. 763–779.

764.

WEBER, Jerome F.

Some recordings of offertories with verses. = CP 1993. 1995. 819–823.

765.

WERF, Hendrik van der

Oral and written transmission of the Gregorian melodies for the proprium missae. = CP 1993. 1995. 23–28.

766.

WITKOWSKA-ZAREMBA, Elżbieta

Late reception of Johannes Affligemensis (Cotto) in East Central Europe. = CP 1993. 1995. 683–695.

767.

WOLFRAM, Gerda

Der byzantische Chor, wie er sich in den Typika des 10.–12. Jahrhunderts darstellte. = CP 1993. 1995. 397–402.

768.

ZÁKÁNYI Balázs

Magyar református zeneanyanyelv. = Reform. egyház. 48. 1996. 7/8. 170–174.

769.

ZAPKE, Susana

Die fränkisch-römische Überlieferung in Aragón (Nordspanien). = CP 1993. 1995. 353–366.

## Népzene

770.

A. B. O.

Népzenei Gála az 1100. évforduló tiszteletére. = Zeneszó. 1996. 5. 9.

771.

ALMÁSI István

Egy erdélyi népdal a hagyományban és a folklorizmusban. = Ethn. 107. 1996. 1/2. 2–16.

772.

BARSÍ Ernő

Daloló Szigetköz. Győrzsámoly, 1995, Győrzsámolyi Ált. Isk. 413 p.

ISBN 963 04 5157 3

773.

BARTÓK, Béla

Hungarian folk songs. Complete collection Vol. 1. (Class A I, Nos 1–416). (Ed. by Sándor Kovács, Ferenc Sebő.) Budapest, 1993, Akad. Kiadó. 1206 p.

Ism. Tari Lujza = Jahrbuch für Volksliedforschung. 40. 1995. 217–219., SM. 36. 1995. 1/2. 227–230.

774.

BON, Paolo

Musique populaire: théorie de l'archaïque en opposition à la théorie du social. = BulletinKodály. 21. 1996. 1. 3–10.

775.

CSAJÁGHY György

Gondolatok a magyar népzene eredetéről. = Kapu. 1996. 6/7. 38–41.

776.

„Csodatévő szarvasnak ezer ága-boga”. Együd Árpád emlékezete. (Szerk. Gálné Jáger Márta) Kaposvár, 1996. Somogy megyei Honismereti Egyesület. 93 p. /Somogyi Honismereti Műhely 1./

ISBN 963 04 6471

777.

DU Ya-xiong

Az ősi magyar népdalok és az észak-kínai kisebbségek sámdaljai. = Kapu. 1996. 12. 25–29.

778.

Elment a madárka. Bukovinai székely népzenei emlékek Déván, Vajdahunyadon, Csermakeresztúron és Sztrigyszentgyörgyön. (Gyűjt. s itt közléteszi Zsók Béla.) Bukarest, 1995, Kriterion. 273 p.

ISBN 973 26 0424 7

779.  
ELSCHEKOVÁ, Alíca  
Slowakische Hochzeitslieder in ihrer funktionellen und strukturellen Schichtung. = SM. 37. 1996. 2/4. 152–190.
780.  
GELENCSEÉR Ágnes  
Magyar népzenei ismeretek. Budapest, 1994, Calibra.  
Ism. Hutira Albin = Parl. 1996. 5/6. 35–36.
781.  
GERGELY, Jean  
Le „folklorisme” dans la musique savante. = Cahiers d'études hongroises, 8. 1996. 115–124.
782.  
Gyermekjátékok. Énekes-táncos, szöveges, mozgásos és sportszerű népi játékok Somogyban. (Szerk. Szapu Magda.) Kaposvár, 1996, Somogy megyei Múzeumok Igazgatósága. 289 p. /Válogatás Együd Árpád néprajzi gyűjtéseiből 3./  
ISBN 963 7212 13
783.  
Jászkun-sági gyerek vagyok. Jász–Nagykun–Szolnok megyei népdalok I. (Szerk. Kaposvári Gyula. Gyűjt. és vál. Paulovics Géza.) Szolnok, 1996, Damjanich János Múzeum. 104 p.  
ISBN 963 7225 78 1
784.  
JÁVORSZKY Béla Szilárd  
Zeneházban zenélve, Fonóban összefonódva. = Népszabadság. 54. 1996. 241. 28.
785.  
KÁDÁR György  
Pentatonic patterns of construction – a study based on work by Gábor Lükő. = The Finnish Kodály Center Yearbook, 1994. Jyväskylä, 1995. 49–70.
786.  
KALLÓS Zoltán  
Ez az utazólevelem. Balladák új könyve. Budapest, 1996, Akad. Kiadó. 393 p.  
ISBN 963 05 7372 5
787.  
KÁRPÁTI János  
Magyar népzene Japánban. = Muzs. 1995. 6. 24.
788.  
KERÉNYI, Csilla  
Deutsche Volkslieder aus Ungarn. 200 Jahre nach Goethe, Nicolai und Herder /1976–1977/. = Beitr. Volkslied. Ungdtsch. 10. 1995. 131–176.
789.  
KOVALCSIK Katalin  
Cigány zenekultúra. = Bevezetés a magyarországi cigányság kultúrájába. (Szerk. Ligeti György.) CD-ROM. Bp. 1996.
790.  
KOVALCSIK, Katalin  
Roma or boyash identity? The music of the „Ard'elan” boyashes in Hungary. = The world of music. 38. 1996. 1. 77–93.
791.  
KRÍZA Ildikó  
A magyar népballada. Fejezetek a balladakutatásból. Debrecen, 1991, KLTE. Néprajzi Tanszék. 233 p. /Folklor és etnográfia, 56./  
Ism. Voigt Vilmos = Jahrbuch für Volksliedforschung. 38. 1993. 245–247.
792.  
LANGE, Barbara Rose  
Lakodalmas Rock and the rejection of popular culture in post-socialist Hungary. = Retuning culture. Musical changes in Central and Eastern Europe. Durham, 1996. 76–91.
793.  
LÁZÁR Katalin  
Énekes, táncos népi gyermekjátékok. Budapest, 1996, Planétás. 117 p. /A Magyar Táncművészeti Főiskola tankönyv- és jegyzetsorozata, ISSN 1219–9109./  
ISBN 963 9014 02 8
794.  
LÁZÁR, Katalin  
The family as carrier of traditional children's games and songs. = The family and the tradition carrier. Tallin, 1996. 77–82.
795.  
LÁZÁR Katalin  
A keleti hantik vokális népzeneje. Budapest, 1996, Néprajzi Múzeum. 158 p.  
ISBN 963 7106 38 3

796.  
LÉVAI József  
A kaposvári cigányzenészek története (1). = Somogyi honism. 1996. 2. 26–31.
797.  
Liedgut des ungarndeutschen Dorfes Schaumar/Solymár. (Gesammelt von Margarethe Kelemen.) Schaumar, 1995, Stiftung Ortsgeschichte. 499 p.  
ISBN 963 04 5646 X
798.  
A magyar népzene tára. 9., Népdaltípusok 4. (Szerk. Domokos Mária.) Budapest, 1995, Akad. Kiadó. 1285 p.  
ISBN 963 05 5122 5
799.  
[Magyar Népzene Tára] Collection of Hungarian folk music VIII–IX. Types of folksongs 3–4. (Ed. by Lajos Vargyas, Mária Domokos.) Budapest, 1992, 1995, Akad. Kiadó, Balassi.  
Ism. Bajcsay-Rudas, Márta = SM. 37. 1996. 2/4. 435–437.
800.  
MARTON László Távolodó  
Klezmer történet és etalon. = Múlt és jövő. 7. 1996. 1. 101–103.
801.  
MOLNÁR István  
Adj, király, katonát! Népi gyermekjátékok Jászszentandrásról. (Nyomda alá rend., bevezetővel és tanulmánnyal ellátta Juhász Nyitó Klára.) Jászberény, 1995, Jász Múzeum. 79 p. /Jászszági füzetek, ISSN 0237–224X, 24./
802.  
MÓRICZ Kálmán  
Nagydobrony. (2., jav. kiad.). Beregszász–Budapest, 1995, Mandátum–Hatodik Síp Alapítvány. 300 p.  
ISBN 963 8294 12 4
803.  
MÓSER Zoltán  
Népdal ez, atyám. A népdalgyűjtő és a népdalíró Czuczor Gergely. = A Czuczor Gergely Bencés Gimnázium évkönyve, 1995–1996. Győr, 1996. 60–74.
804.  
NAGY Ferenc  
A nyárádmonti karéneklés történetéből. = Zeneszó. 1995. 5. 11.
805.  
Népzene, néptánc, népi játék. (Főszerk. Dömötör Tekla. Szerk. Hoppál Mihály.) Budapest, 1990, Akad. Kiadó. 708 p. /Magyar néprajz, 6. Folklór, 2./  
Ism. Pálffy Gyula = Jahrbuch für Volksliedforschung. 37. 1992. 189–190.
806.  
OLSVAI Imre  
Együd Árpád somogyi népzene gyűjtése. = „Csodátévő szarvasnak ezer ága-boga”. Együd Árpád emlékezete. Kaposvár, 1996. 19–37.
807.  
OLSVAI, Imre  
Parent and child, brother and sister in maintaining and varying the folk music tradition of a Trans-Danubian family. = The family as the tradition carrier. Tallin, 1996. 106–121.
808.  
ORBÁN Ottó  
„Se szűk, se bő” – mond a furfangos Sebő. Csapongás egy Népzenei olvasókönyv körül. = Muzs. 1995. 3. 19–23.
809.  
PAKSA, Katalin  
Outstanding singers and their families. = The family as the tradition carrier. Tallin, 1996. 128–138.
810.  
PAP-ZAVILLA, Ildikó  
On the pentatonic scales in Finno-ugric folk music. = The Finnish Kodály Center Yearbook, 1994. Jyväskylä, 1995. 41–47.
811.  
PÁVAI István  
Vallási és etnikai identitás konfliktusai a moldvai magyaroknál. = Néprajzi értesítő. 78. 1996. 7–28.
812.  
Rosmarin. Aus dem Liederschatz der deutschen in der Tolnau/Tolna. (2. Aufl.). (Hrsg. von Karl Vargha.) Budapest, 1996, Tankönyvkiadó. 243 p. /Heimatklänge. Ungarndeutsche Liedersammlung, 2./  
ISBN 963 18 7081 2
813.  
RUDAS, Márta  
Three sisters singing the same song. = The family as the tradition carrier. Tallin, 1996. 153–160.

814.

SÁROSI Bálint

A hangszeres magyar népzene. Budapest, 1996, Püski. 264 p.

ISBN 963 8256 73 7

Ism. Hutira Albin = Parl. 1996. 5/6. 35., Takács Ibolya = Zenezó. 1996. 8. 8.

815.

SEBŐ Ferenc

Mikor is volt 1896? Vikár Béla népdalgyűjteményének datálási problémái. = Iskolakultúra. 5. 1995. 22. 35–41.

Eredeti dokumentum közlésével.

816.

SEBŐ Ferenc

Népzene és számítógép. Egy új írásbeliség filológiai problémái. = Zenetudományi tanulmányok – Kroó György tiszteletére. 1996. 254–274.

817.

SEBŐ Ferenc

Vikár Béla népzenei gyűjteménye. = MZene. 1995. [1996. dec.]. 3/4. 296–392.

818.

SIPOS János

Török népzene (2). Budapest, 1995, MTA Zenetudományi Intézet. 129, [298] p. /Műhelytanulmányok a magyar zenetörténehez, ISSN 0209–9454, 15./

ISBN 963 7074 57 0

819.

SOMFAI László

Bartók és a magyar népzene. = Magyar Tudomány. 41. 1996. 8. 1035–1039.

820.

STARKIE, Walter

Les racleurs de vent. Avec les tsiganes de la Pusztá et de Transylvanie. [s. l.]. Phébus, 1995.

Ism. Antoinette, Alain. = Etudes Tsiganes. 7. 173–175. 1996.

821.

SULITEANU, Ghizela

Ein archaisches Zeugnis in der siebenbürgisch-sächsischen Folklore: Die Totenklage („Klaue“) im prosa-melopoetischen System. = SM. 36. 1995. 1/2. 91–134.

822.

SZENIK Ilona

Erdélyi és moldvai magyar siratók, siratóparódiák és halottas énekek. Kolozsvár–Bukarest, 1996, Romániai Magyar Zeneársaság–Kriterion, 1996. 409 p.

ISBN 973 26 0457 3

823.

SZOMJAS-SCHIFFERT György

Lapp sámánok énekes hagyománya. (A lapp szövegeket lejegyezte és ford. Kovács Magdolna. Az angol fordítás Csatorday Hajnal munkája.) Budapest, 1996, Akad. Kiadó. 286 p.

ISBN 963 05 6940 X

824.

TARI, Lujza

Grundlagen und Struktur der frühen und späten Verbunkos. = Die Musik der Sinti und Roma, Bd. 1. Die ungarische „Zigeunermusik“. Heidelberg, 1996. 37–66.

825.

TARI Lujza

Hangszeres népzenei gyűjtőúton a szlovákiai magyarok között. = Valóság. 39. 1996. 7. 44–56.

826.

TARI, Lujza

Hungarian band leader László Füleki's method for amplifying notes and its representation in notation. = SM. 36. 1995. 1/2. 135–150.

827.

TARI, Lujza

Musical instruments and music in Hungarian folk tales. Folk narrative and cultural identity. = Artes populares 16/17. 1995. 767–783.

828.

TARI Lujza

Rajeczky Benjamin Heves megyei népzene gyűjtései, 1. = Agria. 31–32. 1995/1996. 333–370.

829.

TARI Lujza

Tágabb környezet – a cigányzenés Debrecen. = MZene. 1995. 2. 154–170.



830.  
TORP, Lisbeth  
Salonikiós „the best violin in the Balkans” Dimitrios Sémis alias Salonikiós: An outstanding musician, composer, and recording director. Copenhagen, 1993, Museum Tusculanum Press. 229 p.  
Ism. Tari, Lujza = SM. 37. 1996. 2/4. 438–441.
831.  
VARGYAS, Lajos  
The significance of our stock of folk songs from the time of the Hungarian settlement. = ActaEthnHung. 41. 1996. 1/4. 143–148.
832.  
VIKÁR László  
L'apparition de la musique traditionnelle dans l'art musical de notre siècle. Parallèles français et hongroise. = Cahiers d'études hongroises, 8. 1996. 125–129.
833.  
VIKÁR, László  
Régi dallamok a magyar őshaza mai területén. = MZene. 1995. 2. 151–153.
834.  
VIKÁR, László  
What is old and what is new in the traditional music of the Volga–Kama region. = SM. 37. 1996. 2/4. 137–149.
835.  
VIKÁR László  
Zenei rokonságunk a helyszíni kutatások fényében. = Magyar Tudomány. 41. 1996. 8. 982–989.
836.  
WILLIAMS, Patrick  
Les Tsiganes de Hongrie et leurs musiques. Préface de Katalin Kovalcsik. Paris, 1996, Cité de la musique/Actes Sud.
- Néptánc, táncművészet**
837.  
BÓLYA Annamária  
„Minden zeném tánc”. Bartók-koreográfiák. = Szabolcs–szatmár–beregi szemle. 31. 1996. 1. 110–114.
838.  
FELFÖLDI, László  
Folk dance and prehistory. = ActaEthnHung. 41. 1996. 1/4. 149–154.
839.  
FUCHS Livia  
„Martha portréja”. A Martha Graham Táncegyüttes vendégjátéka. = Muzs. 1996. 6. 40–41.
840.  
FÜGEDI János  
Lenthangsúlyos kalotaszegi. = Folkmagazin. 1995. 2. 4.
841.  
FÜGEDI János  
Tánclejegyzés és táncelemzés számítógéppel. = Táncudományi tanulmányok, 1994–1995. 1995. 173–197.
842.  
HALMOS Béla – VIRÁGVÖLGYI Márta  
A széki férfitáncok zenéje. Sűrű és ritka tempó, verbunk, zsebkendős tempó (dallamrend és strukturális folyamatelemzés). Budapest, 1995, Magyar Művelődési Intézet. 211 p. /Széki hangszeres népzene, 1./
843.  
HÉRA Éva  
A bokrétásoktól a táncházmozgalomig. Hagyományörzés a bagyi és a pécsváradi találkozó tükrében. = Zene–Zene–Tánc. 1995. 1. 44.
844.  
JOHNSTON, Thomas F.  
Irish folk dance social perspective. = ActaEthnHung. 41. 1996. 1/4. 277–291.
845.  
K[áán] Zs[uzsa]  
Egy „faragatlan Fábólfaragott”. = Táncműv. 1995. 1/3. 31.
846.  
KARÁCSONY Zoltán  
Az inaktelki Gergely János táncra vonatkozó visszaemlékezései. = Táncudományi tanulmányok, 1994–1995. 1995. 153–166.
847.  
KISGYÖRGY Mihály  
A vargyasi társas bál. = Kriza János Néprajzi Társaság évkönyve, 3. Kolozsvár, 1995. 183–185.
848.  
KÖNCZEI Csilla  
Táncos anyanyelv? = Kriza János Néprajzi Társaság évkönyve, 3. Kolozsvár, 1995. 161–164.

849.

KŐVÁGÓ Zsuzsa

Kallódás szélén álló, tánra éhes fiatalokkal kezdődött. Negyvenéves a Bihari János Táncgyűttes. = Zene-Zene-Tánc. 1995. 1. 47–49.

850.

KÜRTI László

Antropolgiai gondolatok a táncról. = Kriza János Néprajzi Társaság évkönyve, 3. Kolozsvár, 1995. 137–153.

851.

Magyar néptáncgyománnyok. (Szerk. Martin György.) 2. kiad. (A táncokat lejegyezte Lányi Ágoston.) Budapest, 1995, Planétás. 384 p.  
ISBN 963 7931 69 4

852.

MARGITTAI Gábor

A ritmuskényszer esztétikája. = M. napló. 8. 1996. 12. 31–35.  
A gyimesi csángó néptáncról.

853.

POÓR Anna

Hiteles néptánc Japánban, magyar versek a Merlin Színházban. Zsuráfszky Zoltán két műsora. = Zene-Zene-Tánc. 1995/96. 3/4. 40–41.

854.

RATKÓ Lujza

„Nem úgy van most, mint vót régen...”. A tánc mint tradíció a nyírségi paraszti kultúrában. Nyíregyháza-Sóstófürdő, 1996, Sóstói Múzeumfalú Baráti Köre. 341 p.  
ISBN 963 85122 6 1

855.

SZENIK Ilona

Észrevételek a bővíltoros táncdallamokról. = Kriza János Néprajzi Társaság évkönyve, 3. Kolozsvár, 1995. 154–160.

856.

VEROLI, Patricia

Miloss. Un maestro della coreografia tra espressionismo e classicità. (Con uno scritto di Roman Vlad.) Lucca, 1996, Libreria Italiana Musicale. 659 p.  
/Musica ragionata, 9/  
ISBN 88 7096 174 5

857.

WAGNER István

A sötétbőrű Mandarin. Youri Vámos [Vámos György] Bartók-ballettjei Baselben. = Zene-Zene-Tánc. 1995/96. 3/4. 46.

858.

ZSIGMOND József

Népi táncok, táncbéli szokások és táncszók a Felső-Maros menti Magyarón. = Kriza János Néprajzi Társaság évkönyve, 3. Kolozsvár, 1995. 165–182.

## Jazz, popzene

859.

DÉS László

Védem a saját hangom. ([Riporter] Jávorszky Béla Szilárd.) = Kritika. 1995. 12. 24–26.

860.

GONDA János

30 éves a jazztanszak. = Parl. 1995. 4. 1–3.

861.

LENCÉS Gyula – TÁBOROSI Gábor

Jazz és közönsége. = Társadalomkutatás. 1995. 1/4. 35–51.

862.

TABÁNYI Mihály

Boogie a harmonikán. ([Riporter] Jávorszky Béla Szilárd.) = Kritika. 1996. 1. 28–29.

863.

TURI Gábor

Egy nem egészen modern jazzkvartett. = Muzs. 1996. 2. 47–48.  
A Modern Jazz Quartet-ről.

## Opera, operakritika, operatörténet

864.

ALBERT István

Karl és Anna. Egy kisregény utóélete az operaszínpadon. = Zene-Zene-Tánc. 1995/96. 3/4. 8–9.  
Balassa Sándor operájáról.

865.

ANGYAL Mária

Lucia örök... Lammermoori-triptichon az Erkel Színházban. = Zene-Zene-Tánc. 1995. 2. 25–26.

866.  
BÁNOS Tibor  
Balázs Bélának elhúzták a nótáját. Centenáriumú botrány az Operaházban. = M. nemz. 59. 1996. 59. 20.
867.  
BATTA András  
Sarastro beavatása. = Zenetudományi tanulmányok – Kroó György tiszteletére. 1996. 42–49.
868.  
BENE Kálmán  
Egy tanulságos balsiker története. Erkel Ferenc Hunyadi Lászlójának külföldi bemutatójáról. = Színháztud. szemle 1996. 30/31. 153–161.
869.  
BÉNYEI József  
Adalékok a debreceni opera történetéhez. = Debreceni szemle/(1993). 4. 1996. 2. 238–245.
870.  
BIMBERG, Guido  
The life on the stage: symmetric attitude in Baroque opera. = *Symm. cult. sci.* 7. 1996. 2. 133–138.
871.  
BÓNIS Ferenc  
A szenvedő nép és az elnyomott nemzet a magyar operaszínpadon. = *Hitel.* 8. 1995. 8. 95–99.
872.  
BOROS Attila  
Operai botránykritika. = *Zene–Zene–Tánc.* 1996. 4. 35–37.  
Róma, Párizs.
873.  
B[oros] A[ttila]  
Operai botrányok Pesten. = *Zene–Zene–Tánc.* 1996. 5. 36–38.
874.  
CENNER Mihály  
A száműzöttek színházáról. Az OMIKE Művészakció (1939–1944) (1). = *Oé.* 1996. 4. 26–32.
875.  
CENNER Mihály  
A száműzöttek színházáról. Az OMIKE Művészakció (1939–1944) (2). = *Oé.* 1996. 5. 26–31.
876.  
COSSÉ, Peter  
Konjunktur des Gegenwärtigen. „Lulu”, „Blaubart”, „Erwartung”. – Projekte und Querelen, Salzburger Festspiele. (24. 7. – 31. 8.). = *ÖMZ.* 1995. 10. 674–680.
877.  
DEVICH M[árton]  
Verdi a shakespeare-i csúcsra vezet. Vámos László és az Otelló. = *Zene–Zene–Tánc.* 1995. 1. 26.
878.  
FODOR Antal  
Varsói operai esték. A Varsói „Operaház fantomja” voltam. = *Zene–Zene–Tánc.* 1995/96. 3/4. 22–23.
879.  
FODOR Géza  
Fejlődés vagy alternatíva? Két Parsifal. = *Muzs.* 1995. 8. 31–38.  
Harry Kupfer és Wolfgang Wagner által rendezett Parsifal videóiról.
880.  
FODOR Géza  
A magyar operajátszás tönkremenetele a nyolcvanas években. = *Új holnap.* 2. 1995. 65–71.
881.  
FODOR Géza  
A reménytelen remekmű. (Hovanscsina) (1). = *Muzs.* 1996. 1. 22–29.  
Bojti Jánosnak, a *Muzsika* 1995/11. és 12. számában megjelent cikkéhez.
882.  
FODOR Géza  
A reménytelen remekmű. (Hovanscsina) (2). = *Muzs.* 1996. 2. 31–34.
883.  
FODOR Géza  
Az újra felfedezett Otello. = *Muzs.* 1995. 1. 17–24.
884.  
FODOR Géza  
Viszontlátás és búcsú. Mozart Szöktetése az Erkel Színházban. = *Muzs.* 1995. 2. 20–29.
885.  
GALAMB György  
Leibniz Bayreuthban. = *Zene–Zene–Tánc.* 1996. 4. 30–31.

886.  
G[ELENCSE]R] Á[gnés]  
Felújítás az Operaházban. Giselle. = Zene-Zene-Tánc. 1996. 5. 17–18.
887.  
GYÖRI László, J.  
Operaház. Tervek és ellentervek. = Muzs. 1996. 1. 3–9.
888.  
HALÁSZ Péter  
Egzotikumok? Szegedi Carmen, györi Pillangókisasszony. = Muzs. 1995. 1. 25–28.
889.  
HOLLÓSI Zsolt  
Operarendező-avatás Szegeden. = Oé. 1996. 1. 36–37.  
Kovalik Balázs rendezése.
890.  
HOLLÓSI Zsolt  
Szegedi Szabadtéri játékok. A trubadúr. = Oé. 1995. 4. 9–10.
891.  
HORVÁTH Csaba  
A véletlenről és a szükségszerűről, avagy a találkozás és vendégség Mozart Don Giovanniájában. = Pannonhalmi szemle 4. 1996. 4. 106–112.
892.  
KOMLÓS Katalin  
Trisztán és Izolda: II. felvonás, 2. jelenet. (Analiziskísérlet). = Zenetudományi tanulmányok – Kroó György tiszteletére. 1996. 129–148.
893.  
KROÓ György  
Bayreuth, 1994. = Holmi. 7. 1995. 3. 319–327.
894.  
KROÓ György  
Az Operaház Walkürje. (Richard Wagner: Walkür – Magyar Állami Operaház.). = Határ. 1995. 1/2. 241–244.
895.  
LÁSZLÓ Péter  
A Heródiás a Bécsi Staatsoperben. = Oé. 1995. 5. 37.  
Jules Massenet zenedrámájáról.
896.  
LINDNER András  
Operakálváriák. = hvg. 18. 1996. 28. 91–93.  
Giuseppe Verdiről.
897.  
Liszt Ferenc írása Schubert Alfonso és Estrella című operájáról. = Muzs. 1996. 5. 24–27.  
1854. szept. 1-jén, a Neue Zeitschrift für Musikban megjelent írás Eckhardt Mária fordításában és közlésében.
898.  
MAGYAR Bálint, id.  
Dalszínház a Hermina téren. = Zene-Zene-Tánc. 1996. 5. 11–15.
899.  
MALINA János  
Orfeusz Berlinben. Berliini Régi Zene Napok. = Muzs. 1995. 1. 13–15.  
Georg Philipp Telemann.
900.  
MALINA János  
A tehetség: una cosa rara. = Muzs. 1996. 1. 30–31.  
A Drottningholmi Kastélyszínház operaprodukcóiáról.
901.  
MÁROK Tamás  
Vége az operának? = Színház. 28. 1995. 12. 20–23.
902.  
NAGY Olivér  
Szokolay Sándor új operája. = Zeneszó. 1996. 2. 5.  
Margit, a hazának szentelt áldozat.
903.  
OLDAL Gábor  
Video opera. = Oé. 1995. 2. 9–11.
904.  
Olvastunk róla. A szibériai expressz és a walesi bárdok. Dmitri Hvorostovsky és Bryn Terfel. = Muzs. 1996. 9. 27–29.
905.  
PAPP Márta  
„A megoldás nélküli rejtély”. Rimszkij-Korszakov és Semaha cárnője. = Zenetudományi tanulmányok – Kroó György tiszteletére. 1996. 166–180.
906.  
REHOROVSKY Béla  
Pillantás a Veronai Arénára. = Oé. 1996. 1. 20–21.  
Történeti áttekintés.

