



ZENETUDOMÁNYI DOLGOZATOK 2013–2014



MTA
Bölcsészettudományi
Kutatóközpont
**Zenetudományi
Intézet**

Zenatudományi Dolgozatok 2013–2014

Jubileumi kötet
a Zenatudományi Intézet
40 éves fennállása alkalmából



MTA BTK Zenatudományi Intézet, Budapest
2016

A Zenetudományi Dolgozatok 2013–2014
a Nemzeti Kulturális Alap Könyvkiadási Kollégiumának támogatásával jelent meg



Szerkesztő:
KISS GÁBOR

A szerkesztő munkatársai:
Gilányi Gabriella, Loch Gergely, Czagány Zsuzsa és Papp Ágnes

© Magyar Tudományos Akadémia Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2016

A címlapon Körösnéyi Tamás *Bartók, Kofály és a Waldbauer–Kerpely Vonósnégyes*
című öntött bronz plakettje (1981, Székely Aladár fényképe nyomán)

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

www.zti.hu

Felelős kiadó: Fodor Pál

A borítóterv: Kármán Márta

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

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

Felelős vezető: Szathmáry Attila

ISSN 0139-0732

Contents

Preface	9
Early Music History	
Zsuzsa Czagány – Ágnes Papp: Choralpraktische Voraussetzungen und Grundlagen der Traditio Iohannis Hollandrini	13
Gábor Kiss: <i>Quem celestis armonia...</i> – Recent data on a St Stephen Alleluia	35
Krisztina Rudolf: Tropierte Traktusgesänge im 15. Jahrhundert – Erscheinungsformen von <i>Laus tibi Christe – Filio Mariae</i> in böhmischen, polnischen und ungarischen Quellen	46
Gábrriel Szoliva: “Proles de caelo prodiit...” – The First Vespers Hymn of the Office of Saint Francis of Assisi and its History in Hungary	70
Gabriella Gilányi: The Processional Oct. Lat. 794 of the Budapest National Széchényi Library – A Re-identification	83
Ilona Ferenczi: Neue Textgruppe in den Gradualen ungarischer Sprache: die apostolischen Intentionen	115
Later Music History	
Péter Király: Das Kündigungsschreiben des Bistritzer Stadttürmers und Kunstpfeifers Andreas Veckenstadius von 1663 – Ein Beitrag zur Musikgeschichte einer siebenbürgischen Stadt im 17. Jahrhundert . .	127
Adrienne Kaczmarczyk: Liszt and the classical antiquity: Latin quotes in his works	144
László Gombos: Krieg oder Frieden? Eine ungarische Symphonie zur Zeit des „Großen Krieges“	163

István P. Korody: Imported <i>Cantus Firmi</i> from Munich in Bartók's Contrapuntal Studies at the Music Academy Budapest	181
David E. Schneider: Virtuous Virtuosity: The Concerto, the Violin, and the Topic of Transcendence (<i>transl. by Gábor Kiss</i>)	199
Anna Dalos: <i>Todesfuge</i> : The Holocaust in the Hungarian Music Historical Memory	221
András Ránki: Margit Prahács' Conception of Musical Understanding	235

Folk Music, Folk Dance

Sándor Varga: Recruiting Musicians in the Transylvanian Plain	251
József Brauer-Benke: A Historical Analysis of Koboz-Type Instruments . .	288

Liszt Research

Ágnes Watzatka: The Connection of Franz Liszt to the German Cecilian Movement in the Mirror of the Liszt–Witt Correspondence	317
Anna Peternák: Thoughts on Visual Arts in Liszt's Letters and Essays	359

Research History

Lujza Tari: Gábor Mátray, Researcher of Folk Music	385
Kata Riskó: Expanding Horizons – The Changes of the Historical Approach to Folk Music in Benjamin Rajeczky's Writings	438
Melinda Berlász: Die Sammlung der ungarischen Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts im Institut für Musikwissenschaft, ihre Funktion und Bedeutung in der Forschungsgeschichte der ersten zwanzig Jahre (1966–1986)	452

Bibliography

A Bibliography of Hungarian Musicology 2012–2014 (compiled by Gergely Loch)	477
--	-----

ZSUZSA CZAGÁNY – ÁGNES PAPP

Choralpraktische Voraussetzungen und Grundlagen der
Traditio Iohannis Hollandrini

Das 2001 angesetzte Projekt *Traditio Iohannis Hollandrini* wurde als eine Bestrebung von Spezialisten am Gebiet der mittelalterlichen Musiktheorie entwickelt, mit der Zielsetzung, die auf breitester Quellenbasis erfasste Lehtradition des Iohannes Hollandrinus zu untersuchen, und in einer kommentierten kritischen Edition darzulegen. Die Idee des folgenden Beitrags ist im Prozess langjähriger Mitarbeit am Projekt entstanden und versucht, Wege und Verbindungspunkte zwischen der geschlossenen Welt musiktheoretischer Schriften und der spätmittelalterlichen Choralpraxis bestimmter Regionen zu finden.

