

ZENETUDOMÁNYI DOLGOZATOK 1992-1994



ZENETUDOMÁNYI DOLGOZATOK

1992–1994

© A Magyar Tudományos Akadémia
Zenetudományi Intézete
Budapest, 1994

A példányok megvásárolhatók a következő helyeken:

MTA Zenetudományi Intézet
1014 Budapest, I. Táncsics Mihály u. 7.

Rózsavölgyi Zeneműbolt
1052 Budapest, V. Martinelli tér 5.

Kodály Zoltán Zeneműbolt és Zenei Antikvárium
1053 Budapest, V. Múzeum krt. 17-21.

ISSN 0139-0732

MESTER NYOMDA, Budapest

ZENETUDOMÁNYI DOLGOZATOK

1992–1994



Közléteszi
az MTA Zenetudományi Intézete
Budapest

Felelős kiadó: Falvy Zoltán

Szerkesztette: Felföldi László
Gupcsó Ágnes

Lektorálta: Szendrey Janka

Tipográfia: Szöllősi Mihály

Tartalomjegyzék

Zenetörténet

Kiss Gábor: A középkori Kyrie- és Gloria-repertoár Magyarországon	9
Rennerné Várhidi Klára: A pesti belvárosi főplébániatemplom zenei élete a 18. században	23
Szacsvai Kim Katalin: A gyulafehérvári székesegyház kottagyűjteménye a 18. század végén	67
Ferenczi Ilona: Genfi zsoltárletétek lantra a 18. századból	85
Grabócz Márta: A narratív transzformációs modell és az affektusokkal való építkezés a szonátaformában	95
Vikárius László: A <i>Cantata Profana</i> (1930) kéziratot forrásainak olvasata	115
Berlász Melinda: Lajtha Lászlónak a Leduc kiadóhoz intézett levelei II. 1950–1962.	161

Népzene

Tari Lujza: Füleki László szlovákiai magyar prímás hangerőfokozási módszere és ennek kottaképi megjelenítése	181
Szakál Aurél: A szegedi menyecskefejes duda	199
Bereczky János: A korai és a kifejlett új stílus	217

Kísérleti zenetudomány

Pintér István: Számítógépes hangmikroszkópia II. rész.	243
--	-----

Bibliográfia

A magyar zenetudomány bibliográfiája 1991–92. Összeállította: Pogány György – Szepesi Zsuzsanna	259
--	-----

Contents

Music history

Gábor Kiss: Kyrie and Gloria Repertories in Medieval Hungary	9
Klára Várhidi-Renner: Musikleben in der Pfarrkirche der Innenstadt von Pest im 18. Jahrhundert	23
Katalin Szacsvai Kim: Die Karlsburgische Musikaliensammlung am Ende des 18. Jahrhunderts	67
Ilona Ferenczi: Genfer Psalmsätze für Laute aus dem 18. Jahrhundert	85
Márta Grabócz: The Narrative Transformative Model and the Affect-Structure in Sonata Form	95
László Vikárius: Béla Bartók's <i>Cantata Profana</i> (1930): A Reading of the Sources	115
Melinda Berlász: László Lajtha's Letters to the Leduc Publishing House II. 1950–1962	161

Folk music

Lujza Tari: László Füleki, ein Ungarischer Geigenspieler von der Slowakei, ihre Ton-Verstärkerungs Methode und deren Darstellung in der Transkription . . .	181
Aurél Szakál: The Szeged Bagpipe Adorned with a Young Woman's Head . . .	199
János Bereczky: Der frühe und der entwickelte neue Stil	217

Experimental musicology

István Pintér: Computerized Sound Microscopy II	243
---	-----

Bibliography

Bibliography of the Hungarian Musicology 1991–92. Compiled by György Pogány and Zsuzsanna Szepesi	259
--	-----

Kiss Gábor:

A KÖZÉPKORI KYRIE- ÉS GLORIA-REPERTOÁR MAGYARORSZÁGON¹

A gregorián mise énekelt részei alapvetően két csoportra oszthatók: állandó és változó szövegű tételekre. Az előbbiekhöz tartozó *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei*, valamint a záró funkciójú *Ite missa est* mintegy a mise foglalatát adják. A szöveggel ellentétben dallamuk a különböző ünnepek, ünnepi időszakok rendje és rangja szerint változik. Az ehhez felhasznált dallamok számát tekintve mérvadónak tekinthető a *Kyriale Vaticanum*,² amely a teljes egyházi évre 18 ordinarium-ciklust ad meg, kiegészítve azt néhány ad libitum tétellel. A középkori források ettől mind a dallamok mennyiségét, mind liturgikus beosztását tekintve jelentősen eltérhetnek. Sokszínűségük a középkori Kyrialét a gregorián repertoár legváltozatosabb, legnagyobb szabadsággal kialakított részei közé emeli.

A négy műfaj eredetéről, funkciójuk fokozatos körvonalazódásáról számos liturgia-történeti adatunk van, konkrét zenei megvalósulásukról, repertoárjuk kiszélesedéséről azonban nem sokat tudunk. A négy tétel műfaji-zenei jellegének kialakításában minden bizonnyal fontos szerepet játszott, hogy előadásukat a közösségtől fokozatosan átvette az énekesek professzionista csoportja, a Schola. A 6. és 9. század között bekövetkezett változás megnyithatta az utat afele a más gregorián műfajokban is tetten érhető zenei stilizáció felé, amely a négy tételnek kiemelt szerepet biztosított a liturgiában. A 9–10. századtól megjelenő hangjegyes források Kyriale-repertoárja nem tartozik a gregorián „klasszikus” rétegéhez. A kutatók véleménye szerint viszonylag késői keletű, benne a középkori egyszólamúság kevésbé kiegyensúlyozott, kötetlenebb, elevenebb zenei ízlése tükröződik. Az Ordinarium-tételek repertoárja a középkor végéig bővült, s meg-megújuló hullámokban a művészi-zenei törekvések terepévé vált, magába olvasztva az adott kor saját ízlésvilágát.

Talán éppen a dallamanyag változékonyságával és szerteágazó jellegével magyarázható, hogy a kutatás általában nagyobb figyelmet fordít a jobban megragadható és az egyes liturgikus tradíciókat határozottabban kirajzoló *Proprium Missae* és az *Officium* tételeinek vizsgálatára.

A négy Ordinarium-tétel (Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus Dei) dallamainak széles körű vizsgálata ennek ellenére több szempontból is tanulságos. Egyrészt képet ad a középkori dallamízlés változásáról és a négy műfaj történetéről, másrészt az egyes tradíciók értékeléséhez, viszonyuk feltérképezéséhez is bőséges adalékkal szolgál.

¹ E tanulmány a közép-európai Ordinariumok feltérképezésére és vizsgálatára irányuló hosszabb távú kutatás részeredményeit foglalja össze. A kutatás végcélja a kurrens Ordinarium-katalógusok könyv formában publikált kiegészítése a térség forrásai alapján.

² Liber Usualis 1931.

E gazdag európai dallamkincs műfajok szerinti áttekintését kísérelte meg az 50-es, 60-as években készült négy katalógus (Melnicki, Bosse, Thannabaur, Schildbach),³ melyek lehetővé tették a repertoár áttekintését, az egyes tételek elterjedtségének felmérését, különböző tradíciók repertoárjának összevetését. Nem törekedhetek azonban teljességre, s bevallott fogyatékoságuk egyes, periférikusnak vélt területek – így az Ibériai-félsziget, Anglia és Közép-Európa – anyagának mellőzése.⁴ Míg a német területtel történetileg legszorosabban összefonódó Csehországot viszonylag sok forrás képviseli, a lengyel, morva, osztrák és magyar területek a Kyriale szempontjából feldolgozatlanak tekinthetők. (A szerzők csupán három magyar forrást használtak fel, melyek, bár reprezentatív kódexek, nem nyújtanak teljes képet a magyar dallamanyagról. E forrásokat bekeretezéssel különböztettük meg a tanulmány végén található forrásjegyzékben.)

I. A közép-európai Ordinarium-dallamok vizsgálata azért is különösen indokolt, mert a gregorián késő-középkori új stílusában fogant dallamok komponálása terén éppen a német és ún. „ostländisch” területeken tapasztalható fokozott aktivitás. E tendencia már magából a Melnicki által összeállított Kyrie-katalógusból is kiolvasható. Melnicki az egyes dallamok kronológiája alapján megállapította, hogy az új dallamok keletkezésében kiemelkedik a 12. és a 14–15. század (1. példa).⁵ Nem vizsgálta azonban a dallamtermés területi megoszlását. A 2. példából kitűnik, hogy míg a 12. századig kizárólag francia és olasz eredetű dallamokkal találkozunk (az olasz terület aktivitása a 11–12. században ugrásszerűen megemelkedik), a 14–15. században e térségek szerepe erősen lecsökken, s helyüket a német és közép-európai régió veszi át (2. példa).

A megfigyelt tendenciát eddigi kutatásaink még inkább megerősítik; regionális tételeink száma a katalógusban jelzettnél jóval nagyobb. Kyrie-dallamaink mintegy ötöd-része csak magyar forrásokból ismert. A 3. példában összesítettük valamennyi, eddig csak magyar forrásból előkerült Kyrie-dallamot.⁶ Jeleztük, milyen korú és típusú kódexekben jelennek meg, s aláhúzással megkülönböztettük azokat az adatokat, amelyek már Melnicki katalógusában is szerepeltek. (3. példa; a források rövidítéseinek feloldását ld. a tanulmány végén.)

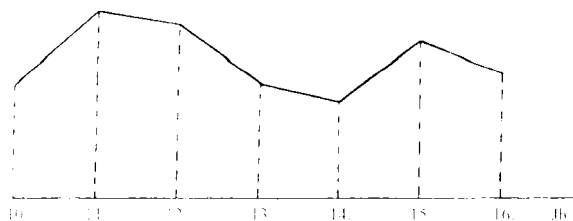
Melnicki „Einzelmelodie”-ként tüntette fel azokat a dallamokat, amelyeket csupán egyetlen forrásból ismert. E kategória felállítása metodikai szempontból problematikus:

³ M. Landwehr–Melnicki: *Das einstimmige Kyrie des lateinischen Mittelalters*. (Regensburg, 1955); D. Bosse: *Untersuchung einstimmiger mittelalterlicher Melodien zum „Gloria in excelsis Deo”*. (Erlangen, 1955); P. J. Thannabaur: *Das einstimmige Sanctus der römischen Messe in der handschriftlichen Überlieferung des 11. bis 16. Jahrhunderts*. (München, 1962); M. Schildbach: *Das einstimmige Agnus Dei und seine handschriftliche Überlieferung vom 10. bis zum 16. Jahrhundert*. (Erlangen, 1967)

⁴ Az eddigi katalógusokat angol, észak-franciaországi és szicíliai források anyagával egészítette ki David Hiley: „Ordinary of mass chants in English, North French and Sicilian manuscripts”, in: *Journal of the Plainsong & Medieval Music Society* 9 (1986), p. 1; Jerzy Pikulik a lengyel Ordinarium-dallamok indexét készítette el: „Indeks śpiewów Ordinarium Missae w graduacjach polskich do 1600”, in: *Muzyka religijna w Polsce* 2 (1978), p. 139–271.

⁵ Melnicki: i.m., p. 45.

⁶ Melnicki 107-es dallama (és ennek variánsa a 108-as) újabb kutatásaink során több lengyel forrásból is előkerült. Ez a 16. században nagyon erős lengyel–magyar politikai és kulturális kapcsolatokkal magyarázható, s nem cáfolja a dallam közép-európai eredetének hipotézisét.



1. példa: Új Kyrie-dallamok keletkezése a késő-középkor folyamán
(Melnicki, *Das einstimmige Kyrie des lateinischen Mittelalters*, p. 45.)

SZÁZAD	FRANCIA	OLASZ	NÉMET	*OSTLÄNDISCH*
IX-X	10	--	--	--
XI	10	40	--	--
XII	4	12	4	1
XIII	3	--	4	3
XIV	8	3	19	9
XV	--	4	17	19










2. példa: Az új Kyrie-dallamok keletkezésének területi megoszlása



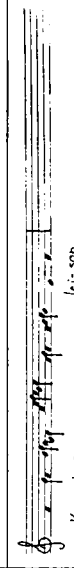


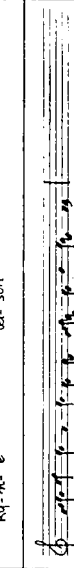

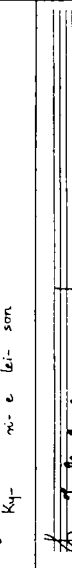
a dallamok besorolása mögött csak *argumentum ex silentio* áll, így az egy, illetve két vagy több forrásból dokumentálható esetek csoportjai között nem húzható éles határ. Vizsgálataink során több magyar Einzelmelodie-ről derült ki, hogy valójában több-kevesebb forrásban is meglévő repertoárdarab (3. példa). Ez nem csupán a kompozíciók kedv megnövekedését jelzi a térségben, hanem az egyes darabok mögött önálló, erős hagyományra utal.

E hagyomány stabil elemeit képező tételek mellett fölbukkannak „alkalmi” darabok, melyek néhány forrásban találhatók meg, illetve valóban „Einzelmelodie”-nek tekinthetők. Ezeket a csupán néhány reprezentatív forrásra támaszkodó katalógus természetesen nem tartalmazza.

A magyar hagyomány sajátossága nemcsak egyedi tételekben ragadható meg, hanem bizonyos kompozíciós eljárások alkalmazásában is. Amint arra Rajeczky Benjamin is felhívta a figyelmet,⁷ az új magyar Ordinarium-kompozíciók gyakorta támaszkodnak ismert, olykor speciálisan magyar szekvenciadallamokra. Jó példa erre négy Kyrie-tételünk: a régi stílusú szekvenciákat felhasználó 68.1. (*Concentu parili*) és 168. (*Sancti Spiritus*, 4.a példa), a *Laetabundust* alkalmazó 116. és a húsvéti *Victimae paschali laudes*-ből kialakított 201. (4.b példa). A 116. Kyrie sajátos dallamtörténeti aspektust vet föl, mivel az eredetileg tropizálással létrehozott notkeri szekvenciát melizmásítja vissza.

⁷ Rajeczky Benjamin: „Kontrafaktor in den Ordinarium-Sätzen der ungarischen Handschriften”, in: *Studia Musicologica* 1977, p. 19.

NR	MEL	INCIPIIT	SIGLA CODICUM
15	201		Zag-1, Mc, Tl, Paul-2, Fu, Ba, Tra, Ca, Pa
10	99		Zag-1, Paul-2, Fu, Ba, Ni, Tra, Pa, St, Paul-1, Zag-2
4			MN, Zag-1, Fu
1			MN, Mc, Fu
8			MN
9			MN
16			Zag-1
17			Zag-1
14	137		MN, GSup, Zag-1, Mc, Pl, Paul-2, Fu, Ba, Ni, Tra, Wl, Ca, Pa, St, Paul-1

6	200	 <p>Ky-ni-e lei-son</p>	Fu, <u>Ba</u> , Ni, Tra, Pa, Pa, Zag-2, Zag-3
2	168	 <p>Ky-ni-e lei-son</p>	Fu, <u>Ba</u> , Tra
7	116	 <p>Ky-ni-e lei-son</p>	Fu, <u>Ba</u> , Tra, Pa
5		 <p>Ky-ni-e lei-son</p>	Fu
3		 <p>Ky-ni-e lei-son</p>	Fu
12	107	 <p>Ky-ni-e lei-son</p>	<u>Ca</u>
13	108	 <p>Ky-ni-e lei-son</p>	<u>Ca</u>
18	16a	 <p>Ky-ni-e lei-son</p>	Br

3.b példa: Magyar Kynie-dallamok, 15-16. század

11 Sa
San-cti Spi-ri-tus as-sit no-bis gra-ti-a.
Ky-ri-e lei-son.

41 Al
A-ma-tor san-cte sen-sa-to-rum sem-per co-gi-ta-tu-um.
Chri-ste

51 Ti
... fla-gi-ti-o-rum Spi-ri-tus.
lei-son.

12a1 Ba
Tu qui om-ni-um sae-cu-lo-rum san-ctos... in-stin-ctu am-ple-ctan-do, Spi-ri-tus
Ky-ri-e lei-son.

4.a példa: Kyrie Nr. 2 (168)

A szekvencia dallamához való ragaszkodás egyes esetekben szigorú (Sancti Spiritus), olykor viszont a dallam értő, melizmatikus szellemű újraalkotását látjuk (Victime Paschali Laudes).

II. A speciálisan hazainak tűnő tételek számbavétele után az alábbi fejezet arról szeretne általános benyomást nyújtani, mely pontokon kínál lehetőséget az Ordinarium műfaja az egyéni megoldások, változatok számára. Az alábbi esetek az európai Kyriele-repertoár olyan általános vonásaira, kompozíciós technikáira utalnak, melyek éppen általános jellegüknél fogva a konkrét dallamokban variáns megoldásokat idéznek elő.

a) A zenei variánsmegoldások létrejöttének egyik lehetőségét mutatják a Kyrie- és Gloria-dallamok regionálisan vagy akár egyénileg eltérő párosításai. Az egymás után elhangzó, szokványos formájukban nem összeillő tételek zenei összekapcsolására két mód kínálkozik: a transzpozíció, vagy a Kyrie végének differencia-szerű hozzáigazítása a Gloria intonációhoz. Ez rövidebb-hosszabb melizmatikus záradékot képezhet a tétel végén (nem ritkán az „Ymas” – „nekünk” – szóval kiegészítve), s egybeesik azzal a gyakori teraszos formálási elvvel, amellyel általában együtt jár az utolsó szakasz belső ismétlésekkel bővített, melizmatikus kidíszítése (5. példa).

Ba

1) Vi-cti-mae pascha-li lau-des im-molent chri-sti-a-ni.
Ky-ri-e lei-son.

3) Dic no-bis Ma-ri-a: Quid vi-di-sti in vi-a?
Chri-ste lei-son.

4) Cre-den-dum est magis so-li Ma-ri-ae ve-ra-ci,
Ky-ri-e
quam lu-dae-o-rum tur-bae fat-la-ci.
lei-son.

4-h pelda: Kyrie Nr. 15 (201)

a)

Mel. 247 Bosse 11

WL Ky-ri-e lei-son y-mas Glo-ri-a in excel-sis Deo...

Taq-1 Ky-ri-e lei-son Glo-ri-a in excel-sis Deo...

Bosse 43

b)

Mel. 68 Bosse 11

LU Ky-rie e-lei-son Glo-ri-a in excel-sis Deo...

WL Ky-rie lei-son y-mas Glo-ri-a in excel-sis Deo...

Bosse 56

5. pelda

a)

Sopse 5
Fu

Mel. 437
Glori-a in excel-sis Deo...

Kyri-e leison Glori-a in excel-sis Deo...

b)

Wl
Ba

Mel. 111
Kyri-e leison Glori-a in excel-sis Deo...

Mel. 36
Kyri-e leison Glori-a in excel-sis Deo...

Basse 37
Basse 10

c)

Klo
Ba

Mel. 16
Kyri-e leison Glori-a in excel-sis Deo Et in ter-ra par homi-nibus...

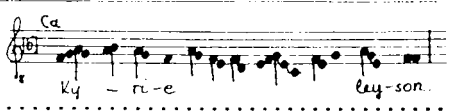
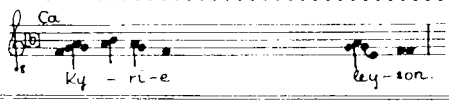
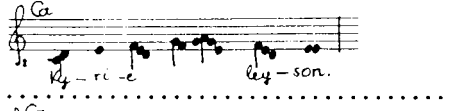

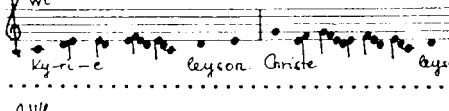
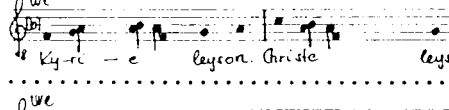
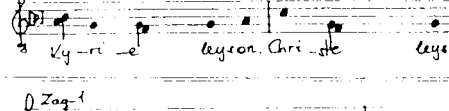
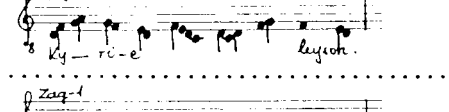

Basse 10
Gloria 10.1
Kyri-e leison Glori-a in excel-sis Deo Et in ter-ra par homi-nibus...

6. példa

b) A tételek összekapcsolásának absztraktabb (tehát nem zenei kapcsolásuk technikai kivitelezését illető) megoldását jelenti a tematikai rokonság alkalmazása. Ez olykor csak az incipiteket vagy néhány hangot érint, máskor formáló elvvé lép elő, s hosszabb szakaszok vagy akár teljes tételek lényegi azonosságát is eredményezheti. A szakirodalom szerint⁸ viszonylag későn, a 14. század táján megjelenő, s egyre általánosabbá váló esztétikai igény végül azonos anyagból épülő mise-ciklusok kialakulásához vezetett. Példáink az esztétikai elvárás variánsképző hatását illusztrálják (6. példa).

c) Az európai Kyrie-repertoár a litánia-szerű akklamációktól a széles ívű melizmákkal ellátott, díszes dallamokig terjed. Ez részben a műfaj eredetével, részben funkciójával függhet össze. Liturgiátörténeti adatok, és a gregorián repertoár máig meglévő sajátosságai egyértelműen utalnak a Kyrie és a Litánia történeti kapcsolatára. E kapcsolat részben magyarázatot jelenthet a dallamok közötti feltűnő különbözőségekre, amely a Kyrie, mint műfaj önállósodásával jöhetett létre, s azt sugallná, hogy az egyszerűbb dallamokat a többinél régebbinek tekintsük. A dallamok differenciálására azonban egészen a középkor végéig egy más tényező is impulzust jelenthetett, nevezetesen az ünnepek hierarchiájának tükrözése. Jól tetten érhető ez az ismert dallamok nyilvánvaló elaborációjában illetve

⁸ MGG 7, p. 1931.

MEL	INCIPIIT	FUNCTIO
107		Tempore Passionis
108		Feriale de Passione
212		In Adventu
212		Feriale in Adventu
217		Dominicale maius post festum Trinitatis
217		Feriale
217		Feriale maius
171		In officio sollemni et BMV
171		In officio feriali BMV

7. példa: Adott dallamok különböző rangú ünnepekhez történő alkalmazása

egyszerűsítésében, melyek olykor variánsokat, más esetben akár önállóan tekinthető új dallamokat eredményezhetnek. A magyar repertoárban mindkét eljárás előfordul, a következő példasor az egyszerűsítés technikáját mutatja, megadva a dallamok funkciójára vonatkozó rubrikákat is (7. példa).

III.1. Az utolsó fejezet arról kíván összefoglaló képet nyújtani, milyennek mutatják az egyes dallamok, azok előfordulása, a bemutatott variánsmegoldások a teljes dallam-repertoárt és forrásállományt. Már az egyes dallamok vizsgálatánál is megfigyelhettük bizonyos források következetes összekapcsolódását. A kódexek teljes repertoárjára ki-

terjedő összehasonlító elemzés világosan két magyarországi kódexcsoportot rajzol ki, melyeken belül az egyes források jól értelmezhetők.

a) Az egyik csoport (ehhez tartozik a 8. példán „*Strigonium*” elnevezéssel megjelölt három reprezentatív forrás) az ország egyházi intézményrendszerének legfőbb központjához, Esztergomhoz, vagy annak szuffragáneusaihoz kapcsolódik. Az esztergomi kódexek mélyebb összetartozása nemcsak a Kyrialeban figyelhető meg. Ezt igazolják a magyarországi Officium-repertoár terén végzett kutatások, s a paleográfiai elemzések egyaránt.⁹ Bár a központi, esztergomi hagyomány ereje bizonyos fokig az ország minden területén érvényesült, a központtól távolabb eső peremvidékek vagy speciális orientációjú források eltérő vonásokat is mutatnak.

Szám	Strigonium						Periférikus források					
	Ba		Tra		Pa		GSup		Br		W1	
16	+	10	+	10	+	10	+	19	+	19	+	19
18	+	11	+	11	+	11	+	24	+	24	+	24
39	+	12	+	12	+	12	+	12	+	12	+	12
48	+	56	+	56	+	-	+	-	-	-	+	-
58	+	51	-	-	+	51	+	24	-	-	+	51
68	-	-	-	-	-	-	+	56	+	-	+	56
95	+	27.1	+	27.1	+	27.1	-	-	-	-	-	-
99	+	-	+	-	+	-	-	-	-	-	-	-
111	+	-	+	27.1	-	-	-	-	-	-	-	-
116	+	19	+	19	+	-	-	-	-	-	-	-
151	-	-	-	-	-	-	+	48	+	48	+	48
168	+	21	+	28	-	-	-	-	-	-	-	-

8. példa: Kyrie és Gloria dallamok párosítása a magyar források két csoportjában

b) Ez a kettősség a Kyriale-repertoárban is megragadható, ahol a központi esztergomi hagyománytól jól elhatárolható egy „periférikusnak” nevezhető, az ország peremvidégeiről (északi területek – Kassa, Szepesség, Erdély – szász városok) származó kódexekkel képviselt forráscsoport¹⁰ (8. példa, 2. oszlop). Míg mindkét csoporthoz néhány korban is közel álló 15–16. századi forrás sorolható, két korábbi 14. századi kódexünk, a pozsonyi Szt. Márton társaskáptalanban használt *Esztergomi Missale Notatum* (MN)

⁹ Szendrei Janka: *Középkori hangjegyzírások Magyarországon* (Budapest, 1983); Dobszay László–Prósztény Gábor: *CAO-ECE – A preliminary report* (Budapest, 1988), p. 265; Magyarország zenetörténete I. (Budapest, 1988), p. 165, 246.

¹⁰ E csoport az esztergominál differenciáltabb képet mutat, s az egyes kódexek orientációja külön értelmezést kíván. Míg például a cseh műhelyben készült Ulászló Graduale cseh kódexekkel mutat rokonságot, a Kassai Graduale inkább németes hatást tükröz. Ennek ellenére Kyrialejük alapján – legalábbis munkahipotézisként – egy csoportba vonhatók.

és egy zágrábi Graduale (Zag-1) dallamanyaga külön értelmezést kíván. Feltűnő, hogy miközben a *Missale Notatum* az esztergomi liturgikus repertoár és notáció prototípusa, Kyriale-része egyes vonásaiban egymagában áll. Repertoárja a későbbi forrásokénál lényegesen kisebb, ugyanakkor egyedi tételeket is tartalmaz. A *Zágrábi Graduale* helyzete még sajátosabb: miközben némely tekintetben az északi „periférikus” csoporthoz áll közelebb, több speciálisan esztergomi tételnek első forrása. Egyedi jellege Zágráb viszonylagos egyházi függetlenségéből is fakadhat, ám elképzelhető, hogy anyaga a magyarországi Kyriale-repertoár korábbi stádiumára utal vissza. Ehhez jelenthetne adalékot a *Missale Notatummal* közös magyar dallama.

Bár két nagy, reprezentatív forrásunkat, a *Kassai Gradualét* (Ca) és a Futaki Ferenc által írt *Gradualét* (Fu) szoros szálak fűzik az egyes csoportokhoz, gyűjtő jellegüknél fogva mégis egy tágabb régió reprezentánsaivá válnak. Anyaguk meglepően nagy, a régió teljes dallamkincsét igyekeznek összefoglalni és számos olyan dallam egyedüli hordozói, amelyek a környező (cseh, német) repertoárokban honosak (pl. Melnicki 97, 126, 149, 212; Bosse 4).

A források és forráscsoportok provenienciájukból, korukból, jellegükből fakadó különbözősége mégsem homályosítja el a magyarországi hagyomány egységét. Jó példa erre a magyar forrásokban gyakran „Kyrie estatis”-ként megjelenő évközi dallam (Melnicki 137),¹¹ amely kivétel nélkül valamennyi hazai rítus stabil eleme.

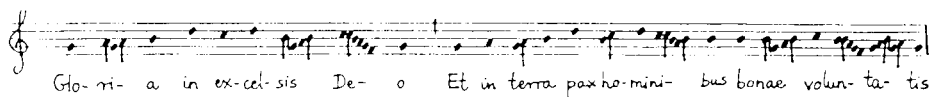
2. A Gloria műfaj európai repertoárjában a variánsok és egyedi dallamok száma a Kyrie-repertoárhoz viszonyítva lényegesen kisebb. Ez a tétel alapvetően szöveghordozó funkciójával függ össze. Ennek ellenére a magyar kódexekben önálló Gloria-kompozíció is akad (9. példa). Ezek egyike (9.c példa) az említett Kyriékhez hasonlóan szekvenciából készült alkalmi darab. Ezúttal maga az alapul vett szekvencia (*Quem invisibiliter*) is csak hazai forrásokból ismert. Sajátos, hogy e tételek előfordulása megerősíti a korábban megállapított két hagyománycsoport különállását. Míg némelyikük már legkorábbi esztergomi kódexünkben, az Esztergomi *Missale Notatum*ban is megtalálható, általában hiányoznak a periférikusnak nevezett forráscsoportból. Mivel a Bosse-féle Gloria-katalógus csupán két periférikus jellegű magyar kódexet használt fel (a cseh befolyás alatt álló Ulászló *Gradualét* [Wl] és az inkább német hatást tükröző Kassai *Gradualét* [Ca]), e valószínűleg magyar kompozíciókat nem tartalmazza.

3. A kódexek a Kyriale anyagát különböző elrendezésben tartalmazzák. A leggyakoribb mód a liturgiailag és zeneileg is összetartozó Kyrie–Gloria és Sanctus–Agnus tételek párosítása (pl. Ba, Ca, Pa stb.). Előfordul, hogy a Kyriék után a scriptor csak Gloria-incipiteket jelez és a teljes Gloriákat külön csoportban tünteti fel (pl. MN). A dallamok összekapcsolásában még kevésbé tapasztalunk szigorú egységet, sőt, egymáshoz illesztésükben egyfajta alkotói szabadság érvényesül. E tekintetben a magyar források sem egységesek: a párosítások egy részében kétféle rendet találunk, melyek ismét a központi, illetve periférikus források összetartozását erősítik meg (8. példa). Feltűnő,

¹¹ Bár a dallam Melnickinél külön szám alatt szerepel, valójában a 132-es német, cseh, lengyel területen elterjedt Kyrie változata. Az erőteljesen ornamentált változat viszont feltehetőleg magyar eredetű.

a)

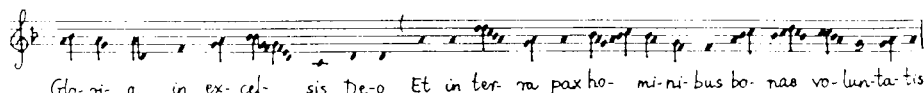
Gloria Nr. 1



Források: MN, Zag-1, Mc, Fu, Ba, Ni, Tra, Pa

b)

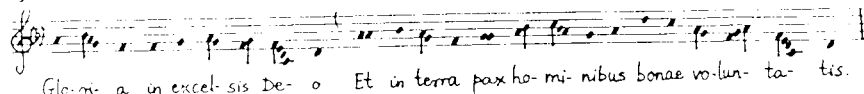
Gloria Nr. 2



Források: MN, Zag-1, Mc, Paul-2, Fu, Ba, Ni, Tra, Pa, St, Paul 1

c)

Gloria Nr. 3



Források: Fu

9. a-c példa: Magyar Gloria-dallamok

hogy az eltérő elrendezések a Kyriék európai törzsanyagához társítanak különböző Glóriákat. Ugyanakkor egyes Kyrie- és Gloria-dallamok kódexenként eltérő módon alkotnak párokat.

4. Egy-egy forrás Ordinarium-tételei beilleszkednek a teljes liturgikus esztendő ünneprendjébe. A tételek liturgikus beosztásában megfigyelhetünk általánosan, akár európai léptékekben érvényesülő megoldásokat (ilyen például a húsvéti idő Kyrie paschalis¹²), másrészt régióhoz köthető vagy csak egy-egy forrásra jellemző alkalmazásokat (pl. a magyar forrásokban évközi vasárnapokra megadott Kyrie estatis¹³). Mivel a funkciómeghatározás magából az élő gyakorlatból következett, a teljes liturgikus beosztást csak a reprezentatív díszkódexek adják meg. Mégis, az összegyűjtött információk együttese úgy tűnik, megerősíti mind a két fő csoport (az esztergomi és felvidéki vagy periferikus) összetartozását, mind eltérő korú vagy formátumú kódexeink bizonyos mértékű különállását.

¹² Melnicki 39. Liber Usualis I.

¹³ Melnicki 137.

Explicatio abbreviaturarum**saec. XIV**

- MN** Missale Notatum Strigoniense saec. XIV/in, Bratislava Archív Mesta EC Lad. 3.
Zag-1 Graduale Zagrabiense saec. XIV, Zagreb Archiv Jugoslavenske Akademije Znanosti i Umjetnosti III. D. 182.
GSuo Graduale cuiusdam ecclesiae Hungariae superioris saec. XIV, Alba Iulia Bibliotheca Batthyaneana R. I. 96.
Mc Missale ecclesiae Hungaricae (ex conventu Cassoviensi?) saec. XIV, Budapest Országos Széchényi Könyvtár Clmae 395.

saec. XV

- Pl** Missale Strigoniense archiepiscopi Georgii Pálóczy 1423–1439, Budapest Országos Széchényi Könyvtár Clmae 359.
Paul-3 Rituale Paulinorum saec. XV/1, Budapest Országos Széchényi Könyvtár Clmae 253.
Paul-2 Missale Paulinorum saec. XV/1, Göttinger Stiftsbibliothek Nr. 234 (olim 217/1.234).
Fu Graduale Francisci de Futhak 1463, Istanbul Topkap Seray 2429.
Ba Graduale Thomae Card. Bakócz (2 tomi) 1487–1500, Esztergom Főszékesegyházi Könyvtár Mss. I. 1, 3b.

saec. XVI

- Ni** Graduale ecclesiae St. Jacobi Nitriensis saec. XVI/in, Bratislava Štátny slovenský ústredný archív Nr. 67.
Wl Graduale Wladislai II. saec. XVI/in, Esztergom Főszékesegyházi Könyvtár Mss. I. 3.
Ca Graduale ecclesiae Cassoviensis (2 tomi) saec. XVI/in, Budapest Országos Széchényi Könyvtár Clmae 172a–b.
Br Graduale ecclesiae Brassoviensis saec. XVI/in, Sibiu Muzeul Bruckenthal sine sign.
Tra Graduale ex Transsylvania 1534, Budapest Országos Széchényi Könyvtár Fol Lat 3815.
Pa Graduale ex Gyöngyöspata saec. XVI/med, Budapest Országos Széchényi Könyvtár Fol Lat 3522.

saec. XVII–XVIII

- St** Graduale ex Gyöngyös per manu A. Szántó scriptum 1618–1623, Budapest Egyetemi Könyvtár A 114.
Paul-1 Graduale Paulinorum ex Újhely 1623, Budapest Egyetemi Könyvtár A 115.
Zag-2 Rituale dioecesis Zagrebiensis 1647–1650, Kalocsa Főszékesegyházi Könyvtár Ms. 302.
Zag-3 Cantuale Zagrebiense saec. XVIII, Zagreb Metropolitanska Knjižnica MR 52.

Gábor Kiss:

KYRIE AND GLORIA REPERTORIES IN MEDIEVAL HUNGARY

The ordinary melodies of medieval manuscripts represent one of the most many-coloured and variable parts of the gregorian repertory. The freedom of the genre and the diversity of the material in different sources may account for the fact that research concentrates rather on the proprium or officium that are more massively transmitted. A comprehensive examination of the ordinary melodies, however, is instructive from several respects: it provides us with information on the change in medieval melodic taste, on the history of the genre and the definition of single traditions etc. Although the ordinary catalogues published in the '50s and '60s contain the majority of European ordinary melodies, they had to neglect some areas (England, Iberian peninsula, Poland, Hungary). The research on which the present article is based aims to fill this gap.

The examination of Central-European sources seems to be especially important, for in the composition of new ordinary melodies this area excelled in the late Middle Ages. A fifth of the Hungarian Kyrie repertory can be found in Hungarian manuscripts only. The characteristic of a given tradition may manifest itself, aside from individual compositions, in the application of special compositional methods. In the Hungarian repertory it can be represented by the transformation of sequences into ordinary melodies.

Beside „Einzelmelodien” or regional melodies we encounter various solutions in the details. The pairing of different Kyrie and Gloria melodies, the elaboration or simplification of melodies in connection with their liturgical assignement may result in such varied solutions.

The differences resulted from the freedom of the repertory are not always individual cases: their comparative examination makes possible the grouping of the sources. In the case of the Hungarian repertory we can separate the sources connected tightly to the ecclesiastical center from the ones originating from peripheral territories.

Rennerné Várhidi Klára:

A PESTI BELVÁROSI FŐPLÉBÁNIATEMPLOM ZENEI ÉLETE A 18. SZÁZADBAN

A középkorban jórészt magyar lakosságú Pest városa a török kiűzése után – ellen-
tétben Budával, ahová más nemzetiségű lakókat telepítenek – még jó ideig őrzi magyar
jellegét. Nagymúltú városi temploma, a mai Belvárosi Főplébániatemplom (Március 15.
tér). Pest város legősibb műemléke, a 3. század végén egy római vár praetoriumának
szentélyéből válik keresztény templommá.¹ A templom, amely a mellette álló plébáni-
ával a középkor folyamán egyúttal hiteleshelyként is működik, Mátyás király idejében
éli fénykorát. Bonfini feljegyzései szerint lelkészi testülete oly sok kiváltsággal rendel-
kezik, hogy megközelíti a társaskáptalan tekintélyét. Papjai közvetlenül az esztergomi
érsek joghatósága alá tartoznak, élükön pedig felszentelt püspök áll, aki egyszemélyben
érseki helyettes is.² Jóllehet Pest város főtemplomát a hódoltság alatt a törökök is hasz-
nálják, mégsem alakítják át mecsetté, s így a főtemplomban ekkor sem szűnik meg a
keresztény istentisztelet.

A középkorban városfalakkal körülvett kicsiny, de virágzó Pest városa a török ura-
lom utolsó évtizedében szinte egészen kipusztul, amikor Lotharingiai Károly 1684-ben
a Buda visszafoglalására indított egyik sikertelen támadás során teljesen felégeti. A város
a török kiűzése után (1686) – kedvező földrajzi fekvésének köszönhetően – hamar erőre
kap, különösen 1703-tól fogva, amikor (Budához hasonlóan) I. Lipót császártól meg-
kapja a szabad királyi város rangját. Gazdasági fejlődését jól szolgálja az évente négy
alkalommal megtartott országos vásár, amikor nemcsak állatkereskedelem, bőr-, gyapjú-
és dohányeladás folyik, hanem szellemi termékek, így például könyvek, hangszerek és
zeneművek értékesítése is.

Pest városa elsősorban a visszatért magyar lakókkal, valamint a vásárok területi
szomszédságában, a későbbi külvárosokban megtelepülő soknemzetiségű (német, horvát,
zsidó, szlovák, rác stb.) kereskedőkkel népesedik be. A Rákóczi-szabadságharc leverése
után azonban (1711) a kuruc lakosság jó része már nem tér vissza Pestre, s ezért ide is
– Budához hasonlóan – főként német polgárokat telepítenek. Noha Pest-Buda vissza-
foglalása után Pozsony még a 18. század utolsó harmadáig is megőrzi a kormányzati
székhely és koronázó város rangját, a testvérvárosok jelentősége mégis egyre inkább
növekedik, főként a Királyi Kúria Pestre helyezésével (1723), majd a Magyar Udvari
Kamara és a Helytartótanács Pozsonyból Budára telepítésével. Pest-Buda egyúttal szel-

¹ Schoen Arnold, 'Jegyzetek a pesti belvárosi plébániatemplomról' *Budai Krónika* 1943. No. 26–27. júl. 21.,
aug. 4.

² Némethy Lajos, *A pesti főtemplom története I. köt. Alapításától 1752-ig* (Budapest 1890).

lemi-művelődési központtá is válik, amikor a nagyszombati Egyetemet 1777-ben Budára, majd 1784-ben onnan Pestre költöztetik.

Míg a budai Várban főleg a főúri, főpapi és magas hivatalnoki réteg lakik, Pest elsősorban a kereskedő és iparos polgárok városa, amely a 18. század végére fejlődésben hagyja Budát. József nádornak pedig, aki 1796-ban elődjéhez, Sándor Lipóthoz hasonlóan a várbeli királyi palotába költözik, legfőbb célkitűzése lesz, hogy Pestből szép nagyvárost, korszerű kormányzati székhelyet teremtsen, s ennek érdekében 1808-ban létrehozza a „Királyi Szépitő Bizottmány”-t. Működésének fél évszázada alatt Pest kis vidéki városból az európai nagyvárosok sorába küzdi fel magát, és olyan soknemzetiségű kulturális központtá válik, amelynek helyzete az értelmiség arányát tekintve is kiemelkedő, hiszen a 18. század végén a pesti értelmiség száma háromszor akkora, mint Pozsony, Kassa vagy Debrecen városában. Pozsonynak a század hatvanas éveitől kezdve a zeneéletben is betöltött vezető szerepét a század 80-as, 90-es éveiben az új kormányzati székhely, Pest-Buda veszi át, ahol a közösségi zenehallgatás eddigi egyházi és rezidenciális alkalmait már a színházak opera-előadásai és muzsikális akadémiái is bővítik, s ezzel a testvérvárosokban mindinkább egy polgári típusú, összetettebb zenei élet kezd kibontakozni. Bizonyítja ezt a 18. század végén itt meginduló színvonalas hangszerkészítés, valamint a fellendülő zeneműkiadás és -kereskedés is.

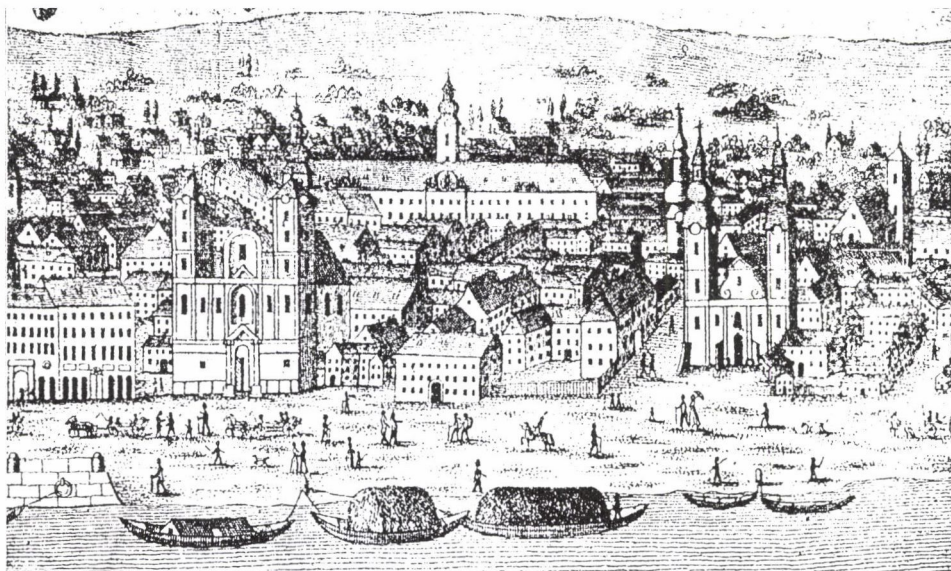
A belvárosi plébániatemplom (1. ábra) Pest város főtemploma, tehát maga a városi templom. Történetének hosszabb-rövidebb elbeszélését ezért minden Pest-Buda múltjával foglalkozó tanulmányban megtaláljuk.³ *Zeneéletét* azonban Isoz Kálmán foglalja össze a legrészletesebben *Buda és Pest zenei művelődése (1686–1873)* című monográfiájában.⁴ A pesti főtemplom zenészeivel ő is azért foglalkozik kiemelten, mert ebben a korban még a városi főtemplomban muzsikáló zenészek tevékenysége határozza meg a város zenekultúráját. A főtemplom összes ügyei ugyanis Pest város tanácsához, mint kegyúrhoz tartoznak. Zenészeit – mint városi alkalmazottakat – maga a város fizeti, amely patronátusi kötelezettségének tesz eleget, amikor anyagi hozzájárulásával gondoskodik a főtemplom zeneéletének mind gazdagabb kibontakozásáról.

A belvárosi templom *historia domusa* eddigi tudomásunk szerint elveszett, kutatásunkat ezért – Isoz Kálmánhoz hasonlóan – Pest város tanácsulési jegyzőkönyveire,⁵ irataira, valamint – és ez Isoz forrásaihoz képest többletet jelent – a fennmaradt egyházlátogatási jegyzőkönyvekre, *canonica visitatio*-kra alapoztuk. Átvizsgáltuk ezenkívül

³ Némethy, i. m.; Schmall Lajos, *Adalékok Budapest Székesfőváros történetéhez I–II.* (Budapest 1899); Pásztor Mihály, 'Buda és Pest a török uralom után' *Statistikai Közlemények* 73. köt.; Nagy Lajos–Bónis György, *Budapest története a török kiűzésétől a márciusi forradalomig.* In: Budapest története III. köt. (Budapest 1975); Römer Flóris, *A régi Pest. Történeti tanulmány* (Budapest 1873); Peisner Ignác, *Budapest a XVIII. században* (Budapest 1932); Várad Antal, *A régi Pest emlékeiből* (Budapest 1921); Gárdonyi Albert, 'Budapest közállapotai a 18. század elején' *Városi Szemle* XXXI. évf. Klny.; Preisich Gábor, *Budapest város-építésének története Buda visszavételétől a Kiegyezésig* (Budapest 1960); *Belvárosunk tegnap és ma.* Szerk.: Szilák Józsefné. (Budapest 1970)

⁴ Isoz Kálmán, *Buda és Pest zenei művelődése (1686–1873) I. köt.: A 18-ik század* (Budapest 1926)

⁵ Pest város tanácsulési jegyzőkönyveit 1810-ig vizsgáltuk át, így Isoz kutatásait további húsz év zenetörténeti adataival bővítettük. Budapest Főváros Levéltára (a továbbiakban: Főv Lt) IV. 1202/a.



I. A belvárosi plébániatemplom és a „piaristaház” környéke a múlt század harmincas éveiből

a főplébánia irattárának feljegyzéseit és kottatárának fennmaradt részét,⁶ de figyelembe vettük Sas Ágnes bevezető tanulmányát a Bengraf-vonósnégyesek kritikai kiadásához, valamint Harmat Artúr – a templom egyik legjelentősebb XX. századi zeneszerző-karnagyja – zenetörténeti feljegyzéseit is.⁷

A templom 18. századi zeneéletének korszakolása – a kezdeti időszak kivételével – a szolgálatban egymást váltó *karnagyok* zenei tevékenységéből adódik. Az egyes periódusokon belül először a hangszerekkel, majd a kóruson játszott zeneművekkel, később az ezeket megszólaltató orgonistával, énekesekkel és zenészekkel, végül pedig a főtemplomban *kántori* szolgálatot végző német és magyar iskolamesterekkel foglalkozunk.

1. Kezdeti zenei próbálkozások

A török kiűzése után a pesti főtemplomot Széchényi György esztergomi érsek adományából kezdik helyrehozni. (Széchényi jelentős mecénás. Többek között Budán is sokat tesz a város talpraállításáért – az ő alapítványából létesítenek a jezsuiták a budai

⁶ Itt szeretnénk köszönetet mondani a templom plébánosának, Dr. Bárdos Ferencnek, és karnagyának, Dr. Virágh Endrének, hogy számunkra a kutatást lehetővé tették, valamint munkatársainknak, Eckhardt Máriának, Gupcsó Ágnesnek és Sas Ágnesnek, akikkel a kottatárat átvizsgáltuk.

⁷ Harmat Artúr, „Hazai katolikus egyházi zenénk ezer éve” *Emlékkönyv születésének 100. évfordulójára* (Budapest 1985) 12–78. o.; Sas Ágnes, *Joseph Bengraf (1745–1791): Six Quartets* (Budapest 1986) *Musicalia Danubiana* 6. sz.

főtemplom szomszédságában gimnáziumot, konviktust és akadémiát. Győrről tett zenei alapítványa pedig másfél évszázadon át biztosítja a székesegyház együttesének zavartalan működését.)

A pesti főtemplomban elsőként a magyar és német kántorok teljesítenek zenei szolgálatot, akik a templomhoz tartozó plébániai iskolában énektanítással is foglalkoznak. 1689-ben már feljegyezték Pest város jegyzőkönyvében a magyar iskolamester vezetéknevét (*Naler*), akit hivatalában *Abczi István* magyar kántor vált fel. Az ő helyére 1700-ban – Madzsar Imre szerint⁸ – egy *Strabay* vezetéknevű iskolamester kerül. A német tanítók sorát 1687-ben *Sámuel* mester nyitja meg, kit 1691-ben *Georg Josephy* kántor követ. Mivel *Johann Martin Zangel* német iskolamester 1700 tavaszán távozik Pestről, 1702-ben a tanács egy *Köstenek* vezetéknevű német tanítót szerződött. Az oktatási viszonyok kezdetleges volta egészen addig tart, míg Pesten a *jezsuita* szerzetesek megfelelő iskolaépületről és megbízható iskolamesterről nem gondoskodnak.

A jezsuiták egy csoportja 1702. dec. 30-án Budáról jön át Pestre, hogy átvegye a főplébánia és a templom vezetését, és megkezdje a szomszédos plébániai iskolában a tanítást. Bizonyára már ekkor foglalkoznak énektanítással is, hogy gondoskodjanak a főtemplom liturgiájához méltó gyermekénekesek zenei képzéséről. Hasonlóan más városbeli működésükhöz, itt is megkezdik a zenés iskoladramák betanítását – legalábbis erre utal a könyvtárúkról felvett leltárjegyzék egy tétele, amely kötet – címe után ítélve – az ifjúság részére összegyűjtött iskoladramákat tartalmazza.⁹ Mindezen munkákban nagy segítségükre van *Johann Joseph Sötzer* (*Setzer*), akit az itteni plébános ajánlására Pest város tanácsa 1703. ápr. 13-án vesz fel német iskolamesternek (Isoz Adattár 3. sz.), és aki – mint látni fogjuk – német tanítói állása megtartása mellett lesz a városi zenészek feje, és a főtemplom első *regens chori*-ja. A jezsuiták azonban csak 1710-ig tartózkodnak Pest városában,¹⁰ s mivel ez az időszak éppen egybeesik a Rákóczi-szabadságharc korszakával, kulturális téren nem juthatnak tovább az alapozásnál. Sötzer német kántor azonban Pesten marad, s így személye garantálja a templomi zene folyamatosságának fenntartását.

2. A zenei élet megalapozása a főtemplomban: Joseph Sötzer regens chori (1703–1731)

A jezsuiták távozása után – hasonlóan a visszafoglalást követő időszakhoz – ismét világi papok kerülnek a főtemplom élére, akik közül először Cini János Pál plébános veszi kézbe a templom zenei életének irányítását. Cini 1711-ben kieszközli (Isoz Adattár

⁸ Madzsar Imre. „Az elemi oktatás fővárosunkban a török kiűzése után” *Századok* 1925. 25–47.

⁹ „5.[pont] In Bibliotheca: ... 47. (tétel): *Novum theatrum pro usu scholarum Pesthensium.*” In: *Specificatio supellectilis, quae in Residentia S. J. Pesthensi 1710. 20. Novembri inventa, et Budam ad Collegium translata est.* OL E 152 Acta Jes. Irreg. Res. Bud. 199. doboz 13. t. 19. sz.

¹⁰ Mivel jogot formáltak a dézsmaszedés kiváltságára, ellenkezésbe kerültek az egyházi hatósággal is, és Pest város tanácsával is. A világi karhatalom elől kénytelenek voltak elmenekülni. Ld. részletesen: Némethy, i. m. 235–239. o.

5. sz.), hogy a városi tanács eleget tegyen patronátusi kötelezettségének, és „a kórus ellátására” 100 Ft-ot adományozzon. A magisztrátus így teremti meg az anyagi alapot ahhoz, hogy legalább egy kisebb együttes megkezdhesse működését a főtemplomban, mivel a német kántor, Sötzer nem képes egyedül ellátni a zenei szolgálatot.

A zenei élet megalapozásának korszakát – a fent már említett – *Sötzer* nevéhez kapcsoljuk, aki 1703-tól német kántorként és iskolamesterként működik. Tanítói állása megtartása mellett Pest város tanácsa 1715. jún. 14-én felveszi a város által fizetett zenészek sorába, bérc pedig megegyezik *a másik két toronyzenészével*.¹¹ Ettől az időtől kezdve toronyzenész státuszban is tevékenykedik, s mint ilyen, feltehetően már ekkor ő az együttes vezetője.¹² noha a „regens chori” kifejezést Pest város jegyzőkönyvében először csak 1725. febr. 19-én találjuk vele kapcsolatban.¹³

Sötzer zenei tevékenységére csak elszórt adatokból következtethetünk. 1714 nyarán kérvényezi, hogy a főtemplomban állítsanak fel egy pedálos orgonát. A magisztrátus megszavazza a hangszer felállítását (Isoz Adattár 6. sz.) még az esetben is, ha a költségeket maguknak a tanácsosoknak kell mellékkeresetükből fedezniük. A város ugyanis ekkor még oly szegény, hogy a templom hajóját és két tornyát csak az 1740-es évekre képes újjáépíteni. 1726 májusában Sötzer egy hangszerekkel kísért litániát ad elő zenésztársaival a tanácsülésen (Isoz 59. o.), majd néhány frissen vásárolt művet dedikál a magisztrátus tagjainak, melyeket a kóruson szándékozik előadni.¹⁴ Sajnos, nemcsak e kottákról készített elszámolási kimutatás nem maradt ránk, hanem egyéb ilyen irányú levéltári adat sem, s így nem tudhatjuk, hogy a 18. század első harmadában mely zenészerzők műveit játszották a pesti főtemplomban.

A templom első karnagya haláláig, 1731. máj. 20-ig látja el feladatát, és hosszú munkálkodásának helyszínén, a belvárosi templomban temetik el, ahol halálának évfordulóján sokáig gyászmisével emlékeznek meg róla.¹⁵ Sötzer tehát 30 évig tartó szolgálatával megteremti a feltételeket ahhoz, hogy a város főtemplomában a zenei élet meginduljon: oktatja a gyermekénekeseket, orgonát állíttat a templomban, zeneműveket vásárol és a képzetebb toronyzenészek bevonásával megkezdí a zenekar kiépítését is.

Isoz szerint Sötzer karnagsága idején a város még nem vett fel „külön orgonistát”, s így minden alkalommal maga Sötzer orgonált. Pest város tanácsülési jegyzőkönyvének

¹¹ „Johann Josef Setzer pro suscipiendo musico wird recommendiert. Ist aufgenommen undt hatt die Sallarie- rung in 50 fl. gleich den andern 2 thurner zu geniessen undt aus der Statt Cammery zu empfangen.” 1715. jún. 14. P. t. jk. 4. köt. 270. o.

¹² Nem valószínű tehát, hogy Sötzer helyett Hans Georg Borsche látta volna el (Isoz 56. o.) a regens chori feladatkörét. Ld. 27. sz. jegyzet.

¹³ „Dem Herrn Sötzer als Regens Chori umb seinen Bericht, ob Supplicant tauglich, und capabl seye, zue- zustellen.” 1725. febr. 19. P. t. jk. 7. köt. 360. o. (180. r.)

¹⁴ „Anheut kommet der Regens chori Joseph Setzer, und machet dem Magistrat unter Musicalischen Instru- menten eine Lytanei, nachdeme aber dediciret er dem Magistrat einige Musicalien, welche Er Preis: 25 fl. erkauffet, und bittet, weillen solche ohne das zur Ehre Gottes in der Kkirchen gebraucht werden, aus der Statt Cammery bezahlen zulassen.” (Isoz, i. m.)

¹⁵ „Sacra Fundationalia: Mense Majo: 20. Pro defuncto Josepho Setzer a Capitali 50. fl. Missa 1.” Visit. Canon. 1756. OL 23453. sz. mikrofilm-doboz 95. r.

egy adata azonban cáfolni látszik ezt: 1719. márc. 10-én ugyanis egy *Jacob Bitter* nevű orgonista kéri alkalmazását,¹⁶ akinek neve az 1719-es évszámmal és az „orgonista” foglalkozás-megjelöléssel szerepel Pest város 18. századi alkalmazottainak Schmall által készített jegyzékében.¹⁷ Hogy Bitter meddig tölti be az orgonista tisztét, nem derül ki a levéltári forrásokból. A városi jegyzőkönyv szerint a következő orgonista, *Jancske (Jäntschke)*¹⁸ *Domonkos* 1730. jan. 9-én kéri felvételét, és hangsúlyozza: nemcsak orgonálni tud, hanem ért a trombitához, hegedűhöz, bőgőhöz, csellóhoz és vadászkürthöz is.¹⁹ Noha *Jäntschke* 1730. decemberében fizetésemelést kap, a következő év őszén (1731. nov. 12.) mégis lemond, majd egy ajánlólevelet kér Pest város tanácsától, hogy ezután Székesfehérvárott kereshesse kenyerét.²⁰ Mivel *Jäntschke* művészete mindenkinek teljes megelégedésére szolgált (Isoz Adattár 20. sz.), távozása a városnak nagy veszteséget jelent.

A templom énekes-gárdájának kiépítése is ekkor indul meg: kezdetben csak discantista és altista gyermekénekeseket foglalkoztatnak, kiknek zenei neveléséről a regens chori gondoskodik. Pest város jegyzőkönyvében 1719 és 1721 között rendszeresen találkozzunk *Johann Georg Pollermann* discantista nevével,²¹ altistát pedig – kinek neve nem maradt ránk – a város 1722-től szerződtet.²²

Kedvezőbbben alakul a zenekar helyzete: a pesti főtemplom zenés istentiszteletein már Sötzer karnagysága idején részt vesznek a toronyzenészek, akik Pest zenei életében – éppúgy, mint más szabad királyi városokéban is²³ – vezető szerepet töltenek be. Mivel a városi magisztrátus gondoskodik a város főtemplomának mind gazdagabb zenei életéről, természetes, hogy a város által fizetett toronyzenészek részt vesznek a templomi együttes munkájában is.

¹⁶ „Jacob Bitter Organist umb eine accomodation. – Mann seye dermahlen gnug versprochen.” 1719. márc. 10. P. t. jk. 5. köt. 245. o. (125. v.)

¹⁷ Schmall Lajos, i. m. I. köt. 186. o. Függelék: Pest város tisztviselői és egyéb alkalmazottjai: „Büttner Jakob orgonista 1719.”

¹⁸ Pest város jegyzőkönyve az orgonista nevét „Jäntschke”, „Jancske”, valamint „Jäntschke” alakban hagyta ránk, így a „Jantschki”-változat (Isoz 59. o.) nem hiteles, hiszen a város által adott ajánlólevél (Isoz Adattár 20. sz.) eredetijében is a „Jäntschke” és a „Jentske” változat szerepel.

¹⁹ „Dominicus Jäntschke kommet supplicando ein umb die vacante Statt Organisten Stell, offeriret sich auch in andern Instrumenten. als Trompeten. Violin, Violon, Passetel, undt Walthorn zu dienen. – Supplicant ist hiemil als Statt Organist aufgenohmen.” 1730. jan. 9. P. t. jk. 9. köt. 22. o. (11. v.)

²⁰ „Dominicus Jäntschke Stadt-Organist bittet umb Entlassung nebst einer recommendation seines wohl Verhaltens, die weilten er gesunnet ist sein glück weither zusehen, undt zwar bei der Königlichen frey Stadt Stulweisenburg.” 1731. nov. 12. P. t. jk. 9. köt. 227. o. (117. r.) *Jäntschke* feltehetően valóban regens chori akart lenni Sötzer halála után (ld. Isoz 61. o.), s amikor ez nem teljesült, határozta el Pestről való távozását. Ld. még Bárdos Kornél, *Székesfehérvár zenéje 1688–1892*. (Budapest 1993.) 20–21.

²¹ „Johann Georg Pollermann discantist bey der statt Pfarr kommet ein umb eine Ergetzlichkeit, wegen seiner dienung bey der Pfarr.” 1719. jan. 30. P. t. jk. 5. köt. 228. o. (117. r.) „Johann Georg Pollermann Discantist umb ein gratial Preis 20. fl.” 1721. jan. 10. P. t. jk. 6. köt. 172. o. (87. v.)

²² „Vor den Altisten ist das Kost gelt verwilliget, wird dahero aus Cammer amt gewiesen, mit ihme das gewisse auszumachen.” 1722. dec. 11. P. t. jk. 7. köt. 79. o. (39. v.)

²³ Ld. Isoz, i. m. 56–60. és Bárdos Kornél, *Szabad királyi városaink és mezővárosaink zenei struktúrája és zeneélete a 16–17. században (1541–1686)*. Doktori disszertáció. (Budapest 1986)



2. A pesti városháza
a 18. század második felében.
Kőmetszet P. K. Vasquez
térképsorozatáról, 1837.

Mint említettük, az 1715-ben városi zenészek felvett Sötzer fizetését a *toronyzenészek* járandósága szerint állapították meg. Tehát már ekkor, 1715-ben működnek Pesten toronyzenészek, noha magát a várostornyot (2. ábra) csak 1716-ban kezdik el építeni. Létezik azonban a városházán – mint Schmall kifejté²⁴ – már az 1710-es évek építkezései óta egy alacsonyabb torony. Játshatnak ezenkívül toronyzenét a városkapuk, kaputornyok (Isoz 68.: itt laknak a városi zenészek), és templomok erkélyéről, a templomtornyokból, valamint az egyes ünnepek alkalmából emelt diadalívek galériájáról is.²⁵

A két toronyzenész, akiknek fizetéséhez Sötzerét viszonyítják: *Franz Kessler* és *Joseph Vertig* (Isoz 68. és 72. o.). Nevüket csak haláluk után, özvegyeik segélykérő beadványából ismerjük.²⁶ 1718. szept. 9-én csatlakozik hozzájuk *Hans Georg Borsche*,

²⁴ Schmall Lajos, *A pesti régi városháza története* (Budapest 1901)

²⁵ „Weillen die doppelt und dreifachen Musiquen bey dem Einzug Ihre Majestäten *auf der Triumph-Porten*, so oft sie illuminieret ware die salarierte Stadt Musicanten alleinig nicht bestreiten können, mithin seynd denen aufgenohmenen Musicanten 57. fl. zu bezahlen.” 1751. aug. 17. P. t. jk. 16. köt. 510–511. o. (264. r–v.) „9-tens Wird Herr Stadthauptmann mittels seiner untergebener fünf Khor-Pauken und Trompeten samt dem Personali gegen Bezahlung beischaffen, und solche folgendermassen vertheilen: a) auf dem Stadt Thurm b) auf dem Franziskaner Platz c) *auf dem Thurm des Hatwaner Thors* d) in der Hathwaner Strasse zum von Beleznayschen Garten e) zur S. Nicolai Statuen bei der Rochus Kapelle.” Ld. a pesti Rókus-kórház felavatásakor hozott tanácsi rendeletet. 1798. máj. 14. P. t. jk. 84. köt. 719–724. o.

²⁶ „Anna Barbara Kesslerin verwittäbte *thurnerin* haltet an umb das sonst gewöhnliche Viertel Jahr gelt.” 1720. szept. 6. P. t. jk. 6. köt. 116. o. 58. r. „Veronica Werdigin verwittübte Statt-Musicantin wegen von ihrem Mann hinterlassenen Schulden und ihrer grossen armueth bittet sie noch ein Jahr das quartier und Besoldung geniessen zu lassen.” 1724. dec. 22. P. t. jk. 7. köt. 342–343. o. (171. r–v.)

aki a szerződés szerint mint toronyzenész nemcsak a tűzjelzést és a toronyőrök egyéb feladatait köteles ellátni, hanem a templomi együttesben is kell játszania.²⁷ Toronyzenészként szolgál a főtemplom kórusán 1719 óta az a *Franz Wilhelm Tüller* is, aki a későbbiekben Sötzer utódja lesz. 1725-ben szerződtek *Reichardt Ozlbergert*, majd 1726 után *Johann Franz Glammert*. Hozzájuk kiegészítő zenészként csatlakozik 1721-től *Stephan Schweidl*, 1722-től pedig *Lorenz Bindter* (Isoz 57–58. és 61–72.). Schweidl már 1724 tavaszán arra hivatkozva kér fizetésemelést, hogy nemcsak a városi plébánián, hanem „aufen Statt-thurm”, vagyis a várostoronyban is buzgó zenei szolgálatot teljesít. Amikor a városháza tornya elkészül, Pest város tanácsa 1726. aug. 23-án meghozza a toronyzenére vonatkozó rendeletét (Isoz Adattár 14. sz.),²⁸ mely szerint a városi toronyzenészek hangszereikkel együtt minden nap – ez alól csak a Nagyhét kivétel – délelőtt 11 órakor kötelesek pontosan megjelenni a várostoronyban, ahol két részletben félóra hosszat kell muzsikálniuk. Ha valamelyikük a városbíró külön felmentése vagy engedélye nélkül távolmarad – kivéve ha ez az egyházi szolgálat miatt történik – büntetésül vonják le egyheti fizetését; ha pedig ezután sem javul meg, bocsássák el a szolgálatból.

A templom és az iskola személyzete 1729-ben tovább gyarapodik: az idős Sötzer regens chori német segédtanítót vesz maga mellé *Joseph Haaslweger* személyében.²⁹ Ugyanebben az évben szerződte a város *Franciscus Plasko* (Blaskó Ferenc) magyar kántort és iskolamestert, aki a magyar és a latin mellett több nyelven is beszél.³⁰

Sötzer karnagysága idején két jelentős változás következik be a főtemplom és Pest város életében.

A tanács 1717-ben a piarista rendet kéri fel, hogy a főtemplom melletti – még a jezsuiták által létrehozott – iskolaépületben gimnáziumot nyisson. A piaristák emellett a plébánia munkájában is részt vesznek,³¹ sőt 1752-től 1761-ig annak vezetését is el-

²⁷ „Wird ein Turner meister aufgenommen mit nahmen *Hans Georg Borsche*, und wird ihm jährlich 100 fl. gegeben. – Dargegen ist er schuldig auf Deuthen und in Kirche die Music anzuordnen, und zuhalten.” 1718. szept. 9. P. t. jk. 5. köt. 194. o. (100 r.) Borschéről Isoz (56. o.) feltételezi, hogy – mivel ő német földön kikristályosodott fogalmak szerinti toronyzenészmester – regens chori is lett. Ha azonban megnézzük, mennyi időt tölt Borsche Pesten szolgálatban, e feltevésnek kicsi a valószínűsége. A tanács ugyanis már 1721. júl. 15-én búcsú-bizonyítványt állít ki részére, hiszen egy éve, hogy beteg. Így tehát kb. másfél év, amit aktív zenei szolgálatban tölt. Hogy regens choriként működött volna a főtemplomban, arra a városi jegyzőkönyvben sincs utalás.

²⁸ Isoz a főszövegben (59. o.) helyesen adja meg a rendelet évszámát (1726), de Adattárban (14. sz.) – valószínűleg sajtóhiba következtében – a téves „1723”-as évszám szerepel.

²⁹ Haaslweger segédtanító neve a Franz Glammert városi zenésszel támadt vita kapcsán maradt fenn. „Joseph Haaslweger Schull praeceptor: Verantwortung auf des Franz Clamer Statt Musici ihme unter 21. Marty Vermög Prothocoll communicirten Klag. – Kläger und Beklagter sollen von nun an sich vor aller Zankerey schütten.” 1729. ápr. 4. P. t. jk. 8. köt. 462. o. (232. r.)

³⁰ „Franciscus Plasko supplicando instat pro officio ludi Magistri Hungarici, qua tam in ea, quam germanica, Sclavonica, et latina linguis bene versatus. – Supplicantem ... pro ludi Magistro Hungarico suscipi decretum est.” 1729. aug. 26. P. t. jk. 8. köt. 498–499. o. (250. r.)

³¹ Takáts Sándor. *A főváros alapította budapesti piarista kollégium története* (Budapest 1895); Balanyi György – Bíró Imre – Bíró Vencel – Tomek Vince, *A magyar piarista rendtartomány története* (Budapest 1943). Mivel Némethy i. m. éppen addig az évig (1752-ig) beszél csak el a pesti főtemplom történetét, amely évben a piaristák átveszik a belvárosi plébániát, és Isoznál sem olvashatunk a piaristák plébánoságának kilenc évről, ez az időszak eliskad a templom történetét tárgyaló szakmunkákban.

látják. Egy fél évszázad telik el, mire olyan anyagi körülmények közé kerülnek, hogy tágas, új rezidenciát tudnak felépíteni (1758–1762). A piarista gimnázium hazafias szel-
lemben sokat tesz Pest fokozatos elnémetesedése ellen: az 1770-es évektől ugyanis az
itteni diákok már magyar nyelven is adnak elő zenés iskoladrámákat, a rend néhány
professzora pedig a gimnázium mellett létesített filozófiai főiskolán a latin mellett ma-
gyar nyelven is tart előadásokat.

A templom életében jelentős zenei gazdagodást eredményez a Szentháromság-kong-
regáció megalakulása (1713). A társulatot maga a városi tanács hozza létre abból a
célből, hogy a plébánia e világi hívőkből álló szervezete közvetítésével is befolyást gya-
koroljon Pest város társadalmára. Zenei rendezvényeinek, főbb zenés ünnepeinek meg-
tartását a magisztrátus támogatja: a kongregáció rendezvényein játszó muzikusoknak
minden évben 25 Ft-ot, a dobosnak pedig – aki a zenés körmenetek alkalmával hang-
szerét a többi zenészhez hasonlóan viszi a körmenetben – 1 Ft-ot fizet.³² Míg Budán a
hasonló nevű kongregáció csak 12 évvel később, 1725-ben jön létre, főként – az ott
kisebbségben lévő – magyar lakosság szolgálatára, Pesten ez a társulat mindkét „nem-
zetiség” érdekeit szem előtt tartja, hiszen mindkettőért mondat misét vasárnaponként.
Hálaadásként a pestis (1710, 1739–40) elmúlásáért a kongregáció tagjai minden év
Szentháromság vasárnapján litániát énekelnek a városi zenészek kíséretével a főtéren
álló Szentháromság-szobor előtt.

3. A zenei élet kibontakozásának kezdetei:

Franz Wilhelm Tüller (1731–1751) és Ferdinand Rainer (1751–1768) regens chori

Míg a zenei élet alapvető feltételeinek megteremtése Sötzer regens chori nevéhez
fűződik, a kibontakozás lehetőségét az a *Franz Wilhelm Tüller* teremti meg, aki már
Sötzer idején, 1719 óta teljesít zenei szolgálatot a plébánia kórusán és a várostoronyban.
Amikor 1731-ben kinevezik belvárosi regens chorinak, első intézkedései közé tartozik,
hogy az énekesfiúk képzésének anyagi feltételeit biztosítsa: kosztprénzük és ruházkodá-
suk tárgyában szinte félévenként írja kérvényeit Pest város tanácsához.

A várostorony és a templom hangszerállományát bővíti és felújíttatja: 1742-ben
megvéteti a szükséges hangszereket,³³ 1749-ben pedig gondoskodik a régi hangszerek
javításáról.³⁴ A hordozható kis orgonát (pozitívot) 1750-ben megjavíttatja Stephan Müntz

³² „Musicis pro omnibus fatigys fl. 25. Tympanorum Portitori per annum fl. 1.” Visitatio Canonica Exemptae
Parochialis Ecclesiae Lib. Reg. Civitatis Pesthensis 1756. OL 23 453. sz. mikrofilm-doboz 104. r. és Főv
Lt IV. 1202. jj. 35. o.

³³ „Der Chor Regent Franz Tüller übergibt eine Specification, welche enthaltet, was vor Instrumenten zur
Statt thurn Music erkauffet worden in Summa 31 fl. 30 kr. ausmachendt.” 1742. nov. 12. P. t. jk. 13. köt.
157. o. (50. r.)

³⁴ „Herr Stadt Cammerer wird dem Regens Chori vor die Reparation derer Musical Instrumenten vermög
dessen eingegebener Specification die Helffte mit 4 fl. bezahlen.” 1749. jún. 4. P. t. jk. 16. köt. 101–102.
o. (62. r-v.)

orgonaépítővel (Isoz 92. o.), a vonóshangszereket pedig Hueber András hegedűkészítővel (Isoz 98. o.), de a rákövetkező évben a dobokra is új takarókat vétet (Isoz 72. o.).

1743 őszén, amikor a templom építkezései miatt nagyszabású zenés istentiszteletek tartására gondolni sem lehet, a tanács a városi kamarával fizetteti ki azon zeneművek költségét, amelyeket Kayser Sebestyén királyi biztos vásárolt Bécsben a pesti főtemplom számára. E Bécsből hozott zeneművek alapján Isoz feltételezi (71. o.), hogy az 1730-as, 40-es években a pesti főtemplom repertoárja megegyezett „a bécsi templomokban ez idő tájt szokásos”-sal, a Tüller által képviselt zenei igény pedig megfelelt az akkori bécsi átlaglásnak. Mivel a vásárolt zeneművek jegyzéke nem maradt ránk, és a főtemplom inventáriuma csak 1756-ból (a Tüller halála utáni 5. évből) áll rendelkezésre (ld. *canonica visitatio*), a templom ekkori repertoárját tekintve valóban csak Isoz feltételezésére hagyatkozhatunk. Annál is inkább, mivel Tüller későbbi kottaszerzéseiről (1750, 1751), illetve a kották felújítását célzó intézkedéseiről sem maradt ránk semmilyen feljegyzés, melyből megállapítható lenne, mely szerzők műveit játszották ekkor a kóruson.

Tüller idejére már kialakul azon ünnepek köre, melyeknek zenei ellátásáért Pest város tanácsa külön is fizeti a városi zenészeket. Mivel ezek mind Isoz, mind Zoltán József művelődéstörténeti kötetében³⁵ szerepelnek, itt csak a főtemplom zenés istentiszteleteiről számolunk be.

Az 1732-ben fölvelt egyházlátogatási jegyzőkönyv ismerteti a templom vásár- és ünnepnapli liturgikus rendjét. Eszerint reggel 7 órakor magyar, fél 8-kor pedig német misét mondanak, melyhez 8 órakor kapcsolódik a német nyelvű prédikáció. Ezt követi 9 órakor az *énekes nagymise* (minden bizonnyal zenei kísérettel), végül pedig 10 órakor a magyar nyelvű szentbeszéd.

A szombati zenés miséket 1722 óta megtartják, vasárnaponként pedig délután 5 órakor zenei kísérettel éneklük el a Szentháromság-litániát. Pest város tanácsa 1751. szept. 11-én elrendeli, hogy a főtemplomban minden hónap első vasárnapján zenekari kísérettel Te Deum-ot énekeljenek. A tanács buzdítja Tüllert, hogy ebben is elődjéhez, Sötzer regens chorihoz méltónak bizonyuljon; ő azonban nem sokáig tud ennek megfelelni, mert röviddel ezután, 1751. decemberében meghal.

Tüller regens chori 20 éves működése alatt a pesti főtemplom zenei élete elindul a konszolidálódás felé. Ezt jelzi a hangszerek és a kottaállomány állandó karbantartása, új zeneművek beszerzése, a kórus és a zenekar létszámának folyamatos növekedése.

A templomi együttes igen sok muzsikussal és vokalistával bővül: az állások presztizsét a nagyszámú jelentkező bizonyítja. Tüller, mint regens chori, egymás után több *organistával* dolgozik együtt. A Jäntsche távoztával jelentkező új organista *Nicolaus Korzinek*, aki 1728-tól a budai zenészkonfraternitás tagja, és az ágostonosok templomában orgonál. Pest város jegyzőkönyve szerint 1731. nov. 20-án nyeri el az itteni főtemplom organistájának tisztét.³⁶ Bár tud hegedülni, nem tart a többi vonós zenésszel,

³⁵ Zoltán József, *A barokk Pest–Buda élete* (Budapest 1963)

³⁶ „Nicolaus Korzinek Stadt-Musicus in Ofen wird auff sein inständiges bitten vor einen Stadt-Organisten an, und aufgenommen, cum salario praedecessoris.” 1731. nov. 20. P. t. jk. 9. köt. 232. o. (119. v.) Isoz (67. o.) csak fizetésemelési kérelmének időpontját (1735) közli.

hogy keresetét kocsmai hegedüléssel egészítse ki, s így fizetését kevésnek találva, 1741 elején visszatér Budára. Korzinek után először *Martin Rissdorfer* lesz az orgonista (1741. ld. Isoz 67. o.), majd két év múlva *Matthias Resarb*, aki 1748 végéig tölti be feladatkörét. 1749-ben hárman is pályáznak helyére: *Peter Böhaupt* – aki el is nyeri az állást –, valamint *Franz Wantusch* és *Ignatius Valerszky*, aki 1748-tól a budavári főtemplom orgonistája és regens chorija. Ha ez utóbbi, igen rangos rivális ellenében a pesti tanács mégis Böhauptot választja, annak csak egy oka lehet: hogy valóban jól ért hangszeréhez.

Az énekesgárda növelésével a kórus színvonalának emelését is célozhatta Tüller. A gyermekénekesek közül többnek a neve fennmaradt: *Nicolaus Ekenfellner*, *Matthias Sebbald*, *Johann Georg Kränich*, *Albert Schweigler*, *Adalbert Schweindl* (Isoz 62–63. o.) és *Joseph Wissner*.³⁷ Az Isoz által felsorolt négy tenorista (!) – *Ferdinand Windisch*, *Josephus Danzinger*, *Ferdinand Rainer*, *Ignatius Kuttig* neve mellett (65–66. és 72. o.) – *Joseph Wimmer* vokalista neve is szerepel a tanácsülési jegyzőkönyvben.³⁸

Az énekesekhez hasonlóan a zenészek száma is növekszik. A legjelentősebb létszámbővülés a korszak végén következik be: 1751-ben ugyanis, Mária Terézia pesti látogatása alkalmával nagyszámú városi zenészt szerződtetnek, kiknek részére díszruhát is készíttetnek, hogy az uralkodót megillető ünnepélyességet biztosítsák.

A kibővült zenekar tagjai: *Ioannes Lencz*, *Ioannes Georgius Stöger*, *Franciscus Glammer*, *Franciscus Naller*, *Ferdinandus Rainer*, *Antonius Keitscher*, *Franciscus Carolus Emmerberger*, *Ignatius Höfflinger*, *Joseph Mittes* és *Gotthardus Neumann*: mellettük pedig kíséretként *Sebastianus Hammer* (Isoz 66–69. o.). Pest város jegyzőkönyvében azonban még további zenészek neve is fennmaradt: 1735. máj. 9-én pl. *Franz Anton Nemezczy (Némethy)*³⁹ pályázza meg a városi zenész állását, s ugyanennek az évnek az elején szerepel a zenés körmenetben dobos *Johann Georg Wössl* neve is.⁴⁰ Új jelenség, hogy ebben az időben már katonazenészek is jelentkeznek városi zenészeknek, mint azt *Maximilian Pollinger* tábori fagottos teszi, aki 1750-ben szeretne bekerülni a városi együttesbe.⁴¹

Tüller – hasonlóan Sötzerhez – karnagyi feladatai mellett látja el a német kántor teendőit, sőt egyszemélyben német iskolamester is, mint azt az 1732. évi *canonica visitatio* „rector scholae” megjelölése bizonyítja. Mellette még jónéhány *zenéhez értő segédtanítót* is foglalkoztatnak, akik közül Isoznál Danzigerről és Kuttigról olvashatunk

³⁷ „Joseph Wissner gewester Statt Pfar Kirchen Altist bittet umb ein Klaydt von der Stadt.” 1752. márc. 21. P. t. jk. 17. köt. 123. o. (62. r.)

³⁸ „Weillen Joseph Wimmer das ganze Jahr mit seiner vocal Music die Kirehen bedienet, als werden Ihme in Ansehung dessen die 3 flo. alten Quartiersrest nachgelassen.” 1732. ápr. 30. P. t. jk. 9. köt. 281. o. (143. r.)

³⁹ „Frantz Antoni Nemezczy (Némethy) bittet umb einen Stadt Musicanten aufgenommen zu werden. – Communicetur dem Chor-Regenti pro informatione.” 1735. máj. 9. P. t. jk. 10. köt. 402. o. (185. v.)

⁴⁰ „Weillen Johann Georg Wössl als Kirechen Paukentraget bishero von der Conscriptiön ausgelassen worden, so wirdt auch vor dieses Jahr Er von der Portiön frey gelassen, das Wachtgeldt aber muss Er praestiren.” 1735. jan. P. t. jk. 10. köt. 358. o. (163. r.)

⁴¹ „Maximilian Pollinger gewester feldt fagotist bittet sich an stat des Raizenstein aufzunemmen. – Der Chor Regent wirdt den Rath diesfahls umständlich informiren.” 1750. szept. 5. P. t. jk. 16. köt. 330. o. (176. r.)

részletesebben (66. és 73–74. o.). *Josephus Danzinger* 1735-től énekel tenoristaként a főtemplom kórusán, a későbbiekben nagy szerepet játszó *Ignatius Kuttig* pedig – aki Tüller után örökli a német iskolamester állását – 1740-től szintén tenoristaként kezdi, de a hangszerjátékban is jártas, legalábbis orgonál, mert ez későbbi német kántori állásának elengedhetetlen feltétele. *Johann Gröss* 1738. okt. 6-án kap fizetést zenei szolgálataiért: a kóruson ugyanis nemcsak énekel, hanem trombitán, vadászkürtön, harsonán, hegedűn és csellón is játszik.⁴² 1745. jan. 28-án *Johann Steineigl* hivatkozik arra, hogy a kóruson énekel, és hangszereken is játszik. 1748-ban *Paul Strauby*, később pedig (1751) *Johann Anton Heinrich Montag* preceptor kéri fizetését templomi szolgálataiért.⁴³

Mivel a 18. század első felében a regens chori feladatkörének ellátása a mindenkori német kántorra hárul, aki egyidejűleg a városi zenekart is irányítja, a Pest város zene- és művelődéstörténetével foglalkozó tanulmányokban nem olvashatunk a magyar kántorok és iskolamesterek zenei tevékenységéről.⁴⁴ A városi templomban teljesített szolgálataiért a mindenkori német iskolamester kap fizetést, míg a magyar iskolamester (kántor) csak a tanulók tandíjából él. A Pesten lakó magyarok – akik az 1743. évi beadványuk szerint ugyanannyian [!] vannak, mint a németek⁴⁵ – kiharcolják, hogy új magyar kántoruk és tanítójuk, Miksics Ferenc (ld. alább) rendszeres fizetést kapjon. Ennek fejében viszont köteles a „magyar nemzet” miséin – prédikáció előtt és után –, valamint temetésein a népéneket vezetni, a Szentháromság-kongregáció magyarokért mondott miséin pedig a rózsafűzért és a könyörgéseket előimádkozni.

Blaskó Ferenc magyar kántort Tüller idejében, 1737-ben *Hornik József* váltja fel,⁴⁶ akit 1743-ban a csaknem húsz éven át működő *Miksics Ferenc* követ.⁴⁷ A pesti magyarok

⁴² „Johann Gröss schull Praeceptor allhier exponiert wassmassen er nicht allein die vocal Stim versehet, sondern auch in trompeten, walthorn, Posaunen, violin, und Passetl sich auf dem Chor brauchen lasset, bitet daher umb eine Discretion. – Es werden dem Supplicanten bis auf die bisherige Zeith, vor praestirte Kirchen diensten acht gulden aus der Stadt Cammery zu bezahlen resolvirt.” 1738. okt. 6. P. t. jk. 11. köt. 408–409. o. (175. v.–176. r.)

⁴³ „Johann Steineigl Stadtschull Praeceptor exponiert, dass Er gleich deren vorherigen Praeceptorn die Vocal Stim auf dem Chor verrichtet, und in anderen Instrumenten sich auch gebrauchen lasset.” 1745. jan. 28. P. t. jk. 14. köt. 25–26. o. (13. r.–v.) „Weillen der geweste schull Praeceptor Paul Strauby 3 Monath lang ... bey der Stadt Pfahr Kirchen auf dasigen Lohn Dienste gethan, als wolle H. Stadt Cammerer ihme 7 fl. 30 kr. bezahlen.” „Antoni Heinrich Montag Statt Schull Praeceptor angibt, dass er in Chor nicht allein gedienet habe.” 1752. márc. 21. P. t. jk. 17. köt. 124. o. (62. o.)

⁴⁴ A magyar kántorok általános feladatköréről Isov (70–71. o.) ugyan megemlékezik, de az egy Kelemen Mihályt kivéve, egyiket sem említi (Blaskó, Hornik, Miksics, Tóth, Nagy, Rothkrepf) név szerint, mivel szerinte (78. o.) csak minimális feladatuk volt.

⁴⁵ „...tum quod supplicans in suo memoriali ipsimet exponant, Cives Hungaricos, cum germanicis numero fere aequales esse...” 1743. P. t. jk. 13. köt. 480. o.

⁴⁶ „Josephus Hornik Ludi Magister Hungaricus porrigit contra Musicum Lencz Actionem in puncto factae Dehonestationis.” 1737. szept. 3. P. t. jk. 11. köt. 169. o. (55. v.) „Ludimagister Hungaricus Hornik conqueritur contra Organistam Civitatis intuitu illatarum Injuriarum.” 1739. jan. 9. P. t. jk. 11. köt. 482. o. (212. v.)

⁴⁷ Miksicsről az 1756. évi egyházlátogatási jegyzőkönyv megállapítja, hogy megfelelő tudással rendelkezik ahhoz, hogy mind az éneklés terén, mind a gyermekek tanításában megállja a helyét. „Secundus (sc. Scholae Rector) Hungaricus Franciscus Miksich Hungarus, Germanus absolutus Rhetor, ... habet officio suo competentem Doctrinam, tam in Cantu, quam Puerorum instructione.” Főv Lt IV. 1202. jj. 24–25. o.

ugyanebben az évben kérvényezik (Isoz 78.), hogy a tanács a városi zenészeket költöztesse ki a magyar iskola épületéből, mert zenekari próbáikkal zavarják a tanítást.

* * *

A főtemplom harmadik regens chorija,⁴⁸ a német származású **Ferdinand Rainer** még Tüller idejében, 1736. ápr. 27-én folyamodik a város templomának tenorista-állásáért,⁴⁹ melyet néhány hónap múlva el is nyer. 1739 tavaszán már arra hivatkozva kér rendszeres fizetést, hogy nemcsak a templom kórusán, hanem „auf dem Stadt thurn” is zenei szolgálatot teljesít – azaz, hogy valamilyen hangszeren is játszik. A pesti szervita templom zenei életében is részt vesz, amíg kötelezettségei engedik: belvárosi regens chorivá való kinevezése (1752. jan. 1.) után azonban erre már nem jut ideje.⁵⁰ A főtemplom karnagyai tisztét meglehetősen hosszú ideig, 1768-ban bekövetkezett haláláig tölti be.

A discantista és altista gyermekekről ő is gondoskodik: következetes fellépésének köszönhetően 1755. novemberében a városi kamarahivatalt végleg kötelezik, hogy évente 100 Ft-ot fizessen az énekesfiúk kosztjára és ruházkodására.

Hangszervásárlásairól Pest város jegyzőkönyve őrzött meg értékes adatokat. 1753-ban egy fagottot szerez be a plébániatemplom és a „toronyzene” számára. 1754-ben pedig két oboát és ismét egy fagottot vesz a templomnak.⁵¹ 1755-ben sajnos nem részletezi, hogy milyen hangszereket vásárol, de a magas (161 Ft 35 kr-os) számla alapján feltételezhető, hogy jelentős beruházást eszközöl.

Az 1756. évi *canonica visitatio* inventáriumára rögzíti a főtemplom ekkori hangszerállományát is. Eszerint – az orgonán és a pozitívon kívül – a következő hangszerek találhatóak a kóruson: 6 hegedű, 2 brácsa, 2 kisméretű cselló (Bassetl), 12 trombita, ebből 4 új és 8 régi, 2 kürt, 5 harsona, 2 tenor-trombita [? 2 Litui], 2 fagott, 2 fuvola, 1 furulya, 2 pár dob ütővel, és 1 kisméretű orgonasípos szerkezet: „Lyripipium” („Vogelorgel”?), melyet karácsony este használnak.⁵²

⁴⁸ Míg Sötzer és Tüller regens choriknak Isoz sok-sok oldalt szentel könyvében, addig a XVIII. század második felében működő karnagyok (Rainer Ferdinánd, Pospischl József Ernő, Rainer Mihály) zenei tevékenységével – Bengerák József működését kivéve – csak érintőlegesen foglalkozik.

⁴⁹ „Ferdinand Rainer bittet ihme die Tenoristen Stelle in der Stadt Pfar zu confierieren. – Dem Chor Regenti umb sein guttachten halber zuzustellen.” 1736. ápr. 27. P. t. jk. 559. o. (264. o.)

⁵⁰ Ld. a szervita házfőnök panaszát a historia domusban: „Cum Regens Chori civitatis Ferdinandus, pro tam multis a nobis perceptis beneficiis tam ingratus sit, et amplius nostrum chorum frequentare non vult, imo abstraxit et alios musicos.” („A városi regens chori, Ferdinánd, a tőlünk oly sokszor elfogadott jótétemények ellenére oly hálátlan velünk szemben, hogy már nem is látogatja kórusunkat, sőt elcsábítja más zenészeinket is.”) 1753. febr. 4. Diarium Conventus ad S. Annam Pestini Ord. Serv. B. M. V. 1739–59. III. köt. Főv. L. XII. 3.

⁵¹ „Herr Statt Cammerer wirdt einen Fagot, welchen man zur Pfarckirchen- und Thurn Music kauffen müssten mit 8 fl. bezahlen.” 1753. nov. 27. P. t. jk. 18. köt. 447. o. (224. o.) „Nachdeme 2 Huboen und ein Fagot zur Statt Pfar Kkirchen pr. 13. fl. erkauft worden, dahero wirdt solche 13. fl. Herr Statt Cammerer pr. Ausgaub stöllen.” 1754. dec. 4. P. t. jk. 19. köt. 92. o. (83. v.)

⁵² „In choro Organum 8 mutationum, Positivum unum, Tympanorum paria duo cum suis baccillis; Tubae 12, quarum 4 novae, et 8 antiquae; cornuum par unum; tubae ductiles 5; Tubarum inflexa aditamenta; Tybia una; Fides violin 6; Violin (Viola?) 2; Bassedl 2; Fagoth 2; Litui 2; Flautarum par 1; Lyripipium 1 pro Nativitate Domini.” Visit. Canon. 1756. Inventarium. OL 23453.sz. mikrofilm-doboz 90.v.–91.r. Az inventáriumok hangszereinek azonosításáért Gát Eszternek, a zeneművek azonosításáért Sas Ágnesnek mondunk köszönetet.

A hangszerek közül a vonósok karbantartása 1758-tól bizonyára nem okoz gondot, mert Johann Horak hangszerkészítő ekkor kéri a városi tanácstól, hogy Pesten készíthessen hegedűket – viszonzásul pedig felajánlja (Isoz 99. o.), hogy ingyen szolgál a főtemplom kórusán. (Ez feltehetően a hegedűk ingyenes javítását jelenti).

A templom első pedálos orgonáját – mint említettük – 1714-ben állították fel, Sötzer karnagy kérésére. Csak gyaníthatjuk, hogy az 1756. évi egyházlátogatási jegyzőkönyv inventáriumában szereplő 8 változatú orgona (ld. 52. sz. j.) azonos ezzel az első hangszerrel, hiszen a levéltári források e két időpont között nem beszélnek új orgona építéséről. Mintegy tíz év múlva, 1765. jún. 22-én a prágai születésű, pesti polgárnak felvett Joseph Janitzek orgonaépítő fölajánlja megvételre (Isoz Adattár 39. és 40. sz.) az általa készített, 2000 Ft értékre becsült orgonát, ám Pest város nincs olyan anyagi helyzetben, hogy a hangszert megvegye. A tanács ily módon egy értékes, jó orgonáról mond le,⁵³ s ezután már csak a 19. század első évtizedében lesz képes egy új hangszer költségeinek fedezésére.

1753 őszén és 1756 tavaszán Rainer – nem kevés anyagi ráfordítás árán – új zene-műveket vásárol. 1765-ben pedig az elhasználódott régi kották közül újrამოსლოტat néhányat (Isoz 77. o.), de beszerez több újonnan komponált művet is.⁵⁴ A repertoár összetételéről pontos képet nyújt a templom 1756-os inventárium, melyben a következő szerzők és művek szerepelnek: *Valentin Rathgeber* (8 rövid és 8 ünnepi mise, litániák, 6 Requiem, 2 Libera, több, mint 36 offertorium), *Benedict Geissler* (6 vesperás), *Johann Georg Tschortsch* (litániák), *Georg Joachim Joseph Hahn* (23 német ária), valamint 8 anonim szimfónia és 25 különböző Mária-antifóna. E nyomtatott zeneművek sorát egy passió-kötet, két régi breviárium és egy kis misszálé egészíti ki. (Ld. Függelék 1.) Figyelemreméltó, hogy a felsorolt, nyomtatott kottákat *szinte kivétel nélkül Augsburgban adták ki*,⁵⁵ s ez a kizárólagosság nem lehet véletlen: feltételezhető, hogy ezek a művek – de még a 20-as, 30-as években megjelent korábbi kiadványok is – a *német* származású Rainer Ferdinánd révén kerültek a pesti főtemplom kórusára.⁵⁶

Az 1756-os inventáriumban felsorolt *kézírtos* darabokat Rainer 1753-ban szerezte be. A szerző neve nélkül fennmaradt művek műfaji megoszlása a következő: 13 ünnepi

⁵³ Ugyanez a mester, Joseph Janeschek (Janitzek) ugyanis 10 évvel később, 1775. tavaszán épít egy 3500 Ft-ot érő, színvonalas orgonát a Kalocsai Főszékesegyház kórusán. Ld. Batthyány József – ekkor még kalocsai érsek – gazdasági naplóját („Hend-Haften Prothocoll”) 80. o. Rennerné Várhidi Klára: „Fejezet Kalocsa XVIII. századi zenetörténetéből” *Zenatudományi dolgozatok 1990–1991.* 51–52.o.

⁵⁴ „Der Chor Regent übergibt eine Spezifikation von denen Musicalien, so er in verwuchenen Jahr, und in futuro zu der Stadt Pfarr Kirchen eingeschaffet.” 1753. szept. 13. P. t. jk. 18. köt. 374. o. (188. r.) „Der Chor Regent Ferdinand Reiner bittet *die neu komponierte abgeschriebene Musicalien*, so vor diese Stadt eingeschafft worden ... anzuweisen.” 1756. máj. 15. P. t. jk. 20. köt. 356. o. „Ferdinandt Rainer Chor Regent bittet vor Musicalien in die Statt Pfarr 32 fl. 3 kr. zu bezahlen, weilien es neue, die alte aber schon gleichsam unbrauchbahr seyndt.” 1765. febr. 13. P. t. jk. 28. köt. 44. o.

⁵⁵ Rathgeber (az inventáriumban tévesen „Rathberger”) művei 1721–36 között, Geissler (tévesen: Geizner) darabjai (a bambergi kiadások mellett) ugyanitt 1741–46, Tschortsch litániái 1724–1733, Hahn (tévesen: Hanu) német áriái 1735–1762 között jelentek meg (ld. RISM A/I/7., A/I/3., A/I/8., A/I/4).

⁵⁶ „Regens Chori Ferdinandus Rainer *germanus* scit Cantum Tenoris, quo bene fungitur, homo sobrius, ast aliquantum sui juris.” Visit. Canon. 1756. Főv Lt IV. 1202. jj. 26. o.

mise, 15 litánia, 54 ária, offertóriumok különböző ünnepekre, 3 Requiem, 2 Veni Sancte, 2–2 oratórium („akadémia”) Krisztus szenvedéséről és Nepomuki Szt. Jánosról.⁵⁷

Az 1756. évi egyházlátogatáskor a belvárosi főplébániát a szomszédos gimnáziumban tanító piaristák vezetik, s így Rainer Ferdinánd működésének első felében is ők a pesti főtemplom plébánosai (1752–61). A templom vásár- és ünnepnapli liturgikus rendje azonban csaknem változatlan. Reggel 8 órakor német nyelvű prédikációval kezdik a napot, melyhez énekes nagymise csatlakozik, majd a magyar nyelvű szentbeszéd következik. Délután 2 órakor katekézist tartanak, 3 órakor vesperást énekelnek, s végül 5 órakor a litánia éneklésével zárják a napot.

A városi *organista* hivatalát Rainer idején még a „Tüller-korszakban” szerződötett Peter Böhaupt viszi tovább, aki azonban 1753 novemberében már nincs szolgálatban. December végén ezért Franz Wantusch, péterváradi organista ismét benyújtja pályázatát, de nem ő, hanem *Matthias Weiss* nyeri el az állást. A városi jegyzőkönyvben 1754 őszén említik fizetésemelési kérelmét, s az 1756-os egyházlátogatási jegyzőkönyv is őt tünteti fel organistaként.⁵⁸ Tőle 1758. okt. 31-én az a *Josephus Ernestus Pospischl* veszi át az organista feladatkörét, aki 10 év elmúltával Rainer Ferdinándot követi a regens chorik sorában.⁵⁹

Mivel a templom építkezései nem követelnek már jelentős anyagi áldozatot, az 1750-es évekre lehetővé válik a kórus bővítése, a tenorista mellé egy *basszista* alkalmazása is. 1752. januárjában ezt az állást *Joseph Jacob Staindl (Stach)* pályázza meg,⁶⁰ aki hegedülni és csellózni is tud (Isoz 74.), ám a város olyan zenészt kíván, aki még ennél is több hangszeren játszik. Ezért nem felel meg a szintén ekkor pályázó *Jacob Raichl (Radl)* sem. Így a főtemplom basszistája a nagyobb hangszer tudású *Franz Anton Puntzenberger* lesz,⁶¹ aki később budavárbeli kántorként és iskolamesterként folytatja pályafutását. 1756-ban (ld. egyházlátogatási jegyzőkönyv) még egy városi zenész is énekl

⁵⁷ Litániák: 4 a Szentháromságról, 7 Máriáról trombitákkal és dobokkal, 4 Nepomuki Szent Jánosról. Áriák: 10 az Oltáriszentségről, 14 Máriáról, 10 ádventre, 8 Karácsonyra, 12 Nagyböjtre. Offertóriumok: 3 a Szentháromságról, időszaki offertóriumok, valamint az apostolokról, vértanúkról, hitvallókról és szentekről.

⁵⁸ „Mathias Veisz Ecclesiae Parochialis organista petit auctionem et quarterialis pecuniae, et salary.” 1754. szept. 7. P. t. jk. 19. köt. 28. o. „Mathias Vais Catholicus Organistam agit, habet a Civitate in fixo flor. 85. et pro Hospitio Annue flor. 40.” Visit. Canon. 1756. Föv Lt IV. 1202. jj. 26–27. o.

⁵⁹ „Joseph Ernestus Pospischl (sic!) ein Musicus und Organist haltet an um die hiesige vacante Organistenstelle. – Supplicat wird mit dem ehehin gewöhnlich gewesten Gehalt für einen Stadt Organisten allhier an- und aufgenommen.” 1758. okt. 31. P. t. jk. 22. köt. 284. o.

⁶⁰ „(Joseph) Jacob Staindl (Stach) bittet sich zu einem Passisten aufzunehmen, weilten er auch geigen, und Passetl streichen kann.” 1752. jan. 18. P. t. jk. 17. köt. 18. o. (9. v.) „Ferdinandt Rainer gibt sein Gutachten, dass der Joseph (Jacob) Stainl dem Jacob Raichl übertreffet in Sach Sing. – Weilen man wegen den Sach „Singen” alleinig einen nicht salariren kann, als hat weder der Staindl, weder der Raichl sich umb einen solchen Bassisten bewerben, welcher zugleich zerschiedene andere Instrumental (sic!) Musiciren kan.” 1752. febr. 8., P. t. jk. 17. köt. 56–57. o. (28. v. – 29. r.)

⁶¹ „Franz Antoni Puntzenberger bittet ihme die Bassisten Stelle zu conferiren. – Weilen der Chor Regent referirt, wie der Supplicat nicht allein den Bass singet, sondern auch in andern Instrumenten wohl erfahren und zu brauchen ist, als wirdt in sein Begehren gewilliget, folgsam selber vor einen Statt Musicanten aufgenommen.” 1752. márc. 11. P. t. jk. 17. köt. 109. o. (55. r.) Isoz 74. o.: „Hogy ekkor kit vettek fel, névszerint nem tudni.”

a basszus szólamot, *Neumann (Neumeiner) Gotthard*. Városi basszistaként Puntzenberger legalább 1756. elejéig marad hivatalában, mert ez év márc. 11-én már utóda, *Johann Nepomuk Schaffrath* folyamodik lakáspénze növeléséért.⁶² Két és fél év után ő is elhagyja állását, és 1758. szeptember végén már *Ioannes Schäffer* a kórus alsó szólamának gazdája.⁶³

Míg Tüller regens chori működésének utolsó évében nagyszámú muzsikust szerződ- tet a város, Rainer Ferdinánd korszakában csak az egy *Balthasar Rainold* (Isoz 76. o.) zenészt veszik fel a városi muzsikuskok testületébe (1763. márc. 21.). (Ezen kívül *Paul Schegiwy* ún. külső zenészt említi a városi jegyzőkönyv, aki 1756-ban már 25 éve ingyen játszik a kóruson.⁶⁴)

Tüller regens chori halála után a templomi karnagy állását szétválasztják a minden- kori német iskolamesterétől: így Rainer Ferdinándot csak a templomi kórus vezetésével bízzák meg, míg mellette *Kuttig Ignác* nyeri el a német kántor (iskolamester) hivatalát (Isoz 74. o.). Kuttig, aki 1768-tól városi tenorista is, négy évtizeden át, egészen 1791-ben bekövetkezett haláláig végzi a kántori teendőket, és emellett még a szomszédos piarista kápolnában is orgonál.⁶⁵

Kuttig német kántor és iskolamester magyar tanártársa *Kelemen Mihály*, annak a Kelemen Lászlónak az édesapja, aki 1790-ben az első magyar színtársulatot alapítja Pest-Budán. Kelemen Mihály 1764. júl. 4-én kéri felvételét a pesti belvárosi templom kántori állásába, de csak 1765. tavaszán tud eddigi szolgálati helyéről, Kecskemétről Pestre jönni. Az itt töltött első két év után panaszt tesz Pest város tanácsánál, hogy a keresztelési és temetési jövedelmekből nem képes családját eltartani. Fizetésemelést ugyan nem kap, de becsületes szolgálata fejében felveszik a pesti polgárok köré-

⁶² „Tubicines Franciscus Naller, Ioannes Lencz, Ignatius Heffling, *Gotthardus Neumeiner* simul Bassista.” Visit. Canon. 1756. OL 23 453. sz. mikrofilm-doboz: 98. r. „Johann Nepomuk Schaffrath Statt Bassist bittet ihm das quartier geldt, gleich seinem Vorfahrer zu resolvieren.” 1756. márc. 11. P. t. jk. 20. köt. 255. o.

⁶³ „Der Statt Passist Schäffer bittet umb des Organisten Quartier auf dem Kecskemeter Thor.” 1758. szept. 26. P. t. jk. 22. köt. 271. o.

⁶⁴ „Balthasar Reinoldt bittet sich anstatt des verstorbenen Gottfridt Neuman zu einen Statt Musicanten zu resolviren. – wird er Supplican vor einen Statt Musicanten allhier resolvirt.” 1763. márc. 21. P. t. jk. 26. köt. 79. o. „Der Paul Schegiwy, ein Musicus, welcher sich 25 Jahr lang schon in Stadt diensten hat brauchen lassen, ja auch in der Stadt Pfaar Kirchen... sich auf dem Chor gratis hat brauchen lassen.” 1756. jún. 5. P. t. jk. 20. köt. 379. o.

⁶⁵ „Ignatius Kuttich bittet ihme die Vacante Stadt Schulmeisterstelle zu conferiren. – Wirdt selber vor einen Stadt Schulmeister hiemit resolvirt.” 1751. dec. 30. P. t. jk. 16. köt. 577. o. (296. v.) „Ignatius Kuttich Ludi Rector Civitatis hujus pro funere Tenoralis functionis sibi deferendae supplicat. – Spectatis Supplicantis Qualitatibus ... petito ejusdem defertur, et vacans Tenoralis functionis munus eidem resolvitur.” 1768. jan. 11. P. t. jk. 31. köt. 1. o. A pesti piaristák egy számadáskönyve 1783-ban Kuttigot, mint a piarista kápolna orgonistáját jelöli meg: „Kuttig Organista sacelli nostri.” *Diarium Perceptorum Collegii Pestensis Schol. Piar. Kegyesrendi Központi Levéltár* V. 23. „Quittung Pr. 50. Gulden Rein. welche mir Endes unterschriebener vor dieses Jahr hindurch an Sonn- und Feyertägen unter gehaltenen Seegen Messen, und Lytanien mit der Orgel bey den Wohlehrwürdigen P. P. Piaristen richtig empfangen. Sigl. Pest, den 30-ten Juny 1785. Ignatz Kuttig Bürger-Organist. Ugyanott: N. 299.

be (1770). Hosszú ideig, csaknem harminc évig viseli – egy kisebb megszakítástól eltekintve – a magyar kántor és iskolamester tisztségét.⁶⁶

4. A zenei élet kibontakozása:

Josephus Ernestus Pospischl regens chori (1768–1784)

Rainer Ferdinánd halála után a morvaországi Markoviczból származó *Josephus Ernestus Pospischl* lesz a regens chori. Pospischl 1758-tól városi organistaként tanúságot tehetett zenei jártasságáról, s a magisztrátus méltónak találja e jelentős pozíció betöltésére.⁶⁷ Hivatalbalépésekor (1768 jan.) átvesz egy kimutatást a főtemplomban található hangszerekről és kottákról. Eszerint az orgonán és a pozitívon kívül a következő hangszerek állnak rendelkezésre: 4 hegedű, 1 brácsa (vonó nélkül), 1 kisméretű cselló (Bassetl), 10 trombita, 2 oboa, 5 harsona, 1 kornett (törött), 2 fagott, 3 pár üstdob (hangolóval és 2 pár ütővel), valamint 1 régi duda.⁶⁸ Pospischl, felmérve a hangszerállomány hiányos voltát, már 1768 májusában 4 új hegedűt és 1 új brácsát vásároltat Bécsben.⁶⁹ Úgy tűnik, e néhány hangszer beszerzése nem oldja meg a helyzetet. 1771 őszén beadványában elpanaszolja: a plébániatemplom hangszerei annyira silányak – régiségük, vagy folyamatos igénybevételük miatt –, hogy azokon már nem lehet játszani. Valószínűleg megkapja a kért támogatást, mert 1772. augusztusában két pozaunt és két pár vadászkürtöt tud venni.⁷⁰

⁶⁶ „Michael Kelemen Cantor et Organista Kecskemetiensis supplicat: ut pro ungarico Ludi Magistro hic assumatur, declarans quod usque festum Divi Georgy Martyris Kecskemetini mansurus sit. – Supplicans resolvitur in hujatem hungaricum Ludi Magistrum assumere.” 1764. júl. 4. 27. köt. 168. o. „Michael Kelemen Ludi Magister Hungaricus Ex oppido Mako Comitatu Csanaddiensi oriundus Romano-Catholicus deposito consueto Concivilitatis juramento, pro concive Liberae hujus, et Regiae Civitatis receptus est.” 1770. máj. 25. P. t. jk. 33. köt. 124. o.

⁶⁷ „Josephus Ernestus Pospischl defuncto Ecclesiae Parochialis Civitatis hujus Regente Chori Ferdinando Reinner in Locum ejusdem substitui supplicat. – Spectatis Supplicantis praeclaris virtutibus, quae idem per plurium Annorum decursum in arte Musicali in Civitate hacce testatus est, habita item Spe, quod pro honore, et decore Civitatis hujus imposterum quoque artem Musicalem omni studio ampliaturus sit. hinc vacans Regentis Chori officium supplicanti deferri.” 1768. jan. 11. P. t. jk. 31. köt. 1. o.

⁶⁸ „An Instrumenten: 10 Trompeten und Krumbbögen 6; 3 Paar Pauken samt 1 Stimmer und 2 Paar Schlögl; 5 Posaunen; 1 zerbrochenes Corneth; 4 Violin; 2 Fagoth; 2 Hubo; 1 alter Tudi-Sack; 1 Pratschen ohne Bogen; 7 Krumb-bögen zum Walthorn, 2 detto zum Fagoth Esso, und 2 zum A Trompeten: 1 Pasetl.” Ld. Spezifikation deren in allhiesiger Stadt Pfahr Kirchen befindlichen Musicalien nach dem Ableben des gewesten Chor Regent Ferdinand Reiner beschrieben, und dem dermahligen Chor Regent Joseph Postbischl übergeben worden. Főv Lt IV. 1202/cc. Testamenta et Inventaria Archivii antiqui. Nr. 965. és IV. 1202/pp. Lajstromozatlan tanácsi iratok 1768–1873. 43. doboz: Számadási iratok.

⁶⁹ „Nota bene: Im May 1768. Sindt zu Wienn erkaufft und hier zu gekommen 4 neue Geigen und 1 neue Bratschen.” Id. Bejegyzés az 1768. évi kimutatáshoz. Főv Lt IV. 1202/pp. 43. doboz.

⁷⁰ „Josephus Pospischil constitutus Regens Chori exponit: Quaedam Instrumenta Musicalia ad Chorum Ecclesiae Parochialis pertinentia ob antiquitatem, continuumque eorum usum adeo deteriorata, quaedam vero adhuc, ut Musica eo perfectius in praefata Parochiali Ecclesia peragi queat, de novo summe necessaria esse. – Dominus Civitatis Camerarius Instrumenta Musicalia defectuosa reparanda reparari, et qua adhuc necessaria forent, ea perfici curabit.” 1771. nov. 9. P. t. jk. 34. köt. 347. o. „Item 1772. den 11. Aug. neue eingeschaffte Instrumenten als Nr. 1.: Quart Possaune sambt Mundstück; 2do eine Alt Possaun mit detto Mundstück; 3tio ein Paar Dis-Waldhorn sambt Grumm-Pögen, Mundstück und Aufsatzl; 4to ein Paar A-horn mit detto.” Id. bejegyzés az 1768. évi kimutatás végén. Főv Lt IV. 1202/cc. Test. aa. Nr. 965.

Az 1768-ban készített inventárium a Pospischl által átvett zeneműveket is felsorolja. Az előző, 1756-os jegyzékkel összevetve megállapítható, hogy az akkori *nyomatott* törzssanyagot változatlanul őrzik, a *kézírtos* kották mennyiségét viszont számottevően gyarapítják: a misék száma 52-re, a litániáké 36-ra emelkedik, és újdonságként 11 vesperást is beszereznek.⁷¹ Műfaji gazdagodást jelent a mintegy kilencven – feltehetően német nyelvű – ária bekerülése a repertoárba: ezeket az egyházi év liturgikus időszakaihoz, vagy egy-egy szent ünnepéhez kapcsolódó műveket hol önállóan, hol pedig litániához vagy motettához csatlakozva adják elő.⁷² Az „anyanyelvű” egyházi ének iránti igény erősödését jelzi a nyomtatott 60 régi német dal mellett a feltehetően szintén német nyelvű 32 kéziratos halottas ének („Todten Lied”) is. A legfigyelemreméltóbb azonban a világi művek „műsorra tűzése”, ugyanis 25 „Symphonien und Concert” és 16 „Ordinari Symphonien” kottája is gazdagítja a gyűjteményt, s ezek – a kor divatjának megfelelően – akár a templomban is megszólalhatnak. (Ld. Függelék 2. sz.)

(Az 1779. és 1783. évi egyházlátogatási jegyzőkönyvben Pospischl hangszerbeszerzései külön tételként vannak feltüntetve, de zeneművekről nem készítenek felmérést.⁷³)

Pospischl karnagysága idején a belvárosi templom liturgikus rendje a következőképpen alakul: vasár- és ünnepnap reggel 6 órakor csendes misét tartanak, majd 7 órakor következik a magyar istentisztelet, melyet 8-kor követ a német nyelvű prédikáció. 9 órakor *többszólamú zene felhangzásával énekes nagymisé*t celebrálnak, melyhez magyar nyelvű szentbeszéd és újabb csendes mise csatlakozik.⁷⁴

Jóllehet Pospischl elsősorban a belvárosi templom karnagya, idejének jelentős részét vlsz. a szervita templom kórusán tölti, ahol – mint azt a szerviták gazdasági naplója mutatja – az énekesfiúk nevelését is rábízák. Az is feltételezhető, hogy az 1770-es, 1780-as évek hangszervásárlásait és javításait szintén az ő ösztönzésére hajtják végre.⁷⁵

A korszakban működő *énekesek és zenészek* között első ízben lehetünk tanúi „muzsikus-dinasztiák” megjelenésének a főtemplomban. A Pospischl hivatalba lépésével egyidőben kinevezett városi tenorista, Ignatius Kuttig mellett az elhunyt Rainer Ferdinand regens chori fia, *Rainer Mihály* is megpályázza egy városi zenész megürült állását, ám őt egyelőre csak segédtanítónak alkalmazzák. Valószínű mindenki megelégedésére működhetett, mert négy év elteltével, 1772. márciusától már városi zenésszé léptetik

⁷¹ Szerepel még ebben az 1768. évi kimutatásban a kéziratos kották között: Tantum ergo: 17; zsoltár (vegyes): 19; Rorate: 9; Requiem: 8; Libera: 2; Halotti offertorium: 2; Stabat mater: 2; Vexilla: 1; és Mária-antifóna: 58. A 2 oratórium, 2 Te Deum és 3 Veni Sancte pedig már az 1756. évi inventáriumból ismerős.

⁷² Ld. 4 karácsonyi, 7 úrnapi és 34 vegyes nagybőjti ária; 2 ária Szt. Sebestyénről, 11 Nepomuki Szt. Jánosról és 2 Xavéri Szt. Ferencről.

⁷³ Visitaciones Canonicae Ecclesiae Parochialis. 1779. évi: Főv Lt IV. 1202/cc A. m. 464. sz.; 1783. évi: OL 23 541. sz. mikrofilm-doboz.

⁷⁴ „Dein vero. utpote hora Octava, sequitur Concio germanica, post quam cum Musica figurali decantatur Sacrum Cantatum assistentibus quatuor vel sex pueris rubra, vel caerulea veste indutis.” De Divino Officio. Visit. Canon. 1779. 38. o.

⁷⁵ „Domino Postbüshl pro musica et pueris 12 fl.” 1770. aug. „D. Postpishel pro Juvenibus 12 fl.” 1775. máj. „Pro reparatione Instrumentorum Musicorum in Choro 5 fl.” 1774. nov. „Pro fidibus ad chorum 5 fl.” 1777. márc. „Pro reparatione Violino de Cello, et chordis 2 fl. 31. kr. 1779. Főv Lt XII. 3. Rationes generales: XXX. Expensae specificae Ecclesiae Pestinensis Ord. Serv. B. M. V. ab Anno 1770.

elő.⁷⁶ A basszista állásra az elhunyt Ioannes Schäffer helyébe 1779. dec. 9-én *Michael Pischhoff*-t szerződtek, akit a kóruson teljesített 19 évi szolgálata alapján maga a regens chori, Pospischl ajánl a tanácsnak.⁷⁷

További zenészcsaládok tagjai is felbukkannak a szerződött városi zenészek sorában. *Ioannes Tschuckh*, *Matthias Naller*, *Caspar Emerberger*, *Joseph Moravetz*, *Matthias Schillinger* és *Joseph Schmitt* (ld. Isoz 76., 77., 79. és 90. o.) közül *Matthias Naller* az 1756 óta toronyzenészként működő *Franciscus Naller* fia,⁷⁸ *Caspar Emerberger* pedig fia, vagy legalábbis rokona a még Tüller idejében szerződött városi oboistának, *Franz Carl Emerberger*nek.⁷⁹ (Schillingerről és Moravetről ld. alább.)

A német iskolamester ebben a korszakban változatlanul *Kuttig Ignác*, míg a magyar iskolamester személye 1782. június 8-án változik: *Kelemen Mihály* ugyanis egy időre – valószínűleg anyagi gondok miatt – kénytelen magyar kántori állását elhagyni. A tanácsülési jegyzőkönyv tanúsága szerint a pesti magyar polgárok *Tóth Adalbert*-et javasolják helyére, akit e feladat ellátására alkalmasnak vélnék.⁸⁰ Valószínűleg mégsem felelt meg az elvárásoknak, mert egy év elteltével, 1783. július 28-án *Nagy Jánost* veszik fel – aki szintén rövid ideig, másfél évig látja el tisztét: 1784. december 15-én ugyanis meghal. A pesti magyar polgárok ekkor ismét *Kelemen Mihályt* választják kántoruknak.⁸¹

5. A zenei élet kiteljesedése:

Joseph Bengraf (1784–1791) és Michael Rainer (1791–1822?) regens chori

Pospischl halála után, 1784. nyarán a regens chori állását a templom történetének legjelentősebb karnagy-egyénisége, a zeneszerzőként is jelentős *Joseph Bengraf* nyeri

⁷⁶ „Michael Reiner vacans Musici munus sibi conferri instat. – Supplicanem in locum Mathias Naller cum medio Salario resolveri.” 1772. márc. 30. P. t. jk. 35. köt. 113. o. Isoz (79. o.) „Rammer” Mihály-t olvas.

⁷⁷ „Michael Pischhoff, recenter fatis functo Bassista Ecclesiae Parochialis Joanne Scheffer servitium Bassisticum sibi conferri supplicat. – Habita non solum servitiorum Supplicantis Ecclesia hujati Parochiali a 19. annis praestitorum, verum etiam per Regentem Chori Josephum Pospischl pro eodem interposita recommendationis reflexione, eundem in Locum defuncti Ioannis Scheffer pro Bassista Ecclesiae Parochialis resolveri.” 1779. dec. 9. P. t. jk. 433. o. Isoz nem említi.

⁷⁸ *Naller* fiának Isoz (77. o.) konkrétan nem említi a nevét, pedig keresztnévvel szerepel a városi templom zenészei között. „Musici: Balthasar Reinolth, Michael Reiner, *Mathias Naller*, Ignatius Kuttig, *Caspar Emerberger*, Michael Pischhof, Ioannes Czuk.” Visit. Canon. 1779. Pest város 1803. évi címjegyzékében is felsorolják a muzsikusok között.

⁷⁹ Az ifjabb *Emerberger* (*Caspar*) 1780 nyarán már nincs az élők sorában, mert júl. 8-án *Morawetz* és *Schillinger* városi zenészek kéri fizetésének felosztását fele-fele arányban: „Joseph Morawetz und Matthias Schillinger bitten sich die Vacante Stadt Musici Stelle als *des jüngst verstorbenen Caspar Emerbergers* zuzusagen.” 1780. júl. 8. P. t. jk. 43. köt. 308. o. és Visit. Canon. 1779. ld. 78. j.

⁸⁰ „Cives et Incolae Hungari Pestienses pro Cantore Hungarico in locum Michaelis Kelemen recommendant *Adalbertum Toth* virum sibi de probitate notum. – Cantoris Hungarici munus Adalberto Toth ea Lege conferri, ut partes functionum suarum solerter, et adaequate expleat.” 1782. jún. 8. P. t. jk. 45. köt. 292. o.

⁸¹ „Ioannes Nagy pro Cantore Hungarico Civitatis istius magistratualiter resolvitur.” 1783. júl. 28. P. t. jk. 46. köt. 337. o. „Cives et gremiales incolae Hungari petunt in Locum recenter defuncti Cantoris Hungarici Ioannis Nagy *Michaelem Kelemen*, qui jam antecederet isthic Cantorem Hungaricum agebat.” 1784. dec. 15. P. t. jk. 47. köt. 377. o.

is korábbi pesti tartózkodására utal, másrészt újabb műveit is megemlíti, melyeket a gróf részére komponált: „deutsche Tänze, 9 mit [...] obligaten, 12 mit gar nicht obligaten Blas-Instrumenten”.

Pesti tartózkodásának másik valószínű bizonyítéka pedig az itteni szerviták naplójának egy bejegyzése, mely azt a lehetőséget veti fel, hogy az 1780-as években a komponista: *Batthyány József esztergomi hercegprímás szolgálatában állhatott*.

A szerviták naplójának számos adata számol be arról, hogy a Pestre látogató magas egyházi méltóságok gyakran a rendházban szállnak meg. Jó viszonyban áll a renddel Batthyány József hercegprímás is, aki 1782. aug. 4-én érkezik Pestre, de – saját pesti palotája lévén – nem a szervitáknál lakik, hanem saját házában, ahol meglátogatja őt a szervita házfőnök. Aug. 10-én – a Szent Lőrinc-napi énekes mise után – vendég a szervita ebédlőteremben (3. ábra) egy *Benkraff (Burkraff) nevű zenész, aki egyszemélyben a prímás-érsek, Batthyány József palotájának prefektusa* is.⁸⁴ Ez az adat ugyan valószínűsíti, hogy az érsek a zeneszerzőt pesti palotájában alkalmazta, mindamellett azonban a Bengraf és Batthyány hercegprímás esetleges kapcsolatára vonatkozó hipotézis alátámasztása további levéltári kutatómunka bizonyító erejére szorul.⁸⁵

A zeneszerző pesti tartózkodása hosszabb-rövidebb megszakításokkal folyamatos lehetett, s így juthatott tudomására a főtemplom karnagyi állásának megüresedése. 1784. jún. 21-én kérvényezi: vegyék fel Pospischl helyére városi orgonistának és regens chorinak – minthogy elődje is egyszemélyben töltötte be mindkét tisztet.⁸⁶ Természetesen elnyeri a megbízatást, s még ez év őszén feleségül veszi a német kántor, Kuttig Ignác lányát, Teréziát.

Bengraf belvárosi regens choriként két inventáriumot is készít (4.–5. ábra) a templom hangszereiről: az egyiket itteni szolgálata elején, 1786. áprilisában, a másikat – melyben zeneművekről is említést tesz – 1791-ben, halála előtt fél évvel.⁸⁷

⁸⁴ „Hospes erat J. Benkraff (Burkraff?) Musicus et Praefectus Palatii Eminentissimi Episcopi Cardinalis Primatis” 1782. aug. 10. Diarium Conventus ad S. Annam Pestini Ord. Serv. B. M. V. V. köt.: 1779–1828. Főv. Lt XII. 3.

⁸⁵ Megvizsgálendő, hogy a Batthyány-család levéltárában létezik-e még XVIII. század végi pesti vonatkozású anyag azon a zenei inventáriumon kívül, melyet a prímás pesti zenekarának karmestere, Druschetzki György készített és vezetett folyamatosan 1792-től a prímás haláláig, 1799-ig. (ld. Sas Ágnes: ‘Georg Druschetzki, Batthyány József hercegprímás zenésze.’ *Zenetudományi dolgozatok* 1987. 53–73.) Tisztázandó továbbá, hogy mikor komponálta Bengraf „Laetamini”-kezdetű Offertóriumát, melyet a pesti szerviták kórusának ajánlott (ld. Sas, i. m. 14. o. 48. j.), mert ha még főtemplombeli működése előtt, ez újabb érv lenne korábbi pesti tartózkodása mellett. A szakirodalomban a pesti Batthyány-palota pontos helye sem egészen egyértelmű. Egy korabeli topográfiai forrás ugyanis (Vályi András: *Magyar Országának leírása*. III. köt. 75–76. o. Buda, 1799.) a következőket írja: „Közel van [...] a’ Ketskeméti Kapuhoz. Hertzeg Batthyáni [sic!] ő Eminentziájának Rezidentziája, mellyben sokszor a’ legnevezetesebb mulatságok tartatnak.” Egybehangzik ezzel Berlász Jenő véleménye („Az Országos Széchényi Könyvtár története 1802–1867.” Budapest, 1981. 101–102. o.), mely szerint a pesti palota a Nemzeti Múzeum helyén állt. Römer Flóris (i. m. 114–115. o.) viszont a Szervita tér közelébe teszi.

⁸⁶ „Josephus Pengraff instat sibi munus Organistae et Chori Regentis pro nunc in Ecclesia Parochialia per mortem Josephi Postpischl vacans conferri. – Supplicans in vacans Organistae, et Regentis Chori munus ob notam Magistratui ejusdem Idoneitatem magistratualiter resolvitur.” 1784. jún. 21. P. t. jk. 47. köt. 191. o.

⁸⁷ Mindkét inventárium („Specification”) jelzete: Főv. Lt IV. 1202/cc. Nr. 464. a. m.