907.  
SEHERR-THOSS, Peter von  
György Ligeti's Oper *Le Grand Macabre*. Triumph des Eros oder die Unmöglichkeit einer Erlösung vom Tode. = Musik als Botschaft im Rahmen des 2. Jahrgangs des Melos-Ethos-Festivals. Bratislava, 1995. 158–164.
908.  
SÓLYOM György  
Mítosz – zenedráma – világdrama. A Nibelung gyűrűje felújítása elé (3). Első nap: A walkür. = Oé. 1995. 1. 20–22.
909.  
SÓLYOM György  
Mítosz – zenedráma – világdrama. A Nibelung gyűrűje felújítása elé (4). Második nap: Siegfried. = Oé. 1996. 3. 13–14.
910.  
SZOMORY György  
Szokolay Sándor új operája az Erkel Színházban. = Oé. 1995. 5. 18–20.
911.  
TALLIÁN Tibor  
Apogäum. Wagner Siegfriedje az Operában. = Muzs. 1996. 9. 32–37.
912.  
TALLIÁN Tibor  
Cserbenhagyás magasban és mélyben avagy A walkür felújítása. = Muzs. 1995. 4. 2–28.
913.  
TALLIÁN Tibor  
Debrecenbe kéne menni? A Figaro házassága a Csokonai Színházban. = Muzs. 1996. 3. 28–29.
914.  
TALLIÁN Tibor  
Az élet – csapda. *Cavalleria rusticana* – I pagliacci. = Muzs. 1995. 7. 24–28.
915.  
TALLIÁN Tibor  
Fáklyavivők. (*Lucia di Lammermoor*). = Muzs. 1995. 5. 26–27.
916.  
TALLIÁN Tibor  
Hármas út. Puccini: *Triptichon*. = Muzs. 1996. 6. 3–36.
917.  
TALLIÁN Tibor  
Keserédes. Szerelmi bájital az Erkel Színházban. = Muzs. 1996. 2. 26–30.
918.  
TALLIÁN Tibor  
Az OMIKE művészakció operaszínpada, 1940–1944. = Muzs. 1996. 1. 14–18.
919.  
TALLIÁN Tibor  
Opera urbana. Balassa Sándor: *Karl és Anna*. = Muzs. 1995. 8. 17–22.
920.  
TALLIÁN Tibor  
Opera-Bermuda. Szeged – Debrecen – Miskolc (1). = Muzs. 1996. 7. 35–38.
921.  
TALLIÁN Tibor  
Opera-Bermuda. Szeged – Debrecen – Miskolc (2). = Muzs. 1996. 8. 35–37.
922.  
TALLIÁN Tibor  
Operaország. Szegedi Operafesztivál, 1995. = Muzs. 1995. 6. 10–14.
923.  
TALLIÁN Tibor  
Találkozások Margittal (1). Szokolay Sándor: *Margit*, a hazának szentelt áldozat. = Muzs. 1996. 4. 12–15.
924.  
TALLIÁN Tibor  
Találkozások Margittal (2). Gounod: *Faust*. = Muzs. 1996. 5. 31–36.
925.  
TALLIÁN Tibor  
Vidéki Verdi. *Il trovatore* (Erkel Színház) – Simon Boccanegra (Pécsi Nemzeti Színház). = Muzs. 1996. 12. 22–26.
926.  
TILL Géza  
Szerep és hang (1–4). = Oé. 1995. 2. 20–24., 3. 28–31., 4. 23–26., 1996. 1. 13–15.
927.  
TÓTH Tas  
Trubadur kontra mobil. = *Zene-Zene-Tánc*. 1996. 5. 16.

928.  
VASHEGYI György  
Semi-operák és előzményeik Purcell életművében (1–2). = Muzs. 1995. 11. 5–9., 12. 30–34.
929.  
W[IRTHMANN] J[ulianna]  
Átépités, Olasz nő. Wiener Staatsoper. = Muzs. 1995. 3. 36–37.
930.  
WIRTHMANN Julianna  
Operai rekonstrukció lottóbevételekből. = Muzs. 1995. 1. 16–18.
931.  
WÜRZL, Eberhard  
Neues zum „Zigeunerbaron“. Eine Dokumentation seiner Entstehung. = ÖMZ. 1995. 7. 470–475.
- Hangversenykritika**
932.  
ANGI István  
Bartók útja az ifjúsághoz vezet. = Zenezó. 1995. 10. 8.
933.  
ARANY János  
Ünnepi hangverseny. Mátyás templom, 1995. október 23. = Zenezó. 1995. 9. 4.
934.  
ARANYI Gábor  
Jubileum hangverseny Szentesen. = Zenezó. 1996. 1. 6–7.
935.  
BENETKOVÁ, Vlasta  
Elektrizující Elektra. = Hudební Rozhledy. 1995. 7. 2–23.  
Richard Strauss: Elektra, Marton Évával.
936.  
BREUER János  
Variációk hangversenyteremre. = Muzs. 1995. 4. 15–22.
937.  
CSENGERY Kristóf  
Hangverseny. = Muzs. 1995. 1. 41–46.
938.  
CSENGERY Kristóf  
Hangverseny. = Muzs. 1995. 2. 36–45.
939.  
CSENGERY Kristóf  
Hangverseny. = Muzs. 1995. 3. 41–46.
940.  
CSENGERY Kristóf  
Hangverseny. = Muzs. 1995. 4. 35–38.
941.  
CSENGERY Kristóf  
Hangverseny. = Muzs. 1995. 5. 43–48.
942.  
CSENGERY Kristóf  
Hangverseny. = Muzs. 1995. 6. 41–46.
943.  
CSENGERY Kristóf  
Hangverseny. = Muzs. 1995. 7. 42–48.
944.  
CSENGERY Kristóf  
Hangverseny. = Muzs. 1995. 10. 46–47.
945.  
CSENGERY Kristóf  
Hangverseny. = Muzs. 1995. 11. 43–48.
946.  
CSENGERY Kristóf  
Hangverseny. = Muzs. 1995. 12. 43–48.
947.  
CSENGERY Kristóf  
Hangverseny. = Muzs. 1996. 1. 39–44.
948.  
CSENGERY Kristóf  
Hangverseny. = Muzs. 1996. 2. 43–46.
949.  
CSENGERY Kristóf  
Hangverseny. = Muzs. 1996. 3. 42–46.
950.  
CSENGERY Kristóf  
Hangverseny. = Muzs. 1996. 4. 34–38.
951.  
CSENGERY Kristóf  
Hangverseny. = Muzs. 1996. 5. 41–48.

952.  
CSENGERY Kristóf  
Hangverseny. = Muzs. 1996. 6. 42–48.
953.  
CSENGERY Kristóf  
Hangverseny. = Muzs. 1996. 7. 42–48.
954.  
CSENGERY Kristóf  
Hangverseny. [Gluck: Orfeusz]. = Muzs. 1996. 10. 46–47.
955.  
CSENGERY Kristóf  
Hangverseny. = Muzs. 1996. 11. 41–47.
956.  
CSENGERY Kristóf  
Hangverseny. = Muzs. 1996. 12. 44–47.
957.  
DARÓCI Bárdos Tamás  
Vavrinecz Béla 70 éves. Hangverseny a Fészek Művészklubban. = Zeneszó. 1995. 1. 7.
958.  
FARKAS Zoltán  
Durcheinandermischmasch (1–2). Kortárs zenei naplójegyzetek, 1996. január–február. = Muzs. 1996. 4. 29–31., 5. 37–39.  
Ősbemutatók.
959.  
FARKAS Zoltán  
Elégia és optimizmus. = Muzs. 1995. 1. 36–39.  
Korunk zenéje '94.
960.  
FARKAS Zoltán  
Az emberiség időszerű. Új magyar művek a Rádióban. = Muzs. 1995. 10. 41–44.  
Ősbemutatók.
961.  
FARKAS Zoltán  
„A hetedik te magad légy”. Hétéves a Mini-Fesztivál (1–3). = Muzs. 1995. 3. 39–41., 4. 31–34., 5. 35–37.
962.  
FARKAS Zoltán  
Infinitívusz és infinitas. = Muzs. 1996. 6. 38–40.  
Ősbemutatók.
963.  
FARKAS Zoltán  
Korunk kórképe (1). = Muzs. 1995. 12. 39–42.  
Korunk zenéje '95. Az ÁHZ két koncertje. – Sári József szerzői estje.
964.  
FARKAS Zoltán  
Korunk kórképe '95 (2). = Muzs. 1996. 1. 33–35.  
Korunk zenéje '95. Új liturgikus zene. Terézvárosi Plébániatemplom, 1995. X. 6.
965.  
FARKAS Zoltán  
Korunk zenéje '96. Megnyerő kép. = Muzs. 1996. 12. 29–34.
966.  
FARKAS Zoltán  
Temetni? Nem! Dicsérni... Novemberi kortárs bemutatókról. = Muzs. 1996. 2. 35–40.
967.  
FARKAS Zoltán  
Új zene késő este. = Muzs. 1995. 2. 31–33.
968.  
GÖNCZY Zoltán  
A „szép énekszó” műzsája Balassagyarmaton. = Zeneszó. 1995. 3. 8.
969.  
HALÁSZ Péter  
„Amikor együtt lakoznak a testvérek”. Zsoltárhangverseny a Dohány utcai Zsinagógában. = Muzs. 1996. 12. 48.
970.  
HALÁSZ Péter  
„Egyébiránt tehetsz kedved szerint”. = Muzs. 1995. 7. 33–39.  
Kortárs zene.
971.  
ILLÉS Mária  
Kortárs zene Szegeden. = Muzs. 1996. 2. 42.
972.  
ITTZÉS Mihály  
„Kecskemét is kiállítja...”. = Zeneszó. 1996. 5. 1.  
Három kórushangverseny a Tavaszi Fesztiválon.
973.  
ITTZÉS Mihály  
A Kecskeméti Kamaracgyüttes. = Zeneszó. 1995. 3. 9.

974.  
ITTZÉS Mihály  
A Messiás Kecskeméten. = Zeneszó. 1995. 1. 10.
975.  
ITTZÉS Mihály  
Sári József szerzői estje Kecskeméten. = Parl. 1995. 5/6. 30–31.
976.  
KÁRPÁTI János  
Vendégek Kelet-Ázsiából. Japán bábszínház az Andrassy úton. = Muzs. 1995. 1. 29–31.
977.  
KEDVES Tamás  
Tavaszi Zeneünnep Debrecenben. Kocsár Miklós és Vántus István szerzői estje. = Zeneszó. 1995. 6. 11.
978.  
KERÉNYI Mária  
Holdfényhűvös ezüsthang és örömszene. Gidon Kremer, Frankl Péter és Vásáry Tamás a tavaszi fesztiválon. = Zene–Zene–Tánc. 1995. 2. 12.
979.  
KIRÁLY László  
Új zenei tavasz? Szokolay Sándor és Balassa Sándor szimfónikus bemutatásról. = Kortárs. 39. 1995. 10. 84–89.
980.  
KNEIFEL Ferenc  
Daróci Bárdos Tamás: „Missa Gratiae”. Székesfehérvári ősbemutató. = Zeneszó. 1996. 4. 8.
981.  
KNEIFEL Ferenc  
Fehérvári Te Deum. = Zeneszó. 1995. 4. 8.
982.  
K[ovács] M[ária]  
„Erős vár a mi Istenünk”. = Zeneszó. 1996. 9. 5.  
Protestáns Kulturális Est. 1996. október 30., Vigadó.
983.  
[KOVÁCS Sándor] PORRECTUS  
Átengedni a fényt. Sári József szerzői estje Kecskeméten. Lendvay Kamilló: Stabat mater. = Muzs. 1995. 6. 30–33.
984.  
[KOVÁCS Sándor] PORRECTUS  
Beteg a fesztivál. Korunk zenéje (1). = Muzs. 1995. 12. 35–38.  
Korunk zenéje '95.
985.  
[KOVÁCS Sándor] PORRECTUS  
Cukorrépaszezon. = Muzs. 1996. 1. 35–37.  
Kortárs zene – Hommage à Bartók – rádiós koncertek.
986.  
[KOVÁCS Sándor] PORRECTUS  
„Az én időmben már nehezen ismerem ki magam”. = Muzs. 1996. 2. 40–41.  
Farkas Ferenc szerzői estjéről.
987.  
[KOVÁCS Sándor] PORRECTUS  
Korunk zenéje '94. (2). = Muzs. 1995. 1. 32–35.
988.  
[KOVÁCS Sándor] PORRECTUS  
A magány éneke. Togobickij Viktor új művéről. = Muzs. 1996. 11. 39.
989.  
[KOVÁCS Sándor] PORRECTUS  
A máltai elefánt. Mini-fesztivál '96. = Muzs. 1996. 3. 37–40.
990.  
[KOVÁCS Sándor] PORRECTUS  
Naplószerű beszámoló. = Muzs. 1996. 12. 34–37.  
Kortárs zene: Csapó Gyula, Orbán György, Serei Zsolt, Sugár Miklós, Madarász Iván.
991.  
[KOVÁCS Sándor] PORRECTUS  
Egy rezisztenssé vált rádióműsor. Századunk zenéje, 1996. = Muzs. 1996. 8. 42–44.
992.  
[KOVÁCS Sándor] PORRECTUS  
A szent nyolc. Tihanyi László szerzői estje. = Muzs. 1996. 7. 39–40.
993.  
KÖRBER Tivadar  
Húsvéti hangverseny a Pozsonyi úti református templomban. = Zeneszó. 1995. 5. 8.



994.  
KÖRBER Tivadar  
„Nemzeti Zenede” hangversenyek. = Zeneszó. 1995. 7. 16–17.
995.  
KROÓ György  
„Gratulálunk a felnőtt, érett, tehetséges interpretációhoz”. (Berlioz: Messe solennelle magyarországi bemutatójáról.). = Parl. 1995. 2. 44–46.
996.  
LIGETI, György  
Friedrich Cerha: „Für K”. Aufführung im Rahmen eines Festkonzertes im Wiener Konzerthaus am 18. 2. zum 70. Geburtstag von Friedrich Cerha und György Kurtág. = ÖMZ. 1996. 2/3. 158–164.
997.  
LUKÁCS Mónika  
Lélekből énekelni! = Zeneszó. 1995. 8. 14.
998.  
LUKIN László  
25 éves a KÓTA. = Zeneszó. 1995. 1. 5.  
Jubileumi hangverseny, 1995. december 16., Zeneakadémia.
999.  
L[ukin] L[ászló]  
Dr. Werner Alajos emlékezete. Nyíregyháza, május 14. = Zeneszó. 1995. 6. 8.
1000.  
MESTERHÁZI Máté  
Achse Österreich – Ungarn. Gottfried von Einems „Der Prozeß” in der Budapester Redoute. = ÖMZ. 1996. 12. 872–873.
1001.  
MESZLÉNYI László  
„Cantemus. quia bonum est” – énekelni jó! Bárdos estek Szegeden. = Zeneszó. 1995. 1. 8.
1002.  
MESZLÉNYI László  
A karmester énekelt... Kocsár-bemutató Szegeden. = Muzs. 1996. 1. 38.
1003.  
MOCSKONYINÉ TALLÉR Edit  
Hangverseny Liszt Ferenc születésének 185., halálának 110. évfordulója alkalmából. = Zeneszó. 1996. 4. 4.
1004.  
NAGY Olivér  
50 év az énekkari művészet szolgálatában. Egy kar-nagyi jubileum alkalmából. = Zeneszó. 1995. 9. 3.  
Sapszon Ferenc.
1005.  
NAGY Olivér  
Amikor megtörténik a csoda. Kobayashi Ken-Icsiro karmesteri művészete. = Zene-Zene-Tánc. 1995. 1. 7.
1006.  
NAGY Olivér  
Budapesti Kamarakórus Nap. = Zeneszó. 1996. 1. 5.
1007.  
NAGY Olivér  
Az Egyházzenei Fesztivál nyitóhangversenye. = Zeneszó. 1996. 8. 5.
1008.  
NAGY Olivér  
Az ELTE jubileumi hangversenye. = Zeneszó. 1995. 6. 3.
1009.  
NAGY Olivér  
Az ELTE Tanárképző Főiskolai Karának diploma-hangversenye. = Zeneszó. 1995. 10. 6.
1010.  
NAGY Olivér  
Hangverseny a zene világnapján. = Zeneszó. 1995. 8. 5.
1011.  
NAGY Olivér  
Jótekonysági hangverseny. = Zeneszó. 1996. 4. 7.  
Zeneakadémia, 1996. március 11.
1012.  
NAGY Olivér  
A Magyar Rádió és Televízió Énekkarának hangversenye. = Zeneszó. 1996. 6. 4.
1013.  
NAGY Olivér  
Párkai István az MRT-kórus élén. = Zeneszó. 1995. 4. 4.
1014.  
NAGY Olivér  
A Vass Lajos Kórus hangversenye. = Zeneszó. 1996. 5. 6.

1015.  
NAGY Olivér  
A zene világnapja. [október 1.] Kórushangverseny.  
= Zeneszó. 1996. 9. 3.
1016.  
NÓGRÁDI László  
Hangverseny a „Himnusz” születésnapján. = Zeneszó. 1995. 2. 9–10.  
Néprajzi Múzeum, 1995. január 22.
1017.  
NÓGRÁDI László  
Ünnepi kórushangverseny Néprajzi Múzeumban.  
(A Magyar Kultúra napja, 1996. január 21.). = Zeneszó. 1996. 2. 3.
1018.  
N. P.  
Pászti ösbemutató Szombathelyen. = Zeneszó. 1995. 4. 12.  
Pászti Miklós: Naptár – kamaraoratórium.
1019.  
PAPP Márta  
A Rádiózenekarral Angliában. = Muzs. 1995. 7. 12–13.  
Függeléként szemelvények a sajtóvisszhangból.
1020.  
POKORA, Miloš  
Orchestra z Londyna, Budapesti a Ostravy. = Hudební Rozhledy. 1996. 7/8. 4–6.  
Budapesti Fesztiválzenekar, vez. Kocsis Zoltán.
1021.  
SOLTÉSZ Elekné  
Éneklő Ifjúság. Május 2. és május 16. = Zeneszó. 1995. 6. 4.
1022.  
SOLTÉSZ Elekné  
Éneklő ifjúság... = Zeneszó. 1996. 5. 5.
1023.  
SOLTÉSZ Elekné  
Éneklő Ifjúság. Ének-zenetagozatos iskolák kórusainak gálahangversenye. = Zeneszó. 1996. 6. 8.
1024.  
SOMOGYVÁRI Ákos  
Agec Eurochor '96. = Zeneszó. 1996. 8. 3.  
(Agec – Európai Kóruszövetségek Munkaközössége.)
1025.  
SOMOGYVÁRI Ákos  
Ünnepi hangverseny. A 40. évfordulón. = Zeneszó. 1996. 9. 11.  
1996. október 23.
1026.  
STRAKY Tibor  
Jubileumi Bartók-koncert Debrecenben. = Zeneszó. 1995. 8. 3.
1027.  
SZÉKELY András  
Jellemformáló „Bartók-kúra”. = Muzs. 1995. 5. 42.  
1995. március 25-i ünnepi Bartók-est, Győri Leánykar, Szabó Miklós.
1028.  
TÖRTELY Zsuzsa  
Jubileumi kórushangversenyek Pécssett. = Zeneszó. 1995. 4. 11.
1029.  
TÖRTELY Zsuzsa  
Tillai Aurél szerzői estje. = Zeneszó. 1996. 1. 8.
1030.  
ZELINKA Tamás  
Neszlényi Judith hazatért. = Parl. 1995. 1. 22–23.  
A Magyar Requiem ösbemutatója a Zeneakadémián, 1994. XI. 8.

## Hanglezekritika

1031.  
ABRUDBÁNYAI Zoltán  
Húsvéti zsákbamaczka. Magyar (?) zenekar lemezei Belgiumban. = Muzs. 1995. 6. 47–48.
1032.  
ARANY János  
Bartók Béla férfikar. A Pécsi Pannon Volán kórusának lemeze. = Zeneszó. 1996. 4. 6.
1033.  
Ave Maria. Magnificat children's choir. – CD.  
(Cond. by Valéria Szebellédi.)  
Ism. Arany János = Zeneszó. 1996. 3. 9–10.

1034.  
BACH, Johann Sebastian  
Hat szólószvit (BWV 1007–1012.) EMI Classic 55363. (Msztjiszlav Rosztropovics – gordonka.)  
Ism. Csengery Kristóf: Bölcső. = Pannonhalmi szemle 4. 1996. 4. 132–136., Abrudbányai Zoltán = Zene-Zene-Tánc. 1995/96. 3/4. 50.
1035.  
BACH, Johann Sebastian  
Az összes kantáta. 1. kötet. – CD.  
Ism. Székely András: Hanglemez. = Muzs. 1996. 1. 46–48.
1036.  
BALÁZS Árpád  
Füvösváltozatok. Hungaroton Classic 31353.  
Ism. Z[e]linka T[amás] = Parl. 1996. 4. 42–43.
1037.  
BARTÓK Béla  
Cantata Profana. – Kodály Zoltán: Psalmus Hungaricus. HCD 31503.  
Ism. Fittler Katalin = Zeneszó. 1995. 7. 8.
1038.  
BARTÓK Béla  
Divertimento, Deutsches Grammophon 445 823 2 GH.  
– Concerto for orchestra, EMI Classic CDC 5 55094 2.  
– Works for piano solo 3, Philips 442 146 2.  
Ism. Richter Pál = Muzs. 1995. 9. 46–48.
1039.  
BARTÓK Béla  
Török népzenei gyűjtése. A Néprajzi Múzeum fonográf-archívumából. Hungaroton Classic HCD 18218–19. (Szerk. Birinyi József.)  
Ism. Keresztessy Klára: Megkészt híradás egy CD-ről. = Zeneszó. 1996. 8. 13.
1040.  
Bartók Béla zongoraművei Kocsis Zoltán előadásában. (Philips Classics Productions 1992, 1994.)  
Ism. Vikárius László: Lényeg és járulék. = Muzs. 1995. 2. 46–47.
1041.  
BEETHOVEN, Ludwig van  
Zongoraszonáták I–II. Hungaroton Classic, HCD 1996. (Fischer Annie, zongora.)  
Ism. Csengery Kristóf. Pillanat és befejezettség. = Muzs. 1996. 8. 45–48., Frankl Péter: Gondolatok Fischer Annie Beethoven-felvételeinek hallgatása közben. = Muzs. 1996. 8. 48. – Oldal Gábor = Parl. 1996. 2. 34–35.
1042.  
BENDA, Georg  
Médeia – melodráma. Ponty BFZ6002. (Udvaros Dorottya, Budapesti Fesztiválzenekar, vez. Fischer Ádám.)  
Ism. [Kovács Sándor] Porrectus. = Muzs. 1995. 3. 47–48.
1043.  
BŐSZE Ádám  
Ezeréves dallamok. Gregorian chant, Pannonhalmi II. = Pannonhalmi szemle 4. 1996. 1. 133–135.
1044.  
Chants tziganes. Gypsy folksongs. Quintana/Harmonia Mundi, CD, 1991. QUI 903028. (Collected by Károly Bari.)  
Ism. Lange, Barbara Rose = Ethnomusicology. 40. 1996. 1. 147–149.
1045.  
CHOPIN, Frédéric  
Fisz-dúr Barcarolle op. 60. – H-dúr noktürn op. 9. no. 3. – cisz-moll polonéz op. 26. no. 1. – Négy mazurka op. 17. – Tizenkét etűd op. 25. Exorg Music 1996. (Bogányi Gergely – zongora.)  
Ism. Csengery Kristóf = Muzs. 1996. 11. 41–43.
1046.  
DEBUSSY, Claude  
Préludes I–II. DG 435 773–2 CD. (Krystian Zimerman – zongora.)  
Ism. Kocsis Zoltán: Kontroll nélkül. = Holmi. 7. 1995. 7. 1027–1028.
1047.  
DOHNÁNYI Ernő  
e-moll zongoraverseny no. 1. op. 5. (1898). – h-moll zongoraverseny no. 2. op. 42. (1947). Hungaroton Classic, 1994. (Baranyai László – zongora, MRT Szimfonikus Zenekara, vez. Győriványi-Ráth György.)  
Ism. Zalatnai Katalin: „Zengő alabástromba...” = Holmi. 7. 1995. 6. 879–882.
1048.  
DREES, Stefan  
Die Kraft der leisen Klänge. „Prometeo”, „Guai ai gelidi mostri” und „Hommage à Kurtág” von Luigi Nono auf Platten. = MusikTexte. 1996. Heft 62/63. 103.
1049.  
DRUSCHETZKY, Georg  
Füvös zene. Hungaroton Classic HCD 31618. (Budapesti Fúvósegyüttes, m. vez. Berkes Kálmán.)  
Ism. Székely András = Muzs. 1996. 4. 46–47.

1050.

DRUSCHETZKY, Georg

Missa solemnis in C. – Bengraf, Joseph: Sacred music. Hungaroton Classic HCD 31609.

Ism. Fittler Katalin: Ízelítő Pest-Buda 1780 és 1810 közötti egyházi műveiből. = Zeneszó. 1996. 3. 11., Székely András = Muzs. 1996. 4. 47–48.

1051.

DUBROVAY László

Symphonia... Hungaroton Classic HCD 31349.

Ism. Z[elinka] T[amás]: Dubrovay László szerzői lemezéről. = Parl. 1996. 4. 42.

1052.

Éjszakai áhitat. Szentpétervári Litánia. DGG 445 653–2A.

Ism. Papp Márta = Muzs. 1995. 1. 47–48.

1053.

„Ékes énekek”. 16<sup>th</sup> century Hungarian songs by Balassi Bálint. Hungaroton Classic HCD 31562. (Vagantes Együttes.)

Ism. Fittler Katalin: Magyar Krónika – à la Vagantes. = Zeneszó. 1996. 5. 6–7.

1054.

ESTERHÁZY Pál

Énekek, táncok 's nóták. (Vagantes Együttes, m. vez. Szabó István.) Hungaroton Classic HCD 31598.)

Ism. Sas Ágnes: Esterházy ürügyén. = Muzs. 1996. 4. 44–46., Fittler Katalin = Zeneszó. 1995. 8. 12.

1055.

FITTLER Katalin

40 éves a Magyar Rádió és Televízió Gyermekkórusa. CD-ismertető. (MR 009). = Zeneszó. 1995. 9. 8.

1056.

FITTLER Katalin

A Ceglédi Kossuth Lajos Gimnázium Leánykarának [vez. Soltészné Lédeczi Judit] első CD felvételéről. = Zeneszó. 1996. 8. 10.

1057.

FITTLER Katalin

Egyházi művek CD felvételen. (Cherubini „Requiem”-je és Szokolay „Kantáta a gályarabok emlékére” c. műve). = Zeneszó. 1995. 10. 14.

1058.

FITTLER Katalin

Népzenei keresztmetszet – CD-n. (Szvorák Kati: „Énekeim”). = Zeneszó. 1996. 2. 11.

1059.

FITTLER Katalin

Olasz- és magyarországi egyházzene – CD felvétel. = Zeneszó. 1996. 6. 11.

1060.

FITTLER Katalin

Szombathelyi CD. = Zeneszó. 1996. 7. 16.

Szombathelyi Fiú Énekiskola, vez. Kéringer László.

1061.

FODOR Géza

Gruberova és ...?. = Muzs. 1995. 10. 33–38.

1062.

FODOR Géza

„Másodfokú vidámság”. Rossini-operák video- és CD-felvételei. = Muzs. 1996. 9. 38–44.

1063.

FODOR Géza

A nagy vagy a kicsi a szép? Puccini-felvételekről (1). = Muzs. 1996. 11. 32–38.

1064.

FODOR Géza

Operettfilológia CD-n. = Muzs. 1996. 4. 18–24.

Strauss, Johann: Cigánybáró, Lehár Ferenc: Vígözvegy.

1065.

FODOR Géza

„Das süsse Lied verhallt...” (1–2). = Muzs. 1996. 6. 17–23., 7. 24–32.

Wagner hanglemezen és videón.

1066.

FRANCK, César

Mass in A major. Quae est ista. Dextera Domini. HCD 31579. (Debreceni Kodály Kórus, vez. Kamp Salamon.)

Ism. Retkes Attila: César Franck egyházzeneje. = Vigilia. 1995. 7. 553., Fittler Katalin = Zeneszó. 1995. 9. 11.

1067.

GULYÁS György

Vezényel Gulyás György. Debreceni Kodály Kórus. 1996. CD DKK-01.

Ism. Bónis Ferenc: Gulyás György emlékezete, hanglemezen. = Parl. 5–6. 11–12.