In den Mittelpunkt der Untersuchung wird jener Bestand an Choralbeispielen gestellt, der in den Kapiteln über *Coniunctae* bzw. in den Tonaren der Traktate erscheint. Die zentrale Frage lautet, inwieweit lässt sich dieser Bestand als immanenter Eigengut der musiktheoretischen Produktion behaupten, bzw. inwieweit kann man dennoch Einflüsse von Seite der jeweiligen Choralpraxis feststellen. Im Laufe der Arbeit hat sich gezeigt, dass es sich keineswegs um ein homogenes Repertoire handelt. Im Gegenteil: es gliedert sich in Schichten, die unterschiedliche Bedeutung haben, unterschiedliche Aussagen vermitteln und dementsprechend unterschiedliche theoretische Erfassung benötigen.

Durch die Nebeneinanderstellung der Musikbeispiele der Traktate und deren Parallelen in den entsprechenden Choralhandschriften bieten sich einerseits der philologisch und textkritisch gerichteten Untersuchung der musiktheoretischen Texte neue Aspekte an, andererseits wird die Aufmerksamkeit der Choralforschung auf ein bisher vernachlässigtes Gebiet gerichtet.

GÁBOR KISS

Quem celestis armonia...

Recent data on a St Stephen Alleluia

Within the field of liturgical chant Benjamin Rajeczky was especially interested in local or individual initiatives on the one hand, and the borrowing, reuse and adaptation of earlier melodies on the other. For that very reason, he showed a particular interest in the genre of Alleluia, which flourished in the late Middle Ages and gave many opportunities to create new chants based on earlier ones, texts and/or melodies. As part of his interest in local characteristics, Rajeczky paid much attention to the Alleluias for the feasts of Hungarian saints, which he regarded as probable Hungarian compilations.

Some Alleluias of the so-called Graduale Wladislai occupy a special position in this context. Although on the whole this unique manuscript is alien to the Hungarian liturgical tradition, some Hungarian characteristics were also included in it, among others Alleluias related to Hungarian saints. They demonstrate not only the connection to the Strigonian use, but, at the same time, the multicultural background of some late-medieval manuscripts. A good example is the Alleluia *Quem celestis armonia* assigned to the feast of the Hungarian saint, St Stephen. It uses the well-known melody of *Salve dulcis O Maria*. While the melody was popular among Hungarian sources too, we never find it among those applied to the feast of St Stephen. The text has been regarded so far as a unique one, maybe composed for the Graduale Wladislai, but a recent discovery shows that it was also used in Poland, this time, applied to the feast of St Benedict. The analysis shows that no one of the two versions can be the original one, and refers to further, yet unknown, antecedents.

KRISZTINA RUDOLF

Tropierte Traktusgesänge im 15. Jahrhundert
Erscheinungsformen von *Laus tibi Christe – Filio Mariae*
in böhmischen, polnischen und ungarischen Quellen

Der Traktus gehört zu jenen wenigen Choralgattungen, die gewöhnlich mit keinen Tropen versehen wurden. Seltene Belege finden sich lediglich in einigen Handschriften des 11-12. Jahrhunderts aus Benevent und Nonantola, die Technik selbst ist jedoch nach dem 12. Jh. nicht mehr nachweisbar. Aus diesem Grund verdient das Auftauchen eines tropierten Traktus in dem im 18. Jh. verfassten Graduale der Kathedrale in Zagreb besondere Aufmerksamkeit. Der Traktus *Laus tibi Christe* gehört nicht zum Grundbestand des Traktusrepertoires. Laut spärlichen Literaturangaben sowie laut Zeugnis ungarischer, böhmischer und polnischer Quellen dürfte er im frühen 15. Jh. als Teil der marianischen Votivmesse der Fastenzeit verfasst worden sein. Seine Herkunft ist bisher nicht geklärt; die früheste notierte Aufzeichnung findet sich in dem 1426 entstandenen Graduale Scepusiense (GrSc). Als weitere Quellen sind späte polnische (hauptsächlich Krakauer), böhmische (teils utraquistische) sowie ungarische (überwiegend in den städtischen Randgebieten des Landes entstandene) Handschriften zu erwähnen).

Aus musikalischer Sicht ist der Traktus *Laus tibi* von melodischen Bestandteilen des 2. Modus geprägt. Vermutlich standen bei seiner Verfassung mehrere Traktusgesänge als Vorlagen im Vordergrund. In einigen kurzen Abschnitten sind sogar konkrete Mustermelodien zu erkennen, im Ganzen ist jedoch das Stück trotzdem nicht als Kontrafaktur sondern als eine individuelle, vollständig verarbeitete Komposition zu betrachten.

Dass es sich um einen tropierten Gesang handelt, wird zwar in den Quellen nicht verraten, die Tropierungstechnik tritt jedoch bei Textierung melismatischer Abschnitte der modellhaften Melodie klar zum Vorschein. Bei einem der Abschnitte sind auffallende Parallelen zum Verfahren der frühen italienischen Belege zu erkennen, freilich ohne Voraussetzung einer unmittelbaren Verbindung zwischen den beiden Erscheinungsformen. Ein beträchtlicher Teil des Textes wurde anderen Choralgattungen entnommen; dieser Textteil gemeinsam mit einigen weiteren Hinzufügungen lässt den Tropierungscharakter noch stärker in den Vordergrund treten.