Specification

Was auf dem Kupfer-Platte gezeichnet

Orgel — Fagottel oder kleine Orgel

7 Violinen in der Stimmart des Königs

2 Bassen

9 Geigen für Violinen

2 Bassen mit 2 Geigen

2 Violinen mit 2 Geigen und Stimmglocken

6 Sordinen für die Violinen

10 alte Trompeten mit 6 Pömbögen und Aufsätzen

— Waldhorn in Dis - A - D, F, G, H, I, J, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, U, V, W, X, Y, Z

(letztere sind ziemlich alt) mit 5 paar Pömbögen, und einigen Aufsätzen

4 Kolbäume samt 2 Mundstücke

3 alte, gar alte Kolbäume

2 paar Korbäume samt 1 Stimmglocke und 1 Orgel

2 kleine Fagotten

2 alte gut gemachte Hoboen

NB. So befindet sich der Platz für die Orgel im Jahr 1784, als sie von Johann Lang aufgestellt wurde. Regelmäßig eine Reparatur der Orgel wurde angedacht. Von der Orgel ist nur noch die kleine Korbbaum geblieben, sondern ist jetzt nur ein

mit der besten...
 Mit der besten...
 zwei rüstig...
 Ein Violon, ein...
 einem...
 in...

Hon. der gedruckten und...
 Musikalien...
 und...
 Dreierium...
 in...

N. d. d. 14. Feb. 1786 sind 2 Violinen samt 2
 Leagen in der Kunst...
 10, das...
 seit der...
 einer Violin...

* Hon. meine...
 auf der...
 einem...
 1786

* Ein...
 die...
 auf dem...
 unter am...
 Pestiensi...
 im...
 zu...
 1790

4b. A Bengráf-féle 1786-os inventárium 1790-es hozzátoldása

Specification

Der zum Kloster Sankt Stefan gehörigen Instrumenten und Musikalien
alt:

- Orgel ohne Pedal.
Positiv; ohne Tragsorgel.
- 6 Violinen, wovon 1 flucht - NB. 8 Personen 8 Violinen
da, aber 1 ist auf untern Basspfecht melofon gegangen, und
im 14 Febr. 1786 sind bey dem verstorbenen Pfaffenmeister 2 alte
Lagen gemacht worden, wofür wieder 1 angekauft worden.
- 2 Contrabaß, 1 gut, 1 flucht.
- 2 Basspfecht, 1 gut, 1 flucht.
- 2 Violoncello, 1 gut, 1 gebrauchlos, samt 2 Personen flucht.
* Alle Obigen Instrumente sind mit einem Geigebogen versehen.
- 4 Fordinen zu den Violinen.
- 10 Trompeten, fast alle sehr flucht, mit 6 Hörnbojen und Aufsätzen.
- 4 Posaunen samt 2 Hörnflügel.
- 2 Paare Waldhorn in A, und Dis, mit 5 Paare Hörnbojen und Aufsätzen.
- 3 Paare ganz alte Waldhorn in D, F, G.
- 2 Paare Hörner, samt flucht und 1 flucht.
- 9 fische starkbläuliche.
- 3 Klavieren zu den Instrumenten und Musikalien.
* Einige sind alte Fordinen von Kopieren, Geborn, Gayottin u. d. d. d.

Die gedruckten und geschriebenen Musikalien sind alle vorhanden
wie sie in dem alten Inventarium sehn [Das Druckf. Vesperichorium mit
gewonnen, so auf untern Ferdin. Reiner melofon gegangen] und sind noch
nimmstot wider mit mehreren wolkensichten Mustern, welche ich von
die und dort bekommen, und die Klavieren sind sehr stark und
mit dem Aufsatz pro choro Pestieris, alt: 2 von Jos. Haydn,
2 von Novotny, 1 von Leop. Hoffmann, 1 von Mich. Haydn, 1 von
Reuter, und einige von Anonymen Meistern.

Kurzverzeichniss

der Piaristenkirche von meiner Composition, welche ich
in die fünfzig Stücke für die Kirche gewidmet, und auf dem
Titelblatt pro Choro Pestienſi überschrieben, alle:

1. Miſſa minor in F.
1. Miſſa pro Hebdomade majori
1. Requiem in Gb.
16. Tantum ergo.
24. Sit nomen Domini bened. pro Graduali.
12. Alleluja pro Graduali.
32. Motetta sive Offertoria, mehrtheils von grosser Größe.
4. Veni S. Spir.
4. Te Deum laudamus.
1. Motetta quadruplex pro Process. in Fes Corp. Chr.
6. Libera
1. Vespera
2. Litania Laur.
4. Alma redemptoris
3. Ave Regina
3. Regina coeli
7. Salve Regina
2. Rorate coeli
- Hymni plures.

Kyſt. im 6. Jänner 1791.

Joseph Bengraf,
Reg. chori, organista.

Az 1786-ban felvett jegyzék szerint a főtemplom birtokában az orgonán és pozitívon kívül a következő hangszerek találhatóak: 7 hegedű (egy hegedű még Pospischl idejében elveszett), 2 brácsa, 2 kisméretű cselló (Bassetl), 2 bőgő, 10 régi trombita, 5 pár különböző hangolású vadászkürt, 7 harsona, melyből 3 régi, 2 „nyomorult állapotban levő” fagott, 2 régi, törött oboa és 2 pár üstdob.⁸⁸ Az inventáriumhoz kapcsolódva Bengraf megjegyzi, hogy a fúvóhangszerek közül a legtöbb a várostoronyban van.⁸⁹

A felsoroláshoz kapcsolódva beszámol arról, hogy hivatalba lépése után első dolga volt a hangszerek javíttatása. Ezekről a munkákról nem, de a későbbi években végzetekről találunk adatokat Pest város tanácsülési jegyzőkönyvében: Andreas Gschiel hegedűkészítő 1788. aug. 30-án kéri munkabérét a városi kamarától a belvárosi templom számára végzett hegedűjavításért, egy év múlva pedig Bernhard Burger hangszerkészítő a két harsona helyrehozataláért.⁹⁰

Míg Pospischl számos új hangszert vásárolt, Bengraf eleinte – úgy látszik – alig gondolhat új hangszerek beszerzésére. Amikor 1786-ban ellopnak a kórusról két hegedűt, csak egy olcsó, használt hegedűt javasol megvételre.⁹¹ 1791. márciusában azonban már kéri Pest város tanácsát, hogy a közelgő József-napi vásáron 4 trombita, néhány hegedűvonó és nagybőgő-húr megvételéről intézkedjen, s rendelkezzen afelől is, hogy az orgonát megjavítva új pedálzatot is készítsenek.⁹²

A második, 1791-es inventárium idejére ugyanis az orgona pedálzata teljesen használhatatlanná vált, s ezért a felsorolásban a hangszer „pedálnélküli orgona”-ként van feltüntetve. E második lista kapcsán Bengraf a fúvóhangszerek rossz állapotát rögzíti: a 10 trombita csaknem mindegyike rossz, a 2–2 fagottot és oboát pedig tételszerűen már nem is sorolja fel, csupán „sok harsona-, oboa- és fagott-töredékről” tesz említést.⁹³

⁸⁸ „Orgel – Tragorgel, oder kleines Positif. 7 Violinen, die 8-te ist unter Herrn Pospischil verloren gangen; 2 Bratschen; 9 Geigbögen für Violinen; 2 Bassettl mit 2 Bögen; 2 Violone mit 2 Bögen und Stimmschlüssel; 6 Sordinen zu den Violinen; 10 gar alte Trompeten mit 6 Krummbögen und Aufsatzl; 10 Waldhorn in Dis -A- D. F. G (diese 3 letztgenannten sind ziemlich alt) mit 5 Paar Krummbögen, und einigen Aufsatzln; 4 Posaunen samt 2 Mundstücken; 3 alte, gar schlechte Posaunen; 2 Paar Pauken, samt 1 Stimmer und Schlegel; 2 elende Fagotte; 2 alte zertrümmerte Hoboen.”

⁸⁹ „Von den oben aufgezeichneten Blasinstrumenten sind die meisten auf dem Stadthurm.” Következésképpen, ekkor (1786) még játszanak a város hangszerein toronyzenét Pesten. Ld. Sas, i. m. 42. sz. jegyzet.

⁹⁰ „Andreas Gschiel übergiebt ein Verzeichniss über zur hiesigen Stadt-Pfarr-Kirche verfertigte Geigenmacher-Arbeit, und bittet vermög selben lauth accord 1 fl. anzuweisen.” 1788. aug. 30. P. t. jk. 58. köt. 1064. o. „Bernhard Burger Trompeter und Walthornmacher überreicht seinen Conto über 2 reparirt Posaunen, und bittet für selbe 6 fl. anzuweisen.” 1789. jún. 24. P. t. jk. 61. köt. 427. o.

⁹¹ „Joseph Bengraf Regens Chori bittet eine abgängige Violin, welche um einen geringen Preiss per 4 fl. zu haben ist, in allhiesiges Stadt Pfar Kirchen beyzuschaffen. – Herr Stadt Cammerer wird die abgängige Violin mit 4 fl. beyschaffen.” 1786. márc. 8. P. t. jk. 49. köt. 293. o.

⁹² „Joseph Bengraf Regens Chori in der hiesigen Stadt Pfarr Kirche bittet auf nächst kommenden Josephi Jahr Markt 4 Stück Trompeten, dann etliche Geigbögen und Bassgeigen Saiten anschaffen zu lassen, nicht minder zu veranstalten, dass die Orgel ausgebesseret, und neue Balcken angeschafft werden. – Wird das nöthige verfügt werden.” 1791. márc. 5. P. t. jk. 66. köt. 194. o.

⁹³ „10 Trompeten, fast alle sehr schlecht. Ferner sind viele Trümmer von Posaunen, Hoboen, Fagotten vorhanden.” A fúvós hangszerek nagyobbokú elhasználódása valószínűleg a mindennapi toronyzenében való állandó igénybevétel következménye.

A silány, elhasználódott hangszereken nem lehetett a templom repertoárját képező, gazdagon hangszerelt miséket megszólaltatni. A városi tanács ezért – valószínűleg II. József rendelkezésére – 1788. ápr. 25-én előírja, hogy „Pest szabad királyi városban minden. kenyerét muzsikálással kereső ember vásár- és ünnepnap köteles a városi plébániatemplom kórusán megjelenni, és a nagymisén megszólaló egyházi zene szépségéhez hozzájárulni. Továbbá minden egyes zenész köteles Bengraf regens chorinál jelentkezni, hogy a karnagy tudassa vele, kell-e hangszert is magával hozni.”⁹⁴ A tanács végül még a rendőri hivatalt is kénytelen felszólítani, hogy a fentiek betartásáról gondoskodjon, és éberem őrökjön az egyházi zene pontos szolgálata felett.

A hivatalba lépése utáni évben Bengraf összeütközésbe kerül a magyar kántorral, Kelemen Mihállyal. 1785 őszétől ugyanis a népéneket a magyar nyelvű istentiszteleteken minden második vasárnap magyarul énekelték, s ezért ezeken a miséken a magyar kántor akart orgonálni. Bengraf, mint városi orgonista, aki „akármely nyelvű ének kísérésére képes”, ragaszkodik jogaihoz. A tanács előbb neki ad igazat, de egy hét múlva – a magyarok újabb kérelmére – megengedi, hogy a magyar nyelvű népéneket az orgonán Kelemen Mihály vezesse – természetesen külön fizetés nélkül.⁹⁵

Bengraf pesti tevékenységének legjelentősebb mozzanata, hogy korszerűen tájékozott és termékeny zeneszerzőként képes a templom repertoárjának teljes felfrissítésére és számszerűen is jelentős gazdagítására. Így lehetséges, hogy noha csak meglehetősen rövid ideig (mindössze 7 évig) – a regens chori hivatalát előtte és utána betöltő karnagyok működésének szinte csak töredékéig – vezeti a zenekart, a templom zeneéletét mégis évtizedekre meghatározó módon befolyásolja.

Az első, 1786-os inventáriumban feljegyzi: „kompozícióim közül nagyon sok darabot a kórusnak ajándékoztam, mert az igen szegény volt a használható műveket illetően”.⁹⁶ Négy év múltán záradékként hozzáfűzi: „mind a mai napig néhány egyházi művet komponáltam és ajánlottam a pesti városi templom kórusának; címlapjuk alján mindig olvasható: ‚a pesti kórus részére’. E művek komponálásakor arra törekedtem, hogy se túl sötéten, se túl hivalkodóan ne hangozzanak.” A templomnak szánt műveit felsorolja az 1791-es inventáriumban: többtételű kompozíciókat (2 mise, 1 Requiem, 2 litánia,

⁹⁴ „Allen Musicis, welche in dieser K. Freystadt ihr Nahrung durch die Music suchen, wird magistratualiter aufgetragen, dass sie an Sonn- und Festtügen auf dem Chor in der Stadtpfarrkirche erscheinen, und die Kirchen Musik beim Hochamt zu verherrlichen beflissen seyn sollen. Es hat sich dahero jeder dieser Musicis vorläufig bei dem Chorregenten Bengraff zu melden, welcher ihm wegen Mitbringung der Instrumenten die Weisung geben wird.” 1788. ápr. 25. P. t. jk. 57. köt. 508. o.

⁹⁵ „Joseph Bengraf Regens Chori und Organist stellet vor, dass der Hungarische Cantor zur Zeit als die Messe hungarisch in der Stadt Pfarr abgesungen wird, auch die Orgel dazu schlagen will. Nachdeme aber Bitsteller zur Orgel bestellt, und seinen diesfalligen Dienst obliegen will, auch seine Orgel bey allen Sprachen gleich spielet, so bittet um Entscheidung, damit keine Zänckereyen entstehen mögen.” 1785. szept. 10. P. t. jk. 48. köt. 475. o. „Cives et Incolae gremiales Hungari petunt, ne Cantor eorundem Hungarus a pulsu Organi occasione devotionis pro praefata gente servari solitae prohibeatur, sed id ultro quoque eidem admittatur. – Postulato supplicantium satisfiat, magistratualiter admittitur, ut Cantor Hungaricus diebus illis, quibus Hungarica Natio devotiones suas celebratura est, Organum quoque pulsare possit.” 1785. szept. 17. P. t. jk. 48. köt. 490. o.

⁹⁶ „Von meiner Composition hab ich sehr viele Stücke auf das Chor geschenkt, da die Armuth an brauchbaren Sachen sehr gross ware.”

I vesperás), Te Deum-ot és mellettük mintegy 120 kisebb egyházi művet (motetta, Sit nomen, Tantum ergo, etc).⁹⁷

Saját művein kívül a legfrissebb „kortárs-kompozíciókkal” is gazdagítja a kottatárat, melyeket szintén a „pesti kórus részére” dedikál: mint Joseph Haydn és Novotny (Franz Anton) 2–2 miséjét, Leopold Hoffmann, Michael Haydn és Georg Reutter 1–1 miséjét, valamint még néhány misét ismeretlen szerzőktől.⁹⁸

Bengraf műveinek zenei értékét már kortársai is felismerték: halála után karnagyutódja, Michael Rainer beadványban sürgette a városi tanácsot – 30 misét, 8 Requiemet, 12 motettát stb. tartalmazó – hagyatékának megvásárlására. Első érve: „Bengraf művei nemcsak a legjobb ízlésről tanúskodnak, hanem szükségesekek is, mert a plébánia kottatára nélkülözi az ünnepnapokra és különleges alkalmakra írt miséket”. Ő maga pedig nem tudja magára venni a regens chorik azon régi kötelezettségét, hogy saját szerzeményeivel lássa el a főtemplom kórusát. (Amint azonban néhány – inventáriumokban feltüntetett – kompozíciója mutatja, némileg mégis megfelelt e kívánalomnak. ld. alább). Második érve, hogy a kóruson található miséket már nem lehet előadni, mert „Bengraf igazgatása idején a zenei ízlés nagyonis megjavult”. Továbbá: „Bengraf munkái állandóan meg fogják őrizni értéküket, mivel az egyházzene minden értője és kedvelője elismeri műveinek különlegesen letisztult stílusát. Kompozícióit pedig az egyházzene egyik legérdemesebb és legnagyobb komponistájának műveiként fogják számon tartani”, hiszen a zenei hagyaték felbecslésekor Liedemann és Hirsch pesti zeneműkereskedők is hangsúlyozzák, hogy „e nagy mester műveit igazán csak néhány év múltán fogják keresni, értékelni és megfizetni”.⁹⁹

Bengraf főtemplombeli működésének valódi jelentőségét jól dokumentálja az 1831. évből fennmaradt inventárium,¹⁰⁰ melyből kiderül, hogy még halála után negyven évvel is a kóruson játszott zeneművek egyharmadát képezik az ő művei, és azok a „kortárs”-

⁹⁷ „Bis heute hab ich noch manches Kirchenstück für den Pester Stadt Chor komponiert und gewidmet; auf dem Titelblatt dieser Musicalien ist immer unten am Ende die Überschrift zu sehen: *pro Choro Pestiensis*. Beym Komponieren dieser Stücke hab ich immer getrachtet, dass sie weder zu finster, weder zu eitel klingen.” A Bengraf-művek listáját ld. Sas, i. m. 7. o. és 5.sz. mellékletünk 2. lapja.

⁹⁸ „Die gedruckten und geschriebenen Musicalien sind alle vorhanden, wie sie in dem alten Inventarium stehen, und sind noch vermehret worden *mit mehreren wohlgesetzten Messen*, welche ich von da und dort bekommen, und der Pester Stadtpfarrkirche gewidmet mit der Überschrift „*pro choro Pestiensis*”, als: 2 von Jos. Haydn, 2 von Novotni, 1 von Leop. Hoffmann, 1 von Mich. Haydn, 1 von Reuter, und einige von anonymen Meistern.”

⁹⁹ „Die alten Messen können nicht mehr aufgelegt werden, *da sich unter der Direction des seeligen Bengraf der Geschmack der Kirchen-Musik sehr gebessert hat*. ...Werden diese Arbeiten des seel. Bengraf beständig ihren Wert erhalten, da ihm jeder Kenner und Liebhaber in der Kirchenmusik *den besonderen geläuterten Geschmack* eingestcht, und seine Arbeiten als die Arbeiten eines der verdienstvollsten und grössten Compositeurs in der Kirchenmusik schätzt.” 1791. júl. 29. Főv Lt IV. 1202/h. Rel. a. m. 1430. „Dass wohl schwerlich ein gleich vorteilhafter Kauf von Arbeiten *eines so anerkannten grossen Meisters in Kirchenfach*, dessen Arbeiten erst in einigen Jahren recht gesucht, geschätzt, und bezahlt werden.” 1791. aug. 24. Főv Lt IV. 1202/h Rel. a. m. 1430.

¹⁰⁰ „Index musicalium: Capitalis Ecclesiae Parochialis Pestiensis ad Assumptam cum adnexis instrumentis. Scripsit I. B. Menner. 1831.” OSZK Zeneműtár MS. Mus. 5170. („Incipit”-es zeneműjegyzék)

művek (Kunath, Novotni, Zimmermann, Raymann), melyeket feltehetően szintén ő szerez be a plébánia részére.

Mint említettük, Bengraf után Ferdinand Rainer regens chori fia. **Michael Rainer** viszi tovább a belvárosi templom karnagyi tisztét, aki már apja halálának évében, 1768-ban folyamodik a városi tenorista állásáért, de csak 1772-ben veszik fel a fizetett zenészek közé (ld. fenn).

Elődeihez híven folytatja az énekesfiúk képzését, és gondját viseli a plébánia hangszerreinek is. Pest város tanácsától csaknem minden évben meghatározott összeget kap a vonóhangszerek húrozására, és általában hangszerjavításra, például dobok és hegedűk karbantartására.¹⁰¹ 1794-ben a hangszerek idő előtti elhasználódását azzal indokolja, hogy a legkülönbélebb kiegészítő zenészek, dilettánsok játszanak rajtuk.¹⁰²

1791-ben Bernhard Burger javít trombitákat, 1792-ben pedig Joseph Gschiel lant- és hegedűkészítő végez javításokat a főtemplom hangszerein.¹⁰³ Már Bengraf is sürgette az orgona helyrehozatalát, de csak 1794-ben bízzák meg ezzel Joseph Herodek orgonaépítő mestert. A részleges javítás csak ideiglenes megoldás: egyre inkább szükségessé válik egy új hangszer megépítése. A munkát szintén Herodekre bízzák, aki két évig (1806–1808) dolgozik az új, 24 regiszteres orgonán, s emellett újjáépíti a pozitívot is.¹⁰⁴

Rainernek sikerül a városi hatóságokat új hangszerek megvételére is rávenni. 1796-ban egy fagottot, 1803-ban egy nagybőgőt vásárol a régi, 1715 óta (!) használatban levő hangszer helyett. Sőt egy új hegedűt is beszereztet, valamint az akkor divatba jövő fúvós-hangszerből, a klarinétból is vásároltat két párat.¹⁰⁵

¹⁰¹ „Michael Reiner Regens Chori zeuget an, dass die Reparation der Pauken 10 fl. 15 kr. kostet, und, dass die für die Seiten und Reparationen der Violinen und anderen Instrumenten resolvierte 20 fl. nicht hinlänglich sind.” 1808. okt. 22. P. t. jk. 125. köt. 210. o.

¹⁰² „Michael Reiner bittet um eine Beihilfe zur Besaitung der Pfarr-kirchlichen Musical Instrumenten, die bei öftermaligen Einfindung verschiedener Dilettanten mehr gebraucht werden.” 1794. jún. 16. P. t. jk. 74. köt. 573. o. Ekkor ugyanis már nincs érvényben a zenészek kötelező megjelenését előíró rendelet, melyet még Bengraf korszakában hoztak. (1788)

¹⁰³ „Bernhard Burger Trompeten und Waldhornmacher überreicht einen Conto über zur hiesigen Stadt-Pfarr-Kirche verfertigte 2 paar D Trompeten. samt 4 Grund Bögen.” 1791. júl. 11. P. t. jk. 69. köt. 33. o. „Joseph Gschiel Lauten, und Geigenmacher allhier überreicht einen Conto über die beschene Reparation der in allhiesiger Stadt Pfarr Kirche sich befindlichen Musical Instrumenten.” 1792. dec. 19. P. t. jk. 71. köt. 719–720. o.

¹⁰⁴ „Joseph Herodek bürg. Orgelbauer überreicht einen Conto über die Reparation der Orgel in der Stadtpfarr-kirche. 1794. jún. 16. P. t. jk. 74. köt. 575. o. „Joseph Herodek bürgerlicher Orgl und Instrumentenmacher so bey Verfertigung der ganz neuen Orgeln in die Stadtpfarr Kirche einen Schaden von 1200 Gulden erlitten hat, da das Werk zur Zufriedenheit hergestellt ist, bittet um einen Nachtrag.” 1808. júl. 17. P. t. jk. 124. köt. 4986. t. „Organum inauratum 24 mutationum bonae qualitatis.” Visit. Canon. 1822. Főv Lt IV. 1202/jj. 10–11. o. Az új orgona elkészültével a régit 600 Ft-ért veszi meg a jözsélvárosi plébánia 1808. ápr. 27-én. Id. P. t. jk. 123. köt. 341. o. „180. (tétel) ganz neuer Trag-Orgel.” Az 1809-ben készült toldalék az 1795-ös inventáriumhoz. Főv Lt IV. 1202/cc. a. m. Nr. 1900.

¹⁰⁵ „Michael Rainer Chor Regent stellet vor, dass auf dem Chor ein Fagott mangle, da nun ein ächter vorhanden ist, welcher um 6 fl. zu haben wäre, als bittet er solchen beizuschaffen.” 1796. dec. 30. P. t. jk. 80. köt. 912. o. „Herr Kögl Magistrats Rath berichtet, dass der auf dem Chor befindliche Violon so noch Anno 1715 angeschafft ... wahrhaft unbrauchbar, sohin der um 36. fl. angetragene Violon, so gut und brauchbar ist, anzuschaffen seye, auch zur besserer Music Bemannung zwey paar Clarinet B. et C. mit A mutation ... noch fehlen; endlichen mit künftigen Markt wenigstens eine Ordinar Violin ... anzukauffen wäre.” 1803. aug. 13. P. t. jk. 104. köt. 309–310. o.

Michael Rainer regens chori idejéből két jegyzék maradt fenn a főtemplomban található hangszerekről és zeneművekről. Az egyik 1795-ből való, a másik pedig az 1822-es *canonica visitatio* kapcsán készült.¹⁰⁶ Az 1795-ös hangszerállomány: orgona, pozitív, 6 hegedű, 2 brácsa, 2 kisméretű cselló, 2 bőgő (a vonósok közül mindegyik fajtából egy használhatatlan), 9 trombita, 4 harsona, 2 pár vadászkürt, 2 pár üstdob.¹⁰⁷

A nyomtatott zeneművek nagy része még 1795-ben is megegyezik a korábbi (1756-ban, 1768-ban rögzített) anyaggal. Michael Rainer azonban – apjához hasonlóan – további augsburgi nyomtatványokat vásárol: *Rathgeb*ertől 12 szonátát vagy *áriát* (!), *Hahn*tól 24 offertóriumot és 22 Mária-antifónát.¹⁰⁸ A további, a megelőző inventáriumokban nem szereplő augsburgi nyomtatványok érdekessége, hogy a legkorábbi még 1726-ban, a legkésőbbi 1772-ben adták ki, tehát nem lehetnek közvetlen beszerzések. Az „új” szerzők a következők: *Johann Anton Kobrich* (9 offertórium [op. 28], 1 vesperás, 9 Miserere, 10 litánia),¹⁰⁹ *Erhard Königsberger* (2 mise),¹¹⁰ *Marcus Teller* (9 motetta).¹¹¹

A *kézírtos* állomány: 52 mise „von grosser Gattung”, valamint a Bengraf által adományozott kompozíciók. (Ld. Függelék 3. sz.)

Michael Rainer ezen kívül a kórusnak ajándékozott saját tulajdonában levő műveket is: ezeket – a Bengraf által bevezetett „pro choro Pestiensi” jelölés mellett – az „Ex rebus Michaelis Rainer” felirat alapján lehet azonosítani. Rainer egykori anyagából a templom mai kottatárában *Joseph* és *Michael Haydn*, *Mozart*, *Preindl* és *Tutzek* művei maradtak fenn¹¹² – a szerzők névsora a regens chori jó ízlését, alapos tájékozottságát dicséri.

Az 1822-ben tartott *canonica visitatio* megállapítja, hogy a regens chori 30 éve „akkurátusan” szolgál a főtemplom kórusán. Számos feladata közül az egyik legfontosabb, hogy az ünnepek alkalmából felcsendülő többszólamú zenét dirigálja. A templom liturgikus rendje ekkor a következő: vásár- és ünnepnap a reggel 6 órakor kezdődő misén Úrfelmutatásig egy német nyelvű népéneket – „*Wir werfen uns darnieder*” –

¹⁰⁶ Főv Lt IV. 1202/cc a. m. Nr. 464. és IV. 1202/jj.

¹⁰⁷ „Orgel ohne Pedal; Positiv. oder trag Orgel; 6 Violinen samt Bögen, worunter 1 schlecht, 2 Bratschen, worunter 1 schlecht; 2 Bassel, worunter 1 schlecht; 2 Violon mit Stimmhammer, worunter 1 schlecht; 9 Trompeten, worunter 4 neue Trompeten, 2 alte Disz-Trompeten, und 3 alte Trompeten samt Krummbögen, dann 2 grosse Waldhorn Bögen; 4 Posaunen, worunter 2 neue, 2 alte; 2 Paar Waldhorn; 2 Paar Pauken samt Spanner und Schlögel.”

¹⁰⁸ Hahn Mária-antifónái azonosíthatók, mivel egy kötetben jelentek meg 1762-ben (ld. RISM, A/1/4. H 1744:1762.).

¹⁰⁹ Kobrich 9 Offert.: RISM A/1/5. K 1026: 1772.; 10 litánia: RISM A/1/5. K 1022: 1762.

¹¹⁰ Königsberger kiadványai Augsburgban és Regensburgban jelentek meg 1733–56, valamint 1763–67 között.

¹¹¹ Teller 9 motettája RISM A/1/8. T 459: 1726 (!)

¹¹² „Ex rebus Michaelis Rainer”: Joseph Haydn: Requiem solemnis in Esz; Michael Haydn: Felix es sacra Virgo Maria – Graduale; Benedictus sit Deus Pater – Offertorium; In omnem terram – Offertorium; Requiem in Disz; Wolfgang Amadeus Mozart: Requiem – kézírtos szólamanyaggal; C dúr mise, melyet I. Ferenc császár névnapján többször is előadnak (1819, 1822); G dúr Missa brevis, melyet Rainer 1807-ben ajándékoz a kórusnak; mindkettő kézírtos szólamanyaggal; Joseph Preindl: C dúr mise szintén kézírtos szólamanyaggal, és végül Vinzenz Ferrarius Tutzek: Ász dúr Libera szintén kézírtos szólamanyaggal, melyet 1805-ben ajándékoz Rainer a kórusnak.

énekelnek, utána pedig a „*Kommt, lobet ohne End!*” kezdetűt. 7 és 8 óraker csendes misét mondanak, az utóbbin a gimnáziumi növendékek is részt vesznek. A fél 9-kor kezdődő német prédikáció után 9-kor kezdődik a *többszólamú kórus részvételével megtartott énekes nagymise zenekari kísérettel*, melyen köteles a város által fizetett valamennyi zenész megjelenni. Advent és nagyböjt folyamán elmarad a hangszeres kíséret, ekkor csak gregorián misét énekelnek.¹¹³

A hangszerállomány helyzete a következő: a 24-regiszteres orgonán kívül egy pozitív is van (de ekkor a színházban található); rendelkezésre áll továbbá 6 hegedű, 2 brácsa, 2 kisméretű cselló (Bassetl) és 2 nagybőgő, 9 trombita (2 új, a többi régi vagy elhasznált), 4 harsona, 2 régi és 4 új (invenció) vadászkürt, 4 klarinét és 3 pár üstdob.¹¹⁴

A zeneművek száma ekkor már eléri azt a mennyiséget, melyből a templom repertoárjának valódi változatosságát biztosítani lehet. A jegyzék összesen 62 misét említ: *Bengraf* 22 műve mellett elsősorban a bécsi szerzők műveit játsszák (*Albrechtsberger, Joseph Haydn, Preindl és Diabelli* kompozícióit), de a szintén standard repertoárhoz tartozó „salzburgi” *Michael Haydn* darabjain kívül egy „hazai” szerző, a Bécsből Pécsre került *Franz Anton Novotni* miséit is. A 16 Requiem felének *Bengraf* a szerzője, a többit *Joseph Haydn* és kevésbé ismert komponisták (*Eugen Pausch, Ramiam*) írták, de a pozsonyi *Klein Henrik* 2 művét és *Michael Rainer* 2 saját kompozícióját is megszólaltatják.

A kisebb egyházi művek is nagy számban állnak rendelkezésre: csaknem 50 motetta mellett graduálék, offertoriumok, Veni Sancték, Te Deumok stb.¹¹⁵

A regens chorik sorában tehát *Bengraf* mellett *Michael Rainer* a másik kiemelkedő egyéniség, aki zeneszerzőként is helytáll: az *Isos* által említett (89. o.) *Vexilla regis*-én kívül ezt a két Requiem is bizonyítja. Csaknem 30 éves működése során élő gyakorlattá teszi azt, amit *Bengraf* csak elkezdhetett: a karnagy-előd műveinek gyakori előadása mellett a felcsendülő művek kiválasztásában is szem előtt tartja az elődje által képviselt ízlés követelményeit, és ezáltal a főtemplom zenei életének színvonalát hosszú időre biztosítja.

¹¹³ „Regens Chori est Michael Rainer ... in choro accurate fungitur; Diebus Dominicis et Festis figuralem Musicam dirigüt.” „Hora 9a Sacrum Cantatum cum Figurali Musica per totum Annum cum Assistentia, excepto Sacro tempore Adventuali et Quadragesimali, quibus ... choraliter absolvitur Sacrum Cantatum.”

¹¹⁴ „Ganz neu Orgel samt Pedal; 1 Trag Orgel in Theater; 6 Violinen samt Bögen; 2 Bratschen; 2 Bassettl, 1 neues, 1 repariertes. Das alte Bassettl ist vorfindig, das neue abgängig; 3 paar Pauken samt Spanner und Schlägel; 2 Violen mit Stimmhammer, ein sehr schlecht; 2 neu Dis-Trompetten, 5 alte, 2 ganze abgängig; 4 Posaunen; 2 alte Dis-Horn ohne Bögen bey Regens chori in der Behausung; 2 neue Inventionen Horn mit 20 Stück mutationen, und 2 Mundstücken; 2 neue Inventionen Waldhorn mit 8 Variationen; 2 Clarinette in B mit Mutationen in A und 2 in C.; 2 Clarinette in C detto, und Mundstück.

¹¹⁵ „62 Messen: 22 von Bengraff, 6 von Novotny, 5 von Navratil, 4 von Reutter, 4 von Moltl, 2 von Michael Haydn, 1 von Joseph Haydn, 2 von Klein, 1 von Händl, 1 von Loosz, 1 von Votzel, 1 von Bach, 1 von Meixner, 4 von Preindl, 3 von Albrechtsberger, 2 von Schiedermayer, 1 von Diabelli, 1 von Michael Bavana.” „16 Requiem, 8 von Bengraf, 1 von Pansch (Pausch), 2 von Klein, 2 von Jos. Hayden, 1 von Ramiam, 2 von Rainer; 6 Libera. 49 Motetten, 18 Gradualien, 4 Veni Sancte, 4 Te Deum laudamus, 5 Arien, 3 Handbücheln, 1 Asperges, 1 Vidi Aquam, 2 Introitus, 13 Offertoria, 1 gedrucktes Offertorium in 9 Stimmen, 1 Passions- und Lamentationsbuch, 9 Tantum ergo.” 1822. évi Visit. Canon.

A főtemplom zenei életében az 1791-es év lezár egy korszakot: nemcsak Bengraf regens chori hal meg ekkor, hanem Kuttig Ignác német, és Kelemen Mihály magyar kántor is. Indokolt tehát, hogy Isoz is csak eddig az évig számol be a főtemplom énekeseiről és zenészeiről, noha a *városi színházakban működő muzikusokról* néhány további adalékot is közöl könyve függelékében. A 18. század utolsó harmadában ugyanis a zenei élet újabb színtereiként nyílnak meg a pest-budai színházak, így az 1774-től színházként funkcionáló Rondella is, melyben gyakran megfordulnak a főtemplomban is játszó városi zenészek. Ha tehát a templomi énekesek és zenészek működéséről a 18. század utolsó harmadában is tájékozódni kívánunk, a kutatásba, mint forrásokat, be kell vonnunk a színházi zsebkönyveket is.¹¹⁶ Így módon a belvárosi templom zenészeinek 1791 és 1822 közötti működésére vonatkozó, általunk feltárt adatokat összefoglalva teljessé tehetjük a templom „XVIII. századi” korszakának képét, és néhány esetben Isoz – korábbi periódusokra vonatkozó – adatait is kiegészíthetjük.

Míg Pospischl és Bengraf regens chorik a városi orgonista tisztét is ellátták, Bengraf halála után Pest város tanácsa ismét „külön orgonistát” szerződött *Anton Oppel* személyében. Oppel 1791. jún. 15-én folyamodik felvételért, s késznek mutatkozik magát az orgonaművészet terén a legmesszebbmenő vizsgáknak alávetni, hiszen már nyolc éve orgonál Pest-Buda különböző templomaiban.¹¹⁷ Oppel halála után, 1799. júl. 1-én *Aloys Cibulka* (Cibulka Alajos) veszi át a városi orgonista hivatalát.¹¹⁸ Az állás elvállalásakor Cibulka már két éve karmester a pesti német színháznál, ahol tenoristaként is fellép, sőt, az 1840-es évekig állandóan jelen van a színház életében: hol igazgatóként, hol operaügyelőként ill. rendezőként, hol pedig karmesterként. A színház mellett a belvárosi templomban is évtizedeken át működik: kisebb-nagyobb megszakításokkal orgonista, majd regens chori. Működésének súlypontja hol a színház, hol a templom. 1808–1811

¹¹⁶ OSZK Színház történeti Tár. Jelzet: 96–140. (ld. Hankiss-katalógus)

¹¹⁷ „Anton Oppel bittet Ihme die bei der hiesigen Stadt Pfarrkirche vacant gewordene Organisten Stelle zu verleihen. weilen er hinlängliche Fähigkeiten besitzt und sattsame Proben in dieser Kunst abzulegen bereit ist, auch schon in das 8-te Jahr bei verschiedenen Gelegenheiten in diesem Fache sowohl in Ofen. als Pesth gute, und nützliche Dienste geleistet hat. ” 1791. jún. 15. P. t. jk. 68. köt. 630. o. Oppel neve valóban szerepel már a 8 évvel korábban, 1783-ban felvett Visit. Canon. jegyzőkönyvében a belvárosi templom muzikusai között. A színházi zenekarban (ld. Isoz 222. o.) első- és másodhegedűs 1789 és 1798 között. Ő is a 18. században Csehországból kirajzott tehetséges muzikusok sorába tartozik, mint Pospischl, Chudy, Cibulka, Csermák, stb. Ld. Richard Prazák, *Cseh-magyar párhuzamok. Tanulmányok a 18–19. századi művelődéstörténeti kapcsolatokról*. (Budapest 1991). Uő. „Cseh színészek és zenészek Pest-Budán a 18–19. század fordulóján” *Budapest* 1981 (19) 34–35. o.

¹¹⁸ „Aloys Cibulka bittet sich die in hiesiger Stadt Pfarr Kirche erledigte Organistenstelle zu ertheilen. – In Rücksicht der durch den Bittsteller bewiesenen Fähigkeiten wird ihm die in hiesiger Stadt Pfarr Kirche erledigte Organisten Stelle magistratual ertheilet.” 1799. júl 11. P. t. jk. 87. köt. 5–6. o. „1803: a belvárosi rk. plébániatemplom orgonistája, majd 1828–43-ig regens choriája.” Szabolcsi–Tóth, *Zenei lexikon* I. köt. 422. o. (Budapest 1965); „Négy évtizeden át a belvárosi templomban működött 1803-tól orgonistaként, 1823-tól karnagyként.” Brockhaus–Riemann, *Zenei lexikon* I. köt. 376. o. (Budapest 1983). *Helyesbítendő tehát a lexikonok adata*, amely szerint csak 1803-tól orgonál a pesti főtemplomban, hiszen ekkor már 4 éve látja el ezt a szolgálatot. 1839-től regens choriként már Bräuer Ferenc neve szerepel a kottatárban ma is meglévő néhány zenemű borítólapján, vagy possessor-bejegyzéseként. (Pl. Hummel, J. N.: Offeratorium „Alma Virgo”; Cherubini: F dúr mise).

között, amikor a pesti német színház igazgatója és egyre több időt kénytelen a színház ügyeinek szentelni, főtemplombeli kötelezettségének nem képes maradéktalanul eleget tenni. A városi tanács ezt nehezményezve 1808. jan. 20-án leváltja, s helyette *Franz Klaar* orgonistát nevezi ki, aki már korábban is játszott a főtemplomban.¹¹⁹ Cibulka később ismét visszatér a városi orgonista hivatalába. (Az 1822. évi Adressbuch ugyanis ismét mint a főtemplom orgonistáját említi.) Nem ilyen egyértelmű, csak valószínű, hogy ekkor egyúttal a templomi zenekar vezetője is, hiszen az ezévi *canonica visitatio* a zenészek élén közli nevét. Cibulka a pesti zeneélet egyik kulcsfigurája: 1804-ben koráléneket komponál József-napra a nádor tiszteletére előadott pantomimhez, másnap pedig Széchényi Ferenc palotájában Beethoven egyik szimfóniáját vezényli. A zeneletben betöltött jelentős szerepének maga is tudatában van: 1812-ben, a polgárjog elnyeréséért benyújtott kérelmében kifejti, hogy „ő is hozzájárult Pesten a szépművészetek fejlődéséhez, valamint az ízlés kultúrájának kialakításához”.¹²⁰

A főtemplom kórusán a század utolsó harmadától fogva nemritkán a színházi előadásokon fellépő énekesek („Operisten”) is megfordulnak.

A városi tenorista állását Kuttig Ignác halála után, 1791. dec. 22-én *Leopold Ressimann* nyeri el; hosszú működése után őt 1822-ben *Franz Kuncz* követi.¹²¹ Michael Pischhoff basszista után 1794 őszén *Jacobus Stachot* szerződtetik, aki már egy évtizede énekel a kóruson (ld. *canonica visitatio* 1783). 1796. szeptemberében *Joseph Rotter* a basszista, kinek helyére két év elteltével *Johann Wawrik* operaénekes kerül (Isoz 223. o.), 1822-ben pedig *Ioannes Schmidt*.¹²²

A férfiénekesek után az első *énekesnők* (zenész apák leányai?) is bebocsátatást nyernek a templom kórusára: az 1796. évi egyházlátogatási jegyzőkönyv megőrizte *The-resia Rainoldin* „discantista” (feltehetően Balthasar Rainold lánya) nevét. Az énekesnők szerződtetése azonban nem vált gyakorlattá: a következő nevét csak 1822-ben jegyezték

¹¹⁹ „Die Erwählte Bürgerschaft erstattet ihre wohlmeinende Erklärung, dass anstatt des Herrn Aloys Cibulka Organisten, da Er seinen Dienst nicht selbst versehet, den *Franz Klaar* zu bestellen seye. – So wird Franz Klaar, welche schon vorherho diesen Dienst versehen hat, zum diesstädtischen Organisten benennet.” 1808. jan. 20. P. t. jk. 122. köt. 217. o.

¹²⁰ „...dass ich zur Ausbildung und Vervollkomnung der schönen Künste und der Cultur des Geschmackes manches beygetragen.” 1812. márc. 7. Föv Lt IV. 1202/pp. Lajstromozatlan tanácsi iratok 42. doboz. Polgárfelvételek.

¹²¹ „Leopold Ressimann bittet ihme die durch den Tod des Ignatz Kuttig erledigte Tenoristen Stelle. – Wird Bittstellern die erledigte Tenoristenstelle vergeben.” 1791. dec. 22. 69. köt. 565. o. „Cantores vero sunt No. 3. utpote: Ioannes Schmidt Bassista, *Franciscus Kuntz* Tenorista et Altista, Sophia Pischinger Discantista.” Visit. Canon. 1822. Föv Lt IV. 1202. jj. 36. o.

¹²² „Jacobus Stadl (Stach) Stadt Bassist bittet ihme 100 fl. mutuo zu conferieren.” 1794. nov. 27. P. t. jk. 75. köt. 640. o. „Joseph Rotter Stadt Bassist bittet ihme das leere Quartier.” 1796. szept. 17. P. t. jk. 80. köt. 357. o. „Johann Wawrik Operist des diesstädtischen Theaters bittet ihme anstatt dem dermahlgigen von hier abgehenden Chorsänger Joseph Rotter, als solchen aufzunehmen, weilen derselbe schon öftermahlen Chordienste versehen hat, und die erforderliche musicalische Fähigkeit besitzt. – Dem Bittsteller wird die Stadt Bassisten Stelle verliehen.” 1798. márc. 10. P. t. jk. 84. köt. 391–392. o. Ioannes Schmidt ld. 120. j.

fel: *Sophia Pischinger* (valószínűleg Matthias Pischinger lánya), míg az altista 1796-ban változatlanul férfiénekes, *Franciscus Schillinger*.¹²³

A hangszeres zenészek létszáma meglehetősen alacsony, különösen ahhoz képest, hogy az ország egyik legfőbb művelődési központjának főtemplombeli együtteséről van szó. 1803-ban az énekeseken és az orgonistán kívül (ld. Adressbuch) csak 5 fizetett, állandó zenész látja el a zenei szolgálatot, természetesen az alkalmi kisegítőktől eltekintve.

A század közepén kialakuló „zenész-dinasztiák” sorába lép a már említett Rainold család: Balthasar Rainold, a családfeje 1763-ban lett városi zenész és neve egészen 1796. jan. 16-án bekövetkezett haláláig a zenésznévsorok élén áll. Három tehetséges zenész fia közül *Jacobus* 1785-ben kerül a városi zenészek sorába, miután altistaként öt évig énekelt a kóruson (Isoz 79. o.). Apja halálakor előadja, hogy már 10 éve szolgál a főtemplomban fél fizetésért, ezért most már megérdemli a teljes fizetésű zenész állását.¹²⁴ Emellett 1789-től mint trombitás és csellista játszik a városi színház zenekarában (Isoz 222. o.). A színházi zsebkönyvek 1794 és 1809 között mint nagybőgőst és csellistát is feltüntetik. Apjuk halálakor a másik fiú, *Michael* is megpályázza a megüresedett állást. Hivatkozása szerint már ifjú kora óta szolgálja szülővárosát, s apját számtalanszor helyettesítette a kóruson.¹²⁵ A pályázat sikertelen lévén, otmarad a színház zenekarában: 1794–95-ben dobosként, később, 1797-ben első hegedűsként keresi kenyerét. Testvére, *Sebastian* szintén a városi színház dobosa 1789–1798 között, majd másodhegedűs és brácsás.¹²⁶

A másik zenész-család feje, *Joseph Moravetz* oboista 1797. nov. 27-én kéri, hogy teljes fizetéssel szerződtessék, hiszen már 17 éve szolgál a főtemplom kórusán. A színházban másodoboistaként, első- és másodhegedűsként alkalmazzák, 1794-től pedig korrepetitorként is működik.¹²⁷ Fia, *Karl Moravetz* 1800 telén lesz városi zenész, szintén hosszú templomi szolgálat után.¹²⁸ 1794 és 1845 között ő is hegedül a színház zenekarában, 1809–1811 között zenekarigazgató. Mindemellett még hegedűtanárként is tevé-

¹²³ „Musici sunt sequentes, qui in choro Ecclesiae servitia praestant: ... Theresia Rainoldin Discantista; Franciscus Schillinger Altista.” Visit. Canon. 1796. OL 23542. sz. mikrofilm-doboz 87–88. o. Sophia Pischinger ld. 120. j.

¹²⁴ „Jakob Reinold Stadtmusikus bittet Ihme nach dem Tod seines Vaters den ganzen Gehalt um so mehr zu bewilligen, als er bereits schon 10 Jahr um die Halbscheid gedienet. –Wird Ihme der ganze Gehalt resolviert.” 1796. jan. 16. P. t. jk. 79. köt. 73. o. Az 1783. évi Visit. Canon. már a templom zenészei között említi. A pesti német színház zenészeiről készített kéziratos adat-összesítésért az OSZK Színháztörténeti Tár munkatársainak mondunk köszönetet.

¹²⁵ „Michael Reinold bittet Ihme die nach dem Tod seines Vaters vacant gewordene Stadtmusikusstelle zu conferieren, weil er durch etliche Jahre seiner Vaterstadt gedienet hat, und die Dienste seines alten Vaters zu vertreten.” 1796. jan. 16. P. t. jk. 79. köt. 73–74. o.

¹²⁶ Isoz 222. o., színházi zsebkönyvek.

¹²⁷ „Joseph Morawetz Stadt Musicus bittet sich nach dem Tod des Mathias Schillinger in das ganze Salarium zu setzen, weil er schon 17 Jahre hindurch dienet.” 1797. nov. 27. P. t. jk. 83. köt. 675. o.; Isoz 222. o.; színházi zsebkönyvek.

¹²⁸ „Karl Moravetz Musicus allhier bittet ihm die durch den Tod des Jakob Lettner vacant gewordene Stadt Musicus Stelle zu conferieren, weil er nicht nur sein Vater schon mehrere Jahre als eben solcher allhier dienet, sondern auch er schon durch einige Zeit in der Stadt Pfarr Kirche unentgeltliche Dienste versieht.” 1800. dec. 16. P. t. jk. 92. köt. 594. o.; Isoz 222. o.; színházi zsebkönyvek.

kenykedik. A másik Moravetz-fiú, a templom zenészei közt említett *Ioannes*¹²⁹ is a színházi zenekar tagja: vonósként 1809 és 1849 között tartják számon.

A század utolsó évtizedeiben működött zenészek közül fennmaradt *Josephus Schmidt* neve (Isoz 79. o.), aki 1779-től játszik a templom zenekarában és 1782-ben kéri felvételét a városi zenészek sorába. Fizetésének csak az egyik felét kapja, a másik fél-fizetésen Moravetz és Schillinger zenész osztózik.¹³⁰ *Matthias Schillinger* már 1779-ben játszik a templom kórusán, 1780-ban nyeri el a pesti tanácstól a városi alkalmazást,¹³¹ és ebben a minőségében 1797-ben bekövetkezett haláláig működik.

A kétségtelenül legsokoldalúbb zenész, *Johann Jakob Lettner* 1788-ban jön Pestre, ahol kezdettől feljár a plébánia kórusára, és mindaddig ingyen játszik, míg 1796-ban fölveszik a fizetett zenészek közé. Felvételi kérelmében arra hivatkozik, hogy fúvós- és vonóshangszereken egyforma ügyességgel játszik. Kiterjedt hangszertudását a színházban is kamatoztatja: 1789-től 1799-ig felváltva oboista, fuvolista, klarinétos, fagottos és harsonás. Muzsikál Batthyány József hercegprímás pesti palotájának báljain, „A hét választó fejedelemhez” címzett fogadó táncos multságain, 1793. márc. 22-én pedig közreműködik Lavotta „muzsikális akadémiján”. Alkalmilag a pesti ferenceseknél és szervitáknál is zenél, s mindemellett zenetanítással is foglalkozik.¹³²

Lettner halála után 1800. dec. 6-tól a Pozsonyból Pestre érkező *Joseph Beck* (Peck, Böck, Pöck) lesz a városi harsonás. A tanácshoz benyújtott felvételi kérelmében előadja, hogy már játszik a főtemplom kórusán, s ezt Michael Rainer regens chori is tanúsíthatja.¹³³ Emellett már 1798-tól a színház zenekarában is trombitál (a zsebkönyvek szerint 1806-ig). Az 1803. évi pesti címjegyzék még a plébánia zenészei között említi, 1807 tavaszán azonban már nincs az élők sorában: ekkor ketten is pályáznak helyére: Johann Tomala és *Peter Sperling*. Az állást az utóbbi nyeri el, mivel a tanács rátermettebbnek ítéli. Társaihoz hasonlóan a városi színház zenekarában is játszik (1806–1815 között fuvolán és harsonán, közben 1809-ben hegedűn is). 1810 telén azonban megbetegedvén,

¹²⁹ Ioannes Moravetz ld. az 1822. évi Visit. Canon. zenésznévsorát.

¹³⁰ „Joseph Schmitt bittet sich die erledigte Stelle des verstorbenen Stadt-Clarinsten Johann Csuk zu conferieren. Bittstellern wird die angesuchte Stelle zugesaget, das Salarium aber nur in einer Helfte empfangen solle: die andere Helfte zwischen dem Joseph Moravecz, und Mathias Schillinger gleich getheilte werde.” 1782. dec. 7. P. t. jk. 45. köt. 635. o. „Musici: Balthasar Reinolt, Michael Rainer, Matthias Naller, Ignatius Kuttig, Matthias Schillinger, Josephus Moravecz, *Josephus Schmidt*, Jacobus Stach.” Visit. Canon. 1783. OL. 23541. sz. mikrofilm-doboz 59–60. o.

¹³¹ Matthias Schillinger ld. 79. sz. j.

¹³² „Jakob Lettner bittet ihme die nach dem Tod des Balthasar Reinold vacant gewordene Stadtmusikusstelle zu conferieren, weiln er sowohl an blasenden als auch an Saiteninstrumenten gleich fertig spielet, und im 8-en Jahren auf dem Kor (sic!) immer ausgeholfen hat.” 1796. jan. 16. P. t. jk. 79. köt. 74. o.; Isoz 222. o.; színházi zsebkönyvek; valamint Isoz Kálmán, „Egy pesti zenész feljegyzései 1796–1800-ig” Tanulmányok Budapest Múltjából II. köt. 181–190. o. (Budapest 1933).

¹³³ „Joseph Peck Theater Musicus bittet ihme die durch den Todt des Jakob Lettner, gewesten städtischen Posaunisten erledigte Stelle, da er sowohl zu diesen, als auch anderen Instrumenten bey dem hiesigen Theater engagieret ist, und während seines Hierseyens, wie es der Regens Chori Michael Rainer bezeugen kann, auf dem Stadt Chor, wann es nothwändig war, oder sonst auch unentgeltlich mitgeholfen hat, zu conferieren.” 1800. dec. 6. P. t. jk. 92. köt. 517. o.

visszavonul a templomi szolgálatától.¹³⁴ Az 1822. évi címjegyzék még említi nevét a muzsikások között.

Amikor Sperling beadja lemondását, állására ismét ketten pályáznak: Johann Egri, és az újból sikertelen *Johann Tomala*, aki felvételi kérelmében korábbi templomi működésére hivatkozhat, hiszen helyettesként sokszor muzsikált a kóruson.¹³⁵ (A színházi zenekarban ő is közreműködik mintegy 30 évig, 1789 és 1818 között.) A sikeres pályázó, *Johann Egri* (Egri János) négyéves színházi működés után szerződik a városi plébániára, de mindkét együttesben párhuzamosan dolgozik: a belvárosi templom zenészei között 1822-ben is számon tartják, a színházi zenekarban – mint fagottos és harsonás – 1831-ig játszik.¹³⁶

A templom és a színház között oszlik meg *Matthias Pischinger* és *Ioannes Hlatky* (*Hladky*) tevékenysége is. Pischinger 1797-től templomi zenész, a színházban 1789 óta szerepel a fúvósok között (hangszerei: oboa, klarinét, harsona, trombita és üstdob).¹³⁷ A Hlatkyról fennmaradt adatok közül a színházi működését rögzítő a korábbi (1801-ben az együttes brácsása, majd 1810 és 1845 között hegedűs és harsonás is); a főtemplom zenekarába később, 1822-ben lép be. Hegedűn és harsonán fia, *Josephus Hlatky* is játszik, aki szintén tagja mindkét együttesnek.¹³⁸

Mint említettük, az 1791-es év az iskola életében is változást hozott: a hosszú működés után elhunyt *német kántor és iskolamester*, Ignaz Kuttig állását 1791. dec. 22-én *Urban Bösseit* veszi át, s öt húsz év múlva Kaspar Mentschl követi.¹³⁹ Kelemen Mihály *magyar kántor és iskolamester* ugyanabban az évben, 1791-ben megüresedett helyére előbb fia, *Kelemen László* pályázik 1792. jan. 3-án. Kérelmében hivatkozik apja 28 éven

¹³⁴ „Herr Kögl Bürgermeister berichtet, dass zu der durch den Tod des diessstädtischen Clarinisten Joseph Beck erledigte Stelle, der Bittwerber *Peter Sperling* vor dem andern Mitwerber *Johann Tomala* wohl der schicksamste, und tauglichste seyn dürfte. – Die Stelle wird dem Bittwerber *Peter Sperling* verliehen.” 1807. ápr. 29. P. t. jk. 119. köt. 250–251. o. „*Peter Sperling* städtischer Musicus, da Er durch die blasende Instrumente mit dem Blutbrechen behaftet worden ist, folglich den Dienst auch aus ärztlicher Anordnung nicht weiter vorstehen kann, resigniret selben.” 1810. dec. 12. P. t. jk. 132. köt. 515. o.

¹³⁵ „*Johann Tomala* stellet vor: dass der Stadt Musicus Beck verstorben, da er nun denselben in der Krankheit suppliret hat, bittet Ihme die vacant gewordene Stelle zu conferieren.” 1807. ápr. 13. P. t. jk. 119. köt. 125. o.

¹³⁶ „*Johann Egri* Theater Musicus, welcher mehrere Instrumenten spielt, bittet sich die durch die Resignation des *Sperling* erledigte Stadt Musicus Stelle zu verleihen. – Dem Bittsteller wird die gebettene Stelle resolviert.” 1810. dec. 15. P. t. jk. 133. köt. 546. o. Musici in Choro sunt No. 6. nempe: „*Aloysius Csibulka*, *Ioannes Hlatky*, *Josephus Hlatky*, *Ioannes Moravetz*, *Ioannes Egri* et *Michael Pischinger*.” Visit. Canon. 1822. Föv Lt 1202. j. Nem azonos Egri János zeneszerzővel, aki 1849-től Besztercebányán regens chori, és műveit a XIX. század közepén komponálta.

¹³⁷ „*Matthias Pischinger* Stadt Musicus bittet ihm das Hatwaner Thor zu seiner künftiger Wohnung zubelassen.” 1801. júl. 4. P. t. jk. 96. köt. 30–31. o. Az 1822. évi visit. canon. jegyzőkönyvében szereplő *Michael Pischinger*, aki ekkor a főtemplom zenekarában játszik, feltételezhetően a fia.

¹³⁸ *Johann* és *Joseph Hlatky* ld. az 1822. évi zenésznévsort: 135. j.

¹³⁹ „*Urban Bösseit* geprüfter Normallehrer bittet sich die nach Absterben des *Ignatz Kuttig* erledigte Schulmeisters- oder deutschen Cantors-stelle in soweit selber annoch in Kirchen Dienst besteht zu erteilen. – Dem Bittsteller wird die gebetene Stelle bewilliget.” 1791. dec. 22. 69. köt. 564. o. „*Scolae Rector germanicus est Gasparus Mentschl*” Visit. Canon. 1811. Plébániahivatal: Irattár.

át teljesített szolgálataira és a saját – kancellárián végzett – munkájának érdemeire is. Kelemen László azonban még ugyanaz év tavaszán leköszön állásáról – e lépésre talán az általa két éve alapított első magyar színtársulat vezetésével járó számos teendő kényszeríti.¹⁴⁰ Az iskolamester ezután a „magyar nemzet” kérésére *Bulla Márton* lesz,¹⁴¹ aki 12 évi szolgálat után, 1804. februárjában meghal. Ekkor az őt betegségében gyakran helyettesítő *Szilágyi Pál* nyújtja be pályázatát, ám – mivel nincs bizonyítványa arról, hogy gyermekeket is taníthat –, a magisztrátus elutasítja kérelmét.¹⁴² Helyette Rothkrepf József, a zenetörténész Mátray (Rothkrepf) Gábor apja nyeri el az állást, aki a németen kívül szlovákul is beszél, de ért a gyermekek oktatásához, az énekléshez és az orgonáláshoz is. Rothkrepf 1810-ben *Pacha Gáspárt* veszi maga mellé segédtanítónak,¹⁴³ aki ekkor már több magyar nyelvű énekes játék szerzőjeként ismert.

* * *

A belvárosi főtemplomban a 18. század folyamán *hat regens chori* működik: többségük másfél és három évtized közötti hosszú időszakban. A karnagyok folyamatos tevékenysége biztosítja a templom zenei életének egyenletességét: gondoskodnak a feltetelek megteremtéséről, hangszerek és kották beszerzéséről, az énekesek képzéséről, és a zenekar felújításáról. Ketten közülük zeneszerzőként is tevékenykednek: a művei alapján jelentős komponistának ítéltető Joseph Bengraf, és utódja, Michael Rainer, akiknek kvalitásait nem tudjuk megállapítani, hiszen szerzeményeiről csak a korabeli források adnak hírt. Sajnálatosnak mondható, hogy épp a legkiemelkedőbb regens chori.

¹⁴⁰ „Ladislaus Kelemen in reflexione tam per defunctum Genitorem suum per 28 annos praestitorum servitiorum. quam et propriorum suorum in Cancellaria Civitatis hujus positorum meritorum instat sibi vacans Cantoris Hungarici, et Ludirectoris munus cum adnexo eidem salaria conferre. – ...eidem petitum munus Cantoris Hungarici magistratualiter conferri.” 1792. jan. 3. 70. köt. 10. o. „Ladislaus Kelemen Cantorale munus Hungaricum resignat. – Resignatio muneris Cantoralis Instantis ea ratione acceptatur, ut interea etiam servare obligetur, quoad alter ad munus hocce repertus fuerit.” 1792. máj. 5. Kelemen László e pályázatáról a színház történeti irodalom nem tájékoztat kellőképpen, kivéve a „Kelemen László naplója és feljegyzései” című tanulmányt (Budapest 1961), melynek jegyzeteiben (2. sz.) Staud Géza Kelemen László lemondásáról ugyan megemlékezik (75. o.), de a pályázatról és annak időpontjáról nem. Kelemen Bulla Márton magyar kántor halála után is megpályázza ezt az állást (1804. febr. 11-én), de lekési a jelentkezési határidőt.

¹⁴¹ „Natio Hungarica hujas instat Martino Bulla civi hujati vacans Hungarici Cantoris officium conferri. – Servitium Martini Bulla magistratualiter confertur.” 1792. júl. 20. P. t. jk. 71. köt. 59. o.

¹⁴² „Szilágyi Pál Pesti Polgár az Magyar Mester Vacans Hivataljáért hogy nékie adattassék, esedezik. –Mivel hogy a Supplicansnak a gyermekek Tanításához szükséges Testimoniomja nincsen, tett kérésinek helyet adni nem lehet.” 1804. febr. 11. P. t. jk. 106. köt. 281. o. Feltehetően nem a később színpadi énekesként híressé váló és emlékiratait is közzétevő [„Egy nagyapa regéi unokájának” (Pest 1859–60)] ifj. Szilágyi Pálról, Kelemen László unokaöccséről van szó, aki ekkor, 1804-ben mindössze 14 éves, hanem ugyanilyen nevű rokonáról, vagy édesapjáról, aki ekkorra már tanúságot tett kántori alkalmasságáról a pesti ferencesek templomában. 1803. szept. 26. P. t. jk. 104. köt. 618. o.

¹⁴³ „Rothkreppe Joseph mai napságtul fogvást a Magyar kántori szolgálatra fölvétetik.” 1804. febr. 11. P. t. jk. 106. köt. 283. o. „Kaspar Pacha Schulgehilf in der inneren Stadtschule”. 1810. júl. 4. P. t. jk. 132. köt. 28. o. Schönbach Rozáliát, a később operaénekesnőként is híressé vált *Déryné* édesanyja kb. 1805 és 1810 között Rothkrepfék pesti lakásán szállásolja el. Ld. *Déryné Naplója* (Kiadja: Bayer József). I. köt. (Budapest 1899.) 46–48., 70–72., 74–75. o.

Bengraf irányítja a legrövidebb ideig a kórus életét. Mégis maradandó hatást gyakorol mind fennmaradt műveivel, mind pedig a meghonosított repertoárral: csaknem negyven évig az általa kijelölt irányelvek érvényesülnek a templom zeneéletében.

Az egyes karnagyok vezetése alatt a templomi *együttes* létszáma változó: míg Sötzer korszakában csak az 1720-as évektől nyílik lehetőség a város által fizetett zenészek felvételére (egy mintegy 6–7 tagú zenekar és két énekes), addig Tüller periódusában újrászervei meg nő az énekesek száma (az 1730-as években 8 énekes), a zenekar pedig az 1740-es évek végére szintén jelentősen kibővül. Ennek következtében Ferdinand Rainer már egy nagylétszámú, állandó zenekart vehet át: több mint tíz zenész és hat énekes munkáját irányíthatja. Működésének második felétől azonban, az 1760-as évektől egészen a század végéig (Pospischl és Bengraf karnagyok korszaka) egy kisebb együttes állandósul. Az ekkor 5–7 zenészből és 4–5 énekesből álló „kórus” nyilvánvalóan több kiegészítő közreműködését is igénybe veszi. A századforduló után Michael Rainer regens chori fáradozásainak köszönhetően sikerül a zenekar létszámát a korban átlagos 10 főre bővíteni, míg az énekkar a négy szólamvezető munkájára támaszkodva már igénybe veszi a városi színházakban fellépő énekesek („Operisten”) gyakori kiegészítését.

A templom együttesének kezdeti *repertoárjáról* nincsenek adatok. A század első felében feltehetően a régióban általános *bécsi* orientáció érvényesül (Pécs, Győr, Sopron stb.). A század közepétől fogva azonban a *nyomtatott* kottanyagot Augsburgból szerzik be: a délnémet terület és a környező országok „zenei piacát” uraló katolikus Lotter-kiadótól. Jóllehet a magyarországi katolikus templomok többségének korai repertoárjában szintén nagy számban találunk augsburgi kiadványokat, a pesti főtemplomban ez az általános tendencia azonban még hangsúlyozottabban érvényesül, hiszen a *német* származású regens chorik (Ferdinand és Michael Rainer) természetes módon fordulnak a saját „hazai” zeneműkínálat[uk] felé. Figyelemreméltó azonban, hogy ezt az irányultságot egészen a század végéig megőrzik, s ezzel egy meglehetősen archaikus ízlést konzerválnak. A másolatban beszerzett *kézírtos* kottaanyag – elsősorban Bengrafnak és részben Michael Rainernek köszönhetően – rugalmasabban követi az uralkodó bécsi repertoárt. A századforduló után azonban a zenei központtól való leszakadás tünetei is megfigyelhetők: a játszott művek zömét ugyanis 1830-ig – néhány frissen vásárolt mű mellett – még mindig a Bengraf-korabeli szerzemények teszik ki.

A pesti főtemplom *együttese* folyamatos működése során tehát fokozatosan emelkedik arra a szintre, amelyet a 18. század végén egy kormányzati székhely központi temploma megkíván. A többi szabad királyi város és püspöki székhely vezető templomainak együtteseitől nem elszigetelve fejlődik, hiszen zenészei innen értékes ajánló-levéllel távoznak Buda, Székesfehérvár, Sopron stb. városok templomaiba. Emellett a zeneművek forgalma is kölcsönös: a pesti *repertoárban* a pécsi Novotni, a győri Kunath művei szerepelnek, míg Bengraf miséi a veszprémi székesegyház kottatárában maradnak fenn. A főtemplom színvonalas zenekultúrája természetesen maga után vonja Pest város zeneéletének mind lendületesebb fejlődését, s így a török hódoltság alatt sokat szenvedett Pest a 19. század első harmadában zeneileg is behozza azt a lemaradást, melyet – a hódoltságban nem, vagy csak rövid ideig szenvedő – más városainkban (Pozsony, Kassa, Győr) nem tapasztalunk.

1. Függelék

Visitatio Canonica 1756. Inventárium. (OL 23453.sz. mikrofilm-doboz: 90.v.–91.r.)

„Chorus. Sacra octo ordinaria impressa auctore *Rathbergo*. Sacra 8 impressa cum Tubis et Cornibus ejusdem auctoris. Vesperae 6 impressae cum Tubis, et Tympanis auctore *Geizner*. Lytaniae impressae sex auctore *Rathberger*. Lytaniae ordinariae impressae ejusdem auctoris. Lytaniae breves ordinariae impressae auctore *Tschortsch*. Requiem 6 cum 2 Libera cum Cornibus et ductilibus Tubis auctore *Rathberger*. Offertoria impressa pro diversis Festis 24 eodem auctore.

Offertoria dominicalia cum Tubis ductilibus ejusdem. Offertoria pro consuetis Festivitatibus 12 ejusdem. Ariae germanicae impressae 23 pro diversis Festivitatibus auctore *Hanu*. Symphoniae ordinariae 8 cum duobus violinis. Alma Redemptoris 4. Ave Regina 5. Regina coeli 6. Salve Regina 10. Passio Domini impressa. Breviaria antiqua duo. Missale parvum de quo jam supra dictum.

Ab Anno 1753. Diversorum auctorum sequentia accesserunt Musicalia: Missae *scriptae* cum Tubis et Tympanis 13. Litaniae scriptae de SS. Trinitate 4. Offertoria de eadem tria, Laudate Dominum 7. Lytaniae de B. Virgine scriptae cum Tubis et Tympanis 7. Lytaniae de S. Joanne Nepomuceno scriptae 4. Accademiae de eodem 2. Ariae de SS. Eucharistiae Sacramento scriptae 10. Ariae de Nativitate Christi scriptae 8. Ariae adventuales scriptae 10. Oratoria seu academiae de passione Domini 2. Ariae de eadem scriptae 12. Ariae de B. Virgine scriptae 14. Offertoria de Apostolis, Martyribus, Confessoribus de omni Sancto, et de tempore. Requiem scriptae 3. Veni Sancte 2.”

2. Függelék

Az 1768-ban Pospischl által átvevett inventárium (Főv Lt IV. 1202/cc. Test. aa. Nr. 965.)

„Specification deren in allhiesiger Stadt Pfahr Kirchen befindlichen Musicalien so von mir Endes gefertigten nach dem Ableben des gewesten Chor Regent Ferdinand Reiner beschrieben, und dem dermaligen Chor Regent Joseph Postbischl übergeben werden.

An *gedruckten* Musicalien:

6 gedruckte Messen alte, 5 alte detto, 10 alte Lytanien, 6 Requiem, 6 Miserere, 9 alte Modeta, 5 Offertoria, item 24 Offertoria, 6 alte unbrauchbare Messen, 33 deutsche Arien, item 34 deutsche Arien, 12 unbrauchbare Lateinische Arien, 8 alte Messen. 1 Lateinisches Passion Buch mit dem deutschen Vesper-Directorio, 18 Psalmi Vespertini in grün Bandt, 4 Vesperae in 1 Bandt, alte Lytanien, 60 alte deutsche Lieder, 5 alte Brevier sammt Einem klein und grossen Missal.

An *geschriebenen* Musicalien

31 Solenne Messen, 21 Ordinari Messen, 17 Solenne Lytanien, 7 Ordinari Lytanien, 6 Miserere, 8 Requiem, 11 Vesper, 19 gemischte Psalm, 6 Lytanien de St. Ioanne von Nepomuc, 2 Lytanien de St. Franz Xaverio, sammt 2 deutschen Arien, 2 Oratoria de St. Ioanne von Nepomuc, 17 Arien de St. Ioanne von Nepomuc, 30 Salve Regina, 7 Regina Caeli, 12 Ave Regina, 9 Alma Redemptoris, 9 Rorate Caeli, 25 *Symphonien und Concert*, 19 Arien und Modeta, 32 Todten Lied, 2 Oratoria in der Charwochen, 4 Lytanien sammt 5 Arien von der Heiligen Dreyfaltigkeit, 34 gemischte deutsche Fasten Arien, 7 Arien am Corporis Christi Tag, 6 Ordinari Arien und 4 Weynachts Arien, 2 Arien de St. Sebastiano, 17 Tantum Ergo, 3 Veni Sancte, 2 alte Te Deum Laudamus, 3 Libera me sammt 2 Offertorien pro defunctis, 2 Stabat Mater sam 1 Vexilla Regis, 16 *Ordinari Symphonien*.”

3. Függelék

A Rainer Mihály idejében. 1795-ben készített inventárium (Főv Lt IV. 1202/cc. a. m. Nr. 464.)

„An *gedruckten* Musicalien

189. 8 Messen sam 1 Requiem von *Rathgebischen* Composition

190. 9 Offertoria von *Cobrich*

191. 6 Requiem von *Rathgeber*

192. 2 Alte Messen von *Königsberger*

193. 8 Messen von *Rathgeber*

194. 6 Messen sine Titulo

195. 5 deutsche Arien von *Hahn*

196. 50 Offertoria von *Rathgeber*

197. 24 Offertoria von *Rathgeber*

198. 24 Offertoria von *Hahn*
 199. 9 Motetto von *Teller*
 200. 12 Sonatten, sive Aria von *Rathgeber*
 201. 1 Vesper samt Arien et Salve Regina
 202. 4 Vesper von *Geiszler*
 203. 6 Litanien von *Rathgeber* samt Te Deum laudamus
 204. 10 Litanien von *Tschortsch*
 205. 1 Vesper für 23 Psalm von *Cobrich*
 206. 5 Alma Regina [sic!], 5 Ave Regina, 5 Regina Coeli, 7 Salve von *Hahn*
 207. 10 Litanien von *Cobrich*
 208. 9 Miserere von *Cobrich*
 209. 10 Litanien von *Cobrich*
 210. 52 Messen von grosser Gattung (inntől valószínűleg már *kézírtos* az anyag)
 211. 1 Mess pro hebdomada majori (! inntől *Bengráf* művei következnek)
 212. 9 Requiem
 213. 16 Tantum ergo
 214. 24 Sit nomen Domini etc. pro Graduali
 215. 12 Alleluja pro Graduali
 216. 50 Mottetto, sive Offertoria
 217. 4 Veni S. Spiritus
 218. 4 Te Deum laudamus
 219. 3 Mottetto pro processione in festo Corporis Christi
 220. 6 Libera
 221. 1 Vesper
 222. 2 Littaniae Lauretanae
 223. 4 Alma Redempt.
 224. 3 Regina Coeli
 225. 7 Salve Regina
 226. 2 Rorate Coeli
 Nebst kleinen Hymnen in Choral Stimmen."

4. Függelék

A pesti belvárosi főplébánia-templom kórusán ma is megtalálható, a 18. századból és a 19. század első harmadából származó zeneművek:

Albrechtsberger: Mise (C); *Adler György*: Libera; *Beethoven*: Mise (C) op. 86., 3 himnusz, Oratórium: Krisztus az olajfák hegyén; *Bengráf*: Te Deum (ld. Sas, i. m. 65. és 67. sz. j.); *Bräuer*: Misék (C, B, d), Graduale (2), Andante Religioso: „Confitebor Domino”, Offertorium (2); *Cherubini*: Misék (A, C, F és d), Requiem (c), Offertorium (4), Ave Maria kz. töredék, „O salutaris hostia” (C,B), Trauer-Cantate auf Joseph Haydn; *Diabelli*: Mise (F); *Eit*: Requiem (c); *Eybler*: Misék (Esz, D), Requiem (2); *Fusz*: Mise (B: befejezetlen, csak üres borítólap); *Gallus Mederitsch*: „Domine non sum dignus” (Nagycsütörtökre); *Gänsbacher, Johann*: Graduale; *Gluck*: Motetta „Mater divinae gratiae”; *Haydn, Joseph*: Misék (B:2, D, C:2, Esz, A, d), Requiem (Esz), „Die sieben Worte des Erlösers am Kreutze”; *Haydn, Michael*: Misék (C:2, Esz), Requiem (Esz), Graduale (2), Offertorium (2); *Haydenreich*: Litánia „Kyrie eleison Sancta Maria”; *Hummel*: Misék (B, Esz, D), Offertorium, Négyszólamú kórusmű: „Jesu, o Jesu bone Pastor” (G); *Menner, Ludwig*: Négyszólamú férfikari mű: Stationen zur Frohleichnamtsfeier; *Mozart, W. A.*: Misék (C:3, F, G), Requiem, Te Deum, Motetták (2), „Vesperae solennes de confessore”, „Laudate Dominum”; *Novotni, Franz Anton*: IV Motetta De Venerabili Sacramento; *Preindl*: Misék (C, D, Esz), Graduale (5), Offertorium (6); *Rathgeber*: Dominicale complectens *Offertoria XXXIX*, pro omnibus et singulis Dominicis per annum (50 offertorium) R 312: ld. az 1795. évi inventárium azonos tétéle, de már az 1756. éviben is szerepel „vasárnapi offertoriumok” megjelöléssel; *Rieder*: Requiem (d), Graduale (C), Offertorium (5); *Schiedermayer*: Misék (5), „Vier Evangelien für 4 Singstimmen zum Gebrauche bei dem Frohleichnamtsfeste”, Litánia (C); *Schubert, Franz*: Offertorium (2); *Seyler, Joseph*: Miserere (g); *Tutze*: Mise (C) kézírtos alt-szólam, Requiem (Esz), Libera (Asz); *Vogler*: „Missa pastoritia” (E), „Eccle sacerdos” (C)

Klára Várhidi-Renner:

MUSIKLEBEN IN DER PFARRKIRCHE DER INNENSTADT VON PEST IM 18. JAHRHUNDERT

Nach der Zurückeroberung von Buda im Jahre 1686 entwickelte sich das Musikleben der Budaer Hauptkirche, aber auch der Hauptkirche von Pest allmählich. Obwohl Pozsony seinen Rang als Regierungssitz und Krönungsstadt bis zum letzten Drittel des 18. Jahrhunderts bewahrte, nahm die Bedeutung von Pest-Buda immer mehr zu. Das war vorwiegend der Verlegung der Königlichen Kurie nach Pest (1723) und der Umsiedlung der Ungarischen Hofskammer und des Statthalterrats von Pozsony nach Buda zu verdanken. Gleichzeitig entwickelten sich die Bruderstädte zu intellektuellen und Bildungszentren, als die Universität von Nagyszombat zunächst nach Buda (1777), dann nach Pest (1784) übersiedelte. Was den Aufschwung anbelangt, da ging die Stadt Pest, die hauptsächlich von Kaufleuten und Handwerkern bewohnt war, gegen Ende des 18. Jahrhunderts Buda voran und stieg hauptsächlich den Initiativen von Palatin Joseph zufolge vom Stand einer ländlichen Kleinstadt in die Reihe der europäischen Großstädte im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts. Die Stadt wurde aber auch ein multinationales kulturelles Zentrum, in der die Zahl der Intellektuellen gegen Ende des 18. Jahrhunderts im Vergleich zu den anderen ungarischen Städten besonders groß war. Die führende Rolle, die Pozsony im Musikleben seit der sechziger Jahre spielte, wurde von Pest-Buda, dem neuen Regierungssitz von den 80er und 90er Jahren an übernommen. Die bisherigen kirchlichen und residentiellen Anlässe des gemeinschaftlichen Musikhörens erfuhren dort eine Erweiterung durch die Operaufführungen der Theater und die Musikakademien. Dadurch entfaltete sich in den Bruderstädten ein immer komplexeres Musikleben bürgerlichen Schlags. Das beweisen der einsetzende Musikinstrumentenbau von hohem Niveau sowie der Aufschwung des Musikalienhandels.

Die Hauptpfarrkirche der Innenstadt (Budapest, Március 15. Platz) ist das älteste Baudenkmal von Pest und gleichzeitig die Stadtkirche selbst. Am ausführlichsten ist das Musikleben der Kirche im ersten Band der Monographie von Kálmán Isoz »Buda és Pest zenei művelődése (1686–1873)« [Die Musikbildung von Buda und Pest (1686–1873)] behandelt, der dem 18. Jahrhundert gewidmet ist (Budapest, 1926). Der Grund, warum auch er den Musikern der Pester Hauptkirche besondere Achtung schenkt, ist, dass die Tätigkeit der Musiker der städtischen Hauptkirche die Musikkultur der Stadt noch zu jener Zeit bestimmte. Sämtliche Angelegenheiten der Hauptkirche waren nämlich dem Pester Stadtrat als Schutzherrn zugeordnet. Die Stadt bezahlte die dort tätigen Musiker als ihre eigenen Angestellten und tat ihren Patrons Pflichten auch dadurch Genüge, daß sie für die immer reichere Entfaltung des Musiklebens der Hauptkirche finanziell sorgte.

Die *historia domus* der Kirche der Innenstadt ist unseres Wissens verschollen. Das erklärt, warum die Forschung – wie bei Kálmán Isoz – auch diesmal auf den Sitzungsprotokollen des Pester Stadtrats (1686–1810) beruht, und – was aber schon ein Mehr

im Vergleich zu den Quellen von Isoz bedeutet –, auf den erhaltenen Protokollen der Kirchenbesuche, der *canonicarum visitationum*. Darüber hinaus wurden die Eintragungen im Archiv der Hauptpfarre sowie der erhaltene Teil der Notensammlung untersucht. In Ergänzung dazu berücksichtigten wir auch die musikgeschichtlichen Aufzeichnungen von Artur Harmat, einem der bedeutendsten Komponisten-Kapellmeister des 20. Jahrhunderts, sowie die Studie von Agnes Sas in der Einleitung zu der kritischen Ausgabe der Streichquartette von Joseph Bengraf. (Joseph Bengraf war der hervorragendste Komponist und Kapellmeister der Pester Hauptkirche im 18. Jahrhundert.)

Die Periodisierung des Musiklebens der Pester Hauptkirche im 18. Jahrhundert ließ sich von der Musiktätigkeit der sich im Dienst abwechselnden Kapellmeister (Regens Chori) ableiten. In den einzelnen Perioden beschäftigten wir uns zuerst mit den Instrumenten, dann mit den am Chor vorgetragenen Musikwerken, später mit den sie aufführenden Organisten, Sängern und Musikern, und zum Schluß wandten wir uns an die deutschen und ungarischen Schulmeister, die an der Hauptkirche das Kantoramt bekleideten.

Nach der Hinaustreibung der Türken gaben zuerst die oben erwähnten Schulmeister, die zugleich an der Pfarrschule der Kirche Gesangsunterricht erteilten, Musikdienst. Das Leben – so auch das Musikleben – der Hauptpfarrkirche und der Schule wurde in Zusammenarbeit mit dem Stadtmagistrat zwischen 1702 und 1710 von den Jesuiten, dann von *Diözesanpriestern*, an der Schule bereits seit 1717, an der Pfarre und in der Hauptkirche zwischen 1752 und 1761 von den *Piaristen*, dann wieder von *Diözesanpriestern* geleitet.

Im Laufe des 18. Jahrhunderts waren sechs Regentes Chori in einer Zeitspanne von anderthalb bis zu drei Jahrzehnten an der Pfarrkirche der Pester Innenstadt tätig.

Durch seinen Dienst von dreißig Jahren (1703–1731) schuf der erste Kapellmeister, der Österreicher Johann Joseph Sötzer (Setzer) die zum Musikleben notwendigen Bedingungen: Er unterrichtete Kindersänger, ließ eine Orgel errichten, kaufte Musikwerke an und begann den Ausbau des Orchesters durch Einbeziehung gebildeter Turmmusikanten. Damals bestand das Ensemble aus sechs bis sieben Musikern und zwei Sängern.

Franz Wilhelm Tüller setzte die sorgfältige Arbeit seines Vorgängers fort und legte durch seine Tätigkeit von zwanzig Jahren (1731–51) die Grundlagen der Entwicklung. Der Regens Chori deutscher Abstammung ließ den Bestand an Instrumenten in der Kirche und am Stadtturm erweitern und erneuern, sowie Musikwerke aus Wien kommen. Konkrete Angaben sind leider nicht erhalten. Zu seiner Zeit nahm die Zahl der Musiker und Vokalisten des Ensembles der städtischen Kirche beträchtlich zu, besonders anläßlich des Besuchs Maria Theresiens in Pest im Jahre 1751. Das Ansehen der Anstellung wird durch die hohe Zahl der Bewerber (10 Musiker, 8 Sänger) bezeugt.

Ferdinand Rainer, der ebenfalls deutscher Abstammung war, trug durch sein Schaffen von siebzehn Jahren (1751–68) zur Entfaltung des Musiklebens bei. Aus seiner Zeit ist uns das erste konkrete Musikalienverzeichnis der Hauptkirche der Stadt im Protokoll der *canonicae visitationis* vom Jahre 1756 erhalten. Auf Grund dessen kann festgestellt werden, daß auf dem Chor der Pester Hauptpfarre seit der Mitte des 18. Jahrhunderts

Werke deutscher Komponisten (Valentin Rathgeber, Benedict Geissler, Johann Georg Tschortsch, Georg Joachim, Joseph Hahn) gespielt wurden, die – ähnlich den Werken, die zur gleichen Zeit in den Kirchen anderer ungarischer Städten aufgeführt wurden – fast ausschließlich im katholischen Verlag Lotter zu Augsburg erschienen waren. Von den 60er Jahren bis zum Ende des 18. Jahrhunderts bestand das Hauptkirchenensemble im engen Sinne des Wortes aus fünf bis sieben Musikern und vier bis fünf Sängern. Am Musikdienst der Gottesdienste nahmen als Ergänzung auch andere, manchmal mehr, manchmal weniger Musiker teil.

Josephus Ernestus Pospischl (1768–84), ein Musiker tschechisch-mährischer Abstammung, konnte sein glänzendes Talent seit 1758 nicht nur als Organist, sondern auch mit dem Aufblühen des Musiklebens an der Pester Hauptkirche beweisen. Im Laufe seines sechzehnjährigen anspruchsvollen Musikdienstes sorgte er für die kontinuierliche Instandhaltung der Instrumente am Chor, ließ vom Pester Stadtrat neue Instrumente anschaffen. Dadurch eröffneten sich für ihn Möglichkeiten sogenannte weltliche »Symphonien« aufzuführen, die eine größere Besetzung verlangten.

Zwischen 1784 und 1791 übernahm erneut ein Regens Chori deutscher Abstammung, der als bedeutender Komponist bekannte *Joseph Bengraf*, die Leitung des Ensembles der Pester Hauptpfarrkirche. Das wichtigste Moment seiner siebenjährigen Pester Tätigkeit war, daß er das Repertoire des Ensembles als vielseitig informierter und fruchtbarer Komponist vollständig erneuerte, und es durch seine eigenen Werke, aber auch durch die Werke seiner Zeitgenossen (Joseph und Michael Haydn, Franz Anton Novotni, Leopold Hoffmann, usw.) zahlenmäßig ermehrte. Seiner Leitung ist zu verdanken, daß sich der allgemeine musikalische Geschmack in Pest nicht wenig verbesserte. Wahrscheinlich trug dazu auch der besonders abgeklärte Stil seiner eigenen Werke bei. Obwohl er dem Ensemble nur verhältnismäßig kurz, sieben Jahre lang bevorstand, beeinflusste er entscheidend das Musikleben der Kirche für Jahrzehnte. Die wahre Bedeutung seines Wirkens kann an dem vierzig Jahre nach seinem Tode gefertigten Inventarium (1831) abgemessen werden. Daraus geht hervor, daß seine eigenen und die wahrscheinlich von ihm angeschaffenen »zeitgenössischen« Werke (Ignatz Kunath, Anton Zimmermann, Franz Raymann usw.) immer noch ein Drittel der am Chor gespielten Stücke ausmachen.

Nach Bengrafs Tod, im Jahre 1791 wurde das Amt des Regentis Chori von Michael Rainer, dem Sohn des oben erwähnten Ferdinand Rainer bekleidet. Er ging den von Bengraf eingeschlagenen Weg weiter, und machte die Werke der großen Meister der Wiener Klassik, Joseph Haydn und Wolfgang Amadeus Mozart bekannt und beliebt. Gleichzeitig bewahrte er durch die Aufführung der von seinem Vater begonnenen Serie der in Augsburg erschienenen Werke weiterer »konservativer« deutscher Komponisten (Joh. Ant. Kobrich, Erhard Königsberger und Marcus Teller) auch einen ziemlich archaischen Stil. Obwohl er selbst auch komponierte (eine *Vexilla regis*, zwei Requiem), können wir seine Qualitäten auf dem Gebiet nicht beurteilen, da seine Werke in zeitgenössischen Quellen nur erwähnt werden. Er bereicherte die Notensammlung der Hauptkirche *aus seiner eigenen Sammlung* mit Werken, die den besten Geschmack wie-

derspiegeln, mit Stücken von Joseph und Michael Haydn, W. A. Mozart, Joseph Preindl und Vinzenz Tutzek. Nach der Jahrhundertwende gelang es Michael Rainer die Besetzung des Orchesters auf den damals als durchschnittlich geltenden zehn Personen zu erhöhen. Der Chor konnte damals – in Anlehnung an die Arbeit der üblichen vier Stimmführer – auch schon die künstlerische Unterstützung der in den städtischen Theatern auftretenden Sänger (»Operisten«) in Anspruch nehmen.

Als Zusammenfassung der Studie, die etwa anderthalb Jahrhunderte und die Tätigkeit sechs Regentum Chori in Betracht zieht, können wir behaupten, daß das Ensemble der Pester Hauptpfarre allmählich das Niveau erreichte, das eine Kirche von zentraler Bedeutung eines Regierungssitzes gegen Ende des 18. Jahrhunderts nötig hatte. Sie entwickelte sich von den führenden Kirchen der anderen königlichen Freistädte und Bischofssitze keineswegs isoliert: Ihre Musiker konnten nämlich von hier aus mit wertvollen Empfehlungsschreiben in den Kirchen von Buda, Székesfehérvár, Sopron, usw. um Anstellung ansuchen. Darüber hinaus war auch der »Austausch« der Musikwerke gegenseitig: Im Repertoire der Pester Hauptkirche sind Werke des Pécsér (Fünfkircher) Komponisten Franz Anton Novotni und des Győrer (Raaber) Ignaz Kunath zu finden, die Messen Bengrafs, der an der Neige seines Lebens in Pest wohnhaft war, sind dagegen in der Notensammlung der Veszprémer (Wesprimer) Kathedrale erhalten. Das hohe Niveau der Musikkultur der Hauptkirche hatte natürlich die immer schwunghaftere Musikentwicklung der Stadt selbst zur Folge. So holte bis zum ersten Drittel des 19. Jahrhunderts die Stadt Pest, die unter der Türkenherrschaft sehr viel gelitten hatte, den Rückstand auch auf dem Gebiet der Musik auf, der bei den anderen, nicht oder nur sehr kurz unter Türkenherrschaft stehenden Städten (Pozsony, Kassa, Győr) nicht zu sehen war.

Szacsvai Kim Katalin:

A GYULAFEHÉRVÁRI SZÉKESEGYHÁZ KOTTAGYŰJTEMÉNYE A 18. SZÁZAD VÉGÉN

Az Erdélyben fennmaradt 18. századi kottatárak módszeres feldolgozása – eltérően a történelmi Magyarország egyéb területeit érintő kutatásoktól,¹ melyek eredményeképpen a katolikus egyházi gyűjtemények folyamatos felmérése már évekkel ezelőtt elkezdődött – csak igen kevés esetben valósult meg, sőt többnyire el sem kezdődött. Míg a szebeni és brassói zenei gyűjtemények összeírása² már a század első felében elkészült és ezáltal a két legfontosabb erdélyi szász központ egyházi, ill. világi repertoárjának egy része megismerhetővé vált, a legtöbb város zenei dokumentuma feldolgozásra vár.

A katolikus gyűjtemények kialakulásának történelmi feltételét a gyulafehérvári püspökség visszaállítása képezte. A többségében protestáns Erdélyben a 18. század folyamán az 1715-től újra katolikus kézbe kerülő székesegyházak, ill. a visszatelepült jezsuiták és más rendek³ templomai biztosítják – az evangélikus egyház mellett – az európai műzene⁴ rendszeres megszólaltatásának kereteit. Erdélyi viszonylatban ugyanis a polgárosodás folyamata, a polgári kultúrából kinövő infrastruktúra kialakulása az európai normákhoz képest – sőt néhány központ kivételével (mint pl. Szeben, Brassó, majd Kolozsvár) a magyarországi változások üteméhez képest is – némi késéssel valósul meg. Az új jelenségek kezdetét – Kosáry Domokos szerint⁵ – Európában a 17. század végére, a 18. század első harmadára, Magyarországon 1760 utánra tehetjük. Erdélyben viszont még a 18. század közepén is, a túl hosszú ideig befolyásos késő reneszánsz szemléletet felváltó késő barokk számít a feldolgozandó „újnak”. Az európai szinten zajló tudati változások tehát némi eltolódással, késéssel, az ezeket szükségszerűen követő társadalmi változások pedig a perifériára jellemző nemesi polgárosodás formájában jelentkeznek. A számarányon kívül a polgárság politikai, társadalmi és nem utolsósorban kulturális jelenlétének egyik fő akadályát nyelvi megosztottsága képezte. Erdélyben a többségében

¹ Ld. Bárdos Kornél város-monográfiáinak függelékében közreadott műjegyzékeket. In: Bárdos Kornél: *Pécs zenéje a 18. században* (Budapest 1976); uő.: *A tatui Esterházyak zenéje 1727–1846* (Budapest 1978); uő.: *Győr zenéje a 17–18. században* (Budapest 1980); uő.: *Sopron zenéje a 16–18. században* (Budapest 1984); uő.: *Eger zenéje 1687–1887* (Budapest 1987); uő.: *Székesfehérvár zenéje 1688–1892* (Budapest 1993). A mai Szlovákia területén fellelhető 18. századi gyűjtemények csaknem teljes anyagának az értékelése in: Múdra, Darina: *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku II.: Klasicizmus* (Bratislava 1993)

² Müller, Erich H.: *Die Musiksammlung der Bibliothek zu Kronstadt* (Kronstadt 1930) és Brandsch, Gottlieb: *Die Musiksammlung der Baron Brukenthalischen Bibliothek*. Mitteilungen aus dem Baron Brukenthalischen Museum VIII. (Hermannstadt 1941)

³ Ld. Batthyány Ignác püspök 1788. június 21-i jelentése az 1715 után visszatelepült rendek erdélyi jelenlétéről. In: *Püspöki jelentések a Magyar Szent Korona országainak egyházmegyéiről* (Pannonhalma 1933), 99. o.

⁴ Eddigi adataink szerint a helyi szerzők művei igen csekély számban jelennek meg a repertoárban.

⁵ Kosáry Domokos: *Művelődés a XVIII. századi Magyarországon* (Budapest 1980), 28. o.

németajkú polgárság viszonylag zárt szász városokban élt. Zenélési szokásait, világi és egyházi repertoárját a német nyelvterület adta minták határozták meg. Ekként szerveződő zenei élete pedig Erdély-szerte mintaértékűvé vált az arra fogékony, vegyes lakosságú városokban élő – sajnos elég szűk – polgári, ill. polgárosodni vágyó, valamint a mezővárosi polgári jellegű réteg számára.⁶ Ilyenformán az egyház a 18. század végén is megmarad a társadalom és művelődés csaknem minden területét átfogó fórumnak. Éppen emiatt nem érdektelen a katolikus restauráció alakulása, hiszen a katolikus templomokat látogató hívek számának növekedése egyben az európai műzene „fogyasztói táborának” a növekedését is jelenti.⁷

Ezt a folyamatot jól tükrözik a 18. század folyamán kialakuló katolikus gyűjtemények. Sajnos, az erdélyi egyházmegyén belül egy-egy gazdagabb kottaállomány létezését sokszor már csak szekunder források jelzik.⁸ Ugyanakkor a szomszédos püspöki székhely, Várad székesegyházának gyűjteménye, mely többé-kevésbé épen maradt fenn, mindmáig feltáratlan.

A gyulafehérvári székesegyház 18. századi gyűjteménye

Bár az általános fellendülés kezdetén, 1715-ben Gyulafehérvár újból működő püspöki székhely lesz – székesegyházát és a püspöki rezidenciát korábbi romos állapotából⁹

⁶ A szász városok hatásának vizsgálata, mely ilyenformán szükségesnek látszik, az erdélyi repertoár feldolgozását követően válik lehetségessé.

⁷ Ennek a zenének a „társadalmi bázisa”, főleg Erdélyben, nem lesz elég jelentős ahhoz, hogy a későbbiekben ellensúlyozni tudja „a kis- és középnemesi rétegek, a kollégiumok neveltjei, a hozzájuk igazodó csekély értelmiség, a mezővárosi polgárság” által képviselt zenei ízlést és szemléletmódot (Dobszay László: *Magyar zenei történet*, Budapest 1984, 273. o.). Mégis, bizonyos városok, például Kolozsvár esetében, nem érdektelen a mind intenzívebb katolikus egyházzenei élet és az autonóm polgári muzsikálás kialakulása közötti lehetséges összefüggések vizsgálata.

⁸ A levéltári adatok túlnyomó többségét a Bárdos Kornél kéziratos hagyatékában levő, helyszíni kutatások során készített jegyzetek szolgáltatták. Különös haszonnal tanulmányoztam a gyulafehérvári káptalani levéltárban és a Batthyaneumban, valamint a kolozsvári állami levéltárban gyűjtött anyagot. A kolozsvári volt jezsuita akadémiai templom anyagáról ld. az 1773-as felozlatási kotta- és hangszer-inventáriumot (in: Liceul Catolic Cluj Inventar 1702–1948. fond. 204. Inv. 127.: A kolozsvári piar. isk. anyaga. Bárdos Kornél jegyzetei alapján.) és az 1800-as kotta-inventáriumot (ld. uo.: Iratok Nr. 8). A gyulafehérvári jezsuita templom anyagáról ld. az 1773-as felozlatási hangszer-inventáriumot (in: OL F 477 cs. 2. Erdélyi Kincstári lt., Exactoratus Cameralis Jesuitica. Gyulafehérvár. Renner Gáborné jegyzetei.). Egyelőre ismeretlen annak a – valószínűleg Mártonfi püspök vizitációja alkalmával készített – hangszer- és kotta-inventáriumnak az eredete, mely egy erdélyi viszonylatban igen gazdag anyag (kb. 80 egységnyi mű) létezését jelzi (az állomány összetétele inkább egy nyugat-magyarországi székesegyház kottatárára vall: osztrák szerzők, gazdag világi repertoár). Valószínűleg elveszett vagy megsemmisült a kolozsvári Szt. Mihály templom 18. századi kottatára is (ebből az anyagból csak a sokat emlegetett J. Haydn: *Missa in Tempore belli*. Hob. XXII:9, ed. princeps maradt fenn. Ezzel kapcsolatban ld. Lakatos István: *A két Haydn*. Zenei történeti írások (Bukarest 1971), 67–94. o. Uő.: *Szimfónikus zene Kolozsváron I*. Zenei tudományi írások (Bukarest 1983). Ld. még Benkő András: *Haydn-bemutató Kolozsváron*. Zenei tudományi Tanulmányok (Budapest 1960), 675–686. o.

⁹ Ld. Antalfi János püspöki helytartó 1713-as jelentését. In: Entz Géza: *A gyulafehérvári székesegyház* (Budapest 1958), 124. o.

már Mártonffy György¹⁰ korában helyrehozzák, és ezt a munkát az utána következő püspökök is igyekeznek folytatni –, a 18. század folyamán már nem töltheti be hajdani szerepét, megmaradván az erdélyi katolikus egyházmegye elsősorban adminisztratív központjának. Erdély közigazgatási térképének átalakulása¹¹ nyomán a város periférikus helyzetbe kényszerül – Gyulafehérvár ez idő tájt egy osztrák katonasággal feltöltött mezővárosnak számít –, és ez az egyházmegyén belüli szerepére is kihatással van. Ráadásul bizonyos értelemben maga a püspöki rezidencia is formális székhellyé válik azok után, hogy III. Károly a mindenkori erdélyi püspököt a gubernium tagjává tette.¹² Márpedig a korabeli Várad esetében is láthattuk, milyen katalizátor szerepe lehet egy valóban működő püspöki rezidenciának.¹³

Gyulafehérvár – mindezek ellenére – lehetőségeit tekintve valószínűleg az erdélyi egyházmegye legtöbb katolikus temploma előtt járt. Erről tanúskodik 18. századi kottaállománya is, melyet ez ideig az erdélyi egyházmegye egyetlen fennmaradt, többé-kevésbé összefüggő katolikus zenei gyűjteményként tartunk számon.¹⁴

[A gyűjtemény leírása]

A székesegyház kórusának jelenlegi kottatára csak a mindennapi gyakorlatban használt anyagokat tartalmazza. A 18–19. század folyamán létrejött kottagyűjtemény ma már a gyulafehérvári Római Katolikus Teológia és Hittanárképző könyvtárában található, beosztatlan anyagként. A kottákon lévő bejegyzések arra utalnak, hogy az állományt két alkalommal írták össze. A 18. század végén–19. század elején Wenceslaw Schlauf

¹⁰ Mártonffy György (1668?–1721) 1703-tól pozsonyi, 1707-től esztergomi kanonok, 1708-tól nagyszombati plébános. 1713–1721 között Erdély püspöke.

¹¹ Erdély közigazgatási központja 1703-tól Szeben, majd 1790-től Kolozsvár.

¹² Ld. Hermann Egyed: *A katolikus egyház története Magyarországon 1914-ig* (München 1973). A főkoronársági tagság a püspökök részéről többek között hosszas szebeni tartózkodást igényelt. Kiváltságos helyzetüket II. József szünteti meg 1787-ben, amikor arra hivatkozva, hogy „senki sem töltheti be két helyen a rezidencia kötelességét s ezért az, akinek ilyen javadalma van, sem politikai, sem bírói tisztelet nem viselhet, felmenti a püspököt mind a Gubernium ülésein való megjelenéstől, mind az egyházi bizottság elnökségétől s ugyanezért a királyi tábla újonnan felállított státusába sem vette föl.” (Batthyány: i. m. 117. o.)

¹³ A művészettörténészek általában megegyeznek abban, hogy Várad művészileg Erdélytől sokkal távolabb állt, mint földrajzilag. „A Részek barokk művészete Buda és Bécs fele fordult s a történeti Erdély szinte önmagába zártan alakítja ki az új [18. századi] művészetet meghonosító műhelyeket és iskolákat” – írja például Bíró József (*Erdély művészete*, Budapest é. n., 116. o.). Ez a megállapítás, a korabeli zenei valóság ismeretében több szempontból is vitatható, ellenben az Európával fenntartott kontaktus oldaláról nézve mindenképp tényszerű. Várad Gyulafehérvárral szemben a 18. században nem csak a Patachich Ádám püspöknek (1759–1766) köszönhetően M. Haydn (1760–62) és Dittersdorf (1765–69?) által generált zenei élet minőségét tudja felmutatni. A váradai székesegyház kottatára ma is számos 1730-as évekbeli zenekari mű szólamanyagát őrzi. A Haydn–Dittersdorf periódus igazi jelentőségét, minősége mellett, irányultsága adja: az osztrák kultúrkörhöz való csatlakozás. Ugyanezt a lépést ugyanis Gyulafehérváron csak a 19. század első felében teszik meg.

¹⁴ A gyűjtemény leírásakor az anyagot három szempontból igyekeztünk felmérni: (1.) a beszerzések üteme, mennyisége (kötetek száma) szerint; (2.) a repertoár oldaláról (művek száma, műfaji, szerzőnkénti eloszlása szerint); (3.) az egyes anyagrészek, pl. műfaji rétegek repertoáron belüli jelenléte alapján (mennyiség = kottaoldal szerint).

regens chori, a 19. század második felében Reisch karnagy készíti el feltételezésünk szerint a kottaarchívum leltárát. Mivel az iratok maguk egyelőre ismeretlenek számunkra, nem tudhatjuk, hogy a fennmaradt anyag – 154 azonosítható mű (29 kötet), 6 anonim kompozíció és négy anonim töredék – hányad részét képezi az eredeti állománynak.

A feldolgozást és értékelést az anyag egységes volta tette lehetővé. 60 ismert szerzőjű (17 kotta, 1094 o.), közöttük egy autográf (47 o.), 9 anonim mű (9 egység, 314 o.) kézirat. A másolatok több mint kétharmadán (928 o.) szerepel *Wenceslaw Schlauf C. E. ad Carolinense Capelmeister* aláírása. Ez 47 (9 kötetnyi) szignált és 2 (1 kötetnyi) anonim kompozíciót jelent, amiből 7 kottaegység (= 46 mű = 775 o.) ténylegesen az ő másolata is. Az 1791(7)–1803 datálású Schlauf kézjegyek (szignálás, *procuratur* jelzés, másolatok) szolgálták az állomány időbeli elhelyezésének támpontjával.

A kottákat a következő szempontok szerint osztályoztuk:¹⁵

1. datált beszerzések

<i>procuratur</i>	Szerző	Cím		RISM
1791	Vanhal ¹⁶	<i>Mottetto de tempore</i>	Ms	
1798	Dreyer ¹⁷	<i>34 psalmi vesp.</i> op. 12	Pr L&S	D3562
1803*	Haydn	<i>Te Deum</i> ¹⁸	MsS	
1803*	Vogler ¹⁹	<i>Vesperae chorales</i>	Pr B	V2393

2. datált másolatok

MsDatum	Kopista	Hely	Szerző	Cím
1781	J. Veölb?	Eger	Novotni ²⁰	<i>Missa in A</i>
1791(7)	MsS	Gylfv.	Dreyer	<i>6 Miserere</i> op. 3.
1801	MsS	Gylfv.	Pausch ²¹	<i>32 psalmi vesp.</i>
1803	MsS	Gylfv.	Haydn	<i>Te Deum</i>

¹⁵ MsS = Schlauf másolat; * = Schlauf beszerzése; L&S = Augsburg, Lotter & Sohn; Br&H = Leipzig, Breitkopf & Härtel; Ch. Dr. = Wien, Chemische Druckerey; Blr = Speyer, Bossler; B-LM = Paris, Boyer-Le Menu; St&C = Wien, Steiner & Comp

¹⁶ Johann Baptist Vanhal /Wanhal/ (1739-1813) Magyarországon a 18. század végén az osztrák szerzők közül az egyik legjátszottabb. Művei csaknem minden székesegyházi kottatárban megtalálhatók. Mivel elsősorban világi repertoárhoz tartozó alkotásokról van szó, jelenlétük a rezidenciális zenei élet függvénye. Két szimfóniája és koncertje például már a pécsi dóm 1777-es rendelésében szerepel (Klt. Archiv Priv Fasc 151. nr. 5. Vö. Bárdos Pécs, 48. o.). Pécsen a dóm kottatárában ma is fellelhető 8 szimfóniája és 4 offertoriuma (ld. uo. *Függelék* 295–307 szám).

¹⁷ Johann Melchior Dreyer (1746[47?]-1824), német orgonista, württembergi *regens chori*. Műveinek többsége megjelent az augsburgi Lotter & Sohn-nál 1782–1803 között.

¹⁸ Hob. XXIIIc:2. (Großes) *Te Deum*

¹⁹ Georg Joseph Vogler (1749–1814), német zeneszerző és orgonista. Mannheimi majd stockholmi udvari karmester. Beethovennel egyidőben (1803–4) a Theater an der Wien megbízott operaszerzője. 1807-től darmstadti udvari karmester. Művei mellett, melyek elsősorban Németország és Svájc területén népszerűek, fontosak elméleti munkái, elsősorban az orgonaépítés terén eredményes hangtani kísérletei.

²⁰ Franz Anton Novotni /Novotny/ (c1749–1806) 1800–1806 között a pécsi székesegyház karnagya. Művei már az 1770-es évektől kezdődően szerepelnek a székesegyházak repertoárján. (Sas Ágnes: *Valentin Depisch (1746?–1782)*. Musicalia Danubiana, Budapest 1990, 7. o.)

²¹ Pater Eugen Pausch (1758–1838), német zeneszerző. Miséi, vesperásai 1790-től jelennek meg az augsburgi Lotter & Sohnnál. Művei elsősorban a mai Németország és Svájc területén voltak ismertek.

3. datálatlan Schlauf másolatok

(a szólamok végén *scripsit* terminus vagy/és aláírás)

Laucher ²²	<i>Tres missae solennes</i>	(„scripsit”)
Vanhal	<i>Litaniae lauretanae</i>	(aláírás)
Schlauf	<i>VI psalmi vespertini</i>	(„scripsit”)
Anonim1	Aria. <i>Ave o Jesu</i>	(aláírás)
Anonim2	Aria	(aláírás)

4a. W. Schlauf „tulajdonát” képező ismeretlen kopistájú másolatok

(a címdalón Schlauf aláírása)

Gleißner ²³	No. 5ta Nro. IVta <i>Missa</i> in G
Pausch	<i>Missa</i> IV in D
Linck?(Linek?) ²⁴	<i>Litaniae lauretanae</i>
Straßer ²⁵	<i>Litaniae</i> ex C

4b. Másolatok, melyek semmilyen bejegyzést nem tartalmaznak, de kapcsolatuk a felsorolt művekkel indokolttá teszi a Schlauf-féle repertoárhoz való csatolásukat:

Pausch	Nro. IVta/Nro. VIta <i>Missa</i> in A (Vö.: 2. és 4a.)
Straßer	<i>Litaniae</i> ex D

A két Straßer-mű (vö.: 4a., 4b.) valószínűleg ugyanabban a másolóműhelyben készült, erre vall a külalak és írásmód: emellett a két másolat ugyanannak a hivatásos kopistának a munkája és egyik mű sem jelent meg 1800 előtt nyomtatásban (ld. RISM).

Az 1-4. pontban felvázolt beszerzések, másolatok korszerűsége alapján feltételezzük, hogy a Schlauf kézjegyet nem viselő, de 1783 és 1792 között publikált következő ki-

²² Valószínűleg a Schillingnél (Gustav Schilling: *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexikon der Tonkunst...* 4. k., Stuttgart 1835, 328. o.) és Eiternél (Robert Eitner: *Biographisch-bibliographisches Quellenlexikon der Musiker und Musikgelehrten...* 6. k., Leipzig 1899–1904, 73. o.) szereplő osztrák kürtvirtuóz Joseph Anton Laucherrel azonos, aki a 18. század második felében Dillingenben a plébániatemplom karnagya és orgonistája. Fennmaradt kézíratai tanúsága alapján elsősorban egyházi műfajban alkotott. Miséi és vesperásai a speyeri Bosslernél jelentek meg. A RISM két művét említi. Közülük az egyik (L1087) a gyulafehérvári repertoáron szereplő három misét tartalmazza.

²³ Franz Gleißner (1760–1818), német zeneszerző, Alois Senefelderrel (1771–1831) közösen a litográfia feltalálója (1798). Művei, melyeket találmányának köszönhetően Bécsben is népszerűsített, elsősorban Németország területén voltak ismertek.

²⁴ A lexikonokban nem szerepel. A RISM által közölt 1740-es kiadványon megjelenő Linck Guidoval (L 2424) valószínűleg nem azonos.

²⁵ Vlsz. azzal a Johann Georg Straßerrel azonos, aki 1784-ben a bécsi karmelitáknál, a Maria Hilf és a St. Anna templomban volt karnagy (Biba, Otto: *Die Wiener Kirchenmusik um 1783. Beitrag zur Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts.* Jahrbuch für Österreichische Kulturgeschichte 1971, 35., 46. o.). A 18. sz. közepén, illetve a század második felében több Straßer mise szerepelt a mariazelli repertoáron. A mariazelli kéziratgyűjteménnyel együtt ezek a művek a 19. sz. közepén Seckauba kerültek. Két *Missa brevis*ét az 1775-ös Göß-i (Steiermark) inventárium tartalmazza (Federhofer, Hellmut: *Alte Musikalien-Inventare der Klöster St. Paul [Kärnten] und Göß [Steiermark]*. Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1951, 112. o.).

M.

Psalmi Vespertini
 Partis Domini
 vel de Confessione a ~

Caro Alto Tenore Basso
 Due Violini Viola e Organico etc.
 Due Corni partes Clarini et Fagotto

10. sam. non Oblig.

Prag. 31. Schlauf

Missa Carolinensi

Allegro.

pizz.

Moderato

adványok már 1803 előtt is a székesegyház repertoárját alkották (erre enged következtetni az 1803 utáni beszerzések megcsappanása is):

Dittersdorf	<i>Simfonia</i> [in D]	B-LM	1783
Rigel ²⁶	<i>Simfonia</i> [in F]		
Rosetti ²⁷	<i>Simfonia</i> [in Bb]		
Dreyer	6 <i>Missae</i> op. 2.	L&S	1790
Dreyer	18 <i>Psalmi vesp.</i> op. 4.	L&S	1791
Dreyer	6 <i>Missae breves</i> op. 6.	L&S	1792 ²⁸

5. 1803 utáni kiadványok, melyek a W. Schlauf kézjegye által jelzett perióduson kívül esnek:

Keller ²⁹	7 <i>Lit. lauretanae</i>	L&S	1805
Eybler ³⁰	<i>Off. de tempore I: Frenit mare!</i>	Ch. Dr. 2134	1814
Lasser ³¹	3 <i>Tres missae</i> op. 1.	St.&C.	a1816
Bühler ³²	<i>Drei Gesange</i>	L&S	
Bühler	<i>Vesp. breves</i> op. 22.	L&S	
Weigl ³³	<i>Litaniae solenni</i>	Regensburg, Pustet	

6. Datálatlan, ismeretlen kopistájú másolatok

Erdélyi viszonylatban – kéziratok esetében – a vízjeles papír használata a kb. 1820-as határvonal megvonásában nem irányadó. Az egyházi gyűjtemények és főleg a világi kottatárak számos, 1820 utáni (akár 1840-es datálású), azonos minőségű vízjeles papírra

²⁶ Henri Joseph Rigel (1741–1799), német származású. A 18. század végén az egyik legfontosabb Párizsban élő zeneszerző. 1784-től haláláig az *École Royale de Chant*, a későbbi *Conservatoire National* tanára.

²⁷ Franz Anton Rösler /Francesco Antonio Rosetti/ (1750–1792), cseh zeneszerző és karmester. 1773-tól Öttingen-Wallerstein gróf zenekarában nagybögős, majd 1785 vagy 1786-tól karmester és karigazgató. Műveit 1786-tól adja ki a bécsi Artaria valamint Európa számos kiadója.

²⁸ A besorolást az 1798-as *procuratur* jelzésű Dreyer op. 12. és részben az MSS Dreyer op. 3. (ld. 2. pont) is indokolja (azonos kiadó és egymáshoz közeli kiadási évek).

²⁹ Max Keller (1770–1855), német zeneszerző és orgonista (Altöttingen). M. Haydn tanítványa. A Falter & Sohn (München), Lotter és Duyle (Salzburg) kiadásában terjesztett művei – elsősorban egyházi kompozíciók – a 19. század elején népszerűek a német városokban.

³⁰ Joseph Leopold Edler von Eybler (1765–1846), osztrák zeneszerző. Bécsi templomi karmester, a császári ház gyermekeinek zenetanítója. 1804-től udvari másodkarmester. Salieri halála után. 1825-től elsőkarmester. Művei a bécsi kiadóknál jelentek meg. A 19. század elején Magyarországon az egyik legnépszerűbb osztrák szerző.

³¹ Johann Baptist Lasser (1751–1805), osztrák zeneszerző, énekes, karmester. Op. 1-es művét az augsburgi Lotter & Sohn adta ki elsőként 1795-ben. A dél-német templomok 1800 utáni repertoárján is gyakran előforduló szerző.

³² Franz Bühler /Bühler/ (1760–1824), német zeneszerző. 1801-től haláláig az augsburgi katedrális karnagya. Műveinek nagy része az augsburgi Lotter & Sohnál, Lotter & Boemnél, ill. Boemnél jelent meg.

³³ Joseph Weigl (1766–1846), osztrák zeneszerző. A 19. század elején a Nyugat-Magyarországon gyakran játszott osztrák szerzők közé tartozik.

másolt kéziratot tartalmaznak.³⁴ Emiatt az alábbiakban szereplő másolatokról csak feltekezhethetjük, hogy 1820–25-nél nem későbbiek, mint ahogy lehetnek akár Schlauf korabeliek is:

6a.

Kirnberger ³⁵	<i>Fuga</i>
Rosenthal ³⁶	<i>Fug für die Orgel</i> ³⁷
Habegger ³⁸	<i>Hymnus de Domenica. Methodo Figurato Choralis</i>
Habegger	<i>Hymnus de S. Angelo. Methodo Figurato Choralis</i>
Habegger	<i>Hymnus de S. S. Trinitate...Methodo Figurato Choralis</i>
Habegger	<i>Hymnus de Ascensione...Methodo Figurato Choralis</i>
Habegger	<i>Hymnus de Virginibus...Methodo Figurato Choralis</i>
Habegger	<i>Psalm de S. Angelo...Methodo Figurato Choralis</i>

6b. Anonim: 4 mise (2 hiányos), 3 mise (töredék), 1 vesperás (töredék és hiányos).

[A gyűjtemény értékelése]

A művek 65%-a (94 mű) nyomtatvány, a többi másolat. A nyomtatványok a kötetenként felmérhető beszerzések 41%-át (12 egység) és az állomány 55%-át (1775 o.) képezik.

Az 1–4. pontban felállított rendszer alapján megállapítható, hogy a repertoár 85%-a már 1803-ban a székesegyház tulajdonában volt (130 mű, 78 nyomtatvány, 52 kézirat, ez a kiadványokban lévő művek 83%-át, a másolatok 87%-át jelenti). Az állomány terjedeleme szerinti felmérése alapján a nyomtatványok 68%-a és – az anonim kompozíciókat is számításba véve – a másolatok 97,3%-a (az 1408 oldalból 1370) valószínűleg már W. Schlauf idejében is a székesegyház rendelkezésére állt. Ez utóbbiak több mint felét ő maga másolta. Tulajdonképpen a fennmaradt néhány kézirat sem mondható egyértelműen későbbinek, csupán hiányoznak a datálásukhoz szükséges adatok.

A beszerzések tehát 1803 után gyakorlatilag lezárulnak és az sem meglepő, hogy a később, feltehetőleg 1820–25-ig érkező (rendelt?) kottákban szereplő 16 műből 8 egyáltalán nem került előadásra (az anyag nem mutatja használat nyomát: a kották felvágatlanok). A gyűjtemény tehát – eltekintve az 1781-es datálású Novotni-kézirattól, az 1783-as szimfóniáktól és az 1790–91-es Dreyer-kottáktól – valószínűleg az 1791–92 utáni beszerzések nyomán alakulhatott ki.

³⁴ Ld. a kolozsvári zeneakadémia könyvtárában található Ruzitska kéziratok között pl. Nicolas Isouard *Jocunde* c. operája nyitányának 1841-es átíratát (KZA VIII. 41.), illetve a kolozsvári Akadémiai könyvtár Református kollégiumi anyagában található volt *zene-conservatoriumi* kéziratokat.

³⁵ Philipp Kirnberger (c. 1721–1783), német zeneszerző és zeneteoretikus, Bach-tanítvány. 1741-től lengyel és porosz udvarok zeneigazgatója, karmestere, zenetanára. Elméleti munkái (melyek egyikéből kimásolt példa lehet ez a fuga) 1760-tól jelennek meg.

³⁶ Lexikonokban nem szerepel. Eitner (QuL. 8. k., 315. o.) egy 1786-os darmstadti kéziratban fennmaradt nyitányát és két szimfóniáját említi.

³⁷ A Kirnbergerével azonos kopista.

³⁸ Életrajzi adatai ismeretlenek. Eitner (QuL. 4. k., 440. o.) több kéziratban fennmaradt miséjéről tud.

[*Forrás, proveniencia, beszerzések*]

Az 1803 előtti nyomtatványok nagy részét (a beszerzett kiadványok felét, a teljes nyomtatott anyag 68, a repertoár 83%-át) az augsburgi Lotter & Sohn által kiadott misék és vesperások alkotják. Az akkor még Speyerben működő Bossler cég és a párizsi Boyer-Le Menu 1–1 kiadvánnyal szerepel. Az 1803 utáni nyomtatványok ennél változatosabb képet mutatnak, ugyanis a még mindig működő augsburgi kapcsolatok mellett a bécsi Chemische Druckerey és a Steiner & Comp. is megjelenik.

Az 1803 előtti kéziratok egy része valószínűleg kiadványok alapján készült. Az Augsburgban megjelent művek terjesztésének már megvolt a maga útja és rendszere (feltehetőleg) egész Magyarország területén. Ezek a nyomtatványok a székesegyházi zenekarok újjáalakulását követően válnak ismertté, legkorábban Győrben (1709), ahol 1606-ban már újraindul a székesegyházi zenélés.³⁹ Beszerzésüknek ekkor már több évtizedes hagyománya volt a mai Erdély területén is (ld. a váradi székesegyház kottatárában levő 1734-es kiadványokat, a gyulafehérvári nyomtatványokat). A kapcsolat létezése természetes, hiszen a bécsi zeneműkiadás elindulásáig az augsburgi cég csaknem az egyetlen, amely katolikus repertoárhoz tartozó műveket adott ki.

A művek címdoldalának „külsalakja”, ill. tartalma nagyban egyezik a feltételezett mintául szolgáló kiadványéval (Dreyer op. 3., Laucher, Haydn). A kolligátumok esetében a másolat – tartalmában, ill. „szerkesztésében” – a kiadványt követi (Pausch *32 psalmi...*), vagy szelektál (egy művet vesz át: Gleibner,⁴⁰ Pausch *Missa in D* és *Missa in A*⁴¹), de címében jelzi a sorozatot.

A gyűjtemény minden szempontból legértékesebb darabja Haydn (*Großes*) *Te Deum*. Az 1790-es években komponált⁴² mű *ed. princeps*e 1802-es (Br&Hr, partitúra). A kéziratban szereplő *procuratur* terminus feltehetőleg ennek a nyomtatványnak a beszerzésére vonatkozik. (A Hoboken-jegyzék szerint négy olyan datált és a Br&H kiadás alapján készült, ismert provenienciájú vagy kopistájú másolatról tudunk, amely – a kiadvány mellett – esetleg forrása lehetett Schlauf kéziratának. Miután mind a négy másolat valamilyen formában Haydn köréből származik,⁴³ a kéziratok bármelyikének má-

³⁹ Ld. Bárdos Győr. 11. o. és Függelék 59. sz.

⁴⁰ A RISM két darab, 6–6 Gleibner misét tartalmazó kiadvány adatait közli (G 2592, 2593: op. 1. és op. 2., Augsburg 1793, 1798). A másolat valószínűleg ezekből készült (ld. a címleírásban szereplő *Nro. 5(6?) / Nro 4tat*). E két sorozaton kívül Eitner (QuL, 4. k., 278. o.) a 3 *Missae solennest* említi, amely kéziratban maradt fenn és a címleírást is figyelembe véve nem lehet forrása a másolatoknak.

⁴¹ A két mise forrása nem azonosított. Pauschnak három misesorozatát ismerjük (1790, 1792, 1802, dillingeni J. A. Laucher és augsburgi Lotter & Sohn kiadás). Ezek címleírása ill. *Besetzungja* nem azonos a másolatokéval, bár ez utóbbiakat, a címdalalon lévő adatok szerint egy sorozatból másolták.

⁴² A Hobokenben idézett források 1792-re (Larsen: *Die Haydn-Überlieferung*, Koppenhagen 1939, 146. o.), illetve 1798–99-re (ld. Griesinger leveleit in: *Haydn-Studien...*, Köln, München–Duisburg 1965, 79. és 87. o.) teszik a komponálás dátumát.

⁴³ Közülük kettő az Esterházy-gyűjteményből való, Haydn bejegyzéseit is tartalmazó Elssler másolat [ld. H–Bn, Ms. Mus. IV. 66–65, és Ms. Mus. IV. 1072.]. Ezek már címleírásuk alapján sem jöhetnek számításba (*Grand Te Deum* ill. *Nro. 1 Te Deum*). A másik két kotta szintén Elssler másolata: a grazi is tartalmazza Haydn bejegyzéseit, a prágai a Lobkowitz-gyűjtemény része (ld. Pnm. H.–St. I. 19.).

sodlagos forrásként való meghatározása egy Esterházy–kismartoni–Haydn kapcsolatra vetne fényt – aminek a valószínűsége azonban igen kicsi. Ellentmond ennek már az idő rövidsége is: Schlauf másolata 1803-as datálású.⁴⁴) Valószínű tehát, hogy egy, a partitúra *ed. princeps*e alapján készült igen korai másolatról van szó, és ez egyben a (*Großes*) *Te Deum* legkorábbi erdélyi bemutatóját is jelenti.⁴⁵ (Tudomásunk szerint ez az erdélyi katolikus egyházmegye első Haydn-bemutatója.)

A másolatok alapján készített(?), beszerzett(?), vagy rendelt(?) kéziratok – azok a példányok, melyek (a RISM-et alapul véve) 1800 előtt nem jelentek meg kiadásban, de ekkor vagy legkésőbb 1803-ban már a repertoár részét képezték⁴⁶ – változatos módon juthattak a székesegyház tulajdonába. Így például Franz Anton Novotni A-dúr miséjének 1781-ben Egerben készített másolata, valószínűleg Batthyány Ignác püspök révén került Gyulafehérvárra. Novotni miséi már az 1770-es évek végén jelen vannak egyes székesegyházak repertoárjában. Az egri székesegyház 1839-es leltára négy – ekkor már használaton kívül helyezett, feltehetőleg 18. századi másolatban levő – miséjét tartalmazza.⁴⁷

A valószínűleg hivatásos kopista által másolt Vanhal: *Mottetto de tempore* székesegyházi beszerzés, a két Straßer mű pedig Schlauf *possessori* jelzésével van ellátva. E néhány tétel ellenben nem elegendő ahhoz, hogy a székesegyháznak a korabeli másolóműhelyekkel kialakított kapcsolatára következtethessünk.

Tekintettel arra, hogy a nyomtatványok, illetve másolatok meglehetősen rövid idő alatt kerültek Gyulafehérvárra, és eredetükre (az augsburgi vonal dominál) valamint műfajukra nézve (többnyire misék, vesperások) viszonylag egységesek, arra következtethetünk, hogy a gyűjtemény egy újrainduló zenekar számára történt beszerzések eredményeképpen vagy egyszerűen a repertoár általános felfrissítése nyomán alakulhatott ki. Erre vall a beszerzések korszerűsége is: a nyomtatványok két kivétellel (ld. 4b.) 1790 utániak (az 1798-as *procuratur* jelzésű Dreyer-mű pl. 1797-es kiadás), a másolatok pedig

⁴⁴ Bárdos városmonográfiáinak függelékében egyébként még két másolat jelenik meg (Bárdos Pécs, *Függelék* 125. sz. és Bárdos Győr, *Függelék* 617. sz.), ezek forrása nem tisztázott. Az *ed. princ.* eddigi ismereteink szerint csak Székesfehérváron van meg (Bárdos Székesfehérvár, *Függelék* 250. sz.).