1068.  
HALÁSZ, Péter  
New CD releases on Hungaroton label. = HMQu.  
1995. 1/2. 37–38.  
Cziffra és Dohnányi lemezről.
1069.  
HALÁSZ, Péter  
Three Kurtág CDs on Hungaroton Classic. = HMQu.  
1996. 1/2. 29–32.
1070.  
HAYDN, Joseph  
Zongorás triók (Hob. XV: 5, 8, 12, 27). Cristofori  
Trió (Elek Szilvia – fortepiano, Szűts Péter – hege-  
dű, Máté Balázs – gordonka.) HCD 31482.  
Ism. [Kovács Sándor] Porrectus = Muzs. 1995. 3.  
47–48.
1071.  
I vaghi fiori – Madrigals. 16<sup>th</sup> century Italian madri-  
gals. Chamber Choir of Pécs. Cond. by Aurél Tillai.  
Classical Diamonds. LCD 4006.  
Ism. Fittler Katalin = Zeneszó. 1996. 2. 11.
1072.  
KILÉNYI, Edward  
The Pathé recordings 1937–39. Appian publications  
and recordings 1995. (APR 7037) (Liszt Ferenc  
1811–1886).  
Ism. Domokos Zsuzsa = Muzs. 1996. 10. 41–43.  
A Liszt Ferenc Társaság 1996. évi nagydíjával  
jutalmazott lemez.
1073.  
[KOVÁCS Sándor] PORRECTUS  
Fortuna csókja. Kortárszenei hanglemezekről. =  
Muzs. 1995. 8. 43–45.  
Fiatal Zeneszerzők Csoportja IV. antológia, HCD  
31192., Tihanyi László szerzői lemeze, HCD 31352.
1074.  
[KOVÁCS Sándor] PORRECTUS  
Támogatott zeneszerzők. Kortárs magyar művek  
hanglemezen. = Muzs. 1995. 2. 34–35.
1075.  
KURTÁG György  
Játékok zongorára I–IV. Quint–EMI. ECD–93002/4.  
Ism. Halász Péter = Muzs. 1995. 4. 44–45.
1076.  
KURTÁG, György  
Vokalzyklen: Die Botschaften der entschlafenen R.  
V. Trusova op. 17., Szenen aus einem Roman op. 19.,  
... quasi una fantasia.. op. 27/1. Sony CD SK 53 290.  
Ism. Baucke, Ludolf: Konzertische Klangpoesie.  
= Musica. 1995. 3. 207–208.
1077.  
KURTÁG György  
Works by György Kurtág. Hungaroton Classic.  
HCD 31290.  
Ism. Kerényi Mária: Virág az ember. = Zene-  
Zene–Tánc. 1996. 4. 37.
1078.  
LENDVAY Kamilló  
Szerzői CD-je. Hungaroton Classic. HCD 31533.  
Ism. Fittler Katalin = Zeneszó. 1995. 5. 14.
1079.  
LIGETI, György  
Etudes, Books 1 and 2; Invention; Due Capricci.  
Fredrik Ullén (piano). BIS–cd–783.  
Ism. Searby, Mike = Tempo. 1996. 198. 58–59.
1080.  
A Magyar Népzenei Antológia hanglemezsorozat  
tükreben. [Tari Lujza, Paksa Katalin, Sárosi Bálint,  
Pávai István írásai]. = A Magyar Kodály Társaság  
hírei. 17. 1995. 11–23.
1081.  
Magyar zongoramuzsika. Orbán György, Vajda Já-  
nos, Selmeczi György, Csemiczky Miklós. Hunga-  
roton Classic. HCD 31608.  
Ism. [Kovács Sándor] Porrectus: „Négyek”. =  
Muzs. 1996. 9. 46–48.
1082.  
MALINA János  
Das alte Werk. = Muzs. 1996. 7. 33–34.  
A Teldec CD sorozatában megjelent lemezekről.
1083.  
Máramaros: The Lost Jewish music of Transylva-  
nia–Muzsikás. Hannibal Records HNCD 1373.  
Ism. Lubet, Alex = Ethnomusicology. 40. 1996.  
1. 132–134.
1084.  
MENDELSSOHN-BARTHOLDY, Felix  
Esz-dúr oktett, op. 20., Schönberg: Verklärte Nacht.  
Kiegészített Bartók Vonósnégyes. Hungaroton Clas-  
sic, HCD 31351.  
Ism. Retkes Attila: Oktett és szextett a romantika  
határán. = Holmi. 7. 1995. 3. 434–436.

1085.

MOZART, Wolfgang Amadeus  
Don Giovanni. Deutsche Grammophon – video.  
Ism. Fodor Géza: Találkozás egy legendával. =  
Muzs. 1995. 4. 39–43.

1086.

MOZART, Wolfgang Amadeus  
Missa brevis – d-moll (K. 65.) Hungaroton Classic,  
CLD 4003.

Ism. Fittler Katalin = Zenezsó. 1996. 1. 12., Székely András = Muzs. 1996. 4. 48.

1087.

MOZART, Wolfgang Amadeus  
Varázsfuvola. Philips 070 429–3.

Ism. Fodor Géza: Animáció. = Muzs. 1995. 6. 35–40.

1088.

MUSZORGSZKIJ, Mogyeszt Petrovics  
Borisz Godunov. DECCA 071 409–3 – video.

Ism. Papp Márta = Muzs. 1995. 5. 30–34.

1089.

NAGY Olivér

Hangfelvételünkről. (Csenki Imre kórusfeldolgozásai.) = Zenezsó. 1995. 8. 11.

1090.

N[AGY] O[livér]

A Veszprémi Liszt Ferenc Kórus CD-hangfelvételeiről. = Zenezsó. 1996. 2. 4.

1091.

PÁNDI Marianne

Ha Kodály élne. = Zenezsó. 1995. 2. 12.

Pro Musica Leánykar, Cantemus Gyermekkar  
vez. Szabó Dénes.

1092.

PÁNDI Marianne

Hungaroton Classic Liszt lemeze. Oravecz György  
(zg.). HCD 34461. = Zene-Zene-Tánc. 1995/96.  
3/4. 50.

1093.

A pilgrimage to Rome. Old-Roman liturgical chants.  
Schola Hungarica, con. by Janka Szendrei and László  
Dobszay. HCD 31574.

Ism. Retkes Attila: Római zárándokút. = Vigilia.  
1995. 7. 554–555.

1094.

PURCELL, Henry

Ah! how Sweet it is to love. Songs for the theatre.  
HCD 31602.

Ism. Retkes Attila: Barokk színházi dalok Angliából. = Vigilia. 1995. 10. 799–800.

1095.

PURCELL, Henry

The fairy queen. Nikolaus Harnoncourt. TELDEC.

Ism. Vashegyi György = Muzs. 1996. 3. 47–48.

1096.

PURCELL, Henry

Új Purcell-felvételek. Erato.

Ism. Malina János = Muzs. 1995. 11. 12–13.

1097.

RÓZSA Miklós

Julius Caesar (Soundtrack from the film) Intrada  
MAF 7056D., Ivanhoe. Intrada MAF 7055D.

Ism. Johnson, Bret = Tempo. 1996. 198. 63–64.

1098.

RÓZSA, Miklós

Sinfonia Concertante, op. 29., Viola Concerto, op. 37.  
Koch International Classics 3–7304–2H1.

Ism. Johnson, Bret = Tempo. 1996. 198. 63–64.

1099.

SCHIFF András

Gondolatok Székely András hanglemezkritikája  
nyomán. = Muzs. 1995. 2. 48.

1100.

SELMECZI György

Vallásos énekek. Hungaroton Classic HCD 31607.

Ism. [Kovács Sándor] Porrectus: „Négyek”. = Muzs.  
1996. 9. 46–48.

1101.

Svéd Sándor archív felvételei Hungaroton Classic  
CD-n. HCD 31614.

Ism. Oldal Gábor = Parl. 1996. 5/6. 38–39.

1102.

VERDI, Giuseppe

Rigoletto. Sony.

Ism. László Péter: Rost Andrea debütálása a Scababan és a Sonynál. = Oé. 1996. 1. 31.

1103.

WAGNER, Richard  
Parsifal. José van Dam, John Tomlinson, Matthias Hölle, Siegfried Jerusalem – ének. Berlini Filharmónikusok, Berlini Deutscher Staatsoper Kórusa, vez. Daniel Barenboim.

Ism. Csengery Kristóf = Pannonhalmi szemle 4. 1996. 2. 124–127.

1104.

WERNER, Gregor Joseph  
Gregor Joseph Werner egyházzeneje. Schola Cantorum Budapestiensis. Vez. Mezei János. Hungaroton Classic. HCD 31646.

Ism. Fittler Katalin = Zeneszó. 1996. 8. 9.

## Hangszerek, hangszer történet

1105.

DÁVID István  
Kiegészítések az Angster-féle „Rekvirált orgonasípok lajstroma” jegyzékéhez. = MEZ. 1995/96. 2. 219–228.

1106.

DÁVID István  
Műemlék orgonák Erdélyben. Budapest–Kolozsvár, 1996, Balassi–Polis. 343 p.

1107.

ENYEDI Pál  
Angster József, a Cavallé-Coll-tanítvány. = MEZ. 1994/95. 4. 457–472.

1108.

ENYEDI Pál  
Az ezredévi kiállítás orgonái. = MEZ. 1995/96. 4. 451–458.

1109.

ERDÉLYI Sándor  
Magyarországi hegedűs kincsek. Budapest, 1996, Dreskult. VIII, 277, 198 p.  
ISBN 963 04 7577 2

1110.

ERDÉLYI Sándor  
Nemzetközi hegedűárak. Hegedűk a világ műkincs-piacán. Budapest, 1996, Dreskult. 144 p.

1111.

FALVY, Zoltán  
Musical instruments in the Kaufmann manuscripts – Budapest. = SM. 37. 1996. 2/4. 231–248.

1112.

FARKAS Gyöngyi  
A cimbalom története. Dávid zsolnáraitól az európai hangversenytermekig. Budapest, 1996, Gemini. 150 p.  
ISBN 963 8168 23 4

1113.

FEKETE Csaba  
A debreceni Oratórium első orgonája. = MEZ. 1995/96. 4. 463–466.

1114.

GÁT Eszter  
Pesti mester ajándéka Beethovennek. = Muzs. 1995. 1. 8–12.

1115.

GERÉD Vilmos  
A kolozsvári Szent Mihály-templom orgonáiról. = MEZ. 1995/96. 3. 351–360.

1116.

Magyar Tudományos Akadémia Zenetörténeti Múzeum. Kiállítási vezető. (Szerk. és a kiállított művek jegyzékét készítette Baranyi Anna.) Budapest, 1996, MTA Zenetörténeti Múzeum. 71 p.  
ISBN 963 7074 60 0

1117.

METZ, Franz  
Százszentdős a temesvári millenniumorgona. = MEZ. 1995/96. 4. 459–462.

1118.

SOLYMOSI Ferenc  
Az 1918-as orgonasíp-rekvirálás és az Angster-féle „Rekvirált orgonasípok lajstroma” (1–2). = MEZ. 1994/95. 3. 341–354., 4. 473–497.

1119.

SPÁNYI, Miklós  
Our almost-forgotten friend: the clavichord. = HMQu. 1996. 1/2. 33–37.

1120.

SZONNTAGH, Eugene L.  
Organ tone-color and pipe dimensions: Aquincum hydraulus scale studies. = SM. 37. 1996. 2–4. 191–216.

1121.

TÓSER Dániel  
A fuvolahang és fuvolajáték evolúciója (1). = Parl. 1996. 5/6. 18–28.

1122.  
TRAJTLER Gábor  
A debreceni református Nagytemplom új orgonájáról. = MEZ. 1995/96. 4. 467–469.

1123.  
WALCKER-MAYER, Werner  
Az Angster orgonaépítés történetének 125 éve. (Ford. Angster József.) = Baranya. 7–8. 1994/95. 333–337.

### Zenei könyvtárak

1124.  
GÓCZA Gyuláné  
Költözik a Fehérhajó. J. Gy[őri] L[ászló] interjúja Gócza Gyulánéval, a Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár Zeneműtárának vezetőjével. = Muzs. 1996. 9. 30–31.

1125.  
KÁRPÁTI János  
Gondolatok a zenei könyvtárban. Jó hírek... és ami mögöttük van. = Muzs. 1995. 1. 3.

### Zenepedagógia

1126.  
ABRUDBÁNYAY Zoltán  
Midi bibi. Háttéranyag a zeneiskolák megújulásának polémiájához. = Parl. 1995. 4. 10–12.

1127.  
ABRUDBÁNYAI Zoltán  
Numerikus légyapír? = Parl. 1995. 3. 20–30.  
[Számítógép a zeneoktatásban.]

1128.  
ACSÁDY László  
A zene és az idegrendszer. = Parl. 1995. 5/6. 37–40.

1129.  
ANGI István  
Palestrinától Palestrináig. = Iskolakultúra. 5. 1995. 11/12. 2–9.

1130.  
ANKER Antal  
Jelen és jövő. Helyzetkép a budapesti gimnáziumok zenei neveléséről. = Bp. nev. 32. 1996. 1. 74–84.

1131.  
BALZ, Hans Martin  
Kezdők orgonaoktatásának alapjai. = MEZ. 1994/95. 2. 227–222.

1132.  
BIZJÁKNÉ ÚJVÁRI Ibolya  
A csoportos zongoraoktatás módszerei. Élménybeszámoló a németországi EPTA konferenciáról. = Parl. 1995. 5/6. 19–23.

1133.  
Charta a zenei nevelésről az általános iskolarendszerben. = Parl. 1995. 4. 38–40.

1134.  
CSÁK P. Judit  
Magyar énekesek Ricciarelli mesteriskoláján. = Oé. 1996. 5. 24–25.  
Ricciarelli, Katia (operaénekes).

1135.  
DOBSZAY László  
A népzene kutatás újabb eredményei és zeneoktatásunk. = Parl. 1996. 1. 12–16.

1136.  
EÖSZE, László  
Zoltán Kodály's timeliness. = BulletinKodály. 20. 1995. 2. 40–47.

1137.  
FEIERABEND, John M.  
The development of music and intelligence in the first five years. = BulletinKodály. 21. 1996. 2. 3–12.

1138.  
FERRANDINO, Blaise J.  
A systematic approach to performance analysis using as an example Ich bin's ich sollte büssen by J. S. Bach. = BulletinKodály. 20. 1995. 1. 3–26.

1139.  
FREDRIKSON, Maija  
Pentatonic songs in early childhood music education. = The Finnish Kodály Center Yearbook, 1994. Jyväskylä, 1995. 23–34.

1140.  
FRISS Gábor  
Miért csak rombolunk? (1991). = Parl. 1996. 5/6. 8–11.



1141.  
FURIYA Miyako  
The adaptation of Kodály's concept to the requirements of individual national musical tradition. = BulletinKodály. 21. 1996. 1. 11–17.
1142.  
GATTYÁN Ilona  
A magyar református zeneanyanyelvi nevelés módszertani és életkori sajátosságai. = Reform. egyház. 47. 1995. 5. 109–112.
1143.  
GERENCSÉRNÉ SZEVEÉNYI Ilona  
A hallás nyelve. A háromdimenziós zenei tér. = Parl. 1995. 3. 15–19., 1996. 3. 19–23.
1144.  
GERÉNYI Gábor  
Válasz Abrudbányay Zoltánnak. = Parl. 1996. 2. 31–33.
1145.  
GONDA János  
A zenei nevelés alternatív műhelye. = Iskolakultúra/(1991). 6. 1996. 12. 13–18.  
A Nemzetközi Kreatív Zenepedagógiai Intézettről.
1146.  
GÖNCZY László  
A szakmai halál küszöbe (részlet). = Parl. 1996. 1. 8–12.
1147.  
HEGYI István  
Az Orff Schulwerk alapelvei és tartalma. = Parl. 1996. 4. 18–31.
1148.  
HORVÁTH Anikó  
Régi billentyűs-zene a pedagógiában. Avagy csemlőt a zeneiskolákba! = Parl. 1995. 1. 15–16.
1149.  
International Institut of Creative Music Education. = HMQu. 1995. 1/2. 39–41.  
A Gonda János alapította tatabányai intézményről.
1150.  
ITTZÉS Gergely  
Kettősfogások a fuvolán. = Parl. 1996. 5/6. 29–34.
1151.  
ITTZÉS Mihály  
Zeneirodalmat és nem zenetörténetet tanítunk (részlet). = Parl. 1996. 1. 3–4.
1152.  
JANKOWSKI, Wojciech  
Zoltán Kodály's „singing schools” and general education. = BulletinKodály. 21. 1996. 2. 12–21.
1153.  
JOÓB Árpád  
Developing the ability to sing in tune. = The Finnish Kodály Center Yearbook, 1994. Jyväskylä, 1995. 35–47.
1154.  
JUNDA, Mary Ellen  
Developing music literacy: Kodály teacher education. = BulletinKodály. 20. 1995. 1. 26–34.
1155.  
KAMINSKA, Barbara  
Factors determining correct intonation in singing. = BulletinKodály. 21. 1996. 2. 27–30.
1156.  
KISS Lászlóné  
Óvőképzős hallgatók zenei kultúrájának vizsgálata, ének-zenei nevelésünk tükrében. = Óvók. tank. főisk. tud. közlem. 26. 1995. 21–48.
1157.  
KOBZOS KISS Tamás  
Gondolatok a népzeneoktatásról – a NAT ürügyén. = Új ped. szemle. 46. 1996. 12. 50–56.
1158.  
KONTRA, Zsuzsanna  
Let us try to sing correctly. Training for singing in parts. Kecskemét, 1995, Kodály Institut. 58 p.  
ISBN 963 7295 15 1
1159.  
KOVÁCS Sándor  
Hívjunk össze konziliumot! = Parl. 1996. 5/6. 6–8.
1160.  
KÖRBER Tivadar  
Felébreszteni a tanulók érdeklődését (részlet). = Parl. 1996. 1. 4–7.

1161.  
LAGOMARSINI, Claudio  
Relative reading and instrumental teaching: didactic experiments in „Goitre” centers and schools. = BulletinKodály. 21. 1996. 1. 41–46.
1162.  
MADARÁSZNÉ LOSONCZY Katalin  
Orff Intézet – 1995. Vizsgák és mindennapok az intézet életéből. = Parl. 1996. 2. 14–18.
1163.  
MAGYAR Margit  
„Az út, amelyről le-letérünk...”. A hangok világa 30 éve az alapfokú zeneoktatásban. = Parl. 1995. 2. 7–9.
1164.  
MAROSI, Emőke  
The educational thought of Zoltán Kodály and the new pedagogical musical orientations in compulsory schooling in Italy. = BulletinKodály. 21. 1996. 2. 42–55.
1165.  
MIKITA István  
Kreativitásra való ösztönzés a jövőendő tanítók zenei nevelésében. = Óvók. tank. főisk. tud. közlem. 26. 1995. 50–72.
1166.  
MOHAYNÉ KATANICS Mária  
Kórusmódszertan. = Parl. 1996. 1. 34–37.
1167.  
NAGY Katalin, L.  
Zenei nevelés – 2000. Kihívások előtt az ezredforduló zenetanítása. = Iskolakultúra/(1991). 6. 1996. 12. 3–11.
1168.  
NEMES, Klára  
The relative sol-fa as tool of developing musical thinking. = BulletinKodály. 20. 1995. 2. 27–34.
1169.  
Oboa-ABC. (Összeáll. Meszlényi László és Szélpál Szilveszter.) = Bp. Zeneműkiadó.  
Ism. Fittler Katalin = Parl. 1996. 5/6. 38–39.
1170.  
OLÁH Emőd  
Az óvodai zenei nevelés történeti vizsgálata Bardócz Pál vezérkönyve alapján (1928). = Óvók. tank. főisk. tud. közlem. 26. 1995. 245–259.
- (A magyar kisdnevelés vezérkönyve. Szerk. Bardócz Pál.)
1171.  
PÁRKAI István  
A tanítható és nem tanítható dolgok. = Parl. 1996. 1. 26–31.
1172.  
PATSEAS, Michalis  
The use of relative solmization in the countries using the fixed Do. = BulletinKodály. 20. 1995. 2. 34–39.
1173.  
PATFANTYÚSNÉ GÁBRIELY Mária  
Egy zenepedagógus a XVIII. századból: J. J. Quantz, a fuvolaiskola egyik jelentős megteremtője. = Parl. 1995. 2. 22–30.
1174.  
Pentatonism as a phenomenon. The Finnish Kodály Center yearbook, 1994. (Ed. by Maija Fredrikson and Anu Sormunen.) Jyväskylä, 1995, Jyväskylä Univ. Press. 70 p. /Jyväskylä yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja. A., tutkielma ja raportteja 12./  
ISBN 951-34-0481-1
1175.  
PINEAU, Christiane  
10 années d’activités à l’Antenne pédagogique nationale Kodály de France. = BulletinKodály. 20. 1995. 2. 11–20.
1176.  
SCHÖN Károlyné  
Kottabemutató Debrecenben. Papp Lajos: Zongora-ABC. = Parl. 1995. 5/6. 28–30.
1177.  
SINOR, Jean  
Who is good music teacher? = BulletinKodály. 20. 1995. 2. 5–11.
1178.  
SOLYMOSI TARI Emőke  
Számítógép, szintetizátor, digitális eszközök a zeneoktatás szolgálatában. = Parl. 1996. 4. 9–15.
1179.  
STRÉM Kálmán  
Pedagógusként is az igazi alkotók (Kistétényi Melinda, Gonda János, Weninger Richárd.) = Parl. 1995. 2. 9–11.

1180.  
SZABÓ Helga  
Az énektanárképzés helyzetéről. = Parl. 1996. 1. 22–26.
1181.  
SZABÓ, Helga  
The perpetuity and variability of Kodály's concept in practice during its hundred years' history towards the future. = BulletinKodály. 21. 1996. 2. 21–27.
1182.  
SZESZTAY Zsolt  
Ahol a tűzoltókat is képzik (részlet). = Parl. 1996. 1. 37–38.
1183.  
TAYLOR-HOWELL, Susan  
Recorder in the Kodály classroom an integrated methodology. = BulletinKodály. 20. 1995. 1. 34–37.
1184.  
TILLAI Aurél  
Mindenki kell, hogy tanuljon karvezetést. = Parl. 1996. 1. 31–34.
1185.  
TRAVNIK István  
Miért a Johannus? = Parl. 1995. 1. 17–18.  
Orgonatanulás Johannus hangszerrel.
1186.  
UJFALUSSY József  
Tízéves az ELTE zenei tanszéke. = Parl. 1996. 1. 2–3.
1187.  
VANNINI, Paolo  
Education and creativity. = BulletinKodály. 21. 1996. 1. 33–41.
1188.  
VÍGH Sándorné  
Gondolatok egy előadásorozatról. = Parl. 1996. 2. 30.  
Teőke Mariann zongoraiskoláiról és előadásairól.
- Zenei élet**
1189.  
70 éves a „Keil Ernő” Fúvószenesi Egyesület, 1926–1996. (Szerk. Szász Tóth Sándor.) Budapest, 1996, Keil E. Fúvószenesi Egyes. 15 p.  
ISBN 963-04-7740-8
1190.  
A 100 éves Műegyetemi Zenekar története. (Összeáll. Benedek Zoltán, Szabényi Endre, Szabényiné Seres Katalin.) Budapest, 1996, Műegyetemi Zenekar. 88 p.
1191.  
BÁNÓCI Zsuzsa  
Fészek Művészek Clubja 1901–1949. = Ars Hungarica. 23. 1995. 1. 63–79.
1192.  
BÁNOS Tibor  
Kálmán Imre karácsonyai. A békebeli pesti művészolümposz. = M. Nemz. 59. 1996. 298. 18.
1193.  
BÁNOS Tibor  
Kelltek nekünk Klemperek? = M. Nemz. 59. 1996. 145. 19.
1194.  
BAROSS Gábor  
25 éves a Kóta. Baross Gábor elnök ünnepi beszéde. = Zeneszó. 1996. 1. 3–4.
1195.  
BERLÁSZ Melinda  
A Magyar Zenei Kamara szervezetei (1). Ösbemutatók és emlékhelyek. Az Erkel Ferenc Társaság. = Zene-Zene-Tánc. 1995. 2. 9.
1196.  
BÓNIS Ferenc  
25 éves a Kóta. Éneklő Ifjúság (1973). = Zeneszó. 1995. 3. 5.
1197.  
BREUER János  
Próba – szerencse? = Muzs. 1996. 11. 20–21.  
Próbatermekről.
1198.  
BREUER János  
Zenei külpolitikánk a nyolcvanas években. = Új holn. 2. 1995. 105–111.
1199.  
A dal a lélek virága. A kondorosi Rózsa Pávakör 20 éves története 1974–1994. (Szerk. Kalhammer Mátyásné, Godáné Nagy Márta.) Kondoros, 1995, Könyvtár Kondoros. 146 p. /Könyvtári Füzetek 2./  
ISBN 963 85131 1 X

1200.  
ERKEL Tibor  
„Rettegett Iván” meg a magyar muzsikusok. = Zene-Zene-Tánc. 1996. 5. 5–6.  
Fischer Iván – Budapesti Fesztiválzenekar.
1201.  
Fél évszázad. 50 éves a Budapesti MÁV Szimfónikus Zenekar. (Szerk. Kovács Géza, Pándi Marianne.) Budapest, 1995, MÁV Szimfónikusok Zenekari Alapítvány. 55 p.  
ISBN 963 04 5357 6
1202.  
FODOR Gábor  
Államtalanítás. = Muzs. 1996. 2. 21–23.  
Zenei Tanács.
1203.  
GÁL József  
Schola Cantorum Sabariensis. Szombathely, 1996, Bartók Béla Zeneisk. Alapítvány. 130 p.  
ISBN 963 04 7754 8
1204.  
GALAMBOS Ágnes  
A közvetítés bizalom kérdése. Művészimpresszálás Magyarországon (4). – Co-Nexus Koncertiroda. = Zene-Zene-Tánc. 1995/96. 3/4. 21.
1205.  
HOLLÓS Lajos  
25 éves a KÓTA. KÓTA és a rádió? – Rádió és a KÓTA? = Zeneszó. 1995. 7. 14–15.
1206.  
HOLLÓS Máté  
Hogyan fordít a tolmács? Aggodalmak egy televízióműsor láttán. = Muzs. 1996. 6. 26–27.  
Bartalus Ilona Duna TV-s műsoráról.
1207.  
JENEY Zoltán  
„Bármilyen kérdést fel lehet tenni?” Körkép reflexiókkal a nyolcvanas évek magyar zeneéletéről. = Új holn. 2. 1995. 72–96.
1208.  
KERESZTÚRI Lilla  
75 éves a Sepsiszentgyörgyi Magyar Dalárda. = Zeneszó. 1996. 3. 6.
1209.  
KIRÁLY László  
Pillanatképek Európa kortárs zenei életéből. Boulez köszöntése Párizsban – Ars Musica Brüsszelben. = Zene-Zene-Tánc. 1995. 2. 21–22.
1210.  
KOVÁCS Mária  
25 éves a KÓTA. A Zeneszó utolsó négy éve. = Zeneszó. 1995. 9. 7.
1211.  
LEGÁNY Dezső  
Budapest újabb zenei múltja. = MZene. 1995. [1996. márc.]. 1. 68–71.
1212.  
LUKIN László  
25 éves a KÓTA. A KÓTA és a Bárdos Lajos Társaság. = Zeneszó. 1995. 9. 6
1213.  
MARÓTI Gyula  
25 éves a KÓTA. A KÓTA megalakulásának előzményei. = Zeneszó. 1995. 1. 4.
1214.  
MARÓTI Gyula  
25 éves a KÓTA. Maróti Gyula ny. főtítkár visszaemlékezései (1–2). = Zeneszó. 1995. 4. 6–7., 5. 5.
1215.  
MARTON Zoltán  
Vége a világsztárok egyeduralmának. Művészimpresszálás Magyarországon (3). – Interkoncert. [Riporter] Réfi Zsuzsanna, D. Veszelszky Sára. = Zene-Zene-Tánc. 1995. 2. 18–19.
1216.  
MIKES Éva  
Adjuk át a terepet a pitbulloknak? Monológok a Rádióról. = Muzs. 1996. 7. 3–8.
1217.  
MIKES Éva  
Kisebb csecsemő kell?... Tanácskozás a kultúra finanszírozásáról. = Muzs. 1995. 6. 3–4.
1218.  
MIKES Éva  
Rosszkedvünk tele(i). = Muzs. 1996. 6. 3–5.  
A kultúra pénze, a pénz kultúrája.