Aus musikalischer Sicht sind eigenständige individuelle Abweichungen hauptsächlich in den polnischen Aufzeichnungen nachzuweisen, die böhmischen und ungarischen Beispiele sind dagegen relativ einheitlich gestaltet. Die eingehende Untersuchung der vier Strophen wird unter zwei Aspekten durchgeführt: einerseits wird das Auftreten konventioneller Bestandteile im neukomponierten Traktus geprüft, andererseits Spuren der Verwandtschaft zwischen Gestalten und Erscheinungsformen der einzelnen handschriftlichen Belege nachgegangen.

GÁBRIEL SZOLIVA

“Proles de caelo prodiit...”

The First Vespers Hymn of the Office of Saint Francis of Assisi
and its History in Hungary

The rhymed Office of Saint Francis of Assisi was composed between 1232 and 1235 by Julian of Speyer, the *cantus magister* of the Paris convent at the time. He used for his work a few already approved poems written by clerics. In the first Vespers Julian included the hymn *Proles de caelo prodiit* of Pope Gregory IX. The oldest musical sources of the Office reveal that this hymn had two different melodies (Mel 751 and 752 in Bruno Stäblein’s edition). In the first section of this paper the musical origins of the hymn are investigated for in the Franciscan sources it is not clear which one of its melodies might have been composed by Julian. The detailed analysis of Mel 752 confirms its musical similarity to the responsory *Euntes inquit*, an item of the Office certainly composed by Julian. Mel 751, on the other hand, seems to be an earlier melody for the hymn.

A turning-point in the history of Mel 752 came when the hymn’s melody moved beyond the liturgical borders of Franciscan communities and became widespread throughout Europe. It had appeared in the secular Office in Hungary by the 14th century. In the second part of this paper, all the medieval Hungarian sources of Mel 752 are reviewed. According to these sources, the melody was sung in different liturgical Offices, namely, Prime, Compline, and in the honour of patron saints (e.g. Saint Anne and Saint Stephen, King of Hungary). A musical variant of Mel 752 found only in the Hungarian secular sources, also appears. It is fairly certain that medieval Franciscan communities in Hungary also chanted *Proles de caelo* in the Office of Saint Francis, although contemporary musical sources (i.e. notated Hymnals) have not survived.

The early Hungarian Protestant communities in the second half of the 16th and the first half of the 17th century inserted the Hungarian variant of Mel 752 into their morning service. This practice seems not to have existed outside Hungary, at least according to the evidence. Mel 752 disappeared from Catholic churches as well as from the repertory of Protestant services in the second half of the 17th century. From this time on, it was only Franciscan communities that chanted the melody in Hungary, certainly in its Franciscan variant. It appears only sporadically in the hymnbooks printed for the faithful. A few metrical arrangements of the hymn melody are also known from the Baroque era of Hungary.

The musical examples of *Proles de caelo* that have been investigated throw light upon a complex historical and musicological process, in which the parts of an Office in honour of a popular medieval saint – Saint Francis – move away from their original context to serve new liturgical functions. The Hungarian sources open up a secret chapter in the multifarious history of the hymn *Proles de caelo*.

GABRIELLA GILÁNYI

The Processional Oct. Lat. 794 of the Budapest
National Széchényi Library
A Re-identification

The Budapest National Széchényi Library keeps a Pauline manuscript compiled in 1644. Based on a possessor's entry at its very beginning the source Cod. Lat. 794 has so far been referred to in the literature as the *Pauline Processional of Újhely*, even though the content of it has never been thoroughly investigated. The original aim of this study was to fill this gap by performing a systematic analysis, carrying out a codicological, liturgical and musical survey and, finally, producing a full description and detailed evaluation of the manuscript. However, the many-sided analysis has eventually led to unexpected but really substantial findings, which make the earlier consensus about the provenance of the book strongly questionable. First of all, while the manuscript uses the typical Pauline notation, its style and *ductus* differ markedly from the notation of the 1623 gradual belonging definitely to the monastery of (Sátoralja)újhely. At the same time, a detailed analysis of the notation and the form of the individual neumes shows striking similarities between the processional and 17–18th-century manuscripts of the Croatian Pauline province. This observation coincides with other characteristics: the sequence and designation of the stations in the processional topography and the last unit of the book, which is a notated Passional in Croatian language. All this point not only toward Croatia, but more concretely, the contemporary centre of the Pauline province: Lepoglava as the possible provenance. Moreover, a comparative analysis of the melodies also support this hypothesis: at several points of the repertoire (antiphon *Vidi aquam*, *Te Deum*, antiphon *Regina coeli laetare*, the Toney) strong relationship can be observed between the *Processional of 'Újhely'* and other Croatian sources, which on the whole preserved a more archaic version of the Pauline repertory than the sources of the Hungarian Pauline province.