⁴⁵ Lakatos István szerint (i. m. 73. o.) M. Haydn nagyváradi működésének köszönhető, hogy Erdélyben alig van egyházzenei könyvtár, amelyben ne találunk másolatban vagy nyomtatásban Joseph és Michael Haydn szerzeményeit. A közölt adatok hiányosak és így nem tudhatjuk, hogy korabeli vagy későbbi anyagról van-e szó. A gyulafehérvári gyűjtemény kapcsán, J. Haydn *Te Deum*án kívül, Lakatos a következőket sorolja fel (mint a székesegyház kottatárában lévőket): Haydn ? *Litania*, C-dúr és *Missa*, B-dúr; M. Haydn *Missa*, C-dúr szolamanyaga és egy *Ave regina* orgonaszólama. Itt sem ad részletesebb leírást a forrásról (címléírás, proveniencia, dátum, papírminőség, jelzet, etc.). A kották ma nem találhatóak a gyulafehérvári székesegyház 18. századi anyagában. Lakatos szerint kétségtelen az is, hogy M. Haydn működése alatt a váradi székesegyházban gyakran játszották J. Haydn műveit (címeiket nem említi. A váradi székesegyház kottatárának feldolgozása folyamatban van.). Ez azt jelentheti, hogy a klasszikus mester alkotásai – a nyugat-magyarországi székesegyházakkal összhangban – már az 1760-as években népszerűek voltak. Egyelőre a váradi székesegyház és az erdélyi katolikus templomok közötti szoros kapcsolat léte – melyet Lakatos feltételez – a források által nem igazolt. Benkő András (i. m. 675–687. o.) az első kolozsvári Haydn előadások dátumaként az 1804-es évet jelöli meg.

⁴⁶ Ld. pl. a Schlauf által másolt litániát, amely ekkor még kiadatlan. Vanhal egyházi művei közül néhány megjelent nyomtatásban, elsősorban Bécsben 1800 után.

⁴⁷ Bárdos *Eger*, 69. o.

adott esetben rövid időn belül követik az ugyancsak az 1790-es években megjelent forrásukat.⁴⁸ Mindezekről végső soron nem tudni, hogy a tájékozottság és a kapcsolatok vagy csak a rendelkezések önkéntelenül is működő, illetve szükség esetén működésbe jövő hagyományos rendszerének az eredményei, esetleg mindkettőé.

A székesegyházi zenélés rendje Batthyány és Mártonfi idejében

A kottaarchívum összefüggő állományának kialakulása gróf Batthyány Ignác és Mártonfi József püspökök idejéhez kötődik. Batthyány,⁴⁹ bár maga sem tartózkodik gyakran Gyulafehérváron, 1715 óta az első egyházfő, aki érzi egy valóságos püspöki rezidencia hiányát.⁵⁰ Kora mecénás püspökeinek példáját követve a székhelyhez méltó, maradandó művet szándékozott létrehozni.⁵¹ Ezt szolgálta a könyvtáralapítás, a csillagvizsgáló felállítása, a csillagászkanonoki státus létrehozása és a püspöki palota helyrehozatala.⁵²

Batthyány szerepe a kottagyűjtemény létrejöttével kapcsolatban is jelentős lehetett. Igaz, amint ez a repertoár vizsgálatából is nyilvánvaló, a kottagyűjtemény kialakulását kiváltó ok nem elsődlegesen művelődési: nem az európai (zene)kultúra önmagáért való behozatala, megszólaltatása, meghonosítása – olyan szándékok, melyek a felvilágosult püspököt könyvtárának létrehozásakor vezérelhették –, hanem egyszerűen a székesegyházi liturgiát kiszolgálni hivatott, a püspöki székhely igényeinek megfelelő zenei keret biztosítása.⁵³ Batthyánynak a székesegyházbeli zenélés iránti ilyen értelmű érdeklődését mutatja az is, hogy befejeztette a székesegyház barokk orgonáját, püspöki je-

⁴⁸ Az 1791-ben kiadott Dreyer op. 3-at Schlauf 1791(7)-ben, az 1797-es Pausch *32 psalmi vespertinét* 1801-ben másolta le. Az 1792 után megjelent Laucher-mű szintén Schlauf másolata. Gleißner és Pausch miséivel kapcsolatban ld. a 39–40. jegyzetet.

⁴⁹ Batthyány Ignác (1741–1798) a család pinkafői ágának leszármazottja, Németújváron született. Alsóbb iskoláit Pesten a piaristáknál végezte, majd a nagyszombati jezsuita kollégiumban folytatta. Grazban és Rómában további teológiai tanulmányok következnek, párhuzamosan a vatikáni könyvtárban végzett történeti kutatásokkal. 1763-tól Egerben, Esterházy Károly püspök mellett kanonok, majd 1773-tól nagyprépost. 1780-tól haláláig Erdély püspöke. Életéről ld. Bíró Vencel–Boros Fortunát: Batthyány Ignác *Erdélyi katolikus nagyok* (Kolozsvár 1941), 113–115. o.; Döbrentei Gábor: *Batthyány Ignác*. Erdélyi Múzeum 1815/2; Jakó Zsigmond: *Batthyány Ignác a tudós és tudományszervező*. Magyar Könyvszemle 1991, 353–375. o.

⁵⁰ Ehhez az Egerben szerzett tapasztalatok is hozzájárulhattak, elsősorban Esterházy Károly püspök nagyszabású építkezései, amelyeknek Batthyány tanúja lehetett.

⁵¹ Batthyány művelődési intézményei – írja Jakó Zsigmond (i. m. 353. o.) – nem státuszszimbólumokként jöttek létre (a könyvtáralapítás pl. a kor főpapjainak körében szinte kötelező volt), hanem egy átgondolt tudományszervezői program részeként.

⁵² Ld. 1788-as püspöki jelentését (i. m. 101. o.): „A sz. e.-at új orgonával, a főoltárt szentségházzal látta el, egy mellékoltárt, szószéket és kanonoki stallumokat készíttetett több mint 6000 forint költségen. A püspöki palotát, amely 200 évig romokban állott, több mint 10000 forint kiadással megfelelő állapotba hozatta, ártatlan szórakozás céljából kertekről és virágokról is gondoskodott.”

⁵³ Feltűnő, hogy a nem liturgikus művek aránya mennyivel kisebb Gyulafehérváron, mint más püspöki székhelyek anyagában. Szemléletesen mutatja a különbséget például a szimfóniák aránya. Erről ld. részletebben a 80-as jegyzetet.

lentése szerint a székesegyháznak egy orgonát adományozott, külön rendeletben gondoskodott a székesegyházi zenélésről és feltehetőleg szerződtette Wenceslaw Schlaufot, a 18. század egyetlen ismert gyulafehérvári zeneszerző *regens choriját*.

A liturgikus cselekmények rendjét, a kanonokok és zenészek kötelezettségeit az 1785-ös *Decretum*ban⁵⁴ határozta meg. Valószínűleg az 1764-ik évi hercegprímási rendeletet⁵⁵ igyekszik Gyulafehérváron érvényesíteni, így kitételei, emiatt is, kimondottan a zsolozsmára vonatkoznak. Elrendeli a székesegyházban az állandó zoltározást, kivéve a három téli hónapot (nov., dec., jan.). Kötelezi a kanonokokat, hogy minden konventmisén (a hetes kanonokok pedig minden órán) legyenek jelen. A kántoroknak és zenészeknek, akik „bevett szokás szerint” a püspöktől kapják fizetésüket, kötelességük, hogy valamennyi zsolozsmán részt vegyenek. Hétköznap fél 9-től a kishórakat végzik folyamatosan, a konventmise előírások szerinti közbeiktatásával. „A konventmise mindennap segédletes és énekes, orgonakísérettel ellátva. Az orgonán kívül hétköznap más hangszert ne alkalmazzanak. [...] Az antiphonáléból az introitust, graduálét, offertoriumot, gloriát, credot, sanctust és postcommuniot énekeljék a kóruson.”⁵⁶ Nagyböjt kivételével délután 3-kor mondják a vesperást és a completoriumot, hozzácsatolva a következő matutinumot és laudest. Nagyböjt harmadik napjának kivételével a martyrologiumot minden nap énekelve kell végezniük. Vasárnap és ünnepnap „a tertiat, vesperást és completoriumot énekelve végezzék úgy, hogy a tertia alatt is szóljon az orgona. [...] a tertia után pedig Asperges legyen.” Meghatározott kiemelkedő ünnepeken a matutinumot a laudessel énekelve végezzék.⁵⁷

A *Decretum*ot követően a zsolozsma fegyelmére vonatkozó közelebbi adataink nincsenek – a püspök az évente kétszer jelentést tevő (a *puntator* tiszteivel megbízott) éneklőkkanonokon keresztül ellenőrizte rendeletének tiszteletben tartását.

Mártonfi püspök⁵⁸ – Batthyány utóda – 1803-as jelentése nyomán mégis úgy tűnik, hogy a megszabott kötelezettségeknek nem tudtak minden tekintetben megfelelni – a kanonokok állandó kórusa „kis számuk, betegség, szegénység, különböző e. m-i, káptalani és szentszéki elfoglaltságuk miatt nem valósult meg”,⁵⁹ az elrendelt kóruskötelezettség sohasem volt gyakorlatban.

⁵⁴ *Decretum erectionis chori. Cibinii. 1785. Inv. S. Crucis.* In: Püspöki jelentések i. m. 118. o.

⁵⁵ E szerint a káptalan minden tagja köteles a teljes zsolozsmát közösen végezni. A rendeletet egyébként Győrben is újratárgyalják 1767-ben. Ld. Bárdos i. m. 71. o.

⁵⁶ Batthyány: i. m. 118. o.

⁵⁷ Ld. uo. 118. o.: „karácsonykor, újévkor, vízkeresztkor, nagyhét utolsó három napján, húsvétvasárnap, áldozócsütörtök, pünkösdvásárnap, Úrnapján, Szűz Mária fogantatása ünnepén, gyertyaszentelő-, gyümölcsöltő- és nagyboldogasszonykor, Sz. Mihály napján, a székesegyház felszentelése évfordulóján, Sz. Péter és Pál napján, Sz. István király és Mindszentek ünnepén, ideértve a halotti officiumot is.”

⁵⁸ Mártonfi József (1746–1815) Bécsben, Budán majd Kolozsváron tanár. 1779-ben az erd. kat. isk. főigazgatója, 1786–98 között az erd. r. k. státus referense. 1788-ban címzetes kanonok, 1793-ban címzetes püspök, 1799-től Erdély püspöke. Számos színdarabja maradt fenn kéziratban. Versek is írt. (Révai 13. k. 461. o.; Bíró–Boros: *Mártonfi József*, i. m. 116–119. o.)

⁵⁹ Mártonfi i. m. 127. o. Vö.: Rudnay Sándor 1819-es püspöki jelentése (i. m. 133. o.): „A kanonokok a p. vizitációs dekrétuma értelmében a karimán állandóan jelen vannak, ami – mint minden kezdet – nehéz: a karima a napi órák, vesperás és completorium elmondásában áll, mégpedig minden vasár és ünnepnap és a nagyböjt összes napjain a székesegyházban, a matutinumot és laudest a nagyobb ünnepek és a nagyhét kivételével magányosan végzik”.

Ami a Batthyány-féle *decretum* zenészekre vonatkozó kitételeit illeti a feldolgozott kottaanyag műfaji rétegeit alapul véve feltételezhető, hogy a zenészek Mártonfi püspök idejében is teljesítették kötelezettségeiket.

[A székesegyházi zenélés feltételei]

Mindmáig ismeretlen a korszakban foglalkoztatott zenészek száma. Az 1801-es egyházlátogatási jegyzőkönyv⁶⁰ Alexander Farkas kántoron kívül⁶¹ öt székesegyházi zenészt említ: Franciscus Jagert, Johannes Fruszkót, Johannes Heinschhel[?] (mindannyian tanítók is), illetve két zenészt, akit ezek helyettesül neveztek ki. A lista valószínűleg nem teljes, ugyanis a művek hangszerigénye és a fennmaradt hangszer-inventáriumok⁶² alapján feltételezhető, hogy a székesegyház ennél lényegesen nagyobb zenekart foglalkoztatott. Valószínű tehát, hogy az említett jegyzékben a tanítók, ill. a plébániával kapcsolatban álló személyek, alkalmazottak felsorolása adhatott alkalmat arra, hogy az elsősorban tanítókként működő zenészeket és helyetteseiket feljegyezzék. Különösen megmagyarázhatatlan, hogy Wenceslaw Schlauf *regens chori* sem szerepel a felsorolásban.

A lexikonok, a székesegyház és az erdélyi katolikus püspökség – művelődéstörténeti s főleg zenei vonatkozású adatokban igen szegény – irodalma, a 18. századi Erdély zenei történetét kutató munkák, a kiadott történeti, ill. zenei jellegű forrásgyűjtemények, valamint az ez ideig átnézett levéltári források nem említik Wenceslaw Schlauf nevét.⁶³

A valószínűleg Batthyány Ignác által szerződötett, feltehetőleg cseh származású⁶⁴ muzsikus – a kottákon lévő bejegyzései szerint – 1791(7) szeptember 15. és 1803 között zeneszerző *regens chori*ja a gyulafehérvári székesegyháznak. Másolatai mennyisége alapján igen sokat tett a székesegyházi zenélés gazdagítása érdekében. Őt követően nemcsak a kottabeszerezések és a másolatok csappannak meg, hanem a még szórványosan érkező új kották, művek közül is több érintetlen marad, ami a néhány éves fellendülés megszakadását jelzi.

Batthyány és Mártonfi püspök korszakát megelőzően a székesegyház zenekarának létezésére utal a Sorger püspök 1730-as *visitatio*jában említett *ludi magister* és magyar kántor (*cantor hungaricus*),⁶⁵ az ebből az alkalomból készített hangszer-inventárium,

⁶⁰ Püspöki lt. Can. vis. 1801. 6. sz.? Gyulafehérvári plébánia. Bárdos Kornél levéltári kutatásai.

⁶¹ Őt megelőzően a székesegyház kántorai: Fangh Stephan (1794) és Lukáts Johann (1794–1797). Ld. OL F 485 cs. 2. Erdélyi kincstári lt. Off Somt. Com. Renner Gáborné kutatásai.

⁶² Ld. az 1730-as és 1821-es egyházlátogatási jegyzőkönyvet. Püspöki lt. Canonica Vis. 3. sz. (Sorger vis. 1730, Gyulafehérvár székesegyház) és uo. 1. sz. (Szepessy vis. 1821)

⁶³ A lexikonok mellett átnézett részletesebb forrásgyűjtemények: RISM; Eitner; *Tabulae musicae austriacae* I., 4., 7., 9., 10., 12. k. (Wien, 1964–1992); Püspöki jelentések. i. m.; Püspöki lt. Canonica Vis. 1711–1782, 1801. 1821 (Bárdos Kornél jegyzetei). A téma további levéltári kutatásokat igényel. Sajnos jelenleg a káptalani lt. anyaga a székesegyházbeli felújítási munkák miatt nem hozzáférhető. Schlauf 1798-as datálású G-dúr áriáját a nagyváradi Székesegyház kéziratosa anyaga tartalmazza.

⁶⁴ A cseh zenészek 1740-es és 1780-as tömeges kivándorlásának fő célpontja Bécs, de Nyugat- és Közép-Európa számos zenekarában ill. zenekara élén is megtalálhatók. (Musikgeschichte Österreichs. II., Wien 1979. 95. o.)

⁶⁵ Püspöki lt. Can. Vis. 3. sz. (Gyulafehérvár). Vö. OL F 46 Guberniumi lt. 1737 [R R]: 1736-ban meghal Pauli Nagy és helyette Stephan Torma de Csicsó-Keresztur lesz a székesegyház kántora. Renner Gáborné kutatásai.

illetve egy 1735-ös, *Carolinensi Cathedralis Ecclesia* zenészei számára tett alapítvány.⁶⁶ Feltételezhető ugyanakkor, hogy már korábban is létezett zenekar, hiszen III. Károly 1716-ban létrehoz egy alapítványt, mely többek között a zenészeket is hivatott támogatni.⁶⁷ (A rendszeres egyházi muzsikálás megszervezésében az 1716-ban Gyulafehérvárra települt jezsuiták mutatnak jó példát. Ők „1716-tól 1771-ig folyamatosan zenei kísérettel tartják ünnepeiket.”⁶⁸) A székesegyházbeli zenélés folytonosságára utaló adatok hiányában csak feltételezzük, hogy ez a – legkésőbb 1730-ra meghonosodott – gyakorlat továbbra is érvényben maradt,⁶⁹ bár részben ez ellen szól, hogy az 1731-ben elkezdett barokk orgona építése⁷⁰ igencsak akadozott a század közepén,⁷¹ és tudjuk, Batthyány Ignác püspökre hárul a feladat, hogy azt befejeztesse.⁷² Igaz, ez idő alatt sem volt orgona nélkül a székesegyház.⁷³

A hangszerállomány az 1730-as inventárium alapján⁷⁴ megközelítette egy nyugat-magyarországi püspöki rezidencia egyházi zenekarának felszereltségi szintjét.⁷⁵ Egyelőre nem világos – további levéltári kutatásokat igényelne – sikerült-e Gyulafehérváron ezt a szintet megőrizni. A jezsuiták 1745-ös, a székesegyházbeli zenélés fenntartása érdekében történt beszerzései, kölcsönzései cáfolni látszanak ezt a tényt. 1745-öt követően pedig, eddigi forrásaink alapján csak a jezsuita templom feloszlásakor⁷⁶ juthatott „új” hangszerekhez a székesegyház. A feloszlási inventáriumban egyébként meglepően ke-

⁶⁶ Püspöki lt. 2. sz. (Gyulafehérvár). Bárdos Kornél kutatásai.

⁶⁷ Entz i. m. 210. o.

⁶⁸ Batthyáneum R III 11 *Annuae Residentiae Albensis Soc. Jesu.* Vö.: Batthyáneum R III 2. *Rationes quotidiani expos. ab Anno 1730:* a hegedűsöknek, kántoroknak, éneklő seminaristáknak a jezsuita templom éneklő zenészeinek 1730-ban, a jezsuita templom zenészeinek 1734-ben kifizetett összegek etc. Ugyanitt az első adatok a („városi”) trombitásokról (1733), trombitásokról és katonazenészekről (1735). Bárdos Kornél kutatásai.

⁶⁹ Egyetlen közbeeső adatunk szerint 1745-ben a székesegyház zenészeit el kellett bocsátani, és a jezsuiták gondoskodtak hangszerekről (hegedűkről, trombitákról), valamint zeneileg képzett szeminárium növendékekről, akik a megszokott istentiszteleteken közreműködtek. Ld. *Annuae Residentiae Albensis...* i. m. Bárdos Kornél kutatásai.

⁷⁰ Ld. a Sorger püspök által kötött szerződést. Közli Entz i. m. 137. és 210. o.

⁷¹ Sorger püspök végrendeletileg 1000 rajnai forintot hagyott az orgona befejezésére. 1742-ben mestereket hívatnak az orgona megvizsgálására. A javítások („Organo noviter erecto”) Sztoyka Zsigmond Antal püspök (1749–59) idejében, valószínűleg 1752-re készülnek el és ekkor újra kipróbáltatják a hangszert (ld. a gyulafehérvári káptalani lt. 1752. II. 27. 7118 sz. iratát. In: Entz i. m. 210. o. – az orgona kipróbáltatása a papnevelő 1753-as alapításával is összefüggésben lehet). Az 1770-es leltár szerint ellenben az orgona nines kész teljesen (ld. uo. 137. és 210. o.).

⁷² Ld. a Püspöki lt. 580/1783 sz. szerződését az orgona festéséről és aranyoztatásáról. Közli Entz i. m. 211. o.

⁷³ Ld. az 52. jegyzetet.

⁷⁴ „organum exiguum, tubarum unum par, litorum unum par, Hubuarum unum par, Brat(sch)a unum, Fagotum unum, Violam unam, Fidium unum par, tympanum parvum ex aurialcio” (Püspöki lt. Can. vis. 3. sz.). Az adatok csupán informatív jellegűek, mivel a zenészeknél otthon levő hangszerek egy része gyakorta kimaradt ezekből a leltárakból. Vö. a Bárdos városmonográfiákban közölt hangszer-inventáriumokkal.

⁷⁵ Ld. pl. a pécsi székesegyház 1732-es leltára alapján itt: 6 vl, 2 va, 2 vlc, 1 cb, 1 org, 1 par? timp, trp (Bárdos *Pécs* 19. o.). Győrben 1721-ben: 5 prebendista, egy létszámfeletti kürtös, két discantista, egy organista és *regens chori* (Bárdos *Győr* 51. o.)

⁷⁶ A jezsuita templomot és zárdát a katonai kórház kapta meg (Batthyány i. m. 99. o.), s ezt sikerül Batthyánynak 1792-ben megszereznie könyvtára, csillagvizsgálója, ill. a papnevelde számára (Jakó i. m. 367. o.).

vés hangszer szerepel,⁷⁷ de már ez az állomány is elégséges lenne ahhoz, hogy a Schlauf autográfja és másolatai nyomán körvonalazódó igényt kielégítse. A W. Schlauf repertoárjából kirajzolódó szükséglet: négy énekszólam mellett két violino, viola, két corno, két clarino, organo, violone, timpani.⁷⁸ Ehhez társul néha két fuvola (Dreyer op. 3., Haydn), két oboa (Vanhal Lit., Haydn), egy fagott (Haydn). Természetesen a székesegyház, illetve a Schlauf által beszerzett kották is ezt az állapotot tükrözik: az alapfelálláshoz képest csak a Vanhal-litániában szereplő két fuvola jelent többletet. Bár ilyenformán egy 10–12 tagból álló együttes képe körvonalazódik, az eddig ismert iratanyag nem igazolja egy ekkora püspöki-székesegyházi zenekar létezését. A korabeli gyakorlat ismeretében feltehető, hogy egy-egy zenész több hangszeren is közreműködött, és az is valószínű – erre enged következtetni a Mártonfi József és Rudnay Sándor püspökök által felvázolt helyzet is –, hogy ezt a repertoárt a néhány állandó zenész mellett a zenéhez értő seminaristák és az ilyenkor rendszerint kiegészítőként alkalmazott katonazenészek közreműködésével tartották fenn.⁷⁹

[*Wenceslaw Schlauf repertoárja. Összegezés*]

A székesegyház fennmaradt anyaga feltehetőleg töredékét képezi a 18. sz. folyamán felhalmozódott gyűjteménynek (hiszen zenekar már 1730-tól létezett). Nem tudni, hogy ez a kottaállomány a múlt században is oly gyakori selejtezések, vagy az utóbbi évtizedek viszontagságai közepette vált ennyire hiányossá. A jelenlegi kottatár több mint kétharmada (130 mű) 1791 és 1803 között már Gyulafehérváron volt, s ez indokolta a periódus repertoárjának felmérését – annál is inkább, mert jelen pillanatban ez az egyetlen olyan zenei anyag, mely az erdélyi egyházmegye 18. század végi állapotáról informál. Még akkor is indokolt a felmérés, ha elképzelésünk szerint ez az állapot egy perifériára szorult központ állapota, s az eképpen kialakult szituáció sem szűkebb (erdélyi), sem tágabb (történelmi magyarországi) környezetben nem modellértékű, majd-hogynem egyedi.

A székesegyház zenei életének feltételei tehát valószínűleg meghaladták egy átlagos erdélyi egyházmegyei katolikus templom lehetőségeit, de az említett adminisztratív központi státuszából eredően nem biztosították számára a püspöki székhelynek kijáró központi, irányító, kezdeményező szerepet: a többi, reprezentatív, ceremóniális funkciójának is eleget tevő püspöki székhely viszonylatában Gyulafehérvár hátrányos helyzete talán még nyilvánvalóbb.

⁷⁷ I. m.: „organum positivum cum fistulis plumbeis? – / clavicembalum cum 10 cordis lateralis? – 1 / tubae 2 / alto viola seu Braesa 1 / tympana magna aerea 2 / fides 2 / cornua antiqua cum registris? 2. Vö. a kolozsvári Szentháromság templom 1773-as felosztási inventáriumával (i. m.), amely 34 hangszert sorol fel.

⁷⁸ A violone és timpani ugyan csak a Dreyer és Haydn kéziratok címleírásában szerepel, korabeli szokás szerint a violone valószínűleg mindvégig, a timpani pedig a két clarino állandó kiegészítőjeként volt jelen a zenekarban.

⁷⁹ Nem érdektelen, hogy ebben a periódusban (1794-ig) a katonazenekar karmestere valószínűleg éppen az a Franz Müller Kratochwill, aki 1765-ben a Dittersdorf által vezetett váradai székesegyházi zenekar szopranistája[?] és 1818–1839 között a temesvári székesegyház zeneszerző *regens chorijs*a pedig a cseh származású Joseph Kratochwill. (Bárdos Kornél jegyzetei).

A repertoár gerincét a korabeli német szerzők művei alkotják. Ez a szituáció eltér attól, amit a nyugat-magyarországi székesegyházak inventáriumai és a fennmaradt kottarchívumok tükröznek – melyekben a bécsi alkotók már az 1730-as évektől kezdődően mind nagyobb számban tűnnek fel. A repertoár természetesen nem zenei értelemben, az éppen aktuális zenei köznyelv szempontjából mondható túlhaladottnak – hiszen korszerű 18. század végi anyagot tartalmaz, és ekkor Bécs hatása a dél-német, cseh, magyar régióban már egyértelműen érvényesül. A beszerzések rendszeréből és tartalmából kiolvasható szükséglet az, ami arra utal, hogy a székesegyházi muzsikálás szokásrendje egy korábbi, közép-európai szinten a század első felére jellemző állapotot konzervál. A gyűjtemény műfaji rétegeinek a felmérése nyomán ugyanis megállapítható, hogy a gyulafehérvári székesegyházi zenélés valószínűleg ellenállt a szekularizációnak. A püspöki székhely korlátozott szerepéből is adódik, hogy nem honosodott meg az a közép-európai gyakorlat, mely a zenekari kompozícióknak templomi környezetben, elő-, köz- és utójátékként helyet adott.⁸⁰ Így a századfordulóra sem születik meg az igény arra, hogy az augsburgi katolikus nyomda mellett – melynek termékei több évtizede jelen vannak az erdélyi gyűjteményekben – a székesegyház felvegye a kapcsolatot az elsősorban világi repertoárt közlő bécsi zeneműkiadókkal. Nem véletlen tehát, hogy a repertoár több mint kétharmadát a már felsorolt augsburgi kiadványok és az augsburgi kiadványok alapján készített másolatok alkotják. Ugyanakkor jellemző, hogy ebben a periódusban a nyugat-magyarországi székesegyházak repertoárján a Gyulafehérváron meglévő, augsburgi kiadókon keresztül terjesztett német szerzők művei alig,⁸¹ vagy egyáltalán nem szerepelnek. Jóllehet Wenceslaw Schlauf másolatai részben osztrák szerzők (Laucher, Haydn) legújabb műveiről készültek – s ezzel arra utalnak, hogy a *regens chori* Bécs hatását is magával hozta –, szintén az egyházzenei műfaj határain belül maradnak.

A székesegyház által biztosított körülmények a késő barokk szellemiség folyamatos jelenlétére utalnak, még nem követik tehát azokat a (tudati) változásokat, melyek a századfordulóra már Magyarországon is a zene társadalmi szerepének és magának a zenei recepciónak a lassú átalakulásához vezettek.

⁸⁰ Az 1803 előtti művek műfaji eloszlása: 3 szimfónia, 26 mise, 6 *Miserere*, 94 *Psalmi vespertini*, 2 vesperás, 4 litánia, 1 motetta, 1 *Te Deum*, 2 fúga orgonára, 2 ária, 6 himnusz. Vö. a győri székesegyház 1813-as inventáriumával (Bárdos i. m. 97. o.): 760 műből 71 szimfónia, 149 mise. Péccsett az 1770–1780-as évekből kb. 50 szimfónia maradt fenn, ami szintén a püspöki rezidencián tartott hangversenyekre utal (Bárdos i. m. 47. o.).

⁸¹ Dreyernek 1820 körül játsszák műveit Sopronban és Egerben (Bárdos *Sopron, Függeték* 103–109. sz.; Bárdos *Eger, Függeték* 80–81. sz.). A pesti szervitákhoz 1817-ben kerül op. 9-es miséje (H–Bn Ms. Mus. IV. 1099). Pausch op. 3.-as művének második kiadása Győrben (Bárdos *Győr, Függeték* 1035. sz.) egy másik műve Péccsett található (Bárdos *Pécs, Függeték* 248. sz.). Vogler műveit Győrben a század végén bécsi kiadványokból játsszák (Bárdos *Győr, Függeték* 1434–1439. sz.). A szombathelyi ferenceseknél a századfordulón készül egy másolat (H–Bn Ms. Mus. IV. 835.). Székesfehérváron 1829-ből szintén másolatban maradt fenn egy műve (Bárdos *Székesfehérvár, Függeték* 723. sz.). Straßer művei ha nem is széles körben, de már elég korán ismertek lettek. Egyik litániája Győrben Istvánffy másolatában maradt fenn (Bárdos *Győr, Függeték* 1390. sz.). Sopronban a Szent Mihály-templom kottatárának 1791-es inventárium tartalmazza egy miséjét (Bárdos *Sopron*, 150. o.) és az akkori karnagy Th. Ern. Mühlner (1769–1805) másolatában máig fennmaradt öt műve.

Ennek ellenére a gyulafehérvári székesegyház Erdély több katolikus templomához hasonlóan az európai műzene közvetítőjévé lett. Sajnálatos módon viszont ennek a zenének nemcsak gyulafehérvári, de magyarországi viszonylatban sem volt – Dobszay László megállapítása szerint – elég széles háttere, és szinte semmi polgári közvetítő réteggel nem bírt. Így a századforduló új regionális „központjával”, Kolozsvárral ellentétben Gyulafehérváron az ilyenformán létrejött zenei közeg nem talált talajra olyan polgári kezdeményezésekben, melyek megalapozhatták volna a város 19. századi zenei életének intézményesített formáit és műkedvelő taborát.

Katalin Szacsvai Kim:

DIE KARLSBURGISCHE MUSIKALIENSAMMLUNG AM ENDE DES 18. JAHRHUNDERTS

Die methodische Bearbeitung der in Siebenbürgen vorhandenen Musikaliensammlungen aus dem 18. Jahrhundert wurde – im Unterschied zur Erforschung der anderen Gebiete des historischen Ungarns – nur teilweise durchgeführt. Abgesehen von dem Zusammenschreiben der Sammlungen aus Hermannstadt und Kronstadt (den wichtigsten siebenbürgischen sächsischen Zentren) am Anfang des 20. Jahrhunderts, steht die systematische Bestandsaufnahme und Bewertung des siebenbürgischen geistlichen und weltlichen Repertoires noch aus.

Von den katholischen Sammlungen, die im 18. Jahrhundert nach der Wiederherstellung der siebenbürgischen Diözese entstanden waren, haben wir oft nur aus sekundären Quellen Kenntnis. Das Musikarchiv der karlsburgischen Kathedrale aus dem 18. Jahrhundert wurde bis jetzt als die einzige erhaltene und mehr oder weniger zusammenhängende katholische Musikaliensammlung angesehen. Der aus dem 18. und dem angehenden 19. Jahrhundert stammende Teil des Archivs konnte durch die Identifizierung der Verfasser und Kopisten und mit Hilfe der Signatur eines, bis jetzt unbekanntes Komponisten-Regens chori – übrigens der einzig bekannte aus Karlsburg – rekonstruiert werden.

In der Arbeit werden der musikalische Usus, der musikalische Kontext und das Repertoire der karlsburgischen Kathedrale auf Grund des Musikarchivs aus der Zeit der Bischöfe Batthyány und Mártonfi, an Hand der bischöflichen Berichte und des von Batthyány ausgegebenen Dekrets von 1785, sowie mit Hilfe von bis jetzt noch unveröffentlichtes Archivangaben im Nachlaß von Bárdos Kornél, untersucht.

Ferenczi Ilona:

GENFI ZSOLTÁRLETÉTEK LANTRA A 18. SZÁZADBÓL

A 16. század közepétől sorra hagyták el a francia nyomdákat a lantra írt gyűjtemények, közülük néhány olyan is, amely genfi zsoltárok dallamait vette alapul.¹ A lant mint kísérő, de önálló hangszer is elsősorban a házi zenélésben kapott helyet,² a rövid ideig tartó francia reformáció korában pedig a legjelentősebb hangszerként tartották számon.³

A lantműveket általában vokális letétekből készítették, dolgozták át lanttabulatúrába. Ez az eljárás kétféleképpen történt: 1) a dallam többszólamú feldolgozását – a meglévő harmonizálást teljes egészében figyelembe véve – lanttabulatúrába írták át; vagy mind-egyik szólamát lanttabulatúrába, vagy pedig az egyik szólamát (rendszerint a legfelső dallamszólamot) vonalrendszerben hagyták, a többit pedig hangszeres tabulatúrába ültették át. Ebben az esetben nem volt különbség a lantletétre redukált zsoltár és a többszólamú ének között. 2) A lantjátékos nem a már ismert harmonizálást vette alapul, hanem a zsoltárdallamhoz új kíséretet komponált. Az első generáció (1550 körül) legismertebb képviselői közül Certon és Janequin, a második generációból (1560 után) Goudimel zsoltárai terjedtek leginkább lantátiratban.⁴ (Sőt a 16–17. század fordulóján a francia katolikus egyház is magáévá tette a lantátíratok használatát, ami a népszerű műfaj propaganda-eszközként való alkalmazását mutatja.)

A francia zsoltárdallamokat lantátíratban nemcsak francia szöveggel adták ki, hanem más nyelvre fordított zsoltárszövegek incipitjeivel is. Így az 1617-ben Arnheimben megjelent *Testudo Spiritualis* lehetővé teszi Dávid zsoltárainak francia (Marot-Bèze), latin (Spethe), német (Lobwasser) és flamand (Dathenum) nyelven történő éneklését, illetve lanton való megszólaltatását. A gyűjtemény lantátíratát Goudimel 1564-es letétjei alapján Laelius készítette, mégpedig úgy, hogy a cantus firmus dallamot a tenorból a legfelső szólamba helyezte át, a basszust viszont változatlanul hagyta.⁵

¹ Ismert átfrók: Bianchini, Gorlier. Le Roy, Morlaye, Besard, Laelius, Vallet. Kéziratok: Uppsala, Leiden, Vilnius. Ld. a RISM idevonatkozó köteteit (B VII + szerzők szerint).

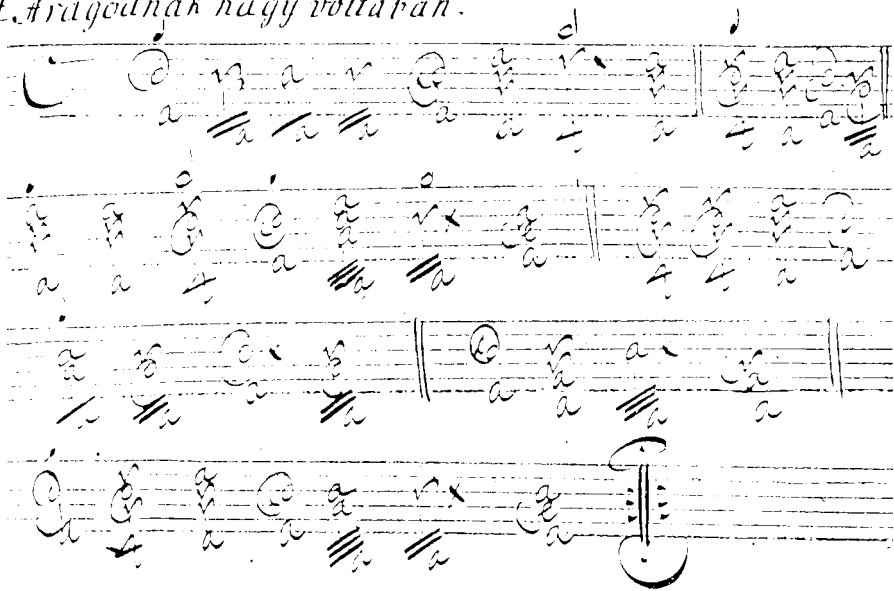
² Bibliográfia és repertoár W. Boetticher *Laute* címszavában, in: *Die Musik in der Geschichte und Gegenwart*, Bd. 8. Bärenreiter Verlag 1960, Sp. 345–382, továbbá a *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 11. kötetének (London 1980) *lute* szócikke négy szerzőtől (342–365. o.)

³ Jelenleg a francia Jean-Michel Noailly foglalkozik ezzel a témával, akinek a lanttabulatúrába átfirt zsoltárokrol szóló előadását (*Les Psaumes réduits en tablatures de Luth*) 1991-ben az IAH-konferencián volt módomban hallani Leuvenben.

⁴ Certon 1545, 1555; Janequin 1549, 1559, továbbá Bourgeois 1547, 1554; Goudimel 1562, 1564, 1568 (ld. RISM köteteket)

⁵ Daniel Laelius: *Testudo spiritualis continens psalmos Davidis, juxta melodias Gallicas sive Lobwasseri ad testudinis usum non ineleganti modo accommodatos*. Arnheim 1617 (RISM A/I/5 L 192)

XXXVIII. Zoltár.
H. Arigodnak nagy vóttában.



I. a példa

Zsoltárfeldolgozások annál a Le Roy-nál is megjelentek, aki alkalmanként Bakfark műveit is felvette kiadványaiba.⁶ Arról azonban nincs tudomásunk, hogy a 16–17. század folyamán Magyarországon is elterjedt volna a lantkíséretes, vagy különösen a szóló lanton előadott francia zoltár.⁷ A francia „Psalterium” valószínűleg csak Szenci Molnár Albert fordítása révén (1607) és utána is csak lassan és igen válogatva épült be a protestáns egyházak énekkincsébe. A 17. század első felében ugyan a lőcsei énekeskönyvekbe is bekerült, 1635-ben pedig az Eperjesi graduálban tizenhárom egyszerű Goudimel-féle tétel is helyet kapott.⁸ Lantra készült hazai letéttel azonban először a 18. században találkozunk.

A 18. század második felétől a jelentősebb református kollégiumokban olyan vegyes összetételű énekgyűjteményeket használtak a diákok, melyekbe különböző éneklési–zenélési alkalmakhoz (istentisztelethez, temetéshez, lakodalomhoz) kapcsolódó énekeket

⁶ 1564-ben kiadótársával együtt önálló kötetet jelentetett meg Párizsban Bakfark műveiből: *Premier livre de tabelature de luth contenant plusieurs fantasies, motetz, chansons françoises, et madrigalz.* (RISM A/VI B 723)

⁷ Az utóbbi években Király Péter kutatásai nyomán rendelkezünk bővebb ismeretekkel a magyarországi lantjátékról. Kandidátusi értekezése is ehhez a témához kapcsolódik (*Lantjáték Magyarországon a XV. és a XVII. század közepe közötti időszakban*).

⁸ Lőcse 1635, csak szöveggel; Lőcse 1652, dallammal is. Az Eperjesi graduálban (*Graduale Ecclesiae Hungaricae Eperiensis*, Musicalia Danubiana 9, Budapest 1988), a Nr. 550–559 és a Nr. 579–581 tételek.



1.b példa

jegyezték le. Bár ezekből a feljegyzésekből a magyar zenetörténet számára nem a genfi zsolnárok dallamai a legfontosabbak, hanem azok, melyek a 20. századi felvételekről ismert népdalok múltbeli útját segítenek meghatározni, mégis fontos állomásként könyvelhetjük el a genfi zsolnárok magyarországi elterjedésében. Ezek a dallamgyűjtemények, ún. melodiáriumok igen kezdetleges (olykor primitív) hangjegyrással készültek, ritmusjelzésük pedig olykor értelmezhetetlen, olykor szándékosan hiányzik (talán mert szűköstelennek tartották). A dallamok megfejtését az eligazodást akadályozó sokvonalas szisztéma jelentősen megnehezíti. Ezért meglepő számunkra, hogy ugyanebből a korból igen pontosan lejegyzett lantletéteket ismerhetünk meg, melyek eredete a melodiáriumok közelségébe visz bennünket.⁹

A lanttabulatúrában lejegyzett füzet a Ráday levéltárban található, jelzete K 1.577, mérete 20.5×15.6 cm, haránt kézirat. A papír vízjele középen kettévágva, alul hatágú csillag, felül TGL betűk (a G valamivel lejjebb a többinél). A vízjelet eddig még nem tudtuk azonosítani. A kézirat mindössze *három* főlíó terjedelmű és sehol nem tartalmaz évszámot. Így a leírás idejére kizárólag a lejegyzés módjából, valamint a letétek stílusából következtethetünk.

A három főlíón öt francia zsolnárléte van lejegyezve, magyar nyelvű incipittel. A betűk formája az írásszakértő Stoll Béla szerint 18. századi jellegzetességeket hordoz;

⁹ Bartha Dénes kiadványából, *A XVIII. század magyar dallamai* (Énekelt versek a magyar kollégiumok diák-melodiáriumaiból). Budapest 1935, a francia zsolnárok közlése kimaradt. (Magyarozatát ld. i.m. 21.o.)

XLII. Zóltár.

Mint a kőp hives patakra.

2.a példa

pontosabb meghatározásához talán majd a vízjel ismerete segít. A zenei lejegyzés a 16. században francia földön kialakult lanttabulatúrás írásmóddal készült. Ez a lejegyzési mód még a 18. század folyamán is ismert és használatos volt Európaszerte,¹⁰ nemcsak nálunk, ahol általában egy jó évszázaddal megkésve követték a zenei változásokat. Kéziratunkban a zsolttárok hatvonalas szisztémában jegyezték le. A húrok hangolására a lejegyzésből lehet következtetni: A, d, f, a, d', f' (vagyis a később elterjedt hangolási mód).¹¹ A francia lanttabulatúrás írásmódnak megfelelően a lejegyző kisbetűket használ, a póthúrok pengetéséhez pedig számokat. A szokásostól az erősen cirkalmazott d-betű, valamint a c-betű írásával tér el, ez utóbbit a v-betűhöz hasonlóan kanyarítja. A lantlététekben – csakúgy mint a melodiáriumokban – általában kétféle ritmusjelet különböztetünk meg: egy gyorsabbat (negyed) és egy nyújtottat (fél érték). A ritmusképletek egyik feldolgozásban sem követik az eredeti francia mintát. A C-metrumjelzés nem ütembeosztást jelöl, hanem kizárólag a páros lüktetést. Ütemvonalakat nem húztak, csak

¹⁰ Leírását ld. Willi Apel: *Die Notation der polyphonen Musik 900–1600*, Leipzig 1962, 69–80.

¹¹ i. m. 77. o.

2.b példa

a kisebb-nagyobb formai részeket elválasztó vonalakat. A felsoroltakon kívül még három jel fordul elő: a betűket (alkalmanként a számokat is) összekötő függőleges vonalka a fedett játékmódra utal; az x-vel megjelölt hang a jobb kéz gyűrűs ujj, az ívvel ellátott pedig a középső vagy mutatóujj használatát javasolja.

1. kottapélda. 38. zsolttár. *Haragodnak nagy voltában*. A dallam a legfelső szólam-ban, de tenor fekvésben helyezkedik el. A feldolgozás kétszólamúan kezdődik, majd az első szakasz végére hármashangzatokkal válik teljessé. A harmonizálás igen egyszerű, gyakori az I–V–I inga.

2. kottapélda. 42. zsolttár. *Mint a szép hives patakra*. Goudimel harmóniáit követő, de alterált hangok nélküli feldolgozás; kiegyenlített ritmussal, a zárlatoknál alkalmanként a mozgást élénkítő nyolcadokkal. A francia mintához képest két helyen tér el: az első tonikai zárlatnál, majd pedig a terc kitöltésénél a második nagy sor kezdetén.

3. kottapélda. 81. zsolttár. *Örvendezetek*. Az egyetlen letét, mely nem alaphelyzetű hármashangzattal indul. Hat rövid szakaszából hármát a decima-párhuzam uralja, ezáltal egyhangúvá (sőt primitívvé) válik a harmonizálás.

4. kottapélda. 23. zsolttár. *Az Úr énnékem őriző pásztorom*. A dór–eol dallam dūr-variánsban jelenik meg, amit semmiképpen nem értékelhetünk lejegyzési hibaként. A lejegyző mind az öt letétet rendkívül világos, áttekinthető, egyértelmű írásmóddal készíttette, ezért jelen esetben egy egész darabon végigvonuló variálásról van szó. A lant-tabulatúrás írásmód a betűkkel egyébként is konkrétan meghatározza a hangmagasságot, ami kizárja az állandó hibalehetőséget. Esetünkben arról a dūr–moll kettőségről van szó, amelynek ellentétes irányú (dūr dallam mollosításának) lehetőségére Csomasz Tóth Kálmán hívja fel a figyelmet a pozsonyi korálkönyv (ca. 1800) francia zsolttárdallamaival kapcsolatban.¹²

¹² Csomasz Tóth Kálmán: *Zur Metamorphose etlicher Hugenottenpsalmen*, Stud. Mus. 16 (1974), 179–203.

L. X. X. VI. Feltár.
 C. Ruenderzetek.

Handwritten musical notation on four staves. The notation is highly stylized and includes various symbols, including circles, lines, and letters (a, b, c, d, e, f, g, h, i, j, k, l, m, n, o, p, q, r, s, t, u, v, w, x, y, z) written in a cursive script. The notation is arranged in four staves, with the first three staves having a double bar line in the middle. The fourth staff ends with a large, decorative flourish.

3.a példa

Printed musical notation on two staves. The notation is in a standard Western musical style, featuring a treble clef and a common time signature (C). The notation consists of a series of notes and rests, arranged in two staves. The first staff has a treble clef and the second staff has a bass clef. The notation is arranged in two staves, with a double bar line at the end of the second staff.

3.b példa

X.XIII. Stáar.
Meir enn kem öxi páfster em

A handwritten musical score consisting of six staves. The notation is dense and includes various rhythmic markings, such as slurs, accents, and dynamic markings like 't' and 'a'. The piece is titled 'Stáar' and has the subtitle 'Meir enn kem öxi páfster em'. The handwriting is in a cursive style, and the score is divided into measures by vertical bar lines.

1a pelda

A printed musical score consisting of three systems of two staves each. The notation is clean and includes various rhythmic markings, such as slurs, accents, and dynamic markings like 't' and 'a'. The piece is titled 'Stáar' and has the subtitle 'Meir enn kem öxi páfster em'. The printed score is divided into measures by vertical bar lines.

1b pelda

*34. zsoltár.
Mindenkoren áldom e.*

5.a példa

5. kottapélda. 34. zsoltár. *Mindenkoron áldom.* Az egész letétben egyféle ritmusképlet vonul végig. A repetáló dallamhangok alatt általában nem történik akkordváltás, ami – különösen a második szakasz elején – vontatottá teszi a harmoniai folyamatot.

Az öt zsoltárdallamból négy (a legterjedelmesebb 34. zsoltárt kivéve) megtalálható a melodiáriumokban, közülük három (38., 42., 81.) pedig többszólamú letétben is.¹³ A lantfeldolgozások eszközhasználata igen közel áll ezekhez a többszólamú változatokhoz: harmonizálás és ritmus tekintetében három melodiárium (Pap, Pataki, Sárosi) mellé sorolható. A melodiáriumok dallama ugyancsak alig ritmizált (általában szintén kétféle érték), harmonizálásuk pedig kevésbé bonyolult, mint a legegyszerűbb Goudimel-letété.

¹³ 23. zsoltár: Szarka melodiárium (tenor dallam), Melegh melodiárium (csak basszus szólam); 38. zsoltár: Pap melodiárium (többszólamú), Sárosi melodiárium (többszólamú), Pataki melodiárium (többszólamú), Székárosi–Járdánházi melodiárium (csak tenor és basszus), Novák, Melegh és Pataki melodiárium (más szöveggel, többszólamú); 42. zsoltár: Melegh melodiárium (többszólamú), Pataki melodiárium (többszólamú), Sárosi melodiárium (csak tenor és basszus), Pataki melodiárium (más szöveg); 81. zsoltár: Pap melodiárium (többszólamú), Sárosi melodiárium (többszólamú), Pataki melodiárium (csak discant, tenor,

5.b példa

Ez a harmonizálás elsősorban a párhuzamos hangköz- (hangzat-) mozgáson alapul, ellenmozgást ritkán alkalmaz. A vokális és instrumentális feldolgozási mód tulajdonképpen a tenordallam kezelésében tér el. Amíg mind az öt lantletétben a legfelső (egyúttal tenor) szólamba kerül a zsoltárdallam, a melodiáriumok többszólamúsága jobban megőrzi az eredeti Goudimel-elgondolást: a tenor szólamba helyezett cantus firmus alá és fölé egyaránt énekelnek a többi szólamok.

A melodiárium-letétek természetesen vokális megszólaltatásra készültek, a lantletétek ezzel szemben magukon viselik a hangszeres előadásmód korlátait. Mindezek ellenére a kétféle feldolgozásmód akkordhasználat, az akkordok egymásutánisága és a francia ritmussal ellentétes kiegyenlített mozgás arra utal, hogy kéziratunk keletkezési idejét és helyét a melodiáriumok közvetlen közelében kell keresnünk. A hangszeres zsoltárfeldolgozások általunk eddig ismeretlen területre vezetnek bennünket: az előadásukba minden bizonnyal hangszereket is bevontak a kántáló kollégiumi diákok. A zsoltárokat „vocaliter” vagy „instrumentaliter” adták elő, alkalmanként talán a kétféle előadásmódot egyesítve is. A hangszerhasználat alapján azt is feltételezhetjük, hogy az egyszólamúan lejegyzett francia dallamokat lantkísérettel szólaltatták meg. (Sőt – feltételezni is merész – még a magyar népdalokat is!?) A lantletétek ismeretében mindenesetre a diákmelodiáriumok egyszólamú lejegyzései is másféle értelmezést nyernek.

basszus). Melegh melod. (csak discant, alt, basszus). A melodiáriumok feldolgozását Farkas Zoltán és Gupcsó Ágnes végzi. Ők engedtek betekintést a melodiáriumok készülő támlap-anyagába, amiért ezúton is köszönetet mondok.

Ilona Ferenczi:

GENFER PSALMSÄTZE FÜR LAUTE AUS DEM 18. JAHRHUNDERT

In diesem Artikel handelt es sich um ein in Lautentabulatur geschriebenes Heft, das im Ráday Archiv Budapest unter der Signatur K 1.577 aufbewahrt wird. Das Entstehungsdatum des Manuskripts ist zwar unbekannt, die Buchstabenform ist aber kennzeichnend für das 18. Jahrhundert. Das Heft enthält die Sätze von fünf Genfer Psalmen (Nrn. 23, 34, 38, 42 und 81), deren Bearbeitungsweise der in den Kollegien verwendeten sogenannten »Melodiariumsbüchern« nahesteht. Solange aber die Melodiarien den Cantus firmus im Tenor bevorzugen, erscheint die Psalmmelodie in den Lautensätzen in der höchsten Stimme, sich den Gegebenheiten des Instruments anpassend. Besondere Aufmerksamkeit verdient hier die Bearbeitung der Melodie des 23. Psalms in Durvariante.

Grabócz Márta:

A NARRATÍV TRANSZFORMÁCIÓS MODELL ÉS AZ AFFEKTUSOKKAL VALÓ ÉPÍTKEZÉS A SZONÁTAFORMÁBAN (MOZART: K. 338. C-DŰR SZIMFÓNIA I. TÉTELE)*

In memoriam A. J. GREIMAS

A klasszikus korszak szonátaformáját a zenészek és zenerajongók mindig is par excellence „egyensúly-formaként” tartották számon (a 20. századi német nyelvű formatani terminológia szerint: „Gleichgewichtsform”).

Szabolcsi Bence és Ujfalussy József munkái mellett talán Charles Rosen volt az első a nyugati szakirodalomban, aki 1972 óta „dramatikus formaként” említi egyes mozarti, beethoveni szonátaformákat és a feszültség-oldódás játéka miatt épp a drámaiság lehetőségét emeli ki bennük.¹

A szonátaformában – mint tudjuk – tartalmilag háromrészes szerkezettel van dolgunk (A B A'), amely az expozíció ismétlése miatt A A B A' alakot is ölthet, bár ez mit sem módosít a tartalmi hármasságon. Az egyes formarészekben belül is a háromtagúság, sőt olykor a szimmetria uralkodik (főtéma-terület; átvezetés; melléktéma-csoport; mely utóbbi gyakran használja a főtéma motívumait, pl. a mozarti lassú-tételekben.)

Ez a formaterv, amely tehát több szinten valósítja meg a háromtagú szimmetrikus szerkezetet, látszólag tökéletesen ellentmond a narratívok négypólusos transzformációs modelljének (ún. „szemiotikai négyszög”), amely az egymással konfliktusban álló, egymásnak ellentmondó elemek párba állítására épül. Más szóval: a szintagmatikus analízis szempontjából a szonátaforma nem felel meg a narratív (úgymond „drámai”) szerkezet jellemzőinek.

A szonátaformát megvilágító elemzés nézőpontja azonnal megváltozik azonban akkor, ha ugyanezt a szimmetrikus formát annak affektus-tartalma, affektus-szerkezete szempontjából kezdjük el vizsgálni (vagyis az egyes formarészek szemantikai értékei, jelentettjei szempontjából).

Hogy ezt a fajta elemzést megvalósíthassuk, az intonáció-elmélet és a felvilágosodás affektus-elméletének eredményeire kell támaszkodnunk.

Borisz Assafjev elmélete szerint az intonáció annak a legkisebb zenei egységnek felel meg, amely jelentés-hordozásra képes. „Az intonáció olyan tényező, amely értelmet ad ill. értelmet társít a hangzó jelenséghez.”²

A cikk eredetileg francia nyelven, nem zenei szakolvasóknak készült az alábbi kötet számára: *Semiotic of Culture in Eastern-Central Europe and East-Europe*, (Austrian Association for Semiotics, Bécs, megjelenés éve várhatóan: 1995)

¹ Charles Rosen: *The Classical Style*, Norton Library/Viking Press, New York, 1972 (magyarul: A klasszikus stílus, Budapest, Zeneműkiadó, 1977.)

² Boris Assafjew: *Die musikalische Form als Prozess*, Berlin, Verlag Neue Musik, 1976, p. 120.

„Jóllehet, Aszafjev a zenei alkotást ‚intonált’ egységnek, az elméletalkotás egy lehetséges kiindulópontjának tekinti, de azt is megértette, hogy a zene létezése nem korlátozódik az alkotás folyamatára, hanem megmarad a hallgatók kollektív emlékezetében. Ez a zenei tudat, mint egyfajta virtuális tématar néhány különösen hatásos, több kompozícióban is fellelhető zenei fordulatból születik meg és fejlődik tovább. Ezeket Aszafjev ‚memoranda’-nak nevezi: ezeknek egésze alkotja a kollektív emlékezést és annak működési módjait: az új intonációk térhódítását és egyes intonációk elfeledését.”³

A felvilágosodás materialista esztétikája megpróbálta számba venni az affektusokat, a szenvedélyeket. 1739-ben J. Mattheson volt az, többek közt, aki egyfajta szótárt készített oly módon, hogy a Descartes által felsorolt szenvedélyekhez bizonyos, ezeket kifejezni képes zenei képleteket rendelt (hangnem, tempó, hangköz stb.).⁴

1961-ben „Intonáció, jellemformálás és típusalkotás Mozart műveiben” c. cikkében⁵ Ujfalussy József tett elsőként kísérletet arra, hogy Mozart bizonyos téma-típusait ismeresse. E típusok bemutatása legnagyobbbrészt megfelel a Descartes-i hat alap-szenvedély sorának (öröm, bánat, szeretet, gyűlölet, vágy, csodálat) ill. ezek al-kategóriáinak. Ujfalussy József tipológiájának létjogosultságát és megalapozottságát igazolja az a módszer, amelynek révén a szöveggel rendelkező művektől (operák, dalok) haladt a csak hangszeres művekig. Másrészt pedig az a tény, hogy az azonos zenei képletek (hangnem, dallam-motivika, ill. hangköz-használat, ritmus stb.) mindig azonos szöveg-motívumokhoz ill. szövegben jelzett affektusokhoz rendelődnek (öröm, fájdalom, erény, bosszú stb.). A tipológia hitelességét harmadrészt az a cikk-végi összefoglaló táblázat igazolja, amely az egyes zenei képletek „rokonsági körét” határozza meg. Ennek tanúsága szerint egyes zenei témák, ill. affektusok egymásutánja nemcsak az operahősök vagy hősnők áriáiban alkot logikusan felépülő láncolatot, hanem hasonló affektus-, ill. téma-kapcsolódásokkal találkozunk a szimfónia-tételekben vagy kvartett-, kvintett-tételekben is. Mindezen eredmények olyan „kompozíciós stratégiákra” irányítják rá a figyelmet, amelyek egyrészt a legújabb zenetudományi és zeneszemiotikai kutatások célpontjai,⁶ másrészt pedig további munkára kell, hogy ösztönözzék a fiatalabb generációkat, tekintettel a feltérképezetlen területekre.

A fentiek alapján – némi leegyszerűsítéssel – elmondhatjuk, hogy Ujfalussy József cikkében tizenkét affektust ill. mozarti típust mutat be állandó zenei képletek és különféle zenei műfajok tükrében, mint például az alábbiakat:

³ Eero Tarasti: „intonation” szócikk, in: A. J. Greimas–J. Courtés: *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, vol. II., Paris, Hachette, 1983, p. 124.

⁴ J. Mattheson: *Der vollkommene Kapellmeister*, Hamburg, 1739.

⁵ Ujfalussy József: Intonation, Charakterbildung und Typengestaltung in Mozarts Werken, in: *Studia Musicologica*, Tomus I. fasc. 1–2., Bp., 1961, pp. 93–145.

⁶ Lásd: Robert Hatten: *Musical Meaning in Beethoven. Interpretation, Correlation, Markedness*, Indiana University Press, Bloomington, 1994.; Eero Tarasti: *A Theory of Musical Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington, 1994.; Charles Rosen: *The Romantic Generation*, Harvard University Press, 1995.; Kofi Agawu: *Playing with Signs*. (Haydn, Mozart) Princeton University Press, New Jersey 1991.; Carolyn Abbate: *Unsung Voices. Music and Narrative in the 19th Century*. Princeton University Press, New Jersey 1991.

- 1) szomorúság, lemondás, szenvedés;
- 2) kétségbeesés, reménytelenség;
- 3) szeretet, két személy barátsága-egyetértése, testvériség;
- 4) az erény, az arany középút, a hős ethosza, kalokagathia;
- 5) vágy, titkos reménykedés, előérzet;
- 6) harag, düh, méltatlankodás, bosszú;
- 7) a hős, aki a bánattól, reménytelenségtől hajtva cselekszik stb.

Egy zeneszerző, egy stílus vagy egy korszak tipikus jelentetteit számbavevő zene-tudományi kutatások az 1960-as 70-es évek óta figyelhetők meg (lásd pl. Szabolcsi B., L. Ratner, E. Tarasti, J. W. Allenbrook, V. Karbusicky és e cikk szerzőjének munkáit).⁷

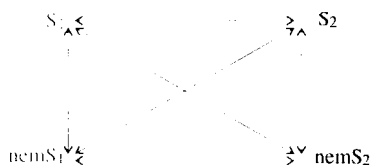
Ha Ujfalussy József tipológiáját, és/vagy Leonard Ratner 27 klasszikus stílusbeli ún. „topos”-át vagy Szabolcsi Bence dallamtípusait és „Musica Mundana”-beli archetípusait affektus-szótárként vagy – általában véve – a kollektív emlékezet jelentetteinek szótáraként alkalmazzuk, ily módon lehetségessé válik egy mozarti vagy beethoveni szonátaforma-tétel narratív szerkezetének leírása, elemzése. Ez utóbbi esetben pedig egyértelművé válik, hogy *bizonyos* tételek pontosan megfelelnek a négypólusú, az ellentétpárok korrelációjára épülő narratív transzformációs modellnek.

Algirdas Julien Greimas elbeszélő nyelvtanának és az ún. szemiotikai négyszög elméletének rövid bemutatásakor J. Courtés és A. J. Greimas nyelvelméleti értelmező és szemiotikai szótárának leírásait hívjuk segítségül.⁸

„Szemiotikai négyszög alatt valamely szemantikai kategória logikai tagolásának (= artikulálásának) vizuális ábrázolását értjük. A jelentés elemi szerkezete, amennyiben – kiindulásként – úgy határozzuk meg, mint két elem (jelentett) közti kapcsolatot, csupán az ellentétek megkülönböztetésére épül (e megkülönböztetés pedig a nyelv paradigmatiszós tengelyét jellemzi). (...)

Elég, ha az S₁/S₂ ellentétekből indulunk ki és azt feltételezve, hogy e kapcsolat logikai természete meghatározatlan marad, ezt az oppozíciót elnevezzük *szemantikai tengelynek*. Ekkor észrevehetjük, hogy a tengely mindkét tagja képes külön-külön létrehozni egy újabb ellentét-viszonyt, egy S/nemS típusú kapcsolatot (azaz: S₁/nemS₁ és S₂/nemS₂).

E kapcsolatok együttesének ábrázolása ekkor négyszög alakot ölt:



⁷ Szabolcsi Bence: *History of Melody*, Budapest, 1969.; Leonard Ratner: *Classic Music. Expression, Form and Style*, New York, Schirmer Books, 1980.; Eero Tarasti: *Myth and Music*, Acta Musicologica Fennica 11, Helsinki, 1978.; W. J. Allenbrook: *Rhythmic Gesture in Mozart*, Chicago University Press, 1983.; V. Karbusicky: *Grundriss der musikalischen Semantik*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1986.; Grabócz Márta: *Morphologie des avures pour piano de F. Liszt*, MTA Zenetudományi Intézet, Bp. 1987.

⁸ A. J. Greimas–J. Courtés: *Sémiotique. Dictionnaire ... Op. Cit., Vol. I.*, Paris, 1979, p. 29–31 („carré sémiotique” szócikk)

Ezek után egyenként azonosítjuk a különböző viszonylatokat.

a) Az első – $S_1/nemS_1$ vagy $S_2/nemS_2$ – ellentmondási viszonylatnak nevezzük; ez az úgynevezett ‚statikus‘ meghatározás a két elem közös jelenlétének (együttlétének) lehetetlenségére vonatkozik. A dinamikus definíció szerint ez a viszonylat a tagadási műveletnek felel meg, amelyet az S_1 vagy S_2 tagon végzünk, hogy azután az e tagoknak ellentmondó $nemS_1$ ill. $nemS_2$ elemekhez jussunk. Így lehetséges az, hogy két alaptagból kiindulva két új, azoknak ellentmondó tagot hozzunk létre.

b) A második művelet az állítás: az ellentmondó tagokon ($nemS_1$ ill. $nemS_2$) végrehajtva jelenhet meg implikáció (= feltételes következtetés) formájában, és az állított tagok „feltételezéseiként” tünteti fel a két alaptagot ($nemS_1$ feltételezi S_2 -t; $nemS_2$ feltételezi S_1 -t). Akkor és csak akkor áll jogunkban elmondani, hogy a két feltételezett alaptag egy és ugyanazon szemantikai kategória tagja, amennyiben e kettős állítás magával vonja e két párhuzamos következtetést. (...)

c) A két alaptag (a mi esetünkben S_1 , S_2) mindegyike feltételezett: úgy mondják, hogy kölcsönös feltételezett kapcsolatban állnak egymással, azaz hogy ellentésségi viszonyban vannak.”⁹

Ahelyett, hogy folytatnánk a szemiotikai négyszög bemutatását a szótár egyéb szócikkei segítségével, próbáljuk meg összefoglalni a három alapvető viszonylatot előbb a négyszög ún. statikus definíciója szerint, majd az ezeknek megfelelő három dinamikus művelet szerint.

1) a négyszög statikus definíciója:

- ellentésségi viszony ($S_1 - S_2$; $nemS_1 - nemS_2$)
- ellentmondó viszony ($S_1 - nemS_1$; $S_2 - nemS_2$)
- kiegészítő viszony ($nemS_1 - S_2$;
 $nemS_2 - S_1$)

2) dinamikus leírás vagyis az egyes műveletek a jelentés elemi szerkezetének tagjai között:

- feltételező művelet (lásd az ellentésségi viszony elemeit)
- tagadási művelet (lásd az ellentmondási viszony elemeit)
- állító és következtető (implikációs) művelet
(lásd a kiegészítő viszony elemeit):

„A szervezési modell (a négyszög) annyiban szemantikai, amennyiben elsődlegesen a jelentést strukturálja. Pontosabban fogalmazva: a jelentés elemi szerkezete megfelelő szemiotikai modellt nyújt ahhoz, hogy egy szemantikai mikro-univerzumon belül az értelem (jelentés) artikulálása lehetségessé váljon.

Ezen elemi szerkezet révén bomlik az értelem jelentők együttesévé.”¹⁰

„A közvetítések topológiai szintaxisa – miközben megkettőzi a négyszög logikai művelteinek útvonalát – olyan keretet ad, amely az elbeszélést értékteremtő folyamat-

⁹ Ibid.

¹⁰ Paul Ricoeur: La grammaire narrative de Greimas, in: *Documents de Recherche du Groupe de Recherches sémio-linguistiques de l'Institut de la Langue Française*, No. 15., Paris, EHESS/CNRS, 1980, p. 7.

ként tárja elénk.”¹¹ E rövid, igen vázlatos bemutatás alkalmával is hangsúlyoznunk kell, hogy Greimas e négy elemre korlátozódó elbeszélő nyelvtanhoz a proppi 31 mesefunkció (= a varázsmesék állandó funkciói) húszra, majd nyolcra történő redukálásával jutott, mivel e redukált alakokban felismerte a kettős ellentétpárban kódolt érték-teremtő folyamatot.

A narratív útvonal az S₁ elemtől, annak tagadásától (nemS₁) vezet az S₂ feltételezéséig, annak állításáig, hogy ez utóbbi tagadása után (nemS₂) visszatérjen a kiinduló helyzethez (S₁), amely az értékek körforgása révén csaknem kötelező módon módosul.

Greimas *Strukturális szemantikájá*-nak¹² tanúsága szerint az elbeszélések két nagy osztályba sorolhatók az elbeszélő nyelvtan fent leírt szabályait követő „értéktárgy”-körforgás, „értéktárgy”-közvetítés módozatai szerint.

„Úgy tűnik – némi túlzott általánosítással –, hogy az ilyenfajta elbeszéléseket két nagy csoport szerint osztályozhatjuk: *a jelenlevő (meglevő) rendet elfogadó és a jelenlevő (fennálló) rendet elutasító elbeszélések szerint.* [kiemelés tőlem: G. M.]

Az első esetben a kiindulópont egy bizonyos létező rend megállapítása, és e rend igazolásának, megmagyarázásának szükséglete. A rend, amely létezik és amely az emberen felül áll, mert társadalmi, ill. természeti rend (a nappal és az éjszaka, a nyár és a tél, a férfiak és a nők, a fiatalok és az öregek, a földművelők és a vadászok stb.), az ember szintjén kap magyarázatot: a keresés, a valami elérésére irányuló törekvés és a próbatétel jelentik azokat az emberi magatartásformákat, amelyek létrehozták az ilyen vagy az olyan rendet. Az elbeszélés közvetítő szerepe a <világ humanizálásában> áll és abban, hogy a világot egyéni és eseményszerű dimenzióval ruházza fel. A világ az ember által igazolódik, a világba beilleszkedett ember által nyer indoklást.

A második esetben a létező rend tökéletlennek, az ember elidegenedettnek, a helyzet elviselhetetlennek tűnik. Az elbeszélés váza ekkor a közvetítés archetípusaként, az üdvösség ígéretként vetődik ki: az embernek, az egyénnek magára kell vállalnia a világ sorsát, hogy azt harcok és próbatételek során átalakítsa. Az elbeszélés modellje ily módon bemutatja a megváltás különféle formáit, és egyben megoldást javasol a tűrhetetlen hiányhelyzetekre.”¹³

Ami az elbeszélő nyelvtannak szonátaformára vagy Andante-formára történő alkalmazását illeti, Mozart és Beethoven különféle hangszeres tételeinek affektus-, ill. toposz-elemzése kimutatta, hogy minkét elbeszélés-moddal találkozhatunk az egyes tételbeli dramaturgiáknak megfelelően: a meglevő rend elfogadásának modelljével éppúgy, mint a fennálló rendet elutasító (azt mással helyettesítő vagy azt jobbító, ill. azt gyengítő) elbeszélés-vázal.

Hogy ezek létét és létezőmódját bemutassuk, a szerkezet olyan leírására vállalkozunk, amely a szintagmatikai elemzést (= a zenei szerkezet hagyományos elemzését) a

¹¹ Ibid: p. 24.

¹² A. J. Greimas: *Sémantique structurale*, Paris, Seuil, 1966.

¹³ Ibid: p. 213.

„patemikus” elemzéssel (= az affektusok, „szenvedélyek”, az intonációk-toposzok elemzésével) köti egybe. Ez utóbbi megvalósításakor – az adott tétel esetében – kiindulópontként elsősorban Ujfalussy J. és L. Ratner kutatási eredményeit hívjuk segítségül.

Mozart K. 338. (No. 34.) C-dúr szimfóniájának első tételében (Allegro vivace) azzal a narratív modellel állunk szemben, amelynek „feladata a létező rend igazolása, magyarázata, humanizálása.”¹⁴

A szemiotikai négyzőg meglétét – mely lehetővé teszi az értelem artikulálását egy szemantikai mikrokozmoszon belül – a következőképp mutathatjuk be.

Az **S₁ elem (jelentett)** egyrészt annak az *ünnepélyes, ünnepi, méltóságteljes intonációnak* felel meg, amelyet az opera-nyitányok maestoso karakteréből jól ismerünk (ez a toposz rokonságban áll a Descartes-i „csodálat” –, „admiration” – kategóriájával). Jelen van a főtémában (1–16. ü., *1. kotta*), valamint az expozíció harmadik (záró-) témájában (75–82. ü.). Másrészt közeli társaként – tehát szintén **S₁ típusú jelentétként** – tarthatjuk számon a *melléktémát a maga ún. gáláns, „grazioso” ill. „empfindsam” stílusával*, mint az ünnepélyesség, választékosság egy másik formáját (41–64. ü., *2. kotta*).

A **nemS₁ jelentett** a főtéma és melléktéma „meglepetés-ütemeiben” és a főtéma–melléktéma-terület kadenciáiban (= a témákat vagy az átvezetést követő, csak a hangnem megerősítését szolgáló, alapfunkciókat ismétlő virtuóz 8 vagy 12, 14 ütemes zárlati szakaszokban), az átvezetés bizonyos ütemeiben jelentkezik, amikor is *a váratlan fordulatot az előkészítés nélküli minore vagy párhuzamos moll hangnemű kitérő jelzi* (főtéma: 13–16. ü.; átvezetés: 28–37. ü.; melléktéma: 58–61. ü.; kadenciák: pl. 94–99. ü.).

A „minore” vagy a párhuzamos mollhangnemnek egy dúr hangnemű és egy quasi maestoso intonációjú tételben való következetes jelenléte meglehetősen ritka az adott stíluson belül (bár a K. 503. C-dúr zongoraverseny I. tétele pl. összehasonlításra kínálkozik), és mindenképp *tagadja, megkérdőjelezi* az alaphangnemnek és az ehhez fűződő zenei gondolatok kifejezőerejének egyértelműségét. E rövid időre váratlanul felbukkanó moll hangnemek bizonytalansági tényezővé válnak: állandó labilitást teremtenek az expozícióban bemutatott alapgondolatok közegeiben. E moll-hangnemű pillanatokban az ünnepi, méltóságteljes karakter *a tragikus – bár cselekvésre elszánt – hős intonációjává, a kétségbeesett hős toposzává alakul*. (Lásd: Ujfalussy cikkében a 7. típust: ún. rakéta-motivikájú témák, főként c-moll, g-moll hangnemekben. **1. ábra**)

Az expozíció legfontosabb elemeinek következetes tagadása egy új zenei gondolat feltételezését, implikációját vonja magával, pontosan engedelmessé a jelentés elemi szerkezeti szabályainak. Az S₁ tagadásával előkészített **S₂ elem** nem más, mint a kidolgozás „új témája”. A főtéma ünnepélyes rakéta-motívumainak moll hangnemű tükörfordítása fenyegető, komor intonációjú gesztusokat hordoz (114–134. ü.). Ez a repetitív jellegű ostinato-motivika olyan **új témát** vezet be, amely *a panasza, a fájdalom, a szomorúság intonációjának családjába tartozik* (135–147. ü.).¹⁵ Ha nem is akarjuk véglegesen definiálni e kidolgozásbeli téma jelentettjét, affektusát, egy dolog bizonyos: ennek

¹⁴ V. ö.: Ibid. p. 213.

¹⁵ Lásd az Ujfalussy József cikkében bemutatott első típust (5. jegyzet).

a témának semmi köze sincs a bevezetés ünnepélyes és gáláns karakterű témáihoz, sem pedig a minore részek ún. ünnepit, választékost „megkérdőjelező” formáihoz: ez egy olyan új zenei állítás, amely az expozíció gondolataitól független szemantikai értéket hordoz. (3. kotta)

EXPOZÍCIÓ		
<i>formarész</i>	<i>ütemszám</i>	<i>intonáció</i>
$T_1 = 6+4+2+4$	(1–16. ü.) (13–16. ü.: minore)	ünnepélyes
T_1 kadencia-területe	17–20. ü.	katonai induló
Átvezetés:	22–40. ü. (28–37. ü.: minore)	
Melléktéma:	41–58. ü. a 2. periódus (57–63. ü.: minore)	gáláns, empfindsam
Melléktéma kadenciája:	64–74. ü.	
Zárótéma:	75–82. ü.	ünnepélyes-katonai
Zárótéma első kadenciája:	83–91. ü.	ünnepélyes
Zárótéma 2. kadenciája:	92–103. ü.: minore	
Főtéma kadenciája:	104–113. ü.	ünnepélyes

1. ábra

A kidolgozás utolsó ütemeiben a flexák ritmusának lelassulását, valamint jelentettjeik módosulását tapasztaljuk az I–II. hegedűk és a brácsa szólamában (a kürtök orgonapontja fölött): a szomorúság-toposz, a lemondás-intonáció feszültsége csökken. A fel-lépő **nemS₂** jelentettet *e kadencia-ütemekben megjelenő megbékélés, vigasztalás intonációja jellemzi* (148–157. ü.).

Az új téma (S₂) és tagadása (nemS₂) miatt a visszatérés fontos átalakuláson megy át, annak ellenére, hogy a szonátaforma szabályai az első formarész pontos ismétlését írják elő (= hagyományosan csak a hangnemek változnak).

De ne feledjük, már az expozícióban is találoztunk egy felépítésbeli szabálytalansággal: Mozart eltörölte a szokásos expozíció-végi ismétlőjelet, ezzel szemben ún. „megkomponált” ismétlést rejtett az első formarészbe: a kétfajta kadenciával kísért zárótéma (= főtéma-intonációjú zárótéma) után az expozíciót a főtéma kadencia-képletei zárják (104–113. ü.).

A teljes narratív útvonal (= S₁ – nemS₁ – S₂ – nem S₂) bejárása után, a kiinduló helyzethez visszaérkezve, a visszatérés nagy szerkezeti átrendeződést mutat. Mozart itt oly módon csoportosítja a témákat és kadencia-területeiket, hogy két különböző zenei tér jöjjön létre a jelentettek szempontjából.

Az átrendeződést vázlatosan így mutathatjuk be.

- T₁ (158–176. ü.) = 6+6+6 ütem, melyek közül most a középső hat hordozza a moll hangnemű kitérőt (**intonáció = ünnepélyesség**)
- T₂ (177–200. ü.): változatlanul, alaphangnemben megismételt melléktéma („**gáláns**” **toposz**), az expozíciónak megfelelő rövid párhuzamos mollba való kitérővel az utolsó harmadban (a-moll: 195–199. ü.):
- T₃ (201–208. ü.) : az **ünnepélyes-katonai** (induló-ritmusú) zárótéma, változatlanul.

* * *

- T₃ első kadencia-szakasza (209–220. ü.) a-mollba, d-mollba kitérve (**minore**)
 Átvezetés kadenciája (221–224. ü.), az eredeti 4 üteme (**minore**)
- T₃ második kadencia-anyaga (225–233. ü.): kromatikus képletek c-mollban (**minore**)

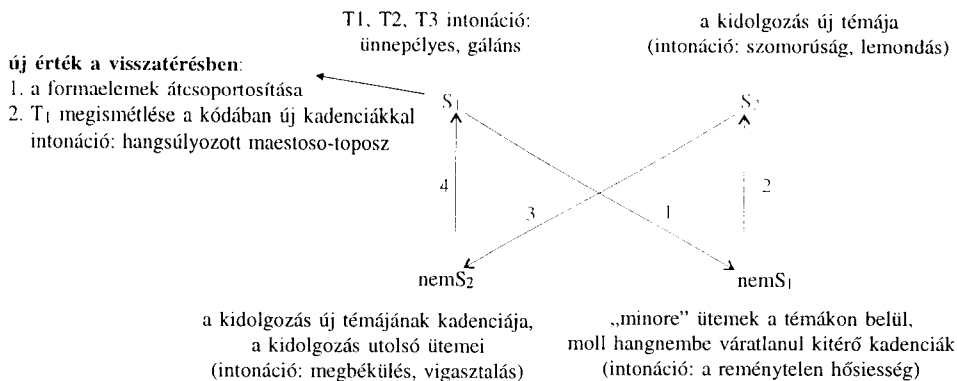
* * *

- T₁ expozíció-végi kadenciája (233–236. ü.), amely a C-dúr hangnemet erősíti meg (toposz: **maestoso**)
- T₁ variált ismétlése (!) (237–252. ü.). 6+4+6 ütem, melyek közül a hat utolsó új, a minore szakasz pedig a középső négy ütemben csak két ütemre szűkül (intonáció = **maestoso**) (245–246. ü.)
- T₁ új kadenciája (253–264. ü.): kizárólag tonikai fokok: célja a C-dúr hangnem végérvényes megerősítése (toposz: **maestoso**)

A visszatérés fenti szegmentálását elvégezve nyilvánvalóvá válik, hogy a zenei gondolatok Mozart által javasolt új csoportosításának határozott célja van: *ezzel Mozart előtérbe akarta állítani a témák ünnepélyes, ill. gáláns intonációinak cáfolását (tagadását), hogy végleg kielezesse az ellentétet az „ünnepélyes hősiesség” és a „tragikus hősiesség” között.* Egy ilyen konfliktus-kielezés után egyértelmű döntésnek kell születnie: azaz egyik vagy másik toposznak kell győzedelmeskednie a tétel végén. A klasszika e középső időszakában természetesen a pozitív ünnepiség, a grandiózusság intonációja kerül ki győztesen a konfrontációból.

Ez történik a főtéma zárlati ütemeinek, majd magának a főtémának és végül a hosszú, ünnepélyes fanfár-jellegű záró-kadenciának tételvégi megjelenésekor: mindezen ismétlések és új anyagok a tétel kezdetének ünnepi, *maestoso* kinyilatkoztatásait erősítik meg, ezeket mutatják be egyedül érvényes, „győztes” intonációként.

A fentiek alapján láthatjuk, hogy az elbeszélések (a narratívok) belső jelentés-artikulálása, ennek szabályai a szonátaformán belül is tetten érhetők. A szonátaformában is megjelenhet a „bonyodalom”, vagyis a jelentettek konfliktusa, hogy ez újabb zenei gondolatokat és ellentéteket teremtsen, és hogy mindez a bonyodalom „megoldásához” vezessen. Ez a folyamat (útvonal) egyrészt a konfliktusban álló két kiinduló gondolat egyikének győzelmét eredményezi, másrészt pedig újabb és újabb értékeket teremt a tétel során. (Lásd: **2. ábra**)



2. ábra

A szemiotikai négyzög szonátaformára való alkalmazásának másik tanulsága az, hogy e tétel Mozart és Beethoven más „Sturm und Drang” műveihez rokonítható. Azokban a hangszeres tételekben, amelyekben a jelentettek kontrasztja egyértelmű, az ellentét majdhogynem kötelező jelleggel vezet egy új, önálló zenei gondolat (és jelentett) megszületéséhez a kidolgozásban, és az azt követő visszatérés jelentős módosuláson megy át, vagy jelentős, új anyagú kódával ér véget. Ezeknek a törvényeknek engedelmessékedik például Mozart K. 504. „Prágai” szimfóniájának II. tétele, Beethoven Op. 2. No. 3. C-dúr zongoraszonátájának I. tétele, az Op. 31. No. 2. szonáta I. tétele stb.¹⁶

Egyes beethoveni tételekben még igazi „romantikus” dramaturgiával is találkozhatunk, azzal, amely az elbeszéléseknek a Greimas-tipológia szerinti második osztályába sorolható. Ez azt a cselekményvázat képviseli, amely a kiindulási állapotot elutasítja, és azt mással helyettesíti vagy gyengíti a narratív útvonal végére érve. Már Beethoven első zongoraszonátaiban is felbukkan e modell.

Az Op. 2. No. 3. szonáta Andante – rondó- és szonátaformát ötvöző –, É-dúr II. tétele például az első zenei gondolat (állítás) meggyengítéséhez, lebontásához, „likvidálásához” jut el a forma utolsó szakaszában.

A tétel itt a nyugodtság, kiegyensúlyozottság, a mérték intonációjával, a helyes utat, az erényt, a becsületességet, a középutat stb. jelképező klasszikus zenei topossal indul (lásd: Ujfalussy József 4. zenei típusát). A lassú, retorikus jellegű téma a domináns-tonika fokokat sorolja, ezeket pillérlként használja (S₁).

¹⁶ Beethoven Op. 2. No. 3. C-dúr szonáta I. tételéről lásd az alábbi cikkeket: Grabócz Márta: Application de certaines règles de la sémantique structurale de Greimas à l’approche analytique de la forme-sonate, in: *Analyse musicale et Perception*, textes réunis par D. Pistone et J.-P. Mialaret, Collection Conférences et séminaires, No. 1., Université de Paris-Sorbonne, 1994, pp. 117–136.; A K. 504. Mozart-szimfónia II. tételének első tételéről előadás (kézirat) francia nyelven a 3. Nemzetközi Zenei Jelentés Konferencián (3rd ICMS), Edinburgh, 1992. (megjelenés előtt)

A második, ezzel ellentétben álló téma a panasz, a bánat és a lemondó gesztusok intonációjával lép fel (e-moll téma: S₂).

Az S₁ tagadása (nemS₁) az első téma variált C-dúr hangnemű ismétlésével jelentkezik, amikor is a mérték, a kiegyensúlyozottság toposzát a fenyegető katonai indulóritmusok, valamint tutti textúra váltja fel: a militáris-hősi intonáció jelzi az S₁ tagadását.

Ezen meglepetés-ütemek után (S₁-et követő nemS₁ a kidolgozási, ill. a második formarészben) ismét az S₂ jelenik meg (e-moll bánat-téma), majd ennek tagadása, felszámolása, enyhítése (a moll téma-szakasz kadencia-fordulatai = nemS₂).

A kettős tagadást bemutató narratív útvonal segítségével jutunk el a tétel végén megteremtett új értékhez: a főtéma kóda-beli átlényegüléséhez, „gyengüléséhez”. A kérdés-válasz sorára épülő, eredetileg kiegyensúlyozott főtéma a tétel végén szétdarabolódik, megválaszolatlan kérdések sorává esik szét. A téma fekvése, textúrája is átalakul: a magas regiszterbe kerül, homofón akkord-szerkezete megritkul. A főtéma kóda-beli árnya a magabiztos válasszal már nem rendelkező kérdések egymásra sorolására helyezi a hangsúlyt.

A fentiek alapján az elbeszélések rendszertani modelljének nem tudatos alkalmazását, működését figyelhetjük meg különböző szonáta-tételekben. E tapasztalatokat felhasználhatjuk zenei stílusok, zenei stratégiák megkülönböztetésére. Ezek a stratégiák pl. „teleologikussá”, végcél-irányítottá alakíthatnak egy tétel-felépítést, – stílusbeli korszakváltást vagy a korszaklemnek zenére ható változásait leleplezve (pl. a 18. századi Sturm und Drang hatása, vagy a filozófia, irodalom hatása a zenei szerkesztésre a 19. században, amikor is pl. az 1830-as forradalom után a kiábrándulás vagy a töredezettség-töredékesség számos romantikus zenei stratégiát hív életre Schumann, Liszt, Chopin műveiben).

Ebben az értelemben feltételezzük, hogy a szemantikai mikro-univerzum jelentés-artikulálásának absztrakt modellje képes új távlatokat nyitni, új kulcsokat adni a 18–19. századi zene elemzéséhez.

Márta Grabócz:

THE NARRATIVE TRANSFORMATIVE MODEL AND THE AFFECT-STRUCTURE IN SONATA FORM

Originally the study has been written in French and it will be published soon in the volume: “Semiotic of Culture in Eastern-Central Europe and East-Europe (Austrian Association for Semiotics, Vienne).

Symphony No. 34

I

W. A. Mozart
1756-1791
K.338

Főtéma

Allegro vivace

2 Oboi
2 Fagotti
2 Corni (C)
2 Trombe (C)
Timpani (C-G)
Violino I
Violino II
Viola
Violoncello e Basso

[f] *a 2* *tr* *p*

The score is written for a full orchestra. The tempo is Allegro vivace. The key signature has one flat (B-flat major or F minor). The time signature is common time (C). The score shows the first four measures of the main theme. Dynamics range from fortissimo (f) to piano (p). Trills (tr) are indicated above several notes. The woodwinds (oboes, bassoons, horns, trumpets) play a rhythmic pattern of eighth notes. The strings play a similar rhythmic pattern, with the violins and violas playing a melodic line. The timpani play a rhythmic pattern of eighth notes.

1a. kottapélda

2

6

Ob.

Fg.

Cor. (C)

Tr. (C)

Timp.

Vl. I

Vl. II

Vla.

Vc. Cb.

f

sf

(a 2)

13

minore

Ob.

Fg.

Cor. (C)

Tr. (C)

Vl. I

Vl. II

Vla.

Vc. Cb.

p

cresc.

en

tr

1b. kottapélda

37 *a 2* Mell.téma

Ob.

Fg.

Cor.
(C)

Tr.
(C)

Vl. I

Vl. II

Vla.

Vc.
Cb.

p

p

p

p

42

Fg.

Vl. I

Vl. II

Vla.

Vc.
Cb.

p

Detailed description of the musical score: The score is for measures 37-42. It features a woodwind section (Ob., Fg., Cor. (C), Tr. (C)) and a string section (Vl. I, Vl. II, Vla., Vc., Cb.). The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 4/4. Measure 37 is marked with a first ending bracket and 'a 2'. The main theme (Mell.téma) is indicated by a downward arrow. Dynamics include piano (p). The score is divided into two systems: measures 37-41 and measures 42.

6 47 ↙ Mell.téma: 2. per. — etc.

Ob. a 2

Fg. p

Vl. I [b]

Vl. II

Vla.

Vc. Cb.

53

Ob.

Fg.

Cor. (C) p

Vl. I

Vl. II

Vla.

Vc. Cb.

57 M.téma: 3. per. e-moll-ban

Ob. 1

Fg. *p*

Cor. (C)

VI. I *fp*

VI. II *fp*

Vla. [*p*]

Vc. Cb. [*p*]

62

Fg.

VI. I *fp*

VI. II *fp*

Vla.

Vc. Cb.

↓ kidolgozás eleje

114 13

Ob.

Fg.

Cor. (C)

Tr. (C)

Timp.

Vl. I

Vl. II

Vla.

Vc.

Cb.

122

Ob.

Fg.

Cor. (C)

Tr. (C)

Timp.

Vl. I

Vl. II

Vla.

Vc.

Cb.

p pizz.

kidolgozás:

128

Ob.

Fg.

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.
Cb.

(pizz.)

131

Ob.

Fg.

Cor.
(C)

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.
Cb.

fp

fp

p

3b. kottapélda

új téma (panasz-intonáció)

135

Ob.

Fg.

Cor.
(C)

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.
Cb.

140

Ob.

Fg.

Cor.
(C)

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.
Cb.

144 új téma vége

Ob. *fp*

Fg. *fp*

Cor. (C)

VI. I *fp*

VI. II *fp*

Vla. (pizz.)

Vc. Cb.

148

Ob. *fp* *fp*

Cor. (C)

VI. I *fp*

VI. II *fp*

Vla. *fp* *fp*

Vc. Cb.

Vikárius László:

A CANTATA PROFANA (1930) KÉZIRATOS FORRÁSAINAK OLVASATA

Impatient de quitter le stade, pensait-il, stérile de la description,
il a risqué quantité d'hypothèses...

(Megeléglvén a számára meddőnek tűnő puszta leírást,
számos föltevést megkockáztatott...) ¹

A mű, melynek mitikus tartalmat földolgozó balladaszövegéhez és az életműben egyedülállóan oratorikus kompozíciójához a legkülönfélébb szempontok alapján közelítettek már, titokba burkolódzóan talányos.² De mindjárt hozzáteszem, nem azért invokálok így, hogy megnyíljék előttem a *Cantata* „rejtélye”, hanem éppen azon elhatározással, hogy már idejekorán tisztázzam, e bűvkörbe belépni most nem fogunk, mert számomra kívül esik a kutathatóság szféráján. Ehelyt nem a mű szellemi mivoltát firtatjuk – hacsak nem közvetetten –, hanem elsődlegesen legföldrebb megjelenését, a komponálásának folyamataát dokumentáló forrásokat.

Persze maguk a források sem mentesek a titokzatosságtól, s nagyon is fokozatos ismertté válásuk maga is erősítette a mű köré szövődött hieratikus kört. Kétségtelen, hogy e legnagyobb szabású vokális–instrumentális kompozíció, melyet kivételes módon – ha mégoly enigmatikus is – „nyíltan poetizáló”-ként lehetett jellemezni,³ az életmű egyik központi jelentőségű alkotásának tekinthető. Amint elkészülte után maga Bartók is annak érezhette, ha egyszer benne „legszemélyesebb hitvallása”-t jelölte meg.⁴ Már hosszabb ideje él a gyanú, hogy a *Cantatát* nem is ismerjük eredeti mivoltában, minthogy Bartók esetleg nem is a publikussá vált szöveggel zenésítette meg, vagyis nem saját magyar nyelvű librettójával, hanem a román kolinda-szövegekből kialakított román nyelvű szöveggel könyv alapján. Így emlékezett Kodály Denijs Dillével való beszélgetéseikor, s Dille, bár maga kételkedett abban, hogy román lett volna a kompozíció eredeti nyelve, a librettó komponálást megelőző változatának tartva megjelentette a román szöveg Bartók kézírásában fennmaradt, s akkor egyedül hozzáférhető tisztázataát, s egyúttal mérlegelés tárgyává tette a román nyelvű kompozíció valószínűségét.⁵

¹ Brăiloiu Bartókról, lásd Constantin Brăiloiu, „Béla Bartók le folcloriste”, a Commission Internationale des Arts et Traditions Populaires harmadik plenáris ülésén 1947 októberében Párizsban elhangzott beszéd. Magyarul idéz belőle Benkő András, „Bartók Béla levelei Constantin Brăiloiuhoz”, in: *Bartók-dolgozatok*, szerk. László F., Bukarest 1974, 191–239.

² Különösen érzi ezt az olvasó Tallián Tibor tanulmányát olvasva, *Cantata profana – az átmenet mítosza*, Budapest 1983 (a továbbiakban: *Átmenet*).

³ Tallián, *Átmenet*, 42sköv. o. Ujjfalussy József klasszikus életrajzára utalva, *Bartók Béla*, Budapest ³1976, ahol a „nyíltan politizáló” megjelölés szerepel, használja a kifejezést.

⁴ Szabolcsi Bence személyes emléke, lásd uő., „Cantata profana”, in: *Miért szép századunk zenéje*, szerk. Kroó György, Budapest 1974, 181–187.

⁵ Denijs Dille, „Bartók's Text zur «Cantata profana»”, in: *Documenta Bartókiana IV*, Hrsg. von D. Dille, Budapest 1970, 189–193. (a továbbiakban: „Text”). Mivel az eredeti nyelv központinak tűnő problémáját – ha kételkedve is – Dille hozta szóba, talán méltó épp e kérdéssel is foglalkozó tanulmányom némiképp eltérő angol változataát a *Studia Musicologica* öt közzöntő születésnapj köteté számára fölajánlanom, lásd „Béla Bartók's *Cantata Profana* (1930): A Reading of the Sources”, in: *Studia Musicologica* 35, 1993–94, 249–301.

A kérdésre vonatkozó döntő érveket, s később már az alkotási folyamatot reprezentáló néhány dokumentumba való betekintés révén szerzett tapasztalatait László Ferenc tárta nyilvánosság elé.⁶ Azóta egyértelműen tudni véljük, hogy Bartók a szarvasokká vált vadászfiak⁷ – számára oly kedves – legendáját igenis a korabeli Magyarország mindennapi politikája szempontjából kényes, s a komponálást követő években mind kényesebb megítélés alá eső,⁸ ám az ő gondolatvilágában alighanem szimbolikus jelentőségű román eredeti nyelven zenésítette meg.⁹

Mindmostanáig váratott azonban magára a teljes kompozíciós forrásanyag tanulmányozása és értékelése. Az immár hozzáférhetővé vált kéziratokról kíván tehát ez a dolgozat áttekintést adni.¹⁰ Ismertetésük közben nem törekedhetek minden részletre kiterjedő teljességre, hanem inkább csak a mű és koncepciója kialakulási folyamatának döntő láncszemeit igyekszem megtalálni és fölmutatni. A történetekhez több irányból, avagy több metszetben fogunk közelíteni. Ily módon először a komponálási időszak külső eseménytörténetét vizsgáljuk, s csak ezután haladunk a kompozíciós munka tárgyi dokumentumainak megismerésén át az alkotási folyamatba való mélyebb betekintés felé.

Efféle munka nehezen képzelhető el úgy, hogy ne keressünk összefüggéseket, s ne igyekeznénk azokat hipotézisek segítségével megragadni. Értelmezéssel mindazonáltal alapvetően csupán forrásaink sajátosságait próbálom majd magyarázni. Minél szubjektívebbnek tűnjék majd a szükségesnek látszó kommentár, annál inkább igyekszem azt a főszövegtől *Excursusok*ba és olykor jegyzetekbe tömörítve elkülöníteni. Ha számos eddig fölmerült kérdésre nem is ad választ e tanulmány, sőt esetleg már biztosnak vélt

⁶ László Ferenc legteljesebb tanulmánya a témáról, „A Cantata profana keletkezéstörténetéhez”, in: uő., *Bartók Béla. Tanulmányok és tanúságok*, Bukarest 1980 (a továbbiakban: „Keletkezéstörténet”). A kutatástörténeti hitelesség kedvéért azonban hadd említsem meg két korábbi publikációját is. „Megjegyzések a Cantata profana szövegéhez”, *Művelődés*, XXVIII/9. Bukarest 1975. 49–53., valamint a mű forrásairól az akkori New York-i Bartók Archivesből kapott néhány mintaoldal alapján kidolgozott tanulmányt, Francisc László „O revelație: originalul românesc al Cantatei profane de Béla Bartók”, in: *Secolul 20*, 183–184. kötet (1976/4–5), 70–75.

⁷ A kolinda-típus szokásos román megjelölésének – Fiii vînători metamorfozafi în cerbi – László F., „Keletkezéstörténet”, 214. o., javasolta fordítása.

⁸ Az akkori magyarországi közhangulatot alighanem jellemzően érzékelteti, hogy a *Cantata profanáról* a mű budapesti bemutatójának évében tanulmányt publikáló Ottó Ferenc kénytelen dolgozatához egy „Apológiát” fűzni Bartók „középeurópaiságának” védelmében, *Bartók Béla a Cantata profana tükrében*, Kéve Könyvkiadó 1936, 30–32.

⁹ Habár, mint látni fogjuk, a megzenésítés nyelve az első kompozíciós forrás elkezdésekor egyértelműen román, a helyes nyelv megválasztásának kérdésében azonban, úgy tűnik, már korábban is fölmerültek kételemek a zeneszerzőben. Mi más célból fordítottatta volna le még jóval a komponálás megkezdése előtt Erdélyi Józseffel a két kolindából formált librettót magyarra, ha nem gondolt volna a szöveg magyar (esetleg román és magyar) megzenésítésére. Erről az Erdélyi-féle fordításról, melyet Bartók végül is nyilván nem talált alkalmas szövegekönyvnek, s talán ezért (is) fogott a (csak) román nyelvű kompozíció elkészítéséhez, még részletesen kell majd szólnunk. Lásd majd a szöveges források leírását.

¹⁰ Az amerikai Bartók-hagyaték jelenlegi őrzője, Bartók Péter jóvoltából 1987–88 tele óta hozzáférhető a budapesti Bartók Archívumban folyó kutatás számára a *Cantata profanához* tartozó valamennyi ismert forrás fotokópiája. Én magam, eleinte Somfai László irányítása alatt, 1990-ben kezdtem foglalkozni a mű keletkezéstörténetével és feldolgozásával, az előkészítés alatt álló Bartók kritikai összkiadás (Béla Bartók Complete Critical Edition) számára.

megállapításokat is viszonylagossá tehet, általa – bár nem kívánja a mű legszentebb szellemi régióit megsérteni – remélhetőleg új, eddig elsikkadt vagy elrejtőzött mozzanatok merülhetnek fel, s legalábbis a mű zenei megértése szempontjából talán nem lesz következmények nélkül való, ha a kompozícióról *in statu nascendi* teszünk megfigyeléseket.

Az életrajzi adatok tanúsága

Először megkísérlem számbavenni a különböző dokumentumok alapján többé-kevésbé eddig is ismert, illetve már hosszabb ideje a kutatás rendelkezésére álló adatokat. Amennyiben ezt teszem, azzal egyetlen célom, hogy megpróbáljam megvilágítani, mik azok a mozzanatok, amik eddig nem kaptak hangsúlyt, melyek azonban egy szélesebb alapokon végzett kutatásra támaszkodva az elemzőnek (utólag legalábbis) élesebben föltűnnek. S ha így járunk el, az alkalmat adhat az eddig ismert tények összefoglalására és rekapitulálására. Ami egyúttal explicit formában jelzi, hogy munkánk nagy mértékben támaszkodik mások korábbi, s kevesebb primér forrás birtokában végzett kutatásaira. Azt remélem, így világosabb és követhetőbb lesz a mű amúgy is sok lépcsőben feltárult igen bonyolult keletkezéstörténete.

A *Cantata* komponálásának a kezdete, bár mint látni fogjuk, a források nyújtanak bizonyos támpontot a tényleges kompozíciós munka kezdetére vonatkozóan, életrajzilag mégis homályba vész. A legfontosabb adatok, melyek eddig is ismertek voltak, a kolinda-dallamok gyűjtési időpontja (1914. április),¹¹ a kolinda-gyűjtemény rendszerezésének időszaka (az 1920-as évek dereka),¹² beleértve a *Rumänische Colinde*

¹¹ Ez az 1914 áprilisi gyűjtőtűt meglehetősen jól dokumentált Bartók eközben vele párhuzamosan, más helységeken gyűjtő feleségéhez, Ziegler Mártához írt levelében, lásd *Bartók Béla Családi Levelei*, szerk. ifj. Bartók Béla, a szerkesztő munkatársra Gomboczné Konkoly Adrienne, Budapest 1981 (a továbbiakban: CsLev) /317–318b, 226–229.,vö. ifj. Bartók Béla, *Apám életének Krónikája*, Budapest 1981 (a továbbiakban: *Krónika*). 138. o. A kolinda-dallamok az M VI kisalakú kottásfüzetben (BH 111) található: a 12i, „Că voi bine” szövegkezdettel publikált dallam a 21^f oldal 3. sorában, a 4b szöveg ezzel egyező fonográffal nem rögzített és külön ki nem adott dallama a 23^v oldal 1. sorában s a 4a szöveghez tartozó 12bb dallam a 31^f oldal 9. sorában; a kolindák szövege a helyszíni szöveg-lejegyző füzetben (BH 121) található: a 4a szöveg a 39^f–39^v oldalakon, a 4b szöveg pedig a 11^v oldalon. A gyűjtőfüzetekről és Bartók népdallejegyzési szokásairól általában lásd Lampert Vera, *Bartók népdalfeldolgozásainak forrásjegyzéke*, Budapest 1980, 12sköv. o.

¹² Bartók kolinda-gyűjteménye a szövegekkel együtt két új kiadásban is hozzáférhető. Először Denijs Dille adta ki a Béla Bartók *Ethnomusikologische Schriften. Faksimile-Nachdruck* sorozat 4. köteteként, Budapest 1968 (a továbbiakban: *ES* 4), az eredeti, dallamot és szöveget is tartalmazó támlapok és a szövegkiadás Bartók által 1934-ben elkészült változata alapján (ún. „1. példány”, Budapest, Bartók Archívum), majd pedig Benjamin Suchoff a Béla Bartók *Rumanian Folk Music* 4. kötetében, *Carols and Christmas Songs (Colinde)*, The Hague 1975 (a továbbiakban: *RFM* 4), az 1926-os kiadásra előkészített anyag Bartók kézírású két példánya (londoni és bukaresti példány) s a két további (bazeli és amszterdami) példányban fennmaradt 1934-es változat ismeretében. A kolinda-kiadás történetéhez lásd továbbá Gombocz Adrienne, „Bartók kolinda-könyvének meghíúsult angliai kiadása”, in: *Zenatudományi Dolgozatok 1986*, Budapest 1986, 19–33., illetve átdolgozott változatát Malcolm Gillies & Adrienne Gombocz, „The ‚Colinda’ Fiasco: Bartók and Oxford University Press”, in: *Music & Letters*, Vol. 69/4 (Oct. 1988), 482–493.

(*Weihnachtslieder*) címen később (1935-ben), megcsonkított formában, a több száz kolinda-szöveget rendszerezve közreadó terjedelmesebb II. rész nélkül¹³ publikált könyv első változatának elkészültét (1926).¹⁴ A kompozíció eltervezését pedig eddig is valamikor 1930 előttre kellett tennünk, hiszen Bartók, mégha nem is tudjuk milyen konkrét céllal, de valamikor a 20-as évek végén fölkérte Erdélyi József költőt a két kolinda immár egybeszerkesztett szövegének magyarra ültetésére.¹⁵ A *Nyugat* 1930. január 1-i számában megjelent fordítással Bartók – mint a krónikások megállapítják – aligha volt elégedett, hiszen saját példányába számos javítást jegyzett be.¹⁶

Nagyjából eddig tart krónikánk első, kizárólag a szövegre vonatkozó fejezete. Innen kezdve az 1930-as év publikált levelezése és ifj. Bartók Béla apja életrajzára vonatkozó adatgyűjtése¹⁷ vezet tovább a nyomozót. Magát a kompozíciós munkát illetően sokáig semmi hírünk. Ellenben tudjuk, hogy a zeneszerző az év június 30-án nyaralásra indul, s immár sokéves szokása szerint dolgoznivalót is visz magával: csak sejtjük, fia közlése alapján, hogy ez a *Cantata profana* kézírata, melynek hangszerelését szeretné a nyáron elvégezni. Emellett egyetlen lényeges feladatáról tudunk, két legfrissebb vokális kompozíciója, a *Hűsz magyar népdal* és a vegyeskari *Magyar népdalok* német és angol fordítását kell korrigálnia, mely kétségtelenül rengeteg bosszúságot és tennivalót ad a következő időszakban.¹⁸ Hogy fő terve mégis a *Cantatán* való munka, azt megerősíteni látszik, hogy július 2-án levelet intéz Constantin Brăiloiuhoz, akivel a kolinda-kiadás

¹³ Bartók 1935-ben csak a dallamtárat (többnyire egy, olykor két strófányi lejegyzésekkel, tudományos tanulmánnyal és jegyzetekkel) bocsátotta közre. Ez a részleges publikáció, ha nem is végérvényes tervként, többször is fölmerülhetett benne a kiadásra való majd évtizedes várakozás reménytelenebb periódusaiban, hiszen már 1932. január 13-án kelt Brăiloiuhoz intézett levelében (BLév/629. 432. o.) is fölveti a zenei rész magában történő szerzői kiadásának lehetőségét. A kiadási formát illető végleges döntést már Dille is 1934 szeptembere és 1935 januárja közé tette, „Vorbericht”, 10^a–11^a. o. Hogy Bartók valóban az utolsó pillanatig várt és reménykedett a teljes kiadás lehetőségében, az a H. J. Foss-szal váltott novemberi és decemberi levelek ismeretében egyértelmű. vö. Gillies & Gombocz. „The ‚Colinda‘ Fiasco”, 493. o. Victor Bator szerint pedig Bartók csak 1935 januárjában szerzett tudomást arról, hogy a Román Akadémia sem tudja vállalni a könyv kiadását, „Forword” az *RFM* 1. kötetéhez, xiii. o.

¹⁴ Dille, „Vorbericht”, id. h.

¹⁵ Dille, „Text”, 192. o., László F., „Keletkezéstörténet”, 224sköv. o.

¹⁶ Dille, „Text”, id. h., László F., „Keletkezéstörténet”, 229. o., nyilvánvaló félreértéseket is kimutat Erdélyi átköltésében; e fordításnak a két kolinda-szöveggel való összevetése alapján rekonstruált egy „öslibrettót”, mely azonban tartalmaz eltéréseket a komponálás kiindulópontjával szolgáló, s így valószínűleg ténylegesen „öslibrettónak” tekinthető bartóki szövegíráshoz képest. E forrásunkat – László Ferenc megjelölését átvéve – a továbbiakban már mindig így fogom emlegetni. Lásd majd a 62. jegyzetben a két szöveg, a László által rekonstruált és az ismert „öslibrettó” összevetését, valamint az Erdélyi-kéziratról mondottakat a források felsorolásánál. – László Ferenc az általa eddig „öslibrettó”-nak nevezett rekonstruált alakot dolgozatom kéziratának megismerése óta „paleolibrettó” névvel kívánja megjelölni.

¹⁷ *Krónika*, 291sköv. o.

¹⁸ Bartók fordítóival általában az Universal Edition közvetítését igénybe véve érintkezett, ám éppen ebben az időszakban, 1930 augusztusában és szeptemberében megpróbált a két említett mű szövegének német fordításán dolgozó dr. Rudolf Stephan Hoffmann-nal egy darabig közvetlen kapcsolatot fönntartani. Az együttműködési kísérletet dokumentáló levélváltást kommentálva közreadta Tallián Tibor, „Der Briefwechsel Bartók’s mit R. St. Hoffmann”, in: *Studia Musicologica* 18, 1976, 339–365. Bartók Hoffmannhoz írott levelei megtalálhatók a Blev-ben is.

ügyében már évek óta folyamatos levélbeli kapcsolatot tart fenn,¹⁹ s egyebek között megkéri, nézze át annak a kolindának a szövegét, amelyet ő megzenésít.²⁰ Azt is hozzászólja, hogy Brăiloiu ráér ezzel augusztus végéig elkészülni, amikor ő nyilvánvalóan hazaérkezését tervezte. Ezt követően Bartók több, családjának írt levelében tesz említést egy hangszerelési munkáról, mely fia szerint, aki különben a nyár egy részét apjával töltötte, s így közvetlen emlékekre is támaszkodhat,²¹ a *Cantatára* vonatkozik. Először, éppen július 2-ára utalva, 3 elkészült partitúraoldalt,²² valamivel később pedig kilencet említ.²³ Azt is jelzi, hogy inkább csak esős napokon tud dolgozni. A szép idő kirándulásra csábítja.²⁴

Július 29-től együtt nyaral a család, hogy azután augusztus 8-án térjenek vissza Budapestre. Nem tudjuk, Brăiloiu hová címezte általában Bartókhoz intézett leveleit, de mégha esetleg a Zeneakadémiára írt is, válaszlevelét a zeneszerző hamarosan megkaphatta, hiszen a *Krónikáját* híven vezető ifj. Bartók Béla följegyzése szerint apja e hó 12-én bement a Zeneakadémiára postáját fölvenni.²⁵ A hónap folyamán a zeneszerző már csak egyetlen rövidebb utazást tesz.²⁶ Noha a *Magyar népdalok* fordítási gondjai s az ezzel kapcsolatos levelezés továbbra is sok tennivalóval látja el, alighanem intenzíven dolgozik a *Cantatán*. A hónap végén felesége távol van otthonuktól,²⁷ így tanúi lehetünk annak, amikor Bartók művének elkészültét bejelenti. Augusztus 30-ra vonatkozóan közli feleségével szeptember 1-i levelében: „Tegnapelőtt befejeztem a Cantata profanát! A még hiányzó rekapituláló, illetve összefoglaló kórus hiányzott még: én

¹⁹ Bartók Brăiloiuhoz fűződő kapcsolatáról lásd Benkő András, *i. m.*, ahol első közlésként német eredetiben is olvasható Bartók július 2-i levele, valamint László Ferenc, „Az együttműködés dokumentumai Constantin Brăiloiu Bartók Bélához intézett leveleiből”, in: *u.ő., Tanulmányok*, 106–157.

²⁰ Román szövegek dolgában Bartók első számú tanácsadója Alexics György (George Alexici) volt, az ő halála (1936) után pedig ennek fia, ifj. Alexics György, lásd Alexics György, „Találkozások a román népdalgyűjtemény kéziratai fölött”, in: *Bartók-könyv 1970–1971*, szerk. László F. Bukarest 1971, 115–120., vö. Kodály, „A folklorista Bartók”, in: *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok II.*, szerk. Bónis F., Budapest 1982, 452. o. Alexics, aki elsősorban különleges tájnyelvi alakok kérdésében volt Bartók segítségére, amint ezt Bartók maga is említi a kolinda-kiadás szövegrészához írott bevezetés végén, lásd *ES* 4, 114. o., a kolinda-szövegek ellenőrzésén nagy valószínűséggel 1925 végén és 1926 elején dolgozott, lásd Bartók 1925 októbere és novembere közé tehető levélfogalmazványát H. J. Foss-hoz, először említve Dillénél, „Vorbericht”, 9^{o.}, közli Gomboczné, „Kolinda-könyv”, 23. o. Érdekes kérdés, miért fordult a *Cantata* szövegének ügyében Brăiloiuhoz s nem pedig Alexicshez. Úgy tűnik, akkoriban átmenetileg megszakadt kapcsolatuk. Hiszen éppen a nevezetes 1930. július 2-i levél szerint Brăiloiu szeretett volna Alexicessel kapcsolatba lépni, de Bartók kénytelen azt írni, hogy éppen nem tudja a címét. Majd egy évvel későbbi levelében, 1931. május 22-én (BLév/598, 411. o.), alighanem még mindig ugyanazon ügyben írja Bartók, hogy Alexicst mindaddig nem sikerült megtalálnia, amíg az utcán véletlenül nem találkoztak, s most el tudja végre küldeni a címét.

²¹ ifj. Bartók Béla, *Az öt földrész. Ahogy én láttam 186 utazásomon*, Budapest 1992, 15–16.

²² Lásd Bartók leveleit: Béla fiának (július 4.), CsLev/681, 487. o. és feleségének, Pásztyó Dittának (július 6.), CsLev/683, 489. o.

²³ Feleségéhez, július 11-én írt levél, CsLev/686, 492. o.

²⁴ Az időszak leveleinek visszatérő témája.

²⁵ *Krónika*, 293. o.

²⁶ U. o.

²⁷ U. o. valamint CsLev/696, 496. o.

nagyon meg vagyok elégedve a befejezéssel: nem sikerült túl hosszúra és mégis jól ki- és befejező. Persze még vagy 15 lapnyi hangszerelni való van. Tán azzal is megleszek mire hazaérsz.”

1. Excursus

Bárha a mű kéziratának ismerete híján ez a mozzanat nem keltett is eddig különösebb feltűnést, legalább utólag érdemes kiemelni, milyen sajátos és fontos adat birtokába jutottunk. Világos, hogy Bartók ekkor egyfajta kompozíciós fogalmazványt fejezett be. Ugyanakkor, amikor a partitúra már jórészt elkészült, hiszen a mű lezárása után két nappal (s kérdés, hogy közben egyáltalán volt-e alkalma dolgozni a hangszerelésen) „még”, azaz már csak 15 oldalnyi hangszerelnivalót említ. Az idézet tehát máris elárulja, hogy Bartók hozzáfogott a mű hangszereléséhez – még hozzá feltehetően július 2-án, amikor a kompozíciós kézirat még nem volt befejezve. Vagyis egy még lezáratlan műterv tisztázásához fogott. Azt is megtudjuk a levélből, hogy a „rekapituláló kórus” volt a hiányzó rész, vagyis alighanem az a formaszakasz, amit Bartók a végleges partitúrában a római III-as számmal jelöl, s ezáltal mintegy „zárótételként” elkülöníti az attacca kompozíción belül.²⁸ Egyelőre, az eddig ismertett adatok birtokában még nem tudhatjuk, milyen mértékben volt lezáratlan illetve tisztázatlan a mű befejezése, s mikor és hogyan vált végül is világossá a zeneszerző számára. Csak sejtethetjük Bartók sajátos megfogalmazását alaposabban szemügyre véve, hogy a mű zárásának koncepciója nehezen alakult ki, és alighanem sokáig, vagyis feltehetőleg augusztus második feléig vagy akár az utolsó pillanatig várattott magára. Hiszen Bartók önkéntelenül szokatlan nagy nyomatékkal említi a zárószakasz korábban még hiányzó voltát.²⁹

Ki kell ugyanakkor emelnünk, hogy eddigi ismereteink szerint Bartók műhelyében szokatlan ez a kompozíciós folyamat, vagyis, hogy Bartók a mű hangszereléséhez fog, még mielőtt tudná, hogyan fog műve kiteljesedni.

A partitúra végül is az 1930. szeptember 8-i dátumot viseli. Ez kétségtelenül a partitúra letisztázásának, helyesebben a hangszerelés lezárásának dátuma.³⁰ Ezt azért is kell hangsúlyozni, mert Bartók gyakran inkább a kompozíciós fogalmazvány, s nem pedig a tisztázatot elkészültét keltezte.³¹ Ezúttal azonban a két munkafázis (talán szokatlanul) szo-

²⁸ Bartók művét csak 1932-ben osztotta három (attacca) tételre; lásd később a forrásokról közölt adatokat.

²⁹ Bizonyos tapasztalatok és lélektani elemzések (Pethő Bertalan, *Bartók rejtekútja*, Budapest 1984) azt mutatják, hogy Bartók, aki általában közismerten kevésbé közlékeny – avagy a Pethő Bertalan által használt terminus szerint, 27. o. és az 56/a jegyzet, „diszkurzív”, csak a tényekre szorítkozó – személyiség volt, sajátos megfogalmazásmódjával nemegyszer öntudatlanul is többet árul el érzelmeiről, mint az olvasó első pillantásra gondolná. A szóismétlés (perseveratio) Freud szerint önmagában is indulati hangsúlyt jelezhet, s lehet „régóta titkoltnak burkolt kifejezése”, vö. Sigmund Freud, *Esszék*, Budapest 1982, 308–309.; ez esetben pedig Bartók még konkrétan, ha tetszik még nyíltabban jelzi milyen jellegű probléma foglalkoztathatta olyan intenzíven.

³⁰ A zeneszerző eleinte maga is tisztázatlannak tekintette az ekkor elkészült partitúrát, vö. a forrásokról szóló fejezetben az úgynevezett partitúra-fogalmazvány leírását.

³¹ Somfai László, „Problems of the Chronological Organization of the Béla Bartók Thematic Index in Preparation”, *Studia Musicologica* 34, 1992, 345–366. A 347. o. 9. jegyzetében három – mint látjuk a *Camata* esetéhez hasonló – kivételt említ. A *Kékszakállú herceg várát* és az 1937–38-as Hegedűversenyt valamint a *Táncszivtet*; a hegedűre írt Szólószonátának pedig Lichtpaus-tisztázatát keltezte Bartók. Vö. még Somfai László, „Einfall. Konzept, Komposition und Revision bei Béla Bartók”, in: *Vom Einfall zum Kunstwerk. Der Kompositionsprozess in der Musik des 20. Jahrhunderts*, Hrsg. von H. Danuser und G. Katzenberger, Laaber c.1993, 187–218.; a 2. hegedűszonáta esetéről, ahol Bartók a fogalmazvány elkészülte alapján keltezi művét, lásd a 191. oldalt.

ros összefonódása miatt várhatta ki a partitúra elkészültét. Tény, hogy már szeptember 20-án említi kiadójának – egyébként minden különösebb kommentár, illetve magyarázat nélkül,³² mintegy csak majdani fordítási gondokat akarván jelezni – frissen elkészült alkotását.³³ Ettől kezdve pedig már nagyrészt az Universal Editionnal folytatott kiadatlan levelezésből tájékozódhatunk a mű további sorsáról.³⁴ A kiadónál megtartott személyes tárgyalásról 1930. december 17-én fölvetett jegyzőkönyv szerint megállapodás született arról, hogy a *Cantata* szövegét Szabolcsi Bence fordítja németre. Ezután hosszabb időre lényegében megszakadnak a hírek. A legközelebbi jelentős adatunk – Bartók egy későbbi, 1932. június 15-i levele alapján – az, hogy az év (vagyis 1932) januárjában az Universal Editionnal dolgozó Heinsheimer átnézte Szabolcsi német fordítását. Bartók pedig már 1932. június 8-án levélben úgynevezett Lichtpaus-kottapapírokat kér kiadójától,³⁵ hogy használható partitúrát állíthasson elő a *Cantatából*, mely ezek szerint újabb (tényleges) tisztázat írására szorult.³⁶

Tudjuk, hogy az év szeptemberében Bartók súlyos betegen feküdt otthonában.³⁷ Ilyen állapotban találhatta tehát az Universal Edition 1932. szeptember 8-i levele, melyben a kompozíció kéziratát sürgetik. Betegsége ellenére valamikor a hónap folyamán a zeneszerző többek között ez ügyben is tárgyalt a kiadó budapesti megbízottjaként dolgozó Hertzka Gyulával. Az ő levélbeli beszámolója alapján tájékozódva keresi meg a kiadó ismét Bartókot szeptember 29-én. Úgy tudják, hogy a zeneszerzőnek aggályai vannak a kompozíció román eredetű szövegével kapcsolatban, továbbá, hogy a művet egy ciklus részének szánta.³⁸ Bartók október 12-i válaszában jelzi, hogy Hertzka Gyula őt több ponton félreértette. Kijelenti, hogy művét igenis meg szeretné jelentetni, csupán előadhatóságát kívánja feltételekhez kötni.³⁹ Ezután meg is kezdődik a kotta kiadásának előkészítése.

³² Ezért tételezem föl, hogy esetleg már korábban szólt készülő művéről az Universal Editionnak, amikor a nyári utazása elején, június 25-én Bécsben a kiadó embereivel tárgyalt, amiről feleségét aznap keltezett levelében tájékoztatja, CsL.ev/675. 483. o.

³³ Az Universal Editionhoz írott levélről lásd részletesebben a 3. *Excursust*.

³⁴ Az Universal Editionnal folytatott levelezés – részben eredetiben, részben Bartók Péter magángyűjteményéből fotokópiákon – megtalálható a budapesti Bartók Archívumban.

³⁵ Bartók általában kiadója segítségével szerezte be egyéb kottás papírjait is. Bartók-kéziratokról és tipikus forrásláncaikról lásd Somfai László alapvető tanulmányát, „Kézirat és Urtext: A Bartók-művek forrásláncai”, in: *Tizennyolc Bartók-tanulmány*. Budapest 1981, 31–71. Bartók az ún. Lichtpaus-technikát 1929-től használta, u. o. 36–37. o.

³⁶ Ez ismét jellegzetes kompozíciós folyamatba illeszti a *Cantata* keletkezéstörténetét is, amennyiben az első partitúra – ha nem lesz is jelentősebben átdolgozva – utólag fogalmazványynak minősül; hogy mégis mennyiben szorult tisztázatra a mű, arra ismét csak majd a források vizsgálatánál lesz érdemes kitérnünk.

³⁷ *Krónika*, 323. o.

³⁸ A levél vonatkozó részeit később, a Függeléknek a ciklus kérdésével foglalkozó részében fogjuk részletesebben megvizsgálni.

³⁹ Bartók Béla, *Cantata profana. A kilenc csodaszarvas*, Budapest 1974 előszavában Kroó György nyilván ennek a levélnek alapján írja le Bartók akkori döntését, lásd a 9–10. o.-t. illetve uő., *Bartók kalauz*, Budapest 1980, 165. o. László Ferenc, „Keletkezéstörténet”, 224. o., 35. jegyz., aki ezt a levelet nem ismerhette, egy későbbi, Albrecht Sándorhoz írt Bartók levélből kiindulva, amelyben ismét fölvetődik a ciklus terve, vitatja Kroó megállapítását. Valójában a rendelkezésünkre álló dokumentumok a félrevezetőek, s alighanem Bartók maga volt „következtelen”, amennyiben később visszatért egy már elvetett reményhez, mely végül mégis örökre megvalósulatlan maradt. Hasonló, egymásnak ellentmondó magatartásbeli változásokat (következtelenségeket) tapasztalhatunk, ha például a kolinda-könyv kiadásának kálváriáját tanulmányozzuk. Az utóbb említett levélről lásd még a Függelék első részét.

Mind a partitúra, mind a zongorakivonat a zeneszerző Lichtpaus-tisztázatának faksimilekiadásaként fog megjelenni. Közben az Universal Edition a bemutató lehetőségei felől is tájékozik, s már a következő év tavaszán értesíti Bartókot, hogy a londoni BBC érdeklődést mutat a mű iránt.⁴⁰ Még a mű 1934 februári megjelenése előtt elkezdődnek a tárgyalások az angol rádióval, s végül itt is mutatják be a *Cantatát* 1934. május 25-én.⁴¹ A magyarországi bemutató még két évig fog várni magára: 1936-ban azután nem sokkal egymás után két előadásban is elhangzik a mű, előbb Dohnányi dirigálja november 9-én⁴² – Bartók ekkor Ankarában tartózkodik, s rádióan át hallgatja a koncert közvetítését⁴³ –, majd december 10-én a Vigadóban Vaszy Viktor vezényli.⁴⁴ Ez utóbbi előadást Bartók, habár véleményéről nem nyilatkozik, a szerzői esten, melyen maga tolmácsolta a Rapszódia zongoraszólamát,⁴⁵ maga is hallotta.⁴⁶

Most pedig, a keletkezéstörténet első, dokumentumokon és életrajzi adatokon alapuló külső körének bejárása után lépünk egyetel beljebb, hogy végre a komponálás tárgyi dokumentumait szemügyre vehessük.

A források tanúsága

Feladatunk a mű közvetlen kéziratok forrásainak vallatára vétele. Először egy rövid áttekintést fogok adni a rendelkezésünkre álló forrásokról, utána pedig megpróbáljuk részletesen nyomon követni a komponálás folyamatát. Magukkal a forrásokkal természetüknek megfelelően két, elméletileg világosan különválasztható csoportban érdemes megismerkednünk. Így elsőként (I) a zenei anyag keletkezésének dokumentumait fogjuk

⁴⁰ Az Universal Edition levele. 1933. április 27.

⁴¹ A bemutatót vezényelt: Aylmer Buesst, szólistákként: Trefor Jones (tenor) és Frank Phillips (bariton) léptek föl, a BBC Symphony Orchestra játszott a Wireless Chorus-szal. A budapesti bemutatót még egy londoni előadás megelőzte a Queens's Hallban, ahol Adrian Boulton vezényelte a BBC zenekart, s a BBC Choral Society mellett Parry Jones (tenor) és Arnold Matters (bariton) énekeltek, lásd mindkét előadáshoz Malcolm Gillies, *Bartók in Britain. A Guided Tour*. Oxford 1989. 85sköv. ill. 91. o., valamint Demény János, „Bartók Béla pályája delelőjén”, in: *Zenatudományi Tanulmányok. Bartók Béla emlékére*, szerk. Szabolesi B. és Bartha D., Budapest 1962, 482–485. ill. 533–535.

⁴² A mű a Filharmóniai Társaság Zenekarának bérleti hangversenyén hangzott el, további előadók voltak: Rösler Endre (tenor), Palló Imre (bariton) és a Palestrina Kórus (Vaszy Viktor). Vö. Demény, *i. m.*, 564–578.

⁴³ Lásd erről az előadásról Bartók feleségéhez írt 1936. november 10-én, s november 15-én édesanyjának küldött levelezőlapjait, CsLev/822 és 823, 564. o. Mindkettőben elsősorban tempóhibákat emel ki.

⁴⁴ Előadók: Rösler Endre, Háromy Imre (bariton) és a Palestrina Kórus, lásd Demény, *i. m.*, 580–584.

⁴⁵ *Krónika*, 375. o.