1219.  
NAGY Marianna  
A zenei térkép újrafelosztása. A Nemzeti Filharmónia versenytársai és leendő szövetségesei. = Népszabadság. 54. 1996. 253. 14.
1220.  
NAGY Olivér  
25 éves a KÓTA. A Veszprémi Kamarazenekari fesztiválok. = Zeneszó. 1995. 3. 7.
1221.  
Négy évtized kádenciája, 1956–1996. Veszprém Város Vegyeskarának jubileumi évkönyve. (Szerk. Somfai Balázs.) Veszprém, 1996. Vár. Műv. Közp. 211 p.
1222.  
R[ÉFI] Zs[uzsanna]  
A zeneműkiadás helyzete katasztrófális. = Zene-Zene-Tánc. 1995/96. 3/4. 5.
1223.  
SPEIDL Zoltán  
Amikor százán együttmuzsikálnak. = Új Mo. 6. 1996. 106. 1.  
A 100 Tagú Cigányzenekarról.
1224.  
SZALAI Ágnes, C.  
25 éves a KÓTA. A KÓTA laptól a Zeneszó-ig. Privát laptörténelem. = Zeneszó. 1995. 9. 6-7.
1225.  
SZATHMÁRI Károly  
25 éves a KÓTA. A KÓTA és a Bartók Béla Nemzetközi Kórusversenyek. = Zeneszó. 1995. 3. 6.
1226.  
SZATHMÁRY Judit  
Harmincéves a Szolnoki Szimfonikus Zenekar. = Jászkunság. 1996. 5-6. 280-287.
1227.  
SZITHA Tünde  
Hangversenyrendezés Magyarországon. Gondolatok a Magyar Hangversenyrendezők Egyesülete megalakulásának alkalmából. = Muzs. 1996. 8. 3-6.
1228.  
TÓTH Anna  
„Csomagon” belül és kívül. A finanszírozás esetlegessége zenei táborainkban. = Parl. 1996. 3. 39-43.
1229.  
TÓTH Mihály  
25 éves a KÓTA. A KÓTA bizottságai. = Zeneszó. 1995. 2. 10-11.  
A KÓTA első 10 évének programjai, célkitűzései.
1230.  
TÓTH Mihály  
25 éves a KÓTA. A KÓTA első tíz évének (1970-1980) vázlatos története. = Zeneszó. 1995. 1. 5.
1231.  
TÓTH Mihály  
25 éves a KÓTA. A múzeumi hangversenyek és a KÓTA. = Zeneszó. 1995. 6. 6.
1232.  
TÓTHPÁL József  
25 éves a KÓTA. Meditáció és szabálytalan emlékezés. = Zeneszó. 1995. 10. 4-5.
1233.  
TÓTHPÁL József  
Filharmoniam esse delendam? avagy nyíltan és őszintén a Nemzeti Filharmóniáról. = Zene-Zene-Tánc. 1995/96. 3/4. 6-7.
1234.  
TÓTHPÁL József  
A „francia modell”. = Zene-Zene-Tánc. 1996. 5. 3-4.
1235.  
TÓTHPÁL József  
Vakondperspektíva? Gondolatok a magyar zenei közélet jelenségeiről. = Zene-Zene-Tánc. 1996. 4. 5-6.
1236.  
VESZELSZKY Sára, D.  
Muzsikust vegyenek! Budapesti Fesztiválzenekar: tíz munkatárs az együttes sikeréért. Művészimpreszálás Magyarországon (2). = Zene-Zene-Tánc. 1995. 1. 12-13.
1237.  
VICTOR Máté  
Közös érdek – társadalmi akarát. = Muzs. 1995. 2. 16.  
A Magyar Zenei Tanácsról.
1238.  
W[IRTHMANN] J[uliana]  
Megemlékezés Bécsben. = Muzs. 1995. 6. 9.

### Zenei rendezvények, fesztiválok, konferenciák, versenyek

1239.

12<sup>th</sup> International Kodály Symposium, Assisi, Italy (August 12–16, 1995). = BulletinKodály. 20. 1995. 2. 3–47., 21. 1996. 1. 3–46., 21. 1996. 2. 3–30.

1240.

BALÁZSNÉ SZATMÁRI Éva

Hommage à Bartók. = Parl. 1995. 3. 3–5.

Zeneiskolások hangversenyei a Bartók Emlékházban.

1241.

BALOGH Anikó

Bayreuth '96. = Oé. 1996. 5. 2. 1–24.

1242.

BATTA András

Harmónián innen, harmónián túl. Mini-Fesztivál, 1995. = Zene-Zene-Tánc. 1995. 1. 16–17.

1243.

BERÁN István

Élő népművészet – Táncszínház Találkozó '95. = Zene-szó. 1995. 5. 13.

1244.

BERMAN, Lazar

Ma nem kell a zene. Lazar Berman Olasz- és Oroszországról, meg a Liszt-versenyéről. [Riporter] B[ächer] I[ván], Z[alai] J[udit]. = Népszabadság. 54. 1996. 228. 14.

1245.

DEVICH Márton

A zene erejével. Budapesti MUS-E szeminárium Yehudi Menuhinna. = Muzs. 1996. 7. 22–23.

1246.

DEVICH Sándor

Tanulságok és gondolatok a Szombathelyi Országos Koncz János Hegedűverseny után. = Parl. 1996. 3. 9–18.

1247.

Europe celebrates Kurtág... = HMQu. 1996. 1/2. 11–12.

Kurtág György tiszteletére rendezett koncertek: Róma, London, Berlin, Caen, Budapest.

1248.

FEJES Antalné Pálffy Zsuzsa

VII. Országos Szakközépiskolai Zongoraverseny Békés-Tarhos, 1995. június 17–20. = Parl. 1995. 5/6. 5–9.

1249.

FEUER Mária

Szűk esztendőben – csak azért is! Holland Fesztivál, 1996. = Muzs. 1996. 9. 17–22.

1250.

GÁSPÁR István

Nemzetközi Egyházzenei Találkozó Komáromban: Harmonia Sacra Danubium '95. = Zeneszó. 1995. 10. 7.

1251.

GÖNCZY László

Tiszteletkőr helyett. II. Országos Zeneiskolai Improvizációs Találkozó. = Parl. 1996. 4. 3–8.

1252.

GÖNCZY László

A tönkremenetel Szkillája és a közönségvadászat Kharübdise között. Pécsi Nyár '95. = Muzs. 1995. 10. 2–4.

1253.

HALÁSZ Péter

10th Early Music Days in Sopron. (18–26 June, 1994). = HMQu. 1995. 1/2. 25–27.

1254.

HALÁSZ Péter

10<sup>th</sup> International Bartók New Music Festival in Szombathely. (25 June–15 July, 1994). = HMQu. 1995. 1/2. 28–30.

1255.

HALÁSZ Péter

Búcsúszások és érkezések. A 12. Nemzetközi Bartók Fesztiválról. = Muzs. 1996. 9. 3–8.

1256.

HALÁSZ Péter

Dunántúl, esős júniusban. Nyári fesztiválok. = Muzs. 1996. 8. 30–34.

Földvár, Sopron, Fertőrákos.

1257.

HALÁSZ Péter

Mester és tanítványa. Flesch Károly-émlénapok Mosonmagyaróvárott. = Muzs. 1995. 1. 6–7.

1258.  
HARA László  
Beszámoló a zeneművészeti főiskolások fagottversenyéről. = Parl. 1995. 2. 16–18.
1259.  
HOLLÓSI Zsolt – RÁKSI Katalin  
Operafesztivál és konferencia Szegeden. = Oé. 1995. 3. 12–16.  
1995. ápr. 1–8.
1260.  
ITZÉS Mihály  
Szolnok hatodszor. Kodály Kórusok fesztiválja. = Zeneszó. 1996. 6. 6–7.
1261.  
KAIZINGER, Rita  
3th International Flute Competition in Budapest. (3–15 September, 1994). = HMQu. 1995. 1/2. 31–33.
1262.  
KEDVES Tamás  
Tavaszi zeneünnep Debrecenben. Kocsár Miklós és Vántus István szerzői estje gyermekkari és ifjúsági művekből. = Zeneszó. 1995. 6. 11.
1263.  
KERÉNYI Mária  
Con-Tact. Magyar – Japán Zongoraszimpózium. 1995. aug. 27–29. Budapest. = Parl. 1995. 5/6. 12–16.
1264.  
Kodály Zoltán VIII. Nőkari Találkozó. 1996. nov. 2–3. = Zeneszó. 1996. 10. 8.
1265.  
Komló '95. A XXII. Kodály Zoltán Gyermekkórus Találkozó. = Zeneszó. 1995. 6. 5.
1266.  
KOVÁCS Győző  
Az Osztrák Zenepedagógiai Társaság Konferenciáján. = Parl. 1995. 1. 24–25.
1267.  
[KOVÁCS Mária]  
XVII. Nemzetközi Bartók Béla Kórusverseny. Debrecen. 1996. júl. 1–6. = Zeneszó. 1996. 7. 7–8.
1268.  
KOVÁCS Mária  
Alba Regia Nemzetközi Gyermekkórus Fesztivál. = Zeneszó. 1996. 6. 3.
1269.  
KOVÁCS Mária  
„Cantemus”. „Csak énekelj, mert az ének jó dolog...” = Zeneszó. 1995. 2. 3–8.  
KÓTA közgyűlése 1995. febr. 11.
1270.  
KOVÁCS Mária  
Monteverdi Fesztivál. [Esztergom], 1996. júl. 31.–aug. 6. = Zeneszó. 1996. 8. 4.
1271.  
KÖRBER Tivadar  
Földvári napok (1996. jún. 21–25.). = Parl. 1996. 4. 16–18.
1272.  
KÖRBER Tivadar  
Liszt Kórusok I. Országos Találkozója. = Zeneszó. 1996. 7. 13.
1273.  
KÖRBER Tivadar  
Zenei fesztivál a Nyírségben (1995. júl. 15–30.). = Zeneszó. 1995. 8. 4.
1274.  
KRAUSE Annamária  
Földes Andor emlékezete a Budapesti Zenetanárképző Főiskolán. = Parl. 1995. 5/6. 34.
1275.  
KROÓ György  
Bayreuth, 1994. = Holmi. 7. 1995. 3. 319–326.
1276.  
LACZÓ Zoltán  
Beszámoló a zenetanárok társasága (ZETA) 2. közgyűléséről. = Parl. 1996. 2. 1–4.
1277.  
LÁSZLÓ Ferenc  
Újabb kancakerti kalandozások. Európai Zenefesztivál – Stuttgart, 1995. = Muzs. 1995. 11. 27–29.
1278.  
LÁZÁR Eszter  
Zenevásár Frankfurtban. „Bizonyos értékeket erőnek erejével meg kell őrizni”. = Parl. 1995. 4. 3–9.  
Beszélgetés Deseő Csabával, Hollós Mátéval, Malina Jánossal és Tollár Endrével.
1279.  
LEGÁNY Dénes  
Daloló kicsinyek Mezőtúron. = Zeneszó. 1996. 6. 9.

1280.  
LEGÁNY Dénes  
Itáliai zenei fesztiválok. = Zeneszó. 1995. 8. 10.
1281.  
LUKÁCS Mónika  
I. Európai Kóruszenei Szimpózium. = Zeneszó. 1995. 9. 5.  
Ljubljana.
1282.  
LUKIN László  
Bárdos-szimpózium '95. Debrecen, márc. 24–26. = Zeneszó. 1995. 4. 3.
1283.  
MANGIONE, Giovanni  
Music as „Evento” – music as poetry. Why? = BulletinKodály. 20. 1995. 2. 3–4.  
12<sup>th</sup> Int. Kodály Symposium, Assisi.
1284.  
MARÓTI Gyula  
„Örségváltás” a Pedagóguskórusok Országos Társaságában. (Kórustalálkozó és tisztújító közgyűlés Gyöngyösön). = Zeneszó. 1996. 9. 6–7.
1285.  
MESTERHÁZI Máté  
Esőhullás, hóhullás. Bregenzi Ünnepi Játékok. = Muzs. 1995. 10. 29–32.
1286.  
MESTERHÁZI Máté  
Opera vagy oratórium? Salzburgi Ünnepi Játékok 1996. = Muzs. 1996. 11. 22–24.
1287.  
MESTERHÁZI Máté  
Orfeo és Gesualdo. Bécsi Ünnepi Hetek 1995. = Muzs. 1995. 8. 23–27.  
Gluck: Orfeo; Schnittke, Alfred: Gesualdo.
1288.  
MESTERHÁZI Máté  
Színház a folyónál. Bécsi Ünnepi Hetek, 1996. = Muzs. 1996. 8. 38–40.
1289.  
MIKES Éva  
Meglöktük a kereket. Régi Zene Nyári Akadémia – Szombathely. = Muzs. 1996. 10. 44–45.
1290.  
MIKES Éva  
Mirabile mysterium. Soproni Régizene Napok 1995. = Muzs. 1995. 8. 6–9.
1291.  
M. M.  
Állami támogatás nélkül – sikeresen. A Xanteni Fesztivál. = Zene-Zene-Tánc. 1996. 4. 28–29.
1292.  
Mundus Cantat. XVI. Pécsi Kamarakórus Fesztivál. Pécs 1996. júl. 8–14. = Zeneszó. 1996. 9. 8.
1293.  
NAGY Ferenc  
A Seprődi János Kóruszövetség alakuló közgyűléséről. = Zeneszó. 1996. 2. 12.
1294.  
NÉMETH Zsuzsa  
A kapcsolatteremtés csodálatos eszköze. 18. Nemzetközi Kodály Szeminárium és Fesztivál Kecskeméten. = Muzs. 1995. 10. 5–6.
1295.  
OROSZ-PÁL József  
Az V. Székelyudvarhelyi Bárdos Lajos – Balázs Ferenc Kórusfesztivál. = Zeneszó. 1996. 1. 10.
1296.  
PAPP, Márta  
Events in musicology organized by the Hungarian Musicological Society. = HMQu. 1996. 1/2. 27–28.
1297.  
PÉTER Miklós  
VI. Országos Zeneiskolai Oboa- és Fagottverseny. (Sopron, 1994. dec. 1–4.). VI. Országos Zeneiskolai Klarinétverseny. (Tiszaújváros, 1994. nov. 17–20.). = Parl. 1995. 2. 11–16.
1298.  
PÉTER Miklós  
VIII. Országos Koncz János Hegedűverseny. (Szombathely, 1995. nov. 23–26.). = Parl. 1996. 3. 1–9.
1299.  
PETROVICS Emil  
Remények és kérdések. A Magyar Televízió 8. Nemzetközi Karmesterverseny után. = Muzs. 1995. 7. 11.



1300.  
SALTZER Géza  
Nemzetiségi Kórusaink I. Országos Fesztiválja, a Dalkörök szólistáinak versenye. = Zeneszó. 1996. 6. 12.
1301.  
SCHRÖTER, Axel  
Theorie und Praxis. Die 12. Weimarer Liszt-Tage 1994. = Musica. 1995. 1. 36–37.
1302.  
SZÁLE László  
Flute is beautiful. 13. Debreceni Fuvolástalálkozó. = Muzs. 1995. 6. 23.
1303.  
SZITHA Tünde  
Magyar Avignon? Zempléni Művészeti Napok 1996. = Muzs. 1996. 11. 7–10.
1304.  
SZÓNYI Erzsébet  
Bárdos szimpózium '96 (1–2). = Zeneszó. 1996. 4. 3., 5. 3–4.
1305.  
TAKÁCS László  
Éneklő Ifjúság. = Zeneszó. 1995. 5. 3.  
[Magyar Kórusok és Zenekarok Szövetsége Ifjúsági Tagozata – 1995. ápr. 28.]
1306.  
TÓTH Anna  
International Wind Conference in Abony. = HMQu. 1995. 1/2. 35–36.
1307.  
TRAJTLER Gábor  
Bajor evangélikus kántorok konferenciája. = MEZ. 1994/95. 4. 499–501.
1308.  
Tudományos konferencia Dobszay László tiszteletére. = Muzs. 1995. 3. 15.
1309.  
UJFALUSSY József  
Négy nap zenetudomány. A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság 1. tudományos konferenciája. = Muzs. 1995. 12. 21.
1310.  
VOZKOVÁ-NOVOTNÁ, Jana  
Z muzikologických konferenci. Cantus Planus, Sopron 4–9. zári. 1995. = Hudební Veda. 33. 1996. 1. 65–67.
1311.  
WALKER, Alan  
The International Liszt Piano Competition September 9–24, 1996. Some personal reflections. = HQu. 1996. 143. 150–154.
1312.  
WALKER, Alan  
A well-kept secret. Alan Walker talks about the 16<sup>th</sup> annual Budapest Spring Festival. [Riporter] Rácz Judit. = HQu. 1996. 141. 157–160.
1313.  
WILLMS, Christina-Maria  
Liszt und europäische Klaviermusik. Int. Symposium – 12. Weimarer Liszt-Tage. (20–23. 10. 94.). = ÖMZ. 1995. 1. 56–59.
1314.  
WIRTHMANN Julianna  
Hangulatjelentés Zemplénből. = Muzs. 1995. 10. 7–8.
1315.  
WIRTHMANN Julianna  
Naplójegyzetek egy zenés nyárról. = Muzs. 1996. 11. 25–26.  
Salzburg, Lago di Como, Torre del Lago.
1316.  
ZÁMBÓ István  
Nemzetközi éneklő hetek – Veszprém. = Zeneszó. 1995. 8. 7.
1317.  
Z[elinka] T[amás]  
Zenepedagógiai Konferenciák a ELTE Tanárképző Főiskola Karának Zenei Tanszékén. = Parl. 1996. 1. 1.

## Interjúk

1318.  
ADAM, Theo  
Vendégeink voltak: Theo Adam. Csák P. Judit beszélgetése. = Oé. 1995. 1. 5–6.

1319.  
AIRIZER Csaba  
„Arra születtem, hogy dolgozzak...”. Bemutatjuk Airizer Csabát. ([Riporter] Szomor György.) = Oé. 1995. 2. 25–29.
1320.  
ANTAL Mátyás  
Akikre naponta szükség van. Tízéves a Magyar Állami Énekkar. ([Riporter] Dalos Gábor.) = Zene–Zene–Tánc. 1995. 2. 10–11.
1321.  
BALASSA Sándor  
Beszélgetés Balassa Sándor zeneszerzővel a zenetanítás jelenéről és jövőjéről. Ábrahám Mariann riportja. = Parl. 1995. 5/6. 24–26.
1322.  
BALASSA Sándor  
Egy concerto és a bölcskeiek. Beszélgetés Balassa Sándor zeneszerzővel. ([Riporter] D. Veszelszky Sára.) = Zene–Zene–Tánc. 1995. 1. 14.
1323.  
BALASSA Sándor  
A művészet ügye csak az ország ügyével együtt jöhet rendbe. ([Riporter] Várkonyi Annamária.) = Zene–Zene–Tánc. 1995/96. 3/4. 4.
1324.  
BALASSA Sándor  
A Nap fiai – zenekarra, op. 54. Boros Attila riportja. = Zene–Zene–Tánc. 1996. 5. 8.
1325.  
BALASSA Sándor  
Az operakomponálás gyötrelmes boldogsága. Beszélgetés Balassa Sándorral új operájáról. Retkes Attila riportja. = Oé. 1995. 4. 5–8.
1326.  
BALI József  
Szimfónikus zenekaraink. Szolnoki Szimfónikus Zenekar. ([Riporter] Gönczy László.) = Muzs. 1996. 6. 14–16.
1327.  
BÁNDI János  
Lírai tenorból – hőstenor. [Riporter] Csák P. Judit. = Oé. 1996. 2. 20–21.
1328.  
BÁNKÖVI Gyula  
Művek bontakozóban. Bánkóvi Gyula hang-tájképe. [Riporter] Hollós Máté. = Muzs. 1996. 10. 48.
1329.  
BÁNTAINÉ SIPOS Éva  
Mesterek nélküli mester. B. Sipos Éva tanári pályájának összegzése. [Riporter] Hollós Máté. = Parl. 1996. 4. 35–41.
1330.  
BARSÍ Ernő  
„Háromszáz évre való tervem van”. [Riporter] Ács Anna. = Műhely/Győr. 1995. 2/3. 52–55.
1331.  
BARSÍ Ernő  
Őrizzük meg hagyományainkat! [Riporter] Nagy Péter. = Győri tanulm. 16. 1995. 135–144.
1332.  
BARTÓK Béla  
Kosztolányi Dezső riportja Bartók Bélával. = Magyar Tudomány. 41. 1996. 3. 326–329.
1333.  
BARTÓK, Béla  
An interview by Dezső Kosztolányi. = Bartók and his world. 1995. 228–234.
1334.  
BERKES Kálmán  
Ma már Japánban is lélekből akarnak zenélni. Barabás András budapesti beszélgetése Berkes Kálmánnal. = Muzs. 1995. 7. 20–21.
1335.  
BLÁZY Lajos  
Kulturális séta Magyarországon. [Riporter] Boros Attila. = Zene–Zene–Tánc. 1996. 5. 35.
1336.  
BLOMSTEDT, Herbert  
Göteborgtól San Fransiscoig. Budapesti beszélgetés Herbert Blomstedttel. [Riporter] J. Győri László. = Muzs. 1995. 6. 15–17.
1337.  
BOKOR Jutta  
„A pénz markában eszközzé silányul a művészet!” Pályakép Bokor Juttáról. [Riporter] Máta Györgyi. = Oé. 1996. 5. 17–20.

1338.  
BOTH Lehel  
A muzsikálás szellemi tevékenység. Beszélgetés egy zenetanárral japán tapasztalatairól. [Riporter] Kovács János. = Új forrás. 28. 1996. 4. 51–58.
1339.  
CARELLI Gábor  
„Úgy kell operát rendezni, ahogy a zeneszerző elképzelte...” New York-i beszélgetés a 80 esztendőös Carelli Gáborral. [Riporter] Vilmányi Zita. = Oé. 1995. 2. 6–9.
1340.  
CSAPÓ Gyula  
Művek bontakozóban. Csapó Gyula: Phaedra. [Riporter] Hollós Máté. = Muzs. 1996. 12. 38.
1341.  
CSENGERY Adrienne  
Az énekhang számomra hangszer. Feuer Mária beszélgetése Csengery Adrienne-nel. = Muzs. 1996. 5. 15–19.
1342.  
CSENKI Imre  
Személyes emlékeim. Beszélgetés Csenki Imrével. [Riporter] K[ovács] M[ária]. = Zeneszó. 1995. 7. 6.
1343.  
CSIKÓS Attila  
„...vizuálisan is felépíteni a zenei folyamat ívét!”. Diszlettervező Csikós Attila. [Riporter] Szomory György. = Oé. 1996. 3. 15–19.
1344.  
CZANIK Zsófia  
„A – S – D – F - köz...” Múltidézés Czanic Zsófiával. [Riporter] Dalos László. = Oé. 1996. 1. 17–19.
1345.  
CZIFRA János  
Beszélgetés Czifra Jánossal a salzburgi dóm egyházzenejéről. [Riporter] Székely György. = MEZ. 1995/96. 4. 470–472.
1346.  
DÉRI András – SELMECZI György  
Vigyázz! – Pihenj! – Oszolj!? A Honvéd Együttes Weiner Leó Szimfónikus Zenekara. [Riporter] Halász Péter. = Muzs. 1995. 7. 7–10.
1347.  
DOMAHIDY László  
„Igazi aranykorszak résztvevője voltam”. Találkozás a 75 esztendőös Domahidy Lászlóval. [Riporter] Szeghalmi Elemér. = Oé. 1995. 3. 6–8.
1348.  
ECKHARDT Mária  
Egy éves a Liszt Ferenc Múzeum Franz Schubert köre. „Várjuk a zeneiskola-igazgatók, zenetanárok jelentkezését!”. Solymosi Tari Emőke beszélgetése Eckhardt Máriával, a Schubert Kör ügyvezető elnökével. = Parl. 1995. 4. 32–35.
1349.  
EÖTVÖS, Péter  
„Meine Musik ist Theatermusik”. Péter Eötvös im Gespräch mit Martin Lörber. = Musiktexte. 1995. Heft 59. 7–14.
1350.  
EÖTVÖS Péter  
Zenénk nem rosszabb a múlt századnál. [Riporter] Nagy Marianna. = Népszabadság. 54. 1996. 184. 9.
1351.  
FARAGÓ Béla  
Művek bontakozóban. Faragó Béla walkürjei. [Riporter] Hollós Máté. = Muzs. 1996. 1. 32.
1352.  
FARKAS Ferenc  
„A legszebb hangszer az emberi hang”. A 90 esztendőös Farkas Ferenc köszöntése. [Riporter] Retkes Attila. = Oé. 1995. 5. 2–5.
1353.  
FARKAS Ferenc  
A zene szolgálatában, a költészet vonzásában. [Riporter] Itzés Mihály. = Forrás. 28. 1996. 10. 65–68.
1354.  
FEKETE Gyula  
Művek bontakozóban. Fekete Gyula amerikai teremtése. [Riporter] Hollós Máté. = Muzs. 1996. 5. 40.
1355.  
FELTSMAN, Vladimir  
Olvastunk róla... Vladimir Feltsman – a Bach-specialista, aki más, mint a többi. [Riporter] Anne Underwood. (Közread. Wirthmann Julianna.) = Muzs. 1995. 6. 25–26.

1356.  
FENYVES Lóránd  
Fenyves Lóránd – lexikoncímű helyett. [Riporter] Feuer Mária. = Muzs. 1996. 4. 7–11.
1357.  
FISCHER Iván  
„Én egy forgatókönyvet valósítok meg.” A Fesztiválzenekar vezetőjével beszélget J. Győri László. = Élet irod. 40. 1996. 47. 9–15.
1358.  
FISCHER Iván  
A felszín és a mély. [Riporter] Gordon Tamás. = M. Hírl. 28. 1995. 259. 14.
1359.  
FORRAI Katalin  
Egy élet gyerekekkel és zenével. Forrai Katalin 70 éves. [Riporter] Mikes Éva. = Muzs. 1996. 9. 9–13.
1360.  
GALGÓCZY Judit  
„A zene autonómiáját mindig meg kell őrizni”. Beszélgetés Galgóczy Judittal. [Riporter] Retkes Attila. = Oé. 1995. 3. 20–22.
1361.  
GALLYAS Csaba  
Pártsemleges döntések. J. Győri László beszélgetése Gallyas Csabával, a Művészeti és Szabadművelődési Alapítvány igazgatójával. = Muzs. 1995. 8. 4–5.
1362.  
GARAMSZEGI Gábor  
Miért támogatja a zenét? Garamszegi Gábor és a Philip Morris avagy a finanszírozás szabadsága: a művészet szabadsága. [Riporter] Feuer Mária. = Muzs. 1996. 6. 10–13.
1363.  
GARINO, Gérard  
Don Sanche – Gérard Garino. [Riporter] Csák P. Judit. = Oé. 1996. 3. 37.
1364.  
GÉMESI Géza  
Művek bontakozóban. Gémesi Géza kompozíciókezdeményei. [Riporter] Hollós Máté. = Muzs. 1996. 8. 41.
1365.  
GONDA János  
30 éves a Jazztanszak. Boronkay Antal interjúja Gonda Jánossal. = Muzs. 1995. 5. 40–41.
1366.  
GONDA János  
Választások és vonzások. [Riporter] Jávorszky Béla Szilárd. = Kritika. 1995. 5. 38–39.
1367.  
GREGOR József  
Domingónak nem lehet előre köszönni. [Riporter] Devich Márton. = M. nemz. 58. 1995. 265. 19.
1368.  
GREGOR József  
„A hanggal teremteni kell!”. Látogatóban Gregor Józsefnél. [Riporter] Szomor György. = Oé. 1996. 1. 4–8.
1369.  
GREGOR József  
Hazatérő hangtölkés. Lejegyezte Spánn Gábor. = Magyarország(1994). 33. 1996. 16. 29.
1370.  
GYIMESI László  
Menekülési útvonalak. [Riporter] Feuer Mária. = Muzs. 1995. 7. 3–6.
1371.  
GYŐRI László, J.  
Fiesta, vagy művészet?. Budapesti Tavaszi Fesztivál. = Muzs. 1996. 4. 3–6.  
Klenjanszky Tamás, Dr. Meggyes István, Török Tamás.
1372.  
HALMOS László  
„Minden földet, Istent dicséritek!” Beszélgetés Halmos László zeneszerzővel. [Riporter] Czigány György. = Távlatok. 22. 1995. 309–311.
1373.  
HAMAR Zsolt  
Bartók: alfa+omega. [Riporter] Kerényi Mária. = Zene–Zene–Tánc. 1995/96. 3/4. 12.
1374.  
HASELBÖCK, Hans  
Beszélgetés Hans Haselböckkel az orgonás műemlékvédelemről. = MEZ. 1994/95. 3. 335–340.
1375.  
HEIN, Mary Alice  
25 years of Kodály training in California. [Riporter] Dénes Legány. = BulletinKodály. 20. 1995. 1. 45–48.