ILONA FERENCZI

Neue Textgruppe in den Gradualen ungarischer Sprache: die apostolischen Intentionen

In den protestantischen liturgischen Büchern ungarischer Sprache ist die Gattung Antiphon, der Kehrsvers der Psalmen am meisten vertreten. Während der Grundtext zu den Antiphonen der mittelalterlichen Vesper des Temporale im allgemeinen den Psalmen und Evangelien entnommen wurde, stellte man in den protestantischen Gradualen des 17. Jahrhunderts neue Serien mit Texten der neutestamentlichen Briefe zusammen. Solche Serien sind vor allem in der Liturgie der Sonntage nach Trinitatis des handschriftlichen Graduals Spáczai (1619), und des gedruckten Großen Graduals (1632–1636) zu finden.

Zu den Texten des Apostels Paulus wurden neue Melodien geschrieben und zu diesen wohlbekannte und geeignete Melodiemodelle verwendet. So entstanden neue Antiphon-Kompositionen, die dem auch im Mittelalter am meisten gebrauchten 1. und 8. Modus zugeordnet wurden. Manchmal wurden gleiche Texte, vermutlich unabhängig voneinander, in zwei unterschiedlichen Tonarten verzeichnet.

In der protestantischen Praxis bringen die Vertonungen der Briefausschnitte des Apostels Paulus neue Farbe ins gregorianische Repertoire ungarischer Sprache. Das Komponieren deutet darauf hin, dass man im 17. Jahrhundert die für wichtig gehaltenen Texte in dem die gregorianische Musik imitierenden Stil zu gestalten strebte. Es gelang zwar nicht in allen Fällen vollkommen, es lässt sich aber folgern, dass man die gregorianische Musik kannte, sich mit ihr beschäftigte und sie sogar als musikalische Grundlage für neu verfasste Texte verwendete.

PÉTER KIRÁLY

Das Kündigungsschreiben des Bistritzer Stadttürmers
und Kunstpfeifers Andreas Veckenstadius von 1663

Ein Beitrag zur Musikgeschichte einer siebenbürgischen Stadt im 17. Jahrhundert

Das bisher nur anhand einer kurzen Erwähnung bekannte lange Kündigungsschreiben des aus der Grafschaft Wernigerode stammenden Stadttürmers und Kunstpfeifers Andreas Veckenstadius, womit er sein Weggehen gegenüber dem Stadtrat von Bistritz (Nössen, ung. Beszterce, heute Bistrița, RO) mitteilte, bietet Einblicke in das Musikleben dieser im Nordosten des damaligen Siebenbürgens liegenden Stadt, die wegen der kriegerischen Ereignisse um 1660 kurzzeitig gewisse Bedeutung in der siebenbürgischen Landespolitik gewann. Über das Leben und die Tätigkeit von Veckenstadius weiß man nur, dass er – wohl als junger Mensch – von 1657 bis 1662 als Stadtmusiker in siebenbürgischer Hermannstadt (ung. Nagyszeben, heute Sibiu, RO) und danach in Bistritz diente. Möglicherweise war er verwandt mit zwei protestantischen Persönlichkeiten aus Wernigerode, Paul Veckenstedt (1538–1626) und Johannes Veckenstedt (Janus Vicostadius, 1586–1641).

Auf Grundlage des am 28. Dezember 1663 verfasste Kündigungsbriefes und weiterer bisher unveröffentlichter Bistritzer Quellen, sowie mit Hilfe schon publizierter Materialien, umreißt die Studie die Tätigkeit der Stadttürmer (oder „Turner“) und anderer Musiker in Bistritz. Anhand der Dokumente, und durch Analogien aus anderen Teilen des historischen Ungarns lässt sich feststellen, dass auch in Bistritz im Großen und Ganzen dem allgemeinen Usus der sogenannten königlichen freien Städte Ungarns gefolgt wurde: 1.) Die Türmer dienten als Wachpersonal. 2.) Sie informierten die Bevölkerung durch Trompetensignale oder Paukenschlag über Ereignisse und über die Tageszeiten. 3.) Sie beherrschten unterschiedliche Instrumente, Musizierten regelmäßig und halfen in den Kirchen als Musiker aus. 4.) Das Spielen bei verschiedenen Anlässen der Bürgerschaft brachte ihnen beträchtliche Nebenverdienste.

Veckenstadius spricht in seinem Schreiben die Wachtätigkeit an, und äußert sich kritisch zu ihren eigenen musikalischen Darbietungen: „vitia, welche vielmahls vnter dem Abblasen sich haben zugetragen, da dan gar selten ein Psalm, geschweige den eine Mutet ist recht gemacht worden. [...] Zu wüntschen were es gewesen, das wir vnß täglich in der Music hetten können exerciren“. Während er eine Beteiligung an der evangelischen Kirchenmusik nicht erwähnt, beklagt er sich bitter über die Konkurrenz durch freie Musiker, die er als „Hudeler Brodfiedler“ betrachtet. Hier zeigt sich, neben der seiner Meinung nach unzufriedenstellenden und unregelmäßigen Vergütung, wohl der Grund seines Weggehens. Obwohl er sich den musikalisch Gebildeten zurechnet, muss er konstatieren – „weil ich nicht Türkisch, Scÿtisch oder Wallachisch weiß zu geigen, welches leider der meiste theil in dieser beschwerlicher Zeit an diesem ort viellieber hört, alß eine geistliche Harmonia“ –, dass seine einheimischen Konkurrenten die Ansprüche der Bevölkerung besser erfüllen können.