⁴⁶ Bartók Abrecht Sándornak, 1937. február 3-án írott levele, BLev/824, 546. o., melyben Bartók utóiratában így fogalmaz: „A *Cantatá*-t én Ankarában hallgattam rádióan, persze ez nem adhatott helyes képet. A 2. előadás dec. közepén azt mondják jobb volt!”, az előzmények ismerete nélkül félreérthető, s azt a benyomást kelti, mintha Bartók a művet nem is hallotta volna. Albrecht Sándor azonban „[ozsony]. 36 XI/25” keltezésű levelezőlapján (BH 14) kifejezetten az első budapesti bemutató előadást hozza szóba: „Multkor hallottam a Csodaszarvas-közvetítést Bp.-ről: sajnos nagyon rossz volt a Sendung, oldalakon át nem lehetett hallani pl. a Cb.-okat! Egyéb bajokról nem is írok: pl. kórus is néha teljesen eltűnt. Kottával hallgattam, gyönyörű mű! Ha még egyszer egészséges lennék!” Lásd ezen kívül Vaszy Viktor, szintén a Bartók Archívumban őrzött visszaemlékezését, mely szerint Bartók a próbán is jelen volt.

sorra venni, s csak ezután (II) a szöveg – még hozzá a különböző nyelven megfogalmazott librettó – kialakulását, illetve alakváltásait reprezentáló forrásokat. A két forráscsoport különválasztásának elméleti jellegét azért hangsúlyozom, mert bizonyos esetekben szöveges forrás – ha zenei följegyzést is tartalmaz – magától értetődően a zenei források közé is besorolandó, s viszont egy zenei forrást – amennyiben benne a librettó más szöveges forrásainkhoz képest eltéréseket mutat – egyúttal önálló szövegleírásnak is kell tekintenünk. Előrevesszük továbbá a zenei források áttekintését, mert egymás közötti kapcsolatuk egyszerűbb, s ugyanakkor vázlatos ismertetésük közben kevesebbet kell előre utalnunk a később vizsgálandó szöveges forrásokra, mint amennyit a librettó kialakulásának bonyolult folyamatát elemezve a zenei forrásainkra majd visszautalni kénytelenek leszünk.

A. A források leírása⁴⁷

I. A zenei források

Azt a stádiumot, mely egy mű megjelenésre szánt – illetve első véglegesnek tekintett – alakját megelőzi, különböző dokumentumok képviselhetik. Ilyenek az emlékeztető jellegű följegyzések és a különféle részvázlatok – melyek keletkezhetnek a komponálást megelőző fázisban, a komponálás folyamán vagy pedig a mű valamiféle továbbfejlesztése, például hangszerelés vagy revideálás közben –, s lehetnek végül teljes szakaszokat vagy akár teljes műfolyamatot végigfejtő fogalmazványok.

A *Cantata* keletkezésének megismeréséhez fennmaradt zeneszerzői dokumentumok között mindhárom fajtából találunk példát. Sőt, rajtuk kívül találunk még egy hangszerelési partitúrát is, mely egyes részleteiben átmeneti stádiumot képvisel az első kiadás számára készült végleges partitúra-tisztázathoz viszonyítva. E tisztázatot ugyanakkor nem egyszerűen metsző-példány gyanánt szolgált, hiszen a *Cantata*, mint már említettük, első ízben Bartók kéziratának hasonlóaként jelent meg. Zenei forrásaink tehát – típusuk szerint s így nem szigorú kronológiába rendezve – a következők:

I. (a) két témaföljegyzés az 1930 tavaszán vegyeskarra írt *Magyar népdalok* fogalmazványának (65SATB1) 10. oldalán: (1) „El că și-o d-avutu” / „Volt néki, volt néki” téma (27–35. ü.-hez); (2) a vadászfűga „Prin codrii vânară” / „Az erdőket járta” szövegkezdetű témája (74–78. ü.);

(b) fontosabb részvázlatok:⁴⁸ (1) egy ütemnyi kottavázlat a *Texts*-kötet 13. oldalán (az ún. „ős-librettó”) a „Nici un meșteșugur” / „Semmi mesterségre” szakaszhoz (46. ü.); (2) a Konzepthez csatolt eltérő típusú (24-soros) kottalapon valószínűleg a hangszerelés folyamán készült részvázlatok,

⁴⁷ Mind a zenei, mind a szöveges források leírásához Somfai László belső használatra készült jegyzete szolgált kiindulópontul. A források megjelölésénél szereplő jelzetek (pl. 67VOSS1) a Bartók Péter magángyűjteményéből kapott fotokópiák azonosítójára utalnak. Az ezek közé tartozó „Texts” feliratú kötet az önálló librettó-leírásokat tartalmazza.

⁴⁸ Ehelyt csak az elkülönült egységként jelentkező vázlatokra térek ki, így nem említem a „Konzept” főanyagához tartozó vázlatos, vagy vázlatként funkcionáló területeket, sem pedig egy, a partitúrában fölbukkanó részvázlatot, mely egy kórusszakasz átdolgozásához készült. Ez utóbbit később futólag még érintjük majd.

öt egység, valójában két különböző szakaszhoz: az I. rész 140–148. ütemének zenekari szólamához, illetve a II. rész 28–33. ütemének vokális anyagához; ugyanilyen 24-soros kottalapokat használt Bartók a partitúra-fogalmazvány írásához, ez is arra vall, hogy itt a hangszerelés munkálatai közben készült vázlatokról van szó: (3) egy oldalnyi vázlat kisalakú (12-soros) kottalapon: az első körbe-lépés vokális szólamainak végleges elrendezése, kizárólag magyar szöveggel, a vázlatlap minden valószínűség szerint 1932 tavaszán vagy nyarán készült, mielőtt Bartók kiadójától Lichtpaus-papírokat kért volna, hogy a partitúra-tisztázatot elkészíthesse;⁴⁹

(c) *particella-szerű 24-oldalas folyamat-fogalmazvány (67VOSS1)*, mely címlapja szerint: „43a)⁵⁰ / Cantata profana / (Konzept)”,⁵¹ lényegében – különféle korábbi rétegekkel, vázlatos területekkel, elakadásokkal – a végleges műalak folyamatát tartalmazza; tintás alapírású, 18-, illetve 20-soros kottalapokra íródott kézirat, tételbeosztás nélkül, sok ceruzás és eltérő tintás javítással; az egyértelműen elkülöníthető ceruzás bejegyzések hangszerelési utasításokat, a partitúra beosztásának eltervezését, valamint az első két rész – eredetileg kizárólag a román nyelvű szövegre íródott – anyagánál egy magyar librettó fogalmazványát is tartalmazza; a mai III. rész anyagánál a román és a magyar szöveg egyidejűleg tintával került a kottasorok alá;⁵²

(d) a „Konzept” alapján készült 67-oldalas partitúra-fogalmazvány (67FSS1), mely azonban, mint már jeleztem, még mindig nem minden részletében azonos a mű publikált verziójával; címlapja szerint: „43b) / Partitur (Reinseh[r]ift mit Tinte / gesch[r]ieben).”; az eredetileg kétnyelvű, magyar–román partitúra tintával íródott, 24-soros kottapapírokra; tartalmazza Szabolcsi sajátkezűleg bevezetett német fordítását;⁵³ a háromtételű elrendezés még mindig nem jelentkezik;

végül (e) (1) az 1–11. ü. Lichtpaus-tisztázata Pásztor Diita írásával (BH 46/6a); szorosan követi beosztását tekintve és egyéb szempontból is a partitúra-fogalmazványt; az első oldal félbehagyott tisztázata; (2) 77-oldalas partitúra-tisztázat a vokális-fogalmok alá beírt zongoraszólammal (67FSFC2), Bartók javításaival, melyek részben szerepelnek – idegen kézírással – a megjelent partitúrában; ennek egy példánya, természetesen zongoraszólam nélkül (67FSFC1); a partitúrával egy-szerre, azonos sorbeosztással készült zongorakivonat kivágva és átmontírozva (67PFC1, 31 oldal);

⁴⁹ 1932 első felében folytak az az év júliusában megjelent *Húsz magyar népdal* kiadási munkálatai. Ennek kéziratanyagában található egy hasonló kisalakú kottalap, melyen Bartók a „Már Dobozon, már Dobozon” kezdetű dal (IV. füzet, 3. szám) kíséretéhez javítást küldött az Universal Editionhoz, vö. a 64VOPSI kötet végén. Ezek a kottalapok nem azonosak a népzenei kiadványok előkészítésénél használt – egyébként szintén 12-soros – Lichtpaus-papírokkal.

⁵⁰ Ez a szám a kéziratnak 1938-ban Svájcba való kimenekítésével áll összefüggésben. Lásd ehhez Bartók Müller-Widmann asszonyhoz 1938. áprilisa és júniusa között írt leveleit, BLEv/884, 892, 896, 897, 899, 581–592. A *Cantata* kézíratait, minthogy ezekben a levelekben nem említődnek, lehetséges, hogy Bartók személyesen vitte Bázalbe, lásd *Krónika* 396. o. A zeneszerző zürichi koncertszervezőjének, Walter Schulthessnek 1939. április 15-én a Boosey & Hawkeshez intézett levele szerint Bartók megbízásából öt csomagban küldte el a londoni kiadóhoz a kéziratokat megőrzés céljából. A csatolt lista szerint valamennyi *Cantata*-kézirat szerepelt ebben a küldeményben (részben a harmadik, részben a negyedik csomagba kerültek), s a kipipálás tanúsága szerint mind meg is érkezett. Ezek szerint addig a *Cantata profana* kézíratainak Svájcban kellett lenniük. Ugyanakkor azonban korábban, Bartók 1938. május 13-i – tehát éppen kézíratai Svájcba menekítése idején kelt – Ralph Hawkeshez írt levele néhány kéziratának Londonba küldését jelzi, s Hawkes május 18-i válaszában két másik kézirat mellett egy *Cantata profana*-kézirat megérkezését regisztrálja. Valamennyi levél fotokópiája megtalálható a budapesti Bartók Archívumban a Bartók Pétertől kapott levelezési gyűjteményben.

⁵¹ Bartók néhány más kifejezés, mint a francia „brouillon”, vagy a magyar „kézirat”, esetleg „vázlatok” illetve „Skizzen” mellett olykor a német „Konzept” szóval címezte kompozíciós kézíratait.

⁵² László Ferenc, „Keletkezéstörténet”, 223. oldalon a kézirat 1. oldaláról készült fotokópia alapján közli a kézirat jellemzőit, s így leírása természetesen nem lehet kimerítő.

⁵³ Vö. László F., id. h.

mindkettő 1934-ben jelent meg faksimile-kiadásként az Universal Editionnál; ehhez képest a mű későbbi kiadása csupán néhány apróbb korrekciót tartalmaz, tehát ennek Bartók által javított példánya tekinthető a kompozíció végleges formájának; a szöveg már csak magyar és német nyelven szerepel; itt jelenik meg először a mű három tételre való osztása; a hasonmás partitúra lemezszáma: U. E. 10.613, a zongorakivonaté pedig: U. E. 10.614.

II. A szövegforrások

Ezek a zenei kéziratokon túl, minthogy szöveges kompozícióról van szó, önálló forráscsoportot képeznek a librettó különféle leírásai. Nemcsak azért kell különös figyelmet szentelnünk nekik, mert a mű megzenésítendő szövege bizonyos értelemben a zeneszerző költői alkotásának tekinthető, hanem azért is, mert e librettó – különböző nyelvű változatokban – fokozatosan alakult ki, s kialakulásával, illetve alakváltozásaival – mint látni fogjuk – kísérője is volt a kompozíciós folyamatnak. Mint a zenei források jellemzéséből is világossá válik, a komponálás kezdetén a librettó kizárólag román nyelvű, s Bartók fokozatosan tér át a kétnyelvű (román és magyar) megzenésítésre. Ezek a librettóváltozatokon kívül két különböző német nyelvű fordítás készítése is végigkísérte a kiadási munkálatok időszakát. Végül Bartók életének utolsó, amerikai éveiben egy angol nyelvű szövegkönyvet is megfogalmazott.⁵⁴ Szinte valamennyi ismert szövegváltozat megtalálható az amerikai hagyaték *Texts* kötetében (67TEXTS); ahol lapszámra vonatkozó utalás szerepel, mindig e kötetre értendő. Szöveges forrásaink így módon a következők:⁵⁵

⁵⁴ Lásd Bartók Kecskeméti Pálhoz és feleségéhez írott levelét, 1944. szeptember 29., BLev/1071, 707. o. Megemlíti László Ferenc is, „Keletkezéstörténet”, 253. o. Faksimiléjét lásd *Béla Bartók Letters*, ed. J. Demény, Budapest–London–New York 1971, a 296. o. után.

⁵⁵ Itt nem sorolom fel a két kolinda-szöveg tágabb értelemben szintén ide tartozó valamennyi leírását, csak azokat, melyeket nekem is módomban volt tanulmányozni: (1) a szöveglegejegyző füzetbeli forma; (2) a támlapokon olvasható szöveg; (3) a két kolinda további leírásai (dallam nélkül), melyeket a *Secolul 20* c. folyóirat 1976-os számában közöltek le (az 1926-os bukaresti példányból); (4) a másik 1926-os, az úgynevezett londoni példány (ennek a rendkívül értékes forrásnak a fotokópiáját Bartók Péter bocsátotta a rendelkezésemre, nagyvonalú segítőkészségéért hálámat ezúton ki szeretném fejezni); (5) az A. W. Rothchild-féle angol fordítás Bartók javította kézírata (BH II/14), lásd ehhez Gillies & Gombocz, „The ‚Colinda’ Fiasco”, 486sköv. o.; (6) a kolinda-könyv II., szöveges részének kiadásra kész gépirata, két változatban (1. ún. budapesti és 3. ún. amszterdami példány); valamint (7) a kolinda két új kiadásában hozzáférhető szövegközlések német illetve angol fordításával. A kolinda-leírások tanulmányozása természetesen különösen fontos a zeneszerzői librettóban található szövegeltérések szempontjából. Az egyik kiemelkedő jelentőségű, a szövegértelmezésben nagy szerepet játszó „punte” / „híd” szó kérdését illetően, számomra az áttekintett források alapján nem vált egészen világossá, Bartók mikor helyesbítette a kolinda-közlésben a „punte” (híd) szót „p’unde” (ahol) kifejezéssel, de egyáltalán nem kizárt, hogy csak az 1930-as évek elején, amikor Bartók a teljes kolinda-anyag szövegének új leírását előkészítette. Az egyetlen szövegírást, melyen látható a javítás a Bartók Péter magángyűjteményében őrzött londoni kolinda-szövegírást. Valószínű továbbá a javítás késői kelte, mivel László F., „Keletkezéstörténet”, 241. o. szerint a kolinda-könyv 1926-os, Bukarestbe küldött változatán, melyre Bartóknak később már nem volt alkalmja javításokat bevezetni, még „punte” olvasható, s tudomásunk szerint Alexics még ennek a példánynak elküldése előtt, 1925 végén és talán 1926 elején javította Bartókkal a kiadásra szánt szövegeket. vö. Dille, „Vorbericht” már idézett helyét, 9^o. Arról pedig nem tudunk, hogy Bartók 1926 májusa és az 1930-as évek eleje között – amikor kolinda-könyvének revízióját elhatározta – foglalkozott volna a kolinda-szövegekkel. László F., „Keletkezéstörténet”, 226–227.. Erdélyi József átköltése alapján természetesen joggal feltételezi,

II. (a) román nyelvű **(1)** „öslibrettó” (13. old.): tintás szöveg-leírás számos javítással, variáns megoldásokkal, néhány helyen szótározás;⁵⁶ a lap szélén a már ismertetett zenei vázlat látható; csak a kompozíció első két részének szövegét tartalmazza; **(2)** Bräiloiunak elküldött leírás⁵⁷ (9–12. old.; a továbbiakban: „Bräiloiu-példány”); tintás szöveg-leírás kevés javítással, hasábosan csak a lapok bal szélén; mellette Bartók elszórt magyarázatai és kiegészítései, Bräiloiu néhány javítási javaslata és összefoglaló megjegyzése; az utolsó lap alján ceruzával a „legkedvesebb fiú” négy tercínájának a mű mai III. részének végéhez nyelvtanilag átfogalmazott szövege; lásd még a magyar szövegforrásoknál;⁵⁸ **(3)** több másolatban fennmaradt egyoldalas tisztázat, feltehetőleg az Universal kiadás számára; egyik másolaton a „fállt weg” (vagyis: kimarad) felirattal (16. old.);⁵⁹

(b) magyar szövegváltozatok **(1)** Erdélyi József fordítása, valószínűleg a költő kézírásával (1. old.), alternatív javaslatokkal s egy problematikusnak talált szövegrész idézésével;⁶⁰ ugyanez megjelent változatban a *Nyugat* 1930. I. I. (XIII/1) számának 60–61. oldalán, a Bartók Archívum-beli példányon Bartók ceruzás javításaival; Erdélyi fordítása az eredeti kolinda-cselekménysor elbeszélését, vagyis csak az első két rész szövegét tartalmazza; **(2)** a „Konzept”-be bevezetett, számos alak- és szövegvariánst tartalmazó librettó-fogalmazvány; legalább részben mindenképp megelőzi a **(3)**

hogy az „öslibrettó” már a „p’unde” alakot tartalmazta volna, minthogy az ő fordításából a híd-motívum elmarad. Lehetséges, hogy igaza van, de az általunk „öslibrettó”-ként megismert librettó-fogalmazványon „punte” szerepel, s kérdés, nem érthette-e ezt Erdélyi – s talán mindenki más is, így Alexics, Rothchild és végül Bräiloiu (a neki elküldött librettó-leírást korrigálván) – „p’unde” vagy más határozószó tájnyelvi alakjaként elfogadható írásváltozatnak. Elképzelhető legalábbis a „punte” szó első előfordulásának helyén, hiszen a „Bräiloiu-példány” szerinti „Pun-te ši-au d-a-fla-tu: / Ur-ma de cerb ma-re.” sorpár, amit Bartók később ugyanott „Hogy hídra találtak: / Nagy szarvas nyomára.” szöveggel fordít le, még így is érthető: Ahol ők találtak: / Nagy szarvas nyomára. Igaz azonban, hogy az apa útjának leírásánál már kétségesebb, hogy Bräiloiu így érthette-e, ott ugyanis ez áll: „Pun-te ši-o d-a-fla-tu. / Ce mai ši-o d-a-fla-tu? / Ur-ma de cerbi ma-ri.” A közbevetett kérdés és benne a „mai” (még) szócska miatt az első mondatbeli „a se afla” (talál) igéről a tulajdonképpeni tárgy, „urmă” (nyom) erősen leválik, s már könnyebb a „punte” szót főnévi tárgyként értelmezni. Figyelemreméltó azonban, hogy, mint László F., „Keletkezéstörténet”, a 241. oldalon írja, Bräiloiu Bartók kolinda-könyvéről kiadott 1938-as recenziójában a „punte” szó megtartásával közli a nevezetes kolinda-szöveget. Az is elgondolkodtató végül, hogy Bartók Erdélyi fordításának ehhez a részletéhez („Hogy előtaláltak / Csuda fíuszarvas”) semmiféle javítást nem tesz, s hasonlóképpen érintetlenül hagyja ezt a helyet a Rothchild-féle angol fordításban („until they discovered the tracks of a great stag”), noha mindkét vonatkozó kolinda-szöveget gondosan végigjavította. (A Rothchild-féle fordítások javítására különben valószínűleg 1934 őszén kerülhetett sor azután, hogy Bukarestből eljutottak hozzá a kolinda-kötethez tervezett angol fordítások, lásd Bartók levelét H. J. Fosshoz, 1934. november 2., BLev/723, 490sköv. o. Megjegyzendő, hogy Bartók miután az első néhány kolinda fordításának aprólékos korrigálásával felhagyott, néhány szöveg kihagyása árán is utolsóként a 4a, 4b kolinda javítására tért rá.)

⁵⁶ A szótározás a „legnagyobb szarvas” apját figyelmeztető első megnyilatkozásának néhány szavához készült, s így többek között ahhoz a helyhez is, mely az Erdélyi-féle fordításban a legproblematisabbnak bizonyult.

⁵⁷ Először László F. ismertette. „Keletkezéstörténet”, 219. o.

⁵⁸ Kevésbé részletes leírása szerepel László F., „Keletkezéstörténet”, 219. oldalon. Ugyanő később magyarázatokkal kísért átirást közölt e forrásról „A Cantata Profana szövegének ismeretlen változata: A «műhelypéldány»” címmel, *Magyar Zene* XXIX/2 (1988 június), 191–196. E fontos publikációra, melyet dolgozatomban íráskor még nem ismertem, a szerző volt szíves figyelmemet fölhívni.

⁵⁹ Ezt a román tisztázatot közölte Dille, „Text”, 191. o., s megjelent a Bartók Béla, *Cantata profana. A kilenc csodaszarvas* c. kötet illusztrációjaként is.

⁶⁰ Azonos a tévesen fordított sorokkal, melyeket László F. kisebb tévedések kimutatása mellett elsősorban kiemelt, „Keletkezéstörténet”, 229. o.

tulajdonképpen magyar fogalmazványt, mely kétoldalas, javításokat tartalmazó tintás leírás; a III. rész szövege eltérő tintával és írással utólagos hozzátétel; a következő (4) stádiumot képviseli a partitúra-fogalmazványba bevezetett többé-kevésbé végleges librettóváltozat, mely már csak néhány módosítást tartalmaz; (5) kéziratos tisztázat a mű kiadása számára a román nyelvű tisztázattal egyező szövegrendezéssel (14–15. old.); (6) utólag beírt „szószerinti” magyar fordítás a Brăiloiu-nak küldött hasábos román szövegírással együtt, a lapok jobb szélére ceruzával utólag bevezetve (9–12. old.), mely feltehetőleg a kiadásban közölt szó szerinti német fordításhoz készült;⁶¹

(c) német fordítások (1) Bartók által számozott hét kisalakú papíron – 1928-as naptárlapok, meghívók stb. hátoldalán – az esetleges további fordítások számára készített szó szerinti német fordítás fogalmazványa (4–5. old.); (2) ugyanennek részben kéz-, részben gépirásos változata (Bartók édesanyjának írásával) (18–19. és 26–27. old.); (3) Szabolcsi Bence német fordításának gépirata kétféle kéztől származó javításokkal (6–8. old.); (4) ugyanez Bartók kézirásos tisztázatában az Universal kiadás számára;

végül (d) (1) Bartók évekkel később, Amerikában készült angol nyelvű fordításának javításokat tartalmazó kézirata (23. old.), s ugyanennek (2) második leírása, ismételt javítással (30. old.).

B. A források elemzése: A komponálási folyamat rekonstrukciója

Ahhoz, hogy a mű komponálásának folyamatát megkíséreljük rekonstruálni, behatóbban kell foglalkoznunk az egyes forrásokkal és azok összefüggésével illetve egymásra utaltságával. Természetesen csak azokat a leglényegesebb pontokat emeljük ki, melyek a munkafolyamat fázisokra való tagolódását jelzik. Szigorú kronológiában tekintjük át a rendelkezésünkre álló forrásokat, ami azt is jelenti, hogy elkerülhetetlen lesz megkísérelnünk a szöveges és zenei források egymásbafonódó keletkezés-történetének fölfejtését.

Szinte bizonyosra vehetjük, hogy az „őslibrettó” – akár az, amit mi vele azonosítunk, akár egy ezzel többé-kevésbé egyező korábbi szövegírással⁶² – áll a komponálás

⁶¹ Már László F. is. „Keletkezéstörténet”, 219. o., helyesen feltételezi, hogy a „Brăiloiu-példány”-on szereplő magyar fordítási változat „alapján Bartók a maga német alapszövegét fogalmazta”. A keletkezéstörténet kronológiájának vizsgálata alapján Bartók abban az időpontban, amikor ezt a fordítást leghamarabb papírra vethette, már mindenképp rendelkeznie kellett egy önálló magyar átköltéssel. Ez a forrás tehát nem tarthat a magyar librettó kidolgozási folyamatába, s így valóban más funkciót kell neki tulajdonítanunk. Mármost szövegezésének a szó szerinti német fordítással való egybevetése valószínűvé teszi, hogy az ténylegesen ezen a közvetítő szövegvariánson alapul.

⁶² Az „őslibrettó”-ban a következő lényegesebb eltérések tapasztalhatók a László F. által „Keletkezéstörténet”, 226–229. o., az Erdélyi-fordítás és a két kolinda összevetése alapján „őslibrettó”-ként, illetve „paleolibrettó”-ként (lásd a 16. jegyzetet) rekonstruált szöveg között: hiányzik a 13., „Nouă şiuşori” sor; a 22. és a 23. között „şi el s'o luat”, amit éppenséggel össze is vonhatott Erdélyi; ismét beékelődik a 23. sor után „Şi 'n munţi a vânat”; hiányzik a „Maica ta v'asteaptă” sor; az Erdélyinél 52–53. soroknak megfelelő 58–59. sor nem megcsereélve, hanem ugyanebben a sorrendben, tehát „Cu făclii aprinsă, / Cu măsuţa 'ntinsă”; a 60. sor után még „Cu păhar pe masă”; végül a szereplők megszólalását bevezető sorokhoz hosszabb variánsokat is följegyzett Bartók. Emellett számos írásmódbeli eltérés és szóváltoztatás figyelhető meg, melyek már a későbbi librettó szövegéhez közelítenek. Ha vannak is helyek, amelyeken Erdélyi is módosíthatott a fordítás készítése közben, úgy tűnik túl sok az „őslibrettó” és Erdélyi mintája között az eltérés ahhoz, hogy e kettőt teljességgel azonos szövegírásnak tekinthessük. Minthogy az „őslibrettó”-ban Erdélyi fordításához képest a bővítések dominálnak, lehetséges, hogy esetleg mégis ezt kellene későbbi és továbbfejlesztett leírásnak tekinteni. Meg kell azonban jegyeznem, hogy például a Bartók által fogalmazott közbevetett kérdés, s még a következő sor is („Ce mai şi-a d-aflat? / Urma de cerbi mari”), melyek szerepelnek már Erdélyinél (csak ő „csordá”-t fordít), itt utólagos beszúrás.

kiindulópontjában. Mindjárt hozzá kell tennünk, egyértelműnek látszik ugyanakkor, hogy Bartók saját magyar nyelvű librettóval sem ekkor, sem a zeneszerzői munka korai fázisaiban nem rendelkezett. Az első ismert, még erősen javított magyar nyelvű szövegleírás leghamarabb a folyamat-fogalmazvány írása *közben* készülhetett csak el, ráadásul, tekintetbe véve az I–II. rész „Konzept”-ben olvasható utólagos, ceruzával bevezetett magyar textusának számtalan szövegvariánsát és javítását, nagyobbrészt valószínűleg ezt, a „Konzept”-beli librettó-fogalmazványt, s nem az önálló szövegleírást kell első alaknak tekintenünk.⁶³ Ily módon tehát Bartók a komponálás kezdetén csakis az említett román nyelvű „őslibrettó”-t használhatta. Erre vall az „őslibrettó” mellett látható, a forrásleírásban már említett vázlat, mely a folyamat-fogalmazvány második oldalán található többször javítgatott részlethez készült, s egy még nem teljesen megoldott, átmeneti fázist képvisel.⁶⁴

Miután az „őslibrettó”-t kell az egyetlen ismert, a kompozíciós munka kezdetét megelőző szövegleírásnak tekintenünk, az ezután következő lépcsőt a két fennmaradt, s feltehetőleg magában álló vázlat képviseli. Ezek a legelső ismert emlékeztető jellegű zenei följegyzések kétségkívül különleges figyelemre tarthatnak számot. Feltehetőleg még a *Magyar népdalok* komponálása közben keletkeztek, hiszen ugyanazon lap alján a két *Cantata*-vázlatot követő utolsó kottasorba még egy, a vegyeskari kompozícióhoz készült szólamvázlatot jegyzett föl Bartók.

Bár mindkét témavázlat alapján véve igen közel áll a kompozícióban megjelenő végleges alakjához, jellegzetes sajátosságok figyelhetők meg egyfelől az egyes témák följegyzési módjában, másfelől pedig a kompozíciós munka során végbement evolúciójukat illetően. Ha e témák kialakulásának történetét egészében tanulmányozzuk, nemcsak az első, váratlan alkotói mozdulatból leshetünk meg valamit, hanem a hosszadalmas érlelődés folyamatába is betekintést nyerünk.

⁶³ Erre részletesebben a „Konzept” tanulmányozása közben fogok kitérni.

⁶⁴ Az összkiadás előkészítésénél használt terminológia szerint „partial sketch”, vagyis a kompozíciós munka folyamán, az éppen kidolgozandó helyhez készült elkülönített följegyzés. Nem teljesen végleges, mert a tenor szólam második motívuma itt, akárcsak a folyamat-fogalmazvány egy korábbi rétegében *cisz’-h-h*, ám ezt Bartók a „Konzept”-ben végülis javítani fogja *disz’-cisz’-h* formára. Vannak továbbá sokat javítgatott, s bizonytalanul olvasható hangok. A följegyzés módja emellett több szempontból is sajátosan eltér a „Konzept”-beli hely írásától. Nem jelentős különbség, hogy az ötből kiemelt négy szólam (a hangisméltéses basszus hiányzik) két kottasorba sűrítve, reális fekvésüknek megfelelően egymás alá rendezve jelenik meg. Lényegesen szembevetőbb s magyarázatra szoruló eltérés, hogy a részlet egyetlen felütéses 9/8-os ütembe kerül, míg a „Konzept”-nek ez a szakasza 6/8-ban íródott. Nem kizárt azonban, hogy a végleges ütembeosztás még eldöntetlen volt, vagy Bartók esetleg önmagában a kompozícióbeli lejegyzéstől függetlenül foglalkozott itt a hatszótagú egységgel, mely különben a korábban 9/8-ban bemutatott „elbeszélő téma” (lásd a következőkben) második sorának felel meg. A mai 42. ü. elején a „Konzept”-ben egyébként is fölmerült a téma újbóli megjelenésénél a 9/8-os ütemre való visszatérés gondolata, amit a zeneszerző valószínűleg az összetettebb zenei szöveget egyéb alkotóelemei miatt vetett el. Ugyanakkor a ceruzával írt, utólagos beszúrásként feltűnő kulcsok alapján megintcsak fölmerül, nem félrerakott és újból elővett följegyzésről van-e itt szó. A vázlat mégis inkább részvázlatnak mint emlékeztető följegyzésnek tűnik, amennyiben túlságosan kontextusba illeszkedő illetve kontextusból kiemelt, és nem eléggé önálló zenei részlet.

Az első, némi joggal „elbeszélő”-nek nevezhető téma,⁶⁵ mely az első följegyzés kezdőszakaszát alkotja, jól áttekinthető zenei struktúrába épül már a vázlaton is. A szerkezetileg zártabb formától a lebomlásra át egy újbóli strukturálódás, s ezzel egyidejűleg a viszonylag szilárd *cisz*-központú modusból való kimozdulás, az alászállással és újbóli emelkedéssel összekapcsolódva adja a följegyzés zenei „cselekvényrajzát”. (Lásd az 1. a–b kottapéldát.⁶⁶) A kezdet kétütemes egységeiből négy soros (esetleg kétszer kétsoros) kvázi strófikus egység alakul, ahol az első két sort a második kettő kvart, illetve tercerezkedéssel imitálja (ABA4B3’).⁶⁷ Ezen a ponton, a két sorpár lefutásakor a 9/8-os ütem 6/8-os egységekre szűkül, az eddigi ereszkedő tendenciát folytató kvartlépésű hangpárok kupolás leszakadt motívumaival.⁶⁸ Míg e motívika lebomlik, a két-szólamú zárószakaszban egy új tematikus formáció születik, melyre majd illeni fog a hegyet-völgyet járást festő „hullámtéma” elnevezés.⁶⁹ Az új folyamatos nyolcadmozgás persze ismét nem szervesen lép föl, hiszen a nyolcadoló melodikába oldódó szövegmondás valójában változatlanul hosszú és rövid egységek váltakozására épül, amint azt a kötőívek már itt a szövegtelen följegyzésnél is kinyilvánítják.

A kompozícióbeli végleges megfogalmazás már a „Konzept” írásakor szokatlanul kevés hangjavítással rögzítődött. (Lásd a 2. kottapéldát.) Ezért a vázlat és a végleges kompozícióbeli megszólalás között nincsenek átmeneti variánsok. A két alak összehasonlításakor az előbb vizsgált (s egy lehetséges elemzéssel bemutatott) zenei struktúrát a zeneszerző a komponálás során részben velünk azonos, részben tőlünk eltérő módon értelmezi. Mindenekelőtt azonban fontos hangsúlyoznunk, hogy egészen kis mértékben módosítja csak. A vázlatban ily módon már szinte minden véglegesen megfogalmazódik: a ritmikától és a hangmagasságoktól az ütemváltáson át szinte minden érvényben marad. Az első két ütempár zárt szerkezetét csak még jobban kiemeli, hogy éppen ezután jelentkezik az egyetlen (félütemnyi) betoldás,⁷⁰ anélkül azonban, hogy az ütemváltás helye eltolódna. Maga a téma a kompozícióban inkább kétsoros (két-két ütemből összeálló) strófák egymáshoz elíziósan kapcsolódó párosának bizonyul. Az elízió úgy jön létre, hogy Bartók, mint másutt is, valószínűleg zenei-kompozíciós szempontokat követve módosít és hétszótagúvá bővíti a kis strófa második sorát. Ugyanakkor a folytatás kisebb egységei is önmagukban zárt hatszótagú, egymás fölött áthajló sorokra

⁶⁵ Az elnevezést Lendvai Ernő klasszikus műelemzéséből merítem, ahol a *Kékszakállú herceg várából* vett meggyőző párhuzamok igazolják a megjelölést, lásd Lendvai E., *Bartók dramaturgiája*, Budapest 1964 (a továbbiakban: *Dramaturgia*), 230. o. Ugyanezt a témát Tallián Tibor különböző neveken pl. „ifjú”-témaként (*Átmenet*, 235. o.) emlegeti.

⁶⁶ A kottapéldákban Bartók eredeti notációját követem, így megőrzöm az eredeti szárirányokat, főlegesen módosítójeleket stb.; szögletes zárójelben csakis a legszükségesebb kiegészítéseket adom.

⁶⁷ Az ütempár tonális zártságával szemben a második két ütem hangnemileg nyitottabb és bizonytalanabb.

⁶⁸ Habár nem bizonyos, hogy a 6. ütembeli két hang esetében a hangmagasság a ritmussal egyidőben módosult-e, s hogy vajon mindez még a folytatás leírása előtt, mintegy azonnali korrekcióként történt volna, értelmezésem szerint a hangpár az első változatban a lebontási folyamat korán jelentkező – s talán éppen ezért elvetett – újabb fázisának hirdetője volna.

⁶⁹ Hogy a témákról egyszerűbben szólhassunk, ismét Lendvai kifejezését, *Dramaturgia*, 231. o., veszem át s az ő kommentárjára hivatkozom.

⁷⁰ Jellemző módon Lendvai, *Dramaturgia*, 232. o., majd éppen ezt fogja csúcspontnak érezni.

1. kottapélda: Az első emlékeztető témaföljegyzés (memoskicc) (65SATB, 10. old.) a „El cã și-o d'avutu” („Volt néki, volt néki” („elbeszélő”) téma a dallam strukturális elemzésével

bomlanak – Bartók *in rilievo* énekelteti ezeket –, mielőtt az új emelkedő „hullámtéma” átvénné a terepet. A téma kompozícióbeli megjelenésekor – a hat-, nyolcszólamú fel-dolgozás és a komplementer ritmikai mozgásnak a textúrába való beépítése mellett – a vázlatlalt szembeállítva leglényegesebb újdonság mégis a dallamanyag két kórusra, sőt több csoportra való elosztása.⁷¹

⁷¹ A vázlatban már impliciten alighanem meglévő, számunkra azonban föl nem ismerhető, s csak a kompozícióban kibontott sajátos zenei tulajdonságok értelmezéséhez lásd a 3. *Excursus*-t.

(a)

(b)

(c)

(c) *Piu mosso*, $\rho = 150-160$

2. kottapélda: Az első emlékeztető témaföljegyzés összevetése a téma *Canтата profanabelli* végleges főhasználásával (1. rész, 27–35. ü.);
 (a) Témaföljegyzés; (b) A kompozíció megfelelő szakaszának fő melodikai anyagai; (c) A szakasz végleges formája a lichtszipartitúrában
 (partitúraszíjazat)

A második vázlatban megfogalmazott téma – noha leglényegesebb vonásaiban szintén készen áll, s nyilvánvalóan már ekkor is a vadászfúga témájává lett első szövegsorok megzenésítésének készül⁷² – feltűnően sok apróbb átalakulással jutott csak el végső formájáig. Ha a kéziratoknak e helyét rétegeikre bontjuk, a „Konzept”-ből egy román, valamint egy, ettől prozódiailag és szótagszámra eltérő magyar változat, a partitúra-fogalmazványban pedig a szövegkezelés szempontjából döntően átváltozott témaalak jelenik meg egy román és két magyar variánssal. (Lásd a 3. kottapéldát.) A diminuált hangértékekben írt⁷³ vázlatban megjelenő szeszélyesebb ritmuskép (negyedhangot követő tizenhatod csoport), a folyamat-fogalmazványban a 2. ütem átformálásával (fokozatosan bevezetett apróbb értékek révén) kiegyenlítettetbé, architektonikusabbá válik anélkül, hogy a zenei karakter lényegében megváltozna. Megmarad a téma melizmataikája, sőt mintha a második sornál még nagyobb hangsúlyt kapna. A döntő változás a partitúrába-írásakor következik be. A szövegmondás – a negyedhangértékeket alapul véve – lényegében szillabikussá válik, viszont hangulatfestő indulatszavak járulékos szótagokkal töltik ki a sorvégeket.⁷⁴

2. Excursus

Feltételezhetjük-e, hogy a műhöz a fogalmazvány írását megelőzően semmiféle egyéb vázlat nem készült, mint a két ismert témaföljegyzés? Mennyire valószínű az, hogy Bartók számára elegendő volt összesen ennyit írásban rögzítenie ahhoz, hogy hozzáfoghasson a kompozíció megfogalmazásához? Úgy tűnik, forrásaink ismeretében nemcsak feltételeznünk kell ezt, de nagyon is valószínű és logikus. Hivatkozhatunk először is az ismert tényre – mintegy a külső körülményekben keresve kapaszkodót érvelésünkhöz –, miszerint Bartók ezidőtájt már minden dokumentumot megőrzött, mely az alkotási folyamat részét képezte,⁷⁵ s különben is növekvő érdeklődést tanúsított zeneszerzői kéziratok és vázlatok iránt.⁷⁶ A műre vonatkozó különböző stilisztikai megfontolások és Bartók zeneszerzési módszereinek bizonyos sajátos jellemzői egyaránt elképzelhetővé teszik,

⁷² A 6+5 szótagos sorpár alighanem a „Konzept”-ben szereplő „Pân co-drii vâ-na-ră / Nou-ă fi-u-șori”. Megjegyzendő ugyanakkor, hogy a 4b kolinda-szövegéből vett folytatást igénylő első sor kiegészítéseképpen Bartók által beillesztett második sor az „öslibrettó”-n még nem szerepel. Kronológiailag az első ismert megjelenés a „Konzept”-ben (illetve sorcserével már az Erdélyi-féle fordításban) dokumentálható. A nyilvánvalóan később keletkezett „Brăiloiu-példány”-on a „Konzept” írásmódjától eltérően a „pân” szóalakot már felváltja a partitúrában és a szövegtrisztyáztatban is véglegesített „prin” szóalak.

⁷³ Amellett, hogy a kisebb hangértékek az adott ritmika esetében valószínűleg eleve gyors tempót indikálnak, figyelemre méltó, hogy a szövegghordozó alapegység ekkor még ennél a témánál is, akárcsak az előző vázlatnál, a nyolcadhang.

⁷⁴ A továbbiakban már csak a magyar szöveg módosul. Érdekes az átmenetileg megjelenő „S a farkast vadászta, hej” sorvariáns, melyet Bartók a tisztázatlan elvet, s apróbb módosításoktól eltekintve visszatér a partitúrabeli második sorvariánshoz.

⁷⁵ Az egyetlen, s talán utolsó eset – melyről a szakirodalom hiteles visszaemlékezések alapján tud –, amikor egy költözés alkalmával kéziratok megsemmisítésére került sor, 1918 és 1920 tájára tehető, v.ö. László Somfai, „Béla Bartók's Draft of Four Pieces for Orchestra”, in: *Sundry sort of music books. Essays on the British Library Collections. Presented to O. W. Neighbour on his 70th birthday*, ed. Chr. Banks, A. Searle, M. Turner, The British Library 1993, 318. o. 14. jegyzet.

⁷⁶ Bartók Úrtext- és faksimile-kiadások iránti (éppen 1932 elején dokumentálható) érdeklődéséről lásd Somfai László, *Bartók Béla klasszikusokat zongorázik*. Időszaki kiállítás az MTA Zenetudományi Intézete Zenetörténeti Múzeumában, Budapest 1986, 14. o.

(a)

(b) *P*
 Pân co - drii vâ - na - ră nou - a fi - u - sori
 Az er - dő - - ket jár - tak A va - dat vá [dász]ták
 ta ta

(c) *d = 116* *f*
 Az er - dő - ket jár - ta, hej, haj A va - dat va - dász - ta, hej,
 Princo - drii vâ - na - ră, hoi, hoi, Prin - co - drii vâ - na - ră hoi,
 Az er - dő - ket jár - ta, hej, haj Sa far - kas - ta dász - ta, hej

(d) *d = 116* *f*
 Az er - dő - ket jár - ta, hej, haj, És vad - ra va - dá - szott, hej!

3. kottapélda: A második témaföljegyzés (memoskicce) a „vadászfűga” témájával (*Cantanta profana*,

I. rész, 74–78. ü.) s evolúciójának stádiumai az egyes forrásokban: (a) Vázlat (65SATB, 10. old.); (b) „Konzept” (folyamatfogalmazvány); (c) „Partitür” (partitúrafogalmazvány); (d) lichtpauszpartitúra (partitúratisztázat)

hogy nem feltétlenül szükséges további, ezidő szerint ismeretlen korai vázlatokat feltételeznünk. Nem tagadom ugyanakkor, hogy e kérdést azért igyekszem mérlegelni, és egyáltalán vizsgálat tárgyává tenni, mert az ismert forráshelyzet a mű felszínével, vagyis a zenei-szövegi struktúrával nagyon is összhangban lenni látszik, s mintha ezáltal az alkotói gondolatmenetet – ha nem is *érthetővé* – *követhetővé* és *értelmezhetővé* tenné.

Az egyik „belső” érv a mű indításának zenei sajátosságaiban kereshető. A zenekari bevezetés és a ráépülő első két rövid kórus-„intonáció” („Volt egy öreg apó” / „Cel uncheș bătrănu”) alkotja ezt a nyitószakaszt. Ha megkíséreljük egészen nagy vonalakban elemeire – vagyis egyes, egymással többé-kevésbé összefüggő zeneszerzői „gondolatokra” – bontani a zenei szövetet, a következő elkülöníthető zenei mozzanatokot kapjuk: (a) egy sajátos *d* központú tonalitás; (b) 6/8-os metrum;

(c) mélyeséges mélyből emelkedő skálamozgás (*p*-ból induló dinamikával), s ezzel ellentett ereszkedő fordulatok; (d) a skálamozgáshoz kapcsolódó állandó fölfelé tágulás; (e) a különböző szólamok között komplementer módon fölhasznált kromatikus-alterált „forgó” motívum.⁷⁷ Végül az énekkarban ehhez (f) egy centrum – előbb a *d* majd a *g* és *a* hangpár – körül szétnyíló diatonikus (vagy helyesebben: modális) hangfürt (előbb *d*-dór majd *d*-mixolid hangkészlettel). Túl azon, hogy szinte valamennyi itt leírt elem külön-külön azonosítható a *Máté passióra* utaló mozzanatokkal, mindez együttesen valószínűleg inkább – ha szabad e két látszólag ellentétes kifejezést ily szoros egymásrataltsághoz használnom – „látomást” és érett zeneszerzői technikát, azaz „rutint” kíván.⁷⁸ Az első tulajdonképpeni tematikus gondolat csak most jelenik meg a műben.⁷⁹ S ez nem más, mint a vázlatok közt előre megfogalmazott „El cá ši-o d’ avutu” / „Volt néki, volt néki” szövegkezdettel bemutatott téma. S ebben az első emlékeztető följegyzésben – jóllehet összesűrítve jelzés- és vázlatyszerűen – már jószerivel a teljes most következő zenei szakasz előrevetítődik.⁸⁰ Ahhoz tehát, hogy az első nagy, bevezető formarész lezárásáig eljuthasson, a zeneszerzőnek az ismert vázlat alighanem lelegendő is volt.

Ha pedig a vadászat jelenetét előkészítő zenekari bevezetőt vizsgáljuk, talán nem is szorul részletes fejtegetésre, miért volna fölösleges Bartók műhelyéből a „repetitív” elemekből épülő hangképhez különösebb előkészítő vázlatanyagot várnunk.⁸¹ Ezzel szemben a most következő kulcsfontosságú, az egész műre kiható,⁸² és egyúttal az előzményektől jellegzetesen elkülönülő téma lesz a kórusfuga kiindulópontja; ez pedig pontosan az, ami a második emlékeztető följegyzésben fogalmazódott meg. A téma eredeti alakjának, mint láttuk, nem sokat kell változnia, hogy beépülhessen a már mozgásba lendült zenei folyamatba. Más kérdés, hogy később, a partitúra írásának idejére ismét alakíthatónak minősül.

Nem szükséges ennél tovább kísérnünk a kompozíció születésének folyamatát ahhoz, hogy igazoljuk, a zeneszerzőnek lehetséges volt azon a ponton, ahol az a források tanúsága szerint történt, a mű komponálásához hozzáfognia. Ugyanakkor talán nem torzította el annyira a zenei események nagyon is elnagyolt, futólagos jellemzése a tényleges kompozíciós feladatokról elmélyült elemzés-sel nyerhető képet, hogy meg ne állapíthatnánk, az „ihletre” és előzetes följegyzésre szoruló tema-

⁷⁷ Kárpáti János a polimodális kromatikával nem azonosítható, hagyományos módon, alterációk révén kromatizált szólamvezetés példájaként idézi könyvében, *Bartók Kamarazeneje*, Budapest 1976, 132. o. A „forgó”-dallamhoz lásd Tallián, *Átmenet*, 243sköv. o.

⁷⁸ Mindezzel természetesen nem akarom kizárni azt a lehetőséget, hogy Bartók ehhez a területhez esetleg mégis készíthetett vázlatot, ugyanakkor azonban valószínűnek tartom, hogy nem volt szüksége rá, helyesebben – mint például a nyitókórus anyagának felrakása tekintetében – számos változás és a kompozíció nagyon is fokozatos fejlesztése figyelhető meg a rendelkezésünkre álló dokumentumokban. A forrásleírásban jeleztem, milyen későn – csupán 1932-ben – alakult ki a szólamok végleges elrendezése, a férfikari és a nőikari hangzás szétválasztása, még mielőtt a kórusok két egyenrangú, szembeállított (vegyeskari) csoportként lépnének föl. Ennyiben persze a „Konzept” maga is csupán vázlatot ad a mű végleges megformálásához.

⁷⁹ Lendvai, *Dramaturgia*, 230. oldalon hasonlóképpen fogja föl a mű kezdetét, s hangsúlyozza, hogy az „elbeszélő témá”-val indul a repríz. A repríz kérdésére vonatkozóan lásd a 4. *Excursust*.

⁸⁰ Egyúttal persze ez a téma adja a „rekapituláló kórus” legfontosabb anyagát is.

⁸¹ Bartók zeneszerzési technikájára jellemző módon a „Konzept”-nek talán ezen a területén jelenik meg, húzások és betoldások révén, a legtöbb – egymást sokszor ellentétesen korrigáló – terjedelmi és felrakásbeli módosítás.

⁸² Mint ismeretes, ebből a témából nemcsak a második, az apa kutatását elbeszélő fuga fog élni, hanem például a szarvasok édesapjának hívogató, csalogató, kérlelő áriája is ennek a témának variánsával indul, amit azután a kórus – ismét fűgált alakban – visszhangoz. A témaösszefüggés jelentőségét külön hangsúlyozza Tallián, *Átmenet*, 224. o.

tikus „ötletek” hiánytalanul benne lehetnek az ismert vázlatokban, melyek fő vonásaikban, úgy tűnik, már a mű leglényegesebb stílusrétegeit is előre tisztázzák: a komponálásmód népzenei ihletésű, illetve neobarokk elkötelezettségű aspektusait.⁸³

3. *Excursus (Kolinda-kantáta?)*

Talán szabad egy (hermeneutikai?) lépéssel még tovább mennünk a forráshelyzet értelmezésében. Ha már egyszer fölmerült gondolatmenetünkben annak a lehetősége, hogy esetleg már a vázlatokban megfogalmazódhattak a mű stílusának poláris pontjai: az, amit „bachí”-nak és az, amit „népzenei”-nek neveztünk, próbáljuk meg legalább az utóbbit pontosítani, a kettő közül azt a területet, mely most, a források ismeretében szemünk előtt mintha jobban megnyílna, mint korábban.

Hiszen nem véletlen, hogy egy elemző éppen az „elbeszélő témá”-nál érzett rá kolindák egy dallamcsoportjával való stíláris rokonságra. A különböző eredetű népzenei hatások Bartók zenei stílus eszközeiben való összeolvadását – mintegy az integrációs gondolat egyfajta szublimációja értelmében – vizsgáló tanulmányában Kárpáti János, a *Cantatával* kapcsolatban, egyéb feltételezhető román népzenei vonatkozások mellett, a kolindák zenei stílusának hatására is fölhívja a figyelmet.⁸⁴

⁸³ Nem azt akarom természetesen állítani, hogy a két vázlat „magában rejtjené” a kompozíció egészét. Hiszen itt amúgyis csak azt vizsgáltuk, mi az, ami Bartók zeneszerzői műhelyében, legalábbis ahogy azt ma ismerjük, előzetes vázlatok formájában szokott megjelenni. Érdemes azonban megjegyeznünk, hogy a két vázlatban a konkrét témagondolatokon túl a kompozíció számos további jellemző aspektusa már ellentétek formájában jelentkezik: mégpedig az elsősorban homofón textúrát implikáló szillabikus szövegmondású, hármasszólós, illetve a páros ütemű, polifón feldolgozásra születő, bár később elvetett, eredetileg mégis egyértelműen melizmatikus motívika (benne a tonálisan jól imitálható kvint hangsúlyozása); a valószínűleg kezdettől asszociálódó kétféle *giusto*-mozgás, egy egyenletesebb, szélesebb illetve egy gyorsabb, szélesebb tempó lehetősége. Míg az első témában egy modulatív, s tágan értelmezett diatonikus dallamformálás van jelen, a másodiknál a szilárd tonális keretek között föllépő polimodális-kromatikus dallamosság, ahogy akként idézi egyik leszármazottját Kárpáti is (az apa szülőjének kezdetét, *Kamarazene*, 131. o.). A két téma ellentétében megjelenik végül az említett, nyíltabban népzenei ihletésű melodika és az ugyancsak nyíltabban a bachí technikához illetve a neobarokk törekvésekhez kapcsolódó hangvétel. Az „elbeszélő téma” és a népzenei ihletettség kérdéséhez lásd még a következő, 3. *Excursust*.

⁸⁴ Kárpáti János, „Béla Bartók: The Possibility of Musical Integration in The Danube Basin”, in: *Bartók and Kodály Revisited*, (Indiana University Studies on Hungary 2) ed. Gy. Ránki, Budapest 1987, 147–165. Kárpáti tiszteletben tartva és lelkiismeretesen idézve Bartók megjegyzését, miszerint a *Cantata profana* zenéjének nem volna köze a román népzenehez, kezd tapintatos vizsgálódásaihoz. Jellemző ugyanakkor, hogy Bartók egyfelől általában népzenei jelleget nem tagad, hiszen csak annyit állít 1931. január 10-i levelében (BLEv/577, 398. o.), hogy „egyes részeiben egyáltalában nincs is népi hang”. Másfelől pedig, bár kétségtelenül leszögezi: „tematikusan anyaga saját szerzemény, nem is utánzása a román népzeneinek”, ezt egy román zenetörténésszel, Octavian Beuval közli, aki, mint Somfai megjegyzi (lásd a Philharmonia kispártitúra bevezetőjében), egyenesen a „román zeneszerző” (compozitorul român) megjelölést használta Bartókra. Bár kétségtelen, hogy maga Bartók is így olvasta Beu megjegyzését, kinek magatartását illetően Tallián, *Átmenet*, 32. o., naivitásról, és kulturális imperializmusról beszél, ám kérdés, hogy nem látjuk-e Beu viselkedését mégis bizonyos fokig torzítva, s nem reagált-e már Bartók maga is annak idején feltűnő érzékenységgel. Hiszen Beu tanulmányában ez állt: „În Bartók trebuie deci să facem deosebire între folcloristul și compozitorul român”, László F., „Octavian Beu exeget al muzicii lui Bartók Béla”, in: uő., *Bartók Béla*. București 1985, 209–248. o. (id. h.: 218. o.). Ezt László F. tanulmányának magyar változatában, „Octavian Beu a Bartók-mű román szálláscsinálója”, in: *Tanulmányok*, 158–209., természetesen lehetséges fordításként, 172. o., a következőképpen adja vissza: „Bartókban tehát meg kell különböztetnünk a folcloristát és a román zeneszerzőt”. Csakhogy a „román” jelző érzésem szerint mindkét szóra vonatkozik, vagyis Bartók egyrészt „román folclorista” másrészt „román zeneszerző” volna, sőt „román folclorista és zeneszerző”, ami, ha nem is veszi el teljesen a meghatározás élet, mégis értelmezhető már így

Így a „Volt néki, volt néki” szöveggel bemutatkozó témához Bartók kolinda-könyvének példáiból idéz.⁸⁵ Konkrétan ugyan csak ritmikái (a choriambikus tá-ti-ti-tá és az ezzel ellentétes ti-tá-tá-ti képlet összefonódását érintő⁸⁶) párhuzamokat nevez meg,⁸⁷ valójában azonban példái egyúttal dallamképzésbeli hasonlóságokra is rávilágítanak a mű idézett témája és a kolinda-dallamok között (terc-, szekundlépések gyakorisága, olykor kvart-alányulás a támasztóhangra, emelkedő és ereszkedő dallammozdulatok állandó kiegyenlítődése).⁸⁸ A következőkben ezen a nyomon elindulva fogom mérlegelni általánosságban a kolindálás, és speciálisan a librettó egyik szövegforrását adó dallam lehetséges összefüggéseit a művel.

Mintegy lehetséges vonatkozási pontként idézem a 4a szöveghez tartozó kolinda támlapját.⁸⁹ (Lásd az 1. fakszimilét.) Fontos, hogy a dallamot ebben az alakban lássuk a szemünk előtt, hiszen ez megegyezik a *Cantata* komponálását megelőző utolsó lejegyzéssel, s egyúttal a főlétel helyszínén készült kottaképhez is még nagyon közel áll, nem úgy mint a kolindák publikálása révén elterjedt lejegyzés.⁹⁰ Mínt hogy a kolinda-könyv tényleges kiadásához készült revideált lejegyzés eseté-

„román zenével foglalkozó folklorista és zeneszerző”. Később, „Exeget”, 224. o., egyértelműen egy jelző alá vonja a két főnevet. „Bartók este cel mai mare compositor–folclorist român” („Bartók a legnagyobb román zeneszerző–folklorista”, „Szálláscsináló”, 180. o.). És erre vall mindenesetre, hogy Beu, elismerve Bartók kifogásának jogosságát, mérséklésként hozzáteszi, hogy ő nem politikai értelemben, csak tisztán tudományos szempontból gondolta, amit írt, „Szálláscsináló”, 191. o. Nekem úgy tűnik, Bartók valószínűleg jogos, politikai tapasztalatokon alapuló érzékenységgel reagált, de mégiscsak föltűnő érzékenységgel, amikor Beu szövegét egyoldalúan olvasta és szükségesnek látta hozzá az ismert, nemzeti hovatartozásának kérdését illető álláspontját kifejtő hosszú glosszáját megfogalmaznia. Ami pedig a másik oldalt illeti, ismét hivatkozhatom Ottó Ferenc már említett Apológiájára. Bartóknak a *Cantatáj*át érintő megnyilatkozásait (és hallgatásait) alighanem valóban a térség politikai közhangulatát figyelembevéve kell mérlegelnünk, amint erre már többen is fölhívták a figyelmet.

⁸⁵ Bartók, *Melodien der rumänischen Colinde (Weihnachtslieder)*, Universal Edition A. G. Wien 1935. (a továbbiakban: *Colinde*) 53e és 86b dallamok a B III.g) jelzésű (8-szótágú sorokból álló) dallamcsoportból.

⁸⁶ Magát a jellemző bartóki ritmusalakzatot, „komplementer ritmika” megjelöléssel, fűzőlag Lendvai is említi. Lásd Lendvai, *Dramaturgia*, 230. o. valamint uő., *Bartók stílusa*, Zeneműkiadó Vállalat, Budapest 1955, 65sköv. o., ahol „ellentétesen ritmizált triolák”-ról beszél, s gyakori előfordulását szemléltetendő (a 68. oldalon) rövid példátarat közöl különböző (de kizárólag '30-as, '40-es évekbeli) Bartók-kompozíciókból.

⁸⁷ A ritmikái hasonlóság kérdését tárgyalva Kárpáti a kolinda-könyv bevezetőjének egy helyét is citálja, ahol Bartók megkülönböztetett figyelmet szentel épp ennek a ritmikái alakzatnak, v.ö. Bartók, *Colinde*, XXV. o.

⁸⁸ Kárpátinál a román népzenei párhuzamok nem merülnek ki ezzel az összehasonlítással. Így a tenor első szólójához *hora lungă*t idéz Bartók gyűjtéséből, s a *Cantata* záró hangsorához, melyet általában Lendvai Ernő klasszikusnak számító elemzésével magyarázunk és vezetünk le a mű kezdő skálájából (Lendvai, *Dramaturgia*, 225–226), szintén Bartók által elemzett román hangsorra utal. Bartók más műveiben feltételezhető további *hora lungă*-párhuzamokhoz lásd Laki Péter, „A „hosszú ének”: a népzene nemzetközi alaptípusa”, in: *Bartók Dolgozatok 1981*, szerk. László F. Bukarest 1982, 190–196. a 4. Vonósnégyes 3. tételéhez, és Somfai László, „Einfall”, 191–197., 2. hegedűszonátához. A *Cantatával* kapcsolatos *hora lungă*-kérdést ugyancsak Somfai vetette föl, lásd Tallián, *Átmenet*, 222. o.

⁸⁹ A támlapot korábban Dille is közölte, „Text”, 189. o.

⁹⁰ Feltűnően érdekes a kolindák hangkészletét megvizsgálunk. Míg a 12i jelzésű („Că voi bine” szövegkezdetű) kolindát Bartók már a lejegyzőfüzetbe is *g*-záróhanggal, tehát *b*-vel és *asz*-szal írta le, az evvel azonos dallamú 4b szöveggel énekelt kolindát s a 12bb dallamot eredetileg egyaránt *g*-moll hangkészletben jegyezte le (mintegy *ti* zárással). Szerepet játszhatott Bartók eljárásában, hogy ő ezt a hangsortípust – azaz *g*-re transzponált alakját – nem *g* alaphangú sorként értelmezi, hanem szerinte a záróhang félzárlat, s ehhez könyvének jegyzeteiben, *Colinde*, XIX. o. 5. jegyzet, C-dúr domináns akkordot is rendel, s így alaphangként az *f*-hangot definiálja, valójában tehát *f*-moll hangkészletként értelmezve a hangsort, lásd uo. a 10. skálát. Kérdéses, hogy a kolinda-típus *g*-re transzponált – bár Bartók szerint, mint látjuk, *f*-alaphangú – lejegyzésénél keletkező *b* és *asz* előjegyzés – melyre egy előadásom alkalmával egyik hallgatóm

ben⁹¹ – elsősorban a díszítőhangoknak az eddigiéknél gondosabb kiskottás visszadása és a ritmuskép pontosítása következtében – a dallam eredeti alakja már meglehetősen elrejtőzik.⁹² Hogy pedig fogalmat alkothassunk magunknak a két rokon szövegű kolinda dallami összefüggéséről s magáról a dallamtípusról is, melyhez zenei sajátosságai alapján Bartók mindkét kolindát sorolta, az 1926-os, úgynevezett bukaresti példány zenei része alapján közlöm átírásban a két dallamot. (Lásd a 4. kottapéldát.) A példa nemcsak a két kolinda Bartók szerinti formai összefüggését szemlélteti, hanem egyúttal – a típus ritmikailag legegyszerűbb variánsa (a 12a dallam) segítségével⁹³ – az eredetinek tartott teljes háromtagú formát is leolvashatóvá teszi.⁹⁴

E rövid kitérő után visszatérve azonban a szöveg fővariánsát adó 12bb dallamhoz kétségtelen, hogy az első zenei sajáttság, amit vizsgálat tárgyává kell tennünk, éppen a ritmika.⁹⁵ Ha tehát a '20-as évekbeli kottáképre tekintünk, a kolinda-dallam és az elsőként fölvezetett téma között legszembetűnőbb kapcsolatot az említett szimmetriára hajló hármas lüktetésű ritmusképlet teremt

is fölfigyelt – összefüggésbe hozható-e a *Cantata* kezdő hangsorának hangkészletével, mely a műben kétségtelenül egy *d* centrumra látszik épülni. (Mármost ha az eredeti hangmagasságot kutatjuk, a két kolinda közül csak a 12bb dallamról van adatunk, minthogy Bartók kötetében a 4b szöveghez tartozó kolindával külön nem foglalkozik. A 4a szövegű 12bb jelzésű kolinda esetében, melynek eredeti fölvétele is rendelkezésünkre áll, a *tonus finalis* Bartók *h*-nál mélyebb hangnak jelölte.)

⁹¹ Már Dille is a '30-as évek elejére tette a kolinda-könyv revízióját, v.ö. „Vorbericht”, 7^o. o. Suchoff, „Forword”, ix. o., 12. jegyz. szerint Constantin Brăiloiu Bartók kolinda-könyvének tervezett kiadásához készült befejezetlen előszavában említ egy 1933. december 6-i hozzá írott levelet, melyben Bartók tájékoztatja, hogy a felvételek alapján javította lejegyzéseit, s a zenei példák letisztázásához még két hónapra van szüksége. A revideált lejegyzésekre ezek szerint mindenképp a *Cantata* komponálását követően kerülhetett sor.

⁹² További változás a támlaphoz képest, hogy Bartók mindkét strófát dallammal közli, melyek a felvételen hallhatók, viszont a lejegyződfüzetből átvett, s itt még közvetlenül a dallam mellett látható későbbi versszakra vonatkozó variáns jelzése a jegyzetekbe kerül.

⁹³ Bizonyos fokig véletlenszerűnek tekinthető, hogy mindhárom dallam azonos hangkészletű. A típus variánsai között ugyanis találunk eltérő hangsorban lejegyzett dallamokat. Megjegyzendő azonban, hogy egyes esetekben a dallamok hangkészlete közötti különbség a hangsor eltérő fokán való zárás ellenére is – más szempontból azonban természetesen indokolt módon – keresztülvitt közös *g*¹ záróhangra való transzponálásából adódik.

⁹⁴ Nemcsak tonális, hanem formai szempontból is figyelmet érdemel a két kolindadallam. Lévén hogy egyaránt a 12-es számmal jelzett dallamok közé tartoznak, formaképletüket Bartók eredetük szempontjából azonosnak tekintette: 6+6, 6, 6+6. Azonban mind a 12i, mind a 12bb dallam csonka változatnak tekinthető; az előbbiben a dallam első fele őrződött meg, aminthogy Bartók a formaképletben a zárósort jelzi elméleti kiegészítésként (6+6, 6, {6+6}), míg a 12bb dallamnál meg éppen a dallam vége maradt volna meg ({6+6,} 6, 6+6). A típus teljes alakjának formavariánsaihoz, ahová a 12a dallamon kívül a 12b-e valamint 12l dallamok sorolhatók, lásd *Colinde*, XXII. o., Tabelle III., 8. sor. Érdekes e kolinda-típus kis háromtagúságra épülő struktúráját a *Cantatában* megfigyelhető háromtagú formálási tendenciákkal, lásd Tallián, *Atmenet*, 227. o., összevetni.

⁹⁵ A ritmika vizsgálatához tájékoztatásul közlöm, hogy míg a támlapon (akárcsak a lejegyződfüzetben) Bartók ♩ = 120-as metronómszámot ad meg, a kiadásban ennél gyorsabb, *Parlando*, ♩ = 132-es tempó szerepel. A 4b szöveggel is énekelt kolinda-dallamot „Că voi bine” szöveggel ugyancsak *Parlando*, ♩ = 150-es metronómmal vette föl Bartók. Ezekkel az adatokkal érdemes összevetni a műben magában előírt tempókat. Mielőtt azonban ezt megtennénk, érdemes megjegyeznünk, hogy a *Cantatában* érdekesen – s helyenként talán jelzés értékkel – változik, hogy a zeneszerző szöveghordozó alapegységre (eleinte nyolcad-, később negyedhang), vagy pedig nagyobb hangértékre adja meg a tempót. Jellemzőnek kell tartanunk, hogy míg az I. tétel elején a tempók mindig nyolcadértékben szerepelnek, a vadászfűgánál a félhang lesz a metronómszám megadásának egysége. Ha mármost csak az „elbeszélő téma” különböző megjelenéseit vizsgáljuk – melynél Bartók következetesen szöveghordozó egységben adja meg a tempót – a következő értékeket

meg, mely persze kétségtelenül eredeztethető a szöveg megszokott prozódijából. E ritmusfajnak, mely a mű folyamán különböző alakzatokban valósul meg, úgy tűnik, a zeneszerző számára legfontosabb derivátuma vagy alapformája mégis az említett choriambusi képlet. Bartók mindenesetre éppen egy ilyen helyet idéz művéből, amikor – a *Magyar népdalok* fordítási gondjaival kapcsolatban mintegy mellékesen – először említi kiadójának új kompozíciója elkészültét. Az 1930. szeptember 20-i, már korábban is emlegetett levélben Bartók majdani fordítási nehézségeket jósolva példaként az átváltozási jelenetből idéz, és mindjárt hozzáteszi, hogy a mű telve van efféle ritmusokkal.⁹⁶

„Ich möchte nun wissen, wie es mit der Übersetzung meiner 'Cantata profana' sein wird, die ich eben beendet habe? Da gibt es derartige Stellen in grosser Zahl:

Jedem Musiker ist es klar, dass dieser Rhythmus hier nicht in $\downarrow \downarrow \downarrow \downarrow$ oder $\downarrow \downarrow \downarrow \downarrow$ geändert werden kann.”

Azonban mégsem a ritmika az egyetlen sajátosság, ami fölkelte érdeklődésünket, hanem ilyen volt a dallamképzés is. Csakhogy annak megállapításán túl, hogy a dallamfordulatok, a hangközhasználat nem idegen a kolindák, s akár az alapul szolgáló egyik kolinda-szöveg dallamának stílusától, érdemes a téma megformálásáról a vázlat és a végleges kompozíció összevetésében szerzett tapasztalatainkra hivatkozni. A dallam szinte hangváltoztatás nélkül került át a kompozícióba. Láttuk strófikus tendenciák érvényesülését,⁹⁷ amennyiben az egyetlen beékelődés éppen az első négy ütem, a két sorpár lezárulásakor következett be. Ugyanakkor viszont már a vázlatban is egyértelmű a 9/8-ról a 6/8-ra való áttérés, még ha a végleges változat félütemnyi eltolódást mutatott is.⁹⁸

kapjuk: A kezdet $\downarrow = 116$ után a téma *Più mosso*, $\downarrow = 150-160$ -as metronómjelzéssel indul, mely *Più tranquillo* $\downarrow = 132$ -ig ereszkedik vissza. Ez az a tempo, amelyik a vadászfúga bevezetéséhez változatlan tempókeretül fog szolgálni ($\downarrow = 132$), hogy azután maga a vokális fúga a $\downarrow = 116$ -jával a kezdet tempókeretéhez térjen vissza. A III. rész elején a nyitó szövegsorra visszatérő, ezúttal 3/4-ben írt téma tempója *Moderato*, $\downarrow = 132$, míg a magában is visszatéréses forma végén utolszor *Molto tranquillo*, $\downarrow = 120$ idéződik vissza. Csak a teljesség kedvéért jegyzem meg, hiszen elemzésünk szempontjából a *Cantata*-hoz fogható formátumú kompozíció és a kolindák lehetséges összefüggéseit vizsgálva aligha releváns, hogy Bartók kolindák előadásánál gyakran regisztrált tempómódosulást, rendszerint gyorsulást, amit az egyes daraboknál fel is tüntet, vö. Bartók, *Colinde*, XXXIV. o.

⁹⁶ A hosszú-rövid-rövid-hosszú képlet persze már a legelső kórusoknál is jelen van.

⁹⁷ Különösen, ha a téma újbóli megjelenésére gondolunk a „El nu i-o'nvățatu” / „Nem nevelte őket” szövegrésznel (a 42.ü.-től, ismét *in rilievo*).

⁹⁸ Csak mellékesen jegyzem meg, hiszen Bartók zenéjének túlságosan is gyakori jelenségéről van szó, hogy a szakirodalom magát a giusto ütemváltást általában a kolindából származtatja, lásd Breuer János, „Kolinda-ritmika Bartók zenéjében”, in: *Zeneelmélet, stíluselemzés*, Bárdos Lajos születésnapja alkalmából tartott zenetudományi konferencia anyaga, Budapest 1977, 84–102. o.

[6+6] $6/8$ $3/4$ 3 3 3 ~

F.: 127 $3a)$ 12 $3/4$ $X.$ Urissiu de sus

No 12 $1/2$ $3/4$ Felsoorosi (marostonda)
 Vailie Luciu (37. cast.)
 bb.

Andante $\text{♩} = 120$

El un-ches ba-ta-nă El un-ches ba-ta-nă El ca-

gi-o d'a-va-va

Va-te te mu-să- na-te a-va-te a-va-te

Cerbul $3/4$ $4u.$

Novis susori
 El nu-i o' maritat,
 Nice pluzi-voaz
 Nice va-caras
 Faq el i-o' maritat
 Muntii la vanat
 A-tata gi-o' vanat
 Tunte si-au d'aflat
 Unna de cerb mare
 A-tata-au comant
 Pa sa-au ra-ti-icid
 Gi-au neltinat
 A Nona cerb de munte.
 Drag taicubulor
 Nu pa-ua mai valdat
 Gi-au si-a buat
 Nusca gi-o' obzigiat
 Gi-au muntii a vanat
 Tunte gi-au d'aflat
 Nona cerb de munte.

No en-ge-nunche-o stat
 Treas au sa-i sajete.
 Cerbul cel mai mare
 Din grai-aga-o strigut
 Drag taicubul nostru
 Nu re sajete
 Ca noi te-um lua
 In cest coarne rez
 Si noi te-um fiya
 Tot din munte'a munt
 Si din plai' lu plai
 Si din pteaba' a pteaba
 Tot bari-te-i force.
 Taruz vai lor
 Din grai gi-o' strigut
 Dragi gi-uti mui
 A-tate va-caras
 La maicaba' noastra
 Custer va' a strigut
 Cu maicaba' innoia
 Cu pacile aprin-se
 Cu pahare pline

Cerbul cel mai mare
 Din grai gi-o' strigut
 Drag lui cutubul nostru
 Din te lu casa
 La maicaba' noastra
 Ca coarile noastre
 Nu're pe-asa
 Far numai pin munde
 Pitorale noastre
 Nu calca' a conegui
 Caci calca' pin frunze
 Dusurute noastre
 Nu gi-beau din pahare
 Care beau din izvoaz.

++ ochubot

6641

I. fakszimile: A 12bb sorszámú kolinda támlapja

A vázlat és a tényleges kompozícióbeli téma összevetésekor a legsajátosabbnak mégis azt kellett tartanunk, hogy ami előbb mint folyamatos, kvázi egyszólamú zenei följegyzés tűnik szemünk elé, azt a zeneszerző végül is nem egyszerűen megharmonizálva, hanem több csoporttal fölvaltva énekelte. A kétkórusos éneklés – amit általában Bach *Máté passió*jának kétségkívül nagy szerepet játszó mintájával összefüggésben szokás értelmezni⁹⁹ – mint Bartóktól is tudható, a kolindák előadásának egy fontos jellegzetessége. Emlékezzünk csak, Bartók, miután sajnálkozva közli, hogy gyűjtésének első éveiben nem fordított kellő gondot a kolindálással kapcsolatos szokások tanulmányozására, egyetlen megfigyelésről számol be, mégpedig arról, hogy a kolindákat két csoport váltakozó énekléssel adja elő, ami nagyon változatos módon történhet, mert a csoportok gyakran ki sem várva a megelőző versszak végét mintegy sietve közbeénekelnek.¹⁰⁰ Ezek után pedig a könyvnek dallampéldáihoz tartozó jegyzetekben kevés témának szentel akkora figyelmet, mint a kórusváltkozás tényének. Amennyiben ő így hallotta a dallamot – s alighanem azokban az esetekben, ahol a felvételek a pontos elemzésre módot adtak – részletesen leírja miként, és hol történt az egyes kolindák előadásakor a két kórus közötti váltás.¹⁰¹

Mindezekon túl azonban, ha már egyszer a kolindák és a mű viszonyának vizsgálatára vállalkoztunk, nem tarthatjuk mellékesnek a szöveg bizonyos sajátosságaihoz való hűség tényét sem. Igaz ugyan, hogy a zeneszerző nem mindig őrizte meg az eredeti, szójárási alakokat, sőt akár kevésbé ismert szót is ismertebbre cserélt.¹⁰² Megzenésítésében azonban – a szövegleírásoktól eltérően¹⁰³ – megőrizte a gyakori szövegi, sorkitöltő „u”, „a” toldalék magánhangzókat, melyeket a kolindákra különösen jellemzőnek tartott.¹⁰⁴

Végül, csupán függelékben, nem szorosan a kolindákkal, hanem általában a (kelet-európai) népi éneklésmóddal kapcsolatban föl kell figyelniünk a tenorszólam írásmódjából adódó különleges hangszínré.¹⁰⁵ A tenor különlegesen magas hangfekvése és a sajátos szűk kromatikával formált zenei anyag a *bel canto* éneklésmódtól idegen, feszített hangszínt követel az énekestől. S jól ismert,

⁹⁹ Tallián. *Átmenet*, 218. o., azonban már szintén a bachi minta és a népi gyakorlat egymásbajátszó emlékét látja a kórusszövés technikája mögött.

¹⁰⁰ Bartók. *Colinde*. XXX–XXXI. o.

¹⁰¹ Lásd például a 11, 13, 36, 37b, 62v, 87a–d dallamokhoz tartozó jegyzeteket.

¹⁰² László F. számára nem tűnik következetesnek Bartók eljárása. Érdemes volna talán még behatóbban vizsgálni a kolinda-librettó bartóki megformálását. Lehetséges, hogy Bartók egyszerűen egy, a nem-specialista számára is érthető román szöveget igyekezett kialakítani. Hiszen több szót, melyet a librettóban megváltoztatott, a kolinda-kiadásban szükségesnek látott jegyzettel ellátni. A szövegkezelés efféle jellemzőivel kapcsolatban, melyekre László F. is föl hívja a figyelmet, „Keletkezéstörténet”, 251. o., beszél Tallián „felstilizálás”-ról, *Átmenet*, 29. o. Lásd a következő jegyzetet is.

¹⁰³ A „Brăiloiu-példány” kivételével Bartók az ismert szövegleírásoknál, így nemcsak a komponálást megelőző „őslibrettó”-ban, hanem a tisztázatban is kiegészítőhangok nélkül, talán mintegy nem-néprajzi, inkább irodalmi szellemben közli a szöveget. A „Brăiloiu-példány” esetében Bartókot nyilván az a szempont vezette, hogy minden, a komponálásnál felhasznált szöveget annak ott szereplő helyesírásával ellenőriztessen.

¹⁰⁴ A több helyen is említett jelenségről lásd elsősorban Bartók, *Colinde*, VIII. o.

¹⁰⁵ A tenorszólam feszített hangszínevel Kárpáti is foglalkozik és azt ugyancsak a *hora lungă*-ból eredezteti. Talán nem tévedünk, ha ezt nemcsak egy meghatározott műfajjal, hanem egyúttal a népi éneklésmóddal illetve hangképzéssel általában is összefüggésbe hozhatónak látjuk. Különösen, ha szembeállítjuk az apának a Kékszakállúhoz közelálló, konvencionálisabb éneklésmódjával. Mindazonáltal valószínű, hogy *hora lungă*, mint a népzene *par excellence* szólisztikus típusa, tekinthető a különleges tétel speciális mintájának. A *hora lungă* szólisztikus jellegét Bartók a *Volksmusik der Rumänen von Maramureș*, München 1923, bevezetőjének XI. oldalán tárgyalja. A tenorszólammal kapcsolatban fölmerülő egyéb mintához lásd a 177. jegyzetet.

12a

6+6, 6, 6+6, $\overline{b3}$ | 1 |
 Tempo giusto, $\text{♩} = 118$

Pu-ter ni - cu soa-re
 un-blă să să h-soa-re
 Joi Doa-ma - lui Doa-ma
 Și el mi-și un-blă-re,
 lu-neo-n-cun - ja-re-re

12b

6+6, 6, [6+6], $\overline{b3}$ | 1 |
Andante, $\text{♩} = 160$

Ce mă i-spi-ți-și,
 ce mă i-spi-ți-și,
 Că voi bi-ne ști-ți,
 Că voi bi-ne ști-ți

[6+6], 6, 6+6, $\overline{b3}$ | 1 |
 Tempo giusto, $\text{♩} = 120$

Cel un-ces-bă-tă-nă,
 Cel un-ces-bă-tă-nă el că șio-dă-vu-tă

4. kottapélá: Három dallampélá a kolinda-könyv egyik 1926-os, ún. bucaresti példányából: a 12a. i és bb példa

Bartók mennyire módosíthatatlannak érezte a tenorszólam legkényesebb helyét.¹⁰⁶ Vajon csak a hangoknak szólt volna a zeneszerző ragaszkodása az eredeti megzenésítéshez? Nem lehetséges, hogy a hangzások és a hangszín is a szólam megváltoztathatatlan elemének tűnt?

Kétségtelen tehát, hogy természetesen nem a „kolinda-stílus” az egyetlen román népzenei hatás, mely a *Cantatában* megfigyelhető. Másfelől pedig nem is kitüntetett privilégiuma e műnek a kolindákból származtatható zenei sajátosságok használata. Valószínűnek tűnik mindazonáltal, hogy a kolindák maguk szövegükön túl, sőt talán általában a kolindálás szokása is jelentősebb mértékben játszott szerepet a mű megformálásában, s nagyobb jelentőséget kaphat a mű értelmezésében is, mint azt a zeneszerző sejtjenünk engedi.

Az első vázlatokat követő fázist a komponálás történetében a folyamat-fogalmazvány képviseli. Minthogy itt a kompozíció, legalábbis egy darabig, lényegében – ha törésekkel is – de folyamatosan továbbépülve fejlődik, ehelyt nem kell teljes részletességgel vizsgálnunk. Annak helye a mű kritikai közreadásában lesz.¹⁰⁷ Hiszen ezúttal csupán a mű kialakulásának fordulópontjait igyekszünk megragadni, kiemelni és egy lehetséges értelmezéssel bemutatni. Így forrásunk jellemzése után figyelmünket mindjárt a legkritikusabbnak tűnő pontra irányíthatjuk majd.

Mint már a forrásleírásból is kiderül, Bartók kezdetben, sőt a kompozíciós munka nagy részében, nevezetesen a mai II. rész végéig kizárólag a román szövegkönyv megzenésítésén dolgozott. Ez jelenik meg a „Konzept” 1–19. oldalának tintás alapírásként. Erre rakódnak azután részben tintával, részben ceruzával újabb írásrétegek. A komponálás folyamata persze több ponton is elakadhatott hosszabb-rövidebb időre.¹⁰⁸ Számmunkra – s a kompozíciót tekintve is – leglényegesebbnek a tenor második szólójának, a „Konzept” 17. oldalának alsó szisztémájában megfogalmazódó zárósortól induló szakasz tűnik. (Lásd az 2. faksimilét.) Ez az a pont, ahol „a legkedvesebb fiú” az elhátározó szavakat ajkán kiejti, a tagadást, a visszavonhatatlan és végérvényes döntést kimondja. Egyelőre természetesen románul és csakis románul: „Ba noi n’om vini”.¹⁰⁹

Itt, a „Konzept” 17. oldalának utolsó szisztémájánál a négy egymásra rétegződő kompozíciós terv fejthető fel, ha az írásrétegeket egymástól különválasztjuk. Ez a kézirat talán legfeltűnőbb helye, ahol a sor elején kezdett – és nyilvánvalóan folytatásra szánt – textúra egyszerre radikális átalakulást szenved. Hiszen Bartók a sor megkezdésekor még kétségtelenül nem számolt azzal, hogy a tenornak az eredeti librettó szerint megszakítatlan válaszába itt cezúrát iktat majd, különben már a sor elején ennek (többé-ke-

¹⁰⁶ Lásd ehhez BLev/301. 532–533. o. és a hozzá fűzött 220. jegyzetet. Bartók először hallani sem akart változtatásról. („Ha nem megy a dolog, akkor inkább *ki kell hagyni* szőróstül-bőróstül a kedves édesapánkat!”) Demény ugyanott közli az utóbb mégis fölajánlott alkalmi módosítást. (A megváltoztatott két ütem faksimiléjét ugyancsak kommentárral közli Demény J., „Bartók Béla pályája delelőjén”, 564–566. o.

¹⁰⁷ Az előkészítés alatt álló Bartók kritikai összkiadás (BBCCE) tervezett II/1 kötete valószínűleg jegyzetekkel ellátott faksimile kiadásban, egyes részletek diplomatikus átírásával adná közre a teljes kéziratot.

¹⁰⁸ Így például a vadászat jeleneténél találunk húzásokat és újrakezdett szakaszokat. Lásd a „Konzept” 6. oldalát, melyhez az utolsó (20 soros) oldalon (jelenleg 24., kézírással (28)., számozó kalapáccsal pedig 25. o.), – még mindig csak román szöveggel, vagyis a kétnyelvű komponálásra való áttérés előtt – javítás is készült.

¹⁰⁹ Az ütem későbbi ritmikai javítása már kétnyelvű szöveggel fog történni.

17

18

Handwritten musical score for "Estate" by Béla Bartók. The score is written on multiple staves with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The handwriting is dense and includes some corrections and annotations. The score is divided into measures and systems. There are some handwritten notes and markings throughout the piece, including "p", "f", and "rit". The score is written in a style that is characteristic of Bartók's manuscripts, with a focus on rhythmic and melodic development.

Estate
Béla Bartók

67 VOSS 1

vésbé) megfelelően osztotta volna be az új szisztémát. Láthatólag csak a „Ba noi n’om vini” sor leírása után – sőt a zeneszerző a komponálást ezen a ponton egy időre akár meg is szakíthatta – dőlt el, hogy a kórus be fog lépni. Bartók először alighanem arra gondolt, hogy (a zenekar és a kórus mellett) a tenorszólamot is továbbvezeti, vagy legalábbis nem tervezte olyan jelentős cezúra kiépítését, amelyet a végleges változatban látunk. Erre utal, hogy először csak a tenor fölötti két sort kapcsolta össze a „Coro” bejegyzéssel identifikálva. Csak ezt követően alakulhatott ki a hétszólamú kórus-közbevetés, melynek lekottázásához a komponista végül is öt kottasort használt föl, ami egyúttal alighanem eldöntötte, hogy e szakasznál a szóló tenor végleg elmarad.

A kórus reakcióját követve azonban a szóló mégis folytatja megkezdett, s mind monologizálóbb szövegét. A most következő szakasz végleges hangzása azonban még mindig nem tisztázódott. Bartók a II. rész legvégéig mindenesetre gondosan és következetesen helyet hagy a kórus számára, amennyiben a 18. oldalon lévő két szisztémának és a 19. oldal első szisztémájának beosztása ekkor mindvégig így alakul: 4 (üresen maradt, s utóbb néhol javításra fölhasznál) sor a kórus számára, 1 sor a tenor szólamával s 3 sor a zenekari anyagnak; a szisztémák között ekkor egy sort hagy ki Bartók. (Lásd a 3. faksimilét.) Az utolsó kompozíciós fázist jelöli, az apa kérdéséből, „De ce n’or vini”, formált önálló ellenszólam beillesztése a zenei szövegbe. Hogy Bartók még ekkor is fontolgatta-e a kórus szerepeltetését ezen a területen, eldönthetetlen.

Az apa szólamának megjelölése még ekkor is „Basso solo”. Így bizonyos, hogy mindezen változtatásnak legkésőbb a partitúra már egyértelműen eldöntött bariton szólójának írása előtt kellett történnie. Ugyancsak biztosan tudjuk, hogy Bartók már elutazása előtt megfogalmazta mind a kórusbelépésnek, mind az apa kérdésének szövegét, hiszen mindkét szövegbetoldás szerepel a Bräiloiunak július 2-án elküldött librettóban. Elvileg tehát már a szakasz megzenésítése is készen állhatott ekkor, vagyis július 2-án, a folyamat-fogalmazványban. Különösen valószínű ez, ha tekintetbe vesszük, hogy a komponálás itt még mindig egynyelvű, míg a partitúra kezdettől kétnyelvűen íródik. Amennyiben pedig Bartók valóban csak nyaralása alatt, vagyis éppen július 2-án fogott a hangszereléshez, mint sejtjük, s ahogy ezt megnyilatkozásai is sugallják, a kompozíciós munkának a tisztázás kezdetekor ezen a ponton, a későbbi II. rész végén, azaz a „Konzept” 19. oldalának első szisztémájánál kellett tartania.

A partitúra-fogalmazvány megkezdéséhez azonban a zeneszerzőre még további feladatok is vártak, s ily módon ezeket is a nevezetes július 2-i dátum előttre tehetjük. Az egyik feladat a hangszerelés szokásos előkészítése, hangszerekre vonatkozó utasítások és a partitúraoldalak előzetes tervezésének bejegyzése, amit Bartók ceruzával írt föl, sokszor a margón, a „Konzept” lapjaira.¹¹⁰ Emellett Bartók eldöntötte, hogy kom-

¹¹⁰ Annak eldöntése, hogy ezt Bartók egyhuzamban dolgozta-e ki, vagy részben legalábbis csak a partitúra írása közben, külön részletes elemzést igényelne. A partitúrabesztás tervezésénél szeretnék kiemelni egy feltűnő helyet. A „Konzept” 15. oldalának aljától, az apa „Haidati voi acasă” („Jöjjetek ti velem”) sorától szólójának végéig (16. oldal alja), ahol különben szintén törés figyelhető meg a kompozíciós folyamatban, és a végleges megoldás szemmel láthatóan csak fokozatosan alakult ki még a partitúra tanúsága szerint is (lásd a partitúra-fogalmazvány 50. oldalán az üresen maradt és áthúzott két ütemet a bariton szóló

Handwritten musical score for voice and piano, page 19. The score is written on ten staves. The top staff contains the vocal line with lyrics in Hungarian: "Ez az a...". The piano accompaniment is written on the remaining staves. The score is heavily annotated with handwritten notes and markings, including dynamic markings like *pp*, *mp*, and *mf*, and performance instructions. A large circle is drawn around the first few staves. The page number "19" is written in the top right corner, and "20" is written below it. On the right side, there is a vertical stamp: "I. VOSS 1 67 VOSS 29". At the bottom right, there is a small stamp: "Fényes Béla Zsolt".

3. faksimile: A „Konzept” 19. oldala

után), a Bartók-kéziratokban nem ismeretlen, de a „Konzept”-ben egyedül itt jelentkező módon római számokkal jelöli a tervezett partitúraoldalakat, azt is megadva ha egy oldalra két szisztema fog elférni: Ia, Ib, IIa, IIb, IIIa, IIIb, IV és V (ami megfelel a partitúra külön jelzés nélküli 46–50. oldalainak). Fölmerül mármost, hogy ez a megkülönböztetett jelölésmód nem utal-e a kéziratba való valamiféle betoldásra. Hogy például Bartók netán előbb hangszerelte és tisztázta a második tenorszólist bevezető kórusrecitativót, s kihagyta a helyet a bariton szóló folytatására, amire egy későbbi ponton tért esetleg vissza.

pozíciója kétnyelvű lesz, s legkésőbb ekkor hozzáfogott a magyar librettó megfogalmazásához. Mint tudjuk több megoldást is fölhasznált Erdélyi József egészében mégis alkalmatlannak talált fordításából.¹¹¹ Ha összevetjük egymással a folyamat-fogalmazványba bevezetett, számos szövegvariánst tartalmazó magyar librettót és az első önálló magyar szövegírást – mint már előre jeleztük – szinte bizonyosak lehetünk benne, hogy a ballada bartóki átköltése jórészt a „Konzept”-ben magában, annak már lényegében rögzült zenéjéhez igazodva fogalmazódott meg, s így a magyar nyelvű szöveg-fogalmazvány legalább részben ennek tisztázataként születhetett meg. Bartók utolsó feladata pedig a partitúra megkezdése előtt a román librettó újbóli átgondolása, s letisztázása lehetett, amit valószínűleg eleve azzal a szándékkal végzett el, hogy a nyelv-helyességet még biztonság kedvéért ellenőriztesse.

A hangszerelés pedig, melynek során a zeneszerző művét már két egyenrangúan kezelt szöveggel tisztázza, 1930. július 2-től folyamatosan, a komponálási munka félrerakásával készül. Feltevésünk szerint tehát Bartók még aznap az első három oldalt (az 1–21. ü.-et) írja le; amikor pedig néhány nappal később 9 elkészült oldalt említ, a partitúra tanúsága szerint az 52. ü. táján járhat. A továbbiakban ugyan efféle adatok nem állnak rendelkezésünkre, de a kronológia megközelítően pontos tisztázásához Brăiloiu néhány szövegjavítási javaslata nyújt támpontot. A zeneszerző ugyanis az augusztus 8., Budapestre való hazaérkezése után, de legkésőbb nyilván augusztus közepéig visszakapott és Brăiloiu által átnézett librettó alapján javításokat hajtott végre a mű román szövegén. Ezek részben utólag kerültek a partitúrába, már az előzőleg meghangszerelt szövegrészt korrigálandó, részben azonban – a „Konzept”-ben látható megoldástól eltérően, nyilvánvalóan már Brăiloiu megjegyzéseinek ismeretében – Bartók *eleve* módosított szöveggel fog az adott szakasz meghangszereléséhez. Ily módon biztosra vehetjük, hogy már Brăiloiu válaszlevelének érkezése előtt elkészült a tenor szóló hangszerelése, vagyis legkésőbb augusztus közepe előtt,¹¹² míg viszont a bariton szóló tisztázására leghamarabb is csak augusztus 8. után kerülhetett sor.¹¹³

¹¹¹ Lásd ehhez László F., „Keletkezéstörténet”, 226–229. László az Erdélyi-kézirat ismeretének hiányában még nem tudhatta, hogy Bartók ebből az átköltésből még az ő általa említetteknel is többet használt föl. Erdélyi ugyanis alternatív megoldásként a *Nyugaton* le nem közölt „Szóval felfelele” fordulatot több helyen is megadja. Emellett az Erdélyi-kézirat a legproblematicusabb helyhez (László, u.o., 229. o.) megadja a román eredetit, mintegy jelezve, hogy itt a szöveg megértésében bizonytalan.

¹¹² Bartók a kolindabeli „Tu tăt țăr’ te-i face” sorát a „Konzept”-ben „Tu tăt țăr’ te-oi [esetleg: te-i?] face” formában zenésíti meg. A Brăiloiu-szövegíráson némiképp módosított alakban, mint „Tu tot țăr’ te-oi [sic] face” találjuk (Bartók azt is jelzi, hogy a „te-oi” szócska-pár mindhárom magánhangzója egy szótagba olvad össze) – ahogy azután a partitúra alaprétegeként is olvashatjuk. Brăiloiu a lap szélén megjegyzi: „besser t’ei face”. A zeneszerző azután ennek megfelelően korrigálja *utólag* a helyet a partitúra 43. oldalán.

¹¹³ Brăiloiu talán legfontosabb javítása a már emlegetett „Haidaiți voi acasă” (Jöjjetek ti haza) sort érinti. Bartók az első szónál a második (-dați) szótagra helyezte a hangsúlyt, s így is zenésítette meg eredetileg, az első szótagot (Hai-) felütésként kezelve. Brăiloiu figyelmeztetése nyomán azonban a partitúrába *eleve* az első szótagra kerül a hangsúly, mert Bartók 3/4-es ütembeli kvartolaként (Hai-dați voi a-) írja a sor kezdetét. Lehetséges azonban, hogy a partitúrában elfoglalt helyénél kronológiailag később került sor e szakasz hangszerelésére, amint erre a 110. jegyzetben utaltam. Még az sem kizárt, hogy a „Konzept”-nek

Az is bizonyos, hogy Bartóknak egy pontra érve félre kellett tennie a hangszerelés munkáját, hogy a folyamat-fogalmazványhoz visszatérjen, és kompozícióját befejezze. Erre nézvést a már idézett szeptember elsejei levél alighanem körülbelüli támpontot nyújt. Bartók ott ugyanis azt írja, hogy még vagy 15 lapnyi hangszerelnivaló van hátra. Bartók munkamódszerét ismerve feltételezhetjük, hogy ekkorra már nagyjából valóban ki tudta számítani, mennyi további partitúraoldalra lesz szüksége, hiszen akár már a partitúra-beosztás előzetes tervezetével is elkészülhetett. Igaz, nem tudhatjuk, hogy a „Konzept”-hez való visszatérés óta nem dolgozott-e tovább a hangszerelésen. De akár-hogyan is, annyi kétségtelen, hogy a partitúra-fogalmazványban a végétől visszafelé számított 15. oldal éppen az a hely, amely a „Konzept” 17. lapján az utolsó sornak megfelel. Nagyon is logikusnak tűnik, hogy ennél a pontnál nem dolgozhatott tovább anélkül, hogy ne tisztázta volna a kompozíció végleges formáját.

4. Excursus

Mielőtt Bartók visszatérhetett volna a „Konzept” írásához, alighanem hátra volt még egy döntő mozzanat. A librettó korai följegyzéseinél ugyanis sehol sem szerepel még a „rekapituláló kórus” szövege, s fel kell tételeznünk, hogy a zeneszerző a komponálásnak egy meglehetősen késői pontján alakította ki a librettónak ezt a befejező részét s vele együtt a kompozíció végleges formai megoldását. E zárószakasz nemcsak az „őslibrettóból” hiányzik, hanem a magyar nyelvű librettó fogalmazványban is – későbbi hozzátételként – egyértelműen elkülönül az alapírástól, s ami még fontosabb, a Bräiloiunak elküldött librettóból ugyancsak hiányzik. Abban pedig úgyszólván biztosak lehetünk, hogy ha Bartókban már előzőleg fölmerült volna a szöveg ilyeténvaló kibővítésének ötlete, nyilván belefoglalta volna az átnézésre elküldött szövegírársba.¹¹⁴ Ez lehetett az az időpont, amikor Bartók valószínűleg bizonytalan volt abban, hogyan tudja lekerekíteni művét, s mintegy kényszermegoldásként a hangszerelés munkájához folyamodott. Ugyanakkor nincs semmi jele annak, hogy akár csak sejtette volna is, hogyan fog végül is lezárulni a *Cantata*.

Tény azonban, hogy a librettó zárórészének vélhetőleg első följegyzését éppen a Bräiloiu-példányon találjuk meg.¹¹⁵ (Lásd a 4. fakszimilét.) Itt utólagos kiegészítésként tűnik föl a későbbi III. rész szövege: egyfelől a ballada elejéről visszaidézni kívánt sorok vannak megjelölve,¹¹⁶ másfe-

ezen a pontján bizonyos kompozíciós jellegű kiegészítések is történtek a megzenésítésen, mert feltűnő módon Bräiloiu két későbbi szövegjavítása alapján, mely ugyancsak eleve komponálódik a partitúra szövegébe. Bartók szokásától eltérő módon visszamenőlegesen korrigálja a folyamat-fogalmazvány román szövegezését is.

¹¹⁴ Kérdés, hogy amennyiben Bartók esetleg már ekkor tervezte volna a librettó kibővítését, nem várt volna-e még a szöveg ellenőrzítésével, míg a teljes szövegekönyv el nem készül.

¹¹⁵ Bár fölmerül, hogy a visszatérést Bartók először talán magyarul fogalmazta, ám a magyar szöveg-fogalmazvány utólagos bejegyzése javításai ellenére is a „Bräiloiu-példány”-on látható leírásnál későbbi s már rögzítettebb szövegeként hat. Lásd még a következő jegyzetet is.

¹¹⁶ Megfigyelhető, hogy Bartók kétféle módon is megjelölte a ballada kezdetének verssorait. Először valószínűleg számokkal, mert így – a „Nici un meșșugu” sor nélkül – összesen kilenc sort idézett volna vissza innen, s az első tercina kezdősorát („Coarnile lor”) valóban 10. sornak számozza. Alighanem ezután döntött úgy, hogy még egy sort fölhasznál. Ezután még egy külön jelet tett a kiválasztott, összesen tíz sor mellé, ami által a további számolás is érvényét veszti, de ezt Bartók már nem korrigálta. A magyar szöveg-fogalmazvány kezdettől fogva tartalmazza a „Semmi mesterségre” sort; többek között ez is valószínűvé teszi, hogy még a repríz esetében is a magyar szövegezés tekinthető későbbi keletűnek. – Megjegyzem, hogy László Ferenc véleménye a visszaidézendő sorok kijelölésének kronológiáját illetően

lől a lap alján, Bräilioiu összefoglaló megjegyzését követően Bartók bejegyzi a „legnagyobbik szarvas” záró tercínának nyelvtanilag a kórus számára átformált szövegét. Amennyiben valóban ez a librettó zárószakaszának első megfogalmazása, a szöveggönyv formai koncepciójának kialakulását tehát legkorábban augusztus 8. utánra kell tennünk.¹¹⁷

Bartók ezek szerint a folyamat-fogalmazvány félbehagyásakor a mű ma ismert „rekapituláló” része nélkül képzelhette el a mű befejezését. Ha ilyen szemmel elemezzük a mai II. rész végét, vagyis a 186. ü.-től kezdődő szakaszt, eredeti és később elhomályosult funkciója mintha sokkal világosabbá válna. Nem a mű egyfajta, s alighanem egyetlen döntő visszatérésmozzanatát jelentette-e a *d*-tonalitáshoz való visszatalálás, a kóruson kiépülő cluster, mely ezúttal a mű kezdetének különleges „moduszát” szólaltatja meg, aminthogy ugyanezt a hangsort járja be a legutoljára a zenei szövetbe illesztett basszus (=bariton) szólam? Mindez persze korábbi elemzők figyelmét sem kerülte el,¹¹⁸ csakhogy a fogalmazvány és a többi forrás ismerete nélkül senki sem sejtette, hogy ennek a területnek a zenei megformálása egy korábbi, még nem végleges (s talán nem is teljesen eldöntött) formatervezési részé.¹¹⁹ Úgy tűnik tehát, hogy a rekapituláló kórus ötletével Bartók művéhez egy új, a korábbival talán nem egyező befejezésváltozatot komponált meg. A két visszatérés-pont ily módon két, eltérő koncepció egymásravezetülésének köszönheti létrejöttét.

A kompozíció zárórészét, mint sejtjük, a mai II. rész végétől, szeptember első napjaiban hangszerelte meg Bartók. Hogy vajon a szeptember 8-i keltezés után meddig maradt a mű kézírata érintetlen, megintcsak kérdéses.¹²⁰ Természetesen belekerült Sza-

eltér az enyémtől. 1994. június 25-i személyes levele szerint Bartók előbb jelölte meg a kiválasztott sorokat kis ívekkel, melyek közvetlenül a sorkezdetekhez kerültek, s utóbb írta be a számokat. Szerencsére a sorrendi kérdés nem döntő jelentőségű.

¹¹⁷ Ha a repríz gondolatának ihletőjét keressük, talán némi joggal kérdezzük, nem sugallhatta-e azt Bartóknak a balladának két kolinda-változatban való fennmaradása? Amint erre már Tallián is céloz, *Átmenet*, 215–216. A másik (4b) szövegváltozat mindenesetre valóban meglepően közel áll a zárórész szövegéhez. Csak míg ott persze érezhetően csonka maradványról van szó, a bartóki szövegrepríz gondosan kidolgozott, tömör összefoglalása a már elmondott eseményeknek. Tagadhatatlan azonban, hogy ebben a töredékesebb kolinda-változatban is a történet kezdete és vége őrződött meg, csak éppen – az ismert szövegeltéréseken túl – ennek a 4b jelzésű kolindának a második fele, bár töredékes, ám a *Cantata*-epilógusnál mégis több cselekménymozzanatot tartalmaz, hiszen a fiát kutató apa útját is elmeséli. Ha azonban e második kolinda-variáns meglete szerepet játszott Bartók kompozíciójának végső megformálásában, úgy itt nemcsak a bartóki variált és sűrített repríz egy sajátosan nyílt, „verbalizált” megvalósulását láthatjuk, hanem esetleg egyszersmind a népzenei (szöveg-) variálódás jelenségére való utalást is.

¹¹⁸ Így már Ottó Ferenc is, *i. m.*, 19–20., jelzi a bevezetés „szongó” témáinak visszatértét. Lendvai, *Dramaturgia*, 258. o., bár minden zenei történést pontosan regisztrál, sőt megjegyzi, hogy a visszatérés nem a III. résszel kezdődik, másutt viszont az „elbeszélő téma” jelentőségét hangsúlyozandó, 230. o. 10. jegyzetben úgy fogalmaz, hogy ezzel a témával indul a repríz, s a mű III. tételét magában jelöli meg visszatérésként. Tudomásom szerint Tallián, *Átmenet*, 220., 226., 243. o. tulajdonít ennek a „rejtett” visszatérésnek nagyobb jelentőséget. A nagyforma elemzésénél e helynek a mű jelenlegi alakjából kiindulva, érthető módon, nehéz megfelelő formai szerepet kiosztani. Pedig, ha a feltehető eredeti koncepciót kutatjuk, a visszatérés (otthonra találás?) és a fiúk nemetmondásának egybeesése szimbólikus jelentésű.

¹¹⁹ Hozzá kell azonban tennünk, aligha lehetséges, hogy Bartók, ha egyszer a folyamat-fogalmazványban a 18–19. oldal gondosan előkészített kórushelyeit üresen hagyta, a tenor-basszus duett után valamiféle zenekari lezárást kiélégítőnek érzett volna *Cantatája* számára.

¹²⁰ Úgy tűnik, Bartók hamarosan hozzáfogott a 2. zongoraverseny írásához, melynek kézírata az 1930. X, 1931. IX, X dátumokat viseli. A *Cantata* keletkezéstörténetét, fokozatos kialakulását, fogalmazásának és hangszerelésének összefonódottságát ismerve még érdekesebb, hogy az új zongoraverseny lesz Bartók első, és a *Zenét* kivéve egyetlen zenekari műve, amelyet partitúrába fogalmaz. A két későbbi mű keletkezését illetően Somfai László zívés szóbeli tájékoztatására támaszkodom.

Colinda

! Cel un-choy va-ti-a-nu
 ! El ca-șig d-a-va-tu
 ! Chon-a fi-a-sori, mi-
 ! Fi-a-sori de-tre-pa-
 ! El nu-i o-n-va-fo-tu
 ! Chici un-me-ște-șug
 ! Chici a ple-gă-ri-e,
 ! Chici a stă-vă-ri-e,
 ! Chici a vă-că-ri-e
 ! Fi-a-el i-o-n-va-fo-tu
 ! Men-țu-te va-nat.
 ! Pe-n co-dri va-nă-ri
 ! Vo-i-a fi-a-sori.
 ! A-tă-ta si-ru va-na-tu,
 ! Tu-n-te si-ru d-a-fla-tu:
 ! U-ma de cerb ma-re.
 ! A-tă-t' au ur-mă-ri-tu
 ! Pe-n s-au ră-tă-ri-tu
 ! Si-xi s'au re-șim-bat în
 ! No-vă cerb de man-tu.

Stară

! Grog tăi-ru-fo-lă-ne
 ! Tu si-o mai ră-tă-da-tu
 ! Pe-șca si-o n-fo-gla-tu
 ! Si-n munte o-nă-na-tu
 ! Pe-n-te si-o d-a-fla-tu
 ! Ce mai si-o d-a-fla-tu?

67 VOSS I

11) Fi-cine-ri-le vor-ște
 ! Ce cal-ct' n-er-ru-șe-și
 ! Nu-mă prin frun-za-pă-șale,
 ! Pe-șca-ti-le vor-ște
 ! Nu-i beau din pă-ha-re
 ! Nu-mă din i-zvoa-re
 ! Nu-mă din i-zvoa-re
 ! Nu-mă din i-zvoa-re

16) Die mit besetzte Stelle habe ich hervorgehoben.
 1) Textweise habe ich die Verbformung (---/---/---) periclitet,
 teilweise an die Sprachbetonung. Um Ihnen zu zeigen, ob ich
 im ersten Falle richtig betont habe, setze ich an manchen
 Stelle hier ein 1) Zeichen, und bitte Sie zu prüfen, ob diese
 2) Akzentzeichen mit den Sprachbetonung übereinstimmen
 oder nicht.
 3) Korrekturen können Sie links anbringen, und beide Plätze
 mir zurückgeben.

Allen ist richtig, außer Heidecke.

10) Cornille hat
 ! Nu se-șe-și în cer-șu-și
 ! Fi-a-că-șu-șu-și
 ! Nu-mă prin frun-za-pă-șale
 ! Pe-șca-ti-le vor-ște
 ! Nu-i beau din pă-ha-re
 ! Nu-mă din i-zvoa-re
 ! Nu-mă din i-zvoa-re
 ! Nu-mă din i-zvoa-re

67 VOSS, I

bolcsi Bence német fordítása, s valmikor Kodály is átnézhetette, amiről néhány, minden valószínűség szerint tőle származó bejegyzés tanúskodik.¹²¹ Tény azonban, hogy Bartók több részletet módosít, esetleg különböző időpontokban, mielőtt 1932-ben a Lichtpaus papírokra a partitúra s mindjárt a zongorakivonat tisztázásához hozzáfogna. Elhagy például egy amúgy is utólagos ötletként, ceruzával a „Konzeptbe” került jajgató kórust a „legkedvesebb fiú” apját fenyegető rettenetes szavainak kíséretéből.¹²² A vadászat egyik kórusszakasza is módosul.¹²³ Végül, a legkorábban alighanem 1932 elején, mint erre a forrásleírásakor is utaltam, tisztább alakot ölt a két nyitó kórus-„intonáció”. A román nyelvű szöveg pedig, mint tudjuk, végleg elmarad az 1932 nyarán papírra vetett tisztázatból. Ha tehát a mű a komponálás lezárásakor (1930. szeptember 8-án) lényegében készen állt is, publikusnak szánt formája végleges elnyerésére még sokáig kellett várakoznia.¹²⁴

Függelék

(A ciklusról)

Aki a *Cantata profanáról* ír, így vagy úgy kénytelen megemlíteni, hogy a kompozíció Bartók többször hangoztatott elképzelése szerint része lett volna egy hasonló mű-

¹²¹ A Kodály írásaként azonosítható bejegyzések kizárólag zenei helyesírási kérdésekre szorítkoznak.

¹²² Erre alighanem még a német szövegbeírás előtt került sor, hiszen a magyar és román jajsavak maguk maradtak a kihúzott szakasz kórusszólamai alatt. Lásd a „Konzept” 14. és a partitúra-fogalmazvány 41–43. oldalait. A II. rész 78. és 95. üteme közötti szakaszcsoportról van szó.

¹²³ Miután itt a fölragasztott kottasorokkal fedett és újraírt szövegek német szövegét Bartók maga vezette be, nyilvánvaló, hogy ezt a változtatást Szabolcsi szövegbeírása után hajtotta végre. Az érintett 21–23. oldalakon a szisztémák alatt olvasható az új szakasz fogalmazványszerű kidolgozása. A fölragasztásra szánt papírtöredékek egyike nagy valószínűséggel a jelenleg a „Konzept” anyagához sorolt, hangszerelést előkészítő vázlatokkal teleírt 29–30. (számozóalapács szerint: 26–27.) oldalt tartalmazó kottalap aljából lett levágva. A kompozicionális módosítás a 142. és 154. ütem közötti szakasz kórusszólamaira vonatkozott.

¹²⁴ Aligha érvényesült viszont közvetlen külső – s, úgy tűnik, a legkevésbé az Universal Editiontól jövő – befolyás Bartók döntésében, ahogy ezt László F., „Keletkezéstörténet”, 223. o., érthető módon fölvetette. A Függelékben közölt levélrészletek kellően bizonyítják, hogy a kiadóval folytatott tárgyalásokon politikai aggályok csak a zeneszerző részéről merültek fel. Bár a román nyelvű librettó minden nyomának eltűntetése mögött nyilván joggal tulajdonítanak döntő szerepet politikai megfontolásoknak, nem hagyható figyelmen kívül a szöveg fokozatos fejlődése, aminek következtében a magyar változat végül is több ponton eltávolodott a korábban rögzült román textustól. Kérdés ugyanis, hogy nem érezhette-e Bartók a magyar átköltést teljesebbnek. Kétségtelen, hogy a román librettót hűségesen követő német fordítást fogalmazott a mű kiadása számára. Ebben például a forrás nem kap jelzést. De vajon ez azt jelenti-e, hogy akkor az az angol fordításból is el fog maradni? Már az első, Calvocerrossi-féle fordításban mindenesetre találunk a forrás szó mellett – nem is egy – jelzést. Szó szerinti német fordításával Bartóknak aligha volt célja a librettót megfosztani lassan kiérlelt ékességeitől. S természetes, hogy saját későbbi angol fordításában is – s mind a II., mind a III. rész végén – jelzést kap a forrás szó, s olyannyira fontos ez a jelző, hogy Bartók a két angol nyelvű leírason két különböző jelzővel is kísérletezik (purest / clearest spring). Itt van amellet a nevezetes „híd-jellemzők”. Ha Bartók számára esetleg mégis a komponálás után vált volna világossá a sor helyes értelmezése, vagy ha végig tudta is, hogy vét a szigorú értelemben vett szöveghűség ellen, nem érezhette egy idő után problematikusnak román librettóját?

vekből álló ciklusnak.¹²⁵ Az elképzelt ciklusra vonatkozóan ugyan létrejött egyfajta zenetörténetírói konszenzus, ám a tételek számára vonatkozóan a Bartók levelezéséből ismertté vált, egymásnak ellentmondó adatok alapján két, illetőleg három tervezett kompozíciót szokás emlegetni. Egyes szerzők körültekintő óvatossággal nyitva hagyják mindkét lehetőséget, mások egy adott ponton döntenek egyik vagy másik lehetőség javára.¹²⁶ Sőt az sem kizárt, hogy joggal találjuk jellemzőnek a zeneszerző tájékoztatásának ellentmondásos voltát. Mivel azonban tudomásom szerint még senki nem vette össze egymással a Bartók levelezésében található különböző, a tervezett – s minden alkalommal kétségtelenül feltűnő nyomatékkal említendő – ciklusra vonatkozó utalásokat, talán nem fölösleges ehelyt valamennyi, számomra föllelhető idézetet közölnöm.¹²⁷

A ciklust Bartók dokumentálható módon időrendben először az Universal Edition budapesti képviselőjével, Hertzka Gyulával való tárgyaláson említette. Ezt az Universal Edition részéről a megbeszélésre reflektáló válaszleveléből tudjuk. Az adott részlet a következőképpen hangzik:¹²⁸

„[...] Wir erfahren durch Herrn Gyula Hertzka, von einer langen Unterredung, die er mit Ihnen gehabt hat¹²⁹ [...] Jedenfalls möchten wir Ihnen versichern, dass wir auch weiter bemüht sind, intensiv für Ihr grosses Werk zu arbeiten, und würden Wert darauf legen, dass Sie uns das Manuskript der Kantate baldigst übermitteln. Wir teilen nicht Ihre Bedenken, die Sie Herrn Hertzka gegenüber geäußert haben, dass das Werk jetzt nicht veröffentlicht werden soll, denn die Frage des rumänischen Originaltextes¹³⁰ spielt ausserhalb Ungarns kaum eine Rolle und wir nehmen an, dass das Werk (das Sie, wie wir jetzt erfahren, als Teil einer Trilogie gedacht haben) auch für selbständige Aufführung sehr geeignet ist und wir haben schon bei verschiedenen Dirigenten, denen wir von der Fertigstellung des Werkes Erwähnung getan haben, grosses Interesse für dasselbe gefunden. Für eine erstklassige Uraufführung würden wir natürlich bedacht sein. [...]”

Az Universal Edition tehát trilógiáról tud, melynek része lenne a *Cantata*, de feltételezik, hogy az önállóan is előadható, s ezért nyugodtan meg lehet külön is jelentetni. Bartók válaszában több ízben is hangsúlyozza, hogy Hertzka Gyula őt félreértette. A *Cantatát* illetően is korrigálni kénytelen a kiadójához eljutott információkat. Ám a kor-

¹²⁵ A tervezett ciklusra vonatkozóan fontos szem előtt tartani Tallián észrevételét, *Átmenet*, 20–21., hogy Bartók arról először csak 1932-ben kezd beszélni.

¹²⁶ Tudtommal Pap Gábor az egyetlen, aki asztrológiai megfontolások alapján, nem lát ellentmondást Bartók különböző nyilatkozatai között, lásd, *Csak tiszta forrásból. Adalékok Bartók Cantata profanájának értelmezéséhez*, Budapest 1990, 181sköv. o.

¹²⁷ Tallián ugyan valamennyi itt idézendő helyet ismeri és említi, *Átmenet*, 17–20., de nem hiszi, hogy a szövegkörnyezet alapján bármelyik irányban eldönthető volna a kérdés, s ezért a ciklus lehetőségének mérlegelésekor nem idézi teljes részletességgel a vonatkozó helyeket.

¹²⁸ Az Universal Edition levele Bartókhöz „Wien. 29. September 1932” dátummal.

¹²⁹ Nem tudhatjuk bizonyosan, de a megfogalmazás azt a benyomást kelti, mintha nem a kiadó megbízását teljesítő Hertzka Gyula, hanem inkább Bartók kezdeményezte volna a személyes tárgyalást.

¹³⁰ Mint tudjuk, az ekkor már készen állt Lichtpaus-tisztázatból végérvényesen kimaradt az eredeti román szöveg.

reakció csak a kiadásra, illetve a mű előadására vonatkozó különleges megkötések kérdését érinti. A ciklust illetően nem helyesbíti a kiadó megjegyzését, hanem minden magyarázat nélkül *három további darabot* említ, melyeknek elkészültét nem kívánja már – az akkori bizonytalan körülmények között – megvárni. Bartók némiképp megkésett válasza Budapestről 1932. október 12-i keltezésű (a zeneszerző a *Krónika* híradása és a levelezésből ismert adatok szerint egész szeptemberben egy súlyos influenzával kínlódott, s október 4-én volt először láztalan.¹³¹ Hogy a megbeszélés Hertzka Gyulával milyen körülmények között zajlott, nem tudjuk.):¹³²

„[...] Herr Gyula Hertzka hat mich in unserer Unterredung von Mitte Sept. insoferne [sic] missverstanden, als ich damals den Wunsch äusserte, dass meine Cantata profana nur¹³³ in Ungarn vorläufig wegen seinem [sic], aus der rumänischen Folklore geschöpften Texte¹³⁴ nicht aufgeführt werde. – Da die Zeiten derart unsicher sind, dass man sozusagen nur¹³⁵ von einem Tag aufs andere lebt und eigentlich nie weiss, ob nicht morgen eine Weltrevolution, Weltkrieg oder sonst was Schönes losgeht, so habe ich beschlossen doch nicht das Fertigwerden der übrigen 3 Teile der Kantate abzuwarten,¹³⁶ sondern den vorliegenden fertigen Teil¹³⁷ Ihnen – Ihrem Wunsch gemäss¹³⁸ – übergeben. Nur bitte ich Sie meine folgenden¹³⁹ Wünsche¹⁴⁰ in Betracht zu nehmen:

1. { Das Werk } darf { in } Ungarn nur mit meiner Bewilligung
 { Bzw. das Material } { für }
 { aufgeführt } werden.
 { hergegeben }
2. Über Ort etc. der Uraufführung sollen Sie mit mir gemeinsam entscheiden.

¹³¹ *Krónika*, 323. o. V.ö. az időszakban Albrecht Sándorhoz intézett leveleket, s különösen a Brăiloiuhoz 1933. április 10-én kelt levelet, melyből megtudjuk, hogy betegsége alatt ismét a román népzenei anyag rendezésén dolgozott. BLev/662, 450. o.

¹³² Az eredetiben itt először publikálásra kerülő levelek részletei megtalálhatók magyar fordításban Tallián Tibor könyvében, lásd elsősorban *Átmenet*, 33-34. A Bartók-levelrészlet közlésénél valamennyi kicsit is jelentősnek tűnő szövegjavításra fölhívom a figyelmet, mert minden elvétel illetve utólagos helyesbítés segíthet bepillantást nyernünk Bartók sajátos és nehezen kiismerhető motívumaiba. Csak az egészen lényegtelennek látszó apró betűhibákra vagy korrekciókra nem térek ki.

¹³³ A „nur” szó utólag beszúrva.

¹³⁴ Bartók itt már gondosan elkerüli, hogy román eredetiről beszéljen. Pontosan azon a módon, ahogy ezt László F. többször is kimutatta Bartóknak a *Cantatára* vonatkozó különböző kitételeinek félrevezető (leplező?) megfogalmazásánál.

¹³⁵ A „nur” szó ismét beszúrásaként jelenik meg.

¹³⁶ A „zu” az „abzuwarten” szóban tipikus javító beszúrásaként.

¹³⁷ Érdekes megfigyelni, hogy Bartók olyan szoros összetartozást érez (vagy éreztet) a *Cantata* és a tervezett további darabok között, hogy ismételten „részek”-nek nevezi őket.

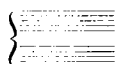
¹³⁸ Bartók itt feltűnő módon külön hangsúlyozza, hogy a kiadó a mű kéziratának átadását kívánja tőle. Túlságos belemagyarázás volna, hogy Bartók – legalábbis bizonyos fokig – a mű kiadásával kapcsolatos felelősségérzetet kívánja megosztani kiadójával azáltal, hogy a kezdeményezést mintegy áthárítja rájuk?

¹³⁹ A „folgenden” szó után áthúzott és kiolvashatatlan írás.

¹⁴⁰ Először „Wünschen”, amit Bartók javít.

3. Der Klavierauszug soll entweder gestochen werden oder mittelst¹⁴¹ Lichtpausverfahren¹⁴² mit Benutzung meines handschriftlichen Exemplares¹⁴³ als Lichtpauschrift erscheinen.
4. Die Partitur soll als Reproduktion meines handschriftlichen Exemplares (Lichtpausverfahren) erscheinen.

Für diese Saison freilich kann nichts gemacht werden: Sie müssen vorerst die Übersetzung¹⁴⁴ nochmals überprüfen. – Ich werde Ihnen also in den nächsten Tagen die erste Hälfte des Manuskripts einschicken; wollen Sie die ev.¹⁴⁵ beanstandeten Stellen mit Bleistift bezeichnen, bzw. Vorschläge zur Verbesserung angeben (auf einem separaten Blatt).

Wie Sie sehen werden habe ich die Klavierauszugsstimme,¹⁴⁶ wo Raum¹⁴⁷ dafür zur Verfügung war, in die Partitur eingeschrieben (die unbezeichneten }  Doppel-

systeme), wo kein Raum da¹⁴⁸ war, ist sie auf separate Blätter geschrieben. – Bei der Drucklegung der Partitur¹⁴⁹ muss diese hinzugeschriebene Klavierstimme herausgeschnitten werden; bei der Drucklegung des Klavierauszuges mit Text müssen diese herausgeschnittenen Klavierstimm-Teile mit den noch herauszuschneidenden Singstimmen zweckgemäss zusammengefügt werden. Auf¹⁵⁰ diese Weise¹⁵¹ werden 70 Partiturseiten und ungef. 40 Klavierauszugseiten zu drucken sein, was bei 50 Ex. Part. und 100 Ex. Kl.Ausz. etwa 650 Pengő kosten würde.

Die Singstimmen sollten erst dann gedruckt werden, wenn eine Uraufführung bereits gesichert ist. Ich würde anraten, die Singstimmen in drei Sprachen (3. = engl.) herauszubringen, die engl. Übersetzung darf jedoch nicht von Mrs. Pursey¹⁵² gefertigt werden, (sie ist unfähig dazu) sondern von einem anerkannten guten Übersetzer.”

Trilógia tehát vagy tetralógia? Egyfelől természetesen a fikció régióiban mozog az értelmező, s nem volna feltétlenül szükséges állást foglalnia e kérdésben. Ugyanakkor azonban, mivel a levelezésből ismert összes dokumentumot itt most együtt láthatjuk majd, talán érdemes értelmezésükre egy újabb kísérletet tenni.

¹⁴¹ Mintha először „mit” szerepelt volna, amit Bartók „mittelst”-re javított, de talán a nehezen olvashatóság miatt mégis kihúzott, s utóbb a javítgatott szó elébe írta „mittelst”.

¹⁴² Ezután kihúzva, s alig olvashatóan egy talán „aufge...” kezdetű szó.

¹⁴³ A „meines handschriftlichen Exemplares” kifejezés utólag betoldva, s először, de már betoldásként akkor is, valószínűleg „meiner Handschrift”-ként hangzott.

¹⁴⁴ Bartók először a „die Übersetzung” kifejezés helyett „den Text”-et írt, ami azok után, hogy tudjuk, a főszöveg sem „a szöveg”, hanem csupán „fordítás”, nem teljesen érdektelen elírás illetőleg helyesbítés.

¹⁴⁵ Az „ev.” utólagos beszúrás.

¹⁴⁶ Utólag betoldva az „-auszugs” szó.

¹⁴⁷ „Raum” olvashatatlan szóból javítva.

¹⁴⁸ „da” után áthúzott szókezdet, talán: „j...”.

¹⁴⁹ „der Partitur” utólag betoldva.

¹⁵⁰ Eredetileg talán pontosvessző volt a jelenlegi mondatvégen, s utána „auf” kisbetűvel írva.

¹⁵¹ Először: „weise”.

¹⁵² A *Magyar népdalok* angol fordítója. Bartók a sok bosszúságot okozó fordítási munkára a levél egy későbbi pontján is visszatér.

Mielőtt tehát a fenti ellentmondást részletesebben megvizsgálnáink még egyszer közlöm a *Bartók Breviárium*ban is megjelent fontos levélrészletet,¹⁵³ melyben a zeneszerző, láthatólag Albrecht Sándor levélbeli érdeklődésére, a *Cantatáról* ír. A levél keltezése bizonytalan, Demény 1932. októbere és decembere közé teszi:¹⁵⁴

„[...] Ami pedig az oratóriumot illeti, hát nem oratórium, hanem kantáta, dupla kórusra, zenekarra bariton és tenor szólo-ra (még 1930-ban írtam!); kb. 18 perc. Kórus és szólista számára nagyon nehéz, zenekar számára nem. – De egyelőre még nem kerül kiadásra (vagy előadásra),¹⁵⁵ mert még 3 hasonló terjedelmű dolgot tervezek hozzá, úgy hogy valami összekötő gondolat összetartsa ugyan őket, de hármukat külön-külön is elő lehessen adni. Amíg kiderül, meg lesz-e ez a kibővítés vagy sem, addig bizony jó 1–2 esztendő beletelik. De ha érdekel a dolog (és ha majd lesz a partitúráról fénymásolat) akkor szívesen küldök neked egy példányt átnézés céljából.”

A *Breviárium* szerkesztői – alighanem a magyar–román–szlovák hármasságának ígézetében – a háromrészes ciklus gondolata mellett érvelnek.¹⁵⁶ Bár álláspontjuk meggyőző, a közölt helyre vonatkozóan nem elképzelhetetlen, hogy Bartók esetleg csak a további darabokra vonatkozóan jegyzi meg – kétségtelenül zavarba ejtő módon –, hogy azok, vagyis a *további három* darab önállóan is előadhatók lennének. Az tudniillik, hogy a *Cantata* zárt, és önmagában előadható kompozíció (eltekintve esetleges politikai vagy egyéb fenntartásoktól) az az *ő számára* nem kétséges, s talán nem is érzi szükségét, hogy ezt külön leszögezze. Vagyis négy darabról volna szó, ahol a már kész *Cantata profanához* még három hasonló terjedelmű kompozíciót tervez, melyek azonban önállóan is előadhatók lennének.¹⁵⁷

Ezt az értelmezést erősíti meg egy későbbi Albrecht Sándorhoz írott levél. Előbb azonban, már december 6-án, Bartók ismét említi pozsonyi barátjának a *Cantatát*, itt sem mulasztva el, hogy a mű bemutatásának lehetőségével kapcsolatos kételyeinek hangot adjon:¹⁵⁸

„[...] Mihelyt lesz másolat a Kantatáról, rendelkezésedre fogom bocsájtani; de bizony ez még el fog tartani jó ideig. Egyelőre a ‚Lichtpauz’-ívek (= a kézirat) az UE-nél van, ahol most a német fordításon kotlanak (Szabolcsi fordítását felülvizsgálják). Alig hiszem, hogy Karácsony előtt meglesz. – De hiszen – előadás szempontjából – úgy sem sürgős a dolog. [...]”