1376.  
HÉRA Éva  
A lényeg a közönség és a hagyományok őrzése...  
Beszélgetés Héra Évával a Muharay Elemér Népművészeti Szövetség tevékenységéről. [Riporter]  
Kóka Rozália. = Zeneszó. 1995. 1. 11.
1377.  
HOLL, Robert  
A dalkultúrának megvannak a maga kis szigetei...  
J. Győri László beszélgetése Robert Holl-lal. = Muzs.  
1995. 3. 33–35.
1378.  
HOLLÓS Máté  
Tőlünk nem fogadnak el kommerszet. A Hungarotonról és a komolyzenei lemezipiacról. [Riporter]  
Varsányi Gyula. = Népszabadság. 54. 1996. 203. 25.
1379.  
HUSZÁR Lajos  
Művek bontakozóban. Huszár Lajos: A csend. [Riporter]  
Hollós Máté. = Muzs. 1995. 6. 34.
1380.  
HUTIRA Albin  
Sok a fénymásoló, kevés a kotta. Devich Márton beszélgetése Hutira Albinnal. = Muzs. 1996. 5. 30.
1381.  
JANDÓ Jenő  
Hangok – hangszerek. [Riporter] Pap János. = Muzs.  
1995. 6. 21–22.
1382.  
JELLINEK György (George Jellinek)  
Egy magyar zenei szerkesztő Amerikában. [Riporter]  
Vilmányi Zita. = Oé. 1996. 1. 26–27.
1383.  
JENEY Zoltán  
A bal oldalon nő az oszlop... Mihancsik Zsófia beszélgetése Jeney Zoltánnal. = Muzs. 1996. 5. 6–11.
1384.  
JENEY Zoltán  
Ideológiától függetlenül. [Riporter] J. Győri László.  
= Muzs. 1996. 2. 24–25.
1385.  
JENEY Zoltán  
Romlottak a kortárs zene pozíciói. Jeney Zoltán zeneszerző az egyéni sikerekről és arról, vége van-e a zenetörténetnek. [Riporter] Varsányi Gyula. = Népszabadság. 54. 1996. 239. 27.
1386.  
JERUSALEM, Siegfried  
Vendégeink voltak: Siegfried Jerusalem. [Riporter]  
Hankiss Ilona. = Oé. 1995. 1. 6–8.
1387.  
JONAS, Peter  
Miért különleges az opera? Interjú Peter Jonas-szal.  
= Oé. 1995. 2. 38–39.  
A Frankfurter Allgemeine Zeitung cikkét ford.  
Félix Pál.
1388.  
JUHÁSZ Jenő  
Hová lettél fásori Zeneműtár? [Riporter] Mikes Éva.  
= Muzs. 1995. 3. 28–30.
1389.  
KAMP Salamon – KOCSÁR Balázs  
„A közönség operaszereztetének itt hagyományai vannak”. Körkép Debrecen zenei életéről (1). [Riporter] Boros Attila. = Zene-Zene-Tánc. 1995. 1. 10–11.
1390.  
KAPOSI Gergely  
Egy fiatal karnagy az Ybl-palotából. Három ezüst cigarettatárca – ütőhangszerként. [Riporter] Réfi [Zsuzsanna]. = Zene-Zene-Tánc. 1995/96. 3/4. 19.
1391.  
KARIKÓ Teréz  
„A nagyvilággal szemben Szegedet választottam.”  
Beszélgetés Karikó Teréz operaénekesssel. [Riporter]  
Gyémánt Csilla. = Szeged. 1995. júl./dec. 75–79.
1392.  
KÁROLYI Pál  
Művek bontakozóban. Károlyi Pál útja a szabadsághoz. [Riporter] Hollós Máté. = Muzs. 1996. 9. 45.
1393.  
KELLER András  
„the supremely gifted Keller Quartet”. An interview with András Keller, leader of the quartet. [Riporter]  
Boronkay Antal. = HMQu. 1996. 1/2. 38–42.
1394.  
KELLER, András  
Végre tudok mosolyogni, ha játszom. Mikes Éva beszélgetése Keller Andrásal. = Muzs. 1996. 8. 13–16.

1395.  
KERÉNYI-MIKLÓS Gábor  
„Az ördög újjászületett...” Beszélgetés a Faust rendezőjével. [Riporter] Szomor György. = Oé. 1996. 2. 13–15.
1396.  
KERÉNYI-MIKLÓS Gábor  
„Számomra az opera – gondolati kaland”. Beszélgetés Kerényi-Miklós Gáborral. [Riporter] Retkes Attila. = Oé. 1995. 1. 2–4.
1397.  
KERESZTES Szabolcs  
A számítógépes zene szerelme. [Riporter] Joó Tibor. = Horvátországi mság. 3. 1996. 12. 28–32.
1398.  
KESSELYÁK Gergely  
Agymosásnak Mozart, Haydn... [Riporter] K[erényi] M[ária]. = Zene-Zene-Tánc. 1995/96. 3/4. 13.
1399.  
KIRÁLY László  
Művek bontakozóban. Király László őszinte hangja. [Riporter] Hollós Máté. = Muzs. 1995. 7. 32.
1400.  
KOCSIS Zoltán  
Az az érvényes, ami megszólal. Művészetről, politikáról, az egészséges egyensúly szükségességéről. [Riporter] Jávorszky Béla Szilárd. = Népszabadság. 54. 1996. 298. 27.
1401.  
KOCSIS Zoltán  
„Én a foltozó varga vagyok.” [Riporter] Mikes Éva. = Élet irod. 40. 1996. 30. 8–9.
1402.  
KOCSIS Zoltán  
A jövőbe hajított lándzsa. Kocsis Zoltán Liszt Ferencről. [Riporter] Mikes Éva. = Muzs. 1996. 10. 17–18.
1403.  
KOCSIS Zoltán  
Tökéletes volt köztünk az egyetértés. Kocsis Zoltán Szvjasatoszlav Richterről. [Riporter] Csengery Kristóf. = Muzs. 1995. 4. 6–8.  
ua. HQu. 1995. 138. 145–148.
1404.  
KOLLÁR Imre – DUFFEK Mihály  
Négyszeres túljelentkezés – nehéz körülmények. Körkép Debrecen zenei életéről (2). [Riporter] Boros Attila. = Zene-Zene-Tánc. 1995. 2. 16–17.
1405.  
KOLTAY Valéria  
„Ez cigánykerekezni is tud!” Születésnap beszégetés Koltay Valériával. [Riporter] Kerényi Mária. = Oé. 1995. 2. 17–19.
1406.  
KOMLÓS Péter  
A háromezer-ötszázadik koncert felé. Komlós Péter hegedűművész a pályáról, a kvartettezésről. [Riporter] Devich Márton. = M. nemz. 58. 1995. 278. 15.
1407.  
KONCZ Tamás – NÉMETH Géza  
Szimfónikus zenekaraink. Félúton Budapest és Bécs között. Győri Filharmonikus Zenekar. [Riporter] Halász Péter. = Muzs. 1995. 5. 3–5.
1408.  
KONRÁD György  
Aki három ütős „hangszer” mestere. Konrád György a hegedűről, a brácsáról és a teniszütőről. [Riporter] Dalos Gábor. = Zene-Zene-Tánc. 1995. 1. 4–6.
1409.  
KONRÁD György  
A világ legszerencésebb embere. Borgó András interjúja Konrád Györggyel. = Muzs. 1996. 3. 30–36.
1410.  
KOROLIOV, Evgeni  
Nem Oroszországgal volt bajom. J. Győri László beszélgetése Evgeni Koroliovval. = Muzs. 1995. 5. 24–25.
1411.  
KÓSA Gábor  
Művek bontakozóban. Kósa Gábor: Ló-ének. [Riporter] Hollós Máté. = Muzs. 1996. 3. 41.
1412.  
KOVÁCS Géza – MALINA János – TÓTHPÁL József  
Együtt vagy külön? Az ÁHZ és a Filharmonia jövőjéről. [Riporter] J. Győri László. = Muzs. 1996. 11. 3–6.

1413.  
KOVÁCS Kálmánné  
Az új zeneiskolai tantervekről. Péter Miklós beszélgetése Kovács Kálmánné, a Fővárosi Pedagógiai Intézet hangszeres vezető szaktanácsadójával, a Magyar Zeneiskolák Szövetsége elnökhelyettesével. = Parl. 1996. 5/6. 12–15.
1414.  
KUIJKEN, Sigiswald  
Meddig régi a régi zene? Malina János beszélgetése Sigiswald Kuijkennel. = Muzs. 1995. 2. 36–38.
1415.  
KUN Zsuzsa  
Giselle a Giselle-ről. [Riporter] Gerencsér Ágnes. = Zene-Zene-Tánc. 1996. 5. 18–19.
1416.  
KURTÁG György  
„Az ember sohasem érkezik túl későn”. Hans Heg beszélgetése Kurtág Györggyel. = Muzs. 1996. 2. 12–15.
1417.  
KUTRUCZ Éva  
Magyar énekiskolák IV. [Riporter] Kerényi Mária. = Oé. 1996. 2. 7–8.
1418.  
LANTOS István  
VII. Országos Zeneiskolai Zongoraverseny. Nyíregyháza, 1995. márc. 31. – ápr. 3. [Riporter] Körber Tivadar. = Parl. 1995. 5/6. 1–4.
1419.  
LANTOS, István  
„I have deference for tradition”. A conversation with István Lantos. [Riporter] Solymosi Tari Emőke. = HMQu. 1995. 1/2. 44–47.
1420.  
LÁSZLÓ Margit  
Az Operaház örökös tagjai László Margit. [Riporter] Kerényi Mária. = Oé. 1996. 2. 22–25.
1421.  
LEHOCZKY Éva  
Királynő, többszázszor. Lehoczky Éva. [Riporter] Kerényi Mária. = Oé. 1995. 4. 12–14.
1422.  
LENÁRD Andor – MELIS Béla  
Szimfónikus zenekaraink. Legnagyobb múlt – legbizonytalanabb jövő. Az Operaház „válogatottja”, a Budapesti Filharmóniai Társaság Zenekara. [Riporter] Devich Márton. = Muzs. 1996. 8. 25–27.
1423.  
LENNON, John – ONO, Yoko  
A munkásosztály hőse. [Riporter] Robin Blackburn, Tariq Ali. = Eszmélet. 32. 1996. 93–102.
1424.  
LIGETI András  
A bartóki igazság. Ligeti András karmester a 96/97-es évadról, művészi munkásságáról. [Riporter] László V. Gyula. = Havi m. fórum. 4. 1996. 11. 45–47.
1425.  
LUKIN László  
A 70 éves igric. Beszélgetés Lukin Lászlóval. [Riporter] Hollós Máté. = Zeneszó. 1996. 1. 11.
1426.  
LUKIN László  
A gyerekeknek nem lehet unalmasan muzsikálni. [Riporter] Devich Márton. = M. nemz. 58. 1995. 236. 19.
1427.  
MAKLÁRI József  
Beszélgetés Maklári József karnaggyal. [Riporter] K[ovács] M[ária]. = Zeneszó. 1995. 8. 7.
1428.  
MÁRTA István  
Mindig útközben. [Riporter] B. Vörös Gizella. = Kult. köz. 1996. 49–64.
1429.  
MÁRTA István  
Művek bontakozóban. Márta István: Az üvegfüvő álma. [Riporter] Hollós Máté. = Muzs. 1995. 3. 8.
1430.  
MENUHIN, Yehudi  
Erkölcöket csak példamutatással lehet tanítani. (Budapesti beszélgetés Yehudi Menuhinnal.) [Riporter] Solymosi Tari Emőke. = Parl. 1996. 5/6. 1–5.
1431.  
MERTIN, Josef  
„Zenélni kell...”. Josef Mertin beszél életéről és a zenetudományról (1–2). [Riporter] Urbanetz Víg Margit. = Muzs. 1996. 7. 9–11., 8. 22–24.

1432.  
MÉSZÁROS Sándor  
Lelkész fiából többszörös főpap. Földközeli beszélgetés Mészáros Sándorral. [Riporter] Dalos László. = Oé. 1995. 4. 19–22.
1433.  
MÉSZÖLY Katalin  
„Itt mindenki magányos farkas...”. Pályakép Mészöly Katalinról. [Riporter] Máta Györgyi. = Oé. 1996. 2. 16–19.
1434.  
MEZŐ Imre – BORONKAY Antal  
Hol tart a Liszt Összkiadás? [Riporter] Devich Márton. = Muzs. 1996. 10. 39–40.
1435.  
MISKOLCZY Mária  
Bemutatjuk Miskolczy Mária népdalénekest. [Riporter] Takács Ibolya. = Zeneszó. 1996. 9. 17.
1436.  
MOLNÁR András  
Parpignoltól a Siegfriedig. Portré Molnár Andrásról. [Riporter] László Péter. = Oé. 1996. 4. 6–12.
1437.  
NÁDORI Péter  
Előítéletek nélkül akarok dolgozni. J. Győri László interjúja Nádori Péterrel, a Művelődési és Közoktatási Minisztérium osztályvezetőjével. = Muzs. 1995. 2. 13–15.
1438.  
OLSVAY Endre  
Művek bontakozóban. Olsvay Endre négy kompozíciója. [Riporter] Hollós Máté. = Muzs. 1995. 10. 45.
1439.  
ORBÁN György  
Művek bontakozóban. Orbán György műhelye – fátyolon át. Hollós Máté riportja. = Muzs. 1995. 5. 38.
1440.  
ORBÁN György  
A Vigilia beszélgetése Orbán Györggyel. [Riporter] Bitskey Botond. = Vigilia. 1996. 4. 305–312.
1441.  
OROSZ Júlia  
Az „Aranycsapatból”: Orosz Júlia emlékezik. [Riporter] Borgó András. = Muzs. 1995. 8. 10–16.
1442.  
OROSZ Júlia  
Négy évtized néhány pillanata... Látogatás Orosz Juliánál. [Riporter] Dalos László. = Oé. 1996. 3. 4–8.
1443.  
PÁL Tamás  
„Meg kell találnunk helyünket a polgári világban!” Beszélgetés az új zeneigazgatóval. [Riporter] Hollósi Zsolt. = Szeged. 1996. márc. 24–27. ua. = Oé. 1996. 3. 28–30.
1444.  
PALÁNKAY Klára  
Királylány, királyné, királynő. Látogatóban Palánkay Kláránál. [Riporter] Dalos László. = Oé. 1996. 4. 18–21.
1445.  
PÁLOS Imre  
„Szerettem volna Otello lenni...!”. Találkozás Pálos Imrével. [Riporter] Szeghalmi Elemér. = Oé. 1996. 1. 28–30.
1446.  
PAPP Lajos  
Bartók ügyének szolgálatában. Beszélgetés Papp Lajos zeneszerzővel. [Riporter] Straky Tibor. = Parl. 1995. 5/6. 26–28.
1447.  
PENDERECKI, Krzysztof  
Kísérletek és hagyományok. [Riporter] Konrad Sutarski. = Hítel. 8. 1995. 5. 53–58.
1448.  
PERAHIA, Murray  
Soha nem hallgatom meg lemezeimet. J. Győri László beszélgetése Murray Perahiával. = Muzs. 1995. 2. 17–19.
1449.  
PÉTER SZABÓ Anikó  
Miss Quickfinger. [Riporter] Kerényi Mária. = Oé. 1995. 1. 30–32.  
Az Oláh Gusztáv emlékére alapított kitüntetés tulajdonosa 1994-ben az Operaház vezető korrepetitora lett.
1450.  
PETROVICS Emil  
Ma a sznobok diktálnak – mondja Petrovics Emil zeneszerző, aki bemutatóra készül. [Riporter] Varsányi Anikó. = Népszabadság. 53. 1995. 259. 11.



1451.  
PETROVICS Emil  
Pygmalion-kantáta – amerikai rendelésre. Egy délután Petrovics Emilnél. [Riporter] Czigány György. = Zene-Zene-Tánc. 1995. 1. 15.
1452.  
POPA Péter  
A zenekarok egymásra találtak. Popa Péter a szimfonikusok szövetségéről. [Riporter] Csontos János. = Zene-Zene-Tánc. 1995. 1. 8–9.
1453.  
PRUNYI Ilona  
Karrier tíz év késéssel. Prunyi Ilona a zenéből merített erőt. [Riporter] Réfi Zsuzsanna. = Zene-Zene-Tánc. 1995. 2. 19.
1454.  
RAMEY, Samuel  
Villáminterjú Samuel Ramey-vel. [Riporter] Kálmán Péter. = Oé. 1996. 4. 24–26.
1455.  
RÁNKI Dezső – KLUKON Edit  
„Előre hallom a darabot”. Beszélgetés Ránki Dezső és Klukon Edit zongoraművészekkel. [Riporter] Szilágyi Gyula. = Bárka. 1996. 1/2. 83–86.
1456.  
REMÉNYI Attila  
Művek bontakozóban. Reményi Attila számítógépen rögtönöz. [Riporter] Hollós Máté. = Muzs. 1996. 4. 32.
1457.  
RICHTER, Szvjatoszlav  
Az előadóművész a zeneszerző tükre. Kavashima Midori beszélgetése Szvjatoszlav Richterrel (1–2). = Muzs. 1995. 4. 9–14., 5. 18–23.
1458.  
ROLLA János  
Zenekaraink. A paradicsomon kívül. Wirthmann Julianna beszélgetése Rolla Jánossal, a Liszt Ferenc Kamarazenekar művészeti vezetőjével. = Muzs. 1995. 3. 3–7.
1459.  
ROST Andrea  
Traviata mint Fidelio? Dr. Székely György salzburgi beszélgetése Rost Andreával. = Muzs. 1995. 11. 14–15.
1460.  
ROZGONYI Éva  
„A zene gyógyít, vagy legalábbis segít élni.” Találkozás Rozgonyi Éva karnaggyal. [Riporter] Hollósi Zsolt. = Szeged. 1996. aug. 22–24.
1461.  
ROZSOS István  
„Lelkileg, technikailag éretten...”. Portré Rozsos Istvánról. [Riporter] Mészáros Szilvia. = Oé. 1996. 1. 22–24.
1462.  
SACHER, Paul  
Egy nap Paul Sacherral. [Riporter] Bónis Ferenc. = Hítel. 9. 1996. 10. 69–81.
1463.  
SÁNDOR Judit  
Látogatóban Sándor Juditnál. [Riporter] Hankiss Ilona. = Oé. 1995. 5. 22–27.
1464.  
SÁRI József  
„Szívesen játsszák a műveimet”. Sári József hatvan éves. [Riporter] Boros Attila. = Zene-Zene-Tánc. 1995. 2. 20.
1465.  
SÁROSI Bálint  
Egy éjszakára igazi „cigány” is voltam. [Riporter] Borgó András. = Muzs. 1996. 12. 7–13.
1466.  
SÁROSI Bálint  
„Mondd, te zenebohóc vagy?” [Riporter] Kovács Sándor. = Kortárs. 39. 1995. 10. 90–94.
1467.  
SÁRY László  
Művek bontakozóban. Sáry László új vokális művei. [Riporter] Hollós Máté. = Muzs. 1995. 8. 46.
1468.  
SCHIFF András  
Beschwingte Trance, helle Einsichtigkeit. Der Pianist András Schiff, Vorge stellt von Peter Cossé. = ÖMZ. 1996. 8. 539–543.
1469.  
SELMECZI György  
Fel sem merül, hogy tudomására hozzuk a világnak, mit szeretnének. [Riporter] Martos Gábor. = Jelenkor. 38. 1995. 12. 1080–1087.

1470.  
SELMECZI György  
Művek bontakozóban. Selmeczi György olasz-orosz operája. [Riporter] Hollós Máté. = Muzs. 1996. 7. 41.
1471.  
SEREI Zsolt  
Művek bontakozóban. Serei Zsolt vokális ébredése. [Riporter] Hollós Máté. = Muzs. 1996. 11. 40.
1472.  
SHAPIRO, Marilyn  
Operáról egy kicsit másként. Wirthmann Júlianna interjúja Marilyn Shapiroval, a Metropolitan Opera marketing-igazgatójával. = Muzs. 1995. 8. 28–30.
1473.  
SIMONOV, Ūrij Ivanovič  
A karmestert két emberből gyúrták. [Riporter] Kerekes András. = Zene-Zene-Tánc. 1995. 2. 6–7.
1474.  
SIVÓ Imre  
Miért támogatja a zenét? Sivó Imre, a Zwack Unicum Rt. vezérigazgatója. [Riporter] Feuer Mária. = Muzs. 1995. 5. 6–8.
1475.  
SOLTÉSZ Elekné  
Tevékeny évtizedek a zeneoktatásért. [Riporter] K[ovács] M[ária]. = Zeneszó. 1996. 7. 11.
1476.  
SOMFAI László  
Ez a mi anyanyelvünk. Beszélgetés Somfai Lászlóval, a Bartók-Archívum vezetőjével. [Riporter] J. Győri László. = Élet irod. 39. 1995. 38. 5–6.
1477.  
SOMFAI, László  
Seeing Bartók clear. Interview with László Somfai, head of the Budapest Bartók Archives. [Riporter] Batta András = HQu. 1995. 139. 36–41.
1478.  
SOPRONI József  
Művek bontakozóban. Soproni József műhelyében. [Riporter] Hollós Máté. = Muzs. 1995. 2. 30.
1479.  
SPÁNYI Miklós  
Ahol a költöző madarak megpihennek. Spányi Miklós Liminkában. [Riporter] Mikes Éva. = Muzs. 1996. 11. 16–19.
1480.  
STERN, Isaac  
Egy álomvilág összeomlott. [Riporter] Retkes Attila. = M. hirl. 1996. 122. 11.
1481.  
STERN, Isaac  
Az ember megpróbál fiatal maradni... J. Győri László beszélgetése Isaac Sternnel. = Muzs. 1996. 9. 23–26.
1482.  
STRAUSZ Kálmán  
Egy kísértésmentes kórus. Frankfurtba készül a Magyar Rádió Énekkara. [Riporter] Jeney Attila. = Zene-Zene-Tánc. 1995. 1. 19.
1483.  
STRÉM Kálmán  
Tóparti fesztiválok. Strém Kálmán nyári újításai és elképzelései. [Riporter] Tóth Anna. = Parl. 1996. 3. 43–45.
1484.  
SUGÁR András  
Miért támogatja a zenét? Feuer Mária interjúja Sugár Andrással, a WESTEL 900 GSM Rt. vezérigazgatójával. = Muzs. 1995. 1. 4–5.
1485.  
SULYOK Imre  
Amikor én pályakezdő voltam. Csak tiszteletbeli nyugdíjas vagyok. Borgó András interjúja Sulyok Imrével. = Muzs. 1995. 5. 9–15.
1486.  
SUTHERLAND, Joan – BONYNGE, Richard  
Találkozás Joan Sutherlanddal és Richard Bonyngel. [Riporter] Csák P. Judit. = Oé. 1995. 4. 27–28.
1487.  
SZABADOS György  
Két beszélgetés Szabados Györggyel. [Riporter] Bicskei Zoltán. = Műhely/Győr. 1995. 4. 35–37.
1488.  
SZABADOS György  
A szent fönixmadár dürrögései. [Riporter] Jávorszky Béla Szilárd. = Kritika. 1995. 7. 17–19.
1489.  
SZALAY Karola  
Még egyszer a Mandarinról. Milánói beszélgetés Szalay Karolával. [Riporter] Róna Katalin. = Zene-Zene-Tánc. 1995/96. 3/4. 30–31.

1490.  
SZÉKELY Zoltán  
Bartók nem szeretett „megjegyezni”... Sebő Ferenc kanadai beszélgetése Székely Zoltánnal. = Muzs. 1995. 11. 34–37.
1491.  
SZESZTAY Zsolt  
Jubileum. Kovács Mária beszélgetése Szesztay Zsolt karnaggyal. = Zeneszó. 1995. 4. 5.
1492.  
SZIGETI István  
Művek bontakozóban. Szigeti István Requiemje és Verkli-dala. [Riporter] Hollós Máté. = Muzs. 1995. 4. 30.
1493.  
SZILFAI Márta  
Pillanatfelvétel Szilfai Mártáról. [Riporter] Szomory György. = Oé. 1996. 5. 7–9.
1494.  
SZINETÁR Miklós  
Főigazgató: Szinetár Miklós. [Riporter] Szomory György. = Oé. 1996. 4. 3–5.
1495.  
SZINETÁR Miklós  
Nem akarok hazudós politikát folytatni. Feuer Mária beszélgetése Szinetár Miklóssal. = Muzs. 1996. 12. 3–6.
1496.  
SZINETÁR Miklós  
A szeretet egyelőre orvosolja a gondokat. [Riporter] Réfi Zsuzsanna. = Zene–Zene–Tánc. 1996. 4. 8–9.
1497.  
SZOKOLAY Sándor  
Magunkon kezdjük a megújulást. Interjú Szokolay Sándor zeneszerzővel. [Riporter] Bodnár Dániel. = Magyarország/(1994). 32. 1995. 37. 12.
1498.  
SZŐNYI Erzsébet  
A Magyar Kodály Társaság. [Riporter] Ráksi Katalin. = Zene–Zene–Tánc. 1995/96. 3/4. 16–17.
1499.  
SZŐNYI Erzsébet  
Ünnepeink zenéje. Interjú Szőnyi Erzsébettel. [Riporter] K[ovács] M[ária]. = Zeneszó. 1996. 2. 9.
1500.  
SZŐNYI Erzsébet  
Zenepedagógia mi lesz veled? [Riporter] V[árkonyi] A[nnamária]. = Zene–Zene–Tánc. 1995/96. 3/4. 4.
1501.  
SZŐNYI Ferenc  
Szőnyi Ferencre emlékezem halálának ötödik évfordulóján. Hankiss Ilona riportja. = Oé. 1995. 4. 29–31.  
A riport 1979-ben készült.
1502.  
TIHANYI László  
A latin pillér. Beszélgetés Tihanyi Lászlóval, zeneszerzői „útitervéről”. [Riporter] Hollós Máté. = Muzs. 1995. 6. 27–29.
1503.  
TOGOBICKIJ Viktor  
Művek bontakozóban. Togobickij Viktor inspirációi. [Riporter] Hollós Máté. = Muzs. 1996. 6. 37.
1504.  
TÓTH Ágnes  
Karnagyaink műhelyében. Beszélgetés Tóth Ágnes debreceni karnaggyal. [Riporter] Vajna Katalin. = Zeneszó. 1995. 6. 1–10.
1505.  
TÓTH János  
„A sikerhez vezető út számomra tartalmasabb, mint maga a siker...”. Pályakép Tóth Jánosról. [Riporter] Máta Györgyi. = Oé. 1996. 3. 20–23.
1506.  
TÓTH Margit  
Tizenöt év Egyiptomban. Mikes Éva interjúja Tóth Margittal. = Muzs. 1996. 1. 19–21.
1507.  
TÓTHPÁL József  
A művészet evangélium a számunkra. Interjú Tóthpál Józseffel. [Riporter] S. A. = Zeneszó. 1996. 2. 8.
1508.  
ÜTŐ Endre  
Leköszönő főigazgató. Ütő Endre. [Riporter] Szomory György. = Oé. 1996. 3. 2–3.
1509.  
VADAS KISS László  
„Mélyen lehajtom a fejem...”. Életút-vázlatféle Vadas Kiss Lászlóról. [Riporter] Dalos László. = Oé. 1996. 2. 27–30.