ADRIENNE KACZMARCZYK

Liszt and the classical antiquity: Latin quotes in his works

The influence of classical literature is seldom mentioned in connection with Liszt's œuvre, except in relation to the classical literature of Weimar. Two typical examples are the symphonic poems entitled *Prometheus* and *Orphée*, respectively. However, Liszt's readings, especially the contemporary French literature provided a source of inspiration for him concerning ancient Roman literature. The paper tries to enumerate and discuss the little known connections between Liszt's readings and his own works quoting verses of ancient Roman authors. As a result it turns out that Liszt did not cite the Latin verses in their original context. Instead, contemporary poets quoting such verses played the role of interpreters of the ancient literature for him. In spite of the small number of quotes, it is obvious that Liszt had a predilection for Vergil. However, he esteemed the poet not so much for the aesthetical value of his poems but because Vergil was generally thought to prophesy the birth of Christ in his 4th eclogue. Such works as *Eglogue* (in the *Années de pèlerinage, Suisse*) and *La Notte* discussed in the paper can prove the impact of this opinion of medieval origin on the composer.

LÁSZLÓ GOMBOS

Krieg oder Frieden? Eine ungarische Symphonie
zur Zeit des „Großen Krieges“

Am 1. Dezember 1915 wurde in der Pester Redoute mit grossem Erfolg die 2. Symphonie von Jenő Hubay (1858–1937) aufgeführt. Das Werk trug den Beinamen „Kriegssymphonie“ und wurde als die erste, vom „Grossen Krieg“ inspirierte musikalische Komposition gefeiert. Viele glaubten, im Leben des in seiner Musik als Lyriker und im gesellschaftlichen Umgang als Pazifist bekannten Autors eine radikale Umwandlung zu erkennen. Die zeitgenössischen Dokumente sprechen jedoch eher für das Gegenteil: Hubay war auch im Weiteren kein Anhänger des Krieges und des Hauses Habsburg. Er hat lediglich die Möglichkeit genutzt, eine seiner früheren Werke aufführen zu lassen. Aufgrund neuer Angaben ist die Entstehung der Symphonie auf die ersten Jahre des 20. Jahrhunderts zu datieren, wobei der Komponist von ähnlichen Zielsetzungen vorangetrieben wurde wie der junge Bartók beim Verfassen seiner symphonischen Dichtung *Kossuth*. Zu dieser Zeit standen beide Musiker regelmässig im Kontakt, traten mehrfach gemeinsam vor die Öffentlichkeit. Dies dürfte die musikalischen, motivischen und narrativen Parallelen zwischen den beiden Kompositionen erklären (beide lassen in der Kriegsszene die verstellte Melodie des *Gott erhalte* erklingen). Hubays Protagonist war jedoch offensichtlich nicht Kossuth, sondern Franz II. Rákóczi: in den Jahren 1903–1904 beschäftigte er sich nämlich in mehreren Chorwerken mit der Thematik des Kuruzen-Freiheitskampfes und plante ebenfalls eine Oper über den Fürsten zu verfassen.

ISTVÁN P. KORODY

Imported *Cantus Firmi* from Munich in Bartók's Contrapuntal Studies at the Music Academy Budapest

The Bartók Archive in Budapest keeps a three-part collection containing choral harmonization, counterpoint and chorus exercises, fugues and analysis in musical form written by the young Béla Bartók during his studies at the Budapest Academy of Music around 1899–1890.

For his contrapuntal exercises many of the *cantus firmi* were imported from the Munich Conservatory where Bartók's teacher in composition, Hans Koessler studied. These *cantus firmi* were collected and written down by Koessler's teacher, Josef Gabriel Rheinberger. He was the head of composition and music theory departments at the Munich Conservatory.

The present study compares and analyses various realizations of the *cantus firmi* mentioned above. These works include that of Rheinberger and those of his one-time students, Cyrill Kistler and Raimund Schmidpeter. There is no surviving contrapuntal study from Koessler. We concentrate, of course, on the works of the young Bartók, his exercises in simple, double, various-voiced and free counterpoint. Koessler's corrections of these works were not always unanimous, sometimes he corrected faulty-thought parallels rigorously and sometimes not.

It is hard to conceive, given the extent of his studies, how Bartók found time in between the long hours of piano practice, his compositions, his chamber music activities, his private tuition, not to mention his evening visits to the opera or concerts. But find time he did, and altogether we counted 193 pages work in the collection.