¹⁵³ *Bartók breviárium. (Levelek – írások – dokumentumok)*, Összeállította és az előszót írta Ujfalussy J., szerk. Lampert V., Budapest 3 1980, 345. o. (303).

¹⁵⁴ BLv/655, 446. o.

¹⁵⁵ Valóban feltűnő a kontraszt az Universal Editionhoz írt levél kapkodó intézkedése és e levél halogató kitétele között, ahogy már Tallián Tibor tudósított, *Ámenet*, 20. o. Én magam hajlanék arra, hogy az ellentmondást illetően már itt is szerepet tulajdonítsak Bartók esetleges – valószínűleg gyógyulásával összefüggő – hangulatváltásának.

¹⁵⁶ *Breviárium*, id. h., 181. jegyzet.

¹⁵⁷ A másik lehetőség, hogy a négy közül az egyik darabnak a többitől eltérő funkciót tulajdonítunk, mint ahogy ezt Kroó fölveti, *Kalauz*, 164. o., ahol egy esetleges összefoglaló darabot tétélez fel, s később foglalkozik a lehetőséggel még Tallián is, *Ámenet*, 19. o. Mármost akár összefoglaló, akár bevezető, akár keretező volna is ez az eltérő funkció, alighanem szükségszerűen hozná magával, hogy ez az egy darab a négy közül önállóan nem adható elő, csak a *másik három*.

¹⁵⁸ BLv/656, 446. o.

Végül a következő ismert Albrechtnek szóló levélben, 1933. március 17-én, már a *Cantata* kottájának elküldéséről számol be.¹⁵⁹

„[...] Végre valahára elkészült a Kantáta-részlet¹⁶⁰ másolata; tegnapelőtt Rózsavölgyi-ékkal elküldtem a címre. Helyspórolásból a zongorakivonatot ahol lehetett, beleírtam a partitúrába. Természetesen nem így fog megjelenni, ha majd egyszer megjelenik.¹⁶¹ T.i. tervezek hozzá még 3 hasonló terjedelmű részt. Megjelenésről és előadásról csak akkor lehet szó, ha ezek is elkészülnek (ha ugyan addigra az egész világ fel nem fordul). [...]”¹⁶²

Visszatérve végül a kiindulópontunkul szolgáló levélre, a Hertzka Gyulával folytatott megbeszélésen – s ezúttal már végképp csak közvetett jelzések alapján igyekszem egy, az eddigi értelmezéssel összhangban álló magyarázatot találni a (látszólagos?) ellentmondásra – Bartók esetleg egy készülő vagy tervezett *trilógiáról* beszélt, mely a *Cantata*hoz kapcsolódna. Ha így volt, azt könnyen félreérthette Hertzka Gyula, de félreérthették az általa még helyesen közvetített információt az Universal Editionnál is. Kétségtelen, hogy Bartók válaszában egyértelműen három további darabot említ.¹⁶³ Mindeme megfontolásokkal azonban nem akarom kizárni azt az értelmezési lehetőséget, hogy Bartók viselkedésében és megnyilatkozásaiban bizonyos határozatlanság nyilvánul meg, illetve olyasmis, ami a kívülről szükebb körben szükségképpen homályosság érzését kelti.¹⁶⁴

(A címről)

Talán érdemes néhány adattal és gondolattal a címadás kérdéséhez is hozzászólnunk.¹⁶⁵ A „profán” szó jelentésére vonatkozóan a Szabolcsi Bence által megfogalmazott értelmezést változatlanul meggyőzőnek érzem,¹⁶⁶ s így csakis egy érdekes, ellentmondónak látszó helyet szeretnék kiemelni Bartók többször, méltán idézett, a román népzeneiről

¹⁵⁹ BLev/661, 449. o.

¹⁶⁰ Teljességgel egyértelműnek látszik, hogy Bartók itt *Cantata profanáját* nevezi – egészében – „részlet”-nek.

¹⁶¹ A következő mondat kizárja, hogy az emfatisus „így”-et a kombinált (partitúra-zongorakivonat) formára vonatkoztassuk.

¹⁶² Figyelemreméltó Bartók magatartásának változása a megelőző év őszéhez képest. Nem zárhatjuk ki, hogy Bartók a hosszantartó súlyos betegség időszakához képest ekkorra, talán a nyár és a szabadság közeledténél reményében is, egészen más hangulatban volt. Míg egyszer már jószerivel véglegesen lemondott a kantáta-sorozat folytatásáról, most talán ismét bizakodóbbá vált. Talán ez áll a látszólagos ellentmondás mögött. Lásd a korábbi 39. jegyzetet.

¹⁶³ Ami ez alapján számomra még elgondolkodtatónak tűnik, az a három (fiktív) darab kvázi egységként való emlegetése – hiszen hangsúlyozni kell, hogy azok [is] önállóan előadhatók lesznek, s az sem kizárt, hogy Bartók maga beszélt [további] trilógiáról: lehetséges hogy ezek tematikailag, szerkezetileg egymással esetleg szorosabban összefüggésben álló kompozíciókként jelentek meg Bartók képzeletében? Lehetne azonban trilógiának tekinteni abban az esetben is, ha, mint már említettem, az egyik további darab önálló funkciót kapna s így esetleg nem számítana önálló résznek. Ez esetben a *Cantata* és két társdarabja önállóan is előadható volna, egy negyedik darab viszont csak a teljes ciklus összefüggésében. – *A Cantatát* különben „egy tervezett trilógia első részé”-nek tudja még 1936-ban is Molnár Antal, lásd Demény, „Bartók Béla pályája delelőjén”, 570. o.

¹⁶⁴ Tallián végülis, *Átmenet*, 17–20. o., nem Bartóknak a kantáta-ciklussal kapcsolatos megnyilatkozásai, hanem más megvalósult ciklusainak elemzése alapján véli valószínűbbnek a négyrészes szerkezetet.

¹⁶⁵ A gondolatsort részben, különösen a „cantata” szóra vonatkozóan, Tallián Tibor illetve egy vele folytatott beszélgetés indította el.

¹⁶⁶ Szabolcsi Bence, „*Cantata*”, 186. o. A „másfajta szakralitás”-ként való értelmezésre épít Tallián könyve is.

1932-ben tartott német nyelvű előadásából, mely a Schweizerische Sangerzeitungban jelent meg.¹⁶⁷ Itt ugyanis a profán szó előfordul ugyan, de éppen a kolindaktol és egyéb szertatasos zenei anyagtól kulniti el Bartók e szóval a tánczenét.¹⁶⁸ Fontosabbnak tűnik azonban számomra, hogy Bartók egyáltalán használja a szót, mint az, hogy azt nem a kolindalásra vonatkozóan teszi.

A cím második eleme a „cantata” szó értelmezése látszólag mentes a problémáktól. Kulnosen, ha sikerül a műben a barokk műfajhoz kapcsoló sajtasagokat folismernunk. De talán mégis érdemes kozelebbreol szemügyre vennünk. Egyik megközelítés lehetne éppen a – kétségtelenül csak kesobbreol dokumentálható – ciklus, több önálló, egymástól függetlenül is előadható m mégis összetartozó reszobol álló sorozat eszméje. Ugyanehhez kapcsolódóan a (fiktív) ciklus értelmezésének egy további lehetősége, nevezetesen a „nemzetek zenéje” gondolatot nem kizáró, a ciklust **esetleg a népszokásokhoz**,¹⁶⁹ és ezáltal az vkorhoz rendelve¹⁷⁰ gy, ahogy a barokk, s természetesen a bachi (nem-profán) kantatakban az egyházi v rajzoldik ki. Egy másik, ugyanezen irányba mutató megközelítést kínál a már idézett, Albrecht Sándorhoz intézett 1932 őszi levél, melyben Bartók a visszakovetkeztesetheto kérdést, hogy tudniillik milyen oratóriumot komponált, válaszában nyomatékosan helyreigazítja: „nem oratórium, hanem kantáta”. Tevedunk-e mármost, ha a kulnobssegtetel mögött ott sejtjük a barokk minták közötti választás hangsúlyozását?¹⁷¹

Kétségtelen, hogy Bartók számára, aki 1925-ben, Kosztolányival készült interjújában a „neoclassicizmus”-rol nyilatkozván talán még általánosságban említi Bachot és „még elobbí zeneszerzőket”,¹⁷² a következő évek során Bach zenéje és életműve, egyfajta vonatkozási pontként, mind határozottabban látszik kiemelkedni a barokk kor s általában a zenetörténet egészéből.¹⁷³ Talán az 1930-as, zenéjéről szolo első monográfia szerzőjének,

¹⁶⁷ „Rumanische Volksmusik”, in: *Schweizerische Sangerzeitung* XXIII/17. 18, 20: (1. Sept.) 141–142., (15. Sept.) 148–149. o., (15. Okt.) 168–169. Kroó, *Kalauz*, 164. o., Tallián, *menet*, 62. o.

¹⁶⁸ Bartók tanulmányában szembeállítja a népzene „religios-ritual” (vallásos-rituális) s „profan-ritual” műfajait. Az elobbíhez sorolja a kolindák mellett a iratot, az utobbíhoz a tancdalokat és -dallamokat. A kifejezések fordítása *Bartók Béla összegyűjtött írásai I*-ben, szerk. Szollosy A., Budapest 1967, 480. o., „vallási szertatasos” illetve „világi szertatasos” nekek.

¹⁶⁹ Hogy Bartók számára kolinda-szó vege révén a *Cantata* a téli napfordulós ünnep általánosított képviselőjeként jelenik meg, arra a „konzept” megismerése új bizonyítékot szolgáltat, hiszen nemcsak a címbe „csempeszte” be Bartók a regösének szóhasználatából a „csodaszarvas” motívumot, amire Tallián mutatott rá, *menet*, 28–29., hanem az átváltozási jelenetnél – valosínuleg ismét Erdélyit követve, m eltérő helyen – kısírletezett Bartók magával a „csodafiuszarvas” kifejezéssel. Bartók egyébként a kolinda-szó vegek kiadásában, néhány magyar regosénekbeli párhuzamot vizsgálva, kulnon kiter a „csodafiuszarvas” alakjára, v.. *RFM* 4, 209. o., 13. jegyzet.

¹⁷⁰ Pap Gábor könyvében, 181skov. o., a négy égtájjal és a napfordulós pontokkal hozza kapcsolatba a fiktív sorozat egyes tételeit. A népszokások vkorere vonatkozó utalás konkrétan azonban nála nem szerepel.

¹⁷¹ Hogy Bartók érzékenyen tudta a címadasok jelentőségét, azt kellon bizonyítják a műveihez egész pályája során mindvégig gondosan megválasztott címek. Amellett például az 1925-és interjúban melyet még citalnunk kell a továbbiakban, Kfenek *Concerto grossojat* említve mindjárt megjegyzi. „Haendel-féle cím”. *Breviárium*, 593. o. (481).

¹⁷² Olyan időszakban fogalmaz gy, amikor alig komponál.

¹⁷³ 1929-ben készül Bartók egyetlen, magányosan maradt s kulnosebb sikert nem aratott Bach-tirata, lásd ennek legfrissebb rtekeleset, Somfai László, „Bartók’s Transcription of J. S. Bach”, in: Finscher-Festschrift, megjelenés alatt.

Edwin von der Nüllnek írott demonstratív nyilatkozatnál¹⁷⁴ is többet árul el egy, tudtommal ebben az összefüggésben még nem idézett írás, mely még ugyancsak a *Cantata* időszakához sorolható, amennyiben a kompozíció kiadási munkálatai közben fogalmazódott meg. A Percy Grainger „Melody versus Rhythm” c. tanulmányához *The Musical News*nek elküldött részletes levélbeli hozzászólásról van szó.¹⁷⁵

„[...] Nos, ezeknek a népeknek a szabad parlando zenéje, ami szerepét és jellegét illeti, megfelel a magasabb műzene Mr. Grainger által „melodikus”-nak nevezett fajtájának, a kötött ritmusú pedig megfelel annak, amit ő „ritmikus”-nak nevez. Az ősi állapotban élő népek zenéje mindenképpen teljesen természetes állapotot tükröz; ez a természetes állapot megerősíteni látszik az én felfogásomat: azt ugyanis, hogy az emberiség természeténél fogva *ugyanolyan* mértékben kívánja és látja szükségét a „melodikus” és a „ritmikus” zenének. Én mindkét fajtát egyenjogúnak érzem és a legtökéletesebb zenei műnek azt a művet tekintem, amely mind a két fajtát egybefoglalja. És ilyen mű tudomásom és érzésem szerint J. S. Bach életműve.”

Itt mindenesetre érződik, mennyire fontos Bartóknak a problematika, s egyáltalában az a zenei teljesség, amit ekkorra már láthatólag kizárólag Johann Sebastian Bach életművében ismer föl. Ha tehát fokozatosan érlelődött is meg benne az új, döntő zenetörténeti példakép és hivatkozási alap kiválasztása¹⁷⁶ – melynek koordináta-rendszerében kívánja egyszersmind nyilván saját zenei törekvéseit kijelölni és láttatni –, úgy tűnik, hogy a *Cantata profana* komponálása idején már a műfajmegjelölés¹⁷⁷ s ezzel összefüggésben a (talan későbbi) ciklus-terv is egy újabb önmeghatározási kísérlet részének tekinthető.

¹⁷⁴ E. von der Nüll. *Béla Bartók. Ein Beitrag zur Morphologie der neuen Musik*, Halle (Saale) 1930, 88., 108sköv. o.

¹⁷⁵ BLev/686, 467–468.; miután folyóiratban megjelent hozzászólásról van szó, szerepel a *BÖL*-ben is, 646–647., s Szöllösy az íráshoz fűzött jegyzetekben magyar fordításban közli Percy Grainger cikkét, 874–877., mely – Bartókot meg sem említve – a korabeli zeneszerzést két fő irányzat ellentétével jellemzi: az egyik irányzat szerinte a „melodikus” (pl. Schönberg), a másik pedig a „ritmikus” (pl. Stravinsky). Percy Grainger személye iránt Bartók egyébként már 1910 körül érdeklődött, lásd Bartók Frederick Delius-hoz valószínűleg 1910. augusztus 17. után írott levelét. BLev/220, 168. o., s ez is szerepet játszhatott abban, hogy a cikknek figyelmet szentelt.

¹⁷⁶ Bartók Stravinsky neoklasszicizmusához fűződő viszonyáról lásd Tallián Tibor elemzését, *Bartók Béla*, (Szemtől Szemben), Budapest 1981, 161sköv. o.

¹⁷⁷ Ide tartozik a műfajválasztás, vagyis maga a nagyszabású vokális-instrumentális kompozíció, melynek kantáta-jellegét Ottó Ferenc, *i. m.*, 4., 30. o., és több korabeli kritika, lásd pl. Jemnitz Sándor cikkét Deménynél, „Bartók Béla pályája delelőjén”, 575. o., is kiemeli, s melyhez a *Máté-passió*-allúziók is szervesen hozzátartoznak. Az 1929-es év egyébként a *Máté-passió* bemutatása akkor hitelesnek tartott dátuma (1729) bicentenáriumának számított. Ehhez igazodott természetesen a Mendelssohn-féle felújítás is. Nem tudjuk Bartók hallotta-e abban az évben előadását a *Máté-passió*nak, vagy bármiféle Bach-koncertet, de tudatában kellett lennie az év illetően vonatkozásának. Mint további hipotézis fölmerül, hogy ha egyszer Bartók 1930 előtt tervezte a kompozíciót, nem lehetséges-e, hogy szerette volna már 1929-re elkészíteni? Ami pedig egyébként Bartók számára az oratórium aktualitását illeti, bár kétségtelenül „nem tudunk arról, hogy akár Magyarországon, akár másutt olyan oratórikus művel találkozott volna, ami „kihívásként” hatott volna rá”, ahogy ezt Tallián, *Amenet*, 15. o., írja, ám mégis fölmerül, nem kell-e a Budapesten az 1928–29-es évadban többször játszott *Oedipus Rexet* (1926) – melylyel a tenorszóoló melizmatikájának rokonságára már Ottó Ferenc is felfigyelt, *i. m.*, 19. o., de gondoljunk akár a *Cantata* II. részének kórus-recitációira, vagy a nyelv kérdésére – esetleges inspirációs forrásként számításba vennünk. Az *Oedipus Rex* budapesti bemutatóját illetően vö. Breuer János, „A magyarországi Stravinsky-kultusz nyomában”, in: uő., *Bartók és Kodály. Tanulmányok*, Budapest 1968, 315. o.

László Vikárius:

BÉLA BARTÓK'S *CANTATA PROFANA* (1930): A READING OF THE SOURCES

The study investigates the compositional process of Bartók's vocal-instrumental piece the text of which was also formulated by the composer on the basis of two Rumanian folk ballads (*colinde* No.4i & 4bb in vol. 4 of Bartók's posthumously published *Rumanian Folk Music*, Ed. by B. Suchoff, The Hague 1975). Following an introduction on the state of research into *Cantata Profana* the documentary and compositional sources are described and evaluated in three steps. First the composer's correspondence belonging to the period of compositional work on the *Cantata* is freshly interpreted (*Evidence of the Biographical Data*). This is followed in chapter two (*Evidence of the Sources*) by a description of all known primary sources documenting the evolution of both the music and the libretto (*A Description of the Sources*). Only then is an interpretation of these sources undertaken (*An Analysis of the Sources: A Reconstruction of the Compositional Process*). The study states that Bartók broke off compositional work before July 2, 1930 when, on holiday in Switzerland, he sent a copy of the libretto to Brăiloiu, the Rumanian ethnomusicologist, to have its spelling checked (see Facsimile 2) and when his continuity draft (a vocal score type *particella*) must have only been finished up to the end of today's Part II – having been composed thus far in Rumanian only – and began scoring his work now, however, bilingually, with both Hungarian and Rumanian texts. At the same time, it was not only the compositional MS proper that came to a halt at that point but all the known copies and versions of the libretto ready by that time seem to have been thought to be finished without the recapitulation of the *colindă* story in the later Part III of the piece. Bartók is likely to have conceived the work's actual conclusion as late as about mid-August and the continuity draft was ended on August 30 (see *Digression 1*). By that time, the composer might have been ready with his score draft up to Part II, b.186. The definitive solution of the piece's last section appears to have even caused some conflict in the formal design providing a new and effective point of recapitulation at the beginning of today's Part III whereas an earlier point of recapitulation developed at b.186 in Part II. The different stages and consecutive compositional plans in shaping this passage are analyzed in detail (see Facsimiles 3 & 4). The score draft was finished then on September 8. Changes in the composition before and during preparation of the fair copy of the score (in 1932, by the time the Rumanian original text had totally been suppressed) are also touched upon. From the main text of the essay digressions are separated, among them one (*Digression 2*) speculating on the very first and only two short thematic memo sketches (to later Part I, bb.27-35 and 74-78 on p.10 of PB 65SATB, see Ex.1-3) and another (*Digression 3*) on the possible influences of *colindă* style and *colindă* singing in general on the formation of the work (see Facsimile 1 and Ex. 4). The essay is supplemented by an Appendix, quoting each document of Bartók's mentioning a planned cycle to include *Cantata profana* with two or, more likely three, further pieces – an

idea not documented before 1932. Through the collation of the related passages incongruities in Bartók's different mentions of the cycle are tried to clear up. Also, some speculation is devoted to the choice of the work's title. It is proposed that the cycle might as well have been planned as an assembly of related works corresponding with the seasonal folk rituals. Furthermore, the emphasis with which the composer underlined his choice of genre ("not an oratorio but a cantata") remembering the allusions to Bach's *St Matthew Passion* pointed out by earlier analyses of the piece may be interpreted as Bartók's self-identification of novel significance with the baroque master.

An English version (by the author) of this study has been published in *Studia Musicologica* 35/1-3, 1993-94, pp.249-301. A List of *Addenda & Corrigenda* to this English publication will be published in a later issue of *Studia Musicologica*.

Berlász Melinda:

LAJTHA LÁSZLÓNAK A LEDUC KIADÓHOZ INTÉZETT LEVELEI II. 1950–1962.

Jelen közlemény a Zenetudományi dolgozatok előző kötetében megjelent munka folytatása: Lajtha László kiadójához írt leveleinek második csoportját tartalmazza.¹ Az 1943-tól 1962-ig megőrződött 31 levélből álló korrespondancia történeti és tartalmi szempontból egységében értelmezhető, és csupán a kiadvány terjedelmi aránya miatt bomlott két részre. E második közlemény bevezetőjében a korábban még nem tárgyalt kérdésekkel foglalkozunk; nem térünk ki újra e levelezés egyedülálló jelentőségére a magyar és francia zeneművészet legújabbkori történetében, s nem idézzük fel a zeneszerzői–zeneműkiadói kapcsolat kialakulásának körülményeit a húszas–harmincas évek fordulóján. Hasonlóképpen csupán az ismételt köszönetnyilvánítás szándékával emlékezem Jean Leduc igazgató úr közreadáshoz nyújtott segítségéről és megbízatásáról, amelynek eredménye a két részben közzétett 31 Lajtha-levél magyar nyelvű kiadása.

A minden bizonnyal 1930-tól 1963-ig folytatott levelezés történeti megőrződése, illetve megsemmisülése a század második harmadában bekövetkezett világméretű pusztulásnak és a nyomában megszülető új diktatórikus rendszernek közvetlen függvénye volt. Érdemes nyomon követni e kétoldalú veszélyeztetettséget 1939-től, Franciaország megtámadásától a magyarországi háborús események lezárulásáig, 1945-ig, és a nyomukban járó tény, miszerint a világháború közvetlen pusztításának eredményeként a francia és a magyar területen őrzött levelezés egyként áldozatul esett: az első 15 éves zeneszerzői–kiadói levelezésnek csupán egyetlen hírmondója maradt a Leduc-archívumban.² A Lajtha-lakás teljes háborús pusztulásának veszteségeiről a zenei és népzenei kéziratok összefüggésében már szóltunk.

E kétoldalú megsemmisülést követő újabb másfél évtizedben azután a nyugat-európai és a kelet-közép-európai történeti helyzet lényegileg eltérő körülményeket teremtett. Míg francia területen a szellemi–művészi érintkezés akadálytalan volt a háborút követő évektől, addig Magyarországon egy új diktatórikus rendszer alakult ki, amelynek következményeit a Lajtha–Leduc levelezés utolsó tízéves csoportja egyedülálló zenetörténeti dokumentumként tanúsítja. Ami a megőrződés–megsemmisülés körülményeit illeti, a Lajtha–Leduc levelezésből ezúttal a Budapestre küldött, Lajthához érkezett kiadói levelek estek áldozatul, és ugyanakkor viszont az 1950-től 1962-ig írt zeneszerzői levelek nagyobb részben megőrződtek a párizsi kiadói archívumban. Ekkor azonban a Magyarországra küldött Leduc-leveleket már nem külső pusztító erők, hanem a Lajtha életében, de még halálát követően is működő félelem, a törvényen kívüli levelezés tettenérése miatti aggodalom semmisítette meg.³

¹ Lásd Zenetudományi dolgozatok, 1990–1991. 115–131.

² Lásd az első közlemény 1. számú levelét, 1943. aug. 8. keltezéssel.

³ Közelebbi barátok, mint Erdélyi Zsuzsanna is fájdalmas emlékként őrzik a Lajtha halála utáni kétségbeesett levél-égetést, amelytől az özvegyet nem lehetett eltántorítani.

Annál jelentékenyebb kortörténeti dokumentumként szolgál ma számunkra a fennmaradt levelezés-töredék, mert szerencsés módon éppen a zeneszerzői törekvések oldaláról nyújt sokoldalú tájékoztatást a Lajtha-irodalom számára.

A levélcsoport második egységét az 1950-től 1962-ig írt levelek képviselik, 19 Lajtha-levelél, amely a kapcsolat tizenkét éves, utolsó időszakát tárja fel.

Ami a levelek közreadását és alaki sajátosságait illeti, a felmerülő kérdések hasonlóak a korábbi években már említett problémákhoz. A Lajtha-levelek újabb csoportjának többsége szintén gépelt kézirat, amelyeket családi szokás szerint Lajtháné gépelt diktandó alapján. Csupán három autográf levél maradt fenn,⁴ amelyeket Lajtha – felesége távollétében – kényszerült sajátkezűleg papírra vetni. A levelek címzettjeinek pontosítása hasonló kérdéseket vet fel, mint az előző közreadás alkalmával. Minthogy a borítékok mind elvesztek, a levelek tartalmából, a stílusból és a felmerülő kérdések jellegéből lehet következtetni arra, hogy egyik-másik írás Alphonse Leducnek, vagy fiának, Gilbertnek szólt-e. A jelenleg közzétett levelekben Lajtha egy új megszólítási módot is bevezetett: a többes számú megszólítást, miszerint leveleit ekkortól nem a Leduc-família egyik vagy másik tagjához, hanem az egész családhoz intézte.⁵

A magyar nyelvű közreadás Eckhardt Ilona fordítása alapján készült. A szöveggondozás során a rossz minőségű kópiák nem adtak lehetőséget a szerzői és az utólagos kiadói jelölések (aláhúzások, feljegyzések) egyértelmű megkülönböztetésére. Tekintettel az utólagos rávezetések gyakorlati célú tartalmára, nem látszott célszerűnek e lényegét nem érintő, kiadói, főként emlékeztető jellegű jegyzetek⁶ feltüntetése a közreadás során.

Az újabb levélcsoport datálásában hasonló kérdések merültek fel, mint a korábbi közlés során: a hiányzó időpontokat részben a levelek tartalma, részben a kiadói feljegyzések alapján kíséreltük meg kiegészíteni.⁷ Továbbá, a felmerülő tartalmi és formai kérdéseket a lehetőségekhez képest jegyzetek segítségével tisztáztuk.

A Lajtha–Leduc levelezés utolsó évtizedének tartalmi és történeti sajátosságai 1950–1962.

Mint a szerzői-kiadói levelezések általában, úgy a Lajtha–Leduc levelezés utolsó évtizedének dokumentumai is elsősorban az aktuális kiadási kérdésekkel, gyakorlati nyomdai problémákkal foglalkoztak. E tárgykörön belül is fontos keletkezés-történeti adatok kerültek felszínre az egyidejűleg készülő kompozíciókról: így a II. szvit, a VII. vonósnygyes, a IV. és az V. szimfónia, a Mise vegyeskarra és orgonára, a Magnificat, valamint a Leduc-kiadó által pedagógiai célra megrendelt mű, az Intermezzo összefüggésben. Azonban Leduc-höz intézett leveleiben Lajtha az alkotás lényegét érintő kérdésekről, műveinek esztétikai, tartalmi–formai koncepciójáról többnyire nem nyilatkozott. E tekintetben egészen kivételes alkalom részéről, amikor a frissen elkészült Inter-

⁴ Lásd a 15., 16., és a 23. számú leveleket.

⁵ Ezt a megszólítási módot 1952 őszétől kezdte Lajtha.

⁶ Egy későbbi Lajtha-levelkötet e kritikai szempontoknak is eleget tehet majd.

⁷ E közreadói eredetű adatokat szögletes zárójelbe helyeztük.

mezzo-ról, annak sajátos zenei koncepciójáról, és Ravel Habanera-jának példájáról beszámolt megrendelőjének.⁸

Jóval jellemzőbb tartalmi sajátossága ekkori levelezésének, hogy műveivel kapcsolatosan a felmerülő megrendelésekre helyezte a fő hangsúlyt, arra az önmagának védelmet biztosító körülményre, amely által itthoni, politikailag meghatározott kötelezettségektől felmentést nyerhetett. Az ismétlődő gyakorlat, amely lényegében abban állt, hogy a zeneszerző kiadójától megrendelést és kiadói lemezszámot kért, csupán arra szolgált, hogy Lajtha már korábbról megtervezett kompozícióit megalkothassa, és szabad alkotói döntései ne essenek áldozatul az akkori szocialista szellemű megrendelések kényszerű teljesítésének. Ugyanis, ha a Leduc-kiadó megrendelt egy kompozíciót Lajthától, akkor Lajtha erre hivatkozva – a lemezszámot, mint konkrét bizonyítékot felhasználva – itthon „kivételes helyzet”-et élvezett. Mint 1951. április 3-án kelt, kiadójának írt levelében megfogalmazta, ezzel a mentesítő eljárással, amelyhez kiadója segítette, valóban kivételes helyzetbe került, szabad alkotó maradt akkor, amikor hazájában Kodály kivételével mindenki más aktuális tartalmak visszhangoztatásának kötelezettjévé vált. „Mindaddig, amíg Magyarországon fenn akarják tartani a szerzői jogok rendszerét – jelenleg feltétlenül fenn akarják tartani – az Ön segítsége révén én kivételes helyzetben vagyok. Csak ketten vagyunk, akikől nem lehet „aktuális” műveket követelni: Kodály, az angol kiadójával, meg én, Önökkel.”

A kompozíciók megrendelése és a kiadásukhoz kapcsolódó kérdések aktuális egyeztetésén túl a levelek kényszerhelyzetből eredő különös tartalmi vegyességről tesznek tanúságot. Bár többnyire szűkszavú tényszerűsége szorítkoznak, mégis időnként átüt rajtuk az érzelmi elkötelezettség. Ugyanis az 1949-től megszűnt személyes érintkezést követően a kiadóhoz írt levelek voltak Lajtha francia szellemi érintkezésének legfontosabb csatornáit. Rajtuk keresztül üzent a kortársaknak, ezúton reflektált számos eseményre, amelyre más úton nem hivatkozhatott. Sőt, további kötelezettségek is ide szorultak más lehetőségek híján: így számos esetben családi jellegű kérések is belevegültek a szakmai levelezés főáramába.⁹ Jellemző módon idézi az egyik Lajtha-levelet kiadójának mintegy mindenessé vált feladatkorét: „Mi mindennel foglalkozunk, amit Ön tőlünk kér” – írta Leduc Lajthának a hihetetlenül kiszélesült kiadói tevékenység érzékeltetésére.¹⁰

A szerteágazó tartalmi vonatkozások részletes értékelésére a kiadás alkalmával nem térünk ki, viszont megállapítható a tény, hogy e korszak levelezése a korabeli művészetpolitika történeti analiziséhez elsődleges forrásul szolgál: különös tekintettel az állami–minisztériumi megrendelések rendszerére, a zeneműkiadás és a zenei előadóművészet gyakorlatára.

Ami viszont kortörténetileg is egyedülálló zenetörténeti adalék értékével ruházza fel a szóbanforgó levelezést, az a legális érintkezésből az illegális csatornákra kényszerült helyzetéből következik. 1952 őszén került sor arra a kényszerállapotra, amelynek köz-

⁸ Lásd a 24. levelet.

⁹ Lásd a 20. és 23. számú leveleket, és számos részletet.

¹⁰ A 28. számú levél említődik.

vetlen indítékát nem ismerjük, s amelynek során Lajtha a közvetlen postai út helyett a Francia Követség futárpostájával történő levélváltás gyakorlatára tért rá. E titkos érintkezéshez természetesen francia részről segítséget biztosító gesztusra volt szükség. Ezt a gesztust Lajtha számára az akkori magyar Francia Intézet igazgatója, Guy Turbet-De-Loof biztosította, akinek nevéen a levelezés folyt. Az első utalás, amely a levelezés ezúton történő változására utal, 1952 őszén kelt, s ez időtől kezdve úgy tűnik, hogy a levélváltás Lajtha haláláig ezen a csatornán folyt. Gyakorlatilag milyen lehetőséget biztosított ez a kerülő út a kiadójával kapcsolatot tartó zeneszerző számára? Tévedés lenne azt hinni, hogy a Lajtha-levelezés tartalmi köre, mondanivalója új irányt vett ekkortól. Megállapítható, hogy semmiféle új közlési igény nem vezette Lajthát, hiszen semmi téren nem váltott át bizalmasabb hangra, vagy kritikussabb hangvételre helyzetét illetően. Sem a tónus, sem a levelezés témaköre nem változott, megítélésünk szerint a magyar politikai helyzetben alkalmazott cenzúra és a nyugati kapcsolatok lehetetlenné válása idézte elő e kétszoros levelezési módot. Ugyanis ekkortól Lajtha személyes kérései kiadójához ezen a rejtett úton jutottak célhoz. Azonban olykor direkt válaszok formájában, nyílt postai úton kért választ kiadójától, amit azután önmaga alkotói védelmére, dokumentumként használhatott. Számos példa kínálkozik az elmondottakra, többek között az a sürgető levél Leduc részéről, amely a Lajtha-opera elkészülését szorgalmazta. Mindezen kérések természetesen formálisak voltak érintkezésük valódi tartalmát illetően.¹¹

Végül megállapítható, hogy a két síkon folytatott levelezés során a tartalmi kérdések nem változtak. Ami az érintkezés gyakoriságát illeti, a levélváltás az adott időszakban jelentősen megritkult: amíg 1950-től 1952 őszéig tíz Lajtha-levél érkezett Leduc-ékhez Párizsba, addig 1952 őszétől 1962 tavaszáig összesen 9 levélről van tudomásunk. Az érintkezésben tapasztalható belső változás, amelyet a levelek terjedelme és hangja is közvetlenül érzékeltet, az nem a legális és az illegális csatornákon való váltásban mutatkozott meg, hanem a tényleges politikai enyhülés közvetlen hatásaként értékelhető. 1956 nyaratól a beszorultságból szinte fellélegeznek az addigiakban szokásos egyoldalas terjedelmű levelek, a merevségből újra előtérbe kerül az életszerű érintkezés tónusban és tartalomban egyaránt. A folyamat fellazulásának azonban az ellenkezője is újból bekövetkezett az 1956-os politikai visszarendeződés után. Alkotói és korszaktörténeti szempontból egyedülálló fontosságú a jelenleg közzétett újabb 19 Lajtha-levél. A kortársak és újabb nemzedékek számára modell-értékű dokumentumok, amelyek a magyar művészetpolitika nevezetes történeti útvesztőinek ismeretét gazdagítják. Sőt, diktatórikus korszakok örökre figyelmeztető zenetörténeti emlékeivé válnak.

Más oldalról viszont egy nyugat-európai kiadó határtalan nobilitásának tanúi maradnak, baráti-szakmai megnyilvánulások életmentő gesztusaiként, amelynek értékelésére az egyetlen találó kifejezést az ajándékozott fogalmazta meg, amikor kiadóját „Deodatusnak” nevezte.¹²

¹¹ Lásd a 22. levél reflexióját.

¹² Lásd a 30. számú levelet. A kifejezés jelentése: Isten adta Önt nekem.

13.

[Alphonse Leducnek]

Budapest, 1950. augusztus 1.

Drága Barátom!

Köszönettel vettem július 20.-i levelét. Végre a partitúrák és a szólamok a birtokában vannak.

Holnap tárgyalni fogok a Zeneműkiadó Vállalat igazgatójával¹³ és talán még ezen a héten a Közoktatásügyi Minisztérium zenei osztályának vezetőjével, ahol lesz alkalmam előadni mindazt, amit Ön a IV. Szimfóniáról írt.

Csak egy apróságot felejtett el, kedves Barátom, nem adta meg az árát a külön partitúrának, a partitúrának és a szólamoknak. Ha esetleg lenne ideje néhány sorban megírni, nagyon lekötelezne.

Mihelyst pozitív híreim lesznek, feltétlenül közölni fogom őket Önnel.

Addig is hűséges baráti üdvözleteimet küldöm Önnek, kedves Barátom, és egész családjának.

Lajtha L.

14.

[Gilbert Leducnek]

Budapest, 1950. augusztus 8.

Kedves Barátom!¹⁴

Közvetlenül Önhöz intézem soraimat, mert azt hiszem, Leduc vidéken van családjával. Nagyon örülnék, ha hírt kapnék róla.

Mindenekelőtt kérem, juttassa el hozzám II. Szvitem 15 zsebpártitúráját.¹⁵ Ahogyan Párizsban megegyeztünk, ezeknek a partitúráknak már hónapok óta készen kellene lenniük. Sokan érdeklődnek itt irántuk: mit mondjak nekik? Készen vannak? – Ha nem, mikorra tudok az illetékesek kéréscinek eleget tenni?

Sürgős kérés: legyen szíves juttasson el hozzám 3 kiadói számot, szükségem van ezekre utolsó műveimhez, amelyeket Ön rendelt.¹⁶

Mi megvagyunk, feleségem jól van, legfeljebb az idegeivel bajlódik. Nekem van elég szabadidőm, hogy dolgozni tudjak: az öregúr még él.

Postafordultával várom a három számot, addig is kérem, adja át Leducnek hűséges baráti üdvözetemet, Leducnének őszinte tiszteletemet és minden jót kívánok a családnak.

Őszinte híve

Lajtha L.

¹³ Tardos Béla említődik.

¹⁴ A levélre utólagosan rávezetve: „Lettre adressé à Mr. Gilbert”.

¹⁵ Akkoriban készült el az op. 38, II. szvit partitúrája, melyet Lajtha sürgősen kér kiadójától.

¹⁶ Lajtha készülő műveihez kiadói számokat kért Leduc-tól, hogy ezáltal megbízatását a hazai intézményeknél igazolhassa. Ezzel az eljárással mentességet nyert „aktuális” művek megrendelésétől.

15.

[Alphonse Leducnek]

Budapest, 1950. IX. 8.

Kedves Uram és Barátom!

Megint csak köszönőlevelet kap tőlem!...

Mindenekelőtt köszönöm hűséges barátságát és mindazt a jóindulatot, amelyet so-raiból kiolvashattam ... Nem is hinné el – ha megpróbálnám kifejezni – mennyire meg-örültem, amikor megláttam jellegzetes kézírását.

További hálás köszönet Szvitem partitúrájáért.¹⁷ Igazán nagyon-nagyon szépek (és olvashatók!!) és az egészről sugárzik a régi St. Honoré utcai cég vezetőjének kitűnő ízlése és gondos munkája.

Azt hiszem, Gilbert barátom már hazajött a vakációról és hamarosan megadja nekem a számokat. Ezúttal megkérdezem: lehet-e Párizsban jó kottapapírt kapni egy vonósné-gyes szólamaihoz? Egyszer, még a háború előtt küldött már nekem ilyen 12 kottasoros nagyformátumú kottapapírt – (ha jól emlékezem, kb. 40 cm magasak voltak). Ha lehet ilyen kottapapírt kapni Párizsban, Gilbert nagyon lekötelezne, ha 50 lapot küldene re-pülőpostán. Kérem, előlegezze a szükséges összeget és írja a számlámra.

Ha most nem írok hosszabban, annak igen egyszerű oka van: semmilyen szó, sem-milyen levél nem pótolhatja vagy helyettesítheti a személyes találkozást – (teljes szív-emből kívánom ezt) – és az élő szót.

Nem is tudja, hányszor beszélünk Önökről, a feleségem meg én. Egyikünk sem felejtetheti el az elmúlt 20 évet, melyek során az Ön családjának kedves fogadtatását és barátságát élveztük. Ezekre az emlékekre gondolva és ebben a szellemben küldjük mind-ketten Leducné asszonynak és Önnek, kedves Uram és Barátom, változatlan, hűséges baráti köszöntésünket – egy Leduc-féle kézzszorítással búcsúzóan

odaadó híve

Lajtha L.

16.

[Alphonse Leducnek]

1950. IX. 26.

Igen kedves Barátom!

Hogyan köszönjem meg kedves levelét? Az a néhány sor a keze írásával mélyen meghatott. Annyi vigasztalást és erősítést küldött nekünk, annyi barátságot, hogy igazán nem tudom, hogyan viszonzzam. De ... ismeri hűséges érzelmeimet, ragaszkodásomat, szeretetemet Ön és családjá iránt ... A hosszú estéken, amikor egyedül vagyunk a fe-leségemmel – (és ez gyakran így van) – és hajdani életünk szép pillanatairól beszélünk:

¹⁷ A II. szvit, op. 38 partitúráiért mond köszönetet.

– az Önnel és családjával töltött órák mindig újra előjönnek beszélgetésünkben, mint valami refrén, amelyet az ember mindig ismétél, mert nagyon szeret.

Köszönöm a kiadási számokat – megkaptam őket. Ami a kottapapírt illeti, kérem, küldjön 50 darab 12-szer ötvonalas lapot. A kottasorok legyenek kellő távolságban egymástól, ahogyan ez az egyes hangszerszólamok elválasztásához szükséges. Az új vonósnyéyesem¹⁸ partitúrájához van erre szükségem – bizonyára emlékszik rá – amelyet Londonból kértek tőlem. Ha találna 40–42 cm-es papírt, az felelne meg nekem a legjobban.

Fogadja, igen kedves barátom, szeretetteljes üdvözetemet

az Ön Lajtha L.-ja

17.

[*Gilbert Leducnek*]

1950. XII. 3. [5?]

Kedves Uram és Barátom!

Azért írok ma Önnek, hogy nyugtázzam a kottapapírok megérkezését. A másolóm csinált egy próbát és megállapította, hogy a papírok igen jók, nehézség nélkül lehet javítani és törölni. Megígérte, hogy hamarosan elkezd munkáját.

A Közoktatási Minisztérium egy új művet óhajt tőlem. Megmagyaráztam nekik, hogy jelenleg képtelen vagyok kívánságukat teljesíteni, mivel meg kell írnom azt a szimfóniát, amelyet Önök rendeltek és erre rámegy az egész tél és tavasz. Így, míg be nem fejeztem ezt a 4. Szimfóniát, nem állhatok rendelkezésükre. Elfogadták az Ön előjogát. Természetesen nem akartam túl merev lenni és tárgyaltunk VII. vonósnyéyesemről, amely az Ön kiadásában a 20.814-es számot viseli. Biztos vagyok benne, hogy találunk olyan megoldást, amely nem csak Önt, de a minisztériumot is kielégíti. Természetesen ez nem fogja érinteni és nem érintheti azt a tényt, hogy ez a vonósnyéyes az Ön tulajdona. Ez megváltozhatatlan és a minisztérium egyáltalában nem akar hozzányúlni az Ön jogaihoz, amelyeket a magam részéről is mindig meg fogok védeni.

Két hétre el kell utaznom népzenét gyűjteni és ha visszatértem Budapestre – remélem –, megegyezünk majd a minisztériummal ebben az ügyben. Ami a vita tárgyát képezi, az az ősbemutató joga. Azért írom meg ezeket a részleteket, hogy tudja, miért nem tudja még elkezdni a másoló munkáját. Szerinte a munka 6–7 hétig tart majd.¹⁹

Ez minden mára. Még egyszer köszönöm a jó kottapapírokat, Leducnek pedig kedves szavait, s kérem, adja át neki változatlanul leghívebb baráti üdvözléseimet.

Maradok, kedves Barátom,

őszinte híve

Lajtha L.

¹⁸ A tervezett VII. vonósnyéyes említődik.

¹⁹ A nyomdai előállítás folyamata két fázisból állt, Magyarországon készültek a másolatok, rajzok és a nyomás végző műveletét végezte Leduc. A kiadás mindenkor egyedül Leduc nevét viselte. Lásd e kérdésben a 28. számú levelet.

18.

[Alphonse Leducnek]

1951. IV. 3.

Kedves Uram és Barátom!

Örülök, hogy alkalmam nyílik megköszönni kedves levelét. Mindaddig, amíg Magyarországon fenn akarják tartani a szerzői jogok rendszerét – jelenleg feltétlenül fenn akarják tartani – az Ön segítségével révén én kivételes helyzetben vagyok. Csak ketten vagyunk, akiktől nem lehet „aktuális” műveket követelni: Kodály, az angol kiadójával, meg én, Önökkel.

Kvartettem nyomdában van. Az előállított példányok az Önök tulajdonát képezik, az Önök részéről történő bárminemű anyagi vagy jogi kötelezettség vállalása nélkül. Remélem, nehézség nélkül megkapják majd őket. A hatóságok megígérték nekem ezt. A részleteket illetően várom, hogy a példányokat hivatalosan megküldjék Önöknek.

Köszönöm a IV. Szimfónia megrendelését. Ezzel időt nyertem; – és aki időt nyer, életet nyer. Mondjon köszönetet részemről Migot barátomnak,²⁰ aki volt szíves értesíteni új oratóriumának bemutatásáról. Sajnos, rossz volt a rádióadás, és nem tudtuk meghallgatni.

Még egyszer nagyon köszönök mindent, kedves Uram és Barátom, – és családom is minden jót kíván az Ön családjának.

Maradok hűséges
Lajtha L.-ja

19.

[Alphonse Leducnek]

1952. jan. 17.

Kedves Barátom!

Mellékelten küldöm a IV. Szimfóniámmal kapcsolatos szerződést.

Tudomásomra jutott, hogy egy új rendelkezés folytán a Zeneműkiadó Vállalatnak némi szállítási nehézségei voltak és az Önök segítségét kérték. A Zeneműkiadó Vállalat írt Önöknek ebben az ügyben és nekem azt mondták, kötelezik magukat arra, hogy Önöknek minden plusz költséget megtérítenek. Úgy vélem, Önöknek nem okoz majd kellemetlenséget ez a költség-előlegezés, de itt ellenkezőleg, jó pontot szerez majd.

Ez alkalomból mi sem könnyebb Önöknek, mint javasolni a metszést és követelni a kottarajzok elküldését.

Családom minden jót kíván az Ön családjának
és maradok, kedves barátom, régi hűséges barátja

Lajtha László

²⁰ Georges Migot francia zeneszerző új oratóriuma említődik.

20.

[Gilbert Leducnek]

Budapest, 1952. július 11.

Kedves Gilbertem!

Bocsásson meg, hogy most egy családi ügyben zavarom.

Szó volt róla, hogy a „Columbia” egyetem, ahol kisebbik fiam dolgozik,²¹ elküldi a fiamat a II. Nemzetközi Biokémiai Kongresszusra, amelyet Párizsban tartanak meg. Ez a terv megvalósult és most kaptunk egy táviratot Ábel fiamtól, amelyben értesít arról, hogy július 16.-án érkezik Párizsba.

Az idősebbik, László, átjön Oxfordból, hogy találkozzék velem, és az a tervük, hogy kb. három hetet együtt töltenek majd Franciaországban.

Mivel nem akarjuk megszakítani levelezésünket erre az időre, azt gondoltuk, hogy leveleinket az Ön címére küldjük, – ha ez nem okoz különösebb nehézséget Önnek.

Amennyiben Önök nyaralnának, bizonyára lesz valaki otthon, aki átadhatja nekik küldeményeinket.

Azonban szeretném remélni, hogy fiaim Párizsban találják Önöket, és így abban a megtiszteltetésben lesz részük, hogy megismerkedhetnek Önökkel.

Mára csak ennyit, hamarosan hosszabban írok majd.

Legyen szíves, adja át hűséges baráti üdvözleteimet az egész családnak, kedves Gilbert.

Maradok, mint mindig,
baráti öleléssel
Lajtha L.

21.²²

[Gilbert Leducnek]

[1952. 7.]²³

[...]

Az a 200 oldal, amelyet megkaptam, elég lesz a kvartetthez. Az V. Szimfóniához még mintegy 250 oldalra volna szükség.

Miután a „Mise orgonára és vegyeskarra” megjelent, az alábbi időrendi sorrendet javasolom: VIII. Vonósnyégyes – és – V. Szimfónia.

Ezzel, – az 1952-es év teljesen megtelt, mert az V. Szimfónia csak a jövő év elején jelenhet meg. Így még elég időnk lesz arra, hogy az 1953-as év rendelkezéseire gondoljunk.

Nagyon lekötelezne, kedves Gilbertem, ha levelem kézhez vételét a diplomáciai postával nyugtázná és megadná nekem a két kért kiadói számot. Legyen szíves, adja le választát a Külügyben augusztus 2. előtt!²⁴

²¹ Lajtha fiatalabb fiáról, Ábelről tesz említést.

²² A levél csak töredékében maradt meg.

²³ A datálás „7. 1952.” utólagosan rávezetve.

²⁴ Guy Turbet-Delof úrnak címzett levelek a Francia Követségen keresztül, futárpostán tették meg az utat Párizs és Budapest között. A címzett a Francia Intézet igazgatója volt.

És még egy utolsó kérés: a jövőt illetően, nagyon hasznos lenne számomra, ha kapnék Öntől egy (postán küldött) rendes levelet, amelyben sürgeti „A kék kalap” c. operám hangszerelését.²⁵

Ne haragudjék, kedves Gilbertem ezért a hosszú levélért, de mindezekről a dolgokról nem lehet nyíltan beszélni. – Nem fejezhetem be ezt az üzleti levelet, amelyet az ismert úton kap majd meg, anélkül, hogy ne kérjem meg: adja át Leducné asszonynak tiszteletteljes üdvözléteimet és az egész családnak baráti köszöntésemet

és fogadja, kedves Gilbertem
meleg, hűséges baráti köszöntésemet
Lajtha László

22.

[*Gilbert Leducnek*]

[1952 őszen]

Kedves Gilbertem!

Örülök, hogy elküldhetem Önnek Misém²⁶ partitúráját és énekszólamait.

Hadd adjak néhány tanácsot:

1.) A partitúra legyen egyidejűleg az orgonista szólama.

2.) A nevezett partitúra ki van vésvé, ki van javítva, nyomdakész. A nyomdának csak kefével ki kell tisztítania a lemezeket, hogy eltávolítsa azt a festéket, amely a korrektúra levonata után ott maradt.

3.) Az énekszólamokat kottapapírra rajzolták. A címek, a copy-right a maguk helyére vannak ragasztva. Nagyon óvatosan végezték ezt a munkát és könnyen el lehet távolítani ezeket. Ilymódon nehézség nélkül kitörölhetik az üres hangjegyvonalakat. Hívják fel a nyomda figyelmét arra, hogy ugyanakkor töröljék ki minden papír egyik sarkából a new-yorki gyár címét és a másik sarkából a hangjegyvonalak odanyomtatott számát.

Szeretném, ha Misém fedőlapját az után a minta után készítenék, amelyet Leduc választott többi művem számára. (Szíveskedjék mintának venni II. Szvitemet vagy III. Szimfóniámat.)

Gondolják, hogy november vége felé készen lesznek a nyomtatással?

Ha a Misémről írnak, kérem, írják mindig így : „Mű vegyeskarra.”²⁷

Köszönöm a levelet, amely operám hangszerelését sürgeti. Biztos vagyok benne, hogy segíteni fog.

Kérem még, kedves Barátom, legyen szíves megírni kedves édesanyjának, hogy szép és kedves levele szíve mélyéig meghatotta feleségemet. Mikor aznap hazaértem, könnyek közt találtam, újra meg újra elolvasta ezt a nemes, hűséges baráti üzenetet,

²⁵ Lajtha a Leduc-levellek segítségével igyekezett itthoni szándékait érvényre juttatni, jelen esetben a „Chapeau bleu”, op. 51. zeneszerzői munkájának sürgetését indítványozta.

²⁶ A „Missa pour chœur mixte et orgue”, op. 54 említődik.

²⁷ Szándékosan kéri, hogy a magyar hatóságoknak ne legyen tudomása a készülő miséről, csupán egy vegyeskari mű említődjék.

amelyet kedves édesanyja küldött neki. Azonnal válaszolni akart, de mivel nem ismeri Leducné asszony jelenlegi címét, megvárja, míg visszatér Párizsba.

Ha jól értettem Leducné asszony levelét, lehetséges, hogy Gilbert éppen nyaral. Ebben az esetben, kedves Claude, Ön nyitja ki ezt a levelet. Akkor hát Öntől búcsúzom baráti kézzszorítással

hűséges öreg barátja
Lajtha L.

U.I.: Minden küldeményüket és levelüket, amelyeket futárral kapok, közvetlenül Guy Turbet-Delof úrnak, a Francia Intézet igazgatójának címezzék, Francia Követség, Budapest – anélkül, hogy az én nevemet említénék. Ez kizárólag adminisztratív formula és Turbet úr azonnal átadja nekem ezeket.

Szíveskedjék nyugtázni a nyomdai lemezek, másolatok és kézirat kézhezvételét egy rendes postán küldött levélben az alábbi mondattal: „örömmel tudatjuk, hogy közeli időpontra elkészítjük vegyeskarra írt szerzeményének kiadását.”

23.

[*Alphonse Leducnek és feleségének*]

Budapest, 1953. XI. 27.

Kedves Barátaim!

Köszönöm mindkettőjüknek a kedves leveleket és ne haragudjanak, amiért olyan ritkán írok.

Minden levelük örömsugarat hoz nekem és nem is tudják, mennyire értékelem írásaikat.

A családi fényképekkel kell kezdenem, kedves Claude-om.

Feleségem az írósztalára tette őket, ott nézegeti és úgy vagyunk ezekkel a fényképekkel, mintha személyesen együtt lennénk Önnel és családjával.

Feleségem már régen írt volna egy hosszú levelet Leducné asszonynak és Önnek, de sajnós a nyár óta nincs jól.

A baj egy influenzás fertőzéssel kezdődött, középfülgyulladással és arcüreggyulladással folytatódott. Alig gyógyult meg mindebből, ki akarták venni a manduláját. Anynyira gennyesek, hogy már ízületi fájdalmakat okoznak. A műtét előtt megállapították, hogy a vérsejtsüllyedése 80, ami lehetetlenné tesz minden sebészeti beavatkozást.

Rövid leszek: penicillin-injekciók – rossz reakció, mivel azon ritka személyek közé tartozik, akik nem bírják ezt a gyógyszert – eredmény: allergikus hurut (három hét) – kalcium-injekciók ...

Még egyszer köszönet minden kedvességükért és jóakaratukért, hogy olyan élénk propagandát csinálnak műveimnek.

Mindkettőjüknek és az egész családnak változatlan hűséges baráti üdvözléseimet küldöm

az Önök Lajtha L.-ja

1954. január 21. Budapest

Kedves Barátaim!

Ugyanezzel a postával megküldöm Önöknek vizsgadarabnak készült alt szaxofonra (esz) és zongorára írt „Intermezzom” kéziratát (egyetlen példány).²⁸

Hadd adjak ehhez néhány magyarázatot, kedves Barátaim. Szememre vethetnék, hogy nem vettem mintának Gallois Montbrun Intermezzo-ját, amelyet voltak szívesek megküldeni. Ezt azért nem tettem, mert attól tartok, hogy ez a darab nem aknázza ki kellően a hangszert. Ehelyett a híg, folyós zene helyett egy másik darabra gondoltam, amelyet szintén az Önök cége adott ki: Ravel „Habanera”-jára. Ezzel nem állítom, hogy elértem a nagy mester magas színvonalát; egyszerűen megtettem, ami tőlem tellett.

A szaxofon mindenekelőtt éneklő hangszer. Nem tévesztvén szem elől ezt a jellemvonását, írtam egy Keringőt [Valse], amely több témából áll, s amelynek mindegyikét a szaxofon éneklí el. Azért, hogy a tanuló megmutathassa technikai felkészültségét, a hangszernek – több helyen – tizenhatodokban írt szólamot adtam, ez kíséri a zongorán játszott témákat kíséretként. A szaxofonnak alkalmá van „cantabile” játszani pianóban és forteben, – és a futamokat azért írtam, hogy az előadó kitűnhessen egyenletes játékkal a skálákban és az akkordfelbontásokban. Ami a nehézséget illeti, megmutattam munkámat a Nemzeti Zenede tanárának, aki akkor tanított ott, amikor én még igazgató voltam, és ő nemcsak ellenőrizte a nehézséget, de le is játszatta a művet egyik tanítványával.

4 előkészítő és 3 felsőbb osztályunk volt. Miután el kellett hagynom a Nemzeti Zenedét,²⁹ megváltoztatták 3 előkészítő és 4 felsőbb osztályra. Mivel nem ismerem a párizsi konzervatórium beosztását, „ossia”-kat írtam. Ha bizonyos tanulók számára az eredeti túl nehéz, egykori tanárom biztosított afelől, hogy az „ossia” bizonyára az egész ország valamennyi olyan tanulójának megfelelnek, akik felsőbb osztályba jelentkeznek.

Ami a hosszúságot illeti, azt hiszem, nem léptem túl a 4 nyomtatott oldalt, amit Önök a hangszerszólam részére megjelöltek.

Majd meglátják, kedves Barátaim, hogy igyekeztem Önöknek mást adni, mint pedagógiai szárazságot. Felesleges mondanom, milyen örömet okozna, ha ez a darab megfelelne Önöknek.

Kérem, kedves Barátaim, amint lehet, nyugtázzák Turbet úrnak Intermezzom megérkezését.

Remélem hamarosan elküldhetem a többi kért darabot is.

Változatlan hűséggel
az Önök Lajtha L.-ja

²⁸ „Intermezzo pour saxo alto et piano”

²⁹ Az 1949-ben történt kényszernyugdíjazását említi.

[Kézírással:]

A posta részére:

Elvesztés vagy megrongálódás esetén szíveskedjék visszaküldeni erre a címre:

Guy TURBET-DELOF

Francia Követség Magyarországon

a Külügyminisztérium postájával

37 Quai d'Orsay

Párizs

25.

1955. június 8. Budapest

Tisztelt Uraim és kedves Barátaim!

Most kaptam meg egy párizsi barátomtól annak a hangversenynek a műsorát, amelyet a „Le Tryptique” társaság rendezett műveimből. Csodálkozva látom, hogy ennek keretében bemutatták Párizsban gondolkára és zongorára írt Szonátámat és két zongorára írt Fantáziámat.³⁰

Noha ezt a két Fantáziát – ifjúkori művek – nem Önök adták ki, megerősítem, hogy előző megegyezéseink értelmében Önöket tekintem teljes jogú kiadómnak és képviselőmnek.

Következésképpen leszögezem az alábbiakat:

1.) Minden bemutatóval kapcsolatban az az óhajom, hogy előzőleg kérjék ki véleményemet a várost, az előadótermet és az előadó művészeket illetően.

2.) Ha a rádió vagy egy zenei társaság oly módon kívánja játszani műveimet, hogy egy előadó bevezetőt mond hozzájuk, az az óhajom, hogy az illető személyére vonatkozóan előzőleg kérjék ki véleményemet. Egyébként teljes mértékben helyeslem, hogy a „Le Tryptique” legutóbb Antoine Goléa-t választotta.³¹

Határozottan feljogosítom Önöket arra, hogy szükség esetén jelen levelet használják fel álláspontjuk igazolására és megerősítésére a műveim előadásával kapcsolatos esetleges tárgyalások során.

Fogadják, tisztelt Uraim és
kedves Barátaim, megkülönböztetett
tiszteletemet.

Lajtha L.

³⁰ A „Sonate pour violoncelle et piano” és az op. 1 említődik.

³¹ Kortárs francia zeneszerző.

26.

1955. november 28. Budapest

Kedves Barátaim!

Köszönöm Magnificat-om elküldését.³² Nagyon meg vagyok hatva ettől az újabb baráti gesztustól, hogy egy hónappal a kitűzött határidő előtt már megjelentették ezt a művet. Ezúttal is csak azt állapíthatom meg magamban: szerencsés vagyok, hogy Önöket mondhatom kiadómnak és teljes jogú képviselőmnek, mert túlmenően, hogy hűséges barátok, példásan korrekt üzletemberek is, ami azt jelenti, hogy egészen másként járnak el, mint az Universal kiadó, amelynek, a háború miatt és mielőtt még teljes jogú kiadómmá Önök lettek volna, kivételesen eladtam négy szerzeményt, s ezek közül a negyediket csak most, több mint tíz év elmúltával adták ki!

Gratulálok a cégük hagyományaihoz hű, szép külalakhoz. Hálás lennék, ha az egyik legközelebbi diplomáciai futár útján tudomásomra hoznák, hogy az énekszólamokat ki nyomtatták-e, és ha igen, milyen áron. Szeretném azt is tudni, mibe kerül a partitúra. Szó van róla, hogy egy budapesti kórus ezt a Magnificat-ot műsorára tűzi.

Felcséggem nagyon örült Leducné asszony kedves levelének. Hamarosan válaszol neki.

Mindenkori barátsággal
Lajtha L.-juk

27.

Július 6. [1956]

Kedves Barátaim!

Mindkettőjüknek köszönöm legutóbbi kedves levelét. Írtam már Fricsaynak és Soltinak,³³ de nem kaptam tőlük választ. De ne legyünk rosszhiszeműek: higgyünk a mű spontaneitásában. Teljes mértékben osztom nézetüket Sinfoniettám előadásának, főleg pedig hangfelvételének fontosságát illetően. Mindenesetre újból írok majd neki azzal az ürüggyel, hogy az Önök révén értesültem a jó hírről, – és közlöm vele azokat az apró „ritenuto”-beírásokat, amelyeket Ferencsikkel készítettünk, azzal a karmesterrel, aki Budapesten bemutatta a Sinfoniettát és igen gondosan előkészítette ezt a művet a prágai Nemzetközi Fesztiválra. Ez a karmester egyáltalában nem kommunista; ő az Operaház első karmestere és a Szimfonikus Zenekar igazgató karmestere, aki Önöktől vásárolta meg az anyagot. (Kötelezték magukat nekem arra, hogy nem adják el, nem adják bérbe, stb. az anyagot, amely visszakérül az Önök birtokába, ha a zenekart feloszlátják.)

Nem tudom, hallottak-e a Prágai Fesztiválról, amely idén májusban zajlott le. Nyugati zenekarokat, karmestereket és szólistákat is meghívtak. A magyar zenekar épp a leningrádi zenekar után játszott, amelynek műsorán Sosztakovics X. Szimfóniája szere-

³² Magnificat női karra és orgonára, op. 60, 1956.

³³ Fricsay Ferenc és Solti György karmesterek.

pelt. Ennek ellenére – ahogy azt nekem mondták – a Sinfonietta³⁴ a legnagyobb sikert aratta a közönség és a muzsikusok körében. Még tegnap is hallottam dicsérő szavakat. Maga Cluytens³⁵ gratulált Ferencsiknek, érdeklődött a mű iránt és azt mondta, majd elkéri Önöktől. Igaz ez, vagy csak üres beszéd? Majd meglátjuk.

Annak érdekében, hogy megkönnyítsem helyzetüket a Magyar Intézettel való esetleges tárgyalásokra, alkalmam volt beszélni a vezetőjükkel a Külügyminisztériumban. Megígérte nekem, hogy azonnal ír az intézetnek és megtiltja nekik, hogy helyiségekben bármely művet bemutassák és bármit is tegyenek szerzeményeimmel kapcsolatban, anélkül, hogy az Önök engedélyét és tanácsait kikérik. Ellene vagyok annak, hogy megfizessenek egy szólistát vagy egy együttest valamely művem előadására. Nem szeretném, ha akár egy garast is adna Pascalnak.³⁶ Remélem, Barraud³⁷ talál majd megoldást. A Pascal és a Loewenguth-vonósnégyesen kívül nincs más jó francia kvartett, amelyre rábízhatnánk a VIII. Vonósnégyes bemutatását? A IX-et illetően azt hiszem, az ügy el lesz intézve. Egy magyar vonósnégyes (Tátrai-vonósnégyes a neve, egyáltalán nem kommunisták, inkább katolikusok) engedélyt fog kapni nyugati turnéra. (Nagyszerű vonósnégyes, igen nagy sikerrel játszott a vasfüggöny mögött: Berlinben, Drezdában, Lipesében, Párizsban, Varsóban, stb.) Mit gondolnak, kedves barátaim, lehetne-e nekik rendezni egy hangversenyt a Tryptique vagy a Les Amis de la Musique de Chambre révén? Ha mellőznék a francia impresszáriót, ezzel kisebbek lennének a költségeik? Sürgősen válaszoljanak erre a kérdésre, és közölgék velem, mibe kerülne nagyjából egy ilyen hangverseny. Amennyiben a Magyar Intézet meghívja a Tátrai-vonósnégyest, elintézem velük, hogy az Intézetben más műveket játsszanak és ne az enyémet. Mindenesetre, ők nem fognak Lajtha-művet bemutatni az Intézetben.

Tomasi, Migot és Bozza³⁸ szerzeményeit (kamarazene) játszani fogják Budapesten. Tomasi Vonóstrió zenekari kísérettel c. művét a rádióban is adni fogják, és a Rádió vezetője reméli, hogy megajándékozhatja a Francia Rádiót e mű magnetofonszalagjával.

Kérem, kedves Barátaim, írjanak nekem egy levelet, – egy megrendelést egy Szimfóniára és egy énekkarra és orgonára írandó „Ave Maria”-ra. Legyenek szívesek adják meg mindjárt a kiadói számokat ezekre a művekre. Valóban szándékomban áll megírni őket, de hogy mikor, – azt nem tudom. Semmi esetre sem az 56–57-es évad vége előtt. Az Önök megrendelése megvéd majd engem az itteni hatóságok minden olyan próbálkozásától, hogy rendeljenek nálam valamit.

Közös barátunk átadja majd Önöknek „Magnificat”-om orgonaszólamát (mely egyben partitúra is) és szólamait, szép, fotókópia készítésére alkalmas kivitelben.

³⁴ A II. Sinfonietta, op. 62 említődik.

³⁵ André Cluytens Párizsban működő belga karmester.

³⁶ Pascal, Léon mélyhegedűművész, az azonos nevű vonósnégyes alapítója.

³⁷ Henri Barraud francia zeneszerző, Lajtha közeli barátja, levelezésük magyar kiadását lásd: Berlász M., Magyar Zene, 1993. márc. 13–43. l.

³⁸ Francia kortárs zeneszerzők: H. Tomasi, G. Migot és E. Bozza műveinek magyarországi megszólaltatását Lajtha szorgalmazta és vitte sikerre.

Nagyon boldog lennék és nagyon leköteleznének, ha úgy tudnák intézni a dolgokat hogy már karácsony előtt megkaphassak néhány kinyomtatott példányt. Ezt a művet egy olyan szerzetesrend számára írtam, amelyet felosztattak, de a tagok titokban találkoznak. Szép ajándék lesz szegény apáca barátnőim részére.³⁹

Még egyszer mindent köszönök, kedves Barátaim, s kérem, adják át egész családjuknak legjobb kívánságaimat, a nyári vakációra.

Hűséges barátjuk
Lajtha L.

28.

Augusztus [30. 1956?]

Drága Barátaim!

Meg kell bocsátaniok hosszú hallgatásomat, – de csak ma van alkalmam bizalmasan írni Önöknek.

Hadd válaszoljak először is levelére, kedves Gilbertem, mert sorai között egy kis félreértés árnyékát véltem érezni. Ami a „Quatre Hommages”-t illeti, Önnek teljesen igaza van, és levelének minden szavával egyetértek. Ha részemről a legkisebb szemrehányást olvasta volna, őszintén bocsánatot kérek, ez csak azért van, mert rossz franciasággal rosszul fejeztem ki gondolataimat. Igaza van, amikor azt mondja: „Mi mindennel foglalkozunk, amit Ön kér tőlünk...” „Mondja meg, mit kell tennünk, és késelelem nélkül megteesszük a kiadás érdekében.” Ez igaz! Önök hűséges barátok, kiállták a nehéz idők próbáját. Ne haragudjanak rám!

Ami a kiadást illeti, megírom terveimet. (Tudniok kell, hogy itt egy külön bizottság osztja szét a tantième-eket, – mindenekelőtt a politikai érdekem szerint. Másrészt, az állam tesz megrendeléseket a szerzőknél. Egy ilyen rendelés elfogadása azt jelenti, hogy olyan gesztusokat kell tenni, amilyenekre én nem vagyok hajlandó, amilyeneket sohasem tettem és nem is fogok megtenni! Ezeket a szerzeményeket az „Edition Nationale” adja ki. Közismert, hogy Önök az én kiadóm, így én kivételt képezek. Minden évben le kell tennem a „Zeneszerzők Szövetségé”-ben egy példányt abból, amit Önök műveimből kiadtak. – Nem akarom Önöket túlterhelni a kiadási költségekkel, ezért küldöm meg mindig Önöknek készen a másolatokat, rajzokat és zenekari partitúrákat. Eddig mindig sikerült megkapnom ezeket az együttesektől, zenekaroktól, a bemutató ellenszolgáltatásaként.)

1.) Néhány hét múlva megkapják a „Quatre hommages” egész anyagát, nyomdakész állapotban.

2.) Önök adtak egy kiadói számot 6. Szimfóniám-hoz. Egy október 5.-i előadáshoz már megkaptam egy teljes zenekari anyagot. Még tárgyalunk a partitúra metszéséről vagy fénymásolásáról. Visszatartom a művet és addig nem küldöm el Önöknek, amíg ezek a tárgyalások nem vezetnek eredményre. Várjunk még pár hónapot.

³⁹ Tóth Margit népzene kutató és szerzetesnő társainak készült mű, a Magnificat.

3.) Hárfára, fuvolára és vonós hangszerekre írt 2. Kvintettem kézírata Önöknél van. Mivel a „Quintette Instrumentale” nevű együttes elhalasztotta nyilvános hangversenyét, – remélem, a jövő évnél nem későbbre – lesz alkalmuk Önöknek meghallgatni ezt a művet. Ha tetszik, kérem, küldjék vissza a kéziratot, mert két magyar együttes között is választhatok, amelyek hajlandók elvállalni a partitúra és a szólam-másolatok fénynyomásának költségeit.

4.) Későbbre kellett halasztanom az „Ave Maria” megírását. Az érdekelt kórusoknak előbb a Misét és a Magnificat-ot kell előadniuk.

5.) Jelenleg egy második „Sinfonietta”-t fókusz vonós hangszerekre. Egy új együttes (karmester nélküli vonószekerek) kéri ezt tőlem és hajlandó elkészíttetni a partitúrát és a szólamok másolatát a „Quatre hommages”-hoz hasonlóan. Kérem tehát, kedves Barátaim, küldjenek nekem diplomáciai postával – 100 lap papírt az itt mellékelt kis minta szerint. De csak tiszta papírt; majd itt fogják megvonalazni, így a vonalak sötétebbek lesznek. – Ha nincs ellenükre, jobban szeretném a partitúrát olasz formátumban. Három vonalrendszer, – 15 sor – könnyen elfér ebben a formátumban és így a partitúrának kevesebb lapja lenne; ez csökkenti a kivitelezési költségeket, az Önök részére pedig a nyomdaköltségeket. – 1957 nyár eleje előtt nem tudom nyomásra és kiadásra elküldeni Önöknek ezt az anyagot.

6.) Szó van róla, hogy majd kérnek tőlem egy Szimfóniát (ez lesz a 7.) az 56–57-es szezon végére. De még ha minden jól megy, akkor is csak 1957 végén vagy 1958 elején tudom elküldeni Önöknek a partitúra és a szólamok lemezeit.

7.) Mivel mindenképpen be akarom fejezni operám hangszerelését, ez a maximum, amennyit dolgozni tudok. – Látják tehát terveimet az elkövetkező két évre. Az opera aktuálissá válik, mert ha az enyhülés tovább tart, minden reményem megvan rá, hogy bemutatják Budapesten, és ha sikere lesz, Önök könnyebben dolgozhatnak majd (a kritikákkal és a fényképekkel) vagy Edinburgh-ban, vagy Párizsban vagy Németországban.

8.) Kérem még, kedves Gilbertem, küldje el a legközelebbi futárral az „Cinq Études” vonósnégyesre nyomtatott partitúráját, a „Deux pièces pour piano” kéziratát, egy másik, olasz formátumú kéziratot: „Ostinato – Scherzo – Toccata”, és az olasz formátumú kéziratot albumot „Ostinato – Invention à deux voix, – Invention à trois voix, – Fuga – Toccata” – mindezt fiam küldte el Oxfordból és Ön 1956. VI. 12.-i levelében volt szíves nyugtázni a küldemény kézhezvételét.

Kérem tehát, kedves Barátaim, szíveskedjenek rendes postával írni nekem egy üzleti levelet, amelyben sürgetik operám hangszerelését és elfogadják javaslatomat a vonószekerei hangszerekre írt 2. Sinfoniettára és a 7. Szimfóniára, s adják meg e két mű részére a kiadói számot. Ez csak formális levél, amelyet felmutathatok – ha szükséges –, hogy szabad maradjak az elkövetkező két évre. – Ha volnának megjegyzéseik a fentebb írottakkal kapcsolatban, ezt csak futárpostával közöljék, és Turbet úrhoz küldjék.

Nagyon sajnálom, kedves Claude-om, hogy Barbirolli olyan súlyos beteg lett. Balszerencse. Reméljük, hogy a jószerecse is megjön.

Nyugtázom az oxfordi csomagok kézhezvételét, melyeket Turbet úrral voltak szívesek elküldeni. Nagyon köszönöm.

Azt mondják, Barraud elfogadta a meghívást a Bartók-ünnepségekre, amelyek szeptember 25-én kezdődnek és október 17-ig tartanak. Ez jó lenne, mert élőszóval sokkal több dolgot el tudnék intézni, mint amennyit levélben tudok.

Még egy hír: feleségem útlevelet kért, hogy meglátogassa fiunkat Oxfordban. (Novemberben szeretne utazni.) Mivel az idén már kétszer lehetetlenné tették számomra, hogy külföldi meghívásokat elfogadjak, mert nem adtak útlevelet, néhány fontos ember megígérte, hogy megszerzik számára az útlevelet. Ha ez a terv sikerül, legalább egy hetet töltene Párizsban. Ebben az esetben legelőször is Leducné asszonyt és Önöket látogatja majd meg, kedves Barátaim, és minden részletre kiterjedően mesél majd itteni életünkről. Vele még az én elgondolásaimat is megbeszélhetik. Nem is tudják, milyen boldog, hogy megölelheti Leducné asszonyt, Önöket mindnyájukat és az unokákat.

Mára búcsúzom, kedves Barátaim, s mindkettőjüknek hűséges és szeretetteljes baráti üdvözleteimet küldöm

az Önök Lajtha L.-ja

29.

1957. május 6.

Kedves Barátaim!

Ugyanezzel a futárpostával kapnak egy másolatot a „Deux études pour piano” c. művemből. Egy angol zongorista kérte tőlem. Mivel nem tudom rendes postával elküldeni – (nagyon bonyolult megkapni az elküldési engedélyt, nem biztos, hogy megérkezik és milyen állapotban ...) – kérem, adják fel postán a nevezett zongorista címére.

Mivel nem szeretném, ha műveim kópiái engedélyünk nélkül forgalomban lennének, kérem, mindig: – 1.) nyomják rá pecsétjüket a másolatra, ezzel jelezve, hogy ez az Önök tulajdona, – 2.) küldjék el az anyagot énhelyettem.

A zongorista címe: Joseph Weingarten, 12 Briarwood Road, London S. W. 4. – ezeket az etüdöket a B. B. C.-ben és turnéi során akarja játszani.

Köszönöm, kedves Barátaim, s változatlanul hűséges barátságomról biztosítom Önöket.

Az Önök Lajtha L.-ja

30.

Budapest, 1957. július 15.

Kedves Barátaim!

Mindenekelőtt köszönettel megkaptam három levelüket, ehhez csatolom őszinte köszönetünket, magam és feleségem nevében, a szép és jó csomagért, amelyet nekünk küldtek. Önök igazi barátok s az ilyesmi oly ritka manapság. Hűségük változatlan; a „Deodatus” névre méltók, amely ezt jelenti: „Isten adta nekem Önt”...

Megteszek mindent, amit csak javasoltak nekem, – vagyis írok Gerhard Ottónak és Szemerének. (Ez utóbbi tanítványom volt a Zeneakadémián.) Köszönöm, hogy elküldték a Szemerének írt levél másolatát. Noha mindig mindenben egyetérték Önökkel, és tu-

dom, hogy megtesznek értem minden lehetőt, ne haragudjanak, ha ezúttal megengedem magamnak, hogy egy kis ellenvetést tegyek. Nem osztom teljesen az Önök véleményét, és azt javaslom, hogy ne adják oda műveimet anélkül, hogy bérleti díjat fizetnének. Higyjék el, kedves Barátaim, a legtöbb muzsikos, karmester félreérti szándékaikat. Azt mondják majd magukban: amit az ember ingyért kap, annak nem sok értéke lehet, – és azért adják elő a darabot, hogy Önöknek örömet okozzanak. Talán tévedek, mert 10 éve nem ismerem a szokásokat. Amit mondok, az mind csak egy öreg zenész kívánsága, és Önök, akik fiatalabbak és gyakorlatiasabbak, csinálják, ahogy jónak látják.

Mellékelten küldök egy levelet és kardiográfiai felvételeket, kérem, küldjék el őket Ábel fiamnak (2595 Palisade Ave, New York 63.)

Nem értem, hogyan vesztetett el a futárpostában a „Deux études”. Mindenesetre, ugyanezzel a postával küldök egy második kópiát. Kérem, menjenek el érte a Külügybe, nyomják rá a borítékra az Önök copyright-ját, és küldjék el az alábbi címre: Joseph Weingarten, 12 Briarwood Road, London, S. W. 4.

Még egyszer mindent köszönök és ölelem Önöket, igen kedves Barátaim, és szeretetteljes üdvözléteimet küldöm.

Az önök Lajtha L.-ja.

P.S.

Ha időben megkapom útlevelemet és a vízumokat, Kopenhágában leszek augusztus 22-e és 28-a között. Mihelyst a kezemben lesznek a szükséges papírok – azonnal táviratozok. Jó reményem van.⁴⁰

31.

Budapest, 1962.március 12.

Igen kedves Barátaim!

Nem is tudják elképzelni, hogy meg voltunk hatva, Róza meg én, mikor megkaptuk kedves, szép leveleiket: az én legjobb barátnőm, az Ön kedves Édesanyja, s bájos kis barátnőim, Blanche és Françoise levelét, meg az Önökét, kedves Claude és Gilbert, akik nemcsak hűséges, jó barátok, de ugyanakkor régi fegyvertársaim is.

Köszönöm, drága Barátaim, mindent köszönök. Legyenek oly jók és adják át kedves édesanyjuknak köszönetemet és legmélyebb tiszteletemet, – csókolják meg nevemben kis barátnőimet, Blanche-et és Françoise-t, s engedjék meg, hogy jó erősen megszo-
rítsam a kezüket.

Ha – ma – nem tudok hosszabban írni, ezt tulajdonítsák annak, hogy túl vagyok terhelve munkával. Öt hét múlva el kell utaznom Oslóba és elutazásom előtt még két néprajzi kutatóutat kell tennem. Mégis sebtében írnom kell Önöknek, hogy megmagyarázzam és kiegészítsem Róza előző levelét.

⁴⁰ 1949 óta első ízben sikerült hosszabb időre Lajthának újra Európába utaznia, kivételt a korábbi kopenhágai konferencia-útja képviselt. Lásd Berlász Melinda: Az utolsó év vigasza, in: Lajtha Tanár úr, Bp. 1992., Szerk. R. Szilvássy Ildikó, 31–43., 62–74.

A „Sonate pour le violon et piano”, amelyet említett, nem nevezhető rendelésnek. A helyzet a következő: 1963 végén lesz egy „Nemzetközi Kamarazeneverseny” (kvartettek, szonáták, stb.) Budapesten, s a résztvevők kötelesek lesznek egy eddig sohasem játszott magyar művet műsorra tűzni (az elődöntőben és a döntőben). A Szonáta, amelyet tőlem kértek, kötelező mű lesz. A kérés a Közoktatási Minisztériumból jött, mely tekintélyével közbejárt, hogy megkapjam az útlevelem. A másik két–három szerzeményt, amelyet megrendeltek, az „Édition Nationale Hongroise”-nak kell kiadnia 1963 januárjáig.

A minisztérium megértést tanúsított az irányban, hogy Szonátámat Önök adják ki, akik az én teljes jogú kiadóm, azzal a feltétellel, hogy a mű 1963 januárjában vásárolható legyen.

Valóban úgy dolgozom, mint egy őrült; az első tétel már kész és vannak vázlataim a másodikhoz; – így át tudom majd adni a két első tétel kéziratát, amikor megérkezem Párizsba, május elején. A harmadik tételt (ez az utolsó) majd akkor fejezem be, amikor visszajövök Budapestre, s még augusztus végén megkapják.

Mivel a többi mű vése lesz, lehetetlen, hogy az enyémet kézzel másolják vagy fotókópiázzák. Remélem, hogy az Önök vésnökének lesz elég ideje ahhoz, hogy kivésse a két első tételt (s még a korrektúrát is kijavítsa) augusztusig, amikor megkapja az utolsó tételt. És Önnek, kedves Gilbertem, beszélnie kellene a nyomdával, hogy januárra minden kész legyen.

Hasznos lenne, ha kapnék egy hivatalos levelet Önöktől, hogy megegyeztünk ennek a Szonátának a kiadásában és Önök készen lesznek a munkával úgy, hogy a megrendelt példányokat január végén le tudják szállítani. Ezt az üzleti levelet még elutazásom előtt benyújtanám a minisztériumnak.

A részletekről élő szóval beszélhetnénk Párizsban, – és addig is megismétlem köszöneteimet és mindnyájuknak, drága barátaim, szeretetemet és hűséges barátságomat küldöm.

Szeretettel az Önök
Lajtha Lászlója

Melinda Berlász:

LÁSZLÓ LAJTHA'S LETTERS TO THE LEDUC PUBLISHING HOUSE II. 1950–1962.

The present article contains the second group of letters sent by László Lajtha to his French publisher. During the last twelve years their correspondance had a special character as concerned the contents of their letters. Since in the given political circumstances Lajtha's freedom of creation was insured almost entirely by the orders of his French publisher. Due to the requests of the Leduc Publisher House, Lajtha succeeded in getting exemption from the forced tasks of the official cultural policy. These letters, published here for the first time, throw light to the difficult and hidden moments of Lajtha's carrier. As such, they are the valuable documents of both the Lajtha-oeuvre and the history of Hungarian and international cultural policy.

Tari Lujza:

FÜLEKI LÁSZLÓ SZLOVÁKIAI MAGYAR PRÍMÁS HANGERŐFOKOZÁSI MÓDSZERE ÉS ENNEK KOTTAKÉPI MEGJELENÍTÉSE

Az utóbbi években megélnékült a nemzetközi kutatás érdeklődése a hangszer, a játéktécnika és a létrehozott zene összefüggésének kérdései, továbbá e zene kottaképből való visszaadása iránt. A korábban készült és mára már erősen megkopott magnetofon-felvételek (mint például az 1950-es években idehaza hangszalagra rögzített anyag) eddig nem igen tették lehetővé a finomságok észrevételét a normál tempójú folyamatos lehallgatáskor. Noha a mai technikai lehetőségek mellett szabad füllel is több árnyalatnyi finomság megfigyelésére vagyunk képesek, a nemzetközi kutatásban ma egyre inkább az akusztikus-digitális gépi mérés és feldolgozás segítségével folynak a vizsgálatok. Az említett kérdések is nagyrészt annak köszönhetően kerülhettek újból az érdeklődés homlokterébe, mert megválaszolásukat ma már a technika segíti.

A tanulmányban egy primás hangerőfokozási módszerét választottuk vizsgálatunk tárgyául. Az előre kiválasztott hangmintákat a munka során hagyományos zenetudományi módszerekkel elemeztük. Ugyanezeket a hangmintákat ezzel egyidőben számítógépes szakember, Pintér István is feldolgozta a számítógépes hangmikroszkópia segítségével, s tapasztalatait e kötetben szintén közzétette.¹ Számunkra kérdés volt ugyanis, mennyire intenzíven és milyen módon érzékel fülünk bizonyos jelenségeket, s mennyivel többet „hall” ugyanabból a gép, s miben más ez a „hallás”. Kérdés volt továbbá, hogy ha a gépi felbontás a jobb, felhasználhatók-e a gépi mérés eredményei a népzenei lejegyzésben. A bemutatásra kiválasztott hangmintákat mindkét esetben azonos számmal jelöltük, hogy a füllel illetve a géppel mért eredmények könnyen összehasonlíthatók legyenek.

A vizsgálatra kiválasztott muzsikusként Füleki László szlovákiai magyar primás (Nagyida–Gombos – Velky Ida–Gomboš, sz. 1940), akinél 1988 júniusában és 1989 májusában végeztünk népzene gyűjtést.² Választásunk többek között azért esett rá, mert a terület egyik reprezentáns paraszzenésze. A földrajzi terület megválasztásában az volt a szempontunk, hogy a szlovákiai magyar – illetve tágabban a teljes északi – hangszeres zenei hagyományra és kutatásának fontosságára ráirányítsuk a figyelmet.³

¹ A tanulmány előadás formájában 1992 novemberében az ICTM Magyar Nemzeti Bizottsága népzene tudományi ülésén az MTA Zenetudományi Intézetében hangzott el. A nem kizárólag szakemberekből álló közönségre való tekintettel előadásunkban olyan témákat is érintettünk, melyeket jelen írásunkból elhagytunk. Ezek közé tartozott többek közt a Füleki Lászlónál folytatott gyűjtések körülményeinek részletes ismertetése, a primás repertoárjának tájékoztató jellegű bemutatása.

² Föld és állatok nélkül ma már nem a hagyományos értelemben vett paraszt, de nem szakadt el a földtől. Gyűjtésünk idején zöldséppaprika és paradicsom termesztéssel foglalkozott.

³ A szlovákiai hangszeres magyar népzene kutatása terén sok tennivalónk van még. A szlovákiai hangszeres magyar népzeneről mindaddig nem készült az eddigi gyűjtési eredményeket összefoglaló, a további feladatokat kijelölő munka. (Kutatástörténeti szempontból részben érinti a kérdést Lajthával összefüggésben Tari L. 1992. 1993). Más területekkel összehasonlítva mindez általában is elmondható a szlovákiai magyar néprajzi kutatások egészére, l. Kósa 1968, Ujváry Z. 1977. Ujváry Gömör kutatottságával kapcsolatos vé-

Füleki az egyetlen zenész családjában. Eleinte apja, majd a helybeli cigányprímás tanította hegedülni.⁴ 16–17 éves korára már beállhatott bandába, 20 éves korában pedig saját, cigányzenekari felállású zenekart alapíthatott, amellyel bálakban és lakodalmakban rendszeresen zenélt magyaroknak és szlovákoknak. Hamar tapasztalta azonban a hagyomány rohamos kopását, amelyet az 1960-as évek elejétől a politikai változások is siettetek. Együttese felbomlása után – mint igazi professzionista zenész – egyéb lehetőséget keresett zenei igényei kielégítésére, illetve keresete kiegészítésére:⁵ könnyűzenét játszott a környékbeli cukrászdákban és éttermekben. Ezt a tevékenységet munkája mellett kb. 10 éven át folytatta, de a könnyűzenét sosem tudta úgy megszeretni, mint a parasztszenét vagy a klasszikus cigányzenét. „*Nem volt az igazi*”, Füleki ugyanis „*régimódi*”-nak tartja magát. „*Olyan vagyok még a velem korúak közt is, mint amilyenek gyerekkoromban az öreg cigányzenészek voltak. Jobban szerették a régi magyar számokat, [zenedarabokat] mint az újakat, s úgy vagyok én is. Én is inkább csak ezeket a magyarokat szeretem, (amiket tőlük tanultam), a jó Lassú meg Gyors csárdásokat és hasonlókat.*”

Füleki a mai magyar prímások közt kiváló, egy jó falusi cigányzenészhez mérten azonban csak átlagos képességű muzsikus. Intonációja biztos, egyes hangokat azonban magasabban intonál a kelleténél. Ennek oka egyrészt a felvételek miatti izgalommal, másrészt a szlovák környezet hatásával magyarázható. Gyakori a kvart emelése (tendencia a szlovák líd kvart használatára)⁶ illetve esetenként az eol hangsor 7. fokának emelése (a hang vezetőhanggá, illetve a hangsor összhangzatos mollá minősítése). Szavakkal kevésbé, a gyakorlatban azonban világosan érzékeltetni tudja a magyar és a szlovák előadásmód közötti különbséget. Ez természetes, mert mindkét stílus vonásaival tapasztalati úton ismerkedett meg, ezért a kettő különbségét is csak ugyanilyen módon tudja visszaadni. Két azonos dallamú magyar **Lassú csárdás** esetében a szlovák előadásmód lényegét a kissé rángatott vonókezeléssel létrehozott elnagyolt ritmusban és a gyors tempóban jelölte meg, míg a magyarét a kis vonómozgással létrehozott feszesen tartott pregnáns ritmikában és a lassabb tempóban. Kottapéldáinkon *A* a „*szlovákosra sikerült*”, *B* pedig a „*magyarosan*” játszott verzió.⁷

leménye más területre is érvényes: „... sajnos, valójában még csak a kezdeti lépéseket tettük meg. Ha áttekintjük a szakirodalmat, kitűnik, hogy a történeti Magyarország egyik legnagyobb megyéjének magyarságáról alighanem a legkevesebb néprajzi közlemény jelent meg.” 22. o. A néprajztudomány részéről az elmúlt években Gömör megye néprajzára vonatkozóan jelentős kiadványok láttak napvilágot (I. Liszka J. 1986, Ujváry Z. 1990, 1991). A vokális zenekutatás területén saját gyűjtéséből vokális dallamokat ad közre Ág T. 1974. Hangzó formában lényegében minden szlovákiai magyar terület vokális zenéjét bemutatja (köztük néhány hangszeres felvételt is közread) Tari L.–Vikár L. 1986. 1957-es gyűjtési beszámolójában Szomjas-Schiffert Gy. egy részletesen lejegyzett hangszeres dallamot is közöl: 1958. 244–245. o. A néptánc kutatás eredményeként a következő kötetek kerültek kiadásra: Martin Gy.–Takács A. 1981, Takács A.–Fügedi J. 1992.

⁴ Sok év távolából is nagy szeretettel és tisztelettel beszélt az öreg prímásról, aki igen jó hírnévnek örvendett a környékben. Mestere ún. „magyar” cigány volt. A szlovákiai cigányok megoszlását I. E. Davidová–J. Žižka 1991.

⁵ Ennek érdekében megtanulta a legdivatosabb slágereket és elfogadta a zongora–dob kíséretet.

⁶ L. Tari L. 1985.

⁷ Édesanyám, kedves édesanyám/Házasadnék, de nem jönnek hozzám (10, b3 5 8) szöveggel énekelni is tudja. Az éneklést mégis vonakodva vállalta, mert a többi zenészhez hasonlóan általában ő is kevésbé tudja a dalok szövegét.

A Táncdallam szlovák stílusban

AP 16.853/b

♩ = 152

stb.

Detailed description: This musical score is for a piece in Slovak dance style. It consists of four staves of music in treble clef. The tempo is marked as quarter note = 152. The key signature has one flat. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and vibrato markings ('vibr.'). There are also some performance instructions like 'stb.' at the end of the fourth staff.

B Táncdallam magyar stílusban: lassú esárdás

AP 16.853/d1

♩ = 126

stb.

Detailed description: This musical score is for a piece in Hungarian dance style, specifically a 'lassú esárdás'. It consists of four staves of music in treble clef. The tempo is marked as quarter note = 126. The key signature has one flat. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and vibrato markings ('vibr.'). There are also some performance instructions like 'stb.' at the end of the fourth staff.

Előadásmódjának a magas intonáció csak egyik, s nem is a legsajátosabb vonása. Sokkal jellegzetesebb ennél hangerőfokozási módszere. Megjegyezzük, hogy a hangerőt ebben a vonatkozásban nem a hang intenzitásának változása (dinamikai változás)⁸ értelemben használjuk, hanem egy adott hatásszinten megszólaltatott hang intenzitásának egyenletesen tartása értelmében. Az így nyert hang életteli, a hangerő nem lanyhul el a hang végére. Füleki olyan techniká(ka)t alkalmaz – különösen a kitartott hangoknál, – melyekkel a díszítés nélküli tartott (álló-)hang az új hangra lépés előtti utolsó pillanatig intenzíven él.

⁸ L. Tarnóczy 1982. 136–138. o.

A néphagyományban működő zenészek többnyire rendelkeznek tapasztalati úton kialakított akusztikai ismeretekkel. A fizika részéről Füleki hangerőfokozási módja első sorban akusztikai, vagy pszichoakusztikai kérdés. A hangszeres népzene kutatás számára előadói stíluskérdés, mint ahogy az a hangszerjátékosnak, beleértve a technikai megvalósítást is. Ilyen értelemben foglalkozunk vele, s további kérdéseket tehetünk fel.

- Jellemző-e az egész dialektusterületen (a füllel normál tempóban is appercipiálható) „erősített” hang, avagy az előadó individuális jegye?
- Milyen technika (technikák) alkalmazásával éri el a kívánt eredményt?
- Mennyire tudatos nála az a technika, amellyel a várt hatást eléri?
- Ugyanúgy érik el ezt a hanghatást más hegedűsök is, mint Füleki?
- S mivel, miként teszik „gömbölyűvé” a hangot más hangszeresek más dialektusterületeken?
- S végül: mit alkalmaznak a hang intenzitásának megtartására más hangszerjátékosok egy más típusú (megszóllaltatásmódja szerint másik rendszerbe tartozó) hangszerezen?

A zenekutatás számára, mint fentebb említettük, e kérdéseken túl további fontos – s egyben módszertani – kérdés, hogyan adható vissza a kottán a hang telítetten tartásának módja a hangszeres (énekesek esetében a vokális) népzenei lejegyzésben? Föltéve természetesen, hogy a telítetten tartott hang valóban hallható füllel is, akár tudjuk mivel hozta létre a játékos a kívánt hatást, akár nem.

Valamennyi kérdésre nem válaszolhatunk egyetlen prímás játékosnak – azon belül is néhány kiválasztott hangmintának – a vizsgálata alapján. Az első hármat azonban – bár nem kimerítően – megpróbáljuk tisztázni, s próbálunk javaslatot tenni a lejegyzés módjára vonatkozóan is.

A hangszerjátékosok előadói stílusjegyeit és személyiségjegyeinek összefüggéseit az adott földrajzi területekkel valamint az egyes hangszerekkel már több ízben vizsgáltuk.⁹ A vizsgálatoknál a hangszer jobb megismerése (furulya, kanásztülök, hegedű), valamint az előadó kiemelkedő képessége ösztönözte a kutatást. E kutatások közben figyeltünk fel egy jelenségre, amely alapján a következő kérdést tehetjük fel: mi az oka annak, hogy bár az északi népzenei dialektusterület hegedűsei az erdélyiekkel összehasonlítva technikailag kissé modernebb módon,¹⁰ stilisztikailag pedig sokkal kevesebb ornamentet alkalmazva játszanak, hangszerük ugyanolyan intenzíven szól, mint azoké.¹¹ E kérdést tisztázandó esett a választásunk Füleki Lászlóra. Azért tanulmányoztuk előadómódjának egyik sajátos vonását, mert tipikus felvidéki hegedűs. Játékát másokéval összevetve úgy találtuk, hogy nem elsősorban egyéni vonásaival tűnik ki, hanem azzal,

⁹ Tari L. 1978, 1979, 1983.

¹⁰ Modern technikával játszanak ma már a galántai és a rosznyói cigányzenészek. Ugyanakkor a Rozsnyó (Rožnava) melletti faluban lakó Krága Lajos cigányzenész a mellre támasztott hangszer tartást alkalmazza (a szerző 1983-as 1988-as és 1989-es gyűjtései). Füleki hangszer tartását l. később.

¹¹ Megjegyezzük, hogy az „erdélyi hegedülés” kifejezést nagyon általánosan használjuk és kizárólag ebben az összefüggésben más területekhez mérten tekintjük érvényesnek. Ott is nagy különbségek vannak ugyanis a magyar- és a cigányzenészek, illetve az egyes dialektusterületek, azon belül az egyes előadók között.

hogy meggyőzően képviseli az általánost. Itt csak alig körülírható parányi eltérésekről van szó, mert ugyanakkor minden hangszerjátékos, egyúttal ő is erős egyéniség.¹²

Az északi népzenei dialektusterület hegedűseinek „tipikus”-ságát többek közt az ornamensek viszonylag ritka alkalmazásában jelölhetjük meg. Tény, hogy az elmúlt 25–30 évben még a korábban nagy (cigányzenei) hagyományú helyeken is egyfajta stílárís elszegényedés ment végbe.¹³ A kopás mértéke a korábbi hangfelvételekről jól leolvasható. Másrészről viszont ugyanezek a régebbi – és még az életteli hagyományt rögzítő – felvételek tanúsítják, hogy az északi hegedűsök a dallamenet néhány pontján általában valóban kevesebb díszítőhangot használnak, mint az erdélyiek. Ennek oka nem az itteni stílusszegénység, hanem elsősorban az, hogy északon az erdélyieknél nagyobb zenekari apparátussal dolgoztak (illetve dolgoznak ott, ahol van még hagyományos banda). Így az együttesen belül jobban megoszlottak a feladatok, nem kellett minden díszítést a vezető hegedűsnek magára vállalnia. E területen gyakran és kiemelt szerepben lép a primhegedű helyébe a klarinét és a cimbalom, melyeknek általában is szólisztikus a szerepe. Gyakran játssza a fő dallamot a szekundhegedű is unisono, oktáv-, szext- vagy tercpárhuzamban. A dallamfolyamatban a klarinét és a cimbalom bőséges díszítésekkel mintegy körülfonja a hegedűdallamot, különösen ha a hegedű tartott hangokat játszik. Ilyen, más hangszer cifrázatai mögé rejtett tartott hangnál a primás legfőbb teendője, hogy a dallam törzshangját képező tartott hangot megfelelő módon dúsítsa, erősítse.

Az északi dialektusterületen belül a Felvidéken működő primások az említett okból kifolyólag (hogy ti. többen játszanak) általában éppen azokat a helyeket hagyják dísz nélkül, amelyeket az erdélyiek bőségesen kitöltenek. Ilyenek többnyire a tartott (legalább negyed, de még inkább az annál hosszabb értékű fél illetve egész) hangok, vagy a sorvégi záróhangok (különösen ha a 4/4-es ütem két félhangra zár). A felvidékieknél az álló (tartott) hangok táplálását a hangnak egy majdnem vibratóval történő felerősítése helyettesíti az alatt az időegység alatt, amíg a klarinét és/vagy a cimbalom a tartott hang fölött cifrázatot játszik, vagy kötött jellegű improvizációt alkalmaz. Az ilyen hangerősítés esetében a hegedűs gyorsan mozgatja ugyan ujját a húron, de még nem vibrálja, csak egyenletesen mozgatja a húrt. Ezzel folyamatosan táplálja a hangot és tartja életben a hanghullámokat, anélkül, hogy az a hang magasságában és dinamikájában lényeges elváltozást idézne elő. Füllel felfogható hangmagasságtérítés tehát nincs az így képzett hangnál. A hang kigömbölyödését azonban jól érzékelhetjük. Ez a játékmód a hallgatóban azt a képzetet kelti, mintha egyenletesen megszólaltatott tizenhatodokat, vagy harmincktedeket hallana. Itt tehát egy hangon játszik az előadó, amelyet egymás után

¹² Füleki játéka jobb, mint egy jó képességű amatőr magyar zenészé, ám kissé háttérbe szorul a kizárólag zenélésből élő professzionista cigányzenészek mellett. Sárosi B. a hivatásos zenészek és az amatőrök szétválasztásában a két réteg közötti különbséget elsősorban társadalmi oldalról vizsgálja, hiszen mindkét réteg arra kényszerül, hogy ne kizárólag a zenélésből éljen (l. 1980, 78. o.). Bár Füleki minden tekintetben megfelel az ő kategóriája szerinti „hivatásos” zenésznek, magunk a Fülekihez hasonló köztes rétegbe tartozókra szívesebben használjuk a *félhivatásos* elnevezést.

¹³ Emlékeztetni szeretnénk rá, hogy 1945 után a hagyomány megszűnésében a politikai kiváltóokok erősebbnek bizonyultak a spontán elhalásnál.

sokszor hallunk. A megszólaltatás módja és a létrehozott hanghatás miatt e technikát *quasi-vibratónak* nevezzük.

Erdélyben a mondottakkal ellentétben a kisebb együttesekben több hárul a primásra. Itt egy ugyanilyen üresen maradó, és a hanghullámok folyamatos táplálása nélkül sivárrá váló tartott hangot általában a rövid idő alatt gyors egymásutánban, különböző magasságban megszólaló díszítőhangok helyettesítik. Mivel a díszítőhangok általában körbejárják az eredetileg álló hangot, s mivel időben gyorsan következnek egymás után, a díszekbe gyakran magát az elméletileg hangzó, tartott főhangot is beleérezzük. Vagyis több rövid időtartamú hang helyett egy hosszú hangot hallunk. A felvidékieknél tapasztalható jelenségnek tehát éppen a fordítottját érzékeljük.¹⁴ Az erdélyi hegedűsöknél megfigyeléseink szerint éppen ezért elsősorban akusztikai szerepe van a díszítőhangok bőszéges alkalmazásának, s csak másodlagos a művészi ok. Pontosabban fogalmazunk azonban, ha azt mondjuk, hogy az akusztikai és az esztétikai funkció szinkronban van egymással. A díszítés úgy emeli a darab művészi határfokát, hogy az egyben a hang folyamatos táplálását, intenzitásának – az ilyen értelemben vett hangerőnek a – megtartását és növelését is szolgálja. Pontosan ez történik az északi területeken is azzal a különbséggel, hogy a művészi és az akusztikai célt gyakran nem egyetlen, hanem egyidejűleg két-három zenész igyekszik megvalósítani. Természetes azonban, hogy ha kisebb apparátusú a zenekar, szegényesebb a hangzás is. Bár a primhegedű ekkor is dúsítva, erősítve játssza az egyes hangokat, ezek a hiányzó hangszerek miatt „lecsupaszított”, akusztikailag gyérebb hangok. Az előadás hallgatása közbeni akusztikai hiányérzetünk így rontja vagy ronthatja a darab művészi határfokát.

A hangszeres zenében a hangszerek miatt viszonylag nagy tere van a vibratónak. A hangszertechnika nemcsak lehetővé, hanem gyakran szükségessé is teszi alkalmazásukat (például egyes chordophonoknál). Alkalmazásának célja mindenkor a hang erősítése, mint a népi énektechnikában is.¹⁵ Az alkalmazás módja és a létrehozott vibrató mértéke ugyanis végső soron mindig valamely kornak, társadalmi rétegnek egy adott zenei stílusról alkotott képéhez illeszkedik. A stílusok szempontjából pedig még egy adott koron belül is nagy különbségek lehetnek a vibrató mértékét illetően. Mindez érvényes a régies hangszeres játéktípusokra is. Bár a vibrató fogalma eléggé differenciált,¹⁶ ma már leginkább a viszonylag nagy kilengéssel társuló hangmozgatást értjük alatta. Népzeneinkben az erős mértékben vibrált hang csak a hallgató/magyarnóta stílust jellemzi, s mint ilyen, az újabb előadásmód velejárója.¹⁷

¹⁴ Ilyen és ehhez hasonló technikával hidalta át Laji János Kodály kászoni hegedűse is a szőlőjátékból eredő hátrányokat (l. Tari L. 1983). „A szőlőjáték hátrányainak kiküszöbölése” c. szakaszt.

¹⁵ Az utóbbiról Kodály énekese, Váncsa Vaszi György énekstílusa kapcsán megállapíthattuk, hogy bár a vibrató használata a régi énekmód képviselőire erősen jellemző, mértéke mégis oly csekély, hogy csak koncentrált, tudatos odafigyelés és többszöri meghallgatás után fedezhető fel. (L. Tari L. 1983, 150. o.)

¹⁶ L. Brockhaus–Riemann 1985, 608. o. vibrató címszó.

¹⁷ Az 1988-as gyűjtőúton Krága Lajos cigányzenészt a mély regiszterben, nagy dinamikai különbségekkel és intenzív amplitudóval vibrált szentimentális magyar nóta eljátszása után tettetett tudatlansággal arról kérdeztem, miért kezdte a darabot mélyen (miközben a korábbi darabokat magas regiszterben játszotta), s hogy ennyit kell-e a magyar nótákat vibrálni? Szinte megbántódott, mintha szakmai ismeretében kételked-

A hangintenzitás kismértékű vibratóval történő fokozása az északi területek régi játéktechnikát alkalmazó és régi előadói stílust képviselő hegedűseinek különösen jellemző. E hegedűsök minden egyes állóhangot úgy mozgatnak meg, hogy az még nem érné el a műzenét játszó hegedűs enyhe vibratójának mértékét sem. A hang mégis életeli, van kiindulópontja, kigömbölyödő közepe és lekerekítése. Ez érvényes Füleki Lászlóra is, aki előadásmódban még a régi előadói játéktípust képviseli, noha repertoárja többnyire már csak új stílusú dallamokból áll.

Nem véletlen, hogy nem figyeltünk fel az egyes dialektusterületek valamint a különböző zenei és főleg előadói stílusok ilyen árnyalatnyi különbségeire korábban. A régebbi és mára már erősen megkopott magnetofon-felvételek nem tették lehetővé a finomságok észrevételét a normál tempójú folyamatos lehallgatáskor. Ehhez új, jó minőségű felvételek kellenek, mint amilyeneket Füleki Lászlóval sikerült készíteni.¹⁸

Ha a régi felvételek egyszeri hallásánál a jelenség nem is volt feltűnő, jó előadó esetében, (mint amilyen a csallóközi Banyák Pál primás, vagy a gömöri György Antal primás),¹⁹ előbb-utóbb jelentkezett lejegyzéskor. Lassított hallgatásnál ugyanis az álló hangok helyén olyan hangok kerültek elő, amelyek az eredeti tempóban nem, vagy csak egy jó intenzív hangként voltak hallhatók. Ezek a mozgatott hangok lassításkor azonban már díszítő hangként jelentkeztek.²⁰ Ettől kezdve a kérdés nemcsak az előadói stílus szempontjából, hanem a lejegyzés oldaláról is fontos volt számunkra. Hogyan fejezhető ki jól az ilyen hangok? Nem a kottaolvasó félrevezetése-e, ha a lejegyzéseket a nagyon lelassított forgás alapján készítjük, amelynél a vibrált hang kiírva már komplett díszítő hangként jelentkezik, noha nem az?

Nézzünk néhány mintát a különböző lassítási fokozatokra Füleki László hangerősítési módjai alapján, hogy válaszolhassunk a kérdésekre. Látni fogjuk, mennyiféleképp változtat, mozgat meg egyetlen azonos hangot is egy más szituációban, hogyan „táplálja” a hanghullámokat, ami által kitöltött tartott hangokat hallunk.

tem volna. A következőket felelte: „*Hát hogy lehetne másképp! Ezt így kell! Hát ez csak így jó! Hogy lehetne ezt magasabbrú kezdeni! Isten őrizz! Itt jó sokáig kell ,reszkettetni’ [= vibrálni] a hangokat, hogy csak úgy zengjen! Hogy az újjaimbú egyenesen beletanáljon a hallgató szívébe!*”

¹⁸ H.-P. Reinecke megállapítása szerint a hangszalagról történő analízisban a felvétel minősége csak az egyik tényező. Az akusztikai állapot mellett az egyes zenei stílusokhoz való viszonyunk, zenehallgatási szokásunk is befolyásoló tényező (l. 1970). Reinecke metodológiai kérdéseket is felvet, és a modern akusztikai kutatások kritériumait határozza meg a népi hangszerek akusztikai vizsgálatával kapcsolatban (l. 1972). Fülünk hang- és hangszín-felfogóképessége szempontjából világítja meg a kérdést K. Schügerl (1970). A szonográfálal végzett vizsgálatok eredményeit mutatja be H. Rösing valamint J. Pfundner (l. 1970). 1972-ben az IFMC Hangszerkutató munkacsoportja is akusztikai kérdéseknek szentelt 3. nemzetközi találkozóját. A konferencia anyagát közlő *Studia instrumentorum musicae popularis* II. kötetében (1972) egész sor tanulmány jelzi a kérdés fontosságát. Ezek közül W. Graf a kérdéskomplexumból néhány kiragadott téma alapján ad szempontokat a zenei hang kutatásához. Ugyane kötetben l. még I. Bengtsson-P.-A. Tove-S.-M. Thorsén, P. Tjernlund-J. Sundber-F. Fransson, D. Droysen, J. Meyer, E. Jost, B. Ravnikar tanulmányait (1972).

¹⁹ Szomjas-Schiffert György 1951-es és Kiss Lajos 1954-es gyűjtései.

²⁰ Az MTA ZTI-ben két fokozatú lassításra van a magnetofonnal lehetőségünk: az egyikkel kvinttel, a másikkal oktávval mélyebben szól a dallam.

A következő dallamról első hallásra ez a benyomásunk:



I. kottapélda

Az első fokozatú lassításkor (a dallam kvinttel mélyebben szól) már többet tudunk rögzíteni. Észleljük, hogy az első negyed rövidebb. Az első sor 2. üteme végén a ritmusba ágyazva kiírhatjuk az utókákat, jelölhetjük az anticipációkat, s olyan hangok mozgatosága is hallhatóvá válik, melyeket elsőre nem hallottunk (2. kottapélda).

A második lassításban (a dallam oktávval mélyebben szól) minden megmozgatott hang erős felbontásban jelentkezik: például 1. sor 2. ütem vége, 2. sor 2. ütem eleje és vége, 3. sor 1. ütem első negyed, 4. sor 1. ütem 2. negyed, 2. ütem vége. Ha ezeket a végső kottaképben így hagynánk, akkor hamis hangokat írnánk le. Ezek némelyikét kijátszott ornamentációként foghatnánk fel, pedig nem azok (3. kottapélda).

Eddigi metszeteink az A–B kottapéldákban már bemutatott dallamból származnak. Az előzőekhez hasonló felbontásokat összegezve nézzünk meg azoknak a hangoknak sorrendjében, melyeket Pintér István a hangmikroszkópia módszerével szintén megvizsgált. Fontosnak tartjuk azonban annak a zenei környezetnek a bemutatását is, melyből az adott hangot kiválasztottuk. Ezért C–E kottapéldáinkon bemutatjuk a teljes dallamot, megjelölve rajta a kiválasztott mintákat. Az összegző táblázaton valamennyi esetben először a normál sebességű elhangzást, alatta az első lassítással hallható felbontást, s végül legalul a második lassítással hallható felbontást mutatjuk be (C–D–E kottapélda, 4.–10. kottapélda). Részletesen nem elemzünk minden példát, mert a kottákon jól láthatók az egyre finomodó árnyalatok.

A kották alapján a következő jelenségekre mutathatunk rá:

Hangmagasság-különbség: A 4. kottán feltűnhet, hogy míg az első elhangzáskor c''' -nek halljuk az anticipált hangot, addig az első lassításban már halljuk, hogy nem c -ről indul a hang, hanem valahonnan mélyebbről (ezt jobb híján glissandónak jelöltük, bár nem az). A 2. lassításban már tisztán *disz*-nek halljuk a hangot, amit a játékos az

Első hallásra, normál tempóban

Második meghallgatásra, normál tempóban

2. kottapélda

ütem elején egy mordentbe ágyazva meg is erősít. Ugyanilyen hangmagasság-különbség jelentkezik az 5. példa h''- illetve aisz'' hangja esetében.

Ritmuskülönbség: A 4. példa végén az első lassításban úgy halljuk, hogy az e''-re lelépő h'' bontott ritmusa triola, a nagyobb lassítás azonban ezt a ritmust már újból összemosza. Csak árnyalatnyi különbségként érzékeljük a lassítást. Ugyanez a jelenség sokkal feltűnőbb a 9–10. példában, ahol a hangmagasság esésével jelentősen romlik a ritmikái felfogóképességünk. (Ugyanakkor több, oktávval mélyebb hang válik hallhatóvá. Hasonló esetre l. még a 8. példát is).

S végül nézzük meg a legelső (A) dallam 3 dallamsora valamennyi fokozatát 1) a dallamról alkotott első benyomásunk, 2) a normál tempójú lejegyzés 3) az első fokozatú lassítás 4) a második fokozatú lassítás alapján készített összesítő táblázatban.

Első hallásra, normál tempóban

Második meghallgatásra, normál tempóban

Első fokozatú lassításkor

Második fokozatú lassításkor

This system contains the first four staves of a musical score. The top staff is the vocal line, starting with the instruction 'Első hallásra, normál tempóban'. The second staff is the piano accompaniment, starting with 'Második meghallgatásra, normál tempóban'. The third and fourth staves are labeled 'Első fokozatú lassításkor' and 'Második fokozatú lassításkor' respectively, indicating different tempo markings for the piano part. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

This system contains the next four staves of the musical score. It continues the vocal and piano parts from the previous system, featuring complex rhythmic patterns and melodic lines. The piano part includes dense sixteenth-note passages and rests.

This system contains the final four staves of the musical score. It concludes the piece with sustained piano accompaniment and a final vocal phrase. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the bass and chords in the treble.

C Friss csárdás

♩ = 144

AP 16.853/d2-e

Musical score for 'C Friss csárdás' in 2/4 time, tempo 144. The score consists of four staves. The first two staves are treble clef, and the last two are bass clef. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplets and slurs. A '4' is written below the first staff, and 'stb.' is written at the end of the fourth staff.

D Lassú csárdás

♩ = 152

AP 16.853/1

Musical score for 'D Lassú csárdás' in 2/4 time, tempo 152. The score consists of four staves. The first two staves are treble clef, and the last two are bass clef. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplets and slurs. A '5' and '6' are written below the first staff, and 'stb.' is written at the end of the fourth staff.

Előzőleg felbontott, majd eredeti formájára visszaállító ritmikai különbségre csak egy példa van: a 3. dallamsor utolsó ütemében. Itt a 2. negyedlet a közbülső fokozatokban nyolcad + két tizenhatodként halljuk, az első illetve az utolsó fokozatban azonban két nyolcadként. A két- és háromvonalas oktávban játszott dallam még a lassításokkal is csak az egyvonalas oktáv mélységig kerül lejjebb, ezért lassításban is jól hallható. Így jól érzékelhetők a játékos által mozgatott hangok. Több esetben kiderül, hogy nemcsak quasi-vibratót, hanem valódi vibratót is alkalmaz a hang erősítésére. Quasi-vibrató pl. az első sor 1. ütemének 4. negyede, a 3. sor 1. ütemének 2. negyede és 3. ütemének 2. negyede. Hangmagasság-változással járó vibrató: 1. sor 2. ütem 1. negyede, 3. ütem 3. negyede, 2. sor 2. ütem 1. negyede, 2. ütem 1. negyede, 3. ütem 1–3. negyede, 3. sor 3. ütem 3. negyede.

E Lassú csárdás

♩ – 176

AP 16.853/13-m

A bemutatott példák alapján válaszoljunk a feltett kérdésekre:

A Felvidéken – kizárólag Erdélyhez viszonyítva – századunk második felében a zenei stílus általánosan jellemző vonása a kevesebb ornemens (amely részben az egyes bandák taglétszáma csökkenésének a következménye). Ez az oka annak, hogy itt a hegedűsök kevesebb díszítést alkalmaznak, mint az erdélyiek. Ha azonban a zenéket rétegzettségük szerint vizsgáljuk, az egyes rétegek között nagy eltéréseket tapasztalhatunk. Maga a díszítés az egyes díszítés-modelleket tekintve a zenei stílus tartozéka, az azonban, hogy a zenész mennyit és a zenedarab mely pontján használja fel őket, nagyrészt előadói stíluskérdés. Az északi dialektusterületen például a zenészek általában kevesebb díszítést használnak a paraszzenében, mint a klasszikus verbunkosban. Ez érvényes Füleki Lászlóra is, aki koránál fogva már kevésbé ismeri a régebbi hagyományt (a verbunkos repertoárból egyet tud). Ugyanakkor még sok tekintetben egy korábbi tradícióba nőtt bele.²¹ Mivel mesterségét professzionista cigányzenésztől tanulta, szintén a hagyományból ismeri a hangintenzitás növelésének apró trükkjeit. Ezek közül elsősorban a vibrató lehetőségeit aknázza ki, kétféleképpen. Vagy ún. quasi-vibratót – azaz hangmagasság-eltéréssel nem járó vibratót, vagy pedig hangmagasság-eltéréssel (kis szekund, ritkábban nagy szekund) járó vibratót alkalmaz. Ezek közül füllel normál sebességnél az előbbi nem, vagy csak alig hallható. Szintén a hang erősítését szolgálja nála az anticipáció és esetenként a hangra való rácsúszás (nem mindig tiszta glissando formájában).

Játékmódja bővelkedik individuális jegyekben, de mégsem egyedülálló. A Felvidéken – tágabban az egész északi dialektusterületen – jellemzők a hangerősítésnek ilyen módjai. Füleki László a hangerősítést annyiból tudatosan alkalmazza, hogy a legtöbb

²¹ A tradíció megtartását vagy annak féltetelét külsőségekben is jelzi. Ha hagyományos paraszzenét játszik, hangszerét a vállához egészen közel, kissé befelé fordítva a mellén támasztja meg. Amikor azonban keringőt kértem tőle, zsebkendőt tett állá alá, s a hegedűt a műzenében használt tartásnak megfelelő pozícióba fordította. Ezzel együtt megváltozott vonótartása és hangszerének hangszíne is.

A 4. sor kezdete
(AP 16.853/d)

A 2. sor kezdete
(AP 16.853/l1)

1. sor 1. ütem
(AP 16.853 l3)

2. sor 1. ütem
(AP 16.853 l3)

zenészhez hasonlóan meg tudja magyarázni miért kell kissé „*rezgetni*” vagy „*remegtetni*” [= vibrálni] a hangot: „*Így jobban hallják a zajosabb teremben is.*” Azt azonban, mit, mikor vibrál, az érzékeire bízva dönti el. Ebben saját művészi érzéke és igénye, pillanatnyi fizikai és pszichikai állapota és a hely akusztikai körülményei (hallja-e magát?) a meghatározók. Jellemző azonban, hogy az előadásában hallható, látszatra véletlenszerűen megmozgatott, erősített hangok mégis ugyanazokon a helyeken találhatók, mint a többi primás által játszott, azonos helyeken és hasonló módon erősített hangjai.²²

A lejegyzés módját illetően részben igennel válaszolhatunk arra a kérdésre, nem félrevezető-e, ha kiírjuk az erősítés céljából bontott hangokat.²³ Véleményünk szerint

²² Ez az eredmény kevésbé meglepő, mint az, hogy a korábbiakban bemutatott felnagyított hangok tisztán átvethetők lennének akár egy mezőségi, akár pedig egy maros-tordai hegedűs által játszott darab sorokat összekötő és hézagokat kitöltő díszítéseire. Ezeknek az összefüggéseknek a tisztázásához azonban több hasonló vizsgálatra lesz még szükség.

²³ Ez érvényes a hang magasságbeli és ritmikai elváltozásaira is. Jól összevethetők a különbségek a fül utáni és a gép segítségével végzett lejegyzéseknél E. Jost tanulmányában (l. 1972, 114–115. o.).

az, s ezért mi magunk a félreértések elkerülése végett lehetőleg lassítás nélküli lejegyzéseket készítünk. Emellett a 2. lassítás eredményét normál sebességgel újból ellenőrizzük, s ha valami jelentősen eltér, inkább lemondunk a kétes felbontások kiírásáról, nehogy díszítésnek tűnjenek. A quasi-vibratók jelölését úgy oldjuk meg, hogy a bontott hangokat szaggatott kötőívvel fogjuk össze, s csak az első hangot jelöljük a főhangot jelző vastagsággal. (Esetenként – más lejegyzőkhöz hasonlóan – a dallam vázát külön feltüntetjük a kottán, illetve szövegmagyarázatokkal egészítjük ki a lejegyzést).

Bibliográfia

ALBURGER, Mary Anne:

Scottish fiddlers and their music. London, 1983

ANSALONI, Paolo:

La dinamica acustica del ponte negli strumenti ad arco, in: *Culture musicali Quaderni di etnomusicologia I*. 1. Roma, 1982, 105–120. o.

ÁG Tibor:

Édesanyám rózsafája. Palóc népdalok. Bratislava, 1974

BALASSA Iván:

A határainkon túli magyarok néprajza. Gondolat, Budapest, 1989

BENGTSSON, Ingmar – TOVE, Per-Arne – THORSÉN, Stig-Magnus:

Sound Analysis Equipment and Rhythm Research Ideas at the Institute of Musicology in Uppsala, in: *Studia instrumentorum musicae popularis II*. Musikhistoriska museet, Stockholm, 1972, 53–76. o.

BROCKHAUS–RIEMANN

Zenei Lexikon III. A magyar kiadás szerkesztője Boronkay Antal. Zeneműkiadó, Budapest, 1985

COOK, Peter:

The Fiddle Tradition of the Shetland Isles, in: *Cambridge Studies in Ethnomusicology* (General editor John Blacking), Edinburgh University, Cambridge–London–New York–Sydney, 1986

DAVIDOVÁ, Eva – ŽIŽKA, Jan:

A letelepedett cigányság népzeneje Csehszlovákiában, in: *Európai cigány népzene 2*. MTA ZTI, Budapest, 1991

DROYSEN, Dagmar:

Zur Analyse akustischer Eigenschaften nicht stationär klingender Musikinstrumente, in: *Studia instrumentorum musicae popularis II*. Musikhistoriska museet, Stockholm, 1972, 97–102. o.

GRAF, Walter:

Aspekte musikalischer Schallforschung, in: *Studia instrumentorum musicae popularis II*. Musikhistoriska museet, Stockholm, 1972, 47–52. o.

JOST, Ekkehard:

Akustische Meßmethoden als Transkriptionshilfe, in: *Studia instrumentorum musicae popularis II*. Musikhistoriska museet, Stockholm, 1972, 112–115. o.

KONING, Jos:

„That old plaintiv touch“, On the relation between tonality in Irish traditional dance-music and the left hand technique of fiddlers in east Co. Clare, in: *Studia instrumentorum musicae popularis VI*. Musikhistoriska museet, Stockholm, 1979, 80–84. o.

LARSSON, Gunnar:

Die estnisch-schwedische Streichleier, ihre Spieltechnik und ihr Repertoire, in: *Studia instrumentorum musicae popularis VI*. Musikhistoriska museet, Stockholm, 1979, 87–92. o.

LISZKA József:

Ágas-bogas fa. Bratislava, 1986

MACCHIARELLA, Ignazio:

Introduzione alla trascrizione della musica popolare, in: *Materiali di lavoro 3. Università degli studi di Bologna*, 1989

Magyar Népzenei Antológia II. Észak

Szerkesztette Tari Lujza és Vikár László. SLP 18124–28 Hungaroton, Budapest, 1986

MARTIN György–TAKÁCS András:

Mátyusföldi népi táncok. Bratislava, 1981

MEYER, Jürgen:

Akustische Untersuchungen an Klarinetten, in: *Studia instrumentorum musicae popularis II*. Musikhistoriska museet, Stockholm, 1972, 103–111. o.

KÓSA László:

A csehszlovákiai magyar néprajzi kutatás feladatai, in: *Irodalmi Szemle*, 1968. XI. 8. sz. 748–761. o.

PFUNDNER, Josef:

Klanguntersuchungen mit dem Sonographen, in: *Musik als Gestalt und Erlebnis*. Festschrift Walter Graf zum 65. Geburtstag (Wiener musikwissenschaftliche Beiträge 9.), Wien–Köln–Graz, 1970, 147–152. o.

RAVNIKAR, Bruno:

Zur höheren Stimmung der Geigen in Resia, in: *Studia instrumentorum musicae popularis II*. Musikhistoriska museet, Stockholm, 1972, 163–164. o.

REINECKE, Hans-Peter:

1970 Zum Problem Strukturanalyse akustisch fixierter Musikbeispiele in: *Musik als Gestalt und Erlebnis*. Festschrift Walter Graf zum 65. Geburtstag (Wiener musikwissenschaftliche Beiträge 9.), Wien–Köln–Graz, 153–157. o.

1972 Metodische Probleme der akustischen Forschung an Volksmusikinstrumenten in: *Studia instrumentorum musicae popularis II*. Musikhistoriska museet, Stockholm, 24–46. o.

RÖSIG, Helmut

Klangfarbe und Rhythmus im indischen Tablaspiel, in: *Musik als Gestalt und Erlebnis*. Festschrift Walter Graf zum 65. Geburtstag (Wiener musikwissenschaftliche Beiträge 9.), Wien–Köln–Graz, 1970, 179–191. o.

SCHÜGERL, Kurt:

Zeitfunktion und Spektrum in der subjektiven Akustik, in: *Musik als Gestalt und Erlebnis*. Festschrift Walter Graf zum 65. Geburtstag (Wiener musikwissenschaftliche Beiträge 9.), Wien–Köln–Graz, 1970, 158–178. o.

STAREC, Roberto

Il violino e il basso nella tradizione popolare italiana in Istria, in: *Metodi e Ricerche. Rivista di studi regionali V*. 1., Udine 1986, 69–101. o.

STRAJNAR, Julian:

La technique violinistique des musiciens résiens, in: *Studia instrumentorum musicae popularis VI*. Musikhistoriska museet, Stockholm, 1979, 85–86. o.