1510.  
VÁGÓ Nelly  
„A jelmeztervezőnek éreznie kell, ami az emberből sugárzik”. Vágó Nelly. [Riporter] Kádár Márta. = Oé. 1995. 3. 23–25.
1511.  
VAJDA János  
Művek bontakozóban. Vajda János: Leonce és Léna. [Riporter] Hollós Máté. = Muzs. 1995. 1. 40.
1512.  
VALLÓ Péter  
„Megfertőzödtem az operarendezés iránti vággyal”. Valló Péter a Lammemoori Lucia felújításáról. [Riporter] Retkes Attila. = Oé. 1995. 2. 2–4.
1513.  
VÁSÁRY Tamás  
A Vigilia beszélgetése Vásáry Tamással. [Riporter] Czigány György, Lukács László. = Vigilia. 60. 1995. 5. 389–395.
1514.  
VÁSÁRY Tamás – HÉTHY Apor  
Szimfónikus zenekaraink. Idealizmus és munkakedv. A Magyar Rádió és Televízió Szimfónikus Zenekara. J. Györi László interjúja. = Muzs. 39. 1996. 3. 24–26.
1515.  
VENCZEL Sándor  
Bezár az Operaház? [Riporter] Révay András. = Magyarország/(1994). 1996. 16. 28.
1516.  
VENCZEL Sándor  
Mebízott főigazgató: Venczel Sándor [a Magy. Áll. Operaház gazd. ig.]. [Riporter] Szomory György. = Oé. 1996. 2. 3–4.
1517.  
VICTOR Máté  
A zenei élet konfliktusai. [Riporter] J. Györi László. = Muzs. 1996. 2. 23–24.
1518.  
VIDOVSKY László  
Ezredvégi beszélgetés Vidovszky Lászlóval. [Riporter] Tillmann J[ózsef] A., Monory M. András. = 2000. 1996. 1. 3–7.
1519.  
VIDOVSKY László  
Művek bontakozóban avagy Vidovszky László művei haldoklóban? [Riporter] Hollós Máté. = Muzs. 1995. 11. 42.
1520.  
VIDOVSKY László  
„...unlike most composers, I am interested in the physical aspect of music as well”. A conversation with Vidovszky László. [Riporter] Endre Olsvay. = HMQu. 1995. 1/2. 20–24.
1521.  
VIDOVSKY László  
Zene és intellektus. [Riporter] Weber Kristóf. = Jelenkor. 38. 1995. 7/8. 606–609.
1522.  
VIDOVSKY László  
Zene és színház. [Riporter] Weber Kristóf. = Jelenkor. 39. 1996. 12. 1103–1107.
1523.  
VIKÁR László  
Beszélgetés Vikár László Széchenyi-díjas népzene-tudóssal. [Riporter] Takács Ibolya. = Zeneszó. 1995. 10. 9.
1524.  
VUKÁN György  
A fekete és fehér dzsessz. [Riporter] Jávorszky Béla Szilárd. = Kritika. 1996. 3. 20–21.
1525.  
WAGNER, Wolfgang  
„Gondolati indítást adni az embereknek”. Bayreuthi beszélgetés a 75 esztendő, Wolfgang Wagnerrel. [Riporter] Szomory György. = Oé. 1995. 1. 12–17.
1526.  
WALKER, Alan  
A Liszt-monográfia harmadik kötete után. Rácz Judit Klára beszélgetése Alan Walkerral. = Muzs. 1996. 10. 6–8.
1527.  
WENINGER Richárd  
„Szeretem előidézni a nagy pillanatok”. [Riporter] Sulyok Erzsébet. = Szeged. 1995. márc. 31–34.

1528.  
ZECHBERGER, Günther  
Horizontal radio. Borgó András beszélgetése Günther Zechbergerrel. = Muzs. 1995. 8. 39–42.

1529.  
ZEMPLÉNI Mária  
„Mi leszel, kislány?”. Portré Zempléni Máriáról. [Riporter] Kerényi Mária. = Oé. 1996. 3. 30–33.

### Köszöntők, megemlékezések, portrék

1530.  
ARANY János  
Személyes szavak Ádám Jenőről. = Zeneszó. 1996. 10. 3.

1531.  
BALÁZS István  
Kurtág. = Holmi. 7. 1995. 2. 184–203.

1532.  
Bartók–Pásztory-díjas Szőnyi Erzsébet. = Zeneszó. 1995. 4. 5.

1533.  
BENKŐ András  
Lakatos István (1895–1989). = Erdélyi Múzeum. 57. 1995. 1/2. 84–100.

1534.  
BERKESI Sándor  
Emlékbeszéd Vass Lajos domborművének átadásán. = Zeneszó. 1996. 7. 9.  
Elhangzott 1996. szept. 8-án a Debreceni Református Kollégiumban.

1535.  
BERLÁSZ Melinda  
„Was bleibet aber, stiften die Dichter”. Tisztelgés Farkas Ferenc 90. születésnapján. = Muzs. 1995. 12. 17–20.

1536.  
BLAZSEK Andrea  
Szokolay Bálint 90 éves. = Zeneszó. 1996. 4. 5.

1537.  
BÓNIS Ferenc  
Három magyar muzsikusként 1995-ben. = Parl. 1995. 3. 1–3.  
Bartók Béla, Farkas Ferenc, Mosonyi Mihály.

1538.  
BÓNIS Ferenc  
Péterfi István zenekritikus emlékére. = Parl. 1995. 2. 4–6.

1539.  
BOROS Attila  
Száz éve született Komor Vilmos. = Oé. 1995. 3. 3–5.

1540.  
BOROS Attila  
Száz éve született Pataky Kálmán. = Oé. 1996. 5. 4–6.

1541.  
BREUER János  
In vivo... Farkas Ferenc iskolái. = Muzs. 1995. 12. 12–16.

1542.  
BREUER János  
A Magyar Alkotóművészek Országos Egyesületének kiténtetettjei. = Muzs. 1995. 4. 29.

1543.  
BREUER János  
Részekben az egész. Ujfalussy József köszöntése. = Muzs. 1995. 5. 16–17.

1544.  
[ČERNOV, Vladimír] Csernov, Vlagyimir  
„Adósa vagyok azoknak, akiket megrabolt az élet”. Msztyiszlav Rosztropovics portréja. (Ford. Nagy Margit.) = Holmi. 7. 1995. 11. 1551–1566.

1545.  
CZINE Mihály  
Domokos Pál Péter testamentuma. = Honismeret. 24. 1996. 3. 51–58.

1546.  
DALOS László  
Budapesten utoljára. 1963. tavasz: Igor Stravinsky – 1964. ősz: Pablo Casals. = Zene-Zene-Tánc. 1995. 2. 8.

1547.  
DALOS László  
Megmaradt Ferencnek. = Zene-Zene-Tánc. 1995/96. 3/4. 14.  
Fricsay Ferenc (1914–1963).

1548.  
DALOS László  
Negyven év után. dr. Székelyhidny Ferenc emlékezete. = Oé. 1995. 1. 28–30.

1549.

DALOS László

Sevillában kezdődött, de nem borbélyként. Melis György negyvenöt évéről, szubjektíven. = Zene–Zene–Tánc. 1995. 1. 22–23.

1550.

D[ALOS] L[ászló]

Giuseppe Taddei 80 éves. = Oé. 1996. 4. 37.

1551.

DALOS László

Tyukodi pajtás csak egy van. Domahidy László 75. születésnapjára. = Zene–Zene–Tánc. 1995/96. 3/4. 15.

1552.

DOBSZAY László

A zeneszerzői nagyság. Simon Albert tiszteletére. = Muzs. 1996. 5. 3–5.

1553.

DOBSZAY, László

A greeting to György Kurtág on his 70th birthday. = HMQu. 1996. 1/2. 3–4.

1554.

DOMBI Józsefné

Autentikus előadóművész, példamutató pedagógus volt. Hetven éves lenne Szendrei Imre (1926–1983). = Szeged. 1996. júl. 39.

1555.

DOMOKOS Máté

Emlékezés Járdányi Pálra. = Parl. 1995. 2. 1–4.

1556.

ECKHARDT Mária

Királyok kertjében nőtt virág. Dr. Legány Dezső köszöntése. = Muzs. 1996. 1. 10–11.

1557.

EÖTVÖS Péter

Kroó Györgynek. = Muzs. 1996. 8. 10.

1558.

[EÖTVÖS] Péter

Dear Gyuri! = HMQu. 1996. 1/2. 10.

Kurtág György köszöntése.

1559.

FARKAS, Alexander

A meeting with Jenő Ádám. = BulletinKodály. 21. 1996. 2. 38–39.

1560.

Farkas Ferenc 90 éves. = Muzs. 1995. 12. 3–11.

Petrovics Emil, Kurtág György, Ligeti György, Vidovszky László, Kocsár Miklós, Szokolay Sándor, Durkó Zsolt, Bozay Attila, Jeney Zoltán köszöntései.

1561.

FODOR Géza

Cantor Hungaricus. Simándy József 80 éves. = Muzs. 1996. 9. 15–16.

1562.

FÜGEDI János

Szentpál Mária emlékére. = Folkmagazin. 1995. 1. 26.

1563.

FÜGEDI János

A tánckutató, aki utat mutatott. Szentpál Mária emlékezete. = Zene–Zene–Tánc. 1995/96. 3/4. 34–35.

1564.

GYÖRGYÉY Klára

A „félmagyar” zongorista. Portrévázlat André Wattsról. = Új Horizont. 23. 1995. 3. 74–76.

1565.

HALÁSZ Péter

Hommage à György Kurtág zum 70. Geburtstag. = Programmheft für die Berliner Philharmonie, 27 Februar 1996. Berlin, 1996. 5–21.

1566.

HALÁSZ Péter

Zseni és közösség. Hindemith 100. születésnapja után a Cardillacról. = Muzs. 1996. 4. 25–28.

1567.

HARGITAI Imre

Kertész Lajos 70 éve. = Parl. 1996. 2. 28–29.

1568.

HEDREY Ildikó

Emlékezések Doráti Antal karmester és zeneszerzőre, aki április 9-én ünnepelte volna 90-ik születésnapját. = Szivárvány. 49. 1996. 78–88.

1569.

HOLLÓS Máté

Letört ág – aranyló tobozzal. Hatvan éves volna Vántus István. = Muzs. 1995. 10. 39–40.

1570.  
HOLLÓS Máté  
Óvónő, vállán galambbal. Forrai Katalin televíziós portréfilmje. = Muzs. 1996. 9. 14.
1571.  
HOLLÓS Máté  
Portré vagy film a portréfilm? A gyufaember (Kurtág György) – Melléktéma (Ujfalussy József). = Muzs. 1996. 7. 20–21.
1572.  
HOMOLYA, István  
Most beloved and respected master, dear professor, dear Gyuri! = HMQu. 1996. 1/2. 2.  
Kurtág György.
1573.  
HUSZÁR Klára  
Felejthetetlen arcok az operaházból. Bartha Alfonz. = Oé. 1995. 2. 14–16.
1574.  
HUSZÁR Klára  
Felejthetetlen arcok az Operaházból. Sergio Failoni. = Oé. 1995. 5. 13–17.
1575.  
HUSZÁR Klára  
Személyes portré Birkás Lilianról. = Oé. 1996. 5. 36–38.
1576.  
ITTZÉS, Mihály  
A centenary tribute to Jenő Ádám. = BulletinKodály. 21. 1996. 2. 37–38.
1577.  
ITTZÉS Mihály  
Magyar Beethoven. (Bartók halálának 50. évfordulójára.). = Forrás. 27. 1995. 9. 39–42.
1578.  
JÁRDÁNYI Gergely  
Édesapám, Járdányi Pál. = Muzs. 1995. 3. 8–14.
1579.  
KÁRPÁTI János  
Rokon népek nyomában. Vikár László gyűjtése a volga-kámai finnugorok és törökök között. = Muzs. 1995. 4. 3–5.
1580.  
KELEMEN László, H.  
Ötven esztendő az Operában. = Oé. 1996. 4. 22–24.  
Földvári György főügyelő életéről.
1581.  
KERÉNYI Mária  
Erdélyi espresso. Szabó Csaba köszöntése. = Zene–Zene–Tánc. 1996. 5. 9–10.
1582.  
KERTÉSZ Iván  
Fodor János emlékezete. = Oé. 1995. 5. 28–32.
1583.  
KERTÉSZ Iván  
Némethy Ella emlékezete. = Oé. 1996. 2. 4–6.
1584.  
K[OVÁCS] M[ária]  
„Én ültettem a cédrusfát...” Ádám Jenő centenáriuma. = Zeneszó. 1996. 6. 5.
1585.  
KOVÁCS Mária  
Kitüntetés után. [Csik Miklós]. = Zeneszó. 1996. 4. 9.
1586.  
Köszöntjük a 70 éves Simon Albertet. = Muzs. 1996. 8. 17–21.  
Szále László, Dobszay László, Kurtág György, Jeney Zoltán, Kocsis Zoltán, Pándi András, Vidovszky László, Wilhelm András, Vas Katalin, Matuz István köszöntései.
1587.  
KROÓ György  
Szabolcsi Bence, a tanár. = Parl. 1996. 1. 17–22.
1588.  
Kurtág György 70 éves. = Muzs. 1996. 2. 3–8.  
Dobszay László, Szöllősy András, Kocsis Zoltán, Jeney Zoltán, Heinz Holliger köszöntései.
1589.  
LAK István  
50 éve halt meg Vikár Béla. = Vakok világa. 56. 1995. 10. 17–18.
1590.  
LAK István  
Bartók Béla halálának 50. évfordulójára. = Vakok világa. 56. 1995. 10. 18–20.

1591.  
LAKATOS István (1927–)  
Első mesterem. Szöllősy András. (Közread. Feuer Mária.) = Muzs. 1996. 3. 17–19.
1592.  
LENGYEL András  
Péter apostol balladája. Király Könyg Péter életútja. [Bev.] Thékes István. = Szeged. 1995. május. 31–34.
1593.  
LIGETI György  
Egy barátság kezdete. = Muzs. 1996. 3. 9.  
Szöllősy Andrásnak írt levél.
1594.  
LIGETI György  
Őnarckép pesti muzsikustársakkal. A quasi una fantasia... op. 27. (1987–88) első tételének (Introduzione) rövid elemzése. = Muzs. 1996. 2. 9–11.  
Kurtág György születésnapjára szerettettel.
1595.  
LINDNER András  
Mással hangzók. A virtuóz Liszt. = hvg. 18. 1996. 16. 93–95.
1596.  
LUKÁCS László  
A juhait kereső pásztor. Pesovár Ferenc emlékezete. = Ethn. 105. 1994. 2. 668–673.
1597.  
LUKÁCS Mónika  
A muzsika asszonya. Homródiné Engi Zsuzsa 25 éves karnagyi jubileuma. = Zeneszó. 1995. 2. 12.
1598.  
MAGYARI Imre  
Jókedvében teremtette őt az Isten. Emlékezés Magyarai Józsefre. = Amaro drom. 5. 1995. 5. 26–27.
1599.  
MEIXNER Mihály  
Száz éve hunyt el Anton Bruckner. = Zene-Zene-Tánc. 1996. 4. 38.
1600.  
MILLER, Malcolm  
Kurtág 70<sup>th</sup> birthday weekend. = Tempo. 1996. 197. 28–29.
1601.  
MONOKI Lászlóné  
„Bartók és Kodály a zenében nekem az igazi örök-létű Magyarország”. = Zeneszó. 1995. 2. 13.  
Denijs Dille 91. születésnapjára.
1602.  
NÁDASI Alfonz  
Kodály, a nemzetnevelő. = Jel. 8. 1996. 4. 119–122.
1603.  
NAGY Alpár  
Mozaikképek. = Várhely. 1995. 1. 57–71.  
Szokolay Sándorról.
1604.  
NAGY Károly  
Háromnegyed évszázad a zene szolgálatában. Bakonyi Béla abaujszántói zenetanár életútja és munkássága. Abaujszántó–Miskolc–Ózd, 1996, Pedagógusok Szakszerv. Borsod–Abaúj–Zemplén Megyei Alapszerv. Szöv. 418 p.  
ISBN 563 00 1951 4
1605.  
NAGY Olivér  
Portré (arckép) vázlat Bárdos Lajosról (1). = Zeneszó. 1996. 10. 4.
1606.  
NEUWIRTH, Gösta  
Fundstücke (Erinnerungsgeräusch) für G. und M. K. = HMQu. 1996. 1/2. 7–9.  
Kurtág György köszöntése.
1607.  
Olvastunk róla. Kent Nagano – egy karmester Amerikából. Közread. Wirthmann Julianna. = Muzs. 1996. 4. 16–17.
1608.  
PESKÓ Zoltán  
A megvalósult terv. Megjegyzések Pierre Boulez pályájához. = Holmi. 7. 1995. 11. 1547–1551.
1609.  
SCHOLTZ Annamária  
Beszéljünk Sor-ról. = Parl. 1995. 2. 34–36.  
Sor, Fernando (1780–1839) gitárművész.
1610.  
SOMFAI László  
Kroó György tanár úr, a tanszékvezető. = Muzs. 1996. 8. 8–9.



1611.  
SZABOLCSI Miklós  
Köszöntjük a 70 éves Kroó Györgyöt. „Őrzi a tüzet...”. = Muzs. 1996. 8. 7.
1612.  
SZEGHALMI Elemér  
Emléksorok Várhelyi Endréről. (1924–1979). = Oé. 1995. 1. 22–24.
1613.  
SZÉKELY Miklós  
Ádám Jenőre emlékezünk. Életeleme a tanítás volt. = Zene–Zene–Tánc. 1996. 5. 33–34.
1614.  
SZIJÁRTÓ Kornél  
Európában már jól ismerik. Győriványi Ráth György. = Zene–Zene–Tánc. 1996. 4. 10–11.
1615.  
SZOKOLAY Sándor  
Farkas Ferenc köszöntése. = Zeneszó. 1995. 3. 3.
1616.  
Szöllősy András köszöntése. = Muzs. 1996. 3. 10–11, 14–16.  
Kurtág György, Jeney Zoltán, Frankl Péter.
1617.  
SZŐNYI Erzsébet  
Az „Ádám Jenő” Emlékülésről. = Zeneszó. 1996. 3. 4–5.
1618.  
SZTOJANOVITS Adrienne, B.  
Találkozásom Bartókkal. = Zeneszó. 1995. 7. 4.  
Visszaemlékezés 1975–ből.
1619.  
TALLIÁN Tibor  
Wotan szelleme. = Muzs. 1996. 8. 11–12.  
Kroó György 70 éves.
1620.  
TARI Lujza  
Rajeczky Benjamin európai kapcsolatai. = Néprajzi hírek. 1991. 20. (1996). 4. 95–98.
1621.  
THORDARSON, Runolfur  
Moriz Rosenthal: A memorial tribute. = JournalAm-LisztSoc. 1996. Vol. 40. 84–102.
1622.  
TIMBRELL, Charles  
Isidor Philipp: His life and legacy. = JournalAm-LisztSoc. 1996. Vol. 40. 48–83.
1623.  
TÓTHPÁL József  
Emlékezés Gulyás Györgyre. = Zeneszó. 1995. 3. 4.
1624.  
Ujfalussy József köszöntése. = Muzs. 1995. 2. 3–5.  
Kosáry Domokos és Somfai László levele.
1625.  
VARGA, Bálint András  
In search of a halo. A publisher's tribute to Kurtág at 70. = HMQu. 1996. 1/2. 5–6.
1626.  
VIKÁR, László  
Kodály, the musicologist. = BulletinKodály. 20. 1995. 2. 21–26.
1627.  
WILHEIM András  
Két évforduló 1996 októberében. = Balkon. 1996. 10/11. 46–50.  
Alexander von Zemlinskyről és Steve Reichről.  
Németül lásd uo. 66–69. o.
1628.  
ZSOLDOS Péter  
Akitől Neuhaus is tanult. Szvjatoszlav Richter köszöntése. – Quasi una fantasia. = Zene–Zene–Tánc. 1995. 2. 24–25.

## Nekrológok

1629.  
ALBERT István  
Vámos László. = Oé. 1996. 2. 2.
1630.  
BÉKÉS András  
Búcsú Vámos Lászlótól. = Muzs. 1996. 3. 27.
1631.  
BENKŐ András  
Lakatos István (1895–1989). = Erdélyi Múzeum. 57. 1995. 1/2. 84–100.

1632.  
BREUER János  
„Áldott Magányosság, jövel!...” Emléksorok Fischer Annie-ről. = Muzs. 1995. 6. 5–9.
1633.  
BRUHN, Siglind – NAGY, Dénes  
A golden cut in musicology. In memoriam Ernő Lendvai. (1925–1993). = *Symm. cult. sci.* 5. 1994. 3. 227–228.
1634.  
CS. K.  
Kalmár László in memoriam. = *Pannonhalmi szemle.* 3. 1995. 4. 134–135.
1635.  
CZINE Mihály  
A szülőföldről fölszállt ének... Béres Ferenc (1922–1996). = *Zeneszó.* 1996. 7. 12.
1636.  
D[ALOS] L[ászló]  
Domahidy László (1920–1996). = *Oé.* 1996. 5. 33.
1637.  
DALOS László  
Jámbor László (1911. V. 18. – 1995. V. 2.). = *Oé.* 1995. 3. 2.
1638.  
D[ALOS] L[ászló]  
Kerekes János (1913–1996). = *Oé.* 1996. 4. 2.
1639.  
D[ALOS] L[ászló]  
Nádas Tibor. = *Oé.* 1996. 2. 39.
1640.  
FENYVES Lóránd  
Búcsú Halász Ferenctől. = *Muzs.* 38. 1995. 2.
1641.  
[Fischer Annie halálára.]. = *HMQu.* 1996. 1/2. 48.
1642.  
FÜGEDI János  
Elmaradt interjú Szentpál Máriáival. 1919–1995. = *Táncműv.* 1995. 4/6. 46–47.
1643.  
IVASIVKA Mátyás  
Nádor Tamás (1925–1996). = *Zeneszó.* 1996. 7. 13.
1644.  
KÁRPÁTI János  
Jean Gergely emlékezete. = *Muzs.* 1996. 11. 27.
1645.  
LÁSZLÓ Ferenc  
Gög és lemondás. Sergiu Celibidache halálára. = *Muzs.* 1996. 11. 28–29.
1646.  
L[UKIN] L[ászló]  
Móra Gábor (1912–1996). = *Zeneszó.* 1996. 3. 7.
1647.  
MÁCSAI János  
Napló, 1995. április 11. Fischer Annie 1914–1995. = *Muzs.* 38. 1995. 5.
1648.  
MOHAY Miklós  
In memoriam... Reményi János (1931–1996). = *Zeneszó.* 1996. 7. 12.
1649.  
MOLNÁR GÁL Péter  
Rózsa Miklós (1907–1995). = *Filmvilág.* 38. 1995. 9. 3.
1650.  
NAGY Alpár  
In memoriam Scholz János (1903–1993). = *Soproni szemle* 50. 1996. 1. 20–38.
1651.  
PERROT, Jean  
Jean Gergely (1911–1996). = *Études Finno-ougriennes.* 28. 1996. 28. 211–213.
1652.  
PONGRÁCZ Péter  
In memoriam Lajos Attila. = *Parl.* 1995. 2. 6.
1653.  
SZABÓ Imre  
Gergelyi Otmár halálára. = *MEZ.* 1994/95. 3. 383.
1654.  
VÁSÁRY, Tamás  
Memories of Annie Fischer (1914–1995). = *HQu.* 1995. 139. 133–136.
1655.  
Vége a dalnak. Ella Fitzgerald. = *hvg.* 18. 1996. 26. 48–49.

## Névmutató

Az álló számok a szerzőkre utalnak, a kurzívak a róluk szóló irodalmat jelölik.