DAVID E. SCHNEIDER

Virtuous Virtuosity: The Concerto, the Violin,
and the Topic of Transcendence

The expansion of forces and intensity of meaning in late nineteenth- and early twentieth-century symphonic music produced a challenge for composers of concertos whose desire for producing works of rhetorical weight often stood in opposition to the virtuosity at the heart of the genre. Alban Berg's *Violin Concerto* (1935) is the best-known work to address the problem of balancing rhetorical weight with virtuosity through a slow, high ending in the solo violin. Important predecessors to Berg's work include the coda of the first movement of Ernő Dohnányi's *Piano Concerto No. 1 in E minor* (1898), and the finale of Ferruccio Busoni's *Piano Concerto* (1904). Both may be read as problematic attempts to achieve transcendence in that their transcendental passages rely primarily on forces other than the soloist – Dohnányi's on a solo violin, Busoni's on an off-stage male chorus. Only with the novel approach to form in Serge Prokofiev's *Violin Concerto No. 1 in D major* (premiered 1923) does the music of transcendence keep the spotlight on the soloist. Although chided for its conservatism at its premiere, Prokofiev's *First Violin Concerto* emerges as a major milestone in the development of the concerto when seen from the perspective of the history of the genre.

ANNA DALOS

Todesfuge: The Holocaust in the Hungarian
Music Historical Memory

The reception of the Holocaust of the Kádár-era has not been satisfactorily investigated during the past 25 years of Hungarian historiography. Though literary historians of the 1980s analyzed the lacking reflections on Imre Kertész' roman, *Fatelessness*, there were no similar attempts to interpret musical compositions and their reception of the same period. My study aims at filling this gap by analyzing the considerable repertoire of the Holocaust pieces written between 1957 and 1989. Focusing on compositions, like Kamilló Lendvay's symphonic poem, *Mauthausen*, or István Láng's orchestral pieces, *Laudate hominem*, *Musica funebre*, *In memoriam N.N.*, and on vocal compositions, mostly using Miklós Radnóti's and János Pilinszky's Holocaust poems, I concentrate on the technical devices and tools of expression which form the memorial character and the ethical message represented by these pieces. In the center of my investigation stands György Kósa's paradigmatic composition, *Todesfuge*, which was based on Paul Celan's world famous poem.

ANDRÁS RÁNKI

Margit Prahács' Conception of Musical Understanding

In this study there are analysed the thoughts of Margit Prahács on musical understanding, put in the centre of her aesthetic system, basically focusing on her two fundamental works published in the 1920s and 1930s. According to Prahács, the central phenomenon of musical understanding is the individual emotion that motivates the composer to write and which is necessarily transmitted by the composition to the recipient. Besides the individual sensibility regarded as the subjective condition of this transmission, the utmost detailed perception of the elements and their connections in the musical work also plays an important role as an objective criterion, as well as the ability to synthesize all these *momenta* to a unit in the perception.

According to Prahács, the way of adequate listening is characterised by the correspondence between the emotions of the composer and the recipient. She builds upon this correspondence a certain kind of theory of the aestetical truth, which is the implicit starting point of her music criticism, too.

Besides the exploration and evaluation of the prerequisites of Prahács' musical aesthetics and art philosophy, her theory is contextualized in relation to contemporary conceptions of musical understanding and the European tradition of musical aesthetics.

SÁNDOR VARGA

Recruiting Musicians in the Transylvanian Plain

During my work I investigated the socioeconomic conditions of organizing dance events in the village of Vîsa.

As it turned out of my research, until the middle of 20th century “kezes” (quarantor) had an important role in the organisation of different families, age groups, genders, and ethnicity or in the cultural communication between villages or parts of the villages and in the economic relations. Thus, they contributed to maintain social balance. My research indicated that the changing of the tasks of people involved in organizing dance events, the disappearance or emergence of certain types of dance events which they organized or visited, and the restructuring of the dance events’ schedule all can provide important information for an examination of the changes of social role in each settlement or cultural group.

In terms of changes it can be said, that from the middle of the 20th century the young people in the villages of Mezőség (Translyvanian Plain) became more and more passive consumers in the process of the dance organization and in the change of musical taste. Furthermore, with the suppression of the functions of “kezes” (quarantor) their cultural and social self-determination significantly curtailed, too.

JÓZSEF BRAUER-BENKE

A Historical Analysis of Koboz-Type Instruments

The combined evidence of various comparative analyses of the etymological, iconographical and morphological aspects of the development of different *koboz*-type instruments suggests two, mutually independent, phases in which the plucked instrument type called *kopuz* and originating among the Turkic-speaking peoples of Central Asia spread into Europe. On the one hand, a short-necked lute type may have been among the instruments conveyed to Europe by the Arabs around the 12th century via Byzantium and Spain; and on the other hand it is reasonable to suppose the appearance in Eastern Europe of a different lute type (with an identical name but characterised by a longer neck and either plucked or sounded with a bow), the agents of which must have been the Cumans or the Oguz (Uz) tribes attached to them.