SÁROSI Bálint:

1979 Geigenspezifische Melodiegestaltung, in: *Studia instrumentorum musicae popularis VI.* Musikhistoriska museet, Stockholm, 1979, 63–70. o.

1980 Hivatásos és nemhivatásos népzeneészek, in: *Zenetudományi Dolgozatok*, MTA ZTI Budapest, 75–83. o.

SZOMJAS-SCHIFFERT, György:

Csallóközi népzene gyűjtés, in: *Az MTA Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei*, 1958. XIII. 1–4. sz. 215–245. o.

TAKÁCS András–FÜGEDI János:

Gömöri népi táncok. Bratislava, Madách Könyvkiadó 1992

TARI Lujza:

1978 Szignálhangszereink és dallamaik, in: *Zenetudományi Dolgozatok*, MTA ZTI Budapest, 125–148. o.

1979 Charakteristische Spielelemente der ungarischen Kernspaltflöte, in: *Studia instrumentorum musicae popularis VI.* Musikhistoriska museet, Stockholm, 130–135. o.

1983 Egyéniség és közösség Kodály Zoltán két kászoni székely előadójánál, in: *Magyar Zene XXIV.* 2. sz. 145–187. o.

1985 Recens szlovák népzenei hatás és a líd kvart használata a Mezőség hangszeres zenéjében, in: *Ethnographia* XCVI. 1. sz. 93–105. o.

TARNÓCZY Tamás:

Zenei akusztika. Budapest, 1982

TJERNLUND, Per – SUNDBERG, Johan – FRANSSON, Frans:

Eine statistische Methode für Grundfrequenzmessungen an schwedischen Kernspaltflöten, in: *Studia instrumentorum musicae popularis II.* Musikhistoriska museet, Stockholm, 1972, 77–96. o.

UJVÁRY Zoltán:

1977 *Gömöri népdalok és népballadák*. A Miskolci Herman Ottó Múzeum Néprajzi Kiadványai VIII. Miskolc

1980 *Szállj el, fecskemadár*. Gömöri magyar népballadák és népdalok. Gyűjtötte és a bevezetést írta – –, Budapest

1990 Gömör Néprajza XXVI. Tanulmánykötet. Szerkesztette – –, Debrecen

1991 Népi táplálkozás három gömöri völgyben, in: *Gömör Néprajza XXIX.* Debrecen

VIKÁR László:

Mordvin siratódallamok, in: *Zenetudományi Dolgozatok*, MTA ZTI Budapest, 1980, 159–173. o.

Lujza Tari:

LÁSZLÓ FÜLEKI, EIN UNGARISCHER GEIGENSPIELER VON DER SLOWAKEI, IHRE TON-VERSTÄRKERUNGS METHODE UND DEREN DARSTELLUNG IN DER TRANSKRIPTION

Die Ethnomusikologin hat im Aufsatz die Ton-Verstärkerungs Methode eines Geigenspielers untersucht. Der Musiker wurde für die Untersuchung von der Slowakei, von der ungarischen Minoritäten als »typischer« Spieler ausgewählt. Er ist ein halb-professioneller Musiker, der auch für Ungarn und auch für Slowaken musiziert. (Dasselbe ungarische Tschardas z.B. wurde von ihm als »Ungarisch« und auch als »Slowakisch« vorgeführt, s. Notenbeispiel A–B).

Die Frage der Verstärkerung der Tönen (deren Ziel ist einen »runden«, intensiven Ton hervorzurufen) ist in der Musikforschung nicht eine akustische oder psychoakustische, sondern eine musikalische Frage. Die Verfasserin analysiert den Spieltechnik des Musikers, untersucht die Frage, mit welchen Methoden er die Verstärkerung der Tönen erreicht, geht weiter der Frage nach, wie weit diese Methode unter den ungarischen Geigenspieler (insbesondere in nördlichen geographischen Territorien – darin unter den Ungarn in der Slowakei) charakteristisch ist. Sie stellt fest, daß der Spieler in erster Linie eine sogenannte Quasi-Vibrato Technik nützt, damit die ausgehaltene Töne vom Anfang bis Ende der Erklängen als intensive, hörbare Töne bleiben können.

Sie gibt auch Vorschläge zur Transkribierung solcher »verstärkerten« Tönen.

Szakál Aurél:

A SZEGEDI MENYECSEKEFEJES DUDA

A századforduló időszakában a Szegeden élő és a Szegeden járó írók, újságírók felfigyeltek a városban és környékén még megtalálható dudásokra. Hosszabb-rövidebb írást szentelt nekik Tömörkény István,¹ Móricz Zsigmond,² Móricz Pál,³ Juhász Gyula⁴ és Sz. Szigethy Vilmos.⁵ Foglalkozott még a kérdéssel néprajzi, illetve népzenei szempontból Kovács János,⁶ Bálint Sándor,⁷ Vargyas Lajos,⁸ Manga János,⁹ Sárosi Bálint,¹⁰ Paksa Katalin,¹¹ Mihálka György¹² és Rakonczai János.¹³ Írásaik felhasználásával, további források bevonásával és a gyűjteményekben levő Szeged környéki dudák tanulmányozása alapján lehet részletesen bemutatni a menyecskefejes dudát.

Munkám célja a szegedi menyecskefejes duda kialakulásának vizsgálata, ennek a dudatípusnak leírása és párhuzamainak felsorolása. Ezen a helyen nem foglalkozom bővebben a Szeged környéki dudásokkal és a dudáláshoz kapcsolódó szokásokkal.

Szeged környékén a duda és a dudajátékos megnevezésére leginkább a *börduda*, *bördudás* kifejezést használták. Így mondták Szegeden,¹⁴ Röszkén,¹⁵ Martonoson (Martonoš, Jugoszlávia),¹⁶ Domaszéken,¹⁷ Mórahalmon,¹⁸ Ásotthalmon,¹⁹ Zákányszéken,²⁰ Kiskundorozsmán,²¹ Tápén,²² Sándorfalván,²³ Bakson,²⁴ Szőregen,²⁵ Tiszaszigeten,²⁶ Deszken,²⁷ Kiszomboron,²⁸ Makón,²⁹ Hódmezővásárhelyen,³⁰ Mindszenten,³¹ Szegváron,³² Fábiansebestyénen,³³ Szentesen,³⁴ Csongrádon.³⁵ Ismert Szegedről a *bürdudás*³⁶ elnevezés is. Ritkábban használt megjelölés a dudára még Szegeden a *juhászduda*,³⁷

¹ Tömörkény István 1958. 193–199.; 1963. 131–138. ² Móricz Zsigmond 1913. 9.

³ Móricz Pál 1904. 17–21.; 1913. 153–159. ⁴ Juhász Gyula 1979. 711.

⁵ Sz. Szigethy Vilmos 1900. 7.; 1930. 249–252. ⁶ Kovács János 1901. 461.

⁷ Bálint Sándor 1933a. 8.; 1933b. 92.; 1957. 187. ⁸ Vargyas Lajos 1954. 10–11.

⁹ Manga János 1968. 149–152. ¹⁰ Sárosi Bálint 1964.; 1967. 86–96. ¹¹ Paksa Katalin 1969.; 1980.

¹² Mihálka György 1962. 87. ¹³ Rakonczai János 1969.

¹⁴ Varga János 1873. 625.; Bálint Sándor 1933a. 8.; 1933b. 92. ¹⁵ Daka János közlése.

¹⁶ MNA. 178. Martonos. ¹⁷ Börcsök János, Daka János és Pintér István közlése.

¹⁸ Hankóczy Gyula 1982b. 86. ¹⁹ Herédi Mária közlése. ²⁰ MNA. 178. Zákányszék.

²¹ Hankóczy Gyula 1982b. 53.

²² Lele József–Waldmann József 1971. 603.; Hankóczy Gyula 1982b. 67.122.

²³ MNA. 178. Sándorfalva. ²⁴ MNA. 178. Baks; Molnár Lászlóné és Balogh Jánosné közlése.

²⁵ Ökrös László 1948. 145. ²⁶ MNA. 178. Tiszasziget.

²⁷ Hankóczy Gyula 1982b. 21.; Szigeti György 1984. 718. ²⁸ Bellig József közlése.

²⁹ MNA 178. Makó. ³⁰ Kiss Lajos 1930. 142.

³¹ Hankóczy Gyula 1982a. 67. 68, 78.; Felletár Béla 1988. 8.

³² Halál Antal és Szőke Lajos közlése. ³³ MNA 178. Fábiansebestyén.

³⁴ Hankóczy Gyula 1982a. 33.; Nagy Bálint közlése. ³⁵ Maszlag István és Sinkó Jánosné közlése.

³⁶ Bálint Sándor 1957. I. 187.; Mihálka György 1962. 87.; Paksa Katalin 1969. 136.

³⁷ Bálint Sándor 1957. I. 664.; 1976. 481.; Mihálka György 1962. 87.

kecskeduda,³⁸ *kecskebürduda*,³⁹ Csókán (Čoka, Jugoszlávia) a *kutyabörduda*,⁴⁰ Szegváron a *kutyaduda*.⁴¹ A Bánátból ismert *gajda*, *gajdura*⁴² megjelölés és a Tompán használt *rácududa*⁴³ kifejezés a duda jelentésű szerb *gajde* szónak a magyar nyelvbe történt átvételét, illetve a szerb *gajde* típus térben közeli jelenlétét bizonyítja. A Szegváron használatos *cseduda*⁴⁴ elnevezésről a későbbiekben még lesz szó. Szeged környékén gyakori a *tiliduda* és a hozzá hasonló hangutánzó szavak alkalmazása a duda megnevezésére. A *tiliduda* kifejezést használják Szeged–Alsótanyán,⁴⁵ azonbelül Domaszéken,⁴⁶ Rösztén,⁴⁷ Nagyszéksóson⁴⁸ és kevéssel délebbre Kishomokon,⁴⁹ Martonoson.⁵⁰ Azért neveztek így, mert a duda úgy csinál, hogy „tilililililili” (Domaszék).⁵¹ Mondják még, hogy *tililili* duda (Szőreg),⁵² *tilidliduda*,⁵³ *lididuda*,⁵⁴ *didliduda*,⁵⁵ mert így szól a duda „lid-lid-lid-lid” (Kiszombor).⁵⁶ További hasonló elnevezések a *didli–dudli* (Kláralfalva),⁵⁷ *diliduda* (Szentmihálytelek),⁵⁸ *díriduda* (Szeged–Alsóváros).⁵⁹ Ugyancsak a duda hangjára utaló elnevezés lehet a *nuna* (Földeák)⁶⁰ és a *dernyó* (Tiszaszentmiklós).⁶¹ A menyecskefejes dudákat a dudás és környezete női néven emlegette: *Mariska*, *Bözsi*, *Kati*,⁶² *Rozika*⁶³ (Szeged környéke), *Manci*,⁶⁴ *Marcsa*⁶⁵ (Domaszék). Leggyakoribb a *Mariska* elnevezés volt (Szeged–Alsóváros,⁶⁶ Kishomok,⁶⁷ Ásotthalom,⁶⁸ Ruzsa,⁶⁹ Szőreg,⁷⁰ Deszk,⁷¹ Kiszombor⁷²). Emlegették úgy is, hogy „hónalj Mariska” (Szőreg)⁷³ és „sír a Mariska” (Ásotthalom).⁷⁴ (1.–3. ábra.)



I. ábra:
Varga Ferenc domaszéki bőrdudás
1930 körül.
Lázi Lajos felvétele.
A fénykép a Varga család tulajdona.

³⁸ Bálint Sándor 1957. I. 706.; Mihálka György 1962. 87.

³⁹ Mihálka György 1962. 87.; Paksa Katalin 1969. 136.

⁴⁰ Bejegyzés a Móra Ferenc Múzeum, Szeged régi leltárkönyvébe a 2705. számú csókai dudáról.

⁴¹ Halál Antal és Szőke Lajos közlése. ⁴² Paksa Katalin 1980. 585.

⁴³ MNA 178. Tompa. ⁴⁴ Halál Antal, Halál János és Szőke Lajos közlése.

⁴⁵ Paksa Katalin 1980. 585. ⁴⁶ Daka János, Nógrádi János és Varga Ferenc közlése.

⁴⁷ Daka Imre közlése. ⁴⁸ Bóna Júlia 1949. 3. ⁴⁹ Bóna Júlia 1949. 3. ⁵⁰ MNA 178. Martonos.

⁵¹ Daka János közlése. ⁵² Berta Jánosné közlése. ⁵³ Lajtár Eta és Lajtár Tibor közlése.

⁵⁴ Bellig József közlése. ⁵⁵ Putyora Imre és Putyora János közlése. ⁵⁶ Lajtár Eta és Lajtár Tibor közlése.

⁵⁷ Radics István közlése. ⁵⁸ Kónya Antalné közlése. ⁵⁹ Fodor József közlése.

⁶⁰ Hankóczy Gyula 1982a. 62. ⁶¹ Mihálka György 1962. 87. ⁶² Paksa Katalin 1969. 136.

⁶³ Manga János 1969. 49. ⁶⁴ Daka János közlése. ⁶⁵ Daka Imréné közlése. ⁶⁶ Fodor József közlése.

⁶⁷ Bóna Júlia 1949. 3. ⁶⁸ Herédi Mária és Kismárton András közlése. ⁶⁹ Rakonczi János 1969. 2. 17.

⁷⁰ Sánta Gizella közlése. ⁷¹ Szigeti György 1984. 718.; Rusz Szvetozár és Sebők Papp Imre közlése.

⁷² Bellig József, Lajtár Eta és Lajtár Tibor közlése. ⁷³ Sánta Gizella közlése. ⁷⁴ Herédi Mária közlése.

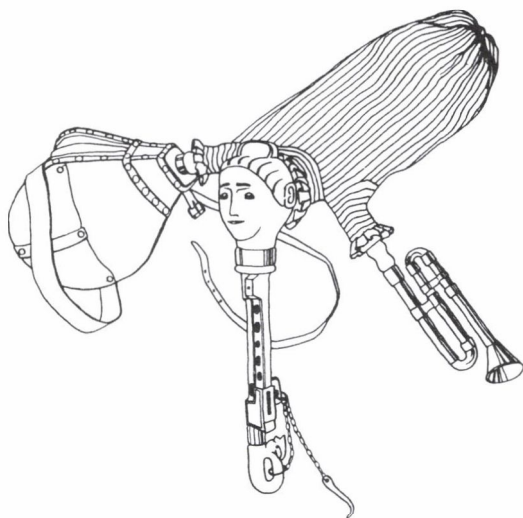


2. ábra:
Csipak András csólyospálosi bőrdudás 1950–52 körül.
Gaál Károly felvétele.
Kiskun Múzeum, Kiskunfélegyháza, F3544.

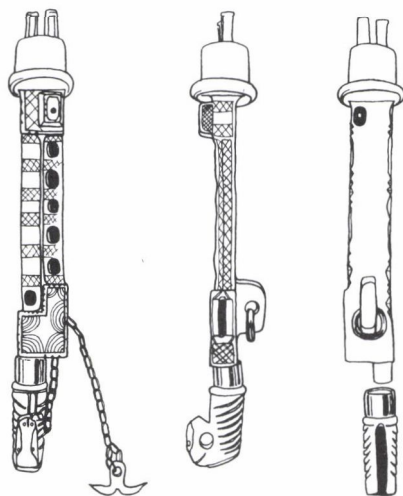


3. ábra:
Csóti Gyapjas Antal rúzsai bőrdudás 1969-ben,
Paksa Katalin és Bálint Sándor látogatásakor.
Sós János felvétele. A fénykép Paksa K. tulajdona.

A szegedi duda fő részei a kettőssíp, a dudafej, a tömlő, a bordó és a fújtató:



4. ábra:
Menyecskefejes duda.
Vígh László rajza.



5. ábra: Sípszár
Vígh László rajza.

Móra Ferenc Múzeum, Szeged, 52.2164.1.

A dallamot játszó kettőssíp, a *sípszár*,⁷⁵ ritkább nevén *korona fa*⁷⁶ (5. ábra). A kb. 20–25 cm hosszú keményfába (barackfába, szilvafába) fúrt párhuzamos furatok egyike a dallamsíp, a *prím*, a másik a kontrasíp, a *kontra*.⁷⁷ Rajtuk egyidőben két hang szólaltatható meg. A dallamsípon vannak a *prímlyukak*.⁷⁸ Az öt nagyobb lyukat *hangváltóknak* nevezték.⁷⁹ Ezek fölött egy kiemelkedésen található a hatodik hangképzőnyílás, a kicsi (1,5–2 mm átmérőjű) *pörgőlyuk*,⁸⁰ *rögzősítő*.⁸¹ Azt is mondták rá „pirinkó kicsi *sírólyuk*, azzal sirattatjuk a hangot”,⁸² másképpen mondva *csipogó*, ami „rögzögtette a hangot”.⁸³ Ezzel átellenben a dallamsíp hátsó oldalán – vagy ebben a magasságban a kontrasíp hátsó oldalán⁸⁴ – van egy normál nagyságú lyuk, a *csippantó*. Ezzel a dudás, „ha fel-emelte az ujját, úgy csinált, mintha vágta volna” a hangot.⁸⁵ A dallamsíp alsó végnyílása közelében, a sípszár külső oldalán – ritkán az elülső oldalán – van a *prímváltó*⁸⁶ nevű téglalap alakú nyílás. Az ebbe ragasztott méhviasszal lehet a dallamsíp alaphangját kismértékben magasítani vagy mélyíteni. A kontrasíp elülső oldalán található a *kontralyuk* vagy *kontraluk*.⁸⁷ „A kisujjnak kő billegetni. Dön, dön, dön úgy szól.”⁸⁸ „Ez a dunnyogó hang, aki kíséri az egészet”.⁸⁹ A kontrasíp alsó végéhez csaposan kapcsolódó toldalék a *csikó*, ritkább elnevezéssel *pipa*.⁹⁰ A csikó alakjáról kapta nevét. Csóti Antal dudáján

⁷⁵ Paksa Katalin 1969. 136.; Rakonczi János 1969. 16.; Derzsi Kovács Jenő 1985. 152., 153.

⁷⁶ Bálint Sándor 1957. I. 187.; Mihálka György 1962. 87.; Paksa Katalin 1969. 136.

⁷⁷ Nógrádi János közlése. ⁷⁸ Rakonczi János 1969. 16. ⁷⁹ Daka János közlése.

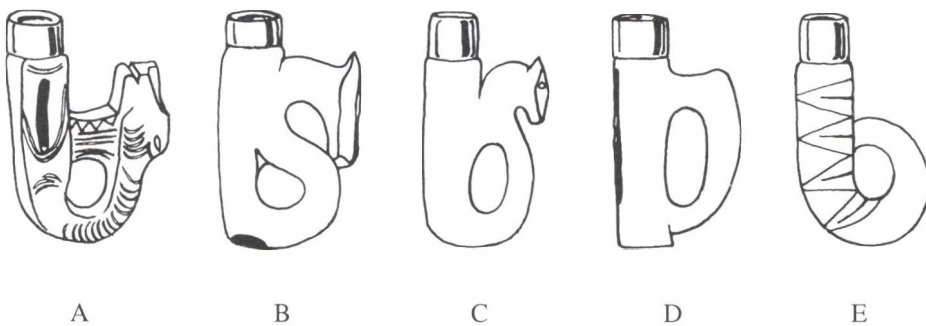
⁸⁰ Nógrádi János közlése. ⁸¹ Daka János közlése. ⁸² Derzsi Kovács Jenő 1985. 152.

⁸³ Lajtár Eta és Lajtár Tibor közlése. ⁸⁴ Rakonczi János 1969. 16. ⁸⁵ Lajtár Eta és Lajtár Tibor közlése.

⁸⁶ Rakonczi János 1969. 16.

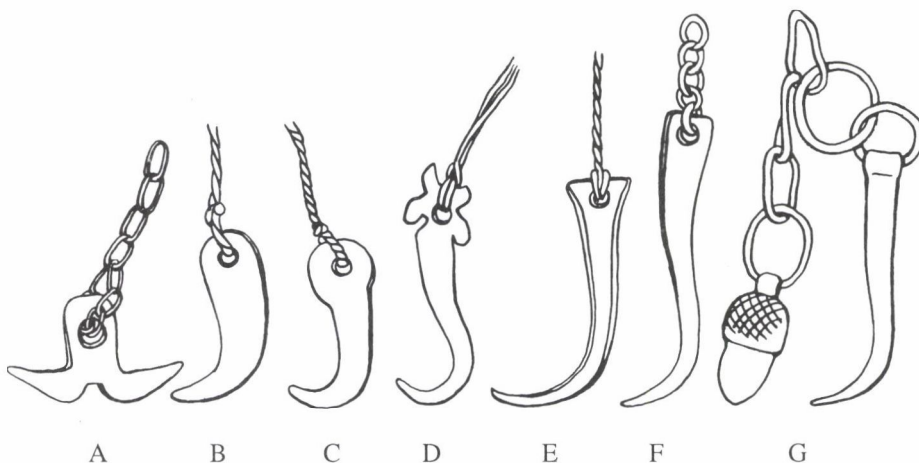
⁸⁷ Sz. Szigethy Vilmos 1930. 252.; Bálint Sándor 1957. I. 187.; Rakonczi János 1969. 16.; Derzsi Kovács Jenő 1985. 152.

⁸⁸ Paksa Katalin 1969. 137. ⁸⁹ Derzsi Kovács Jenő 1985. 152. ⁹⁰ Paksa Katalin 1969. 137.



6. ábra: Csikó és pipa formák

A: Koszta József Múzeum, Szentes, 4131. üvegnegatív részlete. B–D: Móra Ferenc Múzeum, Szeged.
E: Erdős Péter gyűjteménye, Hódmezővásárhely. Vígh László rajza.



7. ábra: Igazitók szaruból (A–C) és fémből (D–G)

A: Móra Ferenc Múzeum, Szeged, 52.2164.1. B: Vajdasági Múzeum, Újvidék, 502.
C: Tornyai János Múzeum, Hódmezővásárhely, 91.10.1. D: Móra Ferenc Múzeum, Szeged, 52.2160.1.
E: Néprajzi Múzeum, Budapest, 60.121.20.1. F: Móra Ferenc Múzeum, Szeged.
G: Koszta József Múzeum, Szentes, 4131. üvegnegatív részlete. Vígh László rajza.

a kontrapipa a hegedű fejének volutaszerű alakját utánozta.⁹¹ Ezek magassága általában 6,2–7,3 cm (6. ábra). A kontrapipán lévő *kontraváltó*,⁹² a kontrasípszár hangoló nyílása. A csikó elvesztését megelőzendő, a sípszárat és a toldaléket *kötőlánc*, *biztosítólánc*⁹³ kapcsolta össze. Ennek felerősítésére a sípszár alsó oldalára egy kidudorodást faragtak, és azt átfúrták. Ezen a láncon, vagy külön láncon lógott, a hangolás közben a viaszt

⁹¹ Rakonczai János 1969. 18. ⁹² Rakonczai János 1969. 18. ⁹³ Rakonczai János 1969. 16.

adagoló, fémből vagy szaruból készült *igazító*.⁹⁴ Hosszuk 2,2–6 cm között váltakozik (7. ábra). Megkülönböztetünk jobbkezes és balkezes dudát. A jobbkezes hangszernél a dallamsíp – a játékos szempontjából nézve – a sípszár bal oldalán helyezkedik el,⁹⁵ és bal kézzel játszik felül a dudás. Balkezes hangszerrel mindez fordítva van. A *sípszár-tőke*⁹⁶ csaposan kapcsolódott a dudafejbe. A sípszár felső végnyílásaiba illeszkedett a két darab 4,3–5 cm közötti *dudasíp*,⁹⁷ a *prím- és kontrasíp*.⁹⁸ Szeged vidékén kétféle klarinét elvű nyelvűsípot használtak a sípszárban. Nádcsővecskéből készült a *nádsíp*⁹⁹ és rézcső vagy óncső kireszelt oldalára kötözött nádneyelvvvel az *ólomsíp*.¹⁰⁰ Nádsíp készítésekor a nádcsővet éles késsel a végétől kb. fél centiméterre kicsit bevágták, és innen kezdve a kés élével óvatosan felhasították. A felhasított rész a *sípnyelv*, a nádcső többi része a *síptok*. A nádcső hasítás felőli végét vattával, viasszal tömték be. A másik végét, a síp tövét (*síptű*) cérnával körütekerték, hogy a nádsíp légmentesen illeszkedjen a helyére a sípszárban.¹⁰¹ A felhasított nyelv rezgése adja a hangot. A sípnyelv felszínét kaparással, farigcsálással vékonyították, hogy könnyebben rezegjen. Az *ólomsípnál* a síptokot fémből készítették, majd erre rákötötték a nádból kifaragott sípnyelvet. A fém-sípok később kerültek használatba. Úgy tartották, „a fém hangosabb”.¹⁰² Bukusza Ignác, szegedi bőrdudás szerint „ez már nem az eredeti”.¹⁰³ A rúzsai Csóti Antal dallamsípján az a¹–a² közötti hangok szólaltak meg.¹⁰⁴ Egy Manga János által vizsgált szegedi sípszáron a dallamsíp hangterjedelme ugyancsak a¹–a² között oktáv.¹⁰⁵ A gyűjteményekben lévő sípszárak eltérő méretűek. A síptőke tetejétől a kontrapipa felerősítésére szolgáló csapos rész aljáig 19,5–23 cm hosszúságúak. Az 5. ábrán közölt sípszár mérete 20,3 cm. Dudálás közben a kontralyuk lefedésével az alaphang alsó kvartja szólalt meg a kontrasisípon. A közép-európai dudák mindig klarinétisípos típusúak.¹⁰⁶ Úgy van ez a magyar dudákon is, melyeken a sípszár kivétel nélkül kettőssíp.¹⁰⁷ A Szeged környéki bőrdudák sípszárjai egyöntetűen a magyar dudatípusba tartoznak. Ilyen kettőssípszár látható már a 19. század közepéről ismert alföldi vonatkozású duduábrázolásokon is.¹⁰⁸

A sípokhoz a sípszárat tartó dudafejen keresztül jut el a levegő a tömlőből. A fejben a derékszögű széljázat¹⁰⁹ gyakran öblösre van faragva. A fej tömlőbe csatlakozó nyílását olykor tüllel fedték, hogy ne kerüljön szennyeződés a sípokra. A *fej*, *féj*,¹¹⁰ *tömlőfej*,¹¹¹ *sípféj*¹¹² a 19. században kecske-, kos- vagy emberfej formájú faragvány a Dél-Alföldön. Így volt Szeged környékén *kecskefejú*,¹¹³ *kosfejú*,¹¹⁴ *birkafejú*,¹¹⁵ *kisasszonyfejú*,¹¹⁶ *me-*

^{94–95} Paksa Katalin 1969. 137. ⁹⁶ Rakonczai János 1969. 16. ⁹⁷ Bálint Sándor 1957. I. 299.

⁹⁸ Rakonczai J. 1969. 24.; Derzsi Kovács Jenő 1985. 152.

⁹⁹ Rakonczai J. 1969. 24.; Daka János, Nógrádi János és Halál Antal közlése.

¹⁰⁰ Bellig József, Daka J. és Nógrádi J. közlése. ¹⁰¹ Rakonczai J. 1969. 6. 24. ¹⁰² Nógrádi J. közlése.

¹⁰³ Sz. Szigethy Vilmos 1930. 250. ¹⁰⁴ Rakonczai J. 1969. 16. ¹⁰⁵ Manga János 1965. 74.

¹⁰⁶ Meer, John Henry 1969. 103–105. ¹⁰⁷ Manga J. 1968. 156.; Baines, Anthoni 1979. 20. 69.

¹⁰⁸ Vahot Imre 1853. 100–101 közötti tábla; Kresz Mária 1956. 56. t.; Gerszi Teréz 1960. 97. kép; Vayerné Zibolen Ágnes 1978. 21. kép; Szakál Aurél 1992a. 2–4. kép.

¹⁰⁹ Rakonczai J. 1969. 17. ¹¹⁰ Paksa K. 1969. 137. ¹¹¹ Sz. Lukács Imre 1969. 9.

¹¹² Derzsi Kovács J. 1985. 152.

^{113–114} Tömörkény István 1958. 194.; 1963. 132.; Sz. Szigethy V. 1930. 250.

¹¹⁵ Tömörkény I. 1963. 132. ¹¹⁶ Tömörkény I. 1958. 194.; 1963. 132.; Bálint S. 1957. I. 187.

nyecskefejű,¹¹⁷ *mönycskefejű*,¹¹⁸ *leányfejű*,¹¹⁹ *leányfejes*,¹²⁰ *babafejes*,¹²¹ *női fejes*¹²² duda. Női fejes dudafejek és férfifejes dudafejek is voltak.¹²³ Több ismert dudásnak volt emberfejes dudája, többnyire női fejes, ritkán férfifejes. A különböző gyűjteményekben huszonnégy női dudafej és három férfi dudafej található.¹²⁴ A kb. 9–12 cm-es emberfeji formájú dudafejeket fából készítették domború faragással és színesre festéssel. Az emberfejek egy része rutinos, sémaszerű faragvány, másik részük naiv hájt sugároz. A dudafej nyakára a szétrepedés megakadályozására 1–2 cm-es fémgyűrűt erősítettek.

A szegedi menyecskefejes duda pontos értékeléséhez fontos megjegyezni, hogy emberfejes dudákat a 13–14. században Nyugat-Európában már használtak. Később kizárólag néhány flamand festményen fordul elő emberfejes duda a 17. század közepén. Kecskefejes duda ábrázolása és említése egyre gyakoribb a 18. század elejétől. Kecskefejes dudát a 19. és a 20. században csak Közép-Európában használtak. A Dél-Alföldön a kecskefejes duda után a kosfejes és az emberfejes is elterjedt a 19. század közepétől. Magyarországon kizárólag ezen a területen volt kosfejes, illetve emberfejes duda. A szegedi menyecskefejes dudafej valószínűleg európai viszonylatban is egyedülálló különlegesség. A dél-alföldi emberfejes dudafejhez hasonló, de attól független jelenség, hogy a boszniai és dalmáciai *diple* és *mjesnice* nevű dudákon a hengeres dudafej felületére kicsi, stilizált emberi arcot vésték a 20. század elejétől.¹²⁵

A sípszár és a dudafej a levegőt tároló állatbőr, a *būr*,¹²⁶ a *tömlő*¹²⁷ nyaki részébe volt bekötve. A *kecskebörduda*, *kutyabörduda*, *kutyaduda*¹²⁸ elnevezések jelzik, hogy miből készült a bőrduda tömlője. A dudásokról készült fényképeken, ábrázolásokon jól látszik, hogy a tömlő általában a dudás bal hóna alatt van (nyomatokon ez nyomdatechnikai okokból látszik fordítottnak).¹²⁹ A múlt század első feléből származó dudaábrázolásokon mindig csupasz tömlő látszik.¹³⁰ Ezt követően figyelhető meg, hogy „a tömlőt a kos- és a kecskefejűnél fekete báránybőrrel vonják be, a menyecskét ábrázolót tarkabarka szoknyaszövevel borítják, amint az illik is a nőszemélyhez.”¹³¹ A kopasz tömlőt burkoló, fekete vagy fehér színű szőrös bőr a *címerbūr*,¹³² a nyakon fodorral ellátott egyszínű, csíkos, kockás, pöttyös vagy virágos mintás textil a *ruha*.¹³³ A dudán azért volt ruha, mert „a meztelen tömlőt föl köllött öltöztetni.”¹³⁴ Másik megfogalmazás szerint „Fő vót kászolítva, mind egy nő”.¹³⁵ A tömlőt 2–3 hetes bárány, vagy kecske bő-

¹¹⁷ Sz. Szigethy Vilmos 1930. 250. ¹¹⁸ Mihálka György 1962. 87. ¹¹⁹ Rakonczi János 1969. 17.

¹²⁰ Nógrádi János közlése. ¹²¹ Sz. Lukács Imre 1969. 9.; Börcsök János és Pintér István közlése.

¹²² Daka J., Varga Ferenc és Maszlag István közlése. ¹²³ Kodály Zoltán 1937. 65.; Sárosi Bálint 1967. 88.

¹²⁴ Szakál A. 1992b. 160–165. ¹²⁵ Szakál A. 1992b. 153–160. ¹²⁶ Sz. Lukács I. 1969. 9.; Daka J. közlése.

¹²⁷ Paksa Katalin 1969. 137.; Derzsi Kovács Jenő 1985. 153. ¹²⁸ Vö. 39., 40., 41. jegyzet.

¹²⁹ Vahot Imre 1853. 100–101. közötti tábla; Kovács János 1901. 154. kép; Kresz Mária 1956. 56. t.; Gerszi Teréz 1960. 97. kép; Vujičić Stojan 1961. 69.; Manga János 1969. 4. kép; Sárosi Bálint 1973. 44. és 57. kép; Tálasi István 1977. 304–305. közötti tábla; Vayerné Zibolen Ágnes 1978. 21. kép; Felföldi László 1990. 613–614. kép.

¹³⁰ Gerszi Teréz 1960. 97. kép; Vujičić Stoján 1961. 69.; Vayerné Zibolen Ágnes 1978. 21. kép; Szakál Aurél 1992. 1–3. kép.

¹³¹ Sz. Szigethy Vilmos 1930. 250. ¹³² Derzsi Kovács Jenő 1985. 153.

¹³³ Daka Imréné, Nógrádi János és Varga Ferencné közlése.

¹³⁴ Daka János közlése. ¹³⁵ Paksa Katalin 1969. 137.

réből¹³⁶ és kutya,¹³⁷ macska, nyúl¹³⁸ bőrből készítették. A két hátsó lábánál fölfüggesztett állat bőrét a faránál körülvágják, majd óvatosan lefejtették a nyakig és a mellső lábakig.¹³⁹ Ez a *dudára nyúzás* vagy *iszákra nyúzás*.¹⁴⁰ A bőrt híg mézsoldatba rakták, hogy a szőr lejjön róla, majd timsós cserzéssel készítették ki.¹⁴¹ A kifordított bőr far felőli végét összeszedték, kovászt nyomkodtak ide, és összekötötték, mint a zsák száját. Ezután visszafordították.¹⁴² Az állatbőr *tömlőkaptafára* húzva¹⁴³ vagy szalmával kitömve száradt meg.¹⁴⁴ A nyakba és a lábakra olyan méretű fadarabot kötöttek ideiglenesen, amekkora a később odakerülő dudaralkatrész mérete.¹⁴⁵ A tömlő kikészítése után a fújató és a bordó tőkéjét – egy-egy faragott vagy esztergályozott facsövet – a mellsőlábakra, a dudafejet a nyakba kötötték híg kovász és vékony madzag segítségével.¹⁴⁶ A faalkatrészekbe mélyített keskeny, körbefutó vajat is a tömlő légmentes bekötését szolgálta.

A tömlő egyik mellső lábszárába kötötték a *bordótőkét*.¹⁴⁷ Ebbe csaposan illeszkedett az állandóan mély hangot adó *bögő*,¹⁴⁸ *bördő*,¹⁴⁹ *bordó*,¹⁵⁰ *tömlőbordó*,¹⁵¹ régiesen mondva *bordon*.¹⁵² A bordó vége a tölcséres kialakítású *bordófej*.¹⁵³ A bordó tömlőhöz illeszkedő másik vége a *sípdob*,¹⁵⁴ ebben helyezkedik el a kb. 7–9 cm-es *bögősíp*, vagy *bordósíp*.¹⁵⁵ A mély hang eléréséhez hosszú levegőoszlopra van szükség. Ezért azokon a dudatípusokon, amelyekben volt bordó, mindig hosszú bordót alkalmaztak. Ilyen látható a 19. század első feléből származó dél-alföldi vonatkozású dudarabrázolásokon is.¹⁵⁶ Csóti Antal rúzsai bőrdudás is ismert *hosszú bordójú* dudát.¹⁵⁷ A levegőoszlop hossza nem rövidül, ha meghajlított, rövid bordót, ún. *görbe bordójú* dudát használnak.¹⁵⁸ A 19. század közepétől ilyen bordó jelenik meg a Dél-Alföldön.¹⁵⁹ Kezdetben fából, összecsapolással készült a görbe bordó.¹⁶⁰ Később a föl-le húzogatható fatölcsér helyett fémtölcsért alkalmaztak.¹⁶¹ Végül valószínűleg a rézfúvós hangszerek mintájára, a teljesen fémből készült – fémcsőből hajlított – *pakfon bordó*¹⁶² terjedt el. A görbe bordók mérete igen változatos, általában 20–34 cm hosszúak. A fából készültek a nagyobbak (8. ábra). A 20. századi dél-alföldi dudás képeken mindig rövid bordót láthatunk.¹⁶³

¹³⁶ Mihálka György 1962. 87.; Rakonczi János 1969. 23.; Derzsi Kovács Jenő 1985. 151.; Belling József, Daka János és Szőke Lajos közlése.

¹³⁷ Paksa Katalin 1969. 137.; Daka János, Pintér István és Szőke Lajos közlése.

¹³⁸ Paksa K. 1969. 137.; Hankóczy Gyula 1979. 27. ¹³⁹ Rakonczi J. 1969. 23.; Derzsi Kovács J. 1985. 151.

¹⁴⁰ Tálasi István 1936. 234.; Nagy Czirok László 1959. 358. ¹⁴¹ Derzsi Kovács Jenő 1985. 151.

¹⁴² Rakonczi J. 1969. 23.; Derzsi Kovács J. 1985. 151–152. ¹⁴³ Daka J. közlése. ¹⁴⁴ Szőke L. közlése.

^{145–146} Daka János közlése. ¹⁴⁷ Borsi Ferenc és Halál János közlése.

¹⁴⁸ Belling József, Daka János, Farkas József, Halál Antal, Halál János és Varga Ferenc közlése.

¹⁴⁹ Derzsi Kovács Jenő 1985. 151., 153.; Borsi Ferenc, Halál János, Lajtár Eta és Lajtár Tibor közlése.

¹⁵⁰ Bálint Sándor 1957. I. 175., 187.; Paksa Katalin 1969. 138.; Rakonczi János 1969. 20.; Daka János, Nőgrádi János és Pintér István közlése.

¹⁵¹ Sz. Lukács I. 1969. 9. ¹⁵² Bálint S. 1957. I. 175. ¹⁵³ Daka J. közlése. ¹⁵⁴ Rakonczi J. 1969. 20.

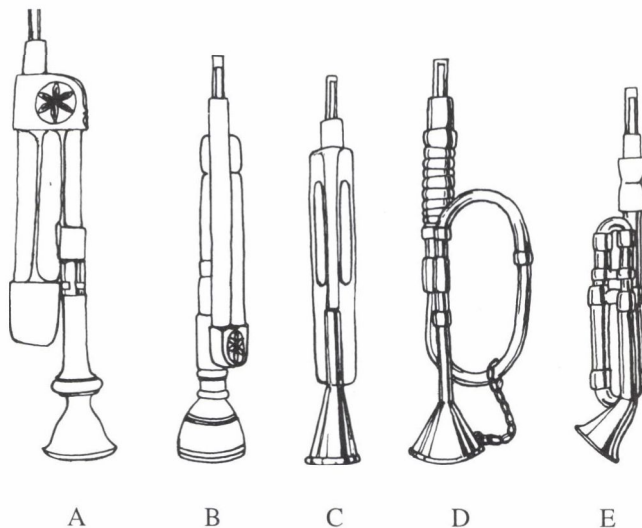
¹⁵⁵ Daka János és Pintér István közlése.

¹⁵⁶ Vö. 130. j. ^{157–158} Rakonczi J. 1969. 20. ¹⁵⁹ Vahot I. 1853. 100–101. közötti tábla; Kresz M. 1956. 56. t.

¹⁶⁰ Manga János 1965. 35. ¹⁶¹ Paksa Katalin 1980. 585.; Nagy Vera 1990. 506. kép

¹⁶² Vargyas Lajos 1954. 11.; Daka János közlése.

¹⁶³ Kovács János 1901. 154. kép; Manga János 1969. 4. kép; Sárosi Bálint 1973. 44. és 57. kép; Tálasi István 1977. 304–305. közötti tábla; Felföldi László 1990. 613–614. kép; Szakál Aurél 1992a. 2–7. kép.



8. ábra:
 Görbe bordók fából (A–B),
 fából fém tölcserrel (C) és
 fémből (D–E)
 A: Néprajzi Múzeum, Bp.,
 70.50.22.1–2.
 B: Zenetörténeti Múzeum, Bp.,
 79.22.
 C: Móra Ferenc Múzeum,
 Szeged, 52.2161.1.
 D: Néprajzi Múzeum, Bp.,
 77.529.d–e.
 E: Móra Ferenc Múzeum,
 Szeged.
 Vígh László rajza.

A tömlő másik mellső lábszárába kötötték a *tőkét*, vagy *csévé*.¹⁶⁴ Ebbe illeszkedett *fúvótorok*¹⁶⁵ elnevezésű részével a duda levegőjét biztosító *fúvó*,¹⁶⁶ *fújó*,¹⁶⁷ *fújtató*¹⁶⁸ (9. ábra). Ezt a dudás derékszíjjal övezte magára. A fújtatónak a dudás dereka felőli falapja az *alsólap*. Azért, hogy ne sértse a derekat, kipárnázták két *fúvópárnával*. A fújtató másik falapja a *széltábla*. Ez *karszíjjal* kapcsolódott a fújtatást végző jobb karhoz. A széltáblán lévő kis párna a *févaji*. A két fatáblát harmonikaszerűen gyűrődő, légmentesen záró bőr kötötte össze. A levegő a két fúvópárna között, a *széllukon* jutott a fújtatóba. A levegő áramlását a fújtatóba és tovább a tömlőbe egy-egy bőrszelep szabályozta. A szélluknál lévő szelep a *nyelv*,¹⁶⁹ a tömlő és a fújtató közötti a *lélekbőr*.¹⁷⁰ A fújtató két körte alakú falapját puhafából (pl. nyárfa) fűrészelték ki. A *széltábla* csuklóval kapcsolódik az *alsólaphoz*. A két falap széléhez az irhabórt enyvvel és szögekkel erősítették. A *févaji* és a *fúvópárnák* vattával vagy szőrrel tömött irhabórból készültek. Gyakran festették a párnákat bordó színűre. A bőrszelepeket egy-egy apró szöggel rögzítették.¹⁷¹ A Szeged környéki dudafújtatók egységes formájúak és finom kidolgozásúak. A 9. ábrán bemutatott fújtató fontosabb méretei a következők: az alsólap, illetve a széltábla 25 cm, szélessége 17,5 cm, a csapos kialakítású fúvótorok 2,7 cm, a szélluk 4,1 cm. A fújtató megjelenése előtt szájjal fújt dudákat használtak. A 19. század első feléből való dél-alföldi dudaábrázolásokon fúvókás dudák láthatók.¹⁷² A kecskeméti dudást ábrázoló 1853-as képtől kezdve csak fújtatót alkalmazó dudások képeit ismerjük.¹⁷³ Ez legtöbb-

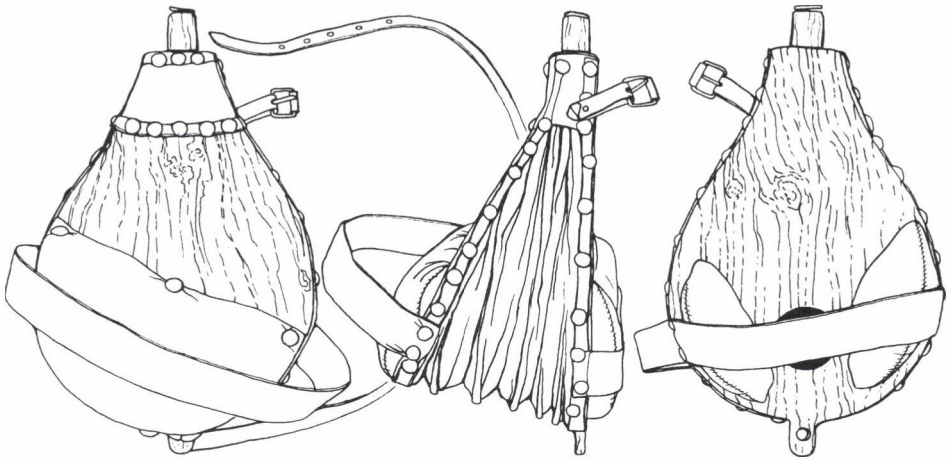
¹⁶⁴ Paksa Katalin 1969. 138. ¹⁶⁵ Rakonczi János 1969. 20.

¹⁶⁶ Sz. Lukács Imre 1969. 9.; Paksa Katalin 1969. 138.; Rakonczi János 1969. 20.

¹⁶⁷ Rakonczi János 1969. 20. ¹⁶⁸ Bálint Sándor 1957. I. 187.; Paksa Katalin 1969. 138.

¹⁶⁹ Rakonczi János 1969. 20–21. ¹⁷⁰ Paksa Katalin 1969. 138. ¹⁷¹ Rakonczi János 1969. 20.

¹⁷² Vö. 130. jegyzet. ¹⁷³ Vö. 159. és 163. jegyzet.



9. ábra: Fújtató. Móra Ferenc Múzeum, Szeged. Vígh László rajza.

szőr abból is látszik, hogy ráérnek pipázni dudálás közben. A 19. század végére általánossá vált a fújtató használata a Dél-Alföldön. Varga Vince Szeged–Alsótanyáról származó 81 éves kiskunhalasi bőrdudás 1939-es véleménye szerint: „ami nem fújtatós, az nem magyar, az rác duda”.¹⁷⁴ Ez az állítás azonban csak Varga fiatalabb korára, a századforduló időszakára vonatkozhat, mert egy 1921 előtt, Szegeden készült fényképen már fújtatós gajde látható.¹⁷⁵ A fújtatós dudatípus legkorábbi említése 1596-ból való. Nyugat-Európában a 17–18. században több franciaországi és angliai dudatípusnál használtak fújtatót. Közép-Európában a 18. században, illetve később terjedt el a fújtatós duda.¹⁷⁶ A Szeged környéki bőrduda közép-európai fújtatós párhuzamai a német *Bock*,¹⁷⁷ a cseh *dudy*,¹⁷⁸ a sziléziai *gajdy*, a nagy-lengyelországi *dudy*, az észak-lengyelországi fehér és fekete *koziol*,¹⁷⁹ a horvát *dude*,¹⁸⁰ a szerb fújtatós *gajde*¹⁸¹ és az egyetlen magyar kivétel a fújtatós *mezőkövesdi duda*.¹⁸²

Fontos megvizsgálni, hogy mekkora területen terjedt el a fújtatós, rövidbordós, menyecskefejes duda. A Dél-Alföld településein több gyűjteményben található teljesen ép menyecskefejes duda vagy ilyen dudához tartozó alkatrész. Ebbe a sorba tartozik Sze-

¹⁷⁴ Vargyas Lajos 1954. 11. ¹⁷⁵ Néprajzi Múzeum, Budapest F: 46210

¹⁷⁶ Meer, John Henry 1969. 111.

¹⁷⁷ Meer, John Henry 1969. 111.; MGG XVI. 1979. 96. t./1.kép

¹⁷⁸ Meer, John Henry 1969. 111.; Kunz, Ludvík 1974. 7b., 8b., 13., 14a., 14d. és 14l. kép; Volek, Tomislav–Jareš, Stanislav 1977. 305. kép

¹⁷⁹ Oledzki, Stanislaw 1978. 82–89.

¹⁸⁰ Brömse, Peter 1937.; Borszéki Béla 1958.; Manga János 1968. 155., 165; Szakál Aurél 1991.

¹⁸¹ Brömse, Peter 1937.; Narodni ... 1957. 44.; Baines, Anthony 1979. 74–77.; Gojković, Andrijana 1989.; Szakál Aurél 1991.

¹⁸² Hankóczy Gyula 1982c.

ged,¹⁸³ Domaszék,¹⁸⁴ Üllés,¹⁸⁵ Kiskunhalas,¹⁸⁶ Kiskunfélegyháza,¹⁸⁷ Szentés,¹⁸⁸ Zenta (Senta, Jugoszlávia).¹⁸⁹ Távlatos városok gyűjteményeiben is van Szeged környéki dunda. Ilyen vonatkozásban említhető Budapest¹⁹⁰ és Újvidék (Novi Sad, Jugoszlávia).¹⁹¹ A legtöbb menyecskefejes dunda – nem véletlenül – a szegedi múzeumban található. Az emberfejes dunda elterjedési területét jól jelzik a gyűjteményekben lévő ilyen hangszerek lelőhelyei, a fentiekben hivatkozott bőrdudást ábrázoló fényképek¹⁹² készítési helyei és az adatközlők listáján felsorolt települések. Ezek alapján állítható, hogy a fújtatós, görbe bordós, menyecskefejes dunda elterjedési területének a Kiskunhalas, Kiskunfélegyháza, Szentés, Földeák, Kiszombor, Zenta, Rúza által határolt Szeged körüli térség tekinthető. Ezért lehet a dél-alföldi emberfejes dudát szegedi menyecskefejes dudának nevezni.

Meg kell még említeni, hogy a Dél-Alföldön a kecskefejes, fújtatós, rövid bordós dudatípusból fejlődött ki az emberfejes mellett a kosfejes is. A dudafej eltérő formáján kívül nincs különbség közöttük. A kosfejes, fújtatós, rövid bordós dunda előfordulási helyei (Szeged,¹⁹³ Hódmezővásárhely,¹⁹⁴ Mindszent,¹⁹⁵ Szegvár,¹⁹⁶ Szentés,¹⁹⁷ Szentés-Kiskirályság,¹⁹⁸ Tiszaalpár¹⁹⁹) Tiszaalpár kivételével mind a menyecskefejes dunda elterjedési területének Tisza menti részére esnek, illetve annak közvetlen közelébe. Az emberfejes és a kosfejes dunda előfordulási helyeinek összessége adja a dél-alföldi fújtatós bőrdunda elterjedési területét.

Hasznos megfigyeléseket tehetünk, ha összehasonlítjuk a dél-alföldi fújtatós dudát a két szomszédos dudatípussal, a magyar *dudával*²⁰⁰ és a szerb *gajdevel*.²⁰¹ A magyar *duda* kecskefejes dudafejű, kettős sípszáras, hosszú bordós, szájjal fújt hangszer. A *gajde* faragott dudafej nélküli, kettős sípszáras, hosszú bordós, de az utóbbi évtizedekben már rövid bordós, sőt fémbordós, és a századforduló körüli időszaktól kezdve fújtatóval ellátott dunda. A *gajde* fő jellegzetessége a sípszár végén lévő nagyméretű, pipa alakú, fából faragott tülök (*rog*). Mindhárom dudatípus a kettős sípszáras és bordós kárpátoki és közép-dunai dudatípus csoportba tartozik.²⁰² Megkülönböztető formai jellegzetesség a magyar dudánál a kecske dudafej, a dél-alföldi dudánál az emberfejes és kosfejes dudafej, a szerb *gajdenél* a nagy tülök. A fémsípok, a görbe bordó és a fújtató alkal-

¹⁸³ Móra Ferenc Múzeum, Szeged Néprajzi Gyűjtemény 50.640–645.1.; 50.648.1.; 52.2160–2164.1.; 89.1.4.

¹⁸⁴ Daka J. tulajdona. ¹⁸⁵ Sós János tulajdona. ¹⁸⁶ Thorma János Múzeum, Kiskunhalas, 55.104.1.

¹⁸⁷ Kiskun Múzeum, Kiskunfélegyháza, 55.21.99.1.

¹⁸⁸ Koszta József Múzeum, Szentés, 4131. számú üvegnegatívján a második világháborúban elpusztult dudafejek és sípszarak.

¹⁸⁹ Városi Múzeum, Zenta.

¹⁹⁰ Néprajzi Múzeum, Bp., 77.529–530.; 119.480.; 55.45.1–2.; 60.121.20.2.; 64.118.6.1–4.; 65.160.2.; 70.50.21–22.; Zenetörténeti Múzeum, Bp., 79.22.; Móricz Virág, Paksa Katalin és Sárosi Bálint tulajdona.

¹⁹¹ Vajdasági Múzeum, Újvidék, 502.

¹⁹² Sárosi Bálint 1973. 57. kép; Tálasi István 1977. 304–305. közötti tábla; Szakál Aurél 1992b. 4–7. kép

¹⁹³ Móra Ferenc Múzeum, Szeged, 50.640.1.

¹⁹⁴ Tornyai János Múzeum, Hódmezővásárhely, 91.10.1.; Erdős Péter tulajdona.

¹⁹⁵ Néprajzi Múzeum, Budapest, 60.121.20.1. ¹⁹⁶ Falumúzeum, Szegvár, 73.174.1. ¹⁹⁷ Vö. 188. jegyzet.

¹⁹⁸ Szántó Kovács János Múzeum, Orosháza, 52.1400.1. ¹⁹⁹ Kiskun Múzeum, Kiskunfélegyháza, 2286.

²⁰⁰ Madarassy László 1934.; Manga J. 1939.; 1950.; 1965.; 1968.; Sárosi B. 1964.; 1967.; Szakál A. 1991.

²⁰¹ Vö. 181. jegyzet. ²⁰² Baines, Anthony 1979. 20.69.

mazásával a dél-alföldi bőrduda tekinthető a magyar dudatípus tökéletesített változatának.²⁰³ A menyecskefejes duda, mint példa, hathatott a gajde fejlődésére a fújtató és a fémbordó tekintetében, mivel ezek valamivel hamarabb jelentek meg Szeged környékén. Ugyanakkor szerb területeken a 19–20. században erősebbnek gondolható a dudahagyomány, így az valószínűleg ösztönzőleg hatott a szegedi menyecskefejes duda fennmaradására.

Felvetődik a kérdés, hogy a dél-alföldi duda helyi fejlődés vagy külső ösztönzés hatására alakult ki. Feltehető, hogy fejlődésében cseh hatás is érvényesült. Nagyon elgondolkodtató, hogy Szegváron a bőrdudát *cseduda* néven is emlegetik.²⁰⁴ Ezt a kifejezést a Szamosháton is használták a bőrdudára. Ugyanott a *csedudás* az „vándorló cseh zenész”.²⁰⁵ Az 1860–70-es években cseh dudások megfordultak Ecsegepuszta és Túrkeve környékén is.²⁰⁶ De milyen duda a cseh mintakép? Ez bővebb magyarázatot igényel. A 19–20. században csak Közép-Európára jellemzőek a kecskefejes dudák.²⁰⁷ A 18. század előtti dudaábrázolásokon azonban hiába keresünk ilyen dudát. 1720 és 1820 között mindössze négy kecskefejes duda ábrázolását lehet említeni. Ezt követően Csehországban 1820 és 1850 között sorra faragott fej nélküli dudákat ábrázoltak.²⁰⁸ Ez alapján gondolható, hogy a kecskefejes duda a 18. századtól kezdve terjedt el Közép-Európában, s nem jutott mindjárt egyeduralomra. Az első említhető kecskefejes duda egy 1720 körül megjelent német könyvben látható. Ez a duda kecskefejes, hosszú bordós és fújtatós. Ennek a hangszernek, eredetére utalóan, *Polnischer Bock* (lengyel duda, lengyel bak) a neve.²⁰⁹ A 18. század második felében a szerbek és a lengyelek egyaránt ezt a dudatípust használták Bock elnevezéssel.²¹⁰ Csehországi katonai dudás 1817–1819 körüli képén szintén kecskefejes, fújtatós duda szerepel.²¹¹ Ugyancsak katonai, de magyar vonatkozású a két következő dudás ábrázolás. Martin Engelbrecht 1740–1748 között készült képén az osztrák–magyar lovasság dudása²¹² és Bikkessy Heinbucher József 1816-ban kinyomtatott színezett rézmetszetén a verbuváláshoz dudáló Román József²¹³ egyaránt kecskefejes, hosszú bordós, de nem fújtatós, hanem szájjal fújó dudán zenél. A Bikkessy képen látható kecskefejes dudát herceg Esterházy Miklós készítette ébenfából, drágagyöngy szemekkel, ezrede zenekara részére.²¹⁴ Ezt követően Magyarországról kecskefejes duda ábrázolására csak az 1853-beli kecskeméti képeit említhetjük.²¹⁵ Ezen kecskefejes, fújtatós, görbe bordós dudát örökítették meg. Ez egyrészt az 1817-es cseh dudával rokon, másrészt a dél-alföldi fújtatós duda legkorábbi ábrázolása.

²⁰³ Manga J. 1968. 152. ²⁰⁴ Halál A., Halál J. és Szőke L. közlése. ²⁰⁵ Csúry B. 1935. I. 137.

²⁰⁶ Bereczki Imre 1947. 260. ²⁰⁷ Baines, Anthony 1979. 77.

²⁰⁸ MGG XIII. 1966. 898.: Hasalová, Vera–Vajdiš, Jaroslav 1974. 149. kép: Kunz, Ludvik 1974. 5b. és 7a. kép: Volek, Tomislav–Jareš, Stanislav 1977. 238., 290. és 298. kép.

²⁰⁹ Weigel, Johann 1720. 31. t.; Režný, Josef 1990. 1. kép. ²¹⁰ Režný, Josef 1990. 24–25., 27.

²¹¹ Volek, Tomislav–Jareš, Stanislav 1977. 247. kép ²¹² Deutsch, Walter 1982. 65.

²¹³ Bikkessy-Heinbucher József 1816. 18. t.; Haraszti Emil 1941. 616.; Kresz Mária 1956. 21. t.; Manga János 1968. 135–136.

²¹⁴ Sz. Szigethy Vilmos 1930. 51. ²¹⁵ Vö. 159. jegyzet.

Összegzésül elmondható, hogy a szegedi menyecskefejes duda a legfejlettebb magyar dudatípus. Négy megkülönböztető jellegzetessége van: a menyecskefej, illetve fér-fifej formájú dudafej; a görbe bordó; a fújtató és a fémsíp. Cseh közvetítés feltételezhető a fújtató és esetleg a görbe bordó dél-alföldi feltűnésénél. Bizonyára helyi fejlődés eredménye az emberfejes dudafej, a fémből készült görbe bordó és a fémsíp. Ilyen formában a 19. század második felében és a 20. században használták Szeged környékén a menyecskefejes dudát. Ezért a szegedi néprajzi különlegességek – mint a szegedi papucs, szegedi napsugaras deszkaoromzat – közé tartozik a szegedi menyecskefejes duda is.

Adatközlők

- Balogh Jánosné (Tábit Piroska) 1898. Baks. – 1990 febr.
 Bellig József 1925. Kiszombor – 1989. szept.
 Berta Jánosné (Erdős Erzsébet) 1933. Nagytótfalu – Szőreg 1990. ápr.
 Borsi Ferenc 1909. Mindszent – 1988. júl.
 Börcsök János 1904. Domaszék – 1988. aug.
 Daka Imre 1909. Röske – 1990. jan.
 Daka Imréné (Masa Irén) 1927. Domaszék – 1988. okt.
 Daka János 1910. Domaszék – 1988. aug.
 Farkas József 1904. Királyhalom–Bokor tanya – Ásotthalom 1990. febr.
 Fodor József 1914. Szeged–Alsóváros – 1988. szept.
 Halál Antal 1927. Szegvár – 1989. aug.
 Halál János 1913. Szegvár – 1989. aug.
 Herédi Mária 1902. Mórahalom – 1990. jan.
 Kismárton András 1905. Átokháza – Ásotthalom 1990. febr.
 Kónya Antalné (Juhász Etelka) Szentmihálytelek – Szeged 1990. jan.
 Lajtár Eta 1923. Kiszombor – 1989. szept.
 Lajtár Tibor 1919. Kiszombor – 1989. szept.
 Maszlag István 1909. Csongrád – 1988. júl.
 Molnár Lászlóné (Antal Veronika) 1925. Baks – 1990. febr.
 Nagy Bálint 1907. Szentes – 1990. szept.
 Nógrádi János 1927. Domaszék – 1988. okt.
 Pintér István 1925. Domaszék – 1988. aug.
 Putyora Imre 1921. Kiszombor – 1989. aug.
 Putyora János 1918. Kiszombor – 1989. aug.
 Radies István 1912. Klárafalva – 1990. febr.
 Rusz Szvetozár 1900. Deszk – 1990. febr.
 Sánta Gizella 1917. Szeged – Szőreg 1990. ápr.
 Sebők Papp Imre 1909. Mórahalom – Deszk 1990. febr.
 Sinkó Jánosné (Túri Mária) 1911. Csongrád – 1990. febr.
 Szőke Lajos 1926. Szegvár – 1989. aug.
 Varga Ferenc 1926. Domaszék – 1988. aug.
 Varga Ferencné 1903. Domaszék – 1988. aug.

Irodalom

Baines, Anthony

1979 Bagpipes. Oxford

Bálint Sándor

1933a Szeged népe. Szeged

1933b Lakodalmi szokások Szeged–Alsóvároson I–II.

Népünk és Nyelvünk V. Szeged, 36–41., 87–95.

1957 Szegedi szótár I–II. Bp.

Bereczki Imre

1947 Adatok Ecseg társadalomrajzához. Ethnographia 258–262.

Bikkessy-Heinbacher József

1816 A Magyar és Horváth Országi Legnevezetesebb Nemzeti Öltözetek Hazai Gyűjteménye. Béts. Vaterländische vollständige der merkwürdigsten National Costume des Königreichs Ungarn und Croa tien. Wien.

Bóna Júlia (= b. j.)

1949 A kishomoki tili-duda. In: 7. nap IV. 52. sz. 3. Subotica

Borszéki Béla

1958 A csurgói duda. (kézirat) Néprajzi Múzeum, Bp. EA 10077

Brömse, Peter

1937 Flöten, Schalmaien und Sackpfeifen Südslawiens. Wien

Csúry Bálint

1935 Szamosháti szótár. A–K. Bp.

Derzsi Kovács Jenő

1985 A dudacsinálás fortélyai. In: Derzsi Kovács Jenő szentesi és szentes vidéki dallamgyűjteménye. Szerk.: Forrásné Török Katalin. Szeged

Deutsch, Walter

1982 Das grosse Niederösterreichische Blasmusikbuch. Wien

Felföldi László

1990 A vallásos népelet és a szokások tárgyai. In: Csongrád megye népművészete. Szerk.: Juhász Antal. Bp. 519–578.

Felletár Béla

1988 Az elegei Bukosza. Csongrád Megyei Hírlap 1988. júl. 2. 8.

Gerszi Teréz

1960 A magyar kőrajzolás története a XIX. században. Bp.

Gojković, Andrija

1989 Narodni muzički instrumenti. Beograd

Hankóczy Gyula

1979 Majsza és környéke hangszerei. (Kézirat) Katona József Múzeum, Kecskemét, Néprajzi Adattár: 233–1981.

1982a Népi hangszerek Szentes vidékén és vegyes néprajzi gyűjtés. (Kézirat) Koszta József Múzeum. Szentes, Néprajzi Adattár: 110–1990.

1982b Vegyes néprajzi gyűjtés. (Kézirat) Móra Ferenc Múzeum, Szeged, Néprajzi Adattár: 835–1982.

1982c Dudák és dudások Mezőkövesd környékén. In: Néprajzi tanulmányok Dankó Imre tiszteletére. Szerk.: Balassa Iván–Újváry Zoltán. Debrecen, 817–826.

- Haraszti Emil
 (1941) A barokk zene. In: Magyar művelődéstörténet IV. Szerk.: Domanovszky Sándor. Bp., 609–632.
- Hasalová, Vera–Vajdiš, Jaroslav
 1974 Die Volkskunst in der Tschechoslowakei. Prague
- Juhász Gyula
 1979 Összes versei. Bp.
- Kiss Lajos
 1930 A szegény ember malaca I–II. Népünk és Nyelvünk II. Szeged, 61– 69.; 135–143.
- Kodály Zoltán
 (1937) Zene. In: A magyarság néprajza IV. Bp., 9–84.
- Kovács János
 1901 Szeged és népe. Szeged ethnographiája. Szeged
- Kresz Mária
 1956 Magyar parasztviselet 1820–1867. Bp.
- Kunz, Ludvik
 1974 Die Volksmusikinstrumente der Tschechoslowakei Teil 1. Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente 2. Leipzig.
- Lele József–Waldmann József
 1971 Hagymányvilág. In: Tápé története és néprajza. Szerk.: Juhász Antal. Szeged 573–628.
- Sz. Lukács Imre
 1969 A bőrdudás. Délmagyarország 1969. máj. 4. 9.
- Madarassy László
 1934 Palóc duda. Néprajzi értesítő 81–88.
- Manga János
 1939 Népi hangszerek a Felföldön. Ethnographia 135–153.
 1950 Nógrádi dudások. Bp.
 1965 Hungarian bagpipers. Acta Ethnographica XIV. Bp., 1–97.
 1968 Magyar duda – magyar dudások a XIX–XX. században. Népi Kultúra – Népi Társadalom I. 127–187.
 1969 Magyar népdalok, magyar népi hangszerek. Bp.
- Meer, John Henry van der
 1969 Beitrag zur Typologie der Westeuropäischen Sackpfeifen. Studia Instrumentorum Musicae Popularis I. 98–112.
- MGG.
 1949–1979 Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. I–XVI. Kassel–Basel–London–New York.
- Mihálka György
 1962 Szegedi népi hangszerek. Néprajz és Nyelvtudomány V–VI. Szeged, 85–93.
- MNA 178
 Magyar Tudományos Akadémia Néprajzi Kutatóintézete Bp.; Adattár: Magyar Néprajzi Atlasz 178. Kérdés
- Móricz Pál
 1904 A Kárász uraság kocája és más elbeszélések. Bp.
 1913 Régi magyar élet. Történetek és feljegyzések. Bp.
- Móricz Zsigmond
 1913 A szegedi duda. Az Est 19. szám 9.

- Nagy Czirok László
1959 Pásztorélet a Kiskunságon. Bp.
- Nagy Vera
1990 Faragás. In: Csongrád megye népművészete. Szerk.: Juhász Antal. Bp. 441–496.
- Narodni muzički instrumenti Jugoszlavije
1957 Beograd
- Oledzki, Stanislaw
1978 Polskie instrumenty ludowe. Kraków
- Ökrös László
1948 A szőregi tökciturások. In: Alföldi Tudományos Gyűjtemény II. 1946–1947. Szerk.: Bartucz Lajos. Szeged, 141–164.
- Paksa Katalin
1969 A szegedi duda-hagyomány. Néprajzi Közlemények XIV. 3–4. sz. 125–140.
1980 A szögedi nemzet zenéje. In: Bálint Sándor: A szögedi nemzet. A szegedi nagytáj népelete III. Móra Ferenc Múzeum Évkönyve 1978/79–2. Szeged. 575–905.
- Rakonczai János
1969 Rúzsai dudás. (Kézirat) Móra Ferenc Múzeum Szeged, Néprajzi Adattár: 266–1971.
- Režný, Josef
1990 Das Niederlausitzer Glossarium. Zur Typologie sorbischer Dudelsäcke. Lětopis 33. 23–31.
- Sárosi Bálint
1964 Népi hangszerek. Szemelvények a Magyar nép hangszerei című készülő monográfiából. Néprajzi Közlemények IX. 1–2. 3–74.
1967 Die Volksmusikinstrumente Ungarns. Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente 1. Leipzig
1973 Zenei anyanyelvünk. Bp.
- Szakál Aurél
1991 Dudatípusok a Kárpát–medencében. Az Alföld és a szomszédos területek dudatípusa. (Megjelenés előtt.) Fialat néprajzkutatók konferenciája, 1991. Szerk.: Fejér Gábor.
1992a Dudások a Dél-Alföldön 1700–1860 között. In: Kultúra és tradíció I–II. Tanulmányok Újváry Zoltán tiszteletére. Szerk.: Viga Gyula. Miskolc, 335–342.
1992b Emberfejes dudafejek a Dél-Alföldön. Móra Ferenc Múzeum Évkönyve 1991/92–1. Szeged, 153–173.
- Sz. Szigethy Vilmos (= Bob)
1900 A dudásverseny. Szegedi Napló 236. szám 7.
(1930) A régi Szegedből az újba. Szeged
- Szigeti György
1984 Adatok a deszki magyar és szerb népzenehez. In: Deszk története és néprajza. Szerk.: Hegyi András. Szeged–Deszk, 715–778.
- Tálas István
1936 A Kiskunság népi állattartása. Bp.
1977 Kiskunság. Bp.
- Tömörkény István
1958 Dudák és vízidudák. In: Tömörkény István: Hajnali sötétben. Bp., 193–199.
1963 Magyarok keresgélése. In: Tömörkény István: Munkák és napok a Tisza partján. Bp., 131–138.

- Vahot Imre
1853 Kecskemét és a kecskeméti puszták. In: Magyarország és Erdély képekben I. Szerk.: Kubinyi Ferenc–Vahot Imre. Pest. 83–126.
- Varga János
1873 Karácsony ünnepe. Vasárnapi Újság 625.
- Vargyas Lajos–Nagy Czirok László
1954 Régi népdalok Kiskunhalasról. Bp.
- Vayerné Zibolen Ágnes
1978 Barabás Miklós az illusztrátor. Művészettörténeti Értesítő 117–156.
- Volek, Tomislav–Jareš, Stanislav
1977 Geschichte der Tschechischen Musik in Bildern, Praha
- Vujičić, Stojan
1961 Narodne nošnje iz Bačke. Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae, Bp. 59–95.
- Weigel, Johann Christoph
1720 körül Musikalisches Theatrum. Nürnberg. Faksimile: Basel–London–New York, Bärenreiter, 1961.

Aurél Szakál:

THE SZEGED BAGPIPE ADORNED WITH A YOUNG WOMAN'S HEAD

Bagpipes adorned with human heads were used in Western Europe back in the 13th–14th centuries. Later they only appear in Flemish paintings in the mid-17th century. From the early 18th century, the mention and representation of bagpipes adorned with a goat's head become increasingly frequent. Such bagpipes were not used in Central Europe before the 19th–20th centuries.

In Hungary, bagpipes with goat-heads began to spread around the turn of the 18th and 19th centuries. From the mid-19th century, the spread of the skin bagpipe with a ram's head and with a human head succeeded the use of the goat-head bagpipe in the southern parts of the Hungarian Great Plains. Bagpipes with ram-heads and human heads were only used in this region in Hungary. Several well-known pipers had bagpipes most often called by christian names, most frequent being *Mariska*. These instruments had several designations including bagpipe with a young woman's head, with a miss's head, with a girl's head, with a doll's head. (figures 1–4) Bagpipes adorned with human heads were carved of wood and painted. Various collections preserve 22 bagpipes with female heads and 3 with male heads. Apart from the blow-pipe (fig. 5–7) and the bag, the main characteristics of the Szeged bagpipe adorned with a human head include the short bent bourdon, called the curved drone made of wood or metal (fig. 8), the hand-operated bellows (fig. 9) and metal pipes.

The bellows and the short bourdon probably spread around Szeged upon Czech examples. The human bagpipe-head, the metal drone and metal pipe must be local developments. The emergence of this type of human headed bagpipe can be dated to the second half of the 19th and the first half of the 20th century. It is chiefly in use around Szeged, hence it can be named the Szeged bagpipe adorned with a young woman's head.

Bereczky János:

A KORAI ÉS A KIFEJLETT ÚJ STÍLUS¹

Bartók – mint köztudott – 1921-ben írt alapvető könyvében² két nagy stílustömbjét állapította meg a magyar népzenenek. Ezt a két tömböt ő elnevezte régi stílusnak, illetve új stílusnak. Ezen kívül – mint szintén köztudott – fölállított még egy harmadik osztályt is, a C-osztályt, melyet azonban már nem stílusnak, hanem csak osztálynak nevezett, s melyről maga is azt írja, hogy az ide került dallamok pusztán „negatív tulajdonságaik alapján verődtek össze”, ti., hogy sem a régi, sem az új stílusba „nem sorozhatók”.³

Már kevésbé köztudott, hogy ezen a zseniális, de a dolgok természete szerint további árnyalásra váró stílustömb-felállításon maga Bartók elkezdett finomítani. A Magyar Népdalok Egyetemes Gyűjteményének⁴ 1940-ben lezárt rendezésében a régi stílust kétféle osztotta. Az A-I osztályba kerültek a parlando-rubato s a változatlan ritmusú giusto dallamok, az A-II-be az alkalmazkodó ritmusú giusto.

Ellentétben 1921-es rendjével, az 1940-es rendhez Bartók nem írt sem könyvet, sem bevezetést. Az eredményt látjuk, a szándékokat csak találgathatjuk. Hogy Bartók a régi stílusnak A-I és A-II osztályra való szétosztásával csak egy mechanikus rendezés első lépését tette-e meg, vagy azzal két stílusréteget választott-e tudatosan el egymástól, ma már nem tudhatjuk. Mindenesetre jogunk van ez utóbbit is feltételezni. És ha valóban ez utóbbi eset áll fenn, akkor ezt a lépést tekinthetjük elsőnek az addig egységesnek, egy tömbnek tartott régi stílus belső rétegződésének feltárása felé.

Azóta a magyar népzene-tudomány folyamatos kihívás előtt áll, mely kihívásnak törekszik folyamatosan meg is felelni. Ti. tanulmányok és rendezési teóriák sora igyekezett és igyekszik népzeneik egymástól eltérő jellegű vagy eltérő eredetű rétegeinek – sőt némelyek már így fogalmazzak: stílusainak – kibontására és elkülönítésére.⁵

Ennek a folyamatnak az ismertetése és az eredmények értékelése nem tartozik tárgyunkhoz. A figyelemnek arra a sajátos jelenségre való fölhívása azonban igen, hogy mind e törekvések mindezülig kizárólag az A- és C-osztály anyagára szorítkoztak. A

¹ Az MTA Zenetudományi Intézetében 1993. június 12-én, Jagamas János 80. születésnapja tiszteletére rendezett ülésen tartott előadás bővített változata.

² A magyar népdal. Rózsavölgyi és Társa, Budapest, 1924.

³ Ez osztályozás körvonalai kiolvashatók már néhány korábbi, külföldön megjelent cikkéből is: Die Melodien der ungarischen Soldatenlieder (Universal Edition, Wien, 1918.), Ungarische Bauernmusik (Musikblätter des Anbruch, 1920.), továbbá La Musique populaire Hongroise (La Revue Musicale, 1921.).

⁴ Megjelent belőle – egyelőre – egy kötet. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1991.

⁵ Vargyas Lajos: Ugor réteg a magyar népzeneben (Kodály-émlékkönyv, Budapest, 1953.), Dobszay László és Szendrei Janka: „Szivárvány havasán.” A magyar népzene régi rétegeinek harmadik stíluscsoportja (Népzene és zenetörténet III., Budapest, 1977.), Szendrei Janka: A magyar népdalok új stílusrendjének elveiről (Ethnographia LXXXIX., Budapest, 1978.), Vargyas Lajos: A magyar népzene. A magyar népzene stílusai, típusai (Magyar Néprajz VI., Akadémiai Kiadó, Budapest, 1990.) stb.

B-osztály, az új stílus belső rétegződésének fölfedése, esetleges stílusrétegeinek elválasztása a magyar népzeneudománynak eddiggi érdeklődési körén kívül maradt.⁶

Pedig Bartók sejtett – megsejtett – valamit. Ám ezt a megsejtését – milyen kár! – hagyta elszunnyadni. A későbbiekben nem tért rá vissza, nem fejtette ki.

Könyvében az új stílusról szóló fejezet vége felé ezt írja: „Végül még az alkalmazkodó tempo giusto dallamoknál a hímnemű erős záróritmust feltüntető sorvégek dallamvonaláról kell szólnom. A sorzáróütem A-sorokban a következő lehet:



Gyöngye záradékú A-sorokban a sablonos záróütem mindig:



A dallamsoroknak ennyire egyforma végződése bizonyos egyhangúságot eredményez, amit ugyan a dallamok ritmikus változatossága némileg ellensúlyoz. A kisebbségben levő változatlan ritmusú dallamoknál nincs meg ez az egyöntetűség a sorzáró ütemekben, ezért az új stílus dallamainak nagy tömegében szinte felfrissítő a hatásuk.”

(Talán nem mindenkinek világos a szóhasználat, azért hadd tegyem egyértelművé: Bartók változatlan ritmusnak nevezi a *nem* alkalmazkodó giustot.)

Azt már néhány lappal korábban is említette, hogy akárcsak a régi stílusban, „itt is kétféle tempo giusto ritmussal találkozunk: a változatlannal és az alkalmazkodóval (utóbbi túlnyomó számban)”. Most itt újból említi e kétféle giusto jelenlétét, de egyszerre arra is rávilágít, hogy a kétféle ritmikájuk ugyanakkor dallamsoraik záróütemének melódikájában is eltérnek egymástól.

Vagyis – hogy most már hangsúlyosabban fogalmazzak, mint Bartók, s ezáltal magától értetődőbbé tegyem, hogy merre kell elindulnunk – : az új stíluson belül bizonyos jegyek, bizonyos ritmikai és dallami tulajdonságok szorosan kapcsolódnak egymáshoz, és ezek keresztben nem kapcsolódhatnak. Az alkalmazkodó ritmushoz feltétlen hozzá van kötve egy bizonyos sablonos sorzáróformula, míg a nem alkalmazkodók megoldási lehetősége nincs korlátozva az utolsó ütemekben, s így e helyen náluk a lehető legtarkább sokszínűséget találjuk.

⁶ Az ez irányú érdeklődés talán egyetlen halvány tanújele Dobszay László futólagos, de a későbbiek során ki nem dolgozott javaslata az új stílus „két nagy alcsoportra” bontására, ti. aszerint, hogy az A-sorok 10-nél alacsonyabb avagy legalább 10-es (ill. annál magasabb) szótagszámúak-e. (Szendrei Janka–Dobszay László–Vargyas Lajos: Balladánk kapcsolata a népével. Ethnographia LXXXIV., Budapest, 1973., 446. o.)

Nem vitás, hogy igazi, hamisítatlan, ízig-vérig új stílusú dalnak az alkalmazkodó ritmusút tartjuk. Sőt mondhatjuk, hogy éppen az alkalmazkodó ritmus az, amely az új stílusnak a maga azonnal fölismerhető, sajátos karakterisztikáját megadja. Ritmikájának az alkalmazkodó ritmus, melodikájának pedig e sorzáró-sablonok.

Sőt nemcsak mondhatjuk, hanem Vargyas Lajos ki is mondja. Összefoglaló nagy könyvében⁷ – az új stílusról szólva – leszögezi, hogy ma már nem elegendő egy stílust egy jeggyel meghatározni. Az új stílust sem elegendő a bartóki ismert négy sorszerkezet-képlettel (A A⁵ A⁵ A, A A⁵ B A, A B B A és A A B A) definiálni. „Stíluson mindig több jegy együttes és sűrű előfordulását értjük.” Ő az új stílusnak kilenc ilyen jegyét gyűjti csokorba, melyekről azt írja, hogy e tulajdonságok „nélkül nem is tekinthetjük új stílusúnak a dallamot. Ezek közül egy-egy egészen ritkán hiányzik, de akkor a dal mindig kétes határeset.” E kilenc jegy közül első a sorszerkezet. Közöttük van a „pontosított, szöveghez alkalmazkodó ritmus”, és közöttük van a kétféle lehetséges sorzáró ritmus-sablon:



(Vargyas itt nem a bartóki hétféle sorzáró dallamformulát sorolja fel, hanem csak – mintegy összefoglalva – azok kétféle ritmusát.)

<p> <i>Varosfold - panya</i> Vasashegyi Zoltán gyűjtése 1934 év Az I. vsz. leéneklése 37" -ig tartott Tempo <i>quasbo</i> (♩ = 88) </p>	<p> <i>Pest</i> III. kötet 4. napján Eredeti című: </p>	<p> ÉNEKELTE <i>Gabó Mihály</i> <i>Mia</i> </p>

⁷ A magyarság népzeneje. Zeneműkiadó, Budapest, 1981.

Ezt és az ilyeneket érezzük, de nemcsak érezzük, hanem a magyar népzeneudomány ezt és az ilyeneket tartja tehát egyértelmű, hamisítatlan új stílusnak: melyekben összefonódnak visszatérő szerkezet, alkalmazkodó giusto ritmus és a bartóki sorzáró-sablonok.

Ugyanakkor azonban az sem vitás, hogy vannak dalaink, melyeket sorszerkezetük alapján eddig mindenki az új stílusúak közé sorolt, de amelyek az új stílus többi nyolc vargyasi kritériuma közül legalább kettőnek nem felelnek meg. (Pedig Vargyas – mint idéztük – legfeljebb egynek a hiányát engedi meg, ám akkor is már a határesetek közé utalja a dallamot.)

Ezek tehát nem alkalmazkodó ritmusúak és nem a sztereotip zárósémákat használják. Ezek tehát azok, melyeket Bartók így említ meg: „A kisebbségben levő változatlan ritmusú dallamok... az új stílus dallamainak nagy tömegében.”

Milyen dallamokról van szó? Tekintsünk meg egyelőre csak egy példát:

6, 6, 7, 6 ^{hármas (2)} P 1. 5. 2

1-2 233a

A felvétel helye: ?

m. 1912, VIII. Gy.: Bartók

Előadta: lány

kb. 18 éves,

Elterjedtség: ...

n. s. 1. 5. 5

Tempo giusto

1. Há-zunk e-lőt egy tó, Ab-ba van ki-lenc ló, Sej-ab-ba dom-ból-ro-zár

Har-minc-hat be-tyár ló.

2. Zsándor kéne arra,
Mind a harminchatra,
Sej, én is ráülök a
Harminchatodikra .

És itt kell továbblépnünk az előttünk jártaknál.

Vajon ezek és a hasonlóak csakugyan csak szórványos – ahogy Bartók írja: – „fel-frissítő” színfoltok „az új stílus dallamainak nagy tömegében”? Nem inkább arról van-e szó, hogy ahogy Bartók 1921-től 1940-ig kettéosztotta az addig egységes A-osztályt A-I és A-II osztályra aszerint, hogy nem alkalmazkodó vagy alkalmazkodó ritmusúak, ugyanúgy a B-osztályt is ketté kellett volna osztania, de legalábbis *most nekünk* ketté kéne osztanunk B-I-re és B-II-re: nem alkalmazkodókra és alkalmazkodókra?

És vajon ezek és a hasonlóak csakugyan csak egyedi – ahogy Vargyas írja: – „határesetek”? Nem inkább arról van-e szó, hogy ezek egy egész *határzónát* képeznek?

Itt nyilván a számarányok döntenek. Három-négy ilyen típus, de akár harminc-negyven is még nem tekinthető külön stílusrétegnek. Ha csak annyi van belőlük, úgy valóban nem többek színfoltnál vagy határesetnél. Ennyi még nem jogosít föl bennünket határzóna vagy éppen B-I osztály kialakítására. Ellenben ha kellő számban, az egészhez viszonyítva súlyosabb arányban lesznek képviselve, mindez indokoltnak, sőt kényszerítőnek fog bizonyulni.

Az MTA Zenetudományi Intézete Népzenei Archívumának népdalrendjében – ún. típusrendjében – jelenleg 907 új stílusú típus van kialakítva. Ebből 226 az, amely nem alkalmazkodó ritmusú, és nem a jellegzetes új stílusú záróformulát használja. Tehát szinte pontosan 25 százalék.

Meglepően magas arány. Azért meglepő, mert nem az a benyomásunk, hogy minden negyedik új stílusú dal ilyen lenne. Mint ahogy nem is az, ha az elhangzások gyakoriságát tekintjük. Itt azonban nem az elhangzások sűrűségéről van szó, hanem a *meglévő típusok számára*ól.

A 25 százalék, illetve a 226 típus egy nagy, sőt hatalmas tömböt jelent. Ezt így felmérve és tisztán látva nem beszélhetünk többé velük kapcsolatban szórványos vagy határesetekről. Hanem meg kell állapítanunk és ki kell mondanunk, hogy *népzeneink új stílusa két nagy tömbre oszlik*: két, jellegében egymástól világosan elütő, megfogható stílusjegyeiben egymástól jól elválasztható tömbre.

A két tömböt összeköti a közös sorszerkezet s ami azzal együtt jár: a közös kadenciaképletek. De míg az egyik tömböt azok a dallamtípusok alkotják, melyek az ismert és kötelező sorszerkezet-sablonokon túl az új stílus minden egyéb stílusjegyét is hordozzák, mindenekelőtt azt, hogy alkalmazkodó giusto ritmusúak, és hogy sorzáró ütemekben egy bizonyos megmerevedett sémát használnak, addig a másikat azok, amelyek változatlan, nem alkalmazkodó ritmusukkal és szabadon alakítható záróütemeikkel emektől élesen eltérnek.

Mindenesetre ez utóbbi a kisebb, soványabb, kevésbé jelentős tömb. Mindazonáltal nem annyira kicsi, nem annyira jelentéktelen, hogy a továbbiakban is negligálhassuk, és ne kelljen népzeneink külön rétegének tekintenünk. Azon dallamok tömbjének, azon dallamok rétegének tehát, melyek *sorszerkezetükre új stílusúak, ritmikájukban, melodiájukban azonban nem*.

Nézzük meg jobban, nézzük meg közelebbről ezt a tömböt – nevezzük ideiglenesen B-I osztálynak, majd alább fogunk neki alkalmasabb nevet javasolni –, nézzük meg,

milyen egyéb tulajdonságai vannak. Eltér-e a fenti kettőn kívül még egyéb tulajdonságaiban is a tipikus új stílusúaktól?

El. A B-I osztályban az A-sorok kis ambitusúak, alig néhány esetben érik el az oktávot. A B-II-ben a típusok majdnem felénél jár be *már a kezdősor* legalább oktávnyi terjedelmet.

Ennél fontosabb eltérés, hogy a B-I dallamtípusai nagy többségükben alacsony (5-től 9-ig) vagy közepes (10-től 12-ig) szótagszámúak. A magas – tehát a 12-nél nagyobb – szótagszám ritkaság közöttük. Míg ellenben a tipikus új stílusúak között éppen az alacsony szótagszám a ritkaság, és a közepes és magas az általános.

Még fontosabb, igen jellemző különbség, hogy a B-I dallamai alapjukban nyolcadoló mozgásúak. E nyolcadok természetesen negyedekkel váltakoznak, de a ritmus alapjellegét mégis a gördülő nyolcadok adják. A másik tömbben ugyanakkor az alapritmus negyedelő. Ez nem is lehet másként, hiszen pontozni – olyan értelemben, ahogy mi a pontozott ritmus kifejezést használjuk –, pontozni csak negyedeket lehet. Természetesen e negyedek is föl-fölaprózódnak nyolcadokká, e típustömb ritmikájának jellegét mégis a negyedelő mozgás adja.

E legutolsóval függ össze végül egy döntő különbség a két stílusréteg között. Egy szinte éppoly determináns különbség, mint ama első kettő volt. Ez pedig az ütemfajta kérdése. A B-I dallamai nagy többségükben 2/4-esek. Kisebb részükben ez a 2/4 érdekesen – szinte játékosan – 3/4-del váltakozik. Tehát nagyjából 2/4, kisebbrészt 3/4 a rájuk jellemző ütemfajta. Igazi 4/4 csak elvétve fordul elő, igazából csak a két nagy tömb közötti vékony átmeneti rétegben.

Ezzel szemben a B-II dallamai – melyekről tehát már az előbb megállapítottuk, hogy alapvetően negyedekben mozgó, ezzel összefüggésben, illetve ebből következően – alapvetően és lényegében 4/4-esek. Ez azt jelenti, hogy a dallamok túlnyomó többségében végigvonul a változatlan 4/4-es ütem. Kis részükben ezek közé 2/4-es ütemek is kerülnek. (Általában úgy, hogy egy-egy dallamsor három vagy négy üteméből egy 2/4-es, a többi továbbra is 4/4-es.)

Ez sem lehet azonban másként. Nem tudom, fölfigyeltünk-e már arra eddig, de az alkalmazkodó ritmus elválaszthatatlanul össze van kapcsolódva a 4/4-es ütemmel. 2/4-es és 3/4-es ütemben népzeneink nem ismeri az alkalmazkodó ritmust, kizárólag 4/4-ben.

*

Kirajzolódott hát előttünk – remélhetőleg eléggé magától értetődő és meggyőző módon – népzeneink új stílusának két nagy tömbje. Van okunk együtt látni, együtt kezelni őket, hiszen egyik szerkezetükben: a modern visszatérő szerkezetben. De van okunk külön látni is, elválasztani is őket, mert ritmikájuk, melodikájuk, hogy egy kevésbé konkrét, de talán többetmondó kifejezést használjunk: levegőjük, mely belőlük árad, két külön világ.

Ha idáig eljutottunk, föltolul a kérdés: vajon e két stílusréteg a stílusnak két párhuzamos, az időben együtt futó két ága-e, vagy itt időbeli eltérésről van-e szó? Magyarán: nem az új stílus két fejlődésbeli fázisa áll-e előttünk?

Az új stílus kialakulásának és fejlődéstörténetének kutatója nincs olyan nehéz helyzetben, nem áll olyan ingoványos talajon, mint a régi stílus (vagy régibb stílusok) kutatója. Hiszen az új stílus jóformán a szemünk előtt alakult, bontakozott és virágzott ki. Jól datálható forrásokkal nyomon kísérhető az egész útja. És akármennyi fogyatékosága is van e múlt századi forrásoknak, e kérdéseinkre elégséges választ tudunk belőlük kiolvasni.

Mindenekelőtt meg kell jegyeznünk, hogy Kodály híressé vált példája⁸ Kovács Ferenc 1777-es kéziratából, a „Prussziának királya méltán haragszik...” – éppen, mert utána a pontos A A⁵ B A szerkezet forrásainkban közel hatvan évig nem mutatható ki – csak esetlegesszerű egyezésnek tekinthető az új stílus sorszerkezetével, s ennek kialakulásával genetikai összefüggésbe nem hozható. E dal szerepel még az 1775-ös Zemp-lényi-kéziratban⁹ és Pálóczi Horváth Ádámnál¹⁰ is (aki éppen azokban az években diákoskodott az előző két kézirat írásba foglalásának helyén, ti. Debrecenben), ám ez utóbbi kettőnél már sorhiányos, torz alakban. Ezzel is mintegy bizonyítva a szerkezet szokatlanságát, ismeretlenségét az akkori magyar fül számára.

Az A A⁵ B A szerkezet (mint új stílusunk sorszerkezet-képletei közül a legkorábbi) 1833-tól jelenik meg először szórványosan, majd egyre sűrűbben a forrásokban. Ezek még egyelőre kétség kívül műdalok. A Tündérvár c. népszínműben¹¹ hangzik fel az első két ilyen dallam, a ma is ismert „Kitették a holttestet az udvarra” és „Seprik a pápai utcát”. Egyelőre mindkettő más, alkalmi szöveggel.

1850-ig bezárólag összesen tíz ilyen szerkezetű dalt lehet összeszámlálni a korabeli népszínmű-partitúrákban és kéziratok gyűjteményekben. Felkapottságukat, kedveltségüket tanúsítja, hogy legtöbbször nem is csak egy helyen fordul elő.

A népet az 1840-es évek legvégén ér(het)i el e szerkezet. Mindenesetre 1852-ben jelenik meg az első egyértelműen új stílusú, pontos visszatérést felmutató népdal Mátray Gábor Magyar népdalok egyetemes gyűjteménye c. sorozatának első füzetében.¹²

⁸ Kodály Zoltán: A magyar népzene (A magyarság néprajza IV., Budapest, 1937.)

⁹ Bartha Dénes: A XVIII. század magyar dallamai. Magyar Tudományos Akadémia, Bpest., 1935., 193. o.

¹⁰ Ötödfélszáz énekek. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1953.

¹¹ Szerdahelyi József: Tündérvár (1833). Kéziratok partitúra a Nemzeti Színház kottatárában.

¹² „Budán, a’ cs. kir. magyar egyetemi nyomdában.”

10.

Kisütött a' nap a' cserén.

Moderato. Metron. ♩ = 76.

Ének.

Zongora.

Ki-sű-tött a'

nap a' cse-rén, bú-sul a' cser-há-ti le-gény, meg-a-kar-na há-za-sod-ni,

hej! de nincs a' lányt ho-va vin-ni!

iz.

Amint látjuk, tipikusan a B-I osztályba tartozó dallam. 3/4-es lüktetés, melyet egy 2/4-es kitérő színez. Alacsony (8-as) szótagszám, kisambitusú kezdősor. Alkalmazkodó ritmusnak nyoma sincs, sem a tipikus záróformuláknak. (Az apró pontozás ne zavarjon meg. Ez nem az, amit ma pontozott vagy alkalmazkodó ritmusnak nevezünk, hanem az egyenletes nyolcadoknak a szövegtől függő és a hamisítatlan népi előadásban mindig meglévő, ám a lekottázásokban csak ritkán föltüntetett föllazulása. Mai lejegyzőtechnikákkal inkább apró triolázásnak jelöljük.)

Mátray a gyűjtés évszámát és helyét is gondosan följegyezte füzeteiben a dalok mellett. Az időpontok 1800 és 1852 között szóródnak. Dalunknál ez az évszám: 1851.

Hadd idézzek Mátray rövid előszavából: „A dalok divatozásainak évszámait s helyiségeit habár mindenütt teljes bizonyossággal adnom nem lehetett is, de legalább megközelítém; miért ha előbb nem, legalább évszázad múlva némi elismerésre igényt tarthatok: miután eddig illyesmire nem volt tekintet.” Adjuk meg azt az évszázad múlva esedékes elismerést itt és most neki! Azt ő csakugyan megérdemli. Neki köszönhető, hogy az új stílus első kétségkívüli példányának ha nem is a keletkezését, de fölbukkanását egészen pontosan datálhatjuk.

Ettől kezdve gyűjteményeinkben mintegy hatványozódva növekvő sebességgel szaporodnak az új – Bartók szavaival: zárt architektonikus – formaszerkezet dallamai.

Bartalus István első, 1861-es kiadványában¹³ a százegeből már kilenc az új stílusú dallam, igaz, hogy többnyire az addigi népies műdal repertoár ismétlése. A kilencből még egyben sincs alkalmazkodó ritmus, egyben sincs 4/4, egyben sincs sematikus zárlat. Csupa B-I osztálybeli. Egy példa (a 4/8-os ütemjelzés itt tkp. hibás; a többszáz fölgyűjtött népi variáns alapján tudjuk, hogy ezt is nyolcadoló mozgású, 2/4-es dallamnak kell olvasni):

Juhász legény szegény juhász legény.

Andante. *cresc.*

ÉNEK.

59. *p*Juhász legény szegény juhász le-gény! Teli pénz-zel itt e kö-vér er-zé-ny,
És ha e pénz volna csak fog-la-ló, E-zer annyi még a borra va-ló,

ZONGORA.

¹³ 101 magyar népdal. Rózsavölgyi és Társa, Budapest.

f

Meg veszem a szegénység- get tő- led Rá- a- dá- stól add a szere- tő- det .
 Sa- vi- lá- got ad- nák rá- a- dás- nak, Szere- tőmet mégsem adnám másnak .

f *dim.*

1865-ben jelent meg Színi Károly kétszáz darabból álló, több tekintetben igen modern szemléletű gyűjteménye, A magyar nép dalai és dallamai.¹⁴ A kétszázból mintegy húsz tekinthető új stílusúnak. A húszban még mindig nincs egy sem, amelyben az alkalmazkodó ritmus, a 4/4 vagy a zárlatsémák közül valamelyik megjelenék:

15.

Arra járjunk, arra.

Lassu. *D moll.*

Arra járjunk , ar- ra, Merre fu- ru- lyál- nak , Mer- re a le-
 gények. Éj- jel nap- pól járnak, Éj- jel nappal jár- nak.

1. Arra járjunk, arra,
 Merre furulyálnak,
 Merre a legények
 Éjjel-nappal járnak,
 Éjjel-nappal járnak.

2. Szabad a legénynek
 Éjjel-nappal járni;
 De a szegény lyánynak
 Házához kell várni.
 Házához kell várni.

3. Házához kell várni.
 Talpon istrázsálni,
 Sok éjjeli álmot,
 Sok éjjeli álmot
 Erte elmulatni.

¹⁴ Heckenast Gusztáv. Pest.

A következő gyűjtemény, amit feltétlen meg kell vizsgálnunk, Bartalus nagy, hét-kötetes sorozata, a Magyar népdalok.¹⁵ Az ebben megjelent dallamok datálása problematikusabb, mert többségüket ugyan 1871/72-ben gyűjtötte, de később is vett be közéjük.

Hét kötetében összesen 700 dallamot közöl. Ebből közel 70 az új stílusú. Túlnyomó többségükben még mindig a régies rétegehez tartozók. De nála – ha természetesen igen bizonytalanul és kezdetben meglehetősen elszórtan is, de – kezdenek megjelenni a pontozott ritmusú, 4/4-es, tipikus új stílusú dalok, s bennük a jól ismert záríatsablonok is. Az 1873-as első kötetben egy, az 1875-ös másodikban három, az 1883-as harmadikban megint egy, végül az 1894/96-ban (!) megjelent utolsó négy kötetben talán tizenöt is. (Nem mind egyértelmű.)

Íme a legelső, az új stílus minden kritériumának megfelelő dal 1873-ból, a sorozat I. kötetéből. A 4/8-os ütembeosztás megintcsak ne zavarjon meg, az egyértelműen az új ütemtípusnak, a 4/4-nek még kiforratlan, átmeneti lejegyzésmódja; néhány évig még maga Kodály és Bartók is ezt használta:

74.

Megízentem a rózsámnak.

Lassan.

Enekszó.

Meg-í-zen-tem a rózsámnak Csü - tör - tő - kőn es - té - re

Zongora.

p *f*

Hógy ne vessen kender - ma - got Vi - rá - gós kis ker - té - be;

p *f* *p*

¹⁵ Magyar népdalok. Egyetemes Gyűjtemény, I-VII. Budapest, 1873-1896.

Mert a madár ki-e-szi, Vagy az ár-viz el-vi-szi,

Lám megmondtam, lám megmondtam, Sen-ki hasznát nem ve-szi.

(Perbenyik.)

Azt láthatjuk tehát múlt századi forrásaink tükrében, hogy népies műdalaink között az 1830-as évektől, népzeneinkben az 1850-es évek legelejétől egy új dallamszerkezet honosult meg vagy fejlődött ki, a ma új stílusú, visszatérő szerkezetnek nevezett stró-faképlet. Ez a szerkezet divattá vált, az 1860-as és 1870-es években végigsöpört az országon, új dalok sokasága keletkezett benne.

Igazából azonban ezek kapcsán még nem beszélhetünk új stílusról. A ritmika és a melodika a korábbi elemekkel dolgozik. Új szerkezet van, de új levegő nincs. Ha a fejlődés itt megrekedt volna, ma nem lenne okunk egy új stílust elkülöníteni.

Majd akkor és azzal történt az áttörés, az volt már egy valóban új stílusnak a fogantatási vagy születési pillanata, mikor ez az új szerkezet és egy szintén új, sőt még újabb jelenség, nevezetesen a negyedes mozgásúvá szélesedett, negyedes mozgásúvá augmentálódott ritmika egymásra talált és összeforrt. Ez az egymásra találás, még egyszer hadd hangsúlyozzuk: a visszatérő szerkezet és a negyedes mozgásúvá szélesedett ritmika egymásra találása bizonyult aztán történelmi jelentőségűnek a magyar népzene számára. Ebből jött létre az a valóban új stílus, melyet ma annak ismerünk. Az az új stílus, mely jellegzetes szerkezetével és jellegzetes ritmikájával-melodikájával most már csakugyan elűt népzeneink addigi anyagától. Mely az új szerkezet és az új ritmika szintézisével képes volt egy ténylegesen új hangot megszólaltatni: egy új életérzés új hangját.

A fejlődés nem rekedt tehát félúton meg. S az új stílusnak ezt az egész fejlődési ívét most már magunk előtt látva, azt a bizonyos korábbi, átmeneti réteget is hozzá soroljuk, noha jól tudjuk, hogy az még fél lábbal a régiben áll, s csak féllal az újban.

Benne mégis – a mából visszatekintve azt kell megállapítanunk – kétségtelenül már az új készült. Azért *joggal tarthatjuk és joggal nevezhetjük korai új stílusnak.*

*

De vajon így vannak-e ezek csakugyan? Elégséges bizonyítékok-e erre a múlt századi gyűjtemények? Szabad-e egyedül azokra alapozni? Azért – hogy minden kétséget eloszlassunk, s az új stílus korai és kifejlett szakaszának elválasztását és datálását vitathatatlaná tegyük – közelítsük meg még egy másik módon is a kérdést.

Nézzük meg, milyen dallamokat hordoznak a meghatározható időponthoz vagy időszakhoz kapcsolódóan keletkezett népdalok. Hiszen az új, aktuális szövegek kétségtelenül csak divatos dallamokkal párosulhattak. Az előbbieken azt állítottuk – a kiadványok alapján –, hogy a korai új stílus az 1850-es évek legelején bukkan föl népdalaink között, és az 1860-as, 1870-es években válik divatossá. Igazolják-e ezt a történelmi eseményekhez kötődő dalok dallamai?

Először is igazolja az a negatív adat, hogy az 1848/49-es szabadságharc hiteles zenei anyaga között semmi sincs, ami az új stílushoz tartoznék, kivéve a Tündérművekből már ismert „Seprik a pápai utcát” dallamát, melyet Müller József fölhasznált Toborzó indulójában,¹⁶ s melynek már a ma is ismert szövegével való akkori használatáról vannak irodalmi adataink.¹⁷

Más a helyzet viszont a Garibaldi-nótákkal. Ezek kivétel nélkül mind korai új stílusú vagy ahhoz nagyon közel álló dallamokkal terjedtek el. Keletkezésük ideje ugyanakkor nagyon könnyen és pontosan megállapítható: az 1860-as évek első fele. Ahogy Szekfű Gyula is írja az 1861 és 1865 közötti „provizórikus” időszakról: „Az ország visszhangzott Garibaldi, Türr és Kossuth nevéből, sokan hitték hogy az olaszok fegyverrel segítik meg a magyart.”¹⁸

Tekintsünk meg egy példát:

10.
1-600

159

Missonya Sámson
1913. KZ.

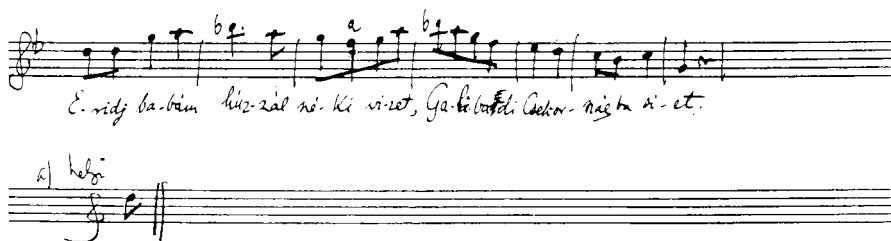
Missonya Sámson nevében.

Le-e. sőt a b. osi To me gombja J. hat ma a Ga. fi - ba. di ko. va

¹⁶ Négy magyar hadi induló, No. 2. Wagner J., Pest, 1848.

¹⁷ Hegyesi Márton: Az 1848-49-iki harmadik honvédszászlóalj története (Franklin, Budapest, 1898., 119. o.) és vitéz Somogyváry Gyula: A hadtest hű marad (Singer és Wolfner, Budapest, 1943., 391. és 465. o.)

¹⁸ Hóman Bálint és Szekfű Gyula: Magyar történet V. 462. o. Budapest, 1934.



1.	2.
Leesett a bócsi toron gombja,	Galibardi csórdás Kis kalapja,
Thatna a Galibardi lova;	Nemzeti szín szalag lobog rajta;
"Eridj babám, húzzál néki vizet,	Nemzeti szín szalag lobog rajta,
Galibardi Csehországba sítot.!"	Galibardi neve ragyog rajta.

Vagy még egyet:

10
AP. 5113/f)
NI Lt 81/a-3)

1 (3) 3

ALSÓNYÉK /Tolna/
Lengyel Józsefné Varga Sára /66/.
Olsvai /dall., szöveg./ -
Martin György /mag., tánc/, 1957. IV. 6.

♩ = 133



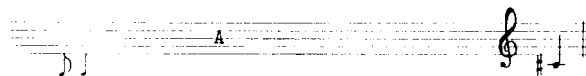
1. Még-ké- szült már Nyék a-latt a vas-út,



Még/gyütt raj-ta Ga-la-bár- di, ko-sút,



Még-hozta ja nemzeti lobogót,



Megállj, némöt, szük lessz a bugyogód !

T. f.:

Láthatjuk tehát, hogy 1848/49-től az 1860-as évek elejéig az új dallamszerkezet áttört. Az 1860-as évek aktuális szövegei – keresve a legkedveltebb zenei köntöst – már az ilyen dallamokra keletkeznek.

A kifejlett új stílusnak viszont még nyoma sincs. De nincs még az 1870-es évek végén sem. Igaz, hogy Bartalusnál már 1873-ban fölbukkan. De csak fölbukkan: még nem terjedt el, még nem kerekedett fölül. Az 1878-as boszniai hadjárat katonanótái még

mindig nem ismerik. Pedig ha 1878-ban már elterjedőben lett volna, a katonanóták kétségkívül fölkapták volna.

Ezzel szemben a boszniai hadjáratnak bizonyíthatóan két „slágere” volt. Egyik egy 8-as szótagszámú, 1(5)x-es kadenciájú dallam, mely számos példányban és többféle katonaszöveggel van fölgyűjtve. (Leggyakoribb a „Lágerkaróm le van verve...” és az „A nagy ágyúk szépen szólnak...” kezdet.) A korai új stílusnak tipikus és egyben egyik legszöveghűségű példánya. Egy változata Kodály gyűjtéséből, aki a dal megtanulásának vagy divatozásának idejét is megkérdezte és följegyezte:

$$\frac{8}{1-9}$$

1 (5) 7
val 4

A felvétel helye: Nagyzelezmta (Bihar) m., 1917. Gy.: KZ

Előadta: Vámbor János 67 éves, pártos (Köznyelvi k. 1878) 100ph

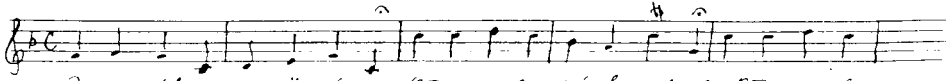
Poco rub. $\text{♩} = 90$



2. Én is elmentek próbára,
A verengés nagy csatára.
Féltél az élvonam hátára,
Büszkén néztek ellenpátra.
3. A nagy ágyúk megpróbáltak,
Apró fegyverek megpróbáltak.
Tudom felcsúszni a had mefordul,
Ez a város földet csúszul.
4. Dej isteneim, az életem
Talan itt kivégzedetem.
Már ha egy golyó rám talál,
Életemnek végére jár.
5. Doktor után axon káposzt,
Ne hagyja elfogyni veszem.
Kétféle bécs sebészet,
Mentse meg az életemet.
6. Ne fúj fúj, te jó ritka,
Nem hallok a sebed míg.
Ki fogja te abalást gyógyítani
Bábiához haza fogja me.

Egy másik kákicsi Kiss Géza gyűjtőfüzetéből:

Bosznia-ba van egy átok...



1, Bosznia-ba van egy átok, Ott vannak a szép huszárok, Ott vannak a



szép vitézek, Halni késszünk nek szegények.

2, Láporkaszon lá van leve,
Kópönyegem tártartve,
Kópönyegem a sátoron –
Tíratkatsz márt, kisangyalom!

3, Hadnagy utam, ára kérem,
Ne hagyja elfolyni vérem!
Kösse be a sebei met,
Mentse meg az életöm et.

Pánerél József 72 éves, Nagy József 50 éves Marócsa 1934.

A másik „sláger” az óta is népszerű „Megy a gőzös, megy a gőzös Kanizsára...” volt frissen aktualizált szövegmódosítással. Maga a dal, eredeti – és a dallamhoz oly szorosan hozzánőtt – szövegének tanúsága szerint vitathatatlanul jól behatárolható időben keletkezett és terjedt el: az 1860-as években. A „Cs. és Kir. Szabadalmazott Déli Vaspálya Társaság” építésében ugyanis 1861-ben készült el és nyílt meg a Budapest–Nagykanizsa vasútvonal. A következő évtizedben aztán, az okkupációkor, ezen a vonalon lehetett az ország belseje felől Nyugat-Boszniát a legjobban megközelíteni (tovább a közbeeső időben kiépült Nagykanizsa–Murakeresztúr–Zákány–Zágráb–Sziszek vonalon¹⁹), s ezen a pályán utazva-vitelve alkalmazták, igazították katonáink magukra, illetve a maguk helyzetére a friss-sütetű, közkedvelt nótát.

Limbay 1881-ben²⁰ már így közli szövegének kétféle változatát (a ma általánosan ismerttől csupán két hangban eltérő dallam alatt):

329. Dallam.

I. Megy a gőzös, megy a gőzös.

Első változat.

Megy a gőzös, megy a gőzös Kanizsára,
Kanizsai állomásról állomásra;

[Elöl ül a masiniszta,
Haj! tyuhaj!
Ki a gőzöst igazítja.]

Második változat.

Megy a vonat, megy a vonat Kanizsára,
Kanizsai állomásról Boszniába . . .

[En vagyok a vezetője,
Szőke kis lány, barna kis lány szeretője.]

¹⁹ Turóczy László vasúttörténész szíves közlései.

²⁰ Limbay Elemér: Magyar Daltár II. Hennicke Rezső, Győr.

Szunyoghné meg így ismerte:²¹

82.

Még a gő-zős, Még a gő-zős Ka-ni-zsá-ra! A-zon vi-szik
 az én ró-zsám Bosz-ni á-ba. E-lől megy a ma-si-nis -
 ta Ki a gő-zöst Bosz-ni-á-ba i-ga-zit - ja!

Hol vagyunk még tehát 1878-ban is a mintegy negyedfél évtizeddel későbbi világ-háború 4/4-es ütemű, tetrapodikus sorú, magas szótagszámú, nagy ambitusú, széles ívű katonanótáitól?! Az ilyenektől:

19973
 Ikervár, Vas megye
 Szalay Józsefné Schäfer Mária, 1901
 Békefi, 1971

Tempo giusto $\text{♩} = 108$

E-re a-lá Észak-Nyugat fe-lé dö-rög-nek az o-lasz ágyuk.
 Ez a szé-gény ti-zen-egy-gyes hu-szár még-sém száll lő a lováru-l
 Szállj lő huszár, kis pejparipádrul! Véréd folik a nyeregbe-l
 Messze van a té kedves szeretőd, nincsen ,aki azt bekösse-l

Hull a könnye, mint a záporosó, árva szívemén a bánat, a 3. 4. m...
 A szeretőd, a jó Isten tudja, hol esett el csatába. Szallama-ra

A bátyjától tanulta, aki huszár volt.

²¹ Szunyogh Lorándné: Nótás könyv. Nagyvárad, 1900.

Sőt – az időben továbbmenve – azt kell látnunk, hogy még újabb fél évtized múlva is ugyanez a helyzet.

1882. április 1-jén történt a híres-hírhedt tiszaezlári eset, a tizennégy éves Solymosi Eszter eltűnése. Az ebből keletkezett ügy, az ún. vérvád bírósági tárgyalása 1883 nyarán folyt le Nyíregyházán. Abban az évben a parlamenttől a sajtón keresztül a legeldegottabb faluig az egész országban ez volt a legtöbbet tárgyalt és a legtöbb indulatot elszabadító téma. „A közönség túlnyomó része bűnösnek tartotta a zsidókat, s szentül hitte, hogy ők ölték meg az eltűnt lánykát.”²² A felmentő ítéletet zavargásokká fajuló általános felháborodás fogadta.

Ebben a közhangulatban számos, az ügygel kapcsolatos dal is keletkezett, még ha egy részüknek nyilván a ponyvakiadványok is segítettek az elterjedésben. Ezek a ponyvakiadványokon azonban nem volt dallam – hiába is lett volna –, a kapott szövegeket a nép ráhúzta az akkor legdivatosabb dallamokra. Éppen ezért az intézetünk archívumában föllelhető mintegy 40 Solymosi Eszter nótából 25 huszonháromféle dallamra megy, nagy többségben A- és C-osztálybeliekre. De az ilyen magukban álló adatok úgysem bizonyítanak semmit; nem lehet tudni, hogy utólagos szöveg-dallam párosítások-e vagy korabeliek.

Hanem van a negyven között egy jól elkülönülő csoport, mely ugyanarra a dallamra megy, s melyből 15 variáns is van archívumunkban. Láthatólag ez volt mindnyájuk közt megint a „sláger”, az, amelyik az egész országon végigfutott. Ez a dallam pedig még mindig egyértelműen a korai új stílus körébe tartozik, mitöbb: kimondott iskolapéldája.

Lássunk egy mutatót belőle:

41, 41, 9, 10.
1 - 8

1075/e

♩ - 41 120

1 5 5

Pápasalamon (Veszprém)

Jakács Péterné
Jakács Ottória (57)
Gy: Herényi, 1954. XI.

Egy mély a zsi-dó-nak de nagy ha-sa-van,
Sal-me-si zse-ter ta-lán-ben-ne van,
Ne-nék meg-hat a zsi-dó-la-sát,
Sal-me-si zse-ter ten-ne van é-hat

²² Eötvös Károly: A nagy per III. 172. o. Révai, Budapest, 1904.

Ugyanennek a dalnak egy balatonedericsi változatára (amit különösen is durva szövege miatt nem szívesen közlünk) azt írta lapalji megjegyzésül 1932-ben a gyűjtő, Seemayer Vilmos – nyilván az énekes megjegyzése alapján –: „1884-ben énekelgették a huszárok.”

Vagyis szövegünkkel történelmi időpontokhoz kapcsolódó dalaink is arról tanúskodnak, ezen az úton is csak arra az eredményre lehet jutnunk, hogy az 1860-as és 1870-es években, sőt az 1880-as évek elején is egyelőre még mindig a korai új stílus dívik a maga 2-3/4-es ütemével, nyolcadoló mozgásával, alacsony vagy közepes szótagszámával, kis ambitusával. Még tehát 1884-ben is ez a legmodernebb stílus. Ez a fiatalság stílusa.

Nem kellett azonban az I. világháborúig várni, hogy ezt felváltsa, sőt elsöpörje valami egészen új. Valami, amit már joggal nevezünk új stílusnak. Mert – mint már mondtuk – nemcsak szerkezetben, hanem hangvételben is újat hozott.

Vikár Bélának a múlt század legutolsó éveiben indult, majd Kodálynak és Bartóknak 1905/06 körül kezdett gyűjtései már ontják a tipikus, a kifejtett, a minden tekintetben annak mondható új stílusú dalokat a vargyasi ismervek hiánytalan teljességével.

Egy jellemző példa Vikár 1899-es gyűjtéséből:

13, 18, 18, 13, (8)₂
1-10. ~~1-10.~~ 7 7 5 $\frac{1}{2}$ - 4/4

ME. 172. c)

1) (5) (8)

Adács (inver.),
Kovács József
V. Vikár

Sej, huj! a gyöngyösi „Vaskorona” de sárga!

Oh sírdogál édes anyám bujába.

Ne sír, anyám, mert nem lettem katona,

Sej, huj! gyöngyösi, a fürvös aranyja.

1. fon. 8... 2. v. 2

föl-föltűnés után e másfél évtizedben, vagyis az 1880-as évek második felében s az 1890-es években forrta ki magát, és terjedt el robbanásszerű erővel.

Kodályék már teljes kivirágzásában, végső kifejelettségi fokában találják az új stílust, annak minden jellemzőjével. Az ő fellépésük idejére az új stílus nemcsak hogy kialakult és kiforrt, hanem már pályáját is lényegében megfutotta, s kiküzdötte magának a magyar népzeneben azt a jelentős súlyt, amivel azóta is bír.

*

A sok föltoluló kérdésből már csak egyre, de talán a legizgalmasabbra próbáljunk még meg válaszolni.

Vajon mi volt mindennek az elindítója? Mi volt a katalizátora? Milyen befolyásra, minek a hatására történt az általános augmentáció? Mondjuk így: *a magyar népzene általános 4/4-esülése*? Mert a kifejlett új stílus létrejöttéhez ez volt az első és a döntő lépés! Az alkalmazkodó ritmus kialakulása ennek csak törvényszerű folyamánya volt. A zárósémaké – ha már nem is törvényszerűen, de – szintén csak ezt követte.

Nem kétséges, hogy az augmentációs folyamat legfőbb kiváltó oka, motorja, keresztülvivője az új tánc, a lassú csárdás kialakulása és elterjedése volt.

Az idevágó irodalomban egy-két igen óvatos és csak érintőleges megjegyzés látott már napvilágot az új stílus keletkezése és a csárdás közti kapcsolatról. Ezek a megjegyzések jó irányba tapogatóztak, de egyfelől néhány tárgyi tisztázatlanság zavarossá teszi őket, másfelől a lényegét nem sikerült megragadniuk.

Martin György például azt írja „Az új magyar táncstílus” c. tanulmányában:²³ „A kimért, szabályozott udvari-polgári fogantatású ‚korlátos magyar táncot’ a 40-es évektől a báltermekből kiszorította az elemi erővel terjedő ‚szabálytalan magyar’, *a csárdás*... Egyik említés találóan a ‚szabadság táncá’-nak nevezte a magyar csárdást.” Itt idézi lábjegyzetben Mosonyi Mihályt, aki szerint: „A csárdás valóban a szabadság táncának nevezhető... Hasonló az egy forgó lángoszlophoz, melynek alakja szüntelenül változik.” Majd valamivel alább így folytatja: „A hosszú ideig tartó csárdás divat a XIX-XX. század fordulójára az új táncstílus jellegzetességeit a népterület csaknem minden részére eljuttatja, s szervesen kapcsolódik az ekkorra már véglegesen kiérlelődő új magyar parasztdal általános elterjedésével is.”

Amint látjuk, Martin megfogalmazásában elmosódik a különbség a kétféle csárdás, ti. a friss és lassú csárdás között, és nem veti föl a kérdést – s következőképpen nem is tisztázza –, hogy e kétfajta csárdás egyidőben alakult-e ki és terjedt-e el, avagy egymástól függetlenül s más-más időben. Ugyanígy homályban marad az is, hogy „az új magyar parasztdal általános elterjedésével” végül is melyik csárdás és hogyan „kapcsolódik”:

Véleményünk szerint a dolog lényege abban áll, hogy az új stílus születése, pontosabban: a *kifejlett új stílus* születése nem *általában* a csárdással, hanem kimondottan a *lassú csárdás* – még pontosabb kifejezéssel: a kétlépéses lassú csárdás – születésével van kapcsolatban.

²³ Ethnographia LXXXVIII., Budapest, 1977.

A csárdásnak nevezett tánc tehát már a reformkorban kialakul. A század közepére országos divattá válik.²⁴ De ez az a csárdás, amit ma *friss csárdásnak* nevezünk. Gyors, forgó tánc. Zenéje 2/4-es, mint ahogy nem is lehet más, mivel forgás közben minden második negyedre jutó lépés egyformán súlyos.

Igen tanulságos e tekintetben legelső reprezentatív csárdásgyűjteményünk, Bartay Ede 50 csárdásának²⁵ áttekintése. Mind az ötven csárdásdallam következetesen 2/4-es. Új stílusú – akárcsak korai új stílusú is – egy sincsen közöttük.

Íme egy tipikus példa:

The image shows a musical score for a piano piece. It is labeled 'Nr. 4.' and 'p marcato.' The score is in 2/4 time and consists of two systems. The first system shows a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in both hands. The second system includes first and second endings, marked '1ª' and '2ª' respectively, with a dynamic marking 'p'.

Egészen más tánc a jóval későbbi lassú csárdás. Tulajdonképpen – ha már az előző lefoglalta a csárdás nevet – ezt nem is szabadna csárdásnak nevezni. Mert nemcsak az a különbség közöttük, hogy amaz gyors, ez meg lassú. Hanem amíg az – mint mondtuk – helyben forgó, ez helyváltoztató, lépegető tánc. Tehát genetikailag semmi összefüggés nincs közöttük.

A lassú csárdás tehát lépegető tánc; mint köztudott: két pár lépés jobbra, kettő balra. Ez a tánc – *és csak ez a tánc!* – az, amely kívánja és kialakítja a 4/4-es ütemet. A két pár lépés *egy* irányba nem is történhet másra, csak 4/4-re. A kilépés valamely irányba nagyobb hangsúlyt vonz, a második pár lépéshez ugyanabba az irányba már elég egy mellékhangsúly. Majd az ellenkező irányba való kilépéshez megint főhangsúly kell.

Hogy ez a lassú csárdás egészen pontosan vagy akárcsak hozzávetőlegesen is mikor alakult ki, azt a néptánckutatás tudtommal még nem tisztázta. Pesovár Ernő is, aki a friss csárdás kialakulását oldalakon keresztül, a korabeli szépirodalmi és egyéb források lenyűgöző bőségével dokumentálva teljes részletességgel vezeti le, erről mindössze

²⁴ Martin György: i. m. Pesovár Ernő: A csárdás kialakulásának szakaszai és típusai (Ethnographia XCVI., Budapest, 1985.)

²⁵ Bartay Ede: 50 legkedveltebb népies csárdás. Rózsavölgyi és Társa, Pest, [1852?].

annyit ír: „A zárt összefogózással járt lassú csárdás térhódítása paraszti és nemzeti tánckultúránk történetének legújabb fejezete.”²⁶

Jókai Mór 1877-ben megjelent Szép Mikhál c. regényében – a regény II. Rákóczi György idején játszódik – azt írja: „Az akkori magyar táncok nem hasonlítottak a mostanihoz; amit most csárdásnak, friss magyarnak neveznek, azt csak a falusi lakikban járták.”²⁷ Számunkra ebből most az a kitétel a fontos: „... amit most csárdásnak, friss magyarnak neveznek...”.

Jókai a magyar élet kivételesen éles szemű megfigyelője volt. Néprajzi forrásértéke még nincs eléggé értékelve és kiaknázva. Ő tehát még 1877-ben is csak olyan csárdásról tud, melyet más néven friss magyarnak neveznek. Ez egészen pontosan egybevág azzal az adatunkkal, hogy az 1878-as boszniai hadjárat idején még nem volt divatban a mai értelemben vett új stílus.

A lassú csárdás kialakulását és elterjedését én mint zenész – és hadd adjak ezzel néptánckutató kollégáimnak egy ellenőrizendő leckét föl – az 1880-as évek második felére, illetve az 1890-es évekre teszem. Akkorra, mert a kifejlett, valóságos új stílus kialakulása és elterjedése jól behatárolhatóan abban a másfél évtizedben történt. E kettő pedig – a lassú csárdás és az új stílus – csak együtt, egymást segítve, egymást erősítve, egymást ihletve alakulhatott és bontakozhatott ki.

Frappánsan bizonyítja ezt az együtt kialakulást Kún László 1905-ben indított, monumentálisnak szánt, de végül is torzóban maradt sorozata²⁸ is. Az 500 megjelent dalból 46 sorolható a korai új stílus körébe. Közülük mindössze négyhez írja tempójelzésül: „Lassú csárdás méretben”, a túlnyomó többséghez ezt: „Lassacsacán.” Egy példa a II. kötetből, melynek gyűjtési adatai is figyelemre méltók:

87. Lehullott az alma a fájáról.*)

* Dallamát lejegyeztem Béisdörnyéi Géza éneke nyomán. B. C. balmas-újraváltó parasztiótól tanultam Nagytanyán 1878–80. táján.

Átírtá: Kún László.

Lassacsacán. (Andantino) M. d. 88.

ÉNEK.

Le-hül-lott az al-ma a fá-já-rul, El kell men-ui

ZONGORA.

²⁶ I. m. Majd szóserint ugyanígy: A magyar nép tánckultúrája. Új magyar táncstílus (Magyar Néprajz VI., Akadémiai Kiadó, Budapest, 1990.)

²⁷ Újabb kiadása: Akadémiai Kiadó, Budapest, 1964., 219. o.

²⁸ A magyar dal. (Ezer magyar népdal.) Könyves Kálmán Kiadó, Budapest, 1906-1907.

er - rül a ta - nyá - rül. Ez a ta - nya csak egy nagy viz - ál - lás,
Tú - led ba - bám ne - héz a meg - vá - lás. vá - lás.

2. Túl a Tiszán van egy akasztófa,
Oda van a rózsám felakasztva,
Ha leesik megeszik a vadak.
Megersírlják az égi madarak.

Ugyanakkor 53 olyan új stílusú dalt közöl, melyek bartóki sorzáró-sémájukkal, 4/4-es ritmusukkal már a kifejlett új stílust képviselik. Ezekből tizenegy rubato („Lement a nap a maga járásán...”-szerűek; tulajdonképpen határesetek az új stílus két rétege között). A maradék 42 giustóból 38-nak – tehát mondhatni: szinte mindegyiknek – „Lassú csárdás méretben” vagy „Lassú csárdás ütemben” a tempójelzése! Vagyis az összefüggés az új tánc és az új zenei stílus között kétségbevonhatatlan.