- A. B. O. 770  
 Ábrahám Mariann 1321  
 Abrudbányay Zoltán 1031, 1034, 1126–1127, 1144  
 Ács Anna 1330  
 Acsády László 1128  
 Adam, Adolphe 886  
 Ádám Jenő 340, 348, 1530, 1559, 1576, 1584, 1613, 1617  
 Adam, Theo 1318  
 Adorno, Theodor 341, 633  
 Ág Tibor 189  
 Agócs Gergely 1  
 Airizer Csaba 1319  
 Albert István 864, 1629  
 Albrecht Sándor 393  
 Alföldy Gábor 342  
 Ali, Tariq 1423  
 Almási István 771  
 Altenburg, Detlef 532  
 Ameln, Konrad 635  
 Angi István 2, 932, 1129  
 Angster József 1105, 1107, 1118, 1123  
 Angyal Mária 865  
 Anker Antal 1130  
 Antal József 749  
 Antal Mátyás 1320  
 Antoinette, Alain 820  
 Antokoletz, Elliott 343  
 Anzenberger, Friedrich 344  
 Apró Ferenc 4  
 Arany János 933, 1032–1033, 1530  
 Aranyi Gábor 934  
 Arnold, Ben 570  
 Arrau, Claudio 160  
 Atkinson, Charles M. 636  
 Auer Lipót 207, 345, 346–347
- Bach, Carl Philipp Emanuel 706  
 Bach, Johann Nikolaus 313  
 Bach, Johann Sebastian 128, 146, 252–253, 264, 280, 293, 323, 332–333, 447, 579, 645, 706, 731, 1034–1035, 1138, 1355  
 Bajcsay-Rudas Márta *lásd* Rudasné  
 Bakfark Bálint 480  
 Bakonyi Béla 552, 1604  
 Balás Endre 348  
 Balassa Sándor 608, 864, 919, 979, 1321–1325  
 Balassi Bálint 481, 1053
- Balázs Árpád 1036  
 Balázs Béla 508, 866  
 Balázs István 349, 1531  
 Balászné Szatmári Éva 1240  
 Bali József 1326  
 Bálint Zsolt 5  
 Balla Emőke 124  
 Balogh Anikó 1241  
 Baltazár Dezső 39  
 Balz, Hans Martin 1131  
 Bándi János 1327  
 Bánkői Gyula 1328  
 Bánóci Zsuzsa 1191  
 Bános Tibor 866, 1192–1193  
 Bántainé Sipos Éva 1329  
 Barabás András 1334  
 Baranyi Anna 1116  
 Baranyi Ferenc 350  
 Baranyi László 1047  
 Baráth Edina 6  
 Bardócz Pál 1170  
 Bárdos István 7  
 Bárdos Lajos 541, 1001, 1282, 1605  
 Barenboim, Daniel 1103  
 Bari Károly 1044  
 Baross Gábor 1194  
 Barsi Ernő 8, 206, 772, 1330–1331  
 Bartalus Ilona 1206  
 Bartha Alfonz 1573  
 Bartha Dénes 229  
 Bartók Béla 9, 10, 17, 54–55, 75, 93, 97, 117, 129, 191, 251, 274, 341, 343, 351, 352–353, 354–356, 357, 361, 365–367, 369, 372, 374, 376, 378, 380–382, 384, 388, 391, 393, 404, 406, 409, 414, 416, 422–424, 426, 431, 436–437, 445–446, 454–456, 466, 469–470, 473, 476–477, 487–489, 491–494, 499–500, 502–509, 524–525, 528, 535, 544–547, 553, 556–557, 559, 563–565, 567–568, 574–575, 577–586, 589, 594, 596–598, 601, 604–607, 609, 611, 613–614, 618–622, 630, 633, 773, 819, 837, 845, 857, 876, 932, 985, 1026–1027, 1037–1040, 1240, 1332–1333, 1446, 1537, 1577, 1590, 1601, 1618  
 Bartók Béla, ifj. 16  
 Bartók János 196  
 Basilides Mária 55  
 Batta András 11–12, 496, 867, 1242, 1477

- Bauecke, Ludolf 1076  
 Bayer, Francis 543  
 Bächer Iván 1244  
 Beck, Roger L. 358  
 Beethoven, Ludwig van 35, 62, 65, 109, 272, 392, 657, 1041, 1114  
 Békés András 13, 1630  
 Bella, Ján Levoslav 526  
 Benda, Georg 1042  
 Bene Kálmán 868  
 Benedek Zoltán 1190  
 Benetková, Vlasta 935  
 Bengraf, Joseph 1050  
 Benkő András 14, 379, 637, 1533, 1631  
 Bényei József 544, 869  
 Berán István 1243  
 Bereczky János 118  
 Béres Ferenc 1635  
 Berg, Alban 876  
 Berkes Kálmán 1049, 1334  
 Berkesi Sándor 1534  
 Bertold, Christian 638  
 Berlász Melinda 15, 186, 359, 1195, 1535  
 Berlinghoff, Bettina 230  
 Berlioz, Hector 281, 995  
 Berman, Lazar 1244  
 Bernadó, Márius 639  
 Berzsenyi Dániel 411  
 Besard, Jean Baptiste 278  
 Bethlen [Gábor] Gabriel 482  
 Bicskei Zoltán 1487  
 Bimberg, Guido 870  
 Birinyi József 40, 1039  
 Birkás Lilian 1575  
 Bitskey Botond 1440  
 Bitskey István 701  
 Bizet, Georges 888  
 Bizjárné Újvári Ibolya 1132  
 Björkvall, Gunilla 641  
 Blackburn, Robin 1423  
 Blažeković, Zdravko 231  
 Blázy Lajos 1335  
 Blazsek Andrea 1536  
 Blomstedt, Herbert 1336  
 Bódiss Tamás 642  
 Bodnár Dániel 1497  
 Boewe-Koob, Edith 643  
 Bogányi Gergely 1045  
 Bogáthy Elza 44  
 Bojti János 232–233, 881  
 Bokor Jutta 1337  
 Bólya Annamária 837  
 Bólyai Farkas 2  
 Bólyai János 2  
 Bomberger, E. Douglas 360  
 Bon, Paolo 774  
 Bónis Ferenc 16–18, 361–364, 400, 456–457, 563–564, 871, 1067, 1196, 1462, 1537–1538  
 Bonyngé, Richard 1486  
 Borgó András 19–20, 1409, 1441, 1465, 1485, 1528  
 Bori Imre 38  
 Boronkay Antal 1365, 1393, 1434  
 Boros Attila 872–873, 1324, 1335, 1389, 1404, 1464, 1539–1540  
 Boross Géza 644–645  
 Both Lehel 1338  
 Botstein, Leon 365–366  
 Bouet, Jacques 367  
 Boulez, Pierre 1209, 1608  
 Bouretz, Pierre 21  
 Bozay Attila 368, 1560  
 Bozsik Yvette 22  
 Böhringer, Hannes 23  
 Bősze Ádám 24, 1043  
 Brahms, Johannes 61  
 Breitner, Karin 87  
 Brenner, Helmut 234  
 Bret, Johnson 1097–1098  
 Breuer János 25, 369–373, 483, 491, 936, 1197–1198, 1541–1543, 1632  
 Brewer, Charles E. 646  
 Britten, Benjamin 265–266  
 Bruckner, Anton 1599  
 Bruhn, Siglind 235, 1633  
 Bull, Storm 374  
 Burde, Wolfgang 375  
 Büki Máttyás 236  
 Cage, John 26, 198, 237, 247, 259, 331  
 Campbell, Patricia Shehan 27  
 Carelli Gábor 1339  
 Casals, Pablo 1546  
 Castronuovo, Antonio 376  
 Cavaillé-Coll, Aristide 1107  
 Celibidache, Sergiu 1645  
 Cenner Mihály 874–875  
 Cerha, Friedrich 996  
 Červená, L'udmila 377  
 Chalmers, Kenneth 378  
 Cherubini, Maria Luigi 1057  
 Chopin, Fryderyk 267–269, 395, 1045  
 Clegg, David 10  
 Cogan, Robert 380  
 Cohen, Dalia 210  
 Colette, Marie-Noël 648–649  
 Cooper, David 382  
 Cossé, Peter 383, 876, 1468  
 Crawford, David 650  
 Cs. K. 1634

- Csajághy György 775  
 Csák P. Judit 238, 1134, 1318, 1327, 1363, 1486  
 Csáky, Moritz 239  
 Csanak Dóra 388  
 Csapó Gyula 990, 1340  
 Csatorday Hajnal 823  
 Csehi Ágota 384  
 Cselényi István Gábor 651–653  
 Csemiczky Miklós 1081  
 Csengery Adrienne 1341  
 Csengery Kristóf 937–956, 1034, 1041, 1045, 1103, 1403  
 Csenki Imre 1089, 1342  
 Csernov, Vlagyimir [Černov, Vladimír] 1544  
 Csík Miklós 1585  
 Csikós Attila 1343  
 Csire József 211  
 Csobó Péter 112  
 Csontos János 1452  
 Csöbrös István 38  
 Csörsz Rumen István 590  
 Czagány Zsuzsa 91, 654–656  
 Czanik Zsófia 1344  
 Cziffra György 1068  
 Cziffra János 1345  
 Czigány György 28, 456, 1372, 1451, 1513  
 Czine Mihály 1545, 1635  
 Czuczor Gergely 803
- Dalos Gábor 1320, 1408  
 Dalos László 1344, 1432, 1442, 1444, 1509, 1546–1551, 1636–1639  
 Dam, José van *lásd* Van Dam, José  
 Dánielisz Endre 29  
 Daróci Bárdos Tamás 957, 980  
 Dávid István 1105–1106  
 De Greeve, Gilbert 386  
 De Val, Dorothy 282  
 Deaville, James 240  
 Debussy, Claude 75, 274, 327, 1046  
 Déri András 1346  
 Déri Balázs 635, 640, 657, 707  
 Dés László 859  
 Deseő Csaba 1278  
 Devaux, Augustin 658  
 Devich Márton 877, 1245, 1367, 1380, 1406, 1422, 1426, 1434  
 Devich Sándor 1246  
 Diamandi, Saviana 379  
 Dibelius, Ulrich 31, 387  
 Dietel, Gerhard 241  
 Dille, Denijs 388, 1601  
 Diós István 77  
 Dittmar, Jürgen 30  
 Dobler Magda 389
- Dobos Kálmán 242  
 Dobszay László 288, 390, 458, 640, 647, 659–670, 678, 707, 1093, 1135, 1308, 1552–1553, 1586, 1588  
 Doflein, Erich 391  
 Dohnányi Ernő 93, 116, 203, 485, 490, 501, 1047, 1068  
 Dolinszky Miklós 237, 243–245, 261  
 Domahidy László 1347, 1551, 1636  
 Dombi Józsefné 1554  
 Dombóvári János 32  
 Domingo, Plácido 1367  
 Domokos Mária 33, 118, 798–799  
 Domokos Máté 34, 247–248, 1555  
 Domokos Pál Péter 70, 1545  
 Domokos Zsuzsanna 35–36, 114, 246, 392, 626, 1072  
 Donizetti, Gaetano 865, 915, 917  
 Doráti Antal 24, 1568  
 Dowland, John 325  
 Dömötör Tekla 805  
 Drees, Stefan 1048  
 Druschetzky, Georg 1049–1050  
 Dubrovay László 1051  
 Duffek Mihály 1404  
 Dukas, Paul 494  
 Durkó Zsolt 1560  
 Du Ya-Xiong 777  
 Dyer, Joseph 671
- Eakle, J. Kit 37  
 Eben, David 672  
 Ébert Tibor 393  
 Eckhardt Mária 114, 250, 394–396, 531, 897, 1348, 1556  
 Edlund, Bengt 212–213  
 Edwards, Warwick 251  
 Egry János 377, 420, 542  
 Együd Árpád 776, 782, 806  
 Eicher-Müller, Katharina 68  
 Einems, Gottfried von 1000  
 Eisler, Hanns 295  
 Elisabeth of Hungary, St. *lásd* Erzsébet, Szent, magyarországi  
 Elek Szilvia 1070  
 Elliker, Calvin 397  
 Elscheková, Alica 779  
 Engels, Stephan 673  
 Engi Zsuzsa *lásd* Homródiné  
 Enyedi Pál 1107–1108  
 Eősze László 317, 330, 399, 1136  
 Eötvös Péter 1349–1350, 1557–1558  
 Erdélyi Sándor 1109–1110  
 Erdősi Katalin 40

- Erkel Ferenc 18, 133, 175, 362, 400, 512–513, 868, 1016  
 Erkel Tibor 1200  
 Erzsébet, Szent, magyarországi 684  
 Esterházy Pál 595, 1054  
 Ewing, Cecil C. 401
- Fáber András 404  
 Fábrián Somorjay Dorottya *lásd még* Somorjay Dorottya 252  
 Fagan, Keith 570  
 Failoni, Sergio 1574  
 Falla, Manuel de 242  
 Falvy Zoltán 43, 388, 1111  
 Fancsali János 44  
 Faragó Béla 1351  
 Farkas, Alexander 1559  
 Farkas Ferenc 28, 402, 986, 1352–1353, 1535, 1537, 1541, 1560, 1615  
 Farkas Gyöngyi 1112  
 Farkas Zoltán 45, 403, 458, 674, 707, 958–967  
 Fasang Árpád, id. 46  
 Fauré, Gabriel 302  
 Fehér Anikó 47  
 Fehér Zoltán 47  
 Feierabend, John M. 1137  
 Fejes Antalné Pálffy Zsuzsa 1248  
 Fejtő [Ferenc] François 357, 404  
 Fekete Csaba 537, 612, 675, 1113  
 Fekete Gyula 1354  
 Fekete Károly, ifj. 676  
 Fekete Zsófia 677  
 Felföldi László 838  
 Félix Pál 1387  
 Feltsman, Vladimir 1355  
 Fenyves Lóránd 1356, 1640  
 Ferenczi Ilona 48, 405, 678  
 Ferguson, Stephen 49  
 Ferrandino, Baise J. 253, 1138  
 Ferreira, Manuel Pedro 679  
 Feuer Mária 50, 1249, 1341, 1356, 1362, 1370, 1474, 1484, 1495, 1591  
 Finscher, Ludwig 454, 579  
 Fischer Ádám 163, 1042  
 Fischer Annie 1041, 1632, 1641, 1647, 1654  
 Fischer Iván 50, 1200, 1357–1358  
 Fischer, Victoria 406  
 Fittler Katalin 51–53, 147, 185, 407, 457, 525, 608, 1037, 1050, 1053–1060, 1066, 1071, 1078, 1086, 1104, 1169  
 Fitzgerald, Ella 1655  
 Fleisch Károly 1257  
 Floros, Constantin 408  
 Flotzinger, Rudolf 680  
 Fodor András 54–55, 409–411
- Fodor Antal 878  
 Fodor Gábor 1202  
 Fodor Géza 329, 879–884, 1061–1065, 1085, 1087, 1561  
 Fodor János 1582  
 Fodor Zsuzsa, V. 748  
 Fontana, Eszter *lásd még* Gát Eszter 56  
 Forrai Katalin 57, 1359, 1570  
 Foss More, Connie 58  
 Fowler, Andrew 412  
 Földes Andor 413, 1274  
 Földes Imre 451  
 Földes Lili 413  
 Földvári György 1580  
 Franck, Césár 1066  
 Frank Oszkár 59, 214, 254, 414  
 Frankl Péter 415, 978, 1041, 1616  
 Fredrikson, Maija 1139, 1174  
 Frey, Stefan 255  
 Fricsay Ferenc 1547  
 Frideczky Frigyes 256  
 Fried István 60, 416–417  
 Frigyesi Judit 418  
 Friss Gábor 52, 1140  
 Fuchs Lívia 839  
 Furiya Miyako 419, 1141  
 Furtwängler, Wilhelm 215  
 Fuss, Hans-Ulrich 610  
 Futaky, Ruth 598  
 Fügedi János 840–841, 1562–1563, 1642  
 Füleki László 826
- Gáabriely Mária *lásd* Pattantyúsné Gáabriely Mária  
 Gádor Ágnes 61, 298  
 Gajdos, Vladimir 420  
 Gál József 1203  
 Galamb György 885  
 Galambos Ágnes 1204  
 Galgóczy Judit 1360  
 Gálné Jáger Márta 776  
 Gallyas Csaba 1361  
 Gamber, Klaus 681  
 Garamszegi Gábor 1362  
 Garbera, Milan 134, 192  
 Gardelli, Lamberto 238  
 Gárdonyi Zoltán 696  
 Gárdonyi Zsolt 421  
 Garino, Gérard 1363  
 Gaser, Jürgen 152  
 Gáspár István 1250  
 Gát Eszter *lásd még* Fontana 62, 1114  
 Gattyán Ilona 1142  
 Gelencsér Ágnes 780, 886  
 Gémesi Géza 1364  
 Genève, Max 422

- Gera Mátyás 94  
 Geréd Vilmos 1115  
 Gerencsér Ágnes 1415  
 Gerencsérné Szeverényi Ilona 1143  
 Gerényi Gábor 1144  
 Gergely János 846  
 Gergely [János] Jean 114, 118, 197, 357, 781,  
*1644, 1651*  
 Gergelyi Otmár 1653  
 Gillies, Malcolm 10, 355, 423–424  
 Girard-Leduc, Claude Alphonse 425  
 Gluck, Christoph Willibald 291, 1287  
 Gócza Gyuláné 1124  
 Godáné Nagy Márta 1199  
 Goethe, Johann Wolfgang 283, 616  
 Goldmark, Carl 202, 342  
 Gombos László 427  
 Gomboczné Konkoly Adrienn 426  
 Goncharova, Victoria 682  
 Gonda János 860, 1145, 1149, 1179, 1365–1366  
 Gordon, Edwin E. 63  
 Gordon Tamás 1358  
 Gounod, Charles 924  
 Gönczy László 1146, 1251–1252, 1326  
 Gönczy Zoltán 968  
 Grabócz Márta 64–65, 216–218, 428  
 Graham, Martha 839  
 Greenspan, Charlotte 315  
 Greeve, Gilbert De 429  
 Gregor József 66, 1367–1369  
 Greimas, A. J. 65  
 Grieg, Edvard 270  
 Griffiths, Paul 430  
 Gruberova, Edita 1061  
 Gruhn, Wilfried 387  
 Guinvar, Charles 431  
 Gulyás György 46, 1067, 1623  
 Gungl, Josef 358, 569  
 Gupcsó Ágnes 135, 432  
 Gut, Serge 257  
 Gutiérrez, Carmen Julia 683  
 Gyémánt Csilla 1391  
 Gyimesi László 1370  
 Györgyey Klára 1564  
 Györi László, J. 887, 1124, 1336, 1357, 1361,  
 1371, 1377, 1384, 1410, 1412, 1437, 1448,  
 1476, 1481, 1514, 1517  
 Györiványi Ráth György 1047, 1614
- Habenicht, Gottfried 67, 152  
 Hadas Miklós 258, 489  
 Hafner, Ottfried 433  
 Hagg, Barbara 684–685  
 Haine, Malou 434  
 Hajdú András 69
- Hajdú Demeter Dénes 70  
 Halász Ferenc 1640  
 Halász Péter 241, 259, 288, 298, 435–441, 477,  
 686, 888, 969–970, 1068–1069, 1075, 1253–  
 1257, 1346, 1407, 1565–1566  
 Halmos Béla 842  
 Halmos István 71  
 Halmos László 1372  
 Halmos Sándor 442  
 Hamar Zsolt 1373  
 Hamburger Klára 260, 443, 531  
 Hamilton, Kenneth 444  
 Hamvas Béla 445  
 Hankeln, Roman 687  
 Hankiss Ilona 1386, 1463, 1501  
 Hansen, Richard K. 358  
 Hara László 1258  
 Harangozó Gyula 99  
 Hargitai Imre 1567  
 Harley, Maria Anna 354, 378, 446, 580, 589  
 Harmoncourt, Nikolaus 1095  
 Harris, Simon 688  
 Haselböck, Hans 1374  
 Haug, Andreas 641  
 Haydn, Joseph 229, 261, 314–315, 334, 1070, 1398  
 Hebbel, Friedrich 508  
 Hedrey Ildikó 1568  
 Heg, Hans 1416  
 Hegyi István 1147  
 Hein, Mary Alice 1375  
 Heinemann, Michael 262, 447  
 Helms, Hans G. 486  
 Héra Éva 843, 1376  
 Herboly-Kocsár Ildikó 72  
 Héthy Apór 1514  
 Hiley, David 73, 288  
 Hindemith, Paul 235, 677, 1566  
 Hirjak, Mihajlo 3  
 Hoboken, Anthony van 87  
 Hochrun, Michael George 219  
 Hodinka Antal 171  
 Hofbauer, Maximilian 263  
 Holl Béla 701  
 Holl, Robert 1377  
 Hollay Keresztély 448  
 Holliger, Heinz 1588  
 Hollós Lajos 1205  
 Hollós Máté 223, 264–271, 449–451, 1206, 1278,  
 1328–1329, 1340, 1351, 1354, 1364, 1378–  
 1379, 1392, 1399, 1411, 1425, 1429, 1438,  
 1456, 1467, 1470–1471, 1478, 1492, 1502–  
 1503, 1511, 1519, 1569–1571  
 Hollósi Zsolt 889–890, 1259, 1443, 1460  
 Homolya István 1572  
 Homródiné Engi Zsuzsa 1597

- Hoppál Mihály 805  
 Horváth Andrea, B. 452  
 Horváth Anikó 1148  
 Horváth Csaba 891  
 Horváth Dezső 125  
 Horváth, Emerich Karl 453  
 Horváth Iván 272  
 Horváth Róbert 273  
 Houlahan, Micheál 74  
 Howat, Roy 75  
 Hölle, Matthias 1103  
 Hubert Gabriella, H. 689–690  
 Hughes, Walden 76  
 Hunkemöller, Jürgen 454–455  
 Hutira Albin 254, 780, 814, 1380  
 Hsu, Madeleine 274  
 Huszár Gál 697  
 Huszár Klára 1573–1575  
 Huszár Lajos 1379  
 Huszka Jenő 572  
 Hvorostovsky, Dmitri 904
- Illés Mária 971  
 Istvánffy Benedek 458  
 Ittész Gergely 1150  
 Ittész Mihály 78–81, 106, 459–461, 489, 691, 972–  
 975, 1151, 1260, 1353, 1576–1577  
 Ivasivka Mátyás 385, 1643  
 Iversen, Gunilla 692–693
- Jáger Márta *lásd* Gálné  
 Jahn, Gisela 391  
 Jáki Sándor Teodóz 694  
 Jálics Kinga 195  
 Jámbor László 1637  
 Jancsovics Antal 462  
 Jandó Jenő 1381  
 Jankowski, Wojciech 1152  
 Járdányi Gergely 1578  
 Járdányi Pál 1555, 1578  
 Jávorszky Béla Szilárd 784, 859, 862, 1366, 1400,  
 1488, 1524  
 Jellinek György (George Jellinek) 1382  
 Jenev Attila 82–83, 1482  
 Jenev Zoltán 707, 1207, 1383–1385, 1560, 1586,  
 1588, 1616  
 Jenny, Markus 695  
 Jerusalem, Siegfried 1103, 1386  
 Joachim József 566  
 Johann Erzherzog 433  
 Johannes Affligemensis (Cotto) 766  
 Johannes de Burgundia 638  
 Johnston, Thomas F. 844  
 Jonas, Peter 1387  
 Joó Tibor 1397
- Joób Árpád 1153  
 Juhász Frigyes 463  
 Juhász Jenő 1388  
 Juhász Nyitó Klára 801  
 Junda, Mary Ellen 1154  
 Jung Károly 38
- Kaán Zsuzsa 845  
 Kačić, Ladislav 84, 275  
 Kacsóh Pongrác 551  
 Kaczmarczyk Adrienne 85, 464–465  
 Kádár György 785  
 Kádár Márta 1510  
 Kagel, Mauricio 486  
 Kaizinger Rita 1261  
 Kájoni János 105, 379, 730  
 Kalhammer Mátyásné 1199  
 Kalinayová, Jana 205  
 Kallós Zoltán 786  
 Kálmán Imre 1192  
 Kálmán Péter 1454  
 Kalmár László 1634  
 Kaminska, Barbara 1155  
 Kamp Salamon 1066, 1389  
 Kaposi Gergely 1390  
 Kaposvári Gyula 783  
 Karácsony Zoltán 846  
 Karasszon Dezső 696–698, 707  
 Karikó Teréz 1391  
 Karolyi, Otto 276  
 Károlyi Pál 1392  
 Karp, Theodore 699  
 Kárpáti András 86, 277  
 Kárpáti János 197, 354, 356, 466–473, 787, 976,  
 1125, 1579, 1644  
 Kartsovnik, Viatcheslav 700  
 Kassai István 474–475  
 Katanics Mária *lásd* Mohayné Katanics Mária  
 Katona Imre 38  
 Kaufmann Dávid 1111  
 Kavashima Midori 1457  
 Kecskés András 702  
 Kedves Tamás 476, 977, 1262  
 Kelemen László, H. 1580  
 Kelemen, Margarethe 797  
 Keller András 1393–1394  
 Kenneson, Claude 477  
 Kerekes András 1473  
 Kerekes János 1638  
 Kerényi Csilla 788  
 Kerényi Mária 978, 1077, 1263, 1373, 1398, 1405,  
 1417, 1420–1421, 1449, 1529, 1581  
 Kerényi-Miklós Gábor 1395–1396  
 Keresztes Szabolcs 1397  
 Keresztessy Klára 1039



- Keresztúri Lilla 1208  
 Kéring László 1060  
 Kertész Iván 1582–1583  
 Kertész Lajos 1567  
 Kesselyák Gergely 1398  
 Kikli Tivadar 88  
 Kilényi, Edward 1072  
 Kinzler, Hartmuth 478  
 Király Edit 165  
 Király László 479, 979, 1209, 1399  
 Király Péter 56, 89, 278–279, 379, 480–484  
 Király-König Péter 527, 1592  
 Kisgyörgy Mihály 847  
 Kiss Ernő 90  
 Kiss Gábor 91, 656, 703–704  
 Kiss Lászlóné 92, 1156  
 Kistétényi Melinda 1179  
 Kiszely Deborah 203, 485  
 Kleinertz, Rainer 529, 570  
 Klembala Géza 280  
 Klemperer, Otto 1193  
 Klenjanszky Tamás 1371  
 Klukon Edit 1455  
 Klüppelholz, Werner 486  
 Knapp, Alexander 705  
 Kneifel Ferenc 980–981  
 Knepler, Georg 610  
 Kobayashi Ken-Icsiro 1005  
 [Koblakov, Aleksandr] Koblyakov, Alexander 220  
 Kobzos Kiss Tamás 1157  
 Kocsár Balázs 1389  
 Kocsár Miklós 977, 1002, 1262, 1560  
 Kocsis Attila 537  
 Kocsis Zoltán 93–94, 487, 598, 1020, 1040, 1046,  
 1400–1403, 1586, 1588  
 Kodály Zoltán 25, 54, 72, 74, 80–81, 127, 386, 389,  
 399, 402, 411, 419, 429, 457, 459–460, 488–  
 489, 515, 524, 593, 596, 615, 1037, 1091, 1136,  
 1141, 1152, 1154, 1164, 1181, 1183, 1283,  
 1601–1602, 1626  
 Koessler, Hans 11  
 Kóka Rozália 1376  
 Kolb Reeve, Katherine 281  
 Kollár Imre 1404  
 Koltay Valéria 1405  
 Komlós Katalin 200, 261, 282–283, 332–333, 706,  
 892  
 Komlós Péter 1406  
 Komor Vilmos 1539  
 Koncz Tamás 1407  
 Konkoly Adrienn lásd Gomboczné  
 Konrád György 1408–1409  
 Kontra Zsuzsanna 1158  
 Korányi Tamás 284  
 Koroliov, Evgeni 1410  
 Kósa Gábor 95, 221, 1411  
 Kosáry Domokos 1624  
 Kossuth Lajos 181  
 Kosztolányi Dezső 1332–1333  
 Kovalcsik Katalin 98, 789–790, 836  
 Kovalik Balázs 889  
 Kovács Géza 1201, 1412  
 Kovács Győző 1266  
 Kovács Ilona 490  
 Kovács István 442  
 Kovács János 1338  
 Kovács Kálmánné 1413  
 Kovács Magdolna 823  
 Kovács Mária 982, 1210, 1267–1270, 1342, 1427,  
 1475, 1491, 1499, 1584–1585  
 Kovács Sándor 96–97, 117, 491–492, 773, 983–  
 992, 1042, 1070, 1073–1074, 1081, 1100, 1159,  
 1466  
 Könczei Csilla 848  
 Körber Tivadar 993–994, 1160, 1271–1273, 1418  
 Körtvélyes Géza 99  
 Köry Ágnes 285  
 Kővágó Zsuzsa 849  
 Krause Annamária 1274  
 Kremer, Gidon 978  
 Kreutziger-Herr, Annette 610  
 Kristóf Károly 493  
 Kríza Ildikó 30, 68, 100, 791  
 Kroó György 101, 286–287, 337, 356, 494–496,  
 580, 893–894, 995, 1275, 1557, 1587, 1610–  
 1611, 1619  
 Kuijken, Sigiswald 1414  
 Kujumdzieva, Svetlana 708  
 Kun Attila 9  
 Kun Izidor 352  
 Kun Zsuzsa 1415  
 Kundera, Milan 102  
 Kunkel, Michael 497  
 Kunoss Endre 634  
 Kupfer, Harry 879  
 Kurtág György 204, 349, 430, 439–440, 534, 996,  
 1048, 1069, 1075–1077, 1247, 1416, 1531,  
 1553, 1558, 1560, 1565, 1571–1572, 1586,  
 1588, 1594, 1600, 1606, 1616, 1625  
 Kutrucz Éva 1417  
 Küllös Imola 38  
 Kürti László 850  
 Lábadi Károly 38  
 Lachmund, Carl 533  
 Laczó Zoltán 222, 1276  
 Lagomarsini, Claudio 1161  
 Lajos Attila 1652  
 Lajtha László 371, 425  
 Lak István 1589–1590