It is important to stress that the instrument names to be found in the sources do not necessarily offer clues to the particular instrument type being referred to; for example, the name *koboz/kobza* was used in reference to various string instruments. The available data seem to suggest that the Moldovan *koboz* type (with a multi-section compound body fitting into the neck) for which one finds reliable evidence from the 19th and 20th centuries can be regarded, on the basis of morphological considerations, as related to Persian and Arabic short-necked lutes. This form cannot have spread into the region prior to the 17th to 18th centuries, since no image of this instrument type exists from earlier times, whereas the existing iconographical data represent other short-necked lute types. Thus, only the name of the *koboz* of Moldova can be considered as related to comparable Central Asian instruments carved from a single wooden block; and historical analysis must lead one to conclude that the name of an earlier lute type, gradually evolving into new forms or dropping out of the musical tradition altogether, was borrowed to refer to another instrument type that was adopted in a later period owing to its formal features ensuring a better acoustic effect.

ÁGNES WATZATKA

The Connection of Franz Liszt to the German Cecilian Movement
in the Mirror of the Liszt–Witt Correspondence

The connection between Franz Liszt and Franz Xaver Witt is seen by most musicologists as a one-sided relationship, in which Witt took advantage of Liszt's naive magnanimity, while Liszt did not receive the desired and expected support of the Cecilians in promoting his church music.

This paper presents the surviving Liszt–Witt correspondence with detailed annotations. It includes 33 letters and other documents written mostly by Liszt. It also gives an overview of the articles Witt published about Liszt in his journals *Fliegende Blätter für katholische Kirchenmusik* and *Musica Sacra*, in the period of 1866–1886. These documents give a detailed insight in the interests and activities of the two musicians. They disprove the image of a one-sided relationship, showing us a Franz Liszt happy to support a positive movement and its sympathetic leader without expecting anything in return, and a grateful Franz Witt, who was fully aware of the value of Liszt's music.

ANNA PETERNÁK

Thoughts on Visual Arts in Liszt's Letters and Essays

Franz Liszt had a very sensitive and at the same time creative approach to fine arts. Not only a significant number of his compositions, but some of his letters and essays reveal his opinion and taste related to different kinds of pictures, painters and styles. The analysis of his writings about fine arts gives an overview of his way of thinking and helps understand what kind of visual art inspired him. Liszt travelled to Italy several times and saw among other things, the Vatican Museum, the Brera in Milan, the Gallerie dell'Accademia in Venice and the Medici Chapel in Florence. Liszt's *Lettres d'un bachelier ès-musique* (published between 1837 and 1841 in *Gazette musicale* and *L'Artiste*) are colourful and expressive accounts of his impressions on Renaissance art. Among these essays, we can find a travelogue about Venice which contains expressive descriptions of paintings by Titian, Veronese, Tintoretto. Liszt was enchanted by Raphael's *The Ecstasy of St. Cecilia*, which he saw in 1838 in Bologna. He sums up his thoughts in an open letter to Joseph d'Ortigue, the editor of *Gazette musicale*, giving an unusual interpretation of the painting. Concerning to Raphael's *Sposalizio*, which Liszt did not analyse in his letters but interpreted in his piano composition *Sposalizio*, we can read a picture description in the diary of Marie d'Agoult. In *Benvenuto Cellini's Perseus* (an essay from 1838) Liszt defends Berlioz's opera and also expounds the differences and similarities between music and visual arts (sculpture). These texts are based on the experiences of the young Liszt in Italy.

During his late years, Liszt had an apartment in Budapest and he often visited the Múcsarnok (Art Hall) next door, attended exhibitions of famous contemporaries like Mihály Munkácsy and Vasily Vereshchagin. Liszt wrote exciting descriptions about Vereshchagin's art and also sent photo reproductions of these paintings to Princess Carolyne von Sayn-Wittgenstein. If we take these observations and statements into consideration when analysing Liszt's music, we will have a better understanding of his compositions based on visual inspirations.

LUJZA TARI

Gábor Mátray, Researcher of Folk Music

The author examines the role of Gábor Mátray (1797–1875) in the initiation of folk music research, primarily in the fields of vocal music and folk music instruments. Tangentially, also the Hungarian national (art) music will be discussed, to which Mátray also contributed through his compositions. Mátray (a Hungarian German, born as G. Rothkrepf), an eminent personality of the 19th century, was a polymath: composer, music teacher and music school director, teacher of declamation, museologist in the National Museum, and last but not least a musicologist. He can be regarded as the founder of modern Hungarian musicology and a forerunner of the discipline of folk music research.

The author characterizes the age of Mátray and draws attention to his handwritten songbook. The article discusses Mátray's writings dealing with collecting folk music, and enumerates Mátray's scholarly observations (concerning folk song types, rhythm, performance style, geographical diffusion of folk instruments and their functional use). The interest in collecting folk songs arose from the impact of the enlightenment, and Mátray himself was active as a folk song collector too. His collection (supplied with notes, but compiled without any accompaniment) was prepared in North-West-Hungary about 1828–29.