Egy utolsó példa tehát még Kún László gyűjteményéből, az I. kötetből. A 4/8-os ütembeosztásról már korábban szóltunk. A gyűjtési adatok ezúttal is tanulságosak. A metronómszám pontosan megfelel Martin György összefoglaló tanulmányabeli²⁹ megállapításának, miszerint a lassú csárdás tempója ♩ = 120 és 180 között ingadozhatik:

46. Minden anya.*

* Dalamát és szövegét lejegyezték Kún László Általános Iskolájában 1963 októberében L. M. Csécs-parkban (Hónor melletti) Lánia székelyköltemények, 1961. augusztusban.

Lassú csárdás méretben. *Moderato.* (M. ♩ = 120.) Átírta: Kún László.

ÉNEK

Mín - den a - nya trj - ben vaj - ban ne - ve - li a li - át,
Mín - den - fé - le esip - ke - bo - kor hül - lat - ja le - ve - lét.

ZONGORA

²⁹ A néptánc és népi tánczene kapcsolatai. Tánctudományi Tanulmányok. Budapest, 1965-1966.

Még hűsz é - vet be sem töl - ti ka - to ná - nak ir - jak
 Min - den - fé - le bar - na kis - lány si - rat - ja ked - ve - set.

Ki - lenez or - vos vi - zi - tál - ja. Mel - let - te áll e - des - any - ja
 Már ón - ne kem el kell men ni A ró - zsa - mat itt kell hágy - ni

Min - dig csak azt sir - do - gal - ja ka - to ná a ti - a ti - a
 Jön ok - tó - ber be - tyár hó - nap: El - kell ma - si - roz - ni roz - ni

*

Összegzésül egészen röviden azt mondhatjuk, hogy fölvetettük a kérdést: vajon a bartóki B-osztály valóban olyan egységes-e, mint ahogy az eddig a benyomásunk volt? Megállapítottuk, hogy egy része nem mindenben felel meg az új stílus összes kritériumának. Azt is megállapítottuk, hogy ez a rész egy igen jelentős hányad, így joggal különíthetünk el a B-osztályon belül két elváló stílusréteget. Kimutattuk, hogy itt tulajdonképpen az új stílus kifejlődésének két szakaszáról van szó. Az első réteg, mellyel kapcsolatban lényegében még csak új szerkezetről beszélhetünk – néhány, valamivel korábbi népies műdaltól kinőve – az 1850-es években tűnik föl népzeneinkben, s az 1860-as, 1870-es években terjed el. Ezt korai új stílusnak neveztük. A másik, a kifejlett új stílus az 1870-es években tűnik föl, s az 1880-as évek második felében, illetve az 1890-es években terjed el. Ennek létrejötté az új szerkezet és egy még újabb jelenség: a magyar népzene általános augmentációja találkozásának köszönhető. Legvégül pedig rámutattunk egyfelől e kifejlett, tulajdonképpeni új stílus, másfelől a lassú csárdás kialakulásának összefonódására.

János Berezky:

DER FRÜHE UND DER ENTWICKELTE NEUE STIL

Wir haben die Frage gestellt, ob der neue Stil der ungarischen Volksmusik (die Klasse B bei Bartók) wirklich so einheitlich ist, wie wir bis jetzt gewöhnt hatten. Wir stellten fest, daß ein gewisser Teil davon nicht sämtlichen Kriterien des neuen Stils in allen Einzelheiten entspricht: besonders auffallend ist das Fehlen des sich anpassenden Rhythmus sowie bestimmter schematischer zeilenschließender Takte. Ferner wurde festgestellt, daß dies einen bedeutenden Teil ausmacht, so daß in der Klasse B zwei unterschiedliche Stilschichten mit Recht getrennt werden können.

Wir haben die handschriftlichen sowie gedruckten Quellen des vorigen Jahrhunderts und anschließend auch jene Volkslieder untersucht, die zu bestimmaren historischen Zeitpunkten oder in bestimmten Perioden der Geschichte entstanden waren. Auf beiden Wegen gelangten wir zu dem Ergebnis, daß es sich eigentlich um zwei Entwicklungsabschnitte des neuen Stils handelt.

Die erste Schicht, bei der man eigentlich nur über *einen neuen Aufbau* sprechen kann, aus einigen etwas früheren volkstümlichen Liedern hervorgehend tauchte in der ungarischen Volksmusik zu Anfang der 1850er Jahre auf und verbreitete sich in den 1860er und 1870er Jahren. Diese wurde von uns als *früher neuer Stil* bezeichnet. In der ersten Hälfte der 1880er Jahre war sie immer noch in voller Blüte.

Die zweite Schicht, der *voll entwickelte neue Stil* erschien in den 70er Jahren des letzten Jahrhunderts und verbreitete sich in der zweiten Hälfte der 80er Jahre bzw. in den 90er Jahren zunehmend. Sein Zustandekommen ist dem Aneinandertreffen von dem neuen Aufbau und einem weiteren neueren Phänomen, der allgemeinen Augmentation in der ungarischen Volksmusik zu verdanken.

Zum Schluß haben wir auf die Verflechtung der Herausbildung dieses Augmentationsprozesses und somit dieses entwickelten, eigentlich neuen Stils einerseits, und der Herausbildung des langsamen Csárdás andererseits hingewiesen.

Pintér István:

SZÁMÍTÓGÉPES HANGMIKROSKÓPIA

II. rész. Példa a hangmikroszkópia gyakorlati alkalmazására: a fül utáni lejegyzés és a hangmikroszkópiai elemzés összehasonlítása Füleki László prímás anyagában¹

1. Bevezető²

Tari Lujza hivatkozott cikkében megfogalmazódott, hogy a szóban forgó előadó egyéni, de a népi gyakorlatban általában használt technikát alkalmaz a hang hatásának növelésére, saját megfogalmazásban „erősítésére”. Ezt a szakmai fogást nem nehéz felismerni, de nehezebb megállapítani, hogy milyen hangtani jelenség útján valósul meg. Minthogy az előadó ezt ösztönös és tapasztalati úton alakította ki, annak részletes lefolyását ő maga sem ismeri. Mint az I. részben már erre utaltunk, fülünk rendkívül finom érzékelő műszernek bizonyulhat, ám a hang feldolgozását komplex módon végzi, analitikus választ csak kellő zenei gyakorlás után képes adni. Az egészen rövid idejű és a spektrumát gyorsan változtató hang egyes részeinek (részhangjainak) intenzitás változását pedig egy határon túl már nem is képes követni.³ Ezért merült fel az igény, hogy bizonyos hangsorozatokot spektroszkópiusan elemezzünk⁴ és az eredményt a hallás utáni lejegyzéssel összehasonlítsuk. Jelen munka célja a két lejegyzés eredménye közötti eltérés értelmezése.

2. Módszer

A számítógépes elemzést a spektrogramok grafikus ábráinak kiértékelésével végeztük. Mivel mind az elemzésnek, mind az ábrázolásnak több szempontnak kellett megfelelnie, először ezeket a szempontokat és azok összefüggéseit vizsgáljuk meg.

2.1. Elemzés

A cikksorozat első részében⁵ a hangelemzés elméleti korlátját – amit az akusztika határozatlansági relációjának nevezünk –, kvalitatív módon tárgyaltuk. Most ennek mennyiségi összefüggéseit is vizsgáltuk. A tétel formulája igen egyszerű:⁶

¹ A dolgozat az OTKA támogatással folyó kutatás eredményeit adja közre.

² Ez a tanulmány előadás formájában 1992. november 28-án az ICTM Magyar Nemzeti Bizottsága népzene-tudományi ülészakán hangzott el. Az előadás közvetlenül kapcsolódott Tari Lujzáéhoz, aki előzőleg a hagyományos, szabad füllel végzett vizsgálati eredményeit mutatta be. Tanulmányát lásd ugyanezen kötetben.

³ Tarnóczy, 1991.

⁴ Hesselmann, 1985.

⁵ Pintér, 1990.

⁶ Hess, 1983.

$$\Delta f \approx 1/T_D \quad (1)$$

ahol Δf [Hz] a sávszélesség, azaz a megkülönböztethető frekvenciák különbsége
 T_D [s] a jelfüggvény elemzésbe bevont szakaszának időtartama.

Az összefüggés értelmében a sávszélesség fordítottan arányos a vizsgált hangjel elemzésbe bevont szakaszának hosszával. Ezt a szakaszt nevezzük röviden időablaknak.

2.1.1. Frekvencia felbontás

A temperált skála logaritmikus frekvencia eloszlásának egyenes következménye, hogy a szomszédos mélyebb hangok közötti frekvencia-távolság kisebb, míg a magasabb hangok tartományában a frekvenciával növekedő tendenciát mutat. Ezért az elemzés során a nagyobb frekvencia felbontást, azaz a kisebb sávszélességet az alacsonyabb fekvésű hangoknál követeljük meg. Esetünkben a vizsgált hang-kivágások (a továbbiakban röviden metszetek) közül a kettes számú {2} tartalmazza a legalacsonyabb vizsgált hangot. Ehhez mint legkedvezőtlenebb esethez kell igazítani az elemzés paramétereit. A nevezett E5 hang⁷ névleges frekvenciája közelítőleg 660 Hz. A szomszédos (kisszekund távolságú D5# illetve F5) hangok határvonalát a közepes frekvenciától lejjebb és feljebb 3%-kal jelöltük ki. Azaz a 645.5 Hz-től 678.5 Hz között elhelyezkedő, mintegy 38 Hz-es szélességű sávot rendeltük az E5 hanghoz. Hogy a sáv kellően részletesen kirajzolódhasson, ezen belül legalább 8 részsávot kell az elemzés során kijelölni. Ily módon az elemzéstől 38/8 azaz 4.75 Hz-es sávszélességű felbontást vártunk. Az (1) kifejezést átrendezve kapjuk, hogy:

$$T_D \approx 1/\Delta f \quad (2)$$

Ebbe behelyettesítve a sávszélességet, az elemzendő időtartam $T_D=0.212$ s azaz 212 ms (ezredmásodperc). A hanghullámok jelfüggvényét ezért 212 ms-os ablakokra osztva kellett vizsgálnunk ahhoz, hogy a frekvencia felbontás az elemzés követelményeinek eleget tegyen.

2.1.2. Időfelbontás

A metszetekben előforduló leggyorsabb tempo a negyed=176 MM. A legrövidebb tartamú kottafej a tizenhatod. A szóban forgó 4/4-es metrumnál ezért a legrövidebb hang 85 ms tartamú. Hogy a hang időbeli elhatárolódása kielégítő részletességgel rajzolódjon ki a spektrografikus képen, ebben a tartamban lehetőleg 4 uszke 8 elemzési időablaknak kell megjelenni. Tehát az elemzéstől (85/8=10.6 ms) közelítőleg 10 ms-os időablak részletességű felbontást várunk.

⁷ A hangok jelölésére azt a konvenciót használtuk, amelyben az első jel a hang minőségére jellemző betűjel, az azt követő szám az oktáv sorszáma. Ebben a rendszerben a 440 Hz-es „normál A” hang jele az A4. A módosított hangok megjelölésére egységesen a felfelé módosító keresztre (sharp) emlékeztető # karaktert használtuk.

2.1.3. Az ellentmondás feloldása

A frekvencia-, illetve az időfelbontás alapján történő közelítés eredménye közötti ellentmondás a fenti számszerűségből jól érzékelhető. Ezt az ellentmondást úgy oldjuk fel, hogy az elemzést külön-külön mindkét követelményrendszer szerinti elemzési paraméter-készlettel elvégezzük, minthogy lehetetlen volna egyidőben mindkét követelménynek eleget tenni. Ha a két elemzés azonos léptékű grafikus megjelenítését egymás mellé helyezzük, a kettő egybevetéséből következtethetünk a részhangok időbeli lefolyására, a hangok tartamára, és a magasságbeli változásokra is. Mindezek felhasználásával következtetéseket vonhatunk le a hang fizikai (akusztikai) tulajdonságaira vonatkozóan, amit a hallás utáni lejegyzéssel szembesíthetünk.

2.2. Ábrázolás

2.2.1. A spektrum

Az egy-egy elemzési ablak feldolgozásával nyert spektrum kétdimenziós függvény, melynek független változója a frekvencia, függő változója az intenzitás.

Amennyiben a frekvenciatengelyt lineárisan osztjuk fel, úgy alkalmas lesz arra, hogy könnyen felismerjük, ha valamelyik frekvencia egy másiknak az egész számú többszöröse. Ez azért fontos, mert a zenei hangok egyik jellegzetessége, hogy részhangjaik túlnyomó többsége az alaphang frekvenciájának egész számú többszöröse. Minél inkább fennáll ez az összefüggés, annál inkább határozott a hangmagasság. (Természetesen a zenében fontos szerepet kapnak a nem meghatározott hangmagasságú hangok is.)

Amennyiben a frekvenciatengelyt logaritmikusan osztjuk fel, az azzal az előnnyel jár, hogy az azonos hangköztávolságok az ábrázolásban is azonos távolságban helyezkednek el, hasonlatosan a zongora billentyűzetéhez.

Amennyiben az intenzitástengelyt lineárisan osztjuk fel, a kiugró csúcsok megfigyelése könnyű, de a kisebb amplitudójú összetevők, amelyek azonban egyáltalán nem elhanyagolhatóak, gyakorlatilag nem értékelhetők. Mivel érzékelésünk az amplitudó tekintetében nem lineáris, ezért többnyire előnyösebb a függőleges tengely logaritmikus skálázása. Ezt szemléltetjük az 1. ábrán, ahol ugyanazt a spektrumot ábráztuk lineáris és logaritmikus amplitudótengely skálázással.

2.2.2. A spektrogram

A zenei hang spektruma az idő függvényében gyorsan változik, ezért a hangok nem jellemezhetők egyetlen spektrummal. A megoldás az, hogy sűrűn egymás után végzünk elemzést a hangjel rövid szakaszain. Az így nyert spektrumok sorozatát pedig háromdimenziós koordináta-rendszerben ábrázoljuk. Ezt a sorozatot nevezzük spektrogramnak. A spektrogram mint háromdimenziós függvény ábrázolása többféle formában is lehetséges. Az úgynevezett 3D típusú háromdimenziós ábrázolás szemléletes, minden magyarázat nélkül jól érzékeltet, igen látványos. A függvény értékek leolvasása azonban csak bonyolult szerkesztéssel volna megoldható, sőt a nagyobb csúcsok takarásában lévő pontok egyáltalán nem láthatók. Ennek megfelelően ezt az ábrázolási módot csak áttekintési céllal használjuk. Az egyszerűbb leolvasást és a két ábra összevetését úgynevezett

szintvonalas ábrázolásmóddal érjük el. Ezen a függvények azonos intenzitás-értékű pontjait kötjük össze az izometrikus görbékkel. Ez hasonlít a felülnézeti domborzati térképre, könnyen megszokható, érzékeltes, és egyszerű merőleges vetítéssel jól leolvasható.

2.2.3. A mérések eredményét rögzítő ábrák szerkezete

Az ábrák sorszáma a jobb felső sarokban látható. Az ábrák nyolc mezőt tartalmaznak.

Az első mező (a bal felső sarokban) a felvétel kiválasztott metszetéről készült fül utáni lejegyzés kottagrafikai képét, és alatta az elemzésnek alávetett szakasz határait mutató jelzés vonalát és sorszámát ábrázolja.

A második mező (a jobb felső sarokban) a kijelölt szakasz hanghulláma időfüggvényének kétdimenziós képe.

A harmadik mező (a bal oldali 3D ábra) a frekvencia-szelektív elemzés háromdimenziós áttekintő képe.

A negyedik mező (a jobboldali 3D ábra) az idő-szelektív elemzés háromdimenziós áttekintő képe.

Az ötödik mező (a bal oldali izometrikus ábra) a frekvencia-szelektív elemzés spektrogramjának szintvonalas (mindhárom tengely irányában lineáris skálázású) képe. Ennek frekvencia beosztását (vízszintes tengely) a kromatikus skála hangjaival azonosítottuk (D5#–F6#). Az időbeosztást (függőleges tengely) a jobboldali ábráról lehet átvetíteni (0.1 s/osztás).

A hatodik mező (a jobb oldalon) az időszelektív elemzés spektrogramjának szintvonalas ábrája. Ennek frekvenciatengelye mintegy ötször hosszabb tartományt ölel fel. Ez megengedhető, mivel itt a frekvencia leolvasás pontossága kevésbé kritikus, és ezzel a skálaterjedelemmel lehetőség nyílik a magasabb fekvésű részhangok megfigyelésére is, amelyek vizsgálatainkban is szerepet kaptak. A baloldali ábra által felölelt frekvencia tartomány határait ezen az ábrán két függőleges vonallal jelöltük. Az ábra bal oldalán helyeztük el az időtengely 0.1 másodperces létráját.

A hetedik mező az elemzés főbb adatait tünteti fel.

Végül a nyolcadik mező a számítógépes spektrum-elemzés kiértékelésének eredményét ábrázolja kottagrafikai formában. A megfigyelésre érdemes időpontokat a szintvonalas ábrán és a kotta felett azonos számokkal (pl. [1], [2], stb.) jelöltük meg.

3. Vizsgálati eredmények

3.1. Az első metszetben (2. ábra) a fül utáni lejegyzés és a számítógépes elemzés eredménye az ütem eleji G5 hang megszólalásában különbözik. A lejegyző ezt úgy kívánta érzékelteni, hogy mind az ütem egyre eső főhangot előlegző G5-öt, mind a főhang G5-öt (pontozott negyed) a hallható mozgatottság mértékének megfelelően négy egymást követő nyolcad hangban írta ki. Az elemzés ábrája alapján viszont ezt úgy értékeltük, hogy az ütem elején a G5 hang egy negyed időtartamában kétszer szólal meg. Az első megszólalása [1] hosszabb, a második [2] rövidebb. A kétszeri megszól-

lalásra a hangszín változásából következtethetünk. Az első megszólaláskor a spektrális alaphang (G5) mellett a meghatározó részhang a harmadik harmonikus (a kvint), míg a második megszólaláskor az alaphang⁸ oktávja dominál. Ez markáns hangszínváltozásra utal, miközben a spektrális alaphang frekvenciája is mutat egy árnyalatnyi elmozdulást a sávon belül (a második megszólalás [2] a magasabb).

3.2. A második mintában (3. ábra) a két módszer eredményének különbözősége a vizsgált szakaszon az E5 hang megszólalásainak időtartamában mutatkozik. Az ütem elejétől kezdve az E5 spektrális alaphang van érvényben, de úgy, hogy közben az intenzitás csúcsok többszöri megszólalást [2, 3, 4] jelentenek. Ezek időaránya: 1:2:1, amit az ábra jól szemléltet. Mellékesen megfigyelhetjük a minta elején az előző ütemben felhangzó A5 hang vibratóját. Ez az alaphang-tartományban a sáv kiszélesedésében mutatkozik meg, amely áterjed a szomszédos hangok sávjába is. A lineáris frekvencia-felbontás következtében a vibrato szemléletesebben rajzolódik ki a felhangok tartományában. Ennek a hangnak a kétszeri megszólalását a felhangok arányának lényeges megváltozására alapozzuk. Miközben az alaphang és az ötödik harmonikus állandóan erős, azalatt a harmadik harmonikust a második harmonikus váltja fel. Az állandóan jelenlévő ötödik harmonikus változása mutatja markánsan a folyamatos frekvencia elmozdulás tényét. A változás lefolyásának tartamából pedig látható, hogy az a vibrato szokványos ütemét követi. (A vibrato szokásos frekvenciája⁹ a 4–12 Hz tartományba esik,¹⁰ a leggyakoribb értéke 7–8 Hz.)

3.3. A harmadik kivágatban (4. ábra) a két meghatározás eredményének lényeges különbsége, hogy az ütemkezdő G5 hang után következő két hang [1, 2] magassága nem G5, hanem A5. Itt azzal a jelenséggel találkozunk, amit T. L. jellemzőként már említett; hogy ui. a primás (az izgalomból kifolyólag is) kissé magasabban intonált a felvételnél. Fülünk azonban az ismert melódiát várja, s itt eleve a G5 hangra állítódik rá. A lejegyző mindamellettt itt a népzenei lejegyzésnek megfelelően járt el, hiszen az az intonációs eltéréseket nyilakkal jelöli. Ami itt ekkora „félrehallást” eredményezett, az a viszonylag gyors tempó alatti gyakori hangszínváltás. Megállapíthatjuk ui., hogy a két megszólalás közül az első intenzívebb, és hosszabb, míg a másik gyengébb és rövidebb. A két megszólalás között lényeges hangszínbeli különbség jelei olvasható ki abból, hogy az első esetben megszólal a második, negyedik és ötödik harmonikus, míg a másodikonál csak az alaphang intenzitása jelentős.

3.4. A negyedik vizsgált jelszakaszban (5. ábra) a fül utáni lejegyzéshez képest a számítógépes elemzéssel kimutatott különbség az, hogy láthatóvá válik az ütem kezdőhangjának finomabb szerkezete. Ennek alapján állíthatjuk, hogy az ütem első negyedében az E6 hang négyszer szólal meg [1, 2, 3, 4], amit megelőlegez egy rövid hang. A négy megszólalást szaporasága alapján már a tremolo irányába mutató hangfelbontásnak

⁸ Elemzésünk során alaphangnak minden esetben a spektrális alaphangot nevezzük, tehát nem a tonikai alaphang értelemben használjuk!

⁹ A vibrato frekvenciája a folyamat periódusidejének reciproka [Hz], amplitudóját célszerűen centben fejezzük ki.

¹⁰ Rossing, 1990.

is minősíthetjük. Ezzel együtt jól kivehető a vibrato kialakulása is. Ezt jelzi a spektrális alaphang sávjának kiszélesedése, míg a harmadik harmonikus jól kirajzolódó ingadozása már bizonyító erejű is [1, 2, 3, 4].

3.5. Az ötödik metszet (6. ábra) számítógépes elemzése jelentős eltérést mutat a fül utáni lejegyzés kottájához képest. Ahol a fül utáni lejegyzés az ütem első negyedében két nyolcad tartamú H5 hangot jelez (a kottán A5 előkével), ott az elemzés ábrájából az alábbi rajzolódik ki: olyan glissando zajlik le, amelynek a kezdete [1] és vége [3] erősebb dinamikájú, ami a kétszeri megszólalás érzetét kelti. A közbülső szakasz [2] kisebb intenzitású H5 hangmagasságú. Az eleje a B5 frekvencia tartományából indul, a vége eléri a C6 tartományát. A hangnemi elvárás következtében azonban a gyors változás miatt az a benyomásunk, mintha a várt H5 hang szólalna meg kétszer.

3.6. A hatodik metszetben (6. ábra) a két eredmény alig tér el egymástól. A G5 hang kétszeri megszólalása [4, 5] az elemzés tanúsága szerint rövidebb. A kétszeri megszólalás a részhangstruktúra változásában is tükröződik.

3.7. A hetedik metszetben (7. ábra) a számítógépes elemzés a fül utáni lejegyzéshez képest az A5 hang kétszeri megszólalásánál csekély eltérést mutat: az első megszólalás [1] nagy intenzitású, rövid időtartamú, a második megszólalás [2] hosszabb tartamú, kisebb intenzitású, és a részhang-struktúrában is különböznek.

3.8. A nyolcadik metszetben (7. ábra) lényegében megegyezik a két módszer eredménye. A kétszeri megszólalás [3, 4] a kis intenzitás-változás mellett inkább a hangmagasság sávján belül bekövetkező árnyalatnyi alaphang-magasság ugrás következménye.

3.9. A kilencedik metszetben (8. ábra) az eltérés csupán annyi, hogy a fül utáni lejegyzéshez képest többszöri megszólalás [1, 2, 3, 4] mutatható ki mind az intenzitás pulzálása, mind a spektrális összetevők arányának megváltozása alapján.

3.10. Az utolsó vizsgált mintában (8. ábra) a két módszer eredménye azonos. A F5# hang kétszeri megszólaltatása [5, 6] szintén a lényegében változatlan intenzitás mellett mérhető spektrális szerkezetváltás révén valósul meg.

4. Következtetések

A fül utáni lejegyzés és a számítógépes elemzés grafikus ábrázolásának összevetése alapján a következő megállapításokat tehetjük.

4.1. Noha fülünk a 200 ms-nál rövidebb időtartam alatt lezajló gyors változásokat is megbízhatóan érzékeli, azt analitikusan leképezni a változások sebességének növekedésével csak egyre bizonytalanabban képes. Ebben a vonatkozásban *a számítógépes elemzés alkalmazása ad segítséget a részletek feltárása révén.*

4.2. A bemutatott technika a kezelhetőség és időigényesség szempontjából még nem felel meg az általános zenei alkalmazás szükségleteinek. Ezért a módszert úgy kell tovább fejleszteni, hogy a manuális műveleteket algoritmizálva, interaktív technikával gyorsítva, sőt automatikussá téve, az elemző szoftverre hárítsuk át. Ennek megvalósítása folyamatban van.

4.3. Arra a kérdésre hogy a hegedűművész előadói játékában milyen eszközökkel éri el a hang „erősítését”, az akusztika oldaláról választ adhatunk a hangmikroszkópia segítségével. Füleki László primás hegedűjátékában a kiválasztott rövid szakaszok számítógépes vizsgálata különböző hangerőfokozási módokat mutatott ki. *Általános módszere az elemzések tanúsága szerint az, hogy a hang időtartamában a hang belső szerkezetének többszöri megváltoztatásával többszöri megszólalást produkál, ezzel szubjektíve hangerő fokozást valósít meg.* Ennek technikai eszközei (zárójelben a metszet sorszáma, amelyben megfigyelhető):

- alapfrekvencia elmozdulás{ 1, 8 }
- glissando{ 5 }
- vibrato{ 2, 4 }
- tremolo{ 2, 4, 5, 6, 7, 9 }
- hangszínváltás (spektrális variáció){ 1, 2, 3, 6, 7, 9, 10 }
- fentiek kombinációja{ 1, 2, 4, 5, 6, 7, 9 }

Összefoglalásként megállapíthatjuk, hogy a fül utáni lejegyzés és a számítógépes elemzés összevetése lehetővé tette a zenei hang részletesebb feltárását.

Irodalomjegyzék

Hess W., 1983.

Pitch Determination of Speech Signals. Springer-Verlag. Berlin.

Hesslmann N., 1985.

Digitális jelfeldolgozás. Műszaki Könyvkiadó, Budapest.

Pintér I., 1990.

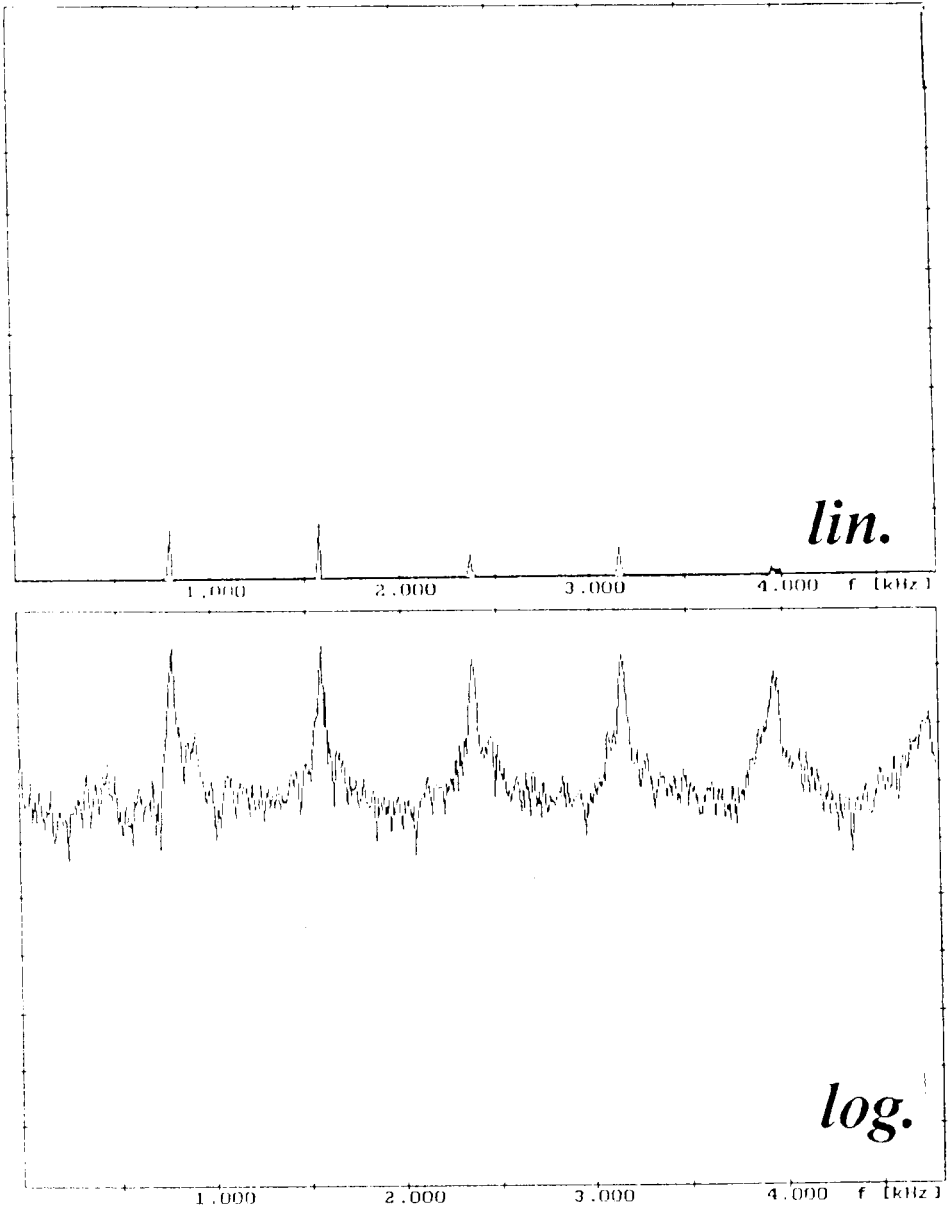
Számítógépes hangmikroszkópia I. Zenetudományi dolgozatok 1990–91 Budapest.

Rossing T. D., 1990.

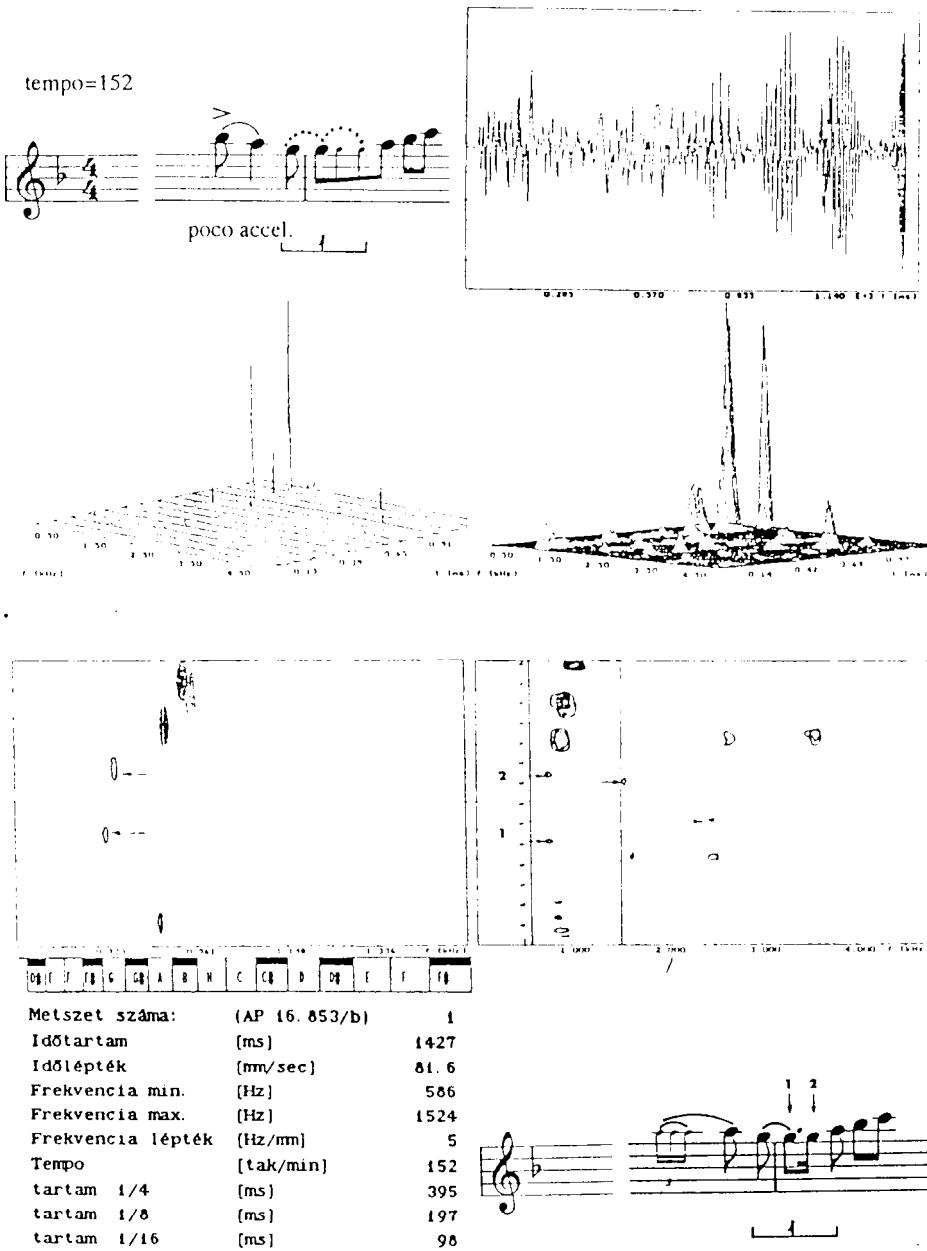
The Science of Sound. 2nd Ed. Addison-Wesley Publ. Comp., Reading, Massachusetts.

Tarnóczy T., 1991.

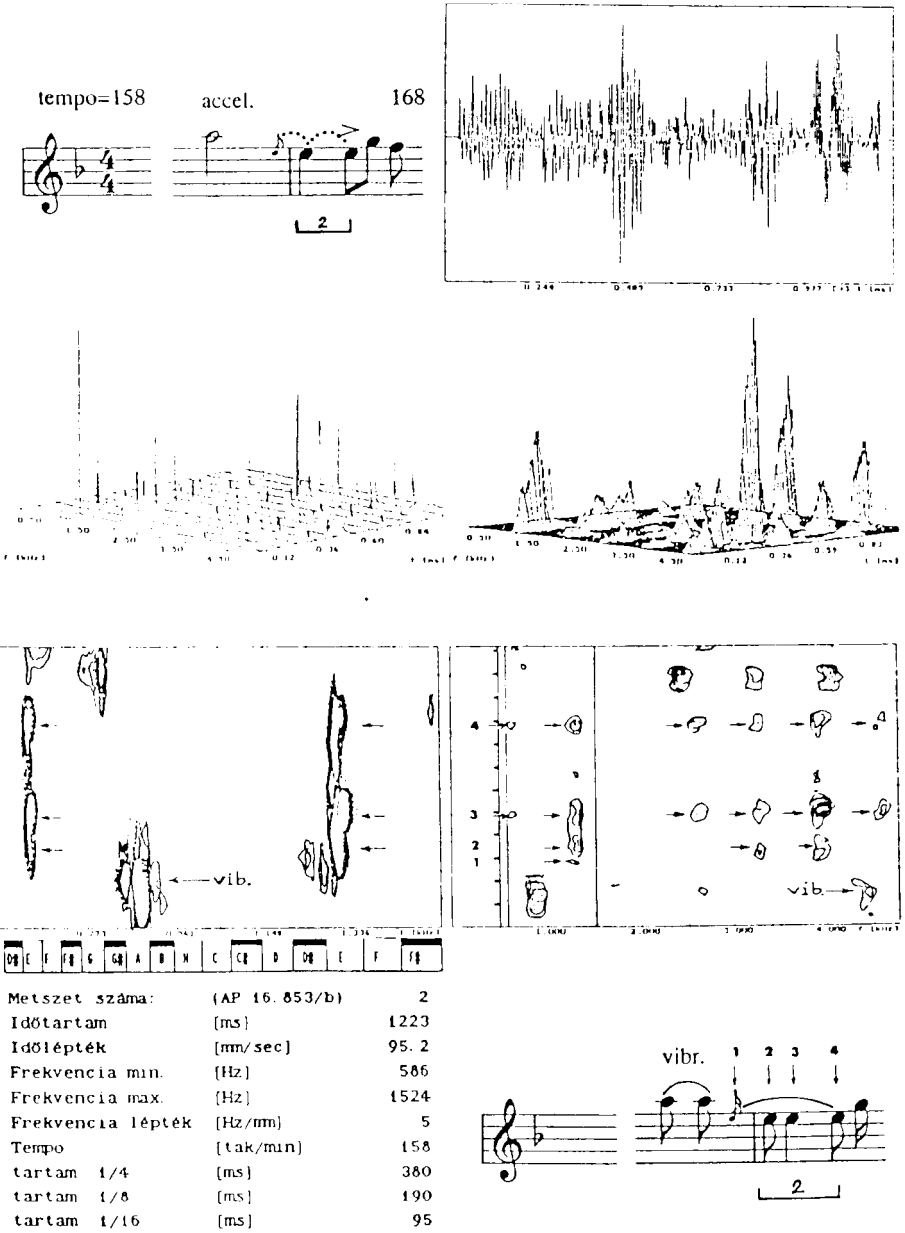
Einführung in die musikalische Akustik. Akad. Kiadó, Budapest



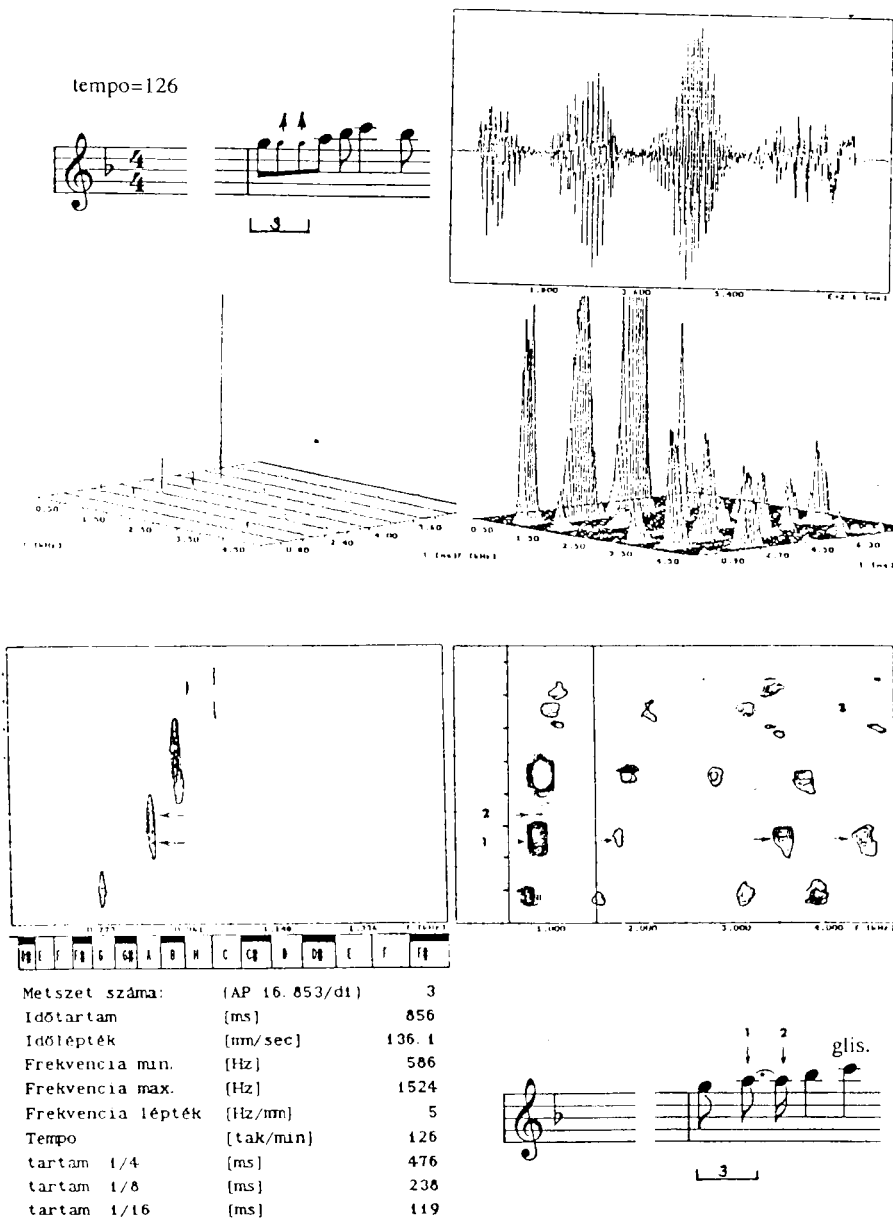
1. ábra



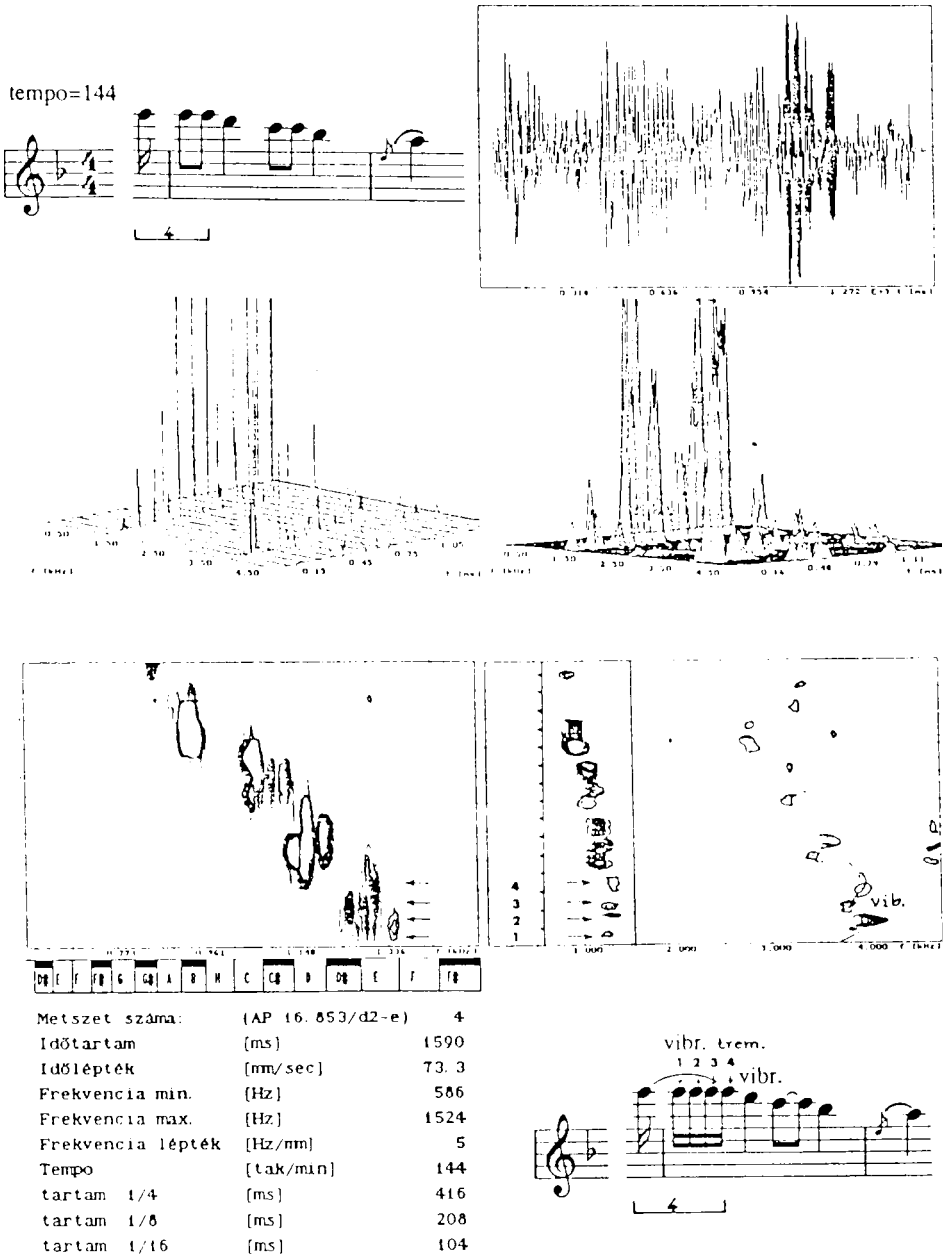
2. ábra



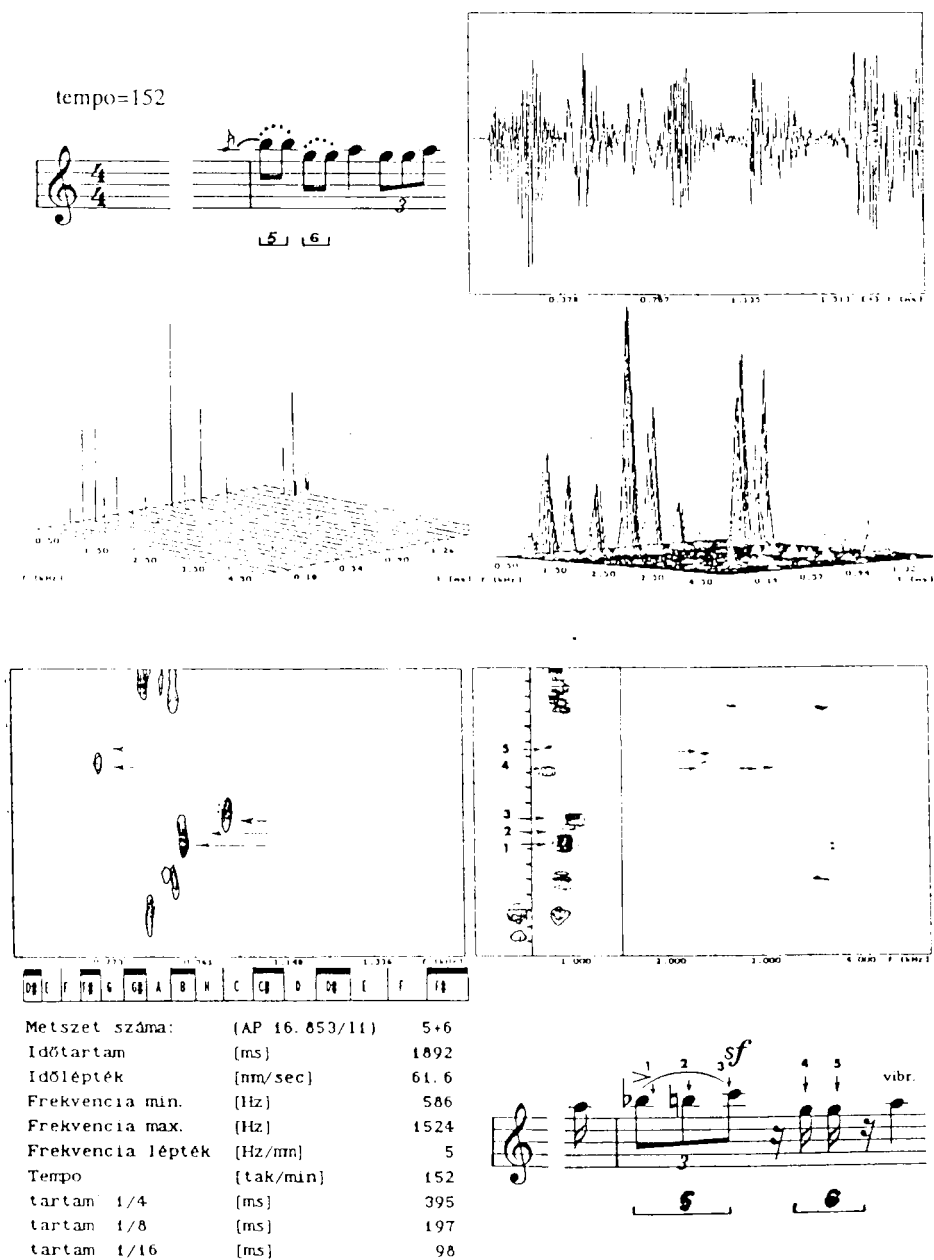
3. ábra



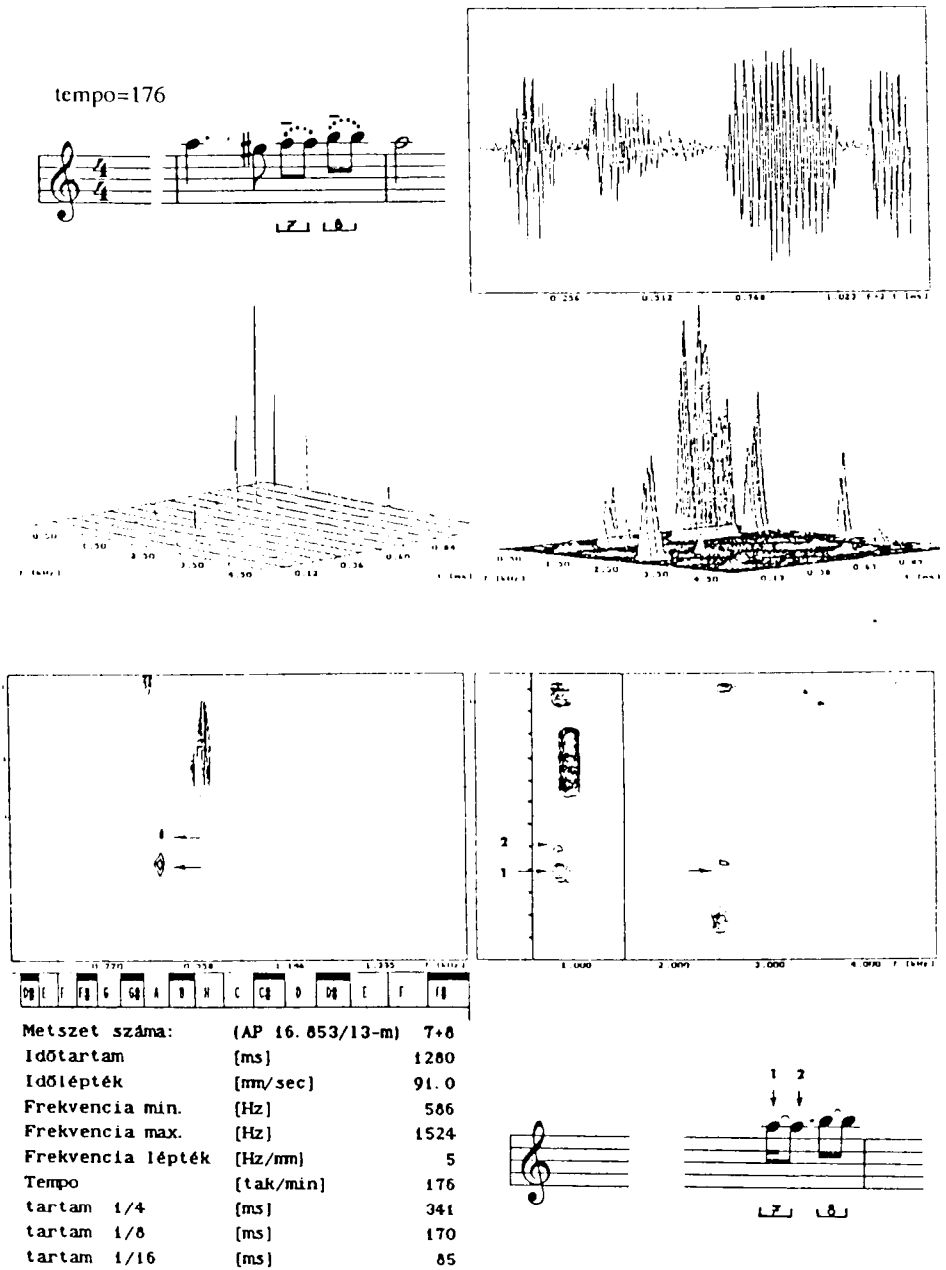
4. ábra



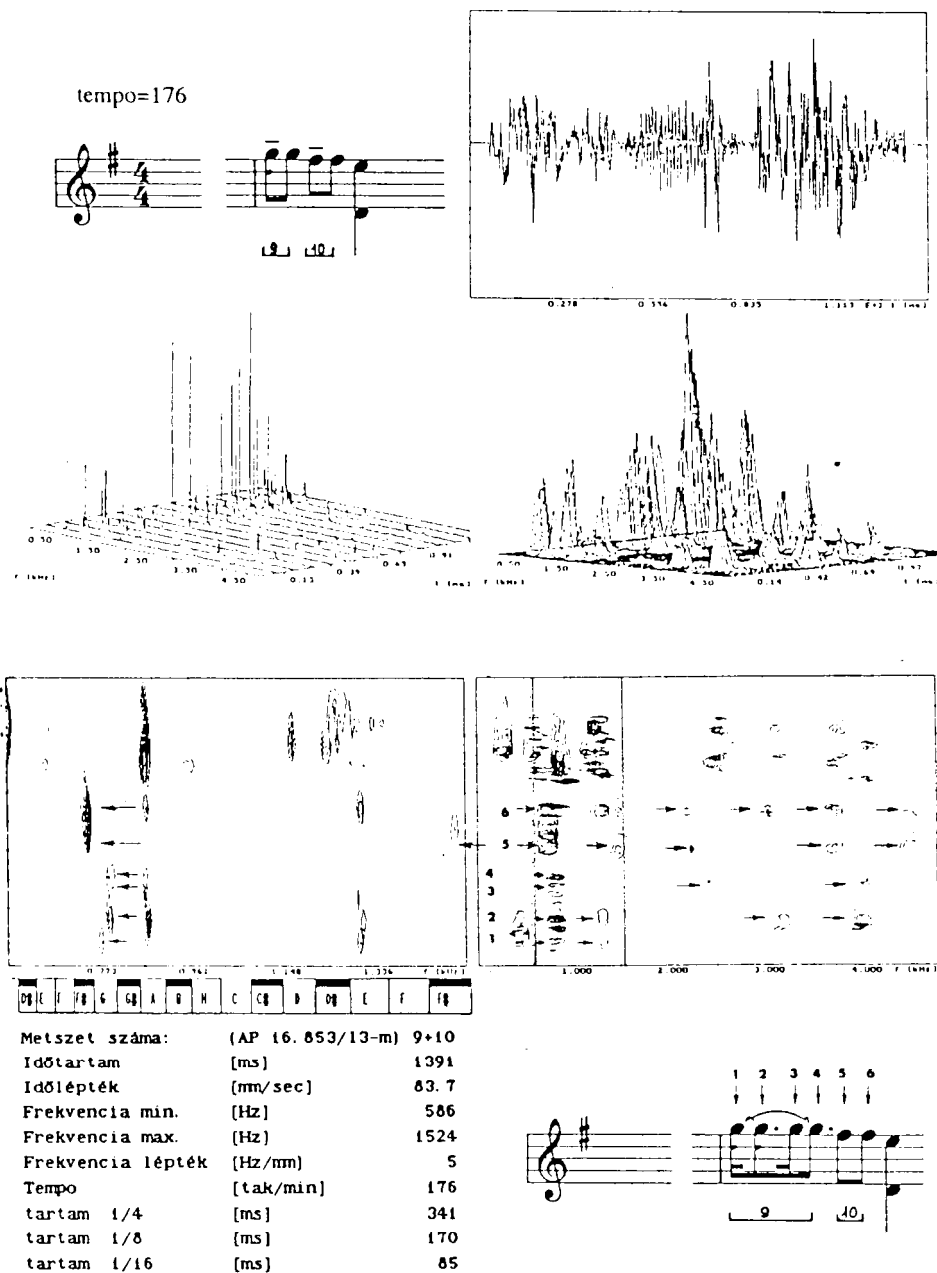
5. ábra



6. ábra



7. ábra



8. ábra

István Pintér:

COMPUTERIZED SOUND MICROSCOPY II

Application of sound microscopy: comparison of notation by ear and sound-microscopic analysis data on a folk fiddle music example.

It is known that folk music artists apply characteristic techniques to strengthen sound effects. Generally, it is spontaneous, so it is not clear how they produce it, which acoustic phenomena carry the message of the artist. Analysis of some sound sequences was made to discover the spectral form of these techniques. During the analysis it was necessary to overcome the difficulties caused by acoustical uncertainty. The aim of this paper is the interpretation of the difference between the notation by ear and the notation obtained by sound-microscopic analysis. In the case of the tested sequences several peculiarities of the applied techniques for strengthening sound effect were shown. Articulating a note in the melody the artist produces multiple sounding by quickly changing the spectral structure of the sound. The characteristic types of these techniques were demonstrated as:

- micro detuning of pitch
 - glissando
 - vibrato
 - tremolo
 - change of timbre (variation of intensity of partials)
- combination of the techniques mentioned above.

A MAGYAR ZENETUDOMÁNY BIBLIOGRÁFIÁJA 1991–92

Összeállította:

Pogány György – Szepesi Zsuzsanna

Bevezetés

Bibliográfiánk az 1991-ben és 1992-ben, illetve korábban megjelent, de tudomásunkra csak most jutott magyar zenetudományi szakirodalmat regisztrálja, vagyis jegyzékünk magába foglalja (1) a magyarországi szerzők hazai és külföldi kiadványban megjelent publikációit, (2) a külföldön élő magyar szerzők hazai kiadványban közzétett írásait, valamint (3) a külföldi szerzők magyarországi kiadványban a magyar zenéről közreadott tanulmányait. A korábbi évek gyakorlatától eltérően külföldi szerzők külföldön megjelent, de a magyar zenével foglalkozó publikációi a *Függelék* helyett a bibliográfia törzsrészébe kerültek.

Mivel két év anyagát tartalmazza a jegyzék, szükségessé vált a bibliográfia szakrendjének jobb tagolása. A fő fejezetek megmaradtak, de alfejezetek segítik a könnyebb tájékozódást. Jelentős eltérés, hogy mind az egyetemes, mind a magyar zenetörténeti fejezeten belül az egy adott zeneszerzőre vonatkozó publikációkat a tárgyaló személy neve alatt adjuk közre.

A bibliográfia szakrendje tehát a következő (a zárójelben található számok a tétel-számok):

Pótlás. 1990 és korábbi évek (1–120.)

I. Általános művek

Bibliográfiák, katalógusok, zenei kalauzok (121–126.)

Zenei könyvtárak (127–131.)

Zeneelmélet, zenei akusztika (132–154.)

Hangszerek, hangszer-történet (155–200.)

Zenei élet, zeneszociológia, zenepszichológia (201–240.)

Interjúk (241–321.)

Köszöntők, megemlékezések, portrék (322–371.)

Zenei rendezvények, fesztiválok, kiállítások (372–425.)

Hangversenykritika (426–509.)

Hanglemezkritika (510–534.)

Operakritika, operatörténet (535–588.)

Jazz, popzene (589–601.)

II. Egyetemes zenetörténet

Általában (602–625.)

Egyes zeneszerzők (626–722.)

III. Magyar zenetörténet

Általában (723–749.)

Egyes zeneszerzők (750–929.)

IV. Népzene, néptánc

Népzene (930–989.)

Néptánc (990–1012.)

V. Zenepedagógia (1013–1043.)

A bibliográfia a zenetudományi szakirodalom mellett a zenepedagógiai irodalmat és a zenei élet eseményeiről beszámoló közleményeket csak válogatva tartalmazza. A fontosabb tanulmányköteteket, gyűjteményes munkákat szerzők szerint, analitikusan dolgoztuk fel.

Budapest, 1993. VI. 30.

Az átnézett időszaki kiadványok jegyzéke

Acta Ethnographica Tom. XXXV. Fasc. 1–2.
 Alföld 1991. 1–12., 1992. 1–12.
 Archiv für Musikwissenschaft 1991. 1–4.,
 1992. 1–4.
 Budapesti Könyvszemle (BUKSZ) 1991. 1–4.,
 1992. 1–4.
 Bulletin of the International Kodály Society
 1991. 1–2., 1992. 1–2.
 Early Music 1991. 1–4., 1992. 1–4.
 Élet és Irodalom 1991. 1–52., 1992. 1–52.
 Ethnographia 1990. 1–4.
 Ethnomusicology 1991. 1–3.
 Folklore 1991. 1–2.
 Fontes Artis Musicae 1990. 4., 1991. 1–4.,
 1992. 1–2.
 Hangszervilág 1991. 0. (bemutatószám), 1.,
 1992. 1–5.
 Helikon 1991. 1–4., 1992. 1–4.
 Honismeret 1990. 2–3., 1991. 1., 1992. 3.
 Hungarian Music Quarterly 1990. 1–4., 1992. 1.
 Irodalomtörténet 1990. 2–4., 1991. 1–4., 1992. 1–4.
 Irodalomtörténeti Közlemények 1990. 2–6.,
 1991. 1–6., 1992. 1–6.
 Jelenkor 1991. 1–12., 1992. 1–12.
 Journal of the American Liszt Society 1990.
 Vol. 28., 1991., Vol. 29–30.
 Journal of Music Theory 1991. 1–2.
 Kortárs 1991. 1–12., 1992. 1–12.
 Könyvtári Figyelő 1991. 1–4., 1992. 1–4.
 Könyvtáros 1991. 1–12., 1992. 1–3.
 Kritika 1991. 1–12., 1992. 1–12.
 Magyar Filozófiai Szemle 1990. 1–6., 1991. 1–6.,
 1992. 1–2.
 Magyar Könyvszemle 1990. 1–4., 1991. 1–4.,
 1992. 1–4.
 Magyar Nemzeti Bibliográfia.
 Időszaki Kiadványok Repertórium
 1991. 5–12., 1992. 1–12., 1993. 1–7.
 Magyar Nemzeti Bibliográfia.
 Könyvek Bibliográfiája 1991. 8–24., 1992.
 1–24., 1993. 1–14.
 Magyar Nyelv 1991. 1–4., 1992. 1–4.
 Magyar Nyelvőr 1990. 1–4., 1991. 1–4., 1992. 1–4.
 Magyar Tudomány 1991. 1–12., 1992. 1–12.
 Magyar Zene 1990. 3–4., 1991. 1–4., 1992. 1–4.
 Mozgó Világ 1991. 1–12., 1992. 1–12.
 Music and Letters 1991. 1–4.
 Musica 1991. 1–6., 1992. 1–6.
 Die Musikforschung 1991. 1–4., 1992. 1–4.

MusikTexte 1991. 38–42., 1992. 43–45.
 Musiktheorie 1991. 1–3., 1992. 1–3.
 Muzsika 1991. 1–12., 1992. 1–12.
 Muzyka 1991. 1–3.
 Nagyvilág 1991. 1–12., 1992. 1–12.
 19th Century Music Vol. 14. 1990–1991. 2–4.
 Neue Zeitschrift für Musik 1991. 1–12., 1992.
 1–12.
 The New Hungarian Quarterly 1991. 121–124.
 Notes Vol. 47. 1990–1991. 2–4., Vol. 48.
 1991–1992. 1–4., Vol. 49. 1992–1993. 1.
 Operaélet 1991. 1., 1992. 1–5.
 Österreichische Musikzeitschrift 1991. 1–12.,
 1992. 1–12.
 Parlando 1991. 1–6., 1992. 1–6.
 Studia Musicologica Tom. 32–34.
 Táncművészet 1991. 1–12., 1992. 1–10.
 Társadalmi Szemle 1991. 1–12., 1992. 1–12.
 Tempo 1991. 176–179.
 Tiszatáj 1991. 1–12., 1992. 1–12.
 Új Írás 1991. 1–12.
 Valóság 1991. 1–12., 1992. 1–12.
 Zeneszó 1991. 1–10., 1992. 1–10.

Rövidítésjegyzék

BulletinKodály.	Bulletin of the International Kodály Society
CP.	Cantus Planus
ÉletIrod.	Élet és Irodalom
Ethn.	Ethnographia
HMQu.	Hungarian Music Quarterly
Honism.	Honismeret
HungÉrt.	Hungarológiai Értesítő
Hv.	Hangszervilág
ItK.	Irodalomtörténeti Közlemények
JournalAmLisztSoc.	Journal of the American Liszt Society
Kr.	Kritika
MozgóV.	Mozgó Világ
Muzs.	Muzsika
MZene.	Magyar Zene
NHQu.	The New Hungarian Quarterly
Oé.	Operaélet
ÖMZ.	Österreichische Musikzeitschrift
Parl.	Parlando
SM.	Studia Musicologica
Táncműv.	Táncművészet
Ztd.	Zenetudományi dolgozatok

Pótlás. 1990 (és korábbi évek)

1.
ADORNO, Theodor Wiesengrund
Írások a magyar zenéről. Gyűjtötte, ford., jegyzetekkel ellátta Breuer János. Bp. 1984. Zeneműkiadó.
Ism. R. L. = HungÉrt. 1986. 3–4. 207–208.
2.
ALBRECHT János – GÁFFOR Ilona
Bartók Béla Pozsonyban. = Szabadelvű Unió. 1990. tél. 148–156.
3.
ALFÖLDY-BORUSS István
A Pátria népzenei hanglemezsorozat. = Artes Populares. 12. 1985. 257–272.
4.
ÁMENT Ferenc Lukács
A pannonhalmi bazilika orgonáinak története. = Az Úr szolgálatának iskolája. A gimnázium tanárainak tanulmányaiból, 1939–1989. Szerk. Borián Elréd. Pannonhalma, 1990, Bencés Gimnázium. 195–198.
5.
ÁRPA István
A magyar népdal és a népdaléneklés helyzete Kárpátalján. = Nyelvünk és Kultúránk. 80. 1990. 70–73.
6.
ÁRPA István
A magyar, orosz, ukrán (ruszin) beszéd és népdal hangképzésének intonációs és tonalitási alapja. = Nyelvünk és Kultúránk. 80. 1990. 43–47.
7.
AVASI Béla
A vikariálós szext és a modális válasz analógiája. = Juhász Gyula Tanárképző Főiskola Tudományos Közleményei. Tanulmányok a nyelvészet, az irodalom és az esztétika köréből. 1989. 175–183.
8.
BALÁZS István
Túl az „irodalmi operán”. = Nappali Ház. 1990. 3. 65–75.
9.
BÁRDOS Kornél
Sopron zenéje a XVI–XVIII. században. Bp. 1984. Akad. Kiadó.
Ism. Stoll Béla. = HungÉrt. 1986. 3–4. 201.
10.
BARNÁS Ferenc
A zene szerepe Hermann Hesse frói világában. = Literatura. 1990. 3. 306–315.
11.
BARSÍ Ernő
„Megérett, megérett Écs hegyén a szőlő...” Népdalok és mondókák Écsről. Győr, 1985.
Ism. K. L. = HungÉrt. 1987. 1–2. 287.
12.
BARSÍ Ernő
A zene egy sályi pásztor életében. Bp. 1984. Akad. Kiadó.
Ism. Szemerkenyi Ágnes. = HungÉrt. 1986. 3–4. 212–213.
13.
BATES, William
The Haselböck edition of Liszt's Organ works. = JournalAmLisztSoc. Vol. 28. 1990. 42–68.
14.
BERLÁSZ Melinda
Lajtha László. Bp. 1984. Akad. Kiadó.
Ism. K. L. = HungÉrt. 1986. 3–4. 201–202.
15.
BIELICZKYNÉ BUZÁS Éva
Számvetés Lehel György karmesterrel a Magyar Rádió és az új magyar zene évtizedeiről. = MZene. 1990. 4. 423–444.
16.
BIGET, Michelle
Forradalom a politikában, forradalom a zenében. Találkozások és ellentmondások. Ford. Tóth Péter. = Sic itur ad astra. 1990. 148–162.
17.
BREWER, Charles E.
The historical context of polyphony in medieval Hungary: an examination of four fragmentary sources. = SM. Tom. 32. 1990. 5–21.
18.
BRIXEL, Eugen
Das Signalwesen der Postillone in Österreich – Ungarn. = SM. Tom. 32. 1990. 347–382.
19.
CSENGERY Adrienne
Barokk gesztusok. Riporter J. Győri László. = Nappali Ház. 1990. 3. 39–42.

20.
CSUHAI István
Változatok az operára, opusszám 2. = Nappali Ház. 1990. 3. 48–49.
21.
DAMSCHRODER, David
Liszt's compositions lessons from Beethoven (Florence, 1838–1839): „Il penseroso”. = *Journal of American Liszt Society*. Vol. 28. 1990. 3–19.
22.
DÉVAINÉ Kluka Adrienne – UJVÁRY Zoltán
Dalol Kocsis Julianna. Debrecen, 1990, KLTE. 209 p.
/Gönnör Néprajza 25./
23.
DOBSZAY, László
Benjamin Rajeczky. = *HMQu*. 1990. 2. 7–8.
24.
DOBSZAY, László
Corpus Antiphonarium Officii, Ecclesiarum Centralis Europae. Bp. MTA Zenetudományi Intézete.
I/A. Salzburg: Pars temporalis. 1990. 254 p.
25.
DOBSZAY László
A gregorián ének előadásának útjai. = *MZene*. 1990. 3. 303–316.
26.
DOBSZAY László
A magyar dal könyve. Bp. 1984, Zeneműkiadó.
Ism. R. L. = *HungÉrt*. 1986. 3–4. 202–203.
27.
DOBSZAY László
Magyar zenetörténet. Bp. 1984, Gondolat.
Ism. Rónay László. = *HungÉrt*. 1986. 3–4. 203–204.
28.
DOBSZAY, László
On the performance of Gregorian chant. = *HMQu*. 1990. 3–4. 19–24.
29.
DOBSZAY, László
Plainchant in mediaeval Hungary. = *Journal of the Plainsong and Mediaeval Music Society*. Vol. 13. 1990. 49–78.
30.
DOBSZAY László
A zsolozsma-himnuszokról. = *Jel*. 1990. 4. 23–25.
31.
DOLINSZKY Miklós
Tagadás és paradoxon. A Schubert minor–major metafizikája. = *Nappali Ház*. 1990. 3. 80–84.
32.
DOLINSZKY, Miklós
Transition from solo to ensemble genres in chamber music with obbligato keyboard in the middle of the 18th century. = *HMQu*. 1990. 3–4. 2–11.
33.
DOMOKOS Zsuzsa
Az epika szerepe Borogyin Igor herceg című operájában. = *MZene*. 1990. 3. 323–336.
34.
ECKHARDT Mária
A Liszt Ferenc Emlékmúzeum új szerzeményei 1986–1989. 2. Liszt-levelek. = *MZene*. 1990. 3. 233–254.
35.
FALVY, Zoltán
Historical music sociology: the Simplicissimus phenomenon. = *SM*. Tom. 32. 1990. 341–345.
36.
FANCSALI János
Bartók Béla sepsiszentgyörgyi hangversenye. = *MZene*. 1990. 3. 255–262.
37.
FEHÉR Zoltán
A magyar népdalgyűjtés története. = Válogatás a IV. Bajai Tantárgypedagógiai Tudományos Konferencián elhangzott előadásokból. 1989. november. (Fel. szerk. Richnovszky Andor. Szerk. Bakó Gyöngyi.) Baja, 1990, Eötvös József Tanítóképző Főiskola. 473–477.
38.
FERENCZI, Ilona
Musikalische Rechtschreibung und „Variierung” in ungarischsprachigen Gradualen des 16–17. Jahrhunderts. = *SM*. Tom. 32. 1990. 41–53.
39.
FORTE, Allen
Liszt's experimental idiom and twentieth-century music. = *Music at the turn of century. A 19th Century Music reader*. Ed. Joseph Kerman. Berkeley, 1990, University of California. 93–112.
40.
GÁRDONYI Zoltán
Elemző formátan. A bécsi klasszikusok formavilága. Utánnymás. Bp. 1990, Ed. Musica. 98 p.

41.
GÖNCZ Zoltán
Bach – a szerialista? A 14. Contrapunctus „programozott” ütemei. = *MZene*. 1990. 3. 317–323.
42.
Graduale Strigoniense (s. XV/XVI). Ed. by Janka Szendrei. Bp. 1990, MTA Zenetudományi Intézet.
2. 465 p. /*Musicalia Danubiana* 12./
43.
HADAS Miklós
Karizma és üdvtan 1–2. = *Hiány*. 1990. 18. 27–33., 19. 30–33.
Kodály Zoltán pályájának értelmezéséhez.
44.
HAMBURGER Klára
Kiadatlan Liszt-levelek Münchenben. = *MZene*. 1990. 4. 373–393.
45.
HARENBERG, Michael
Neue Musik durch neue Technik? Kassel, 1989, Bärenreiter.
Ism. Keuler Jenő. = *SM*. Tom. 32. 1990. 7. 471–473.
46.
Hollósy Kornéliának a magyar írók. Április 13, 1857. Makó, 1990, József Attila Múzeum. 22 p.
/A makói múzeum füzetei 67./
47.
HOMOLYA, István
Valentin Bakfark. Bp. 1984, Corvina.
Ism. Szőnyi György Endre. = *HungÉrt*. 1986. 3–4. 204–205.
48.
HORNYÁK, Mária
Ferenc Brunszvik, ein Freund von Beethoven. = *SM*. Tom. 32. 1990. 225–233.
49.
HORVÁT László
A Duna-menti országok népzenei fesztiválja a Vajdaságban. = *Nyelvünk és Kultúránk*. 79. 1990. 76–79.
50.
HORVÁTH Géza
A Csehszlovákiai Magyar Tanítók Központi Énekkarának szerepe a szlovákiai magyarság kulturális életében. = *Nyelvünk és Kultúránk*. 79. 1990. 79–82.
51.
HUBERT Gabriella, H.
Az éneklés Laskai Csókás Péter teológiai rendszerében. = *ItK*. 1990. 2. 218–223.
52.
JAGAMAS János
Magyaró énekes népzeneje. Bukarest, 1984, Kriterion.
Ism. Kósa László. = *HungÉrt*. 1987. 1–2. 285.
53.
KÁRPÁTI András
Aristoxenos és a pythagoreusok. = *MZene*. 1990. 3. 227–233.
54.
Kartal táncletele és táncai. Gyűjtötte és lejegyezte Hintalan László. Gödöllő, 1985, Petőfi Sándor Művelődési Központ.
Ism. Kósa László. = *HungÉrt*. 1987. 1–2. 274–275.
55.
KERÉNYI Károly
Orpheus mint dionysosi szimbólum. Az olasz opera születése. Ford. Bolla Mária. = *Nappali Ház*. 1990. 3. 30–37.
56.
KIRÁLY Péter
Adalékok Bakfark életéhez és munkásságához. = *MZene*. 1990. 4. 339–346.
57.
KIRCHER, Athanasius
Musurgia Universalis. Deutsche Ausgabe 1662. Neudrucke 1988. Kassel, Bärenreiter.
Ism. Vikárius, László. = *SM*. Tom. 32. 1990. 465–470.
58.
KIS Lajos – BODOR Anikó
Az aldunai székekelyek népdalai. Újvidék, 1984, Hungarológiai Kutatások Intézete.
Ism. Tátrai Zsuzsanna. = *HungÉrt*. 1986. 3–4. 232.
59.
KLENJÁNSZKY, Tamás
Interart Festivalcenter. = *HMQu*. 1990. 2. 4–6.
60.
KODÁLY Zoltán
Magyarság a zenében. Bp. 1984, Magvető.
Ism. N. S. K. = *HungÉrt*. 1986. 3–4. 205–206.

61.
KODÁLY Zoltán
Voyage en Hongrie. Napló. Szerk. Sz. Farkas Márta. Bp. 1984. Múzsák.
Ism. Balogh György. = HungÉrt. 1986. 3–4. 206.
62.
KOLLERITSCH, Otto
Laudatio für György Ligeti. = SM. Tom. 32. 1990. 455–460.
63.
KOVÁCS Mária
Liszt Ferenc belgiumi levelei másolók kézírásában. = MZene. 1990. 4. 394–397.
64.
KÓTELES György
Esztétikai és pszichológiai tényezők szerepe a zene befogadásában. Vizsgálatok nevelőotthonban élő serdülők körében. = Társadalomtudomány. 1990. 97–134.
65.
LÁSZLÓ Ferenc
Bartók Béla és Constantín Břailoiu tudományos együttműködésének dokumentumai. = MZene. 1990. 4. 398–402.
66.
LÁZÁR, Katalin
Some new results of researching Ob-Ugrian vocal folk music. Congressus Septimus Internationalis Feno-Ugristarum, Debrecen. 27. VIII. – 2. IX. 1990. 4 Sessionses Sectorium: Ethnologica et folklorica. Red. Elek Bartha. Debrecen, 1990, KLTE. 244–249.
67.
LENDVAY Kamilló
A fegyelem a művészetben. Ríporter Csák P. Judit. = Magyarok. 1990. 10. 126–131.
68.
Lissznyay Julianna hangszeres gyűjteménye. Közreadja Tari Lujza. Bp. 1990. MTA Zenetudományi Intézete. 235 p.
/Műhelytanulmányok a Magyar Zenetörténethez 13./
69.
Liszt Ferenc Gedankmuseum Hochschule für Musik. Zsgest. von Györgyi Éger. Bp. 1990. Liszt Hochschule für Musik. 32 p.
70.
LUKÁCS Antal
Esztétika – posztmodernizmus – zene. = MZene. 1990. 3. 263–270.
71.
MÁCZA Mihály
A Csehszlovákiai Magyar Dalosszövetség országos dalosünnep Komáromban 1938-ban. = Limes. 1990. 1. 45–55.
72.
MARSCHALKÓ Zsolt
Mátrai képek 1–2. = Palócföld. 1990. 5. 59–71., 6. 33–41.
Kodály Zoltán: Mátrai képek.
73.
MÁTRAY Gábor
A muzsikának közönséges története és egyéb írások. Vál., sajtó alá rend. Gábró György. Bp. 1984, Magvető.
Ism. S. B. = HungÉrt. 1986. 3–4. 127–128.
74.
A mi nótáink. Válogatás 250 év dalaiból. Szerk. Szemerey Tamás, Gál Péter. Sopron. 1990, Erdészeti és Faipari Egyetem. 128 p.
75.
MONA Ilona
Magyar zeneműkiadók és tevékenységük 1774–1867. Bp. 1989. MTA Zenetudományi Intézet.
Ism. Krummel, D. W. = Notes. Vol. 47. 1990. 2. 409.
76.
MONSON, Dale E.
Innocence and the argument of Liszt's „Faust” Symphony. = JournalAmLisztSoc. Vol. 28. 1990. 20–30.
77.
NÁDOR Tamás
Adatok és dokumentumok a pécsi ünnepi játékok történetéből 1933–1938. Pécs, 1985, Megyei Levéltár.
78.
NÁDOR Tamás
Agócsy László. = Baranyai Művelődés. 1990. 3. 3–32.
79.
NAGY Anna
Watteau: Hajóra szállás Cythere szigetére című képe és Mozart: Così fan tutte című operájának rokkoló világgépe. = Társadalomtudomány. 1990. 79–96.
80.
NAGY, Szilvia
La canción folklorica andina en la actualidad. = Artes Populares. 13. 1985. 78–92.

81.
PAKSA Katalin
Bálint Sándor és a népzene-kutatás. Személyes vizsgálatairól. = Ethn. 1990. 2. 323–325.
82.
PAKSA Katalin
Dialectical peculiarities in the performance of a 17th century Hungarian folkhymn. = SM. Tom. 32. 1990. 281–295.
83.
PÁLFY Gyula
Útmutató néptáncok gyűjtéséhez. = Honism. 1990. melléklet a 2–3. számhoz. [6] p.
84.
PÁLFY Miklós
A Hoffmann meséinek nőalakjai. = Helikon. 1990. 2–3. 275–278.
Offenbach, Jacques.
85.
PAPP Géza
Die Quellen der „Verbunkos-Musik“. Ein bibliographischer Versuch. = SM. Tom. 32. 1990. 55–224.
86.
PESCE, Dolores
„Magyar“ ciklus-e a Zarándokévek harmadik kötete? = MZene. 1990. 4. 347–372.
87.
PETHŐ Bertalan
Bartók rejtekútja. Bp. 1984, Gondolat.
Ism. R. L. = HungÉrt. 1986. 3–4. 206–207.
88.
POLOMIK, Tünde
Quellen zur Erforschung der Tätigkeiten und Rollen von Militärorchestern in Bosnien und Herzegowina zur Zeit der österreichisch-ungarischen Verwaltung /1878–1918/. = SM. Tom. 32. 1990. 383–408.
89.
RAJECZKY, Benjamin
Gregorian plainsong and folksong. = HMQu. 1990. 2. 9–16.
90.
RAJECZKY Benjamin
Pásztor Lajos „Két gyöngyösi betlehemes misé“-jéhez. = ItK. 1990. 2. 241.
91.
REITER László
Balassagyarmat harangjai. 1690–1990. = Balassagyarmati Honismereti Híradó. 1990. 1–2. 57–87.
92.
ROSENBLATT, Jay
New Liszt concerto discovered. = HMQu. 1990. 2. 31–33.
93.
SAFFLE, Michael
Little-known Liszt „Sheet-Music“ letters. = Journal-AmLisztSoc. Vol. 28. 1990. 69–72.
94.
A Sajó völgy zenei emlékeiből. Szerk. Nemicsik Pál. Miskolc, 1989, Megyei Pedagógiai Intézet. 64 p.
/Pedagógiai Füzetek/
95.
SAPSZON Ferenc, ifj.
Kodály Zoltán Magyar Kórusiskola. = Magyar Pedagógia. 1989. 3–4. 301–313.
96.
SÁROSI, Bálint
Folk music. Hungarian musical idiom. Bp. 1986, Corvina.
Ism. K. L. = HungÉrt. 1988. 1–2. 286.
97.
SÁROSI, Bálint
Volksmusik. Das ungarische Erbe. (Zenei anyanyelvünk.) (Übertr. Jürgen Gaser.) Bp. 1990, Corvina. 211 p. 24 t.
98.
Sir Solti György és a Chicagói Szimfonikus Zenekar. = Danubius. 1990. 1. 42–43.
99.
SOMFAI, László
The influence of peasant music on the finale of Bartók's Piano Sonata: An assignment for musicological analysis. Studies in musical sources and style. Essays in Honor of Jan LaRue. Ed. by Eugene K. Wolf, Edward H. Roesner. (Madison, 1990), A-R Ed. 535–555.
100.
SOMFAI, László
Nineteenth-century ideas developed in Bartók's piano notation, 1907–14. = Music at the turn of century. A 19th Century Music reader. Ed. Joseph Kerman. Berkeley, (1990), University of California. 181–199.
101.
SONKOLY, István
Die Vertonungen von Texten deutscher Dichter des 19. Jahrhunderts in Ungarn. = Német filológiai tanulmányok 19. 1990. 25–38.

102.
SZABÓ Csaba
Jelleg és prozódia. Szöveg és zene a Cantata profanában. = Társadalomtudomány. 1990. 171–196.
103.
SZABÓ Csaba
Kodály-módszer a romániai magyar oktatásban. = Társadalomtudomány. 1990. 137–149.
104.
SZABÓ Csaba
Népzene gyűjtés a moldvai csángómagyarok között 1972–1988. = Társadalomtudomány. 1990. 151–170.
105.
SZABÓ Endre
A sárvári regős együttes története. = Vasí Szemle. 1990. 4. 591–600.
106.
SZABÓ Helga
Iskolai énekgyűjtemény. III. rész. 2. kötet. = MZene. 1990. 4. 403–414.
107.
SZERDAHELYI György Alajos
A zenei dráma. Ford. Farkas Zoltán. = Nappali Ház. 1990. 3. 16–24.
108.
SZILÁGYI István
Adatok harangjaink történetéhez. = Savaria. 1990. 2. 149–165.
109.
SZITHA Mária
Énekel egy halott. A 80 éves Rigó Magda emlékezete. Pedagógiai Műhely 16. Nyíregyháza, 1990. 59–66.
110.
SZOMJAS-SCHIFFERT, György
Descending quintine-schift construction in the Finnish folk music. = Congressus Septimus Internationalis Fenno-Ugristarum, Debrecen, 27. VIII. – 2. IX. 1990. 4. Sessiones Sectionum: Ethnologica et folklorica. Red. Elek Bartha. Debrecen, 1990. KLTE. 202–210.
111.
SZOMJAS-SCHIFFERT György
Népdalaink a magyar történelemben. Bp. 1984, Tankönyvkiadó. 299 p.
Ism. Szemerényi Ágnes. = HungÉrt. 1986. 3–4. 237–238.
112.
TACKA, Philip – HOULAHAN, Micháel
A historical perspective for the introduction of the Kodály concept in the United States. = SM. Tom. 32. 1990. 263–280.
113.
TARI, Lujza
Die volksmusikalische Praxis der ungarischen Blaskapellen, dargestellt anhand historischer Quellen aus dem 19. Jahrhundert. = SM. Tom. 32. 1990. 409–419.
114.
VARGYAS Lajos
A magyar népzene tanúsága és a baskiriai őshaza. = Népi kultúra – népi társadalom. A Magyar Tudományos Akadémia Néprajzi Kutató Csoportjának évkönyve 15. Főszerk. Paládi Kovács Attila. Szerk. Niedermüller Péter. Bp. 1990, Akad. Kiad. 213–220.
115.
VEKERDI László
„...Addig élünk, míg nem feledjük, mik vagyunk”. Kodály történelemszemléletéről. = Forrás antológia, 1979–1989. Szerk. Fűzi László, Pintér Lajos, Székér Endre. Kecskemét, 1990, Városi Tanács. 259–264.
116.
Vikár Béla nyomában. Szerk. Laczkó András. Kaposvár, 1984, Városi Tanács.
Ism. Dobó Katalin. = HungÉrt. 1986. 3–4. 194.
117.
WALDBAUER, Ivan F.
Polymodal chromaticism and tonal plan in the first of Bartók's Six dances in Bulgarian rhythm. = SM. Tom. 32. 1990. 241–262.
118.
WILHEIM András
Egy elmaradt találkozás. Riporter Binder Károly. = Jazz Press. 1990. 2. 8–9.
119.
ZÁMBÓ István
Veszprémtől Veszprémig. Riporter Czingraber János. = Új Horizont. 1990. 6. 56–60.
120.
ZEKE Lajos
Harmóniai funkciók és logosz avagy logika és funkciórend harmóniájáról 2–3. rész. = MZene. 1990. 3. 271–302., 4. 415–422.

1991–1992.

I. Általános művek

Bibliográfiák, katalógusok, zenei kalauzok

121.

BALÁZS, István

A musical guide to Hungary. Bp. 1992, Corvina. 160 p.

Németül: Musikführer durch Ungarn. Bp. 1991, Corvina. 167 p.

122.

Biographical dictionary of Russian/Soviet composers. Ed. Allan B. Ho. Dmitry Feofanov. Westport, 1989, Greenwood Press. 739 p.

Ism. Legány, Dezső. = JournalAmlisztSoc. Vol. 29. 1991. 70–72.

123.

BÖHM László

Zenei műszótár. Utánnomás. Bp. 1990.

Ism. Gábor István. = Parl. 1991. 1. 19–21.

124.

HORNÁK Mária

A Brunszvik család martonvásári könyv- és kottatára. – Die Bibliothek und Notensammlung der Familie Brunszvik in Martonvásár. Szerk. Hrsg. --, Martonvásár, 1991. Mezőgazd. Kutatóint. 214 p.

125.

POGÁNY György

A magyar zenetudomány bibliográfiája 1989–1990. = Ztd. 1990–1991. 319–405.

126.

Zenetudományi dolgozatok 1990–1991. (Szerk. Felföldi László, Lázár Katalin. Munkatárs Gupcsó Ágnes.) Bp. (1992), MTA Zenetudományi Intézete. 405 p.

Részletezése külön!

Zenei könyvtárak

127.

GÓCZA, [Gyuláné] Júlia

Hungary's Pethes heritage in music librarianship. = Fontes Artis Musicae. 1991. 3. 161–162.

128.

GÓCZA Gyuláné

Zenei és könyvtári programok Gyulán. = Könyvtáros. 1992. 1. 17–20.

129.

GÓCZA Gyuláné

Zenei szekció. = Könyvtáros. 1991. 11–12. 671–673.

130.

SKALICZKI, Judit

Coming of age in the land of Bartók and Kodály. The development of music departments in large public libraries in Hungary. 1978–1988. = Fontes Artis Musicae. 1991. 3. 163–171.

131.

SÓSNÉ KARÁCSONYI Mária

Húszéves a zenei szekció. = Könyvtáros. 1991. 3. 158–160.

Zeneelmélet, zenei akusztika

132.

DEVIE, Dominique

Le tempérament musicale. /Philosophie, histoire, théorie et pratique./ Béziers, 1990.

Ism. Tarnóczy, Tamás. = SM. Tom. 34. 1992. Fasc. 1–2. 203–205.

133.

DOLINSZKY Miklós

A személytelenség mint prekonceptió. A zenévé váló gesztus. = BUKSZ. 1992. 2. 214–218.

134.

EGRI, Péter

Literature, painting and music. Bp. 1990, Akad. Kiadó.

Ism. Péter Ágnes. = Irodalomtörténet. 1991. 1. 196–202.

135.

EINSTEIN, Alfred

A zenei nagyság. Bp. 1990, Európa.

Ism. Fittler Katalin. = Kr. 1991. 4. 45–46.

136.

EÖTVÖS Péter

A zenei hang fizikai jelenség. J. Győri László beszélgetése Eötvös Péter zeneszerző-karmesterrel. = Kr. 1992. 2. 31–33.

137.

FRANK Oszkár

Hangzó zeneelmélet. Bp. 1990, Tankönyvkiadó.

Ism. Szőnyi Erzsébet. = Muzs. 1991. 4. 45–46.

138.

GRÓH János

Tér és idő a zenében és a festészetben. = Magyar Filozófiai Szemle. 1992. 1–2. 91–107.

139.
HARNONCOURT, Nikolaus
A beszédszerű zene. Bp. 1989, Ed. Mus.
Ism. Wilhelm András: Harmoncourt könyve. =
Életrod. 1991. 23. 13.
140.
JELINEK Gábor
Út a természetes énekléshez. A hangképzés módszer-
tana. Bp. 1991, Akkord.
Ism. Sándor Judit. = Muzs. 1992. 8. 34–35.
141.
KARD Ádám
Zenei hangok szintézise a hangrendszerek fizikai mo-
dellje alapján. = Ztd. 1990–1991. 311–317.
142.
LÁZÁR László
Szín, zene, színeshallás. Bp. 1991, Lázár L. 187 p.
16 t.
143.
PAP János
Levél Euterpé és Uránia boldogulásáról. [A zenei
akusztikáról. 1–5. rész.] = Parl. 1992. 2. 31–34., 3.
55–57., 4. 21–23., 5. 28–30., 6. 8–10.
144.
PINTÉR István
Számítógépes hangmikroszkópia. = Ztd. 1990–1991.
273–309.
145.
RÁSONYI Leila
A tónusképzés művészete. /azaz: Mi a vonókezelés
szerepe a szép hang elérésében?/ = Parl. 1992. 2.
16–28.
146.
SZABADOS György
A közellét ígérete. Esszé a szabad zenéről. = Műhely.
1991. 2. 49–52.
147.
SZABADOS György – VÁCZI Tamás
A zene kettős természetű fénye. Bp. 1990.
Ism. Szak Péter Otmár. = BUKSZ. 1991. 2. 247–
248.
148.
SZAMOSI Géza
A polifón zene és a klasszikus fizika, a newtoni idő-
fogalom eredete. = Fizikai Szemle. 1991. 8. 266–275.
149.
SZAMOSI Lajos
A szabad éneklés útja. Bp. 1990, Relaxa.
Ism. Sándor Judit. = Muzs. 1992. 8. 34–35.
150.
SZÓKE Péter
Madármuzsika. = Muzs. 1991. 6. 11–13.
151.
TARNÓCZY, Tamás
Einführung in die musikalische Akustik. (Zenei
akusztika). Bp., 1991, Akad. Kiadó. 506 p.
152.
ÚJHÁZY László
Perlekedés az operaakusztikával. = Muzs. 1991. 3.
33–37.
153.
VÁNTUS István
Sakk és zene? = Muzs. 1991. 4. 17–19.
154.
VÉRTES László – CSOBAY Ildikó
Zeneterápia – zeneművészet – gerontológia. Történeti
visszapillantás. = Annales Universitatis Litterarum et
Artium Miskolciensis 1. 1991. 273–278.
- Hangszerek, hangszertörténet*
155.
BAESE, Geary L.
Classic Italian Violin varnish.
Ism. Gát Eszter. = Muzs. 1991. 4. 46–47.
156.
BAKOS István
Matthias Hohner, a harmonika és Trossingen, a har-
monikaváros. = Hv. 1992. 5. 18–20.
157.
BARÓTI István
Az Esztergomi Székesegyház orgonájáról. Mácsai Já-
nos beszélgetése Baróti Istvánnal. = Hv. 1992. 5. 4–8.
158.
BLASSZAUER Róbert
Emlékezzünk régiekre! = Hv. 1992. 5. 31.
Reményi Mihály hegedűkészítő.
159.
BORSÓDY László
Régizene műhely holland módra. = Hv. 1992. 2. 18.
160.
ERDÉLYI Sándor
A hangszerkészítés helyzete Magyarországon. = Hv.
1991. 0. (bemutatószám). 16–17.
161.
ERDÉLYI Sándor
Hegedűk a világ műkincspiacán. = Hv. 1992. 2. 29–
33.

162.
ERDÉLYI Sándor
Húros hangszerek magyarországi kiállításokon. 1–4. = Hv. 1991. 1. 6–7., 1992. 1. 12–13., 1992. 2. 28., 1992. 5. 21–22.
163.
ERDÉLYI Sándor
Kiállítás után. Magyar-olasz/oroszlátogatott. = Hv. 1992. 3. 32–33.
Hangzási összverseny a hegedűkiállításon.
164.
ERDÉLYI Sándor
Magyar „hegedűsök” Európában, Európa hegedűi Magyarországon. = Hv. 1992. 3. 9–15.
165.
FISKÁL István
A rókusi orgona titka. Üzenet 1834-ből. = Szeged. 12–13. 1990/1991. 71–72.
166.
GÁT Eszter
Régi történetek levéltárak mélyéről. Hartmann Vilmos orgonaépítő. = Hv. 1992. 1. 17–19.
167.
GÁT Eszter
„... és Bösendorfer az ő prófétája”. Bösendorfer – múlt és jelen. = Muzs. 1991. 1. 22–23.
168.
GÁT Eszter
A hangszerlakkokról. = Hv. 1992. 2. 40–42.
169.
GÁT Eszter
Horváth Dénes: „A koncertgitárok építése; a klaszszikus gitármodellek elve és gyakorlata”. Egyetemi diplomamunka. = Hv. 1992. 3. 36–37.
170.
GÁT Eszter
Pest-Budai zongorakészítők. = Tanulmányok Budapest múltjából 23. 1991. 147–259.
171.
GÖNCZY László
Bösendorferék Magyarországon. Lindner András beszélgetése Gönczy Lászlóval. = Muzs. 1991. 1. 24–25.
172.
HAFENSCHER Károly, ifj.
A szekszárdi orgona újra a régi. = Diakónia. 1992. 2. 61–64.
173.
HERCZEG
Új orgona a Bosnyák téren. = Hv. 1992. 43–45.
174.
HORVÁTH Csilla, B.
A pécsi harangöntés történetéből. = Baranya. 1991. 1–2. 267–271.
175.
KAISINGER Rita
A flamand csembalókészítés hagyományai. = Hv. 1991. 0. (bemutatószám). 10–15.
176.
KOVÁTS Balázs
Bemutatjuk: Kováts Balázs hangszerrestaurátort. Az interjút készítette Mácsai János. = Hv. 1992. 4. 7–11.
177.
LENDVAY Tamás
Milliárdos zongoraparkunk érdekében. /A zenei intézmények zongora-parkjának karbantartásáról./ = Hv. 1992. 2. 22–25.
178.
MÁCSAI János
Az 1992-es Frankfurti Nemzetközi Hangszervásár. = Hv. 1992. 2. 8–12.
179.
MÁCSAI János
A Zenetörténeti Múzeum Broadwood zongorája. = Ztd. 1990–1991. 133–152.
180.
MATUZ István
Új perspektívák a fuvalépitésben. = Hv. 1992. 3. 24–27.
181.
MEZŐ András
Mitől lesz beteg egy koncertzongora? = Hv. 1992. 1. 19–20.
182.
MOSTIS Károly
Egy magyar Párizsban. = Hv. 1992. 2. 14–17.
183.
PAP János
A cimbalom akusztikai tulajdonságai. [1–2. rész]. = Hv. 1992. 1. 4–10., 1992. 2. 3–7.
184.
PATAY Pál
A hevesi harang és középkori harangok Heves megyében. = Agria 25–26. 1989/1990. 395–406.

185.
PONGRÁCZ Pál
Crescendo a hegedűépítésben? = Hv. 1992. 3. 31–32.
186.
POUR László
Egy múlt századi orgonáról. = Hv. 1992. 3. 21–23.
A Budapesti Belvárosi Főplébánia orgonája.
187.
SEMMELEWEIS Tibor
Eltelt egy év! = Hv. 1992. 3. 19–20.
A Hangszerésképző Iskola.
188.
SEMMELEWEIS Tibor
A Szegedi Hangszergyár. = Hv. 1992. 1. 15–17.
189.
SEMMELEWEIS Tibor
A vonókról. = Hv. 1992. 2. 36–39.
190.
SOLYMOSI Ferenc
„Pécs zenei élete és az Angster Orgonagyár” című konferenciáról. = Hv. 1992. 5. 9–11.
191.
SZÉKELY András
Tronbiták és kürtök: azonosságok, különbségek, történet. [1–2. rész]. = Hv. 1992. 3. 3–7., 1992. 4. 3–6.
192.
TÓTH Anna
Fuvolák, fuvolakészítők és -forgalmazók a Szegedi Nemzetközi Szólófuvola Versenyen. = Hv. 1992. 3. 16–18.
193.
TÓTH Anna
Reményi, Schunda, Stowasser... és a többiek. Egy új iskola első lépései. = Parl. 1992. 2. 28–31.
A hangszerésképzésről, iskoláról.
194.
TRAVNYIK János
Egy tisztességes alternatíva. A Johannes-orgona. = Hv. 1992. 5. 16–17.
195.
ÚJHÁZY László
A tölcéses végződés hatása a görbekürt spektrumában. = Hv. 1991. 1. 1–5.
196.
URBÁN László
A drága is lehet olcsó. A magánkézben lévő zongorák helyzetéről. = Hv. 1992. 3. 27–30.
197.
URBÁN László
A Ford-féle fejenyező sablon. = Hv. 1992. 5. 27–29.
198.
URBÁN László
„Irnom kell, hogy dicsérjem a Förster zongorát!” = Hv. 1993. 4. 11–13.
199.
VIDA Lajos
„Nem vagyunk kétségbeesve”. Mácsai János beszélgetése Vida Lajossal, a BÁV hangszeráruházának vezetőjével. = Hv. 1992. 2. 19–21.
200.
ZÁSZKALICZKY Tamás
Egy megújult orgonáról. = Hv. 1992. 5. 13–15.
A szekszárdi evangélikus templom orgonája.
- Zenei élet, zeneszociológia,
zenepszichológia*
201.
15 éves a Musica Antiqua Együttes. (Szerk. Adorján József.) Keszthely, 1992, Castellum. 70 p.
202.
APAGYI Mária – LANTOS Ferenc
Hol a művészetpedagógiai érték mostanában. Vita. = Muzs. 1992. 11. 14–17.
203.
ÁRPA István
A kárpátaljai magyarság zenekultúrája és a zenei nevelés gondjai. = Holnap. 1991. 1. 30–31.
204.
BALÁZS János
A budapesti Zeneakadémia = funkciók és rekrutáció változásai. = MZene. 1991. 1. 101–110.
205.
BALLSTAEDT, Andreas – WIDMAIER, Tobias
Salonmusik. Stuttgart, 1989, Steiner Verlag.
Ism. Szekeres-Farkas, Márta. = SM. Tom. 34. 1992. Fasc. 3–4. 459–465.
206.
BERLÁSZ Melinda
Hűség és konzekvencia. = Zeneszó. 1992. 1–2. 11.
Az Országos Széchényi Könyvtár Kórusa.

207.

BIELICZKYNÉ BUZÁS Éva

Számvetés a Magyar Rádió és az új magyar zene évtizedeiről. Beszélgetés Sárai Tibor, Szöllősy András, Hidas Frigyes, Soproni József és Láng István zeneszerzővel. = MZene. 1991. 4. 425–444.

208.

CSILLAGNÉ GÁL Judit

Zeneművekben történő tájékozódás pszichológiai vizsgálata. Bp. 1992, Budapesti Tanítóképző Főiskola. 265 p.

209.

CSUPOR László

Barangolás Kaposvár zenei múltjában. Kaposvár, 1992. Állami Zeneiskola. 155 p.

210.

DEUTSCH Diana

Zenei paradoxonok. = Tudomány. 1992. 10. 66–71.

211.

DRATSAY Ákos

Minél többen húznak egy szekeret... = Muzs. 1992. 11. 201–21.

A zenei értékről.

212.

FARKAS, Zoltán

Musik nach dem Regimwechsel. = ÖMZ. 1992. 7–8. 439–442.

213.

FEUER Mária

Vásárra viszik a bőrtiket. Önállósodik a Liszt Ferenc Kamarazenekar. = Muzs. 1991. 9. 3–7.

214.

FISCHER Iván

Karmester és zenekar. = Muzs. 1991. 11. 3–4.

215.

GAJDICS Sándor

Örömet intő kéz: Csenki Imre. A Debreceni Kollégiumi Kórus. (Előszó Ujfalussy József.) Debrecen, 1992. Debreceni Református Kollégium Baráti Köre. 177 p.

216.

GARADNAY Balázs

Egyházzenei reformtörekvések a pécsi székesegyházban a XIX. század végén. = Pécsi Egyházmegyei Schematizmus. 1991. 45–65.

217.

GYŐRI László, J.

Fesztiválzenekar – Fővárosi Zenekar? Szakmai fórum a Városházán. = Muzs. 1991. 7. 3–9.

218.

HORN András

Gondolatok a Richter János Fafúvós Verseny üri-gyén. = Muzs. 1992. 8. 42–43.

Hozzászólások: Ittész Gergely: Helyzetjelentés a Zeneakadémiáról. Hozzászólás Horn András cikkéhez. = Muzs. 1992. 11. 19.. Pröhle Henrik: Mi is a helyzet? Nyílt levél Ittész Gergelynek. = Muzs. 1992. 12. 41., Pongrácz Péter: A zsüri elnökét illeti a szó. Hozzászólás Horn András cikkéhez. = Muzs. 1992. 9. 41–42.

219.

ITTZÉS Mihály

Az énekkari műveltség kezdetei 1–4. = Nyelvünk és Kultúránk. 82. 1991. 80–82., 83. 1991. 45–51., 84. 1992. 79–87., 85. 1992. 63–67.

220.

JUHÁSZ Előd

A Zenebutik sztáralbuma. 100 világsztár, 100 adás, 100 helyszín. Bp. 1991, Lexikon Kft. 148 p.

221.

KECSKÉS András, L.

Rendszerváltás muzsikusz szemmel. = Hunnia. 1992. 32–33.

222.

KERÉNYI Mária

Impressziók az impresszáriókról. Zenepiac. = Figyelő. 1991. 47. 12.

223.

KÓBORI Pál

Kecskeméti szimfonikusok 1945–1981. Kecskemét, 1991. Városi Tanács. 47 p.

224.

KRONSTEIN Gábor

Fohász énekért. = Életrod. 1991. 15. 13.

A Szilágyi Erzsébet Női Kar.

225.

LÁSZLÓ Ferenc

Tegnap, ma és holnapután. Helyzetkép a romániai magyar zenei szakírásról. = Holnap. 1991. 6. 30–31.

226.

LEGÁNY Dénes

Találkozás a kortárs magyar zenével. = Muzs. 1992. 4. 22–23.

227.

LÉVAI Júlia

Miért nem Radames? = Kr. 1992. 2. 12–13.

Az állítólagos Wagner-kultusz ideológiai okairól.

228.
MURAYNÉ SZATHMÁRY Judit
Huszonöt éves a Szolnoki Szimfonikus Zenekar.
Szolnok, 1991. As-B Iroda. 34 p.
229.
NEMCSIK Pál
A zenei diplomácia követői Angliában. Néhány szó
a magyar–francia kulturális kapcsolatokról. = Hol-
nap. 1991. 2. 29.
230.
PUNGUR Béla
Az éneklés az ébredés szolgálatában. = Református
Egyház. 1992. 6. 130–132.
231.
RÁCZ Judit Klára
Menedzselés, promóció, marketing – mi az? = Muzs.
1991. 8. 11–13.
232.
SZABÓ Lajos, H.
Emlékek a Marcaltői Dalárda életéből 1925–1955.
Marcaltó, 1992. Önkormányzat. 40 p.
233.
TÓFALVI Zoltán
A romániai magyar kórusmozgalom feltámadása. =
Köznevelés. 1992. 10–11. 14.
234.
TOKAJI András
A harc és a győzelem zenéje. A zenei élet a totali-
tarista pártok hatalomért folytatott harca idején és a
diktatúra konszolidációja után. = MozgóV. 1992. 2.
36–43.
235.
TOKAJI András
A realizmus diádala. Zene és propaganda a Harmadik
Birodalomban és a szocializmusban. = Jel – Kép.
1991. 3–4. 105–117.
236.
TOKAJI András
Vöröses barnák és barnás vörösek. Kórusélet a Har-
madik Birodalomban és a szocializmusban. = Való-
ság. 1992. 3. 71–87.
237.
TÓSÉR Dániel
Monopolhelyzet kényszerből – megoldás csak ösz-
szefogással. = Muzs. 1992. 11. 18.
A zenei értékről.
238.
VICTOR Máté
Rendszerváltás. = Muzs. 1991. 2. 9–11.
A Magyar Zenei Tanácsról.
239.
VIDOVSKY László
Zene és állam. = Jelenkor. 1991. 2. 149–156.
240.
A zenei tehetség gyökerei. Szerk. Czeizel Endre, Bat-
ta András. Bp. 1992, Mahler Marcell Alapítvány –
Arktisz Kiadó. 286 p.
- Interjúk*
241.
BANDA Ede
„Kétszer egyformán nem játszom ugyanazt”. Amikor
én pályakezdő voltam. Borgó András interjúja Banda
Edével. = Muzs. 1991. 6. 14–23.
242.
BORENICH Péter
Ki írja a zenekritikát? = Muzs. 1991. 2. 3–8.
A Rádióban sugárzott műsor szövege, Bozay At-
tila, Feuer Mária, Kerényi Mária, Várnai Péter, Ko-
vács Sándor, Balassa Péter, Gönczy László, Maróthy
János és Jeney Zoltán beszélgetése Borenich Péterrel.
243.
BORS Jenő
„Amatőrsgéhen is megvan a folytonosság”. Varga Jú-
lia interjúja Bors Jenővel. = MozgóV. 1991. 1. 66–
69.
244.
BORS Jenő
„Isten őrizzen a nemzetközi mammutvállalatoktól!”
J. Győri László beszélgetése Bors Jenővel. = Muzs.
1991. 3. 3–5.
245.
BORS Jenő
„Nem hagyhattuk magunkat”. Gubás M. Ibolya be-
szélgetése Bors Jenővel. = Kr. 1991. 4. 17.
246.
BOZAY Attila
Apropó 40 év... J. Győri László interjúja Bozay At-
tilával. = Muzs. 1992. 3. 10–12.
247.
BRÜCK Károly
„Minden karmestertől lehet tanulni”. Frigyesi Judit
beszélgetése Charles Bruck/Brück Károly karmester-
rel. = Muzs. 1991. 5. 15–20.

248.
DEMÉNY János
Demény János hetvenöt éves. Bónis Ferenc beszélgetése Demény Jánossal. = Forrás. 1991. 1. 40–44.
249.
DOMOKOS Pál Péter
Születésnap beszélgetés a 90 esztendő Domokos Pál Péterrel. Riporter Halász Péter. = Erdélyi Magyarország. 1991. 7. 36–37.
250.
EÖTVÖS Péter
Karmesterverseny után, karmesterverseny helyett. Farkas Zoltán beszélgetése Eötvös Péterrel. = Muzs. 1992. 8. 24–26.
251.
FALVAI Sándor
Liszt, a virtuóz. Lindner András beszélgetése Falvai Sándorral a Nemzetközi Liszt Zongoraversenyéről. = Kr. 1992. 1. 27–28.
252.
FISCHER Iván
Nem politika: zene. Kolossa Katalin beszélgetése Fischer Ivánnal. = ÉletIrod. 1991. 44. 12.
253.
FÖLDES Imre
„... ha szépnek találok valamit, szeretném, ha más is szépnek találná”. Solymosi Tari Emőke beszélgetése Földes Imrével. = Parl. 1991. 2. 9–13.
254.
GAÁL Levente
„A Hungaroton egy vállalat, amelyet irányítani kell.” J. Győri László beszélgetése Gaál Leventével. = Muzs. 1991. 6. 8–10.
255.
GALGÓCZY Judit
Találkozás a társulattal. Kerényi Mária beszélgetése Galgóczy Judittal. = Oé. 1992. 5. 26–27.
256.
GULYÁS György
A rehabilitált nyugtalanság. Bényei József beszélgetése Gulyás György karnaggyal. = Tiszatáj. 1992. 12. 71–78.
257.
GÜLKE. Peter
„Arra kényszerítettek, hogy önként elhagyjam az országot.” J. Győri László beszélgetése Peter Gülkével. = Muzs. 1991. 1. 19–21.
258.
GYŐRI László, J.
Kakakónczertek, antant, központi hatalmak... Beszélgetés Fischer Ivánnal és Körner Tamással a Fesztiválzenekarról. = Muzs. 1992. 11. 3–5.
259.
GYŐRI László, J.
Két interjú. Lendvay Kamilló, a Magyar Zeneszerzők Egyesülete elnöke. – Victor Máté, a Magyar Zenei Tanács elnöke. = Muzs. 1992. 2. 3–8.
260.
GYŐRI László, J.
Ki tartsa el a Filharmóniai Társaság Zenekarát? Beszélgetés Erich Bergellel és Wittmann Árpáddal. = Muzs. 1991. 10. 3–6.
261.
GYŐRI László, J.
Magyarok a nagyvilágban. Rózsa Vera. = Muzs. 1992. 7. 11–15.
262.
HOLLÓS Máté
Ha bírálni tudtam... Gubás M. Ibolya beszélgetése Hollós Mátével, a Hungaroton klasszikus zenei kiadó igazgatójával. = Kr. 1991. 5. 16.
263.
JANOWITZ, Gundula
A nagy generáció nagyon hiányzik. J. Győri László beszélgetése Gundula Janowitz-cal. = Muzs. 1992. 5. 24–26.
264.
KALMÁR László
„Az írott zene számomra többet jelent, mint a hallható.” Szigeti István beszélgetése Kalmár Lászlóval. = Muzs. 1992. 4. 15–18.
265.
KOCISIS Zoltán
Választóvonalak. Művészetéről és ötvenhatról. Koppány Zsolt beszélgetése Kocsis Zoltánnal. = Stádium. 1991. 4. 32–35.
266.
KOCISIS Zoltán
Nomen est omen. Kocsis Zoltánnal művészetéről és haláláról beszélget Koppány Zsolt. = Stádium. 1992. 1. 4–6.
267.
KOZMA András
Zene, India, lelkeség. Varga Imre beszélgetése Kozma András szitarjátékoskal, a Calcutta Trió vezetőjével. = Kr. 1992. 10. 32–33.

268.
KREMER, Gidon
„Vállalni az ismeretlen dolgok kockázatát.” J. Győri László beszélgetése Gidon Kremerrel. = Muzs. 1992. 4. 24–26.
269.
KUIJKEN, Sigiswald
„Akinék nem tetszik Velence. ne utazzon oda”. Barabás András beszélgetése Sigiswald Kuijkennel. = Muzs. 1991. 8. 21–23.
270.
LEGÁNY Dezső
Amikor én pályakezdő voltam. Borgó András interjúja. = Muzs. 1992. 7. 18–24.
271.
LEHOTKA Gábor
„A boldog mondások mindig segítenek.” Ripoter Reisinger János. = Jó Hír. 1991. 2. 124–128.
272.
LIGETI György
„Úgy komponálni, ahogy Cézanne festett.” Ripoter Szántó Éva, Barna Róbert. = Magyar Műhely. 1991. 81. 32–40.
273.
LIGETI, György
A conversation with György Ligeti. Reporter Tünde Szitha. = HMQu. 1992. 1. 13–17.
274.
LOS ANGELES, Victoria de
„Soha semmit nem terveztem meg.” Koroncz Ágnes interjúja Victoria de Los Angeles-szel. = Muzs. 1991. 7. 39–41.
275.
MARSCHALL Miklós
Amikor elfogytak az érvek... J. Győri László beszélgetése Marschall Miklós helyettes főpolgármesterrel. = Muzs. 1992. 6. 30–31.
276.
MARSCHALL Miklós
„A Fesztiválzenekar életrehívása a zenei közállapotok kritikája volt.” J. Győri László interjúja Marschall Miklóssal. = Muzs. 1991. 11. 5–6.
277.
MÁRTA István
„Idézőjelben”. Bérczes László beszélgetése Márta Istvánnal. = Magyar Napló. 1992. 6. 14–18.
278.
MIHÁLY András
„Alap-atmoszférája: a tragikus harmónia”. Bieliczky Éva beszélgetése a 75 éves Mihály András zeneszerzővel. = MZenc. 1992. 4. 430–436.
279.
MIHÁLY András
Amikor én pályakezdő voltam. Borgó András interjúja. = Muzs. 1992. 12. 11–19.
280.
MIHÁLY András
A Zeneakadémia és a külvilág zajai. Nagy N. Péter beszélgetése Mihály Andrással. = Életrod. 1992. 32. 7.
281.
MURAIL, Tristan
„A művészi tevékenységnek kommunikatívnak kell lennie.” Tihanyi László beszélgetése Tristan Murailjal. = Muzs. 1992. 10. 17–18.
282.
NAGY Viktor
Orfeusz az Erkelben. Lindner András beszélgetése Nagy Viktorral. = Oé. 1992. 2. 21.
283.
NAGY Viktor
A rendező totális nosztalgiája. Lindner András beszélgetése Nagy Viktorral Cilea operájáról. = Oé. 1992. 5. 10–13.
284.
NÉMETH Pál
Beszélgetés Németh Pál fuvolaművésszel, a Capella Savaria vezetőjével. Ripoter J. Győri László. = Vasi Szemle. 1992. 2. 191–223.
285.
NÉMETH Pál
Vas Megyei Zenei Kamara. Szitha Tünde beszélgetése Németh Pállal. = Muzs. 1992. 2. 9–11.
286.
PAPP Márta
Hol a zenei érték mostanában? Papp Márta beszélgetése Thész Gabriellával, Gönczy Lászlóval, Gonda Jánossal és Ittész Mihállal. = Muzs. 1992. 9. 3–11.
287.
PERTIS Zsuzsa
A Pertis-család. Egy magyar zeneművész-dinasztia. Ripoter Halász Zoltán. = Új Magyar Hírek. 1992. 7. 22–24.

288.

RAJECZKY Benjamin

Egy kis-nagy ember derűdeléltjtje. Kő András beszélgetése Rajeczky Benjammal. = Új Magyarorszá. 1992. 274. 13.

289.

RÁNKI Dezső

Szoborszerű tökéletességre vágytam. J. Győri László beszélgetése Ránki Dezsővel. = Muzs. 1992. 9. 12–13.

290.

SACHER, Paul

„Érdeklődésem nem ismer határokat.” J. Győri László beszélgetése Paul Sacherral. = Muzs. 1992. 3. 39–42.

291.

SÁNDOR György

„A koncertezés is tanítás”. Magyarok a nagyvilágban. J. Győri László interjúja Sándor Györggyel. = Muzs. 1991. 4. 6–9.

292.

SÁNDOR Judit

Amikor én pályakezdő voltam. Borgó András interjúja. = Muzs. 1992. 5. 4–10.

293.

SCHMIDT Antal

„Hogy ne menjünk haza öröm nélkül”. Portrévázlat Binder Károlyról. = Ártér. 1991. 3. 52–57.

294.

SCHONBERG, Harold C.

„Az előadóművészetben szinte mindig fején találok a szöveget...” Barabás András interjúja Harold C. Schonberg kritikussal. = Muzs. 1992. 3. 16–17.

295.

SOLYMOS Péter

Amikor én pályakezdő voltam. Borgó András beszélgetése Solymos Péterrel. = Muzs. 1991. 9. 11–16.

296.

SOPRONI József

Lehetőség és kínálat. Feuer Mária beszélgetése Soproni Józseffel. = Muzsika 1991. 6. 3–7.

297.

STARKER János

„Büszke vagyok, hogy a nagypapának vagyok unokája”. J. Győri László beszélgetése Starker Jánossal. = Muzs. 1991. 2. 14–17.

298.

STERN, Helmut

Milyen a zenekari demokrácia? J. Győri László beszélgetése Helmut Sternnel. a Berliini Filharmonikusok elnökével. = Muzs. 1992. 1. 26–28.

299.

STERN, Isaac

„Itt vagyok, hallgassanak meg!” Vitray Tamás interjúja Isaac Sternnel. = Muzs. 1992. 1. 6–8.

300.

SZABADOS György

Az ember fia. Bankó András beszélgetése Szabados Györggyel. = Kapu. 1991. 11. 43–46.

301.

SZABADOS György

Jazz – magyarul. Turi Gábor beszélgetése Szabados Györggyel. = Magyar Napló. 1992. 11. 18–22.

302.

SZÉLL Rita

„A tánc jóra való használatáról”. Farkas Zoltán beszélgetése Széll Ritával. = Muzs. 1991. 9. 27–32.

303.

SZIRÁNYI János

Mit ér a koncertház, ha üres? J. Győri László beszélgetése Szirányi Jánossal, a Bartók Rádió intendánsával. = Muzs. 1992. 1. 3–5.

304.

SZIRMAY Márta

„Én valójában hazamentem Németországba”. J. Győri László interjúja Szirmay Mártával. = Muzs. 1991. 6. 39.

305.

SZOKOLAY Sándor

Idomításra képtelen vagyok. Gábor István beszélgetése Szokolay Sándorral a zenepedagógiai hivatásról. = Parl. 1991. 6. 12–14.

306.

SZOKOLAY Sándor

Kultúránk éltető gyökere a hagyomány. Dorogi Zsigmond interjúja Szokolay Sándorral. = Ring. 1992. 14. 28–29.

307.

SZOKOLAY Sándor

„Nem demonstrálni, hanem szolgálni szeretnénk...” J. Győri László beszélgetése Szokolay Sándorral, a Magyar Zenei Kamara elnökével. = Muzs. 1991. 8. 3–7.

308.
SZOKOLAY Sándor
A nemzeti opera: magyar adósság. Frigyessy Ágnes beszélgetése Szokolay Sándorral. = Világszövetség. 1992. 7. 12–13.
309.
SZOMORY György
Az ember hite – magánügy, erkölce közügy! Beszélgetés Kerényi Miklós Gáborral. = Oé. 1992. 1. 26–27.
310.
SZOMORY György
A művészek – a kor élvezői és kiszolgáltatottjai. Kerényi Miklós Gábor az Ariadné-operáról. = Oé. 1992. 5. 34–35.
311.
SZOMORY György
A szünet – hang nélküli zene. Beszélgetés Halász Lászlóval. = Oé. 1992. 4. 4–6.
312.
SZOMORY György
Telefonbeszélgetés Marton Évával. = Oé. 1992. 1. 11–12.
313.
TAL, Josef
Nekünk izraeli zenét kell komponálnunk. Riporter Varga Bálint András. = Múlt és Jövő. 1991. 2. 106–110.
314.
TALLIÁN Tibor
Ki nem ír zenekritikát? Borenich Péter beszélgetése Tallián Tiborral. = Muzs. 1991. 3. 6–7.
Durkó Zsolt hozzászólásával, Muzs. 1991. 4. 10.
315.
TAN, Melvyn
Abbahagytam a zongorát a fortepiano kedvéért. J. Győri László interjúja Melvyn Tannel. = Muzs. 1992. 6. 7–8.
316.
TÁTRAI Vilmos
Hegedűművész, kamarazenész, koncertmester, professzor. Körber Tivadar beszélgetése a 80 éves Tátrai Vilmostal. = Protestáns Szemle. 1992. 4. 310–314.
317.
TÁTRAI Vilmos
A példamutatás a legjobb pedagógia. Bozsik József interjúja Tátrai Vilmos hegedűművésszel. = Heti Magyarország. 1992. 42. 13.
318.
VÁSÁRY Tamás
„Debrecenben csodagyerekeskedtem”. Vásáry Tamás zongoraművész vallomásai. Lejegyezte Korody P. István. = Alföld. 1992. 1. 39–56.
319.
VIDOVSKY László
Schroeder halála. Weber Kristóf interjúja. = Jelenkor. 1991. 1. 93–96.
320.
WILLIAMS, Howard
A 20. század zenéje percekben belül „múlt századi” lesz. Barabás András beszélgetése Howard Williams karmesterrel. = Muzs. 1991. 6. 40–42.
321.
ZÁSZKALICZKY Tamás
Célok vagy illúziók... Tóth Anna beszélgetése Zászkaliczky Tamással, a Bach Társaság elnökével. = Muzs. 1992. 10. 40–42.
- Köszöntők, megemlékezések, portrék*
322.
ALBERT István
Szép hangok a múltból. Walter Rózsi. = Táncműv. 1992. 1. 15–17.
323.
BALASSA Iván
Emlékezés Rajeczky Benjaminra. = Honism. 1992. 3. 11–13.
324.
BÁRDOS Kornél
Csomasz Tóth Kálmán, a zenetörténész. = Protestáns Szemle. 1992. 4. 308–310.
325.
BEKE György
Domokos Pál Péter öröksége. = Honism. 1992. 3. 109–111.
326.
BÓNIS Ferenc
Búcsú Ránki Györgytől. = Parl. 1992. 4. 16.
327.
BOROS Attila
Hűség a színházhoz. Tréfás György. = Oé. 1992. 2. 19–20.
328.
BREUER János
A Művészeti Alap 1991-es Zenei Nagydíjasa: Vikár László. = Muzs. 1992. 1. 19.

329.
CENNER Mihály
A művész nő szempillája. /Egy régi nótát hoz Budáról át a szél./ = Oé. 1992. 4. 27–28.
Ottubay Melindáról.
330.
DALOS László
Palló Imréről másként. = Oé. 1991. 1. 10–12.
331.
DALOS László
Az első Kékszakállú. Emlékezés Kálmán Oszkára. = Oé. 1992. 2. 15–16.
332.
FARKAS Zoltán
Száz éve született. Waldbauer Imre. = Muzs. 1992. 5. 14–15.
333.
FÁY Miklós
Az asszony és a hangja. = MozgóV. 1991. 5. 119–121.
Maria Callasról.
334.
FENYVES Lóránd
Szigeti József öröksége. = Muzs. 1992. 11. 9–10.
335.
FITTLER Katalin
Lendvai Ernő igazsága. = Kr. 1992. 8. 44–45.
336.
FOIDOR András
Gyászbeszéd. Vass Lajos 1927–1992. = Világszövegetés. 1992. 10. 27.
337.
FOIDOR Lajos
A gitáros. Szendrey-Karper László élete és művészete. Bp. 1991, Hotel Info. 48 p.
338.
GÁBOR István
Blum Tamás 1929–1992. = Oé. 1992. 2. 2–3.
339.
GÁBOR István
Száz éve született Radnai Miklós. = Oé. 1992. 1. 5–7.
340.
HUSZÁR Klára
Felejthetetlen arcok (arcképek) az Operaházból 1. Nádasy Kálmán. = Oé. 1992. 3. 15–18.
341.
HUSZÁR Klára
Felejthetetlen arcok (arcképek) az Operaházból 2. Oláh Gusztáv. = Oé. 1992. 4. 22–24.
342.
KAPOSI Edit
Kossuth-díjas: Pesovár Ernő. = Táncműv. 1992. 5–6. 8–9.
343.
KERÉNYI Mária
Elindultam szép hazámbul... Tokody Ilona. = Oé. 1992. 2. 6–9.
344.
LINDNER András
Az Operaház örökös tagjai. Delly Rózi. = Oé. 1992. 3. 37–38.
345.
LINDNER András
Vendégünk volt: Gail V. Gilmore. = Oé. 1992. 5. 20–24.
346.
LUKIN László
Nagy Olivér 80 éves. = Zeneszó. 1992. 7. 7.
347.
NAGY Alpár – MACHER Frigyes
Klafsky Henrik emlékére. = Soproni Szemle. 1991. 3. 270–274.
348.
PALLOS Béla
Karai József 65 éves. = Zeneszó. 1992. 9. 7.
349.
PÁSZTOR Ákos
Magyarok a nagyvilágban. Lehner Jenő, a Kolisch-vonósnégyes brácsása. = Muzs. 1992. 4. 8–14.
350.
PÉTER Miklós
Köszöntjük a 80 éves Fasang Árpádot. = Parl. 1992. 4. 1–2.
351.
PÉTERSZON Sándor
Pillangók és Ilonák. = Jelenkor. 1992. 5. 441–442.
Tokody Ilona.
352.
SOLYMOSI TARI Emőke
Az a szó, hogy – rendületlenül... Gulyás Dénes. = Oé. 1992. 3. 4–6.