- Lakatos István 1533, 1631  
 Lakatos István (1927–) 1591  
 Laki Péter 289, 354, 498–501  
 Lampert Vera 502–504  
 Lancendorfer Zsuzsanna 206  
 Lange, Barbara Rose 792, 1044  
 Lantos István 103, 1418–1419  
 Lányi Ágoston 851  
 Larkey, Edward 104  
 László Ferenc 105–106, 505–507, 1277, 1645  
 László Margit 1420  
 László Péter 895, 1102, 1436  
 László V. Gyula 1424  
 Lavotta János 32  
 Lax Éva 107, 301  
 Lázár Eszter 1278  
 Lázár Katalin 108, 793–795  
 Leafstedt, Carl S. 508  
 Legány Dénes 1279–1280, 1374  
 Legány Dezső 290–291, 510–523, 1211, 1556  
 Legát Tibor 103  
 Lehár [Ferenc] Franz 255, 344, 551, 1064  
 Lehoczky Éva 1421  
 Leibniz, Gottfried Wilhelm 885  
 Lénárd Andor 1422  
 Lencsés Gyula 861  
 Lendvai Ernő 41, 109–110, 131, 148, 162, 168,  
 193–194, 223, 524–525, 1633  
 Lendvai József 69  
 Lendvay Kamilló 983, 1078  
 Lengová, Jana 249, 526  
 Lengyel András 527, 1592  
 Lengyel [Menyhért] Melchior 504  
 Lennon, John 1423  
 Leoncavallo, Ruggero 914  
 Lévai József 796  
 Levin, James 66  
 Lewandowski, Leon Leopold 441  
 Liedemann Ágnes 313, 731  
 Ligeti András 1424  
 Ligeti György (zeneszerző) 31, 49, 111–112, 375,  
 387, 408, 441, 478, 486, 543, 571, 576, 592,  
 610, 907, 996, 1079, 1560, 1593–1594  
 Ligeti György 789  
 Lindberg, Magnus 64  
 Lindner András 528, 896, 1595  
 Lisznyay Julianna 113  
 Liszt, Cosima 531  
 Liszt, Daniela 531  
 Liszt Ferenc 35–36, 44, 76, 85, 87, 114, 230, 240, 250,  
 257, 260, 262–263, 274, 281, 292, 294, 308, 310–311,  
 320, 335, 360, 374, 392, 394–397, 401, 412, 427–428,  
 434, 441, 443–444, 447, 449, 453, 464–465, 510–511,  
 514, 516–521, 523, 529–531, 532–533, 549, 561, 570,  
 573, 587, 591, 616, 623–628, 631–632, 897, 1003,  
 1072, 1092, 1313, 1595  
 Lorber, Martin 1349  
 Lortat-Jacob, Bernard 367  
 Losonczy Katalin lásd Madarászné Losonczy Katalin  
 Lovas Lajos 115  
 Lőrincz Katalin 22  
 Lubet, Alex 1083  
 Lukács László 1513, 1596  
 Lukács Mónika 997, 1281, 1597  
 Lukin László 452, 541, 998–999, 1212, 1282,  
 1425–1426, 1646  
 Luther, Martin 635, 756  
 Luukola, Varpu 42  
 Lück, Hartmut 534  
 Lükő Gábor 785  
 Macibobova, Anna 3  
 Mácsai János 116, 535, 1647  
 Madarász Iván 990  
 Madarászné Losonczy Katalin 1162  
 Maeterlinck, Maurice 508  
 Magyar Bálint, id. 898  
 Magyar Margit 1163  
 Magyar Imre 1598  
 Magyar József 1598  
 Mahler, Gustav 304, 554  
 Mahler, Ulrich 391  
 Maitre, Claire 709  
 Major J. Gyula 720  
 Makkai Sándor 676  
 Maklári József 1427  
 Malina János 293, 536, 899–900, 1082, 1096, 1278,  
 1412, 1414  
 Mangione, Giovanni 1283  
 Marggraf, Wolfgang 294  
 Margittai Gábor 852  
 Márók Tamás 901  
 Marosi Emöke 1164  
 Marosi László 120  
 Maróthi György 537, 612  
 Maróthy János 121–122, 295–296, 538–539  
 Maróti Gyula 540, 1213–1214, 1284  
 Márta István 1428–1429  
 Martin György 851  
 Marton Éva 935  
 Marton László Távolodó 123, 800  
 Marton Zoltán 1215  
 Mártonffy Marcell 21  
 Martos Gábor 1469  
 Mascagni, Pietro 914  
 Mason, Colin 410  
 Mason, Stephanie 224  
 Massenet, Jules 895

- Máta Györgyi 1337, 1433, 1505  
 Máté Balázs 1070  
 Máté János 710  
 Matuz István 1586  
 Mátyás János 541  
 McKinnon, James W. 711  
 Megyesi Schwartz Lucia 124  
 Meggyes István 1371  
 Meixner Mihály 1599  
 Melis Béla 1422  
 Melis György 1549  
 Mendelssohn-Bartholdy, Felix 87, 1084  
 Menuhin, Yehudi 1245, 1430  
 Merrick, Paul 297  
 Mertin, Josef 1431  
 Messiaen, Olivier 274  
 Mesterházi Máté 163, 1000, 1285–1288  
 Mészáros Sándor 1432  
 Mészáros Szilvia 1461  
 Meszlényi László 1001–1002, 1169  
 Mészöly Katalin 1433  
 Metz, Franz 712, 1117  
 Mezei János 338, 1104  
 Mezey László 713–714  
 Mező Imre 1434  
 Michalová, Eva 542  
 Michel, Pierre 387, 543  
 Michels, Ulrich 298  
 Michotte, Edmond 299  
 Mihálka György 125  
 Mihalovich Ödön 600  
 Mihancsik Zsófia 1383  
 Mikes Éva 1216–1218, 1289–1290, 1359, 1388,  
 1394, 1401–1402, 1479, 1506  
 Mikita István 1165  
 Miller, Malcolm 1600  
 Milloss Aurél 856  
 Miskolczi Mária 1435  
 M. M. 1291  
 Mocskonyiné Tallér Edit 1003  
 Mohay Miklós 126, 1648  
 Mohayné Katanics Mária 1166  
 Mohrmann, Christine 715  
 Molnár András 1436  
 Molnár Antal 300, 545  
 Molnár Gál Péter 1649  
 Molnár István 801  
 Mona Ilona 119  
 Monoki Lászlóné 1601  
 Monory M. András 1518  
 Monteverdi, Claudio 56, 107, 301  
 Montgomery, Amanda P. 127  
 Móra Gábor 1646  
 Móricz Kálmán 802  
 Móricz Klára 128–129, 302, 381, 546–547  
 Móser Zoltán 803  
 Mosonyi Mihály 363–364, 474, 1537  
 Moysan, Bruno 587  
 Mozart, Wolfgang Amadeus 132, 216, 244, 271,  
 316, 318, 867, 884, 891, 913, 1085–1087, 1398  
 Möller, Hartmut 716  
 Müdra, Darina 548  
 Mueller, Rena Charmin 549  
 Murányi Róbert Árpád 303  
 Muszorgszkij, Modest 232–233, 881–882, 1088  
 Nadas Tibor 1639  
 Nádasy Alfonz 1602  
 Nádasy Kálmán 13  
 Nádor Tamás 550, 1643  
 Nádori Péter 1437  
 Nagano, Kent 1607  
 Nagy Alpár 130, 1603, 1650  
 Nagy András 304  
 Nagy Dénes 131, 1633  
 Nagy Ferenc 804, 1293  
 Nagy Ildikó 551  
 Nagy Károly 552, 1604  
 Nagy Katalin, L. 1167  
 Nagy Marianna 1219, 1350  
 Nagy Margit 1544  
 Nagy Márta lásd Godáné Nagy Márta  
 Nagy Nóra 299  
 Nagy Olivér 305, 553, 902, 1004–1015, 1089–  
 1090, 1220, 1605  
 Nemes Klára 1168  
 Nemeshegyi Péter 132  
 Németh Amadé 133, 554–555  
 Németh Géza 1407  
 Németh István 140  
 Németh Zsuzsa 1294  
 Némethy Ella 1583  
 Neszlényi Judith 1030  
 Neuhaus, Heinrich 1628  
 Neuwirth, Gösta 1606  
 Nietzsche, Friedrich 306  
 Niiyama, Fumiko 717  
 Nilsson, Ann-Marie 718  
 Nőgrádi László 1016–1017  
 Nono, Luigi 1048  
 N. P. 1018  
 Nüll, Edwin von der 556, 622  
 Nyéki Lajos 557  
 Nyéki Maria 558  
 Nyizsnyánszki Ferenc 306  
 [Ocinskij] Ochinsky, V. V. 225  
 Ockham, William von 734  
 Ódor László 413  
 Oláh Emőd 1170

- Oldal Gábor 903, 1041, 1101  
 Olsvai Imre 806–807  
 Olsvay Endre 1520, 1438  
 Oravec György 1092  
 Orbán György 990, 1081, 1439–1440  
 Orbán Ottó 808  
 Orff, Carl 1147  
 Orosz Júlia 1441–1442  
 Orosz-Pál József 1295
- Paksa Katalin 118, 135, 809, 1080  
 Pál Tamás 1443  
 Palánkay Klára 1444  
 Palestrina, Giovanni Pierluigi da 1129  
 Pálffy Gyula 805  
 Pálffy Zsuzsa *lásd* Fejes Antalné Pálffy Zsuzsa  
 Palmer, King 307  
 Pálos Imre 1445  
 Pálvölgyi Endre 241  
 Páncél Anikó, Z. 720  
 Pándi András 1586  
 Pándi Marianne 136, 1091–1092, 1201  
 Pankauke, Wiefried 421  
 Pap János 1381  
 Pap-Zavilla Ildikó 810  
 Papp Ágnes 379, 656  
 Papp Géza 721  
 Papp Györgyné 137  
 Papp Lajos 1176, 1446  
 Papp Márta 337, 905, 1019, 1052, 1088, 1296  
 Parakilas, James 559  
 Párkai István 1013, 1171  
 Pataky Kálmán 1540  
 Pászti Miklós 1018  
 Pásztor János 640, 722  
 Patseas, Michalis 1172  
 Pattantyúsné Gabriely Mária 1173  
 Paulovics Géza 783  
 Pávai István 138–139, 811, 1080  
 Pärt Arvo 691  
 Pechotsch-Feichtinger, Ingeborg 140  
 Penderecki, Krzysztof 1447  
 Perahia, Murray 1448  
 Perrot, Jean 1651  
 Peskó Zoltán 142, 1608  
 Pesovár Ferenc 1596  
 Péter László 352  
 Péter Miklós 1297–1298, 1413  
 Peter of Cambrai 684  
 Péter Szabó Anikó 1449  
 Péterffy Gabriella 560  
 Péterfi István 1538  
 Petőczová, Jana 143  
 Petőfi Sándor 417  
 Petrović, Danica 723
- Petrovics Emil 1299, 1450–1451, 1560  
 Philipp, Isidor 1622  
 Philolaus 86  
 Pikéthý Tibor 172  
 Pilkova, Zdenka 548  
 Pineau, Christiane 1175  
 Pintér István 144, 226  
 Pius (pápa), X. 724  
 Pleyel, Ignaz 281  
 Pocknell, Pauline 530, 561  
 Pokora, Miloš 1020  
 Pongrácz Péter 1652  
 Poór Anna 853  
 Popa Péter 1452  
 Poprády Judit 111  
 Pouderoijen, Kees 725  
 Pozsony Ferenc 173  
 Prassl, Franz Karl 726  
 Pražák, Richard 562  
 Pressacco, Gilberto 727  
 Prunyi Ilona 1453  
 Puccini, Giacomo 888, 916, 921, 1063  
 Purcell, Henry 289–290, 297, 928, 1094–1096
- Quantz, Johann Joachim 1173
- Rábai Miklós 83  
 Rácz Judit 1312  
 Rácz Judit Klára 1526  
 Radnai Miklós 563  
 Raics István 145  
 Raj Tamás 640  
 Rajeczky Benjamin 564, 828, 1620  
 Rakos Miklós 207, 346  
 Rákai Katalin 1259, 1498  
 Ramey, Samuel 1454  
 Ránki Dezső 1455  
 Ratkó Lujza 854  
 Ratzinger, Joseph 728  
 Redepenning, Dorothea 308  
 Réfi Zsuzsanna 66, 1215, 1222, 1390, 1453, 1496  
 Regnart, Jakob 481  
 Rehorovszky Béla 906  
 Reich, Steve 1627  
 Reményi Attila 146–147, 1456  
 Reményi János 1648  
 Reményi-Gyenes István 566  
 Retkes Attila 242, 567, 1066, 1084, 1093–1094,  
 1325, 1352, 1360, 1396, 1480, 1512  
 Reuer, Bruno B. 141  
 Révay András 1515  
 Révész Dorrit 568  
 Ricciarelli, Katia 1134  
 Richter Pál 730, 1038  
 Richter, Szvjatoszlav 632, 1403, 1457, 1628

- Rickenbacher, Karl Anton 148  
 Rilling, Helmuth 731  
 Rimszkij-Korszakov, Nyikolaj 905  
 Ritoók Zsigmond 309  
 Roelcke, Eckhard 111  
 Rognoni, Luigi 299  
 Rohr, Robert 569  
 Rolla János 1458  
 Roman, Zoltan 227  
 Róna Katalin 149, 1489  
 Rónay László 288  
 Roscher, Wolfgang 51  
 Rosen, Charles 428  
 Rosenblatt, Jay 623  
 Rosenthal, Moriz 1621  
 Rossini, Gioacchino 60, 299, 1062  
 Rost Andrea 1102, 1459  
 Rosztropovics, Msztyiszlav 1034, 1544  
 Rozsos István 1461  
 Rowland, David 282  
 Rozgonyi Éva 1460  
 Rózsa Miklós 560, 1097–1098, 1649  
 Rudas Márta *lásd* Rudasné  
 Rudasné Bajcsay Márta 118, 799, 813  
 Rumann Hildegund 47, 70  
 Russ, Michael 355  
 Ruzitska György 133
- S. A. 1507  
 Saariaho, Kaija 64  
 Sacher, Paul 1462  
 Saffle, Michael 224, 310–311, 570  
 Saha, Hannu 42  
 Sallis, Friedemann 571  
 Salonikiós *lásd* Sémsis, Dimitrios  
 Saltzer Géza 1300  
 Sándor János 572  
 Sándor Judit 1463  
 Sapszon Ferenc 1004  
 Sári József 707, 963, 975, 983, 1464  
 Sárosi Bálint 150–152, 814, 1080, 1465–1466  
 Sárly László 1467  
 Sas Ágnes 458, 595, 1054  
 Satie, Erik 199  
 Schaller, Anna Katharine 153  
 Schanda Beáta 154  
 Schiff András 1099, 1468  
 Schiødt, Nanna 732  
 Schlager, Karlheinz 733  
 Schmid, Bernhard 734  
 Schmidt, Dörte 573  
 Schmidt, Franz 501  
 Schnebel, Dieter 486  
 Schneider, David E. 312, 381, 574–575  
 Schnitke, Alfred 1287
- Schodelné Klein Rozália 350  
 Scholtz Annamária 1609  
 Scholz János 1650  
 Schön Károlyné 1176  
 Schönberg, Arnold 142, 300, 1084  
 Schröter, Axel 1301  
 Schubert, Franz 246, 254, 335, 897, 1348  
 Schulze, Hans-Joachim 313  
 Schumann, Robert 246  
 Schütz, Hannes 576  
 Searby, Mike 1079  
 Sebő Ferenc 117, 155–156, 773, 808, 815–817, 1490  
 Seherr-Thoss, Peter von 907  
 Selmeczi György 1081, 1100, 1346, 1469–1470  
 Sémsis, Dimitrios 830  
 Seprődi János 39  
 Serei Zsolt 990, 1471  
 Seres András 139  
 Seres Katalin *lásd* Szebényiné Seres Katalin  
 Servais, Franz 434  
 Sevestre, Nicole 735  
 Shapiro, Marilyn 1472  
 Shkolnik, Irina 736  
 Sibelius, Jean 183, 328  
 Simándy József 1561  
 Simon Albert 1552, 1586  
 Simon Géza Gábor 157  
 Simonov, Ūrij Ivanovič 1473  
 Sinor, Jean 1177  
 Sipos Éva *lásd* Bántainé Sipos Éva  
 Sipos János 158, 818  
 Sisman, Elaine R. 314  
 Sivó Imre 1474  
 Smith, Kathryn 159  
 Smithson, Harriet 281  
 Snedden, Andrew 160  
 Soltész Elekné 1021–1023, 1475  
 Soltészné Lédeczi Judit 1056  
 Solymosi Ferenc 1118  
 Solymosi Tari Emőke 1178, 1348, 1419, 1430  
 Sólyom György 908–909  
 Somfai Balázs 1221  
 Somfai László 161, 282, 314–316, 466, 489, 578–586, 819, 1476–1477, 1610, 1624  
 Somogyvári Ákos 1024–1025  
 Somorjay Dorottya *lásd még* Fábán  
 Soproni József 28, 162–163, 1478  
 Sor, Fernando 1609  
 Sormunen, Anu 1174  
 Sosztakovics, Dmitrij 233  
 Spangel Péter 238  
 Spánn Gábor 1369  
 Spányi Miklós 536, 1119, 1479  
 Speidl Zoltán 1223

- Spotts, Frederic 317  
 Starkie, Walter 820  
 Stein, Gertrude 331  
 Steiner, Ruth 737  
 Stern, Isaac 1480–1481  
 Steyn, Carol 738  
 Stief, Wiegand 30  
 Stockhausen, Karlheinz 486  
 Stoll Béla 701  
 Straky Tibor 1026, 1446  
 Straube, Karl 25  
 Strauss, Johann 931, 1064  
 Strauss, Richard 935  
 Strausz Kálmán 1482  
 Stravinsky, Igor *lásd* Sztravinszkij  
 Strém Kálmán 1178, 1483  
 Stricker, Rémy 587  
 Suchoff, Benjamin 589  
 Sudár Balázs 590  
 Sugár András 1484  
 Sugár Miklós 990  
 Suliteanu, Ghizela 821  
 Sulyok Erzsébet 1527  
 Sulyok Imre 318, 591, 1485  
 Suplicki, Markus 592  
 Suppan, Armin 209  
 Suppan, Wolfgang 113, 164, 319, 379, 588, 593  
 Sutarski, Konrad 1447  
 Sutherland, Joan 1486  
 Suttoni, Charles 529  
 Svéd Sándor 1101  
 Szabados György 165, 445, 594, 1487–1488  
 Szabó Csaba 1581  
 Szabó Dénes 1091  
 Szabó Helga 166–168, 739, 1180–1181  
 Szabó Imre 1653  
 Szabó István 595, 740, 1054  
 Szabó József, N. 169–170  
 Szabó László 215  
 Szabó Lőrinc 603  
 Szabó Miklós 596, 1027  
 Szabó-Knotik, Cornelia 320  
 Szabolcsi Bence 101, 495–496, 597, 686, 1587  
 Szabolcsi Miklós 1611  
 Szacsvai Kim Katalin 712  
 Szalai Ágnes, C. 1224  
 Szalay Karola 1489  
 Szalay Olga 118, 186  
 Szále László 1302, 1586  
 Szántó Judit 329  
 Szapu Magda 782  
 Szász Tóth Sándor 1189  
 Szathmári Károly 1225  
 Szathmáry Judit 1226  
 Szathmáry Lajos 351  
 Szatmári Éva *lásd* Balázsné Szatmári Éva  
 Szebellédi Valéria 1033  
 Szebényi Endre 1190  
 Szebényiné Seres Katalin 1190  
 Szeghalmi Elemér 1347, 1445, 1612  
 Szegzárdy–Csengery Klára 142, 534  
 Székely András 321, 324, 1027, 1035, 1049–1050, 1086, 1099  
 Székely György 1345, 1459  
 Székely Júlia 598  
 Székely Miklós 1613  
 Székely Zoltán 477, 1490  
 Székelyhidi Ferenc 172, 1548  
 Szélpál Szilveszter 1169  
 Szendre Katalin, G. 599  
 Szendrei Imre 1554  
 Szendrei Janka 288, 599, 741–748, 1093  
 Szenik Ilona 822, 855  
 Szentpál Mária 1562–1563, 1642  
 Szerző Katalin 600  
 Szesztay Zsolt 1182, 1491  
 Szeverényi Ilona *lásd* Gerencsérné  
 Szigeti Csaba 489  
 Szigeti István 1492  
 Szijártó Kornél 1614  
 Sziklavári Károly 601  
 Szilágyi Gyula 1455  
 Szilfai Márta 1493  
 Szinetár Miklós 1494–1496  
 Szitha Tünde 602, 1227, 1303  
 Szokolay Bálint 1536  
 Szokolay Sándor 130, 603, 902, 910, 923, 979, 1057, 1497, 1560, 1603, 1615  
 Szomjas-Schiffert György 17, 823  
 Szomory György 174, 910, 1319, 1343, 1368, 1395, 1493–1494, 1508, 1516, 1525  
 Szonntag, Eugene L. 1120  
 Szőke Tibor 373  
 Szöllősy András 403, 415, 467, 471–472, 615, 1588, 1591, 1593, 1616  
 Szőnyi Benjamin 702  
 Szőnyi Erzsébet 1304, 1498–1500, 1532, 1617  
 Szőnyi Ferenc 1501  
 Sztójanovits Adrienne, B. 1618  
 Sztójanovics-család 539  
 Sztravinszkij, Igor 102, 574, 1546  
 Szügyi József 39  
 Szűts Péter 1070  
 Szvorák Kati 1058  
 Tabányi Mihály 862  
 Táborosi Gábor 861  
 Tacka, Philip 74  
 Taddei, Giuseppe 1550  
 Takács Ibolya 814, 1435, 1523

- Takács Jenő 43  
 Takács László 1305  
 Tallér Edit lásd Mocskonyiné  
 Tallián Tibor 175, 301, 322–323, 496, 604–607,  
 911–925, 1619  
 Tánczos Vilmos 750  
 Tarasti, Eero 217–218  
 Tardy László 707, 751  
 Tari Lujza 113, 117, 119, 141, 176–178, 186, 489,  
 773, 824–830, 1080, 1620  
 Taylor-Howell, Susan 1183  
 Telemann, Georg Philipp 321, 324, 899  
 Teo, Kenneth K. S. 325  
 Teőke Mariann 1188  
 Terényi Ede 608  
 Terfel, Bryn 904  
 Tessier, Roger 609  
 Thékes István 527, 1592  
 Thesselius, Johannes 482  
 Thordarson, Runolfur 1621  
 Thurner, Silvia 234  
 Thurzó Sándor 752  
 Tihanyi László 992, 1073, 1502  
 Till Géza 926  
 Tillai Aurél 1029, 1071, 1184  
 Tillmann J[ózsef] A. 23, 1518  
 Timbrell, Charles 1622  
 Togobickij Viktor 988, 1503  
 Tollár Endre 1278  
 Tomadini, Jacopo 36  
 Tomlinson, John 1103  
 Tončeva, Elena 753  
 Torp, Lisbeth 830  
 Toscanini, Arturo 109  
 Totic, Vladimir 228  
 Tótfalusi András 179  
 Tótfalusi Kis Miklós 675  
 Tóth Ágnes 1504  
 Tóth Aladár 611  
 Tóth Anna 1228, 1306, 1483  
 Tóth Béla 612  
 Tóth Ferenc 537  
 Tóth Gábor 180  
 Tóth János 1505  
 Tóth Judit 326  
 Tóth László, V. 102  
 Tóth Margit 1506  
 Tóth Mihály 1229–1231  
 Tóth Tas 927  
 Tóthpál József 1232–1235, 1412, 1507, 1623  
 Török Csorja Viola 173  
 Török József 754–755  
 Török Tamás 1371  
 Törtely Zsuzsa 1028–1029  
 Tösér Dániel 1121  
 Trajtler Gábor 756, 1122, 1307  
 Travnik István 1185  
 Troelsgård, Christian 757–758  
 Turi Gábor 863  
 Udvari István 3, 134, 192  
 Udvaros Dorottya 1042  
 Ujfalussy József 327, 588, 614–615, 1186, 1309,  
 1543, 1571, 1624  
 Újvári Ibolya lásd Bizjárné  
 Újváry Zoltán 181  
 Ullén, Fredrik 1079  
 Ullmann Péter 182, 760  
 Underwood, Anne 1355  
 Urbanetz Víg Margit 1431  
 Ütő Endre 1508  
 Vadas Kiss László 1509  
 Vágó Nelly 1510  
 Vainio, Matti 183–184, 328  
 Vajda János 1081, 1511  
 Vajna Katalin 1504  
 Valló Péter 1512  
 Vámos [György] Youri 857  
 Vámos László 877, 1629–1630  
 Van Dam, José 1103  
 Van Deusen, Nancy 761  
 Vannini, Paolo 1187  
 Vántus István 90, 977, 1262, 1569  
 Váray László 185  
 Varga Bálint András 1625  
 Vargyas Lajos 118, 489, 799, 831  
 Vargha [Károly] Karl 812  
 Várhelyi Endre 1612  
 Várkonyi Annamária 1323, 1500  
 Varsányi Anikó 1450  
 Varsányi Gyula 1378, 1385  
 Vas Katalin 1586  
 Vásáry Tamás 978, 1513–1514, 1654  
 Vashegyi György 928, 1095  
 Vass Lajos 1534  
 Vavrincez Béla 957  
 Vazsonyi, Nicholas 616  
 Végh Sándor 383  
 Vehrer Adél 189  
 Velimirović, Miloš 762  
 Venczel Sándor 1515–1516  
 Venere, Vendelio 279  
 Verdi, Giuseppe 126, 427, 877, 883, 890, 896, 920,  
 925, 927, 1102  
 Veress Sándor 15, 186, 359, 497  
 Veroli, Patricia 856  
 Veszelszky Sára, D. 187, 1215, 1236, 1322  
 Victor Máté 188, 1237, 1517

- Vidal, Pierre 617  
 Vidovszky László 1518–1522, 1560, 1586  
 Vigh Sándorné 1188  
 Vikár Béla 155, 815, 817, 1589  
 Vikár László 190, 832–835, 1523, 1579, 1626  
 Vikárius László 191, 357, 477, 618–621, 1040  
 Vilmányi Zita 1339, 1382  
 Virágos Mihály 442  
 Virágvölgyi Márta 842  
 Vitányi Iván 193–194  
 Vízkelety András 140  
 Vlad, Roman 856  
 Vlhová, Hana 763  
 Voigt Vilmos 104, 171, 791  
 Wolf Katalin 195  
 Vozková-Novotná, Jana 1310  
 Vörös Gizella, B. 1428  
 Vukán György 1524
- Wagner István 857  
 Wagner, Richard 286, 299, 306, 317, 329, 600, 879,  
 892–894, 908–909, 911–912, 1065, 1103  
 Wagner, Wolfgang 330, 879, 1525  
 Walcker-Mayer, Werner 1123  
 Waldbauer, Ivan 622  
 Walker, Alan 533, 623–627, 1311–1312, 1526  
 Walleshausen Gyula 196  
 Walter von der Vogelweide 359  
 Watts, André 1564  
 Way, Elizabeth 628  
 Weber, Jerome F. 764  
 Weber Kata 26  
 Weber Kristóf 1521–1522  
 Webern, Anton 53, 497  
 Weiner Leo 197  
 Wellmann Nóra 202  
 Weninger Richárd 1157, 1527  
 Werf, Hendrik van der 765  
 Werner Alajos 751, 999  
 Werner, Gregor Joseph 45, 1104
- Wilhelm András 26, 198–199, 237, 331, 353, 580,  
 629–630, 1586, 1627  
 Wilhelm, Leopold 285  
 Williams, Adrian 310, 533  
 Williams, Patrick 836  
 Williams, Peter 200, 332–333  
 Willms, Christina-Maria 1313  
 Wilson, Paul 622  
 Winkler, Gerhard J. 202, 292, 334–335  
 Wirthmann Julianna 929–930, 1238, 1314–1315,  
 1355, 1458, 1472, 1607  
 Witkowska-Zaremba, Elżbieta 766  
 Witt, Karsten 163  
 Wodehouse, Artis 570  
 Wolff, Christoph 336  
 Wolfram, Gerda 767  
 Womack, Virginia 201  
 Würzl, Eberhard 931
- Yeagley, David A. 631  
 Yoko Ono 1423
- Zákányi Balázs 768  
 Zalai Judit 1244  
 Zalatnai Katalin 1047  
 Zámbo István 1316  
 Zapke, Susana 769  
 Zay Balázs 632  
 Zechberger, Günther 1528  
 Zelinka Tamás 1030, 1036, 1051, 1317  
 Zemlinsky, Alexander von 1627  
 Zempléni Mária 1529  
 Zimdars, Richard 533  
 Zimmerman, Krystian 1046  
 Zimmermann, Anton 338  
 Zoltai Dénes 633  
 Zsámboki László 634  
 Zsigmond József 858  
 Zsók Béla 778  
 Zsoldos Péter 136, 1628  
 Zsuráfszki Zoltán 82, 853