As the modern concepts of “folk song” and “folk music” were not yet established, his collection contains not only true folk songs, but old art songs and contemporary popular art songs as well, which belonged to the orally transmitted repertoire of the higher social strata (according to Hungarian scholarly terminology: communal songs). Some of them were published (with piano accompaniment) by Mátray only in 1852–54, when a new approach was introduced concerning the collection and publication of folk songs. The intention was to create a kind of “universal collection” of Hungarian songs, however, still without a solid definition of the concepts of folk song and folk music. The importance of Mátray was recognized soon by his contemporaries, but a proper evaluation of his writings on folk music, his collecting and publishing activity has not been carried out so far.

KATA RISKÓ

Expanding Horizons

The Changes of the Historical Approach to Folk Music
in Benjamin Rajeczky's Writings

The problems of the relationship between church music and folk music, or between Hungarian and foreign folk music ran over the scientific oeuvre of Benjamin Rajeczky (1901–1989), Hungarian musicologist and ethnomusicologist, deputy director of the Folk Music Research Group lead by Zoltán Kodály and leader of the study group of the IFMC dealing with historical sources of folk music. Reviewing his writings on folk music, a characteristic tendency of his approaches can be noticed, in so far as he seems to have tried to make the perspective of his investigations wider in time and space. In this paper, the scholarly work of Rajeczky is studied, focusing on this tendency.

At the time when Eastern relations of Hungarian folk music played a major role in Hungarian ethnomusicology, in his research Rajeczky, as a monk well versed in plainsong, turned to the music of the West. He willingly sought lifelike examples of relationship between church music and folk music, and he soon included in his studies secular tunes of medieval Western Europe, too. His approaches that concentrate on historical comparison and on melody types may have supported the creation of the complex catalogue of Hungarian folk song types by László Dobszay and Janka Szendrei. Studying relationship between Eastern and Western music Rajeczky was increasingly concerned with their common roots. He sought Western links of melody layers such as pentatonic or descending Hungarian folk tunes (which had been regarded primarily as of Eastern origin), and also tried to find antecedents of the new style of Hungarian folk songs among plainsongs. In his late works he was particularly interested in the Western music of ancient times, its Eastern connections and its relics survived in plainsongs and folk music.

MELINDA BERLÁSZ

Die Sammlung der ungarischen Musikgeschichte des
20. Jahrhunderts im Institut für Musikwissenschaft,
ihre Funktion und Bedeutung in der Forschungsgeschichte
der ersten zwanzig Jahre (1966–1986)

Die Erforschung der ungarischen Musikgeschichte der neuesten Zeit, d. h. des 20. Jahrhunderts gehörte bereits seit dem Anfang ihrer Gründung zu den grundlegenden Aufgaben des Institutes für Musikwissenschaft der Ungarischen Akademie der Wissenschaften. Seit der Einrichtung des Bartók Archivs in 1961 galt es als selbstverständlich jene Epoche zu untersuchen, die als historischer, gesellschaftlicher und geistlicher Hintergrund des Bartók'schen Ouvres gedient hat. Obwohl die wissenschaftliche Erschließung der ungarischen Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts drei Jahrzehnte hindurch, bis 1995 in der Abteilungsstruktur des Institutes nicht zum Ausdruck gebracht wurde, liefern die genuine Quellenforschung, die neu entstandenen Sammlungen sowie die zeitgenössischen Ausgaben eindeutige Beweise für die Pflege der intensiven und präzedenzlosen Grundlagenforschung. Mit der Koordination dieser Forschung wurde bereits ab der ersten Hälfte der 60er Jahre der Abteilungsleiter József Ujfalussy beauftragt, der diese Funktion unter Mitwirkung seiner Kollegen – Mitarbeiter der Kommission für Musikästhetik und Musiktheorie – Jahrzehnte hindurch erfüllte.

In der ersten Forschungsphase (1966–1975) wurde die Quellenerschließung zweier musikgeschichtlichen Epochen durchgeführt: (1) es entstand die Dokumentensammlung des Musiklebens der Ungarischen Räterepublik; (2) das Musikleben in Ungarn in der fünfzehnjährigen Periode nach 1956 wurde aufgearbeitet. In dieser Zeit wurde die inhalts- und gattungsbezogene Struktur der Sammlungen entworfen: darunter eine überwiegend ästhetisch orientierte Beitragsammlung, die ersten Versuche der Bearbeitung der zeitgenössischen Pressequellen, sowie eine komplexe Datenbank zur budapester Konzertgeschichte mit Angaben zum Konzertleben ab 1900 bis zu den 70er Jahren.

Das zweite Jahrzehnt (1975–1986) wurde von den Vorbereitungsarbeiten zum Band *Das 20. Jahrhundert* der Handbuchreihe *Musikgeschichte Ungarns* geprägt. Im Mittelpunkt der Tätigkeit stand die komplexe, auf intensiver Archivforschung beruhende Quellenuntersuchung, weiter die Ereignisgeschichte des Musiklebens, die Geschichte von Institutionen, der Aufführungspraxis und der Wissenschaft.