353.
SÖLYMOSI TARI Emőke
Útban Pavarotti felé. = Muzs. 1991. 11. 32–33.
Lóri Andrea.
354.
SOMFAI László
Ha a humánium a tét... Dobszay László a Musica
Omnium Alapítvány nagydíjasa. = Muzs. 1992. 11.
első borító.
355.
STRÉM Kálmán
Dr. Szőke Péter a Művészeti Alap-díj kitüntetettje. =
Muzs. 1991. 1. 44–45.
356.
SZABÓ Jenő
Ritter Schubertls elindult az Alhallába. Klafsky Hen-
rik halálára, 1893–1990. = Soproni Szemle. 1992. 3.
275–277.
357.
SZEHALMI Elemér
A gyermeklelkű óriás. Emlékezés Joviczky Józsefre.
= Oé. 1992. 4. 25–26.
358.
SZEHALMI Elemér
A hang mágusa. Emlékezés Svéd Sándorra. = Oé.
1992. 1. 21–23.
359.
SZEHALMI Elemér
Megemelt kalappal. Emlékezés Udvardy Tiborra. =
Oé. 1992. 5. 28–29.
360.
SZEHALMI Elemér
Az orgona hangján. Emlékezés Székely Mihályra. =
Oé. 1992. 3. 19–20.
361.
SZOKOLAY Sándor
Búcsú. Vass Lajos 1927–1992. = Világszövetség.
1992. 10. 27.
362.
SZOMORY György
Én vagyok Rosina és Cherubin és Dorabella... Ulb-
rich Andrea. = Oé. 1992. 4. 9–11.
363.
SZOMORY György
Az Operaház örökös tagjai. Márk Tivadar. = Oé.
1992. 4. 12–15.
364.
SZŐNYI Erzsébet
A zenetudós Borsai Ilona emlékezete. = MZene.
1992. 3. 255–258.
365.
TÓTH Sándor
Domokos Pál Péter. = Új Misszió. 1992. 5. 24–25.
366.
TÓTHPÁL József
Requiem aeternam. Vass Lajos halálára. = Zeneszó.
1992. 9. 3.
367.
VAJNA Katalin
Zenetörténetünk élő tanítja 80 éves. Fasang Árpád
köszöntése. = Zeneszó. 1992. 6. 5.
368.
VÁRNAI Péter
A művészet szolgálata. Galsay Ervin. = Oé. 1992. 2.
17–18.
369.
WÉBER István
Csenki Imréről. = Zeneszó. 1992. 7. 9.
370.
WILHEIM András
Búcsúunk. Várnai Péter. = Muzs. 1992. 3. hátsó bo-
ritó.
371.
WILHEIM András
Megemlékezés egy autorról. = ÉletIrod. 1991. 40. 12.
Molnár Antalról.
- Zenei rendezvények, fesztiválok,
kiállítások*
372.
BABITS Antal
Világkórus '91. = Muzs. 1991. 10. 43–44.
373.
BÁRDOS István
Esztergomi Nemzetközi Gitárfesztivál. In memoriam
Szendrey-Karper László. = Dunakanyar. 1991. 1. 33–
34.
374.
BORONKAY Antal
Kinek csináljuk? Korunk zenéje '91. = Muzs. 1991.
12. 40–44.
375.
BORONKAY Antal
MHB Kortárszenei Napok. = Muzs. 1991. 7. 26–28.

376.
BORONKAY Antal
Napjaink Zenéje 1991. Vajda Retrográd szimfóniája.
= Muzs. 1991. 8. 38–40.
377.
BORONKAY Antal
A negyedik mini-fesztivál. Pesti Vigadó, január 24–
26. = Muzs. 1992. 4. 19–21.
378.
BORONKAY Antal
Sukhi Kangtól Veress Sándorig. A Magyar Zenemű-
vészeti Társaság 3. Minifestiválja. = Muzs. 1991. 3.
8–11.
379.
DOBSZAY László – VIDOVSKY László – JENEY
Zoltán
A Sevillai Világkiállítás magyar pavilonjának zenei
programterve. = Muzs. 1992. 8. 7–16.
380.
FARKAS Zoltán
„Chamber Music Fever”. Egy finn fesztivál. = Muzs.
1991. 10. 31–33.
381.
FARKAS Zoltán
Kettős értékrend. Zempléni Művészeti Napok. =
Muzs. 1992. 10. 43–47.
382.
FARKAS Zoltán
Korunk (magyar) zenéje 92. = Muzs. 1992. 12. 30–
35.
383.
FARKAS Zoltán
A megválaszolatlan kérdés. Bartók Szeminárium és
Fesztivál Szombathelyen. = Muzs. 1992. 9. 24–26.
384.
FARKAS Zoltán
Sevilla magyar hangjai. = Muzs. 1992. 8. 3–6.
385.
FARKAS Zoltán
Tours-i tanulságok. = Muzs. 1992. 9. 36–37.
A kórusversenyéről.
386.
FARKAS Zoltán
Vetületek – ötven százalék. = Muzs. 1991. 8. 26–30.
Vetületek Kortárs Zenés Színházi Fesztivál.
387.
FÁY Miklós
Augusztus a szabadban. = MozgóV. 1991. 10. 127–
128.
A Margitsziget nyári zenei programjairól.
388.
FEUER Mária
Fesztivál fegyverek árnyékában az emberi hang szol-
gálatában. = Muzs. 1991. 2. 18–24.
Izrael Fesztivál. – Berlini Ünnepi Hetek.
389.
FEUER Mária
Lazac és avantgarde avagy kortárs zene norvég mód-
ra. = Muzs. 1992. 12. 28–29.
390.
FEUER Mária
Sevilla élő hangjai. = Muzs. 1992. 11. 11–13.
391.
FEUER Mária
Új, régi, még régibb. Holland Fesztivál 1992. =
Muzs. 1992. 9. 27–32.
392.
FITTLER Katalin
Homo ludens musicus. = Kr. 1991. 5. 46–47.
Az Óbudai Társaskör zenei rendezvényeiről.
393.
FITTLER Katalin
Tavaszi Fesztivál '91. = Kr. 1991. 6. 44–45.
394.
FITTLER Katalin
Töprengés egy kortárs zenés színházi fesztiválról. =
Kr. 1991. 9. 42.
A Vetületek c. rendezvényről.
395.
FODOR András
Korunk zenéje '91. = Kortárs. 1992. 1. 96–99.
396.
FÖLDES Imre
Fesztivál Nápolyban. = Muzs. 1991. 1. 16–18.
Kortárs Zenei Fesztivál.
397.
FÖLDES Imre
Két ünnep között. Párizsban. = Muzs. 1992. 3. 26–27.
398.
GÖNCZY László
Fesztivál a remények jegyében. = Muzs. 1991. 9. 8–
10.
Fesztivál '91 Pécsen.

399.
GÖNCZY László
Ünnepi évad után Szolnokon. = Muzs. 1991. 8. 24–25.
400.
GYÓRI László, J.
A Frankfurti Zenei Vásár. = Muzs. 1991. 5. 13–14.
401.
GYÓRI László, J.
A Frankfurti Zenei Vásár 92. = Muzs. 1992. 5. 16–17.
402.
HALÁSZ Péter
Lányok hegedűvel. A Szigeti József Hegedűverseny-ről. = Muzs. 1992. 11. 6–8.
403.
HALÁSZ Péter
Randevű idős urakkal. Találkozások a kortárs zene jegyében Hamburgban. = Muzs. 1992. 9. 33–35.
404.
HOLLÓS Máté
Korunk zenéje '90. = Kr. 1991. 1. 39–40.
405.
HOLLÓS Máté
Közös japán-magyar nyelv. = Kr. 1992. 11. 45.
A japán–magyar zongoratanári szimposiumról.
406.
HOLLÓS Máté
MTZ és FZCS. = Kr. 1992. 5. 46–47.
A Magyar Zeneművészeti Társaság Mini Fesztiválja; a Fiatal Zeneszerzők Csoportja hangversenye.
407.
HOLLÓS Máté
Zenei világnapok, 1990. = Kr. 1991. 2. 20–21.
408.
HORVÁTH Ágnes
Érték – minőség – szemlélet. Megújuló hagyományok a Kodály Szemináriumon. = Muzs. 1991. 10. 40–42.
409.
KAISINGER Rita
Muzsikus Fórum – kérdőjelekkel. = Muzs. 1991. 7. 34–35.
410.
KIRÁLY László
Két fesztivál. Varsói Ősz 1991. – Wien Modern 91. = Muzs. 1992. 2. 20–23.
411.
KIRÁLY László
Magyar zeneszerzés, 1992. = Muzs. 1992. 11. 22–23.
412.
[KOVÁCS Sándor] PORRECTUS
Karmesterverseny. = Muzs. 1992. 7. 8–10.
413.
KÖTELES György
Két visszatérés. Lajtha László és Károlyi Pál a szombathelyi Tavaszi Fesztiválon. = Muzs. 1992. 6. 43–44.
414.
KÜLKEY László
Az Egyesület októberi Gálaestjéről. = Oé. 1992. 1. 7–8.
Magyar Operabarátok Egyesülete.
415.
MESTERHÁZI Máté
Az ötven százalékos ötven százaléka. A Mérték Egyesület és a Budapesti Kamaraopera idei „Kortárs Zenés Színházi Fesztivál”-ja. = Muzs. 1992. 8. 44–47.
416.
PÁSZTOR Ákos
Játszani, beszélni róla, humanizálni. Kamarazenei kurzus Schönberg, Berg, Webern műveiből. = Muzs. 1992. 10. 14–16.
Henk Guitart vezetésével.
417.
SZÉKELY András
Noteszlapok egy nagy fesztiválról. = Muzs. 1992. 10. 20–29.
Holland Festival Early Music, Utrecht.
418.
TALLIÁN Tibor
Bayreuth 1991. = Muzs. 1991. 10. 21–26.
419.
TIHANYI László
Ami megtörtént és ami nem. Bartók Szeminárium és Fesztivál Szombathelyen, 1991. július 11–28. = Muzs. 1991. 10. 7–9.
420.
TÓTH Anna
Amatőrök versenye – profi színvonalon. XV. Bartók Béla Kórusverseny, Debrecen. = Muzs. 1992. 9. 38–40.
421.
TÓTH Anna
Fuvolafesztivál Szegeden. = Muzs. 1992. 7. 37.

422.

WALKER, Alan

The Liszt piano competition, 1991. = NHQu. Vol. 32. 1991. No. 124. 162–166.

423.

WILHEIM András

Minifesztivál. = ÉletIrod. 1991. 9. 12.

A Magyar Zeneművészeti Társaság rendezvényéről.

424.

A zene mint látvány. Művek a Magyar Nemzeti Galéria gyűjteményéből, 1991. március 7-től június 2-ig. (A kiállítás anyagát vál. és rend. Benedek Katalin.) Szekszárd, 1991. Szekszárdi Művészetek Háza. 16 p.

425.

Zenés útiképek. Topográfiai vonatkozású kottaborítók 1814–1918. A Bécsi Városi és Tartományi Könyvtár időszaki kiállítása a Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár központjában. Bp. 1991. FSZEK. 16 p.

Hangversenykritika

426.

[BABITS Antal] B. A.

Hangverseny. = Muzs. 1991. 10. 45.

427.

BORONKAY Antal

Beckett, Siklós, Monyók, Kurtág. A „What us the word” hazai bemutatója. = Muzs. 1992. 5. 40–41.

428.

BORONKAY Antal

Fuvolakoncert és gyászzené. Bozay- és Kurtág-művek a Zeneakadémián. = Muzs. 1992. 1. 39–40.

429.

BORONKAY Antal

A gömb történetének bemutatója. = Muzs. 1991. 5. 10–12.

Durkó Zsolt: A gömb története.

430.

BORONKAY Antal

A hagyomány vállalása. Vajda János Miséjének bemutatójához. = Muzs. 1991. 6. 35–36.

431.

BORONKAY Antal

Kortárszenei koncertek a Várban. = Muzs. 1992. 3. 17–18.

432.

BORONKAY Antal

Magyarok Párizsban. = Muzs. 1991. 1. 14–15.

Kocsis Zoltán: Fesztiválzenekar; Amadinda Együttes.

433.

BORONKAY Antal

A megújult Főzőcső kamarakoncertje. = Muzs. 1992. 2. 42–43.

434.

BORONKAY Antal

Orbán-művek a Rádióban. = Muzs. 1991. 11. 34–35.

435.

BORONKAY Antal

Soproni Három zenekari darabja. = Muzs. 1991. 7. 26.

436.

BORONKAY Antal

Új magyar zene a Rádióban. – Kurtág a Televízióban. = Muzs. 1991. 4. 31–33.

437.

BREUER János

Menuhin tanít. = Kr. 1991. 4. 21.

438.

CSENGERY Kristóf

Hangverseny. = Muzs. 1991. 1. 36–44.

439.

CSENGERY Kristóf

Hangverseny. = Muzs. 1991. 2. 45–48.

440.

CSENGERY Kristóf

Hangverseny. = Muzs. 1991. 3. 40–48.

441.

CSENGERY Kristóf

Hangverseny. = Muzs. 1991. 4. 35–39.

442.

CSENGERY Kristóf

Hangverseny. = Muzs. 1991. 6. 37–44.

443.

CSENGERY Kristóf

Hangverseny. = Muzs. 1991. 7. 36–43.

444.

CSENGERY Kristóf

Hangverseny. = Muzs. 1991. 8. 41–42.

445.

CSENGERY Kristóf

Hangverseny. = Muzs. 1991. 11. 44–47.

446.
CSENGERY Kristóf
Hangverseny. = Muzs. 1991. 12. 45–48.
447.
CSENGERY Kristóf
Hangverseny. = Muzs. 1992. 1. 41–46.
448.
CSENGERY Kristóf
Hangverseny. = Muzs. 1992. 2. 44–48.
449.
CSENGERY Kristóf
Hangverseny. = Muzs. 1992. 3. 39–45.
450.
CSENGERY Kristóf
Hangverseny. = Muzs. 1992. 4. 43–48.
451.
CSENGERY Kristóf
Hangverseny. = Muzs. 1992. 5. 42–48.
452.
CSENGERY Kristóf
Hangverseny. = Muzs. 1992. 6. 44–48.
453.
CSENGERY Kristóf
Hangverseny. = Muzs. 1992. 7. 41–44.
454.
CSENGERY Kristóf
Hangverseny. = Muzs. 1992. 8. 47–48.
455.
CSENGERY Kristóf
Hangverseny. = Muzs. 1992. 11. 44–48.
456.
CSENGERY Kristóf
Hangverseny. = Muzs. 1992. 12. 42–48.
457.
FARKAS Zoltán
Hangverseny = Muzs. 1991. 5. 40–48.
458.
FARKAS Zoltán
Hangversenyciklus századunk zenéjéből. = Muzs. 1992. 7. 39–40.
459.
FARKAS Zoltán
Kortárs magyar művekről. Mennyiség és minőség = Muzs. 1992. 6. 31–33.
460.
FÁY Miklós
Bartók Amerikában. = MozgóV. 1992. 11. 118–120.
461.
FÁY Miklós
Északfok, idegenség. = MozgóV. 1991. 12. 127–128.
Pinchas Zukerman.
462.
FÁY Miklós
Két öreg. = MozgóV. 1992. 8. 122–123.
Vivaldi; Négy évszak; Liszt Ferenc Kamarazenekar.
463.
FÁY Miklós
Második kísérlet. Jascha Heifetz és a halál. = MozgóV. 1992. 5. 115–117.
464.
FÁY Miklós
Mozart a templomban. = MozgóV. 1991. 6. 128.
465.
FÁY Miklós
Négy tétel. = MozgóV. 1992. 7. 120–122.
Mozart: B-dúr vonósnégyes.
466.
FÁY Miklós
Nyolcvanhat év magány. = MozgóV. 1992. 4. 107–108.
Jascha Heifetz.
467.
FÁY Miklós
Párbeszéd. Schiff Andrásról. = MozgóV. 1992. 1. 127–128.
468.
FÁY Miklós
Placido Tannhäuser. = MozgóV. 1992. 2. 112–113.
469.
FÁY Miklós
Puccini a válaszüton. = MozgóV. 1991. 9. 127–128.
470.
FÁY Miklós
Richter a zongoránál. = MozgóV. 1991. 8. 127–128.
471.
FÁY Miklós
Rigolettók. = MozgóV. 1992. 3. 120–121.
472.
FÁY Miklós
Szegény lovag. = MozgóV. 1992. 10. 116–118.
Puccini: Manon Lescaut.

473.
FÁY Miklós
Szívügyek és balladák. = *MozgóV.* 1992. 9. 118–119.
Artur Rubinstein.
474.
FÁY Miklós
A tetszhalott *Floridante*. = *MozgóV.* 1992. 6. 118–120.
Händel operája.
475.
FÁY Miklós
Tosca csókja. = *Jelenkor.* 1991. 5. 478–479.
Puccini: *Tosca*, operafelvétel ismertetése.
476.
FÁY Miklós
Tőr, mérreg, rózsafüzér. = *MozgóV.* 1991. 7. 123–125.
Gioconda, Boito operája az Operaházban.
477.
FÁY Miklós
A végzet hatalma Sinopoli szerint. = *Jelenkor.* 1992. 6. 576.
478.
FÁY Miklós
Zene /szándékosan rossz cím/. = *MozgóV.* 1992. 12. 114–115.
Bartók: *Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára.*
479.
FITTLER Katalin
A Berliini Filharmonikusok Budapesten. = *Kr.* 1992. 2. 45–46.
480.
FITTLER Katalin
A Chicagói Szimfonikusok koncertje után. = *Kr.* 1991. 2. 46–47.
481.
FITTLER Katalin
Az élő koncert varázsa. Jean-Pierre Rampal Budapesten. = *Kr.* 1991. 1. 40–41.
482.
FITTLER Katalin
Ravi Shankar harmadszor. = *Kr.* 1991. 9. 44–45.
483.
FITTLER Katalin
Szvjatoszlav Richter vendégjátéka. = *Kr.* 1991. 8. 40–41.
484.
FITTLER Katalin
Tenor-trió. = *Kr.* 1991. 10. 46.
Carreras, Domingo, Pavarotti.
485.
FITTLER Katalin
Varietas delectat avagy Pavarottiana. = *Kr.* 1991. 7. 44–45.
486.
FODOR Géza
Pavarotti a Sportcsarnokban. = *Muzs.* 1991. 7. 19–21.
487.
GÖNCZY László
A Capella Savaria jubileumi koncertje. = *Muzs.* 1992. 1. 29.
488.
HALÁSZ Péter
A báb lelke. Gondolatok A varázsfuvola marionett-előadása kapcsán. = *Muzs.* 1992. 8. 39–41.
489.
HALÁSZ Péter
Glenn Gould, a regényhős. Thomas Bernhard: *A menthetetlen c. regényéről.* = *Muzs.* 1992. 10. 30–33.
490.
HOLLÓS Máté
Egy történet fejezetei. = *Kr.* 1991. 2. 47–48.
Madarász Iván szimfonikus műve.
491.
HOLLÓS Máté
Intráda. Pályakezdő zeneszerzők arcképe. Ernesto Arenson. = *Kr.* 1992. 10. 45.
492.
HOLLÓS Máté
Pályakezdő zeneszerzők arcképe. Faragó Béla. = *Kr.* 1991. 3. 47.
493.
HOLLÓS Máté
Tagobickij Viktor szerzői estje. = *Kr.* 1991. 10. 45.
494.
HOLLÓS Máté
Vajda János: Missa. Sugár Miklós: Glória. = *Kr.* 1991. 7. 45.
495.
HORPÁCSY Zsolt
Berlini jutalomjátékok. Salome – koncertszerűen. Téli utazás Fassbaenderrel. Tristán – Izolda. = *Muzs.* 1991. 3. 12–16.

496.
MÁCSAI János
Nemzeti ünnep – Te Deummal. Berlioz Te Deuma az Egri Székese gyházban. = Muzs. 1992. 12. 36–37.
497.
MARÓTHY János
Téli napforduló a Rottenbiller utcában. = Muzs. 1991. 2. 12–13.
Az Új Zenei Stúdió szilveszteri hangversenye.
498.
MESZLÉNYI László
Mesterbérlet. = Muzs. 1991. 3. 38–39.
A szegedi Weiner Kamarazene Egyesületről.
499.
RAB Zsuzsa
Az énekes prédikátor. = ÉletIrod. 1991. 17. 13.
Béres Ferenc énekesestje.
500.
SZITHA Tünde
De profundis. Liszt-bemutató Budapesten. = Muzs. 1991. 11. 43–44.
501.
SZOKOLAY Sándor
Tanúságtétel. Egyházzenei ősbemutatók. = Muzs. 1992. 11. 39–43.
502.
WILHEIM András
Beethoven, egyszerre kétféleképpen. = ÉletIrod. 1991. 11. 12.
Kemenes András Beethoven-estje.
503.
WILHEIM András
Metropolis. = ÉletIrod. 1991. 5. 13.
Fritz Lang: Metropolis c. filmjének zenéjéről.
504.
WILHEIM András
Repetíció – kifáradásig... és tovább? = ÉletIrod. 1991. 14. 13.
Steve Reich hangverseny Párizsban.
505.
WILHEIM, András
„Rottenbiller utca 16–22”. Zwanzig Jahre „Studio für Neue Musik” in Budapest. = MusikTexte. 1991. Heft. 38. 68.
506.
WILHEIM András
Színes népi muzsika. = ÉletIrod. 1991. 2. 12.
A rádió Színes népi muzsika c. műsoráról.
507.
WILHEIM András
Tarkovszkij-émlék[hang]verseny, Kurtág-bemutatóval. = ÉletIrod. 1991. 44. 12.
508.
WILHEIM András
Tízéves a Capella Savaria. = ÉletIrod. 1991. 46. 12.
509.
WILHEIM András
UZS-szilveszter. = ÉletIrod. 1991. 3. 12.
Az Új Zenei Stúdió szilveszteri műsoráról.

Hanglemezkritika

510.
BACH, Johann Christian
4 szimfónia. Hungaroton. SLPD 31448.
Ism. Kovács Sándor – Újházy László. = Muzs. 1992. 10. 48.
511.
BACH, Johann Sebastian
Mennyegzői kantáták. QUI 103010.
Ism. Kovács Sándor – Újházy László. = Muzs. 1991. 4. 41–44.
512.
BARTÓK Béla
A csodálatos mandarin. Quintana QUI 903021.
Ism. Kovács Sándor – Újházy László. = Muzs. 1992. 7. 45–48.
513.
BORONKAY Antal
Kortárszenei lemezkiadásról és lemezkekről. = Muzs. 1991. 9. 45–48.
514.
DEBUSSY, Claude-Achille
Gyermekkuckó. Kocsis Zoltán (zongora). QUI 103006.
Ism. Kovács Sándor – Újházy László. = Muzs. 1991. 4. 41–44.
515.
FITTLER Katalin
Korszerűség és stílushűség. A Quint-kiadó két lemezéről. = Kr. 1991. 12. 45.
Budapesti Fúvósegyüttes, QUI 203008. – Haydn, Joseph: Festetics vonósnégyes, QUI 103001.
516.
FITTLER Katalin
Új és régi Liszt-művek. = Kr. 1992. 7. 43–44.

517.
GRAUN, Carl Heinrich
Jézus halála. Quintana QUI 903061.
Ism. Kovács Sándor – Újházy László. = Muzs.
1992. 7. 45–48.
518.
GRIFFITHS, Paul
Hungaroton and Quintana records: June 1991. =
NHQu. Vol. 32. 1991. No. 123. 159–160.
519.
GRIFFITHS, Paul
Hungaroton/Quintana records. = NHQu. Vol. 32.
1991. No. 124. 167–168.
520.
GRIFFITHS, Paul
A surfeit of commemorations. Hungaroton records.
= NHQu. Vol. 32. 1991. No. 121. 162–163.
521.
HAYDN, Joseph
Vonósnyegyesek. SLPD 31089–92.
Ism. Kovács Sándor – Újházy László. = Muzs.
1991. 6. 45–47.
522.
HAYDN, Michael
Missa Sancti Francisci. SLPD 31209–210.
Ism. Kovács Sándor. = Muzs. 1991. 8. 43–45.
523.
János Pál [II.] pápa – Herbert von Karajan. QUI
903034.
Ism. Babits Antal. = Muzs. 1991. 9. 44–45.
524.
MOZART, Wolfgang Amadeus
Early string quartets. Hungaroton SLPD 31443–46.
Ism. Kovács Sándor. = Muzs. 1992. 1. 47–48.
525.
MOZART, Wolfgang Amadeus
g-moll szimfónia, KV 550. Hungaroton SLPD 31160.
Ism. Kovács Sándor. = Muzs. 1991. 8. 43–45.
526.
MOZART, Wolfgang Amadeus
Szonáták. Hungaroton SLPD 31013–14.
Ism. Kovács Sándor. = Muzs. 1991. 10. 46–48.
527.
MOZART, Wolfgang Amadeus
Templomi zene. Quintana QUI 103015.
Ism. Kovács Sándor – Újházy László. = Muzs.
1991. 4. 41–44.
528.
MOZART, Wolfgang Amadeus
C-dúr zongoraverseny. Hungaroton SLPX 11249.
Ism. Kovács Sándor – Újházy László. = Muzs.
1991. 1. 46–48.
529.
PERGOLESI, Giovanni Battista
Stabat Mater. Quintana QUI 903011.
Ism. Kovács Sándor. = Muzs. 1991. 10. 48.
530.
Songs to my Lady. Angol dalok és lantdarabok.
Quintana QUI 903012.
Ism. Kovács Sándor. = Muzs. 1991. 10. 48.
531.
SZÉLL Jenő
Népzenei hanglemezek. = Muzs. 1991. 7. 44–47.
532.
TELEMANN, Georg Philipp
Brockes-passió. Hungaroton HCD 31130–32.
Ism. Kovács Sándor. = Muzs. 1992. 3. 46–48.
533.
Valse, La. Prunyi Ilona (zongora). Hungaroton HCD
31435.
Ism. Kovács Sándor – Újházy László. = Muzs.
1992. 9. 48.
534.
Vonósszerenádok. Liszt Ferenc Kamarazenekar.
Quintana QUI 103005.
Ism. Kovács Sándor – Újházy László. = Muzs.
1991. 4. 41–44.
- Operakritika, operatörténet*
535.
BABITS Antal
Aida-intermezzók. = Kr. 1992. 9. 45.
A nyáron bemutatott és botrányba fulladt előadás-
ról.
536.
BABITS Antal
Orfeusz hazatalált. = Kr. 1991. 9. 43–44.
Gluck, Christoph Willibald: Orfeo ed Euridice.
537.
CENNER Mihály
Az operabarátok egykori egyesülete. = Oé. 1992. 1.
3–5.

538.
CSÁK P. Judit
Három évtized és egy Cilea-bemutató Budapesten Lamberto Gardellivel. = Oé. 1992. 5. 4–9.
Cilea, Francesco.
539.
CSÁK P. Judit
Mózes. Rossini-premier az Operaházban. = Oé. 1992. 1. 24–25.
540.
DALOS László
Ötven év, mennyi az? = Oé. 1992. 5. 2–3.
541.
FODOR Géza
De nobis opera narratur. = Muzs. 1992. 3. 30–36.
Rossini: Mózes.
542.
FODOR Géza
Depressziós operai napló. = Muzs. 1992. 5. 27–28.
543.
FODOR Géza
Egy úr Velencéből. Farkas Ferenc ősbemutató az Operaházban. = Muzs. 1991. 9. 33–43.
544.
FODOR Géza
A Hoffmann meséi felújítása az Operaházban. = Muzs. 1991. 2. 36–44.
545.
FODOR Géza
Hommage à Gardelli – A végzet hatalma alkalmából. = Muzs. 1991. 1. 31–35.
546.
FODOR Géza
A hűség operája és az előadás kettős hűsége. = Muzs. 1992. 1. 30–38.
Beethoven: Fidelio.
547.
FODOR Géza
„Kezdődik a sommencement commencement-ja”. Wozzeck-felújítás az Operaházban. = Muzs. 1992. 7. 23–34.
548.
FODOR Géza
A Kolozvári Magyar Állami Operaház vendégjátéka az Operaházban. = Muzs. 1991. 5. 26–32.
549.
FODOR Géza
Operai napló. = Muzs. 1991. 4. 20–30.
550.
FODOR Géza
Operai napló. = Muzs. 1991. 7. 29–33.
551.
FODOR Géza
Operai napló. = Muzs. 1991. 12. 32–39.
552.
FODOR Géza
Operai napló. = Muzs. 1992. 2. 29–37.
553.
FODOR Géza
Operai napló: Verdi-előadások. = Muzs. 1992. 6. 34–42.
554.
FODOR Géza
Orfeusz aktualitása. = Muzs. 1991. 6. 24–34.
Gluck: Orfeusz és Euridice.
555.
FODOR Géza
Színházon innen, koncerten túl. A Titus kegyelme az Operaházban. = Muzs. 1991. 5. 32–38.
556.
FODOR Géza
Urak és hölgyek Velencéből. = Muzs. 1991. 8. 31–37.
Ponchielli: Gioconda. – Farkas Ferenc: Egy úr Velencéből.
557.
GÁBOR István
Az Operabarátok Egyesületének egykori ösztöndíj-sai. = Oé. 1992. 3. 21–24.
558.
GÖNCZY László
Türelmi idő. Jegyzetek Pécs elmúlt operaévadjáról, a II. Nemzetközi Fesztiválról. = Muzs. 1992. 9. 16–23.
559.
GYÉMÁNT Csilla
A Varázsfuvola Szegeden. = Oé. 1992. 2. 33–34.
560.
GYÉMÁNT Csilla
Violetták. Alfrédok, és... az új Traviata Szegeden. = Oé. 1992. 3. 35–36.
561.
HALÁSZ Péter
Ellentétek. Két bemutató a Hamburgi Operaházban. = Muzs. 1991. 9. 17–22.

562.
KAISINGER Rita
Figaro itt és most. Az évad első szegedi operabemutatója. = Muzs. 1992. 12. 38–39.
563.
KAISINGER Rita
Spannraft Ágoston, az Operaház első díszlettervezője. = Ztd. 1990–1991. 101–114.
564.
KAISINGER Rita
A „Szöktetés” Bécsben, avagy Szelim basa metamorfózisa. = Muzs. 1991. 4. 14–16.
565.
KERTÉSZ Iván
Opera és politika. = Oé. 1992. 2. 3–5.
566.
KOLTAI Tamás
Az opera-per. Bp. 1990, Szabad Tér.
Ism. Fáy Miklós. = Jelenkor. 1991. 2. 191–192.
567.
LINDNER András
Megalakult a Budapest Opera Barátainak Egyesülete. = Muzs. 1991. 2. 34–35.
568.
LINDNER András
Salzburg 1992. Az „új salzburgi opera” első évadja után. = Oé. 1992. 5. 14–19.
569.
Magyar Állami Operaház. 108. évad. 1991/92. (Összeáll. és szerk. Mátyus Zsuzsa.) (Bp. 1992, Operaház). 157 p.
570.
MESTERHÁZI Máté
A beavatottak gyönyörűsége. A Varázsfuvola Szegeden. = Muzs. 1992. 2. 38–40.
571.
MESTERHÁZI Máté
Jobban lett-e Violetta vidéken? Verdi Traviátája Szegeden. = Muzs. 1992. 4. 38–39.
572.
MESTERHÁZI Máté
Minden Aida – avagy a szomszéd néni kedvence. Verdi operájának felújítása Szegeden. = Muzs. 1992. 7. 35–36.
573.
MESTERHÁZI Máté
Az öreg Fritzhagyatéka – avagy Götz Friedrich dilemmája. Berlin, operaváros. = Muzs. 1991. 11. 16–24.
574.
MOLNÁR Antal
Egy autor nyilatkozik. Előljáró az opera esztétikájához 1–2. Közreadja Bónis Ferenc. = MZene. 1991. 1. 52–81., 2. 213–224.
575.
MOLNÁR János
Pillantás a müncheni operára. = Oé. 1992. 3. 27.
576.
NÉMETH Amadé
A magyar nemzeti opera fejlődéstörténete a 18–19. században 1–3. = Oé. 1992. 1. 29–30., 2. 27–30., 3. 31–34.
577.
OLDAL Gábor
A Láng – egy sajátos magyar operasiker. = Oé. 1992. 4. 18.
Respighi: A láng.
578.
OLDAL Gábor
Találkozásaim Fülöp királlyal és másokkal. = Oé. 1992. 2. 31–32.
579.
Operaművészetünk helye Európában 1–2. Szomor György és Lindner András beszélgetése Kincses Veronikával, Polgár Lászlóval, Békés Andrással, Pál Tamással és Fodor Gézával. = Oé. 1991. 1. 14–17., 1992. 1. 18–21.
580.
SELMECZI György
„Kész repertoárral akarunk berobbanni”. J. Győri László interjúja Selmeczi Györggyel a Budapesti Kamaraopera megalakulásáról. = Muzs. 1991. 1. 29–30.
581.
SELMECZI György
Versenyhelyzetben. Babits Antal beszélgetése Selmeczi Györggyel, a Budapesti Kamaraopera igazgatójával. = Kr. 1991. 8. 26.
582.
SIMON GÁBOR
Egy évforduló küszöbén. Gondolatok a kolozsvári Állami Magyar Opera múltjáról, jelenéről és jövőjéről. = Oé. 1991. 1. 29–30.

583.
SZOMORY György
Az önmaga sorsán túllépő ember. A Wozzeck premierje előtt. = Oé. 1992. 3. 25–26.
584.
TALLIÁN Tibor
Távoli hangzatok s más szimbólumok. Strauss és Schreker a Bécsi Operában. = Muzs. 1991. 8. 17–20.
585.
TURÁNITZ Lajos
Operaélet az Erdély országi mánási rend pártfogása alatt lévő Kolozsvári Magyar Nemzeti Színháznál 1821–1827. = Oé. 1992. 5. 38–40.
586.
TURÁNITZ Lajos
Verdi-premier Kolozsvárott. = Oé. 1992. 4. 16–17.
587.
TURÁNITZ Lajos
Zenés játékok az állandó kolozsvári színtársulat működésének első évtizedében, 1793–1803. 1–2., és 3. rész: 1804–1821 között. = Oé. 1992. 2. 38–41., 3. 28–30., 4. 36–39.
588.
WIRTHMANN Julianna
Operai levél Párizsból és Londonból. = Muzs. 1992. 3. 23–25.
- Jazz, popzene*
589.
BABITS Antal
Keith Jarrett, az örökmozgó jazz-zenész. = Kr. 1991. 5. 46.
590.
BABITS Antal
Miles az Miles (1926–1991). = Kr. 1991. 11. 45.
Miles Davis.
591.
BABITS Antal
Rhythm – jews. = Kr. 1992. 10. 45–46.
592.
BALDUCCI, Corrado
Sátánizmus és rockzene. (Ford. Komlósi Éva.) Panonhalma. 1992, Bencés Kiadó. 319 p.
593.
BALOGH Ernő
Real live. Bob Dylan Budapesten. = Kr. 1991. 8. 40.
594.
COLIN, Sid
Ella. Ella Fitzgerald élete és kora. Ford. György László. Bp. 1991, Gondolat. 161 p.
595.
FE LUGOSSY László
David Thomas és a monomániás rock. = ÉletIrod. 1991. 6. 13.
596.
KOVÁCS László Gábor – ZAKAR Zoltán
Rocklegendák. Szombathely, 1992, Oskar. 330 p.
597.
LÉVAI Júlia
Garbarek – listás választások. = Kr. 1992. 11. 25.
598.
MIDDLETON, Richard
Studying popular music. Philadelphia, 1990.
Ism. Maróthy, János. = SM. Tom. 33. 1991. 472–474.
599.
RÁCS József – ZÉTÉNYI Zoltán
Rockkoncertek szimbolikája. = Kr. 1992. 3. 35–38.
600.
SZÉNÁSI Sándor
Koncz. = Kr. 1992. 11. 31.
601.
TORMA Tamás
Hol van már az ezüstitál? = Kr. 1992. 8. 34.
Presser Gáborról.
- II. Egyetemes zenetörténet**
602.
Cantus Planus. Papers read at the fourth meeting Pécs, Hungary 3–8 september 1990. (Ed. by László Dobszay, Ágnes Papp, Ferenc Sebő.) Bp. 1992, Hungarian Academy of Sciences Institute for Musicology. X, 617 p.
Magyar vonatkozású tanulmányai külön tételben találhatóak.
603.
CZAGÁNY, Zsuzsa
Ein Diffinitorium Musicum aus dem späten 15. Jahrhundert. = CP. 1990. Bp. 1992. 127–139.

604.
DÉRI, Balázs
Die Teile und das Ganze. Die Struktur von Ales diei nuntius. /Prudentius, Cathemerinon I./ = CP. 1990. Bp. 1992. 469–484.
605.
DOBSZAY László
A gregorián ének kezdetei (a 4. résztől címe ... története). 1–7. rész. = Muzs. 1992. 2. 17–19., 3. 13–15., 4. 27–31., 5. 20–23., 6. 27–29., 7. 16–17., 8. 27–29.
606.
DOBSZAY, László
On the performance of Gregorian chant. = HMQu. 1992. 1. 18–26.
607.
FALVY, Zoltán
Les mouvements hérétiques du Moyen-Age et les troubadours. = Annales Universitatis Scientiarum Budapestinensis de Rolando Eötvös Nominatae. Sectio Philologica Moderna 19. 1988/1990. 61–70.
608.
FARKAS Zoltán
Zenei feltalálók a görög mitológiában. = Muzs. 1991. 3. 26–32.
609.
FARKAS Zoltán
Zenetudományi tallózó. Frescobaldi utóélete, Zelenka magánélete. = Muzs. 1991. 7. 12–18.
610.
FITTLER Katalin
Dallamok vándorútja. Bevezetés Pernye András két dallamtörténeti kutatásához. = Diakonia. 1991. 3. 38–44.
611.
KÁRPÁTI János
A pukcsong oroszántánc zenei struktúrája. Jegyzetek egy koreai álarcos játékról. = MZene. 1992. 1. 48–55.
612.
KÁRPÁTI János
UNESCO/IMC: Egyetemes zenetörténet. Helyzetjelentés Madridból. = Muzs. 1992. 8. 36–38.
613.
KÁRPÁTI János
Zenés utazás Dél-Koreában 1–4. = Muzs. 1991. 8. 14–16., 9. 23–25., 10. 27–30., 11. 25–27.
614.
KELEMEN Imre
A zene története 1750-ig. Főiskolai tankönyv. Bp. 1991. Tankönyvkiadó. 377 p.
615.
KISS Gábor
Zenetudományi tallózó. = Muzs. 1992. 8. 30–34.
616.
KOMLÓS Katalin
Az első modern zongoraiskola. = Hv. 1992. 1. 1–3.
Peter Milchmeyer: Die wahre Art das Pianoforte zu spielen, 1797.
617.
MEZEI János
A gregorián ének szerepe a többszólamúság létrejöttében. = Zeneszó. 1992. 1. 1–2.
618.
MOLNÁR Antal
A zeneértés iskolája. Kiskaté hangszertanítókknak. XVI. A fúga. [1–2. rész]. = Parl. 1991. 1. 9–11., 1991. 6. 19–24.
619.
SZENDREI Janka
Linienchriften des zwölften Jahrhunderts auf süddeutschen Gebiet. = CP. 1990. Bp. 1992. 17–30.
620.
Szlovák táncok a XVIII. századból. Közreadja Alexander Moži. Bp. 1990. Akkord.
Ism. Fittler Katalin. = Parl. 1991. 1. 23–24.
621.
ÚJHÁZY László
A 15–16. századi zene akusztikai környezete. 1–3. = Muzs. 1992. 9. 43–47., 1992. 10. 34–39., 1992. 11. 35–38.
622.
VÁRHELYI Márton
222 éve a muzsika szolgálatában. A Schott Zeneműkiadó. = Muzs. 1992. 5. 18–19.
623.
VÁRNAI Ferenc
Egyetemes zenetörténeti vázlatok az ősz-zenétől a XX. század zenéjéig. Pécs, 1990, Várnai Ferenc. 66 p.
/Zenei kiskönyvek I./
624.
VIKÁRIUS László
Egy új alexandriai könyvtár. = Muzs. 1992. 2. 25–33.
Külföldi zenetudományi tanulmányok szemléje.
625.
VIKÁRIUS, László
„Pro Cognitione Cantus”. A theoretical compilation. = CP. 1990. Bp. 1992. 141–161.

Bach, Johann Sebastian

626.
GÖNCZ, Zoltán
The permutational matrix in J. S. Bach's Art of Fugue. The last fugue finished? = SM. Tom. 33. 1991. 109–119.
627.
KÁRPÁTI, András
Ursula Kirkendale: The source for Bach's Musical offering: the Institutio oratoria of Quintilian. = Antik tanulmányok 34. 1989–1990. 2. 188–194.

Beethoven, Ludwig van

628.
GÁT Eszter
Beethoven londoni zongorája. = Muzs. 1992. 6. 3–6.
629.
NOERING, Ulrich
Beethoven és Magyarország. (Ford. Szabó Katalin, Csokonai Attila). Bp. 1992, Magyar-Német Baráti Társaság. 41 p., 9 t.
A kötet németül is megjelent.
630.
WINSTON, David
A Broadwood cég tisztában volt Beethoven jelentőségével. J. Győri László beszélgetése David Winston restaurátorral. = Muzs. 1992. 6. 9.

Bernstein, Leonard

631.
BREUER János
Egy amerikai Pesten 1949. május 20. = Muzs. 1991. 1. 3–5.
632.
GRADENWITZ, Peter
„Mindig a hallgatóságra gondolok”. Részletek Peter Gradenwitz Bernstein-monográfiájából. (Vál. és ford. Rácz Judit Klára.) = Muzs. 1991. 1. 7–9.

Borogyin, Alekszandr

633.
DOMOKOS, Zsuzsa
The epic dimension in Borodin's Prince Igor. = SM. Tom. 33. 1991. 131–149.

Brahms, Johannes

634.
BERECZKY János
Brahms hét magyar témájának forrása. = Ztd. 1990–1991. 75–88.
635.
KOWAR, Helmut
Johannes Brahms és barátai. (Ford. Hamburger Klára). Kocsis Zoltán: Egy legenda eloszlátásának kísérlete. = Muzs. 1992. 12. 20–24.
Brahms egyetlen hangfelvétele.

Cage, John

636.
ALBERT István
A hónap balettzeneszerzői. Arnold Schönberg – John Cage. = Táncműv. 1991. 8–9. 45.
637.
CAGE, John
Előadás a semmiről. (Ford. Weber Kata). = Jelenkor. 1992. 10. 799–813.
638.
VIDOVSKY László
John Cage hatása. = Jelenkor. 1992. 10. 814–817.
639.
WILHEIM András
John Cage kottaképei. = Muzs. 1991. 10. 10–16.

Czerny, Karl

640.
FITTLER Katalin
200 éve született Czerny. = Zeneszó. 1991. 3. 9.

Dalayrac, Nicolas-Marie

641.
DALOS László
Véletlenek egy Dalayrac-opera körül. = Oé. 1992. 4. 7–8.
Dalayrac: Leheman ou la Tour de Neustadt.

Debussy, Claude-Achille

642.
UJFALUSSY József
Claude Debussy: Children's Corner – Gyermekmucskó. = Parl. 1992. 4. 3–5.

Hacsaturjan, Aram

643.
ALBERT István
A hónap zeneszerzője: Aram Hacsaturjan. = Táncműv. 1992. 1–2. 38.

Hartmann, Karl Amadeus

644.
McCREIDIE, Andrew D.
Karl Amadeus Hartmann and the Hungarian music of the early twentieth century. = SM. Tom. 33. 1991. 151–193.

Haydn, Joseph

645.
GERGELY, Jean
Joseph Haydn et la Hongrie – en France. = Études Finno-Ougriennes. Tom. XXIV. 1992. 174–177.
646.
HAYDN, Joseph
Streichquartette. Urtext-Ausgabe. Wien, 1987.
Ism. Somfai, László. = Notes. Vol. 48. 1991. 2. 671–674.

647.
KAS László
Emlékezzünk meg Joseph Haydnról! = Vakok Világa. 1992. április. 29–31.

Hindemith, Paul

648.
GOULD, Glenn
Felvirradt Hindemithnek? Megint? Ford. Barabás András. = Muzs. 1991. 11. 30–31.

Karajan, Herbert von

649.
BACHMANN, Robert C.
Karajan. Bp. 1990.
Ism. Gábor István. = Parl. 1991. 3. 27–28., Szak Péter Otmár. = BUKSZ. 1991. 1. 127–128.

Klemperer, Otto

650.
HEYWORTH, Peter
Otto Klemperer. Berlin, 1988.
Ism. Bónis Ferenc: Klemperer életrajza. = Parl. 1991. 1. 21–22.

Mahler, Gustav

651.
NAGY András
Mahler: az intermezó. = Valóság. 1992. 8. 88–97.
652.
ROMAN, Zoltan
Gustav Mahler and Hungary. Bp. 1991, Akad. Kiadó. 255 p. 20 t.
/Studies in Central and Eastern European Music 5./

Marcello, Benedetto

653.
MALINA János
Benedetto Marcello, compositore stravagante. = Muzs. 1992. 11. 26–30.

654.
MARCELLO, Benedetto
Előszó az Estro poetica-armonico 1. kötetéhez. Vence, 1724. Ford. Lax Éva. = Muzs. 1992. 11. 31–34.

Mendelssohn-Bartholdy, Felix

655.
MALINA János
Felix Mendelssohn-Bartholdy – kíméletlen portrévázlat. = Café Babel. 1992. 83–99.

Menuhin, Yehudi

656.
FUKÁSZ György
Gould és Menuhin disputája. = MZene. 1992. 4. 376–422.

657.
MENUHIN, Yehudi
Életreceptek. Egy világjáró hegedűs gondolatai, gyakorlatai és elmélkedései. Szerk. Cristopher Hope. (Ford. Kremsier Zsuzsa) Bp. 1991, Gondolat.
Ism. Wilhelm András: Hegedű és kumisz. = Élet-Irod. 1991. 18. 12.

Mozart, Leopold

658.
GÁT Eszter
Leopold Mozart, a hangszerkészítő. = Hv. 1991. 0. (bemutatószám). 8–9.

Mozart, Wolfgang Amadeus

659.

ALMÁSI Miklós

Wolfgang Amadeus Mozart. Don Giovanni: phallikus szent, avagy az erotika dekonstrukciója. = Kr. 1991. 7. 6–8.

660.

BALASSA Péter

Alla breve. Emlékezés egy előadásra. = Jelenkor. 1991. 12. 1002–1008.

661.

BARTH, Karl

Mozart szabadsága. Ford. Kiss Pál. = Református Egyház. 1992. 1. 12–15.

662.

BIBA, Otto

Mozart életének utolsó szakasza – az 1791-es esztendő. = Muzs. 1991. 12. 23–25.

663.

BÓNIS Ferenc

Mozart szellemi jelenléte a magyar kultúrában 1800 táján. = Hitel. 1991. 4. 18–22.

664.

EŐSZE László

Legkedvesebb operáim 2. Mozart: Don Giovanni. = Oé. 1992. 2. 24–26.

665.

EŐSZE László

Legkedvesebb operáim 5. Mozart: Figaro házassága. = Oé. 1992. 5. 30–33.

666.

FASANG Árpád, ifj.

Töprengések egy Mozart-évforduló ürügyén. = Lelkipásztor. 1991. 6. 182–183.

667.

FISCHER Iván

Ki kicsoda a Varázsfuvolásban? Fischer Iván Mozart operájáról. = Kr. 1991. 7. 8–9.

668.

GÁT Eszter

Mozart, a klavírista. = Muzs. 1991. 12. 26–28.

669.

GÁT Eszter

Mozart úti klavikordja. = Muzs. 1991. 4. 3–5.

670.

GOERTZ, Harald

Mozarts Dichter Lorenzo Da Ponte. München, 1988.

Ism. Bónis Ferenc: Da Ponte, Mozart költője. = Parl. 1991. 3. 26–27.

671.

GOSZTONYI József

Mozart a magyar éremművészetben. = Az érem. 1992. 2. 40–43.

672.

GÖNCZ Árpád

Mozart: lehetőség a megtisztulásra. = Muzs. 1992. 12. 3–4.

673.

HALÁSZ Péter

Mozart – odahaza. Gondolatok a salzburgi Mozart-konferencia és Mozart-fesztivál kapcsán. = Muzs. 1991. 5. 3–8.

674.

HAMBURGER Klára

Mozart és Közép-Európa. = Európai Utas. 1991. 2. 1–8.

675.

HAMMOND, Michael

„Prágai Mozart Akadémia”. J. Győri László interjúja Michael Hammonddal, a Mozart Akadémia rektorával. = Muzs. 1992. 12. 5–7.

676.

HARNONCOURT, Nikolaus

Mozart chiaro-oscuro zenekarai. = Muzs. 1991. 12. 13–17.

677.

HEVESI Sándor

W. Amadeus Mozart. = Stádium. 1991. 1. 95–102.

678.

HIDVÉGI Jenő

Mozart betegségei és halála. = Orvosi Hetilap. 1991. 50. 2802–2804.

679.

HILDESHEIMER, Wolfgang

Miért sírt Mozart? Ford. Szilágyi Eszter Anna. = Jelenkor. 1991. 12. 987–992.

680.

KOCSIS Zoltán

„Fiúisten”. A gondolat birodalma. Mozarról. Riporter Koppány Zsolt. = Stádium. 1991. 2. 42–45.

681.
KÖTELES György
Mozart és Hegel. /Adalékok a Mozart-esztétika történetéhez./ = Magyar Filozófiai Szemle. 1992. 1–2. 108–117.
682.
KUKORELLY Endre
A szobor. Mozart-változatok. = Jelenkor. 1991. 12. 985–986.
683.
LANDON, Robbins H. C.
Miért maradt Mozart Bécsben? = Muzs. 1991. 12. 18–22.
684.
LIGETI, György
Konvention und Abweichung. Die „Dissonanz” in Mozarts Streichquartett C-dur, KV 465. = ÖMZ. 1991. 1–2. 34–39.
685.
MÁCSAI János
A „Die Klangwelt Mozarts” kiállítás a bécsi Kunsthistorisches Museumban. = Hv. 1991. 1. 16–18.
686.
MOZART, Wolfgang Amadeus
Eine kleine Nachtmusik. Faksimile. Kassel, 1989.
Ism. Bónis Ferenc. = Parl. 1991. 3. 25–26.
687.
MOZART, Wolfgang Amadeus
Leveleiből. Ford. Györfly Miklós. = Jelenkor. 1991. 12. 961–982.
688.
MOZART, Wolfgang Amadeus
Levelek Maria Anna Theklához. Ford. Báthori Csaba. = 2000. 1992. 9. 47–52.
689.
Mozart-művek a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Zenetörténeti Kutatókönyvtárában. Katalógus. (A könyvészeti leírás Retkesné Szilvássy Ildikó és Gulyásné Somogyi Klára munkája.) Bp. 1991, Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola. 78 p. 7 t.
690.
Mozart a Zenetörténeti Kutatókönyvtárban. Kiállítási katalógus. Összeáll. Retkesné Szilvássy Ildikó, Gulyásné Somogyi Klára. Bp. 1991, Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola. 11 p. 5 t.
691.
PÁNDI Marianne
Gáláns és tudós. = Múzsák. 1991. 4. 12–13.
692.
PAROUTY, Michel
Mozart, az Istenek kegyeltje. (Ford. Veresné Deák Éva.) Bp. 1991, Park. 192 p.
/Kréta könyvek I./
Ism. Gábor István. = Parl. 1992. 2. 40–41.
693.
SCHIFF András
A bécsiek képviselik az igazi tradíciót. Schiff András Mozartról. = Kr. 1991. 7. 9.
694.
SEBESTYÉN Ede
Mozart és Magyarország. 2., jav. és bőv. kiad. Bp. 1991. Akad. Kiadó. 121 p.
/Egyéniség és alkotás./
Ism. Gábor István. = Parl. 1992. 2. 40–41., Szentgyörgyi Zsuzsa. = Magyar Tudomány. 1991. 12. 1530.
695.
SÓLYOM György
Versenymű és szonáta 1–2. Mozart zongoraversenyei és a „szonátastílus alapeszméje”. = MZene. 1991. 3. 227–265., 4. 339–373.
696.
SOMFAI László
Mozart's first thoughts: the two versions of the Sonata in D major, K 284. = Early Music. 1991. 4. 601–613.
697.
STEINERT Ágota
Látogatás a salzburgi Mozart Múzeumban. = Új Idő. 1991. 1. 37.
698.
TALLIÁN Tibor
Circumcisio cordis. /Varázsfuvola-üveggyöngyjáték/. 1–2. = Muzs. 1991. 12. 6–12., 1992. 1. 9–18.
699.
TÓTH Zsuzsanna
Mozart a császárvárosban. Egy tárlat magyar vonatkozásai. = Élet és Tudomány. 1991. 24. 746–748.
700.
UJFALUSSY József
Az élő Mozart. = Muzs. 1991. 12. 3–5.
701.
UJFALUSSY József
Mozart. = Magyar Tudomány. 1991. 12. 1409–1414.

702.

VÉGH Sándor

Harmonia mundi. a természet ritmusa. Csobádi Péter beszélgetése Végh Sándorral Mozarról. Ford. Gábor Ágnes. = Muzs. 1991. 12. 29–31.

703.

VERTSE Mária

Mozart, a megtestesülés zenésze. = Távlatok. 1991. 3. 72–73.

704.

WOLFF, Christoph

Mozarts Requiem. München, 1991.

Ism. Halász, Péter. = SM. Tom. 34. 1992. Fasc. 1–2. 207–214.

Prokofjev, Szergej

705.

KERÉNYI Mária

Prokofjev zenedrámai. = Színház. 1991. 8. 4–5.

706.

SZERÉNYI Győző

Prokofjev. = Ezredvég. 1991. 4. 58–61.

Rossini, Gioacchino

707.

SÓLYOM György

Mózes – és az „ismeretlen” Rossini. = Oé. 1992. 2. 11–14.

Scarlatti, Domenico

708.

HAJDÚ András

Új utakon Scarlatti nyomában. Hajdú András előadását sajtó alá rendezte Balázné Szatmári Éva. = Parl. 1992. 2. 7–15.

Domenico Scarlatti.

Schönberg, Arnold

709.

ALBERT István

A hónap balettzeneszerzői. Arnold Schönberg – John Cage. = Táncműv. 1991. 8–9. 45.

Schubert, Franz

710.

DOLINSZKY Miklós

„Schubert a hallgatást is megkomponálta”. J. Győri László beszélgetése Dolinszky Miklóssal a komponista szimfóniavázlatairól. = Muzs. 1992. 4. 32–35.

711.

HILMAR, Ernst

Schubert. Graz, 1989.

Ism. Bónis Ferenc: Schubert-képeskönyv. = Parl. 1991. 4–5. 44.

Sosztakovics, Dmitrij

712.

KOPP, Karen

Form und Gehalt der Symphonien des Dmitrij Sosztakovics. Bonn, 1991.

Ism. Maróthy, János. = SM. Tom. 33. 1991. 471–472.

713.

SOSZTAKOVICS, Dmitrij

Sosztakovics tanúvallomása. Apokrif emlékiratok a sztálini rendszerről. A bevezetőt írta, az idézeteket válogatta és közreadja Papp Márta, fordította Móricz Klára. 1–4. rész. = Muzs. 1991. 11. 10–15., 1992. 1. 20–25., 1992. 2. 12–16., 1992. 3. 18–22.

Sztravinszkij, Igor

714.

NAGY Olivér

Stravinsky Zsoltárszimfóniájának budapesti bemutatója. = Zeneszó. 1992. 5. 1–2.

Bárdos Lajos vezetésével, 1932. V. 2-án.

Telemann, Georg Philipp

715.

CZIDRA László

Telemann: 12 szőlőfantázia harántfuvolára. = Parl. 1992. 1. 18–26.

716.

SZÉKELY András

Beszámoló, kis vitairat formában. Telemann ügyében. = Muzs. 1991. 9. 26.

Verdi, Giuseppe

717.

EŐSZE László

Legkedvesebb operáim 1. Verdi: Otello. = Oé. 1992. 1. 13–15.

718.

EŐSZE László

Legkedvesebb operáim 4. Verdi: Aida. = Oé. 1992. 4. 19–21.

719.

LENDVAI, Ernő

Verdi and Wagner. Bp. 1988, International House.

Ism. Rosenberg, Jesse. = Notes. Vol. 48. 1992. 4. 1280–1282.

Vieuxtemps, Henry

720.

SZENDE Ottó

Egy remekmű és különös utóélete. Henry Vieuxtemps 36 Études pour violon avec accompagnement de piano, Op. 48. = MZene. 1991. 1. 91–100.

Wagner, Richard

721.

EŐSZE László

Legkedvesebb operáim 3. Richard Wagner: Trisztán és Izolda. = Oé. 1992. 3. 11–14.

Wieck, Friedrich

722.

BLAZEKOVIC, Zdravko

Friedrich Wieck's Musikalische Bauernsprüche. Some new aphorisms. = SM. Tom. 33. 1991. 121–130.

III. Magyar zenetörténet

723.

BATTA András

Álom, álom, édes álom... Népszínművek, operettek az Osztrák-Magyar Monarchiában. Bp. 1992, Corvina. 135 p.

724.

BÓNIS Ferenc

Széchenyi és a muzsika. = Hítel. 1991. 23. 6–7.

725.

BÓNIS Ferenc

Történelmi jelképek a XIX. század magyar zenéjében. = Hítel. 1991. 19. 26–28.

726.

BORGÓ András

Zsidó vándorzenészek /klezmerek/ Magyarországon. = Múlt és Jövő. 1991. 46–48.

727.

CZAGÁNY Zsuzsa

Magyar–normann zenei kapcsolatok a középkorban? = Ztd. 1990–1991. 9–21.

728.

FANCSALI János

Biedermeier a magyar zenében. = Helikon. 1991. 1–2. 179–194.

729.

FERENCZI, Ilona

Angaben zum „Cum rex“-Tropus „Triumphat“ und zum Gesang „Singen wir heut mit gleichem Mund“. = Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie. 33. Band 1990/1991. 191–197.

730.

FERENCZI, Ilona

Das Psalterium Strigoniense /1515/ als eine Quelle der ungarischsprachigen Graduale. = CP. 1990. Bp. 1991. 579–585.

731.

FERENCZI, Ilona

Ein Versuch der Vereinheitlichung der Liturgie im Fürstentum Siebenbürgen in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. = Sursum Corda. Variationen zu einem liturgischen Motiv. Für Philipp Harnoncourt zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Erich Reinhart, Andreas Schnider. Graz, 1991, Akad. Druck. 342–348.

732.

GHEZZO, Marta A.

Epic songs of 16th century Hungary. Bp. 1989, Akad. Kiad.

Ism. Ferenczi, Ilona. = SM. Tom. 32. 1990. 470–471., Murányi, Róbert Árpád. = Die Musikforschung. 1992. 4. 385–386.

733.

KAPOSI Edit

Bálok a régi Pest-Budán. = Táncműv. 1991. 1. 32–33.

734.
KÉKI Béla
Kolozsvár színházi és zenei élete. = Hitel. Kolozsvár, 1935–1944. Vál., a bev. tanulmányt írta és a repertóriumot összeáll. Záhony Éva. Bp. 1991, Bethlen. 1. kötet. 368–372.
735.
KIRÁLY Péter
Bethlen Gábor udvarának zeneéletéről 3. Giuseppe Baglioni. = Muzs. 1991. 1. 26–28.
736.
KIRÁLY Péter
Josquin járt Magyarországon? = Muzs. 1991. 10. 36–39.
737.
KIRÁLY Péter
A zene János király udvarában. [1–2.rész]. = MZene. 1991. 3. 284–288., 1991. 4. 386–391.
738.
Kodály Zoltán és Szabolcsi Bence emlékezete. Szerk. Bónis Ferenc. Kecskemét, 1992, Kodály Intézet. 346 p.
/Magyar Zenetörténeti Tanulmányok/
Részletezése külön.
739.
KOMÁROMY Sándor
A XVIII. századi sárospataki kéziratos versgyűjtemények 1–2. = A Miskolci Herman Otto Múzeum Évkönyve 27. 1989. 198–203., 28. 1989/1990. 539–549.
740.
KOMÁROMY Sándor
A XVIII. századi sárospataki kéziratos énekeskönyvek és versgyűjtemények. Debrecen, 1992, KLTE. 98 p.
/Folklór és etnográfia 61./
741.
Magyarország zenetörténete 2. Szerk. Bárdos Kornél. Bp. 1990, Akad. Kiadó.
Ism. Gergely, Jean. = Études Finno-Ougriennes. Tom. XXIV. 1992. 193–195., Mollay Károly: Magyarország zenetörténete. Soproni jegyzetek. = Soproni Szemle. 1991. 3. 219–229., Mózi, Alexander: Dejiny hudby Uhorska. = Literárny Tyzdennik. 1991. 15., Potemrova, Maria: = Hudebni Rozhledy. 1991. okt. 479.
742.
MARÓTI Gyula
125 éve alakult meg az Országos Magyar Daláregyesület. = Zeneszó. 1992. 3. 1–2.
743.
MURÁNYI, Róbert Árpád
Thematisches Verzeichnis der Musiksammlung von Bartfeld. Bonn, 1991.
Ism. Hoffmann-Erbrecht, Lothar. = Die Musikforschung. 1992. 3. 312–313.
744.
RENNERNÉ VÁRHIDI Klára
Fejezet Kalocsa XVIII. századi zenetörténetéből. = Ztd. 1990–1991. 49–74.
745.
SZÉLL György – ANDA Géza
Muzsikusaink a nagyvilágban. Széll György – Andra Géza levelezéséből. Közreadja Korody-Paku István. = Délsziget. 1991. 21. kötet. 36–39.
746.
TALLIÁN Tibor
Magyarországi hangversenyélet 1945–1958. Bp. 1991, MTA Zenetudományi Intézet. 159 p.
/Műhelytanulmányok a Magyar Zenetörténethez 12./
747.
TALLIÁN, Tibor
Musik in der Geschichte Ungarns. = ÖMZ. 1992. 7–8. 431–438.
748.
WILHEIM András
Mság tud. – z.tud. = ÉletIrod. 1991. 42. 13.
A magyarságtudomány kézikönyve c. kötet zenetörténeti fejezeteiről.
749.
ZEMPLÉNYI Ferenc
Trubadúrok Magyarországon. Vita Falvy Zoltán könyvével. = ItK. 1991. 5–6. 607–621.
- Bakfark Bálint*
750.
KIRÁLY Péter
Bakfark hagyatékának inventáriuma. = Muzs. 1992. 12. 25–27.
- Bartalus István*
751.
SZERZŐ Katalin
Egy „zenebölcs” Arany lapjainál: Bartalus István. = Irodalomismeret. 1992. 1. 43–46.

Bartay Endre

752.
KASSAI István
Néhány szó Bartay Endréről. = *MZene*. 1991. 3. 328–332.

Bartók Béla

753.
[ALBERT István] (A. I.)
Bartók Béla 1881. március 25. – 1945. szeptember 26. = *Táncműv.* 1991. 2. 32–33.
754.
BARTÓK Béla, ifj.
Kodály és Bartók. = Kodály Zoltán és Szabolcsi Ben-
ce emlékezete. 10–15.
755.
BÓNIS Ferenc
Harminchárom óra ifjabb Bartók Bélával. 1–4. rész.
= *Kortárs*. 1991. 2. 94–105., 1991. 3. 125–137., 4.
136–149., 5. 111–125.
756.
BÓNIS Ferenc
Hódolat Bartóknak és Kodálynak. Bp. 1992, Püski.
296 p. 5 t.
Ism. Fittler Katalin. = *Zeneszó*. 1992. 10. 10.
757.
BREUER János
Bartók és a nacionalizmusok. = *Új írás*. 1991. 2. 82–
88.
758.
BREUER János
„Hubayék és Bartókék harca”. Két Bartók-nyilatko-
zat 1921-ből. = *Muzs.* 1992. 8. 20–23.
759.
DILLE, Denijs
Interview de Béla Bartók /1937/. = *BulletinKodály*.
1991. 1. 12–14.
760.
FARAGÓ József
Bartók Béla és a román népzene. = *Erdélyi Magyar-
ság*. 1991. 8. 38–39.
761.
GOMBOCZNÉ KONKOLY Adrienne – GILLIES,
Malcolm
Az első Bartókról szóló könyv terve: Frank Whitaker
vázlatai a British Library kéziratárában. = *MZene*.
1991. 4. 410–424.

762.
HÉRI Vera, G.
Bartók Béla az érmeiken. = *Magyar Numizmatikai
Társulat Évkönyve 1981–1982*. [!] 49–59.
763.
KÁRPÁTI János
Irodalmi kalauz Bartók és Liszt-kutatók részére. =
Muzs. 1992. 4. 41–43.
A Garland kiadó sorozatáról: *Composer Resource
Manuals – Bartók*. Liszt bibliográfiai bevezető.
764.
KISS Gábor
„...sok nehézségem volt a második rondóval.” Egy
Bartók-tétel genezise. = *MZene*. 1992. 2. 213–224.
765.
LAKATOS Éva
Két írás a magyar szabadgondolkodás hőskorából.
Közreadja – – = Irodalomtörténet. 1991. 3–4. 575–
586.
Dénes Zsófia 1917-es interjúja Adyval, Kernstok
Károllyal és Bartókkal a nők választójogáról az A
Nő c. lapban.
766.
MENUHIN, Yehudi
Menuhin Bartókról. = *ZeneSzó*. 1991. 3. 1–2.
767.
MORRISON, Charles D.
Fifth progression in Bartók: Structural determinants
or mimicry? = *SM*. Tom. 34. 1992. Fasc. 1–2. 125–
151.
768.
MÓZER Zoltán
Bartók visszatérő szavai. = *Árgus*. 1991. 3. 56–58.
769.
SÓLYOM György
„De mi nem megyünk...” Bartók: *Cantata profana*.
Részletes elemzés – esztétikai problémák. = *MZene*.
1991. 1. 3–51.
770.
SOMFAI László
Bartók Béla: Tíz könnyű zongoradarab. = *Parl.* 1992.
5. 17–20.
771.
SOMFAI, László
Diplomatic transcription versus facsimile with com-
mentaries: methodology of the Bartók edition. = *De
editione musices. Festschrift Gerhard Croll zum 65.
Geburtstag*. Hrsg. von Wolfgang Gratzner, Andrea
Lindmayer. Laaber, 1992, Laaber Verlag. 79–97.

772.

SOMFAI László

Népdalciklus-tervek Bartók 1907-es gyűjtőfüzetében. = Ztd. 1990–1991. 89–99.

773.

SOMFAI, László

Problems of the chronological organisation of the Béla Bartók Thematic index in preparation. = SM. Tom. 34. 1992. Fasc. 3–4. 345–366.

774.

SUGAR, Peter F.

Béla Bartók und die University of Washington. = Polgárosodás Közép-Európában. Tanulmányok Hanák Péter 70. születésnapjára. Szerk. Somogyi Éva. Bp. 1991, MTA Történettudományi Intézet. 357–362.

775.

WEISZ János

Adorno Bartók-képének metamorfózisához. = Műhely/Győr. 1992. 3. 47–52.

Erkel Ferenc

776.

KASSAI István

Adatok az Erkel-kutatáshoz. 1–2. rész. = MZene. 1991. 3. 289–328., 1992. 3. 283–323.

777.

NAGY András, D. – MÁRAI György

Az Erkel család krónikája. Gyula. 1992, Gyula Város Önkormányzata – Erkel Ferenc Társaság. 91 p.

778.

NÉMETH Amadé

Erkel jobb megértéséhez. = Oé. 1991. 1. 9–10.

779.

TÓTH Kálmán

Levél Erkel Ferenchez. Közreadja és bevezeti Köhegyi Mihály. = Ártér. 1991. 1. 3–5.

Esterházy Pál

780.

SAS Ágnes

Esterházy Pál: Harmonia Caelestis – kézirat, nyomtatvány, új kiadás. = Ztd. 1990–1991. 23–47.

781.

SAS, Ágnes

Rediscovered documents from the Esterházy collection. /The engraver's copy of Pál Esterházy's Harmonia Caelestis; the libretto of Joseph Haydn's Acide./ = SM. Tom. 24. 1992. Fasc. 1–2. 167–185.

Farkas Ferenc

782.

BÓNIS Ferenc

A tegnap magyar zenetörténetéből. Farkas Ferenc kantátája: Szent János kútja. = Hitel. 1992. 1. 40–42.

Harmat Artúr

783.

SZEGHALMI Elemér

Harmat Artúr 1885–1962. A magyar egyházi zene nagy alakja. = Új Misszió. 1991. 10. 31.

Hubay Jenő

784.

HUBAY CEBRIÁN Andor

Apám, Hubay Jenő. Egy nagy művész életregénye – történelmi háttérrel. Bp. 1992, Ariadne. 208 p. XVI t.

Járdányi Pál

785.

BERLÁSZ Melinda

„Zenei szakértő – szociográfus”. A negyvenes évek zenekritikusa. = MZene. 1992. 1. 8–13.

786.

OLSVAI Imre

A dallamrendezés koncepciója. = MZene. 1992. 1. 23–41.

787.

SZABÓ Helga

Járdányi munkásságának hatása a magyar zenei nevelésre. = MZene. 1992. 1. 42–47.

U. a.: Parl. 1992. 3. 1–7.

788.

UJFALUSSY József

„Járdányi ügy” a Magyar Zeneművészek Szövetségében /1951/. = MZene. 1992. 1. 14–18.

789.

VARGYAS Lajos

Emlékezés Járdányi Pálra. = MZene. 1992. 1. 6–7.

790.

VIKÁR László

Járdányi Pál „Törvénykönyv”-e. = MZene. 1992. 1. 19–22.

Kerényi György

791.
SÁROSI Bálint
Kerényi György példája. = Parl. 1991. 4–5. 54–55.

Király-König Péter

792.
THÉKES István
Király-König életútja. = Szegedi Műhely. 1991. 1–4. 17–35.

Kodály Zoltán

793.
BÓNIS Ferenc
„Inkább nézem az abonyi kettőt.” Gondolatok Kodály Zoltánról és a „Háry János”-ról. = Hitel. 1992. 5. 48–52.
794.
BÓNIS Ferenc
A Kodály–Szabolcsi kötet újrabocsátásakor. = Parl. 1992. 3. 13–15.
795.
BÓNIS Ferenc
Szabolcsi Bence lipcei levelei Kodályhoz. = Kodály Zoltán és Szabolcsi Bence emlékezete. 244–304.
796.
BREUER János
Kodály korrekciói kiadott zeneműveiben. = Kodály Zoltán és Szabolcsi Bence emlékezete. 188–202.
797.
BREUER János
Opus 4. – Egy Kodály-mű két alakja. = MZene. 1991. 2. 191–209.
798.
BREUER János
„A szegényeket felmagasztalod...” Psalmus Hungaricus. = Tiszatáj. 1992. 12. 45–50.
799.
CSEPREGI Gábor
Sur la signification actuelle de l'éducation musicale selon Kodály. = SM. Tom. 34. 1992. Fasc. 1–2. 153–165.
800.
DILLE, Denijs
Souvenirs de Zoltán Kodály. Recueillis par – – 1963. = BulletinKodály. 1991. 1. 14–18.

801.
EŐSZE László
Pálya- és stílusformáló esztendők Kodály életében. = Kodály Zoltán és Szabolcsi Bence emlékezete. 102–106.
802.
EŐSZE, László
Thirteen unpublished letters by Zoltán Kodály to Béla Bartók. = BulletinKodály. 1991. 1. 3–12.
803.
EŐSZE László
„Traduttori – traditori”? = Gondolatok egy Kodály-kórus angol és német kiadása kapcsán. = MZene. 1991. 2. 185–190.
804.
EŐSZE, László
Zoltán Kodály Memorial Museum and Archives opened. = HMQu. 1992. 1. 29–31.
805.
FARKAS Ferenc
Kodály Magyar rondójának első kiadásához. = Kodály Zoltán és Szabolcsi Bence emlékezete. 118–135.
806.
FISCHER, Kurt von
Kodály Zoltán és Svájc. = Kodály Zoltán és Szabolcsi Bence emlékezete. 37–41.
807.
FODOR András
Kodály Zrínyi szózatának első betanítása, 1955-ben. Beszélgetés Vásárhelyi Zoltánnal. = Tiszatáj. 1992. 12. 41–44.
808.
GERGELY Ferenc
Adalékok Kodály Zoltán 1956-ot követő zenepedagógiai küzdelmeinek történetéhez. = MZene. 1991. 1. 111–112.
809.
HEIN, Sister Mary Alice
The legacy of Zoltán Kodály: an oral history perspective. = BulletinKodály. 1991. 1. 28–34.
810.
HELISTŐ, Paavo
Kodály Zoltán és Ilmari Krohn. = Kodály Zoltán és Szabolcsi Bence emlékezete. 53–57.
811.
IMRIK Magdolna, Sz.
Kodály, az ember. = ZeneSzó. 1992. 1. 8–9.

812.
ITTZÉS Mihály
Kodály és Liszt. = Kodály Zoltán és Szabolcsi Bence emlékezete. 71–89.
813.
KAPRONYI Teréz
A Kodály Archívum szerkezete és funkciói. = MZene. 1991. 2. 118–120.
814.
KECSKEMÉTI István
Canticum nuptiale. Kodály zenei köszöntője Szabolcsi Bence esküvőjére. = Kodály Zoltán és Szabolcsi Bence emlékezete. 135–150.
815.
KECSKEMÉTI István
Kodály Zoltán zeneműveinek tematikus katalógusa. = MZene. 1991. 2. 121–123.
816.
KECSKEMÉTI, István
Zoltán Kodály's Tonwerke. Besonderheiten eines thematischen Verzeichnisses. = SM. Tom. 34. 1992. Fasc. 3–4. 307–315.
817.
KLEIN, Rudolf
Kodály és az Universal Edition 1932–1937. = Kodály Zoltán és Szabolcsi Bence emlékezete. 63–70.
818.
KOVÁCS János
Kodály Te Deumának autográf kéziratai. = Kodály Zoltán és Szabolcsi Bence emlékezete. 161–184.
819.
KROÓ György
A közelítő tél befejező részének vázlatai. = Kodály Zoltán és Szabolcsi Bence emlékezete. 107–112.
820.
LAKI, Peter G.
Minuet for String Quartet /1897/: Kodály's first surviving composition rediscovered. = Notes. Vol. 49. 1992. 1. 28–38.
821.
The legacy of Zoltán Kodály: an oral history perspective. Ed. by Mary Alice Hein. Bp. 1992, International Kodály Society. 160 p.
822.
LEGÁNY, Dénes
Kodály: The composer and his heritage with analysis of pieces of contemporary Hungarian composers György Kurtág and József Soprofi. = Bulletin-Kodály. 1991. 1. 24–27.
Magyarul: MZene. 1992. 4. 423–429.
823.
LEGÁNY Dezső
Kodály Zoltán idegennyelvű levelei. = MZene. 1991. 2. 210–212.
László Ferenc hozzászólásával: Szeget szeggel. Válasz Legány Dezső írására. = MZene. 1992. 1. 67–69.
824.
MARTINOV, Ivan
Kodály zenéje a Szovjetunióban. = Kodály Zoltán és Szabolcsi Bence emlékezete. 42–45.
825.
OLSVAI Imre
Kodály egyik „galántai” dallama. = Kodály Zoltán és Szabolcsi Bence emlékezete. 151–160.
826.
RINGER, Alexander L.
Kodály Zoltán – vir justus in musica. = Kodály Zoltán és Szabolcsi Bence emlékezete. 22–27.
827.
SÁNDOR Judit
Kodály-dalok előadási kérdéseiről. = Kodály Zoltán és Szabolcsi Bence emlékezete. 203–210.
828.
SÁROSI Bálint
Kodály Zoltán és a XIX. századi magyar népies zene. = Kodály Zoltán és Szabolcsi Bence emlékezete. 90–98.
829.
SÁROSI Bálint
Nemzetnevelő töredékek. = Tiszatáj. 1992. 12. 35–40.
830.
SULYOK Imre
Kodály tanár úr növendéke voltam. = ZeneSzó. 1992. 10. 1–2.
831.
SZABOLCSI Miklós
Kodály és a Magyar Tudományos Akadémia. = Kodály Zoltán és Szabolcsi Bence emlékezete. 58–62.

832.
SZALAY Olga
A nagyszalontai gyűjtés dokumentumai a Kodály Archívumban. = MZene. 1991. 2. 124–127.
833.
SZOKOLAY Sándor
A hit és a hazaszeretet Kodály művészetében. = MZene. 1991. 2. 151–155.
834.
SZOKOLAY Sándor
Kodály Zoltán szerepe Bárdos Lajos életművében. = ZeneSzó. 1992. 2. 1–2.
835.
SZTANÓ Pál
Kodály Zoltán népzenei hangfelvételeinek sorsa. = Kodály Zoltán és Szabolcsi Bence emlékezete. 99–101.
836.
TANIMOTO Kazuyuki
Kodály és az ainu dallamok. = Kodály Zoltán és Szabolcsi Bence emlékezete. 185–187.
837.
TÓTHPÁL József
Kodály és Szabolcsi. = ZeneSzó. 1992. 3. 3.
838.
UJFALUSSY József
Az ifjú Kodály életprogramja. = Kodály Zoltán és Szabolcsi Bence emlékezete. 7–9.
839.
UJFALUSSY, József
Kodály and Debussy. = BulletinKodály. 1991. 1. 19–23.
840.
VARGYAS Lajos
Kodály, a tudós. = Kodály Zoltán és Szabolcsi Bence emlékezete. 16–21.
841.
VÉBER Károly
Kodály alakja Laczkó Géza emlékezéseiben. = Kodály Zoltán és Szabolcsi Bence emlékezete. 28–36.
842.
VIKÁR László
Mit tanácsolt Kodály a gyűjtőutak előtt. = MZene. 1991. 2. 128–130.
843.
VOLLY István
Az MTA Népzenekutató Csoportja és Kodály Zoltán öt hivatalos levele. = Új írás. 1991. 11. 80–91.
844.
YOUNG, Percy M.
A Kodály-életmű brit vonatkozásai. = Kodály Zoltán és Szabolcsi Bence emlékezete. 46–53.
- Lajtha László*
845.
BERLÁSZ Melinda
Dokumentumok az 1940–1944-es erdélyi gyűjtések és hangfelvételek történetéhez. = MZene. 1992. 2. 115–137.
846.
BERLÁSZ Melinda
Az írás szerepe Lajtha László életművében. = Muzs. 1992. 6. 21–26.
847.
BERLÁSZ Melinda
Lajtha Lászlónak a Leduc kiadóhoz intézett levelei I. 1943–1949. = Ztd. 1990–1991. 115–131.
848.
BERLÁSZ Melinda
Az utolsó év „vigasza” 1962–1963. = Lajtha Tanár Úr. 31–43.
849.
BÖZÖDI György
A folklór vonzásában. = Tiszatáj. 1992. 12. 61–70.
Lajtha László folklórgyűjtése.
850.
BREUER János
Fejezetek Lajtha Lászlóról. Bp. 1992, Ed. Musica. 241 p.
851.
BREUER János
Lajtha László és a technika. = Muzs. 1992. 6. 17–20.
852.
BREUER János
Lajtha László, a „régizenesz”. = Muzs. 1992. 4. 4–7.
853.
BREUER János
Lajtha László esztétikája. = Lajtha Tanár Úr. 13–19.
854.
DALOS László
Lajtha Lászlóról, kétszer. = Oé. 1992. 3. 2–3.
855.
FÁBIÁN László
Lajtha László művészete. = MZene. 1992. 4. 335–369.

856.
FÁBIÁN László
Lajtha László. = *MZene*. 1992. 4. 370–375.
857.
GOMBOSI Ottó
Lajtha László. = *MZene*. 1992. 2. 191–196.
858.
GYÓRI László, J.
„Nem próbálta a nemzeti értékeket kihasználni”.
Részletek a Lajtha László születésének centenári-
umán tartott sajtótájékoztatóból. = *Muzs*. 1992. 8. 17–
18.
859.
KROÓ György
Lajtha László arcképéhez. = *Lajtha Tanár Úr*. 21–29.
860.
LAJTHA Ábel
„Tudta, hogy nem az íróasztala számára dolgozik.”
J. Győri László beszélgetése Lajtha Ábellel Lajtha
Lászlóról. = *Muzs*. 1992. 8. 19.
861.
LAJTHA László – MOLNÁR Imre
Játékkország. Bp. 1990.
Ism. Hollós Máté. = *Parl*. 1991. 1. 22–23.
862.
Lajtha László összegyűjtött írásai 1. Sajtó alá rend.
és bibl. jegyzetekkel ellátta Berlász Melinda. Bp.
1992. Akad. Kiadó. 325 p.
863.
Lajtha László levelek, dokumentumok. = *Lajtha Ta-
nár Úr*. 47–74.
864.
Lajtha Tanár Úr 1892–1992. (Szerk. Retkesné Szil-
vássy Ildikó. Bp. 1992. Liszt Ferenc Zeneművészeti
Főiskola. 74 p.
Részletezése külön.
865.
NAGY Olivér
Konferencia Lajtha László kórusművészetéről. = *Ze-
neSzó*. 1992. 9. 5.
866.
PÁVAI István
Bözödi György emlékezik Lajtha Lászlóra. = *MZene*.
1992. 2. 138–140.
867.
RETKESNÉ SZILVÁSSY Ildikó
Lajtha László kórusművészete. = *ZeneSzó*. 1992.
6. 1.
868.
SEBŐ Ferenc
Töprengés Lajtha László születésének 100. évfordu-
lóján. = *Muzs*. 1992. 10–16.
869.
SZABÓ Tibor
Lajtha László igazgató úr... = *Lajtha Tanár Úr*. 5–6.
870.
TARI Lujza
Lajtha László hangszeres népzene gyűjtése 1911–
1963. = *MZene*. 1992. 2. 141–190.
871.
UJFALUSSY József
Emlékek Lajtha Lászlóról. = *Muzs*. 1992. 6. 10–11.
872.
UJFALUSSY József
Lajtha László. = *Muzs*. 1992. 3. 3–5.
873.
VIKÁR László
Lajtha László tanár úr. = *Lajtha Tanár Úr*. 7–12.
874.
WEISSMANN János
Lajtha László: a szimfóniák. = *MZene*. 1992. 2. 197–
212.
- Lavotta János*
875.
DOMBÓVÁRI János
Pusztafödémestől Tállyáig. = Széphalom. 1992. 281–
286.
876.
DOMOKOS Mária
Lavotta, a zeneszerző. = Széphalom. 1992. 287–299.
877.
LEGÁNY Dezső
Lavotta János és kora. = Széphalom. 1992. 273–280.
- Lehár Ferenc*
878.
SZÉNÁSSY Zoltán
Lehár Ferenc ifjú évei. = *Honism*. 1991. 1. 69–75.

Liszt Ferenc

879.
BATTA, András
Musikwissenschaftlicher Krämerspiegel oder Second-hand-Information im künftigen Liszt-Katalog. = SM. Tom. 34. 1992. Fasc. 3–4. 389–395.
880.
CHARNIN MUELLER, Rene
Liszt's catalogues and inventories of his works. = SM. Tom. 34. 1992. Fasc. 3–4. 231–250.
881.
DOMOKOS Zsuzsa
Czerny hatása Lisztre: a fantáziálás művészete. = MZene. 1992. 1. 70–96.
882.
DOMOKOS, Zsuzsanna
Zum Problem der Incipits im neuen thematischen Verzeichnis der Werke Franz Liszts. = SM. Tom. 34. 1992. Fasc. 3–4. 275–290.
883.
ÉBERT Tibor
Liszt Ferenc és Pozsony. = Jel. 1992. 2. 61–62.
884.
ECKHARDT, Mária
Liszt's Weimar library: the Hungarica. = NHQu. Vol. 32. 1991. No. 122. 156–164.
885.
ECKHARDT, Mária
The Liszt Thematic catalogus in preparation: results and problems. = SM. Tom. 34. 1992. Fasc. 3–4. 221–230.
886.
ECKHARDT Mária, P.
Magyar vonatkozású művek Liszt weimari könyvtárában. = Muzs. 1991. 11. 36–42.
887.
ECKHARDT, Mária
Zur Entstehungsgeschichte der „Consolations” Franz Liszt. = SM. Tom. 34. 1992. Fasc. 3–4. 449–457.
888.
FANCSALI János
Bauholzer Júlia erdélyi Liszt-tanítvány levele. = Magyar Múzeum. 1991. 1–4. 200–202.
889.
FANCSALI János
Egy erdélyi Liszt-tanítvány zenei levelei 1–2. = MZene. 1991. 4. 392–409., 1992. 1. 97–112.
890.
FANCSALI János
Liszt Ferenc erdélyi tanítványai. Karl Filtsch 1–2. = MZene. 1992. 3. 324–332., 4. 437–444.
891.
HAMBURGER Klára
Liszt et Pauline Viardot-Garcia /dans l'optique de sept lettres inédites/. = SM. Tom. 34. 1992. Fasc. 1–2. 187–202.
892.
HAMBURGER, Klára
Liszt, father and grandfather. Unpublished letters to Cosima, and Daniela von Bülow. = NHQu. Vol. 32. 1991. No. 121. 118–131.
893.
HAMBURGER, Klára
Unpublished Liszt letters in Munich. = JournalAm-LisztSoc. Vol. 29. 1991. 12–26.
894.
HAMBURGER, Klára
Zur Bedeutung der unveröffentlichten Familienbriefe für das thematische Werkverzeichnis Franz Liszts. = SM. Tom. 34. 1992. Fasc. 3–4. 435–443.
895.
HUBERT Ildikó
Hrabovszky Dávid Liszt Ferencről. = MZene. 1991. 3. 333–336.
896.
HUSCHKE, Wolfram
Termini tecnici im Feld der Bearbeitungen bei Liszt. = SM. Tom. 34. 1992. Fasc. 3–4. 267–274.
897.
KEELING, Geraldine
Concert announcements programs and reviews as evidence for first or early performances by Liszt of his keyboard works to 1847. = SM. Tom. 34. 1992. Fasc. 3–4. 397–404.
898.
KLEINHEITZ, Rainer
Zum Problem des „Frühwerks” bei Franz Liszt am Beispiel von „Vallée d'Obermann”. = SM. Tom. 34. 1992. Fasc. 3–4. 251–265.
899.
KNOTIK-SZABÓ, Cornelia
Zur Bearbeitung von Inzipits mittels EDV. = SM. Tom. 34. 1992. Fasc. 3–4. 291–293.

900.

KROÓ, György

Années de Pélerinage – Première Année: Versions and variants. A challenge to the thematic catalogue. = SM. Tom. 34. 1992. Fasc. 3–4. 405–426.

901.

LEGÁNY, Dezső

Ferenc Liszt and his country 1874–1886. Bp. 1992, Occidental Press. 331 p. 16 t.

902.

LEGÁNY, Dezső

More on Liszt. = NHQu. Vol. 32. 1991. No. 123. 155–158.

903.

LEGÁNY, Dezső

Zum Problem der Datierung der Spätwerke Franz Liszts. = SM. Tom. 34. 1992. Fasc. 3–4. 445–447.

904.

MERRICK, Paul

Original or doubtful? Liszt's use of key in support of his autorship of Don Sanche. = SM. Tom. 34. 1992. Fasc. 3–4. 427–434.

905.

REDEPENNING, Dorothea

Franz Liszts Auseinandersetzung mit Johann Sebastian Bach. = SM. Tom. 34. 1992. Fasc. 1–2. 97–123.

906.

SAFFLE, Michael

Franz Liszt: A guide to research. New York, 1991. Garland. 407 p.

Ism. Kárpáti, János. = JournalAmLisztSoc. Vol. 30. 1991. 85–88.

907.

SULYOK Imre

Liszt Ferenc ismeretlen levele Mosonyi Mihályhoz. = Muzs. 1991. 10. 34–35.

908.

VITÉZ István

Liszt, a magyar. Rajka, 1991, Vitéz István. 87 p.

909.

WALKER, Alan

Franz Liszt. Vol. 2. The Weimarer years, 1848–1861. New York, 1989.

Ism. Kroó, György. = NHQu. Vol. 32. 1991. No. 123. 149–154.

Maros Rudolf

910.

BORGÓ András

In memoriam Maros Rudolf. = Muzs. 1992. 11. 24–25.

Mihalovich Ödön

911.

SZERZŐ Katalin

Mihalovich Ödön 1842–1929. = Oé. 1992. 4. 2.

Rauch András

912.

MOLLAY Károly

Rauch András Sopronban. = Soproni Szemle. 1992. 4. 289–332.

Rauch András zeneművének mellékletével, Jan-csovcics Antal közreadásában.

913.

PAUSZ, Josef

Rauch András: egy evangélikus muzsikusz az ellenreformáció viszontagságaiban. = Soproni Szemle. 1992. 3. 192–212.

Sáry László

914.

BALASSA Péter – SÁRY László – VARGA Lajos
Csak a mű érdekel. Zene és irodalom kölcsönhatása
Sáry László munkásságában. = Jelenkor. 1992. 6.
535–546.

Szabolcsi Bence

915.

BÓNIS Ferenc

Szabolcsi Bence művei. Bibliográfiai kiegészítés. = Kodály Zoltán és Szabolcsi Bence emlékezete. 213–239.

916.

KROÓ György

Az „Aquila golyái”-ról. = Holmi. 1992. 6. 789–792.

917.

MARSOVSZKY Györgyné

Szabolcsi Bence, közvetlen közelről. = Kodály Zoltán és Szabolcsi Bence emlékezete. 240–243.

918.
MOLNÁR Antal
Szabolcsi Bence, az újtító. = Kodály Zoltán és Szabolcsi Bence emlékezete. 211–212.

919.
SZABOLCSI Bence
Aquila gólyái. Vázlat a kultúra pusztulásáról. = Holmi. 1992. 6. 775–789.

Szőllősy András

920.
KÁRPÁTI János
Szőllősy András: Quartetto par archi. = Muzs. 1991. 7. 22–25.

Takács Jenő

921.
NAGY Alpár
Arcképvázlat Takács Jenőről. = Soproni Füzetek. 1991. 151–165.

Tóth Aladár

922.
BREUER János
Tóth Aladár a 20-as évek zeneakadémiájáról. = Muzs. 1992. 10. 9–13.

Veress Sándor

923.
BERLÁSZ Melinda
„Tradíció és jelen nagy szintézisben való összefogása... a barbarizmus szégyenkorában”. Veress Sándor emlékezete. = Muzs. 1992. 5. 11–13.

924.
BERLÁSZ Melinda
Veress Sándor emlékezete 1907–1992. = ZeneSzó. 1992. 6. 4.

925.
BÓNIS Ferenc
Veress Sándor halála. = Hítel. 1992. 7. 22.

926.
DEMÉNY János
Levelek az emigrációból. Veress Sándor két levele Molnár Antalhoz. = Jelenkor. 1991. 12. 1024–1027., és Forrás. 1991. 8. 73–77.

927.
DEMÉNY János
A magyar zeneszerzői sors tragikuma. = Heti Magyarország. 1992. 12. 26–27.

928.
Veress Sándor. = Muzs. 1992. 4. 3.

Weiner Leó

929.
BATTA, András
Academism, neo-classicism, art-nouveau. The compositional style of the young Leo Weiner. = HMQu. 1992. 1. 3–10.

IV. Népzene tudomány, néptánc

Népzene

930.
ALMÁSI István
Kisfaludy Károly egyik népdala a tövisháti szájhagyományban. = A Duna menti népek hagyományos műveltsége. Bp. 1991. 711–714.

931.
BARTÓK Béla
Magyar népdalok. Egyetemes gyűjtemény. A Magyar Tudományos Akadémia megbízásából 1934-től 1940-ig szerk. –. 1. kötet. /A 1. osztály 1–416. sz./ Sajtó alá rendezte Kovács Sándor, Sebő Ferenc. Bp. 1991, Akad. Kiadó. 1139 p. 8 t.

932.
Bonchidai népzene 1. A bevezető tanulmányt írta és a dallamokat válogatta Virágvölgyi Márta és Vavrinecz András. Székesfehérvár, 1991, OKK. 142 p.
/Hangszeres népzenei példatár 3./

933.
CSOÓRI Sándor, ifj.
Tánczenénk. K. Tóth László beszélgetése ifj. Csoóri Sándorral. = ÉletIrod. 1992. 12. 7.

934.
DALLOS Nándor
Nagyhetény de be van kerítve. 70 hosszúhetényi népdal. Hosszúhetény, 1991. Hosszúhetényi Általános Művelődési Központ. 177 p.

935.
 DAVIDOVA, Eva – ŽIŽKA, Jan
 A letelepedett cigányság népzeneje Csehszlovákiában. Folk music of the sedentary Gypsies of Czechoslovakia. Lidové písně usedlých ciganů-romů v Československu. Bp. 1991, MTA Zenetudományi Intézet. 205 p.
 /Európai cigány népzene 2. – Gypsy Folk Music of Europa 2./
936.
 DOMOKOS Pál Péter
 A magyar népzene és énekkari műveltségeink. = Hítel. Kolozsvár, 1935–1944. Vál., a bevezető tanulmányt és a repertóriumot összeáll. Záhony Éva. Bp. 1991, Bethlen. 1. kötet. 360–367.
937.
 ERDÉLYI János
 Nyelvészeti és népköltészeti, népzenei írások. Sajtó alá rend. T. Erdélyi Ilona, a jegyzeteket írta T. Erdélyi Ilona és Szathmári István. Bp. 1991, Akad. Kiadó. 390 p.
 /A magyar irodalomtörténetírás forrásai 13./
938.
 FARAGÓ József
 Tánchalladák a folklórban és az irodalomban. = A Duna menti népek hagyományos műveltsége. Bp. 1991. 477–488.
939.
 Ha dalolni támad kedvem. Összeáll. Kriza Kálmán. Előszót írta Benkő Samu. Bp. 1992, Realex. 440 p., kotta.
940.
 HALMOS Béla
 A táncházmozgalom jövője. = Zöldövezet. 1992. 42–54.
941.
 HALMOS István
 Egy történelmi réteg a magyar népzeneben. = MZene. 1991. 2. 161–173.
942.
 HALMOS István
 Zenés népszokásaink elterjedtsége. = MZene. 1991. 2. 174–176.
943.
 HORVÁTH Béla, N.
 Népdalmotívumok József Attila költészetében. = Forrás. 1991. 5. 57–63.
944.
 JAGAMAS János
 „Itt nem arra volt szükség, hogy zeneszerző legyek.” Móser Zoltán beszélgetése Jagamas János zenetörténésszel. = Alföld. 1991. 6. 71–83.
945.
 KALLÓS Zoltán
 A moldvai csángók tanítója. Diószegi László beszélgetése Kallós Zoltán néprajzkutatóval. = Alföld. 1991. 6. 63–71.
946.
 KARÁCSONY Sándor
 Népdalok, népi táncok, népszokások, nyelvjárások. = Zöldövezet. 1992. 44–46.
947.
 KÉKI Béla
 Népzeneink és a cigányzene. = Hítel. Kolozsvár, 1935–1944. Vál., a bevezető tanulmányt írta és a repertóriumot összeáll. Záhony Éva. Bp. 1991, Bethlen. 1. kötet. 354–359.
948.
 Király Ernő vajdasági cigány népzenei gyűjtése. Ernő Király's collection of Gypsy folk music from Vajvodina. (Szerk. – Ed. by Kovalcsik Katalin.) Bp. 1992, MTA Zenetudományi Intézet. 268 p.
 /Európai cigány népzene 3. – Gypsy Folk Music of Europe 3./
949.
 KOVALCSIK Katalin
 Karácsonyi köszöntés a beás cigányoknál. = Ztd. 1990–1991. 213–240.
950.
 KRIZA Ildikó
 A magyar népballada. Fejezetek a balladakutatásról. Debrecen, 1991, KLTE. 233 p.
 /Folklór és etnográfia 56./
951.
 KRÚPA András
 Folklór tanulmányok. Debrecen, 1991, KLTE. 311 p., kotta.
 /Folklór és etnográfia 55./
952.
 LÁZÁR Katalin – SCHMIDT Éva
 Medveének A. Kannisto gyűjtéséből. = Ztd. 1990–1991. 201–212.

953.
LÉVAI József
A cigány zenészek históriájából 1–6. = *Amaro drom*. 1991. 4. 10–21., 5. 14–15., 6. 22–23., 7. 20–21., 12. 22–23., 12. 24–25.
954.
LUKÁCS László
A harangszó népköltészete. = *A Duna menti népek hagyományörző műveltsége*. Bp. 1991. 749–755.
955.
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.) Bp. 1992. Akad. Kiadó – Balassa Kiadó. 1189 p., 1198–1741. p.
/Corpus Musicae Popularis Hungaricae VIII/A–B./
956.
MÓSER Zoltán
Julianus barát négy útjáról. = *Tiszatáj*. 1992. 12. 51–60.
A magyar népdalról.
957.
MÓSER Zoltán
Népdalemlékek Erdélyi József verseiben. = *Holnap*. 1991. 3. 18–23.
958.
OLSVAI Imre
„Hol vagy István király?” = *MZene*. 1991. 2. 141–150.
959.
OLSVAI Imre
A somogyi horvátok legkedveltebb ötfokú dallama. = *A Duna menti népek hagyományos műveltsége*. Bp. 1991. 727–736.
960.
PAKSA Katalin
Pünkösödölő. = *Nyelvünk és Kultúránk*. 1992. 84. 88–93.
961.
PAKSA Katalin
A népdal a 19. századi polgári életben és a tudományban. = *Népi kultúra és nemzetudat. Tanulmánygyűjtemény*. Szerk. Hofer Tamás. Bp. 1991. Magyarságkutató Intézet. 24–35.
962.
PAKSA Katalin
Magyar népzene kutatás a XIX. században – mai tanulságokkal. = *MZene*. 1991. 2. 131–140.
963.
PAKSA Katalin
Connection of style and dialect in the ornamentation of Hungarian folksongs. = *SM*. Tom. 34. 1992. Fasc. 1–2. 73–80.
964.
PAKSA Katalin – BODZA Klára
Magyar népi énekiskola. Bp. 1992. Tankönyvkiadó. 238 p., 2 kazetta melléklet.
965.
Palóc karácsony. Népi énekek és betlehemes játékok. Szerk. és összeáll. Nagy Zoltán. Salgótarján, 1991. Balassi Bálint Nógrád Megyei Könyvtár. 40 p.
966.
RUDASNÉ BAJCSAY Márta
Régi magyar dallamtípusok szövegösszefüggései 1. Öt, egymással szoros rokonságban álló, 11-es szótag-számú dallamtípus szövegekészletének jellemzése. = *Ztd*. 1990–1991. 153–164.
967.
SÁROSI Bálint
Egy „jaj-nóta”. = *MZene*. 1991. 2. 181–184.
968.
SÁROSI Bálint
Form-extending dance tunes. = *SM*. Tom. 34. 1992. Fasc. 1–2. 45–71.
969.
SÁROSI Bálint
A hangszeres magyar népi dallam. Változó strófkák. = *MZene*. 1991. 3. 266–283.
970.
SÁROSI Bálint
A hangszeres magyar népi dallam. Hangszeres táncdarab. = *MZene*. 1991. 4. 374–385.
971.
SÁROSI Bálint
A hangszeres magyar népi dallam. Példák a legújabb rétegből. = *MZene*. 1992. 1. 56–66.
972.
SÁROSI Bálint
A hangszeres magyar népi dallam. Utószó. A hangszeres zene kutatásáról. = *MZene*. 1992. 3. 241–254.
973.
SEBŐ Ferenc
Az MTA Zenetudományi Intézet népzenei gyűjteményének áttekintő katalógusa. Beszámoló az NK („Népzenei Katalógus”) programról. = *Ztd*. 1990–1991. 241–247.

974.
SEBŐ Ferenc
A revival mozgalom és a táncház Magyarországon.
= Árgus. 1991. 3. 68–73.
975.
SERES András – SZABÓ Csaba
Csángómagyar daloskönyv. Moldva 1972–1988. III. Szervátiusz Tibor. Bp. 1991, Héttorony. 577 p.
976.
SZABÓ Zoltán, G.
Dudások a magyarországi szerb és horvát népszokásokban. = A Duna menti népek hagyományos műveltsége. Bp. 1991. 459–466.
977.
SZOMJAS-SCHIFFERT György
Ereszkedő kvintváltás a finn népzeneben. = MZene. 1991. 2. 156–160.
978.
TARI Lujza
Musical instrument and music in Hungarian folk tales. = SM. Tom. 34. 1992. Fasc. 1–2. 81–96.
979.
TARI Lujza
Zenei adatok a magyar népmesében: Dallamok és hangsorok. = Ztd. 1990–1991. 187–199.
980.
TUSNÁDY László
Magyar vonatkozású török népdalok. = Forrás. 1992. 1. 51–55.
981.
VARGYAS Lajos
Folklor és őstörténet. Módszertani megfontolások. = A Duna menti népek hagyományos műveltsége. Bp. 1991. 27–32.
982.
VARGYAS Lajos
Lírai népdalaink. = MZene. 1991. 2. 177–180.
983.
VARGYAS Lajos
A muzsika régésze. Kardos István beszélgetése Vargyas Lajossal. = Élet és Tudomány. 1991. 26. 806–807.
984.
VÁRI FÁBIÁN László
Vannak ringó bölcsők. Kárpátaljai magyar népballadák. /A zenei anyagot hangszalagról lejegyezte G. Horváth József, Rudas Péterné Bajcsay Márta, a zenei jegyzeteket kész. Paksa Katalin./ Bp. – Ungvár, 1992. Intermix. 407. /5/ p.
/Kárpátaljai Magyar Könyvek/
985.
VÁRKONYI Imre
Elszentült a nap az égről. Bukovinai székely népdalok Tolnából. Szekszárd, 1992, Babits Mihály Művelődési Ház. 114 p.
986.
VASILEV, V. M.
Cheremis folksongs. Yoshkar Ola, 1991.
Ism. Vikár, László = SM. Tom. 34. 1992. Fasc. 1–2. 207.
987.
VIKÁR László
Alsó kvartváltás a cseremisiz népzeneben. = MZene. 1992. 3. 227–240.
988.
VIRÁGVÖLGYI Márta – VAVRINECZ András
Szatmári népzene. Bp. 1992, Magyar Művelődési Intézet. 1. köt. 112 p., 2. köt. 128 p.
/Hangszeres népzenei példatár/
989.
WILKINSON-KERTÉSZ Irén
Egy „eredeti” és egy „átvett” dallam összehasonlító vizsgálata az oláh cigány repertoárból. = MZene. 1992. 3. 259–282.
- Néptánc*
990.
BALOGH Jolán
Negyven éves a Magyar Állami Népi Együttes. = ZeneSzó. 1991. 6. 4.
991.
DOMOKOS Mária
Magyar táncok az 1764-es országgyűlésen. Részletek egy félbemaradt Martin György-tanulmányból. = Ztd. 1990–1991.
992.
FELFÖLDI László
A Maros menti szerbek táncéletének főbb vonásai. = A Duna menti népek hagyományos műveltsége. Bp. 1991. 477–488.
993.
FÜGEDI János
Tánclejegyzők konferenciája. = Táncműv. 1991. 11–12. 50–52.

994.
FÜGEDI János
A Lábán-kinetográfia irányrendszerének problémái.
= Ztd. 1990–1991. 249–267.
995.
GIURCHESCU, Anca
A comparative analysis between the Calus of the Danube plain and Caluserul of Transylvania /Romania/. = SM. Tom. 34. 1992. Fasc. 1–2. 31–44.
996.
GIURCHESCU, Anca – FELFÖLDI, László
Introduction. The 16th Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology Budapest, 1990. = SM. Tom. 33. 1991. 197–202.
997.
KAPOSI Edit
Arany János a magyar táncról. = Táncműv. 1992. 9–10. 50–51.
998.
KAPOSI Edit
Mária Terézia és a tánc. = Táncműv. 1991. 10. 32–33.
999.
KARÁCSONY Zoltán
Egy bogártelki férfi legényes motívumkincse. = Tánc tudományi Tanulmányok 1990–1991. (Szerk. Maácz László.) Bp. 1992, Magyar Táncművészek Szövetsége. 122–163.
1000.
OLSVAI TAMÁS Margit
Archaikus táncok Lövétén. = A Duna menti népek hagyományos műveltsége. Bp. 1991. 467–476.
1001.
PÁLFY Gyula
A különböző filmtípusok és a video alkalmazásának előnyei és hátrányai az archivális célú mozgóképrögzítésnél. = Ztd. 1990–1991. 269–272.
1002.
PÁLFY Gyula
Túrkeve táncélete. = Tánc tudományi Tanulmányok 1990–1991. (Szerk. Maácz László.) Bp. 1992, Magyar Táncművészek Szövetsége. 108–116.
1003.
PESOVÁR Ernő
Körtánc hagyományunk. Epilógus a körtánc-monográfiához. = Iskolakultúra. 1992. 21. 83–96.
1004.
PESOVÁR Ernő
Régi magyar táncstílus. = Tánc tudományi Tanulmányok 1990–1991. (Szerk. Maácz László.) Bp. 1992, Magyar Táncművészek Szövetsége. 91–107.
1005.
PESOVÁR Ernő
Tánc hagyomány Szabolcs-Szatmár-Bereg megyében. = Szabolcs-Szatmári Szemle. 1991. 4. 474–485.
1006.
SEBŐK, Mária
The transmission of Hungarian dances in West-Europa. = SM. Tom. 33. 1991. 243–248.
1007.
TAKÁCS András – FÜGEDI János
Gömöri népi táncok. [Pozsony – Bratislava], 1992, Madách. 315 p.
1008.
VADASI Tibor
A bőjti karikázótól a húsvéti locsolásáig. = Táncműv. 1992. 3–4. 43–45.
1009.
VADASI Tibor
„... akkor szüret!”. = Táncműv. 1992. 9–10. 40–41.
1010.
VADASI Tibor
Farsangi népszokások. = Táncműv. 1992. 1–2. 40–41.
1011.
VADASI Tibor
A májusfa-állítástól a pünkösdi kitáncolásig. = Táncműv. 1992. 5–6. 45–46.
1012.
VADASI Tibor
Szent Istvántól Szent Istvánig. = Táncműv. 1992. 7–8. 39–41.
- V. Zenepedagógia**
1013.
ÁBRAHÁM Mariann
Liszt technical studies. Bp. 1991, Ábrahám Mariann. 51 p.

1014.
BIRINYI József
Fívom a dalt. Gondolatok a népdal-, a népzeneoktatásról 1–3. = Nyelvünk és Kultúránk. 83. 1991. 42–45., 84. 1992. 72–79., 85. 1992. 62–72.
1015.
DOBSZAY, László
After Kodály reflections on music education. Kecskemét, 1992. Kodály Pedagogical Institut of Music. 130 p.
1016.
DOBSZAY László
Kodály után. Tünődések a zenepedagógiáról. Kecskemét, 1991. Kodály Zoltán Zenepedagógiai Intézet. 131 p.
Ism. Körber Tivadar. = Parl. 1991. 4–5. 9–11.
1017.
DOBSZAY László
A „százéves terv” aktualitása. = Holmi. 1991. 3. 327–337.
Kodály zenepedagógiai programja.
1018.
DOLINSZKY Miklós
Legyen-e a zene mindenkié? = Holmi. 1992. 3. 391–397.
Hozzászólás Dobszay László cikkéhez.
1019.
FODOR András
Tudósítás egy tanácskozásról. Kodály Zoltán zenepedagógiai eszméi a kilencvenes években. = Parl. 1992. 3. 8–10.
1020.
FORRAI Katalin
Divatok és értékek a zenei nevelésben. = Óvodai Nevelés. 1992. 4. 113–115.
1021.
GÖNCZY László
A kibontakozás esélyei. Átalakulási tendenciák a zenei szakképzésünkben 1–2. = Muzs. 1992. 2. 24–28., 10. 3–8.
1022.
GÖNCZY László
Kodály zenepedagógiai öröksége a 90-es években. = Muzs. 1992. 3. 6–9.
1023.
GÖNCZY László
Kulturális esélyegyenlőség. Negyvenéves a magyar falusi zeneoktatás. Ünnepség és tanácskozás Abonyban. = Muzs. 1992. 12. 8–10.
1024.
GÖNCZY László
Zeneiskolák lépéskényszerben. = Muzs. 1991. 11. 7–9.
1025.
HEGYI István
Az amerikai egyetemi oktatásról. = Parl. 1992. 6. 13–18.
1026.
HORVÁTH Ágnes
Gondok és gondolatok. Egy komplex intézmény perspektívái Kecskeméten. = Muzs. 1992. 3. 28–29.
1027.
KEDVES Tamás
A magyar zenészképzés alternatívái. = Parl. 1991. 1. 1–8.
1028.
KEDVES Tamás
Szabadságra ítélve. Merre tart a magyar zenei nevelés? = Parl. 1991. 2. 1–8.
1029.
KENESSEI Éva
A zongora improvizáció tanítása Charles Camilleri módszere alapján. = Parl. 1992. 1. 4–10.
1030.
KOKAS Klára
A zene felemeli kezeimet. Bp. 1992. Akad. Kiadó. 205 p.
/Közoktatási kutatások./
1031.
KOVÁCS Győző
A zeneiskola a változó társadalomban. = Parl. 1991. 4–5. 1–5.
1032.
KOVÁCS Kálmánné – SZATMÁRI László
Áttekintés a fővárosi zeneoktatás helyzetéről. = Budapesti Nevelő. 1992. 1. 34–43.
1033.
LACZÓ Zoltán
Merre tart a magyar zenepedagógia? = Parl. 1991. 6. 1–11.
1034.
MARÓTI Gyula
A zenei szakdidaktikáról. = Nyelvünk és Kultúránk. 1991. 82. 75–80.

1035.

SAPSZON Ferenc

A budapesti Kodály Zoltán Magyar Kórusiskola. = Nyelvünk és Kultúránk. 83. 1991. 51–54.

1036.

STARKER János

Varró Margit. = Muzs. 1992. 7. 38.

1037.

SZABADI Józsefné Békési Magdolna

Szántóné Ladányi Mária, a neves szegedi énekmes-
ter. = Módszertani közlemények. A szegedi Juhász
Gyula Tanárképző Főiskola, Szeged. 31. 1991. 5.
291–294.

1038.

SZÉKELYHIDI Ferenc

Lesz-e Pikéthy Tibor Zenei Szakközépiskola Vácott?
= Ring. 1992. 44. 14–15.

1039.

TÓTH Anna

Jubileumi hétvége Abonyban. = Hv. 1992. 5. 23–24.
A falusi zeneoktatás negyven éve.

1040.

TÓTHMÁTYÁS Lajos

Zeneoktatás Dániában. = Parl. 1991. 2. 35–38.

1041.

TUSA Erzsébet

„Keresni, ami összeköt, megérteni, ami elválaszt”.
J. Győri László beszélgetése Tusa Erzsébettel az EP-
TA budapesti konferenciájáról. = Muzs. 1991. 5. 9–
12.

1042.

UJFALUSSY József

A pedagógus személyisége és a zene. = Óvodapeda-
gógiai Nyári Egyetem. 1991. 20–33.

1043.

VARRÓ Margit

Két világrész tanára. Szerk. és közreadja Ábrahám
Mariann. Berlász Melinda Tanulmány Weiner Leó és
Varró Margit közös zenei munkásságáról c. írásával.
Bp. 1991, Ábrahám M. 586 p.Ism. Fittler Katalin: Varró Margit ürügyén. Rend-
hagyó recenzió a Két világrész tanára c. könyvről.
Szerk. és közreadja Ábrahám Mariann. = Parlando
1992. 3. 34–36.

Névmutató

Az álló számok a szerzőkre utalnak, a kurzívák a róluk szóló irodalmat jelölik.

- Ábrahám Mariann 1013, 1043
 Adorján József 201
 Adorno, Theodor Wiesengrund 1, 775
 Ady Endre 765
 Agócsy László 78
 Albert István 322, 636, 643, 709, 753
 Albrecht János 2
 Alföldy-Boruss István 3
 Almási István 930
 Almási Miklós 659
 Áment Ferenc Lukács 4
 Anda Géza 745
 Apagyi Mária 202
 Arany János 751, 997
 Arenson, Ernesto 491
 Aristoxenos 53
 Arpa István 5–6, 203
 Avasi Béla 7

 Babits Antal 372, 426, 523, 535–536, 581, 589–591
 Bach, Johann Christian 510
 Bach, Johann Sebastian 41, 511, 626–627, 905
 Bachmann, Robert C. 649
 Baese, Geary L. 155
 Baglioni, Giuseppe 735
 Bakfark Bálint 47, 56, 750
 Bakó Gyöngyi 37
 Bakos István 156
 Balassa Iván 323
 Balassa Péter 242, 660, 914
 Balázs István 8, 121
 Balázs János 204
 Balázsné Szatmári Éva 708
 Balducci, Corrado 592
 Bálint András 313
 Bálint Sándor 81
 Ballstaedt, Andreas 205
 Balogh Ernő 593
 Balogh György 61
 Balogh Jolán 990
 Banda Ede 241
 Bankó András 300
 Barabás András 269, 294, 320, 648
 Bárdos István 373
 Bárdos Kornél 9, 324, 741
 Bárdos Lajos 714, 834
 Barna Róbert 272
 Barnás Ferenc 10

 Baróti István 157
 Barsi Ernő 11–12
 Bartalus István 751
 Bartay Endre 752
 Barth, Karl 661
 Bartha Elek 66, 110
 Bartók Béla 2, 36, 65, 87, 99, 100, 102, 117, 460, 478, 512, 753, 754, 756–775, 802, 931
 Bartók Béla, ifj. 754–755
 Bates, William 13
 Báthori Csaba 688
 Batta András 240, 723, 879, 929
 Bauholzer Júlia 888
 Beckett, Samuel 427
 Beethoven, Ludwig van 21, 48, 502, 546, 628–630
 Beke György 325
 Békés András 579
 Békési Magdolna ld. Szabadi Józsefné Békési Magdolna
 Benedek Katalin 424
 Benkő Samu 939
 Béneyi József 256
 Bérczes László 277
 Bereczky János 634, 955
 Béres Ferenc 499
 Berg, Alban 416, 547, 583
 Bergel, Erich 260
 Berlász Melinda 14, 206, 785, 845–848, 862, 923–924, 1043
 Berlioz, Hector 496
 Bernhard, Thomas 489
 Bernstein, Leonard 631–632
 Bethlen Gábor 735
 Biha, Otto 662
 Bieliczky Éva ld. Bieliczkyné
 Bieliczkyné Buzás Éva 15, 207, 278
 Biget, Michelle 16
 Binder Károly 118, 293
 Birinyi József 1014
 Blasszauer Róbert 158
 Blazekovic, Zdravko 722
 Blum Tamás 338
 Bodor Anikó 58
 Bodza Klára 964
 Boito, Arrigo 476
 Bolla Mária 55
 Bónis Ferenc 248, 326, 574, 650, 663, 670, 686, 711, 724–725, 738, 755–756, 782, 793–795, 915, 925

- Borenich Péter 242, 314
 Borgó András 241, 270, 279, 292, 295, 726, 910
 Borián Elréd 4
 Borogyin, Alekszandr 33, 633
 Boronkay Antal 374–378, 427–436, 513
 Boros Attila 327
 Bors Jenő 243–245
 Borsai Ilona 364
 Borsódy László 159
 Bozay Attila 242, 246, 428
 Bozsik József 317
 Böhm László 123
 Bösendorfer 167, 171
 Bözödi György 849, 866
 Brahms, Johannes 634–635
 Břailoiu, Constantin 65
 Breuer János 1. 328, 437, 631, 757–758, 796–798, 850–853, 922
 Brewer, Charles 17
 Brixel, Eugen 18
 Brunsvik Ferenc 48, 124
 Brück Károly (Charles) 247
 Buzás Éva ld. Bieliczkyne Buzás Éva
 Bülow, Daniela von 892
- Cage, John 636–639, 709
 Callas, Maria 333
 Camilleri, Charles 1029
 Carreras, José 484
 Cenner Mihály 329, 537
 Cézanne, Paul 272
 Charnin Mueller, Rene 880
 Cilea, Francesco 283, 538
 Colin, Sid 594
 Croll, Gerhard 771
 Csák P. Judit 67, 538–539
 Csengery Adrienne 19
 Csengery Kristóf 438–456
 Csenki Imre 215, 369
 Csepregi Gábor 799
 Csillagné Gál Judit 208
 Csobádi Péter 702
 Csobay Ildikó 154
 Csokonai Attila 629
 Csomasz Tóth Kálmán 324
 Csoóri Sándor, ifj. 933
 Csuhai István 20
 Csupor László 209
 Czagány Zsuzsa 603, 727
 Czeizel Endre 240
 Czerny, Karl 640, 881
 Czidra László 715
 Czingraber János 119
- Dalayrac, Nicolas-Marie 641
 Dallos Nándor 934
 Dalos László 330–331, 540, 641, 854
 Damschroder, David 21
 Da Ponte, Lorenzo 670
 Davidova, Eva 935
 Davis, Miles 590
 Deák Éva ld. Veressné Deák Éva
 Debussy, Claude-Achille 514, 642, 839
 Delly Rózi 344
 Demény János 248, 926–927
 Dénes Zsófia 765
 Déri Balázs 604
 Deutsch Diana 210
 Dévainé Kluka Adrienne 22
 Devie, Dominique 132
 Dille, Denijs 759, 800
 Diószegi László 945
 Dobó Katalin 116
 Dobszay László 23–30, 354, 379, 602, 605–606, 1015–1017, 1018
 Dolinszky Miklós 31–32, 133, 710, 1018
 Dombóvári János 875
 Domingo, Placido 468, 484
 Domokos Mária 876, 955, 991
 Domokos Pál Péter 249, 325, 365, 936
 Domokos Zsuzsa 33, 633, 881–882
 Dorogi Zsigmond 306
 Dratsay Ákos 211
 Durkó Zsolt 314, 429
 Dylan, Bob 593
 Ébert Tibor 883
 Eckhardt Mária 34, 884–887
 Éger Györgyi 69
 Egri Péter 134
 Einstein, Alfred 135
 Eősze László 664–665, 717–718, 721, 801–804
 Eötvös Péter 136, 250
 Erdélyi Ilona, T. 937
 Erdélyi János 937
 Erdélyi József 957
 Erdélyi Sándor 160–164
 Erkel Ferenc 776–779
 Esterházy Pál 780–781
- Fábrián László 855–856
 Falvai Sándor 251
 Falvy Zoltán 35, 607, 749
 Fancsali János 36, 728, 888–890
 Faragó Béla 492
 Faragó József 760, 938
 Farkas Ferenc 543, 556, 782, 805
 Farkas Márta, Sz. 61, 205

- Farkas Zoltán 107, 212, 250, 302, 332, 380–386,
 457–459, 608–609
 Fasang Árpád 350, 367
 Fasang Árpád, ifj. 666
 Fassbaender, Brigitte 495
 Fáy Miklós 333, 387, 460–478, 566
 Fe Lugossy László 595
 Fehér Zoltán 37
 Felföldi László 126, 992, 996
 Fenyves Lóránd 334
 Feofanov, Dmitry 122
 Ferenczi Ilona 38, 729–732
 Feuer Mária 213, 242, 296, 388–391
 Filtsch, Karl 890
 Fischer Iván 214, 252, 258, 667
 Fischer, Kurt von 806
 Fiskál István 165
 Fittler Katalin 135, 335, 392–394, 479–485,
 515–516, 610, 620, 640, 756, 1043
 Fitzgerald, Ella 594
 Fodor András 336, 395, 807, 1019
 Fodor Géza 486, 541–556, 579
 Fodor Lajos 337
 Forrai Katalin 1020
 Forte, Allen 39
 Földes Imre 253, 396–397
 Frank Oszkár 137
 Frescobaldi, Girolamo 609
 Friedrich, Götz 573
 Frigyesi Judit 247
 Frigyessy Ágnes 308
 Fukász György 656
 Fügedi János 993–994, 1007
 Füzi László 115

 Gaál Levente 254
 Gábor István 123, 305, 338–339, 557, 649, 692,
 694
 Gábry György 73
 Gádor Ágnes 702
 Gáffor Ilona 2
 Gajdics Sándor 215
 Gál Judit ld. Csiflagné Gál Judit
 Gál Péter 74
 Galgóczy Judit 255
 Galsay Ervin 368
 Garadnay Balázs 216
 Garbarek 597
 Gardelli, Lamberto 538, 545
 Gárdonyi Zoltán 40
 Gaser, Jürgen 97
 Gát Eszter 155, 166–170, 628, 658, 668–669
 Gergely Ferenc 808
 Gergely, Jean 645, 741
 Ghezze, Marta A. 732
 Gillies, Malcolm 761
 Gilmore, Gail V. 345
 Giurhescu, Anca 995–996
 Gluck, Christoph Willibald 536, 554
 Gócza Gyuláné 127–129
 Goertz, Harald 670
 Gomboczné Konkoly Adrienne 761
 Gombosi Ottó 857
 Gonda János 286
 Gosztonyi József 671
 Gould, Glenn 489, 648, 656
 Göncz Árpád 672
 Göncz Zoltán 41, 626
 Gönczy László 171, 242, 286, 398–399, 487,
 558, 1021–1024
 Gradenwitz, Peter 632
 Gratzner, Wolfgang 771
 Graun, Carl Heinrich 517
 Griffiths, Paul 518–520
 Gróh János 138
 Gubás M. Ibolya 245, 262
 Guittart, Henk 416
 Gulyás Dénes 352
 Gulyás György 256
 Gulyásné Somogyi Klára 689–690
 Gupcsó Ágnes 126
 Gülke, Peter 257
 Gyémánt Csilla 559–560
 Györfly Miklós 687
 György László 594
 Györi László, J. 19, 136, 217, 244, 246, 254,
 257–261, 263, 268, 275–276, 284, 289–291,
 297–298, 303–304, 307, 315, 400–401, 580,
 630, 675, 710, 858, 860, 1041

 Hacsaturjan, Aram 643
 Hadas Miklós 43
 Hafenschner Károly, ifj. 172
 Hajdú András 708
 Halász László 311
 Halász Péter (csángókutató) 249
 Halász Péter (zenetörténész) 402–403, 488–489,
 561, 673, 704
 Halász Zoltán 287
 Halmos Béla 940
 Halmos István 941–942
 Hamburger Klára 44, 635, 674, 891–894
 Hammond, Michael 675
 Hanák Péter 774
 Harenberg, Michael 45
 Harmat Artúr 783

- Harnoncourt, Nikolaus 139, 676
 Harnoncourt, Philipp 731
 Hartmann, Karl Amadeus 644
 Hartmann Vilmos 166
 Haydn, Joseph 515, 521, 645–647, 781
 Haydn, Michael 522
 Händel, Georg Friedrich 474
 Hegel, Georg Friedrich Wilhelm 681
 Hegyi István 1025
 Heifetz, Jascha 463, 466
 Hein, Sister Mary Alice 809, 821
 Helistö, Paavo 810
 Herczeg 173
 Héri Vera, G. 762
 Hesse, Hermann 10
 Hevesi Sándor 677
 Heyworth, Peter 650
 Hidas Frigyes 207
 Hidvégi Jenő 678
 Hildesheimer, Wolfgang 679
 Hilmar, Ernst 711
 Hindemith, Paul 648
 Hintalan László 54
 Ho, Allan B. 122
 Hofer Tamás 961
 Hoffmann-Erbrecht, Lothar 743
 Hohner, Matthias 156
 Hollós Máté 262, 404–407, 490–494, 861
 Hollósy Kornélia 46
 Homolya István 47
 Hope, Christopher 657
 Horn András 218
 Hornyák Mária 48, 124
 Horpácsy Zsolt 495
 Horvát László 49
 Horváth Ágnes 408, 1026
 Horváth Béla, N. 943
 Horváth Csilla, B. 174
 Horváth Dénes 169
 Horváth Géza 50
 Horváth József, G. 984
 Houlahan, Micháel 112
 Hrabovszky Dávid 895
 Hubay Jenő 758, 784
 Hubay Cebrián Andor 784
 Hubert Gabriella, H. 51
 Hubert Ildikó 895
 Huschke, Wolfram 896
 Huszár Klára 340–341
 Imrik Magdolna, Sz. 811
 Ittész Gergely 218
 Ittész Mihály 219, 286, 812
 Jagamas János 52, 944
 Jancovics Antal 912
 János I., király 737
 János Pál [II.], pápa 523
 Janowitz, Gundula 263
 Járdányi Pál 785–790
 Jarrett, Keith 589
 Jelinek Gábor 140
 Jeney Zoltán 242, 379
 Josquin des Prez 736
 Joviczky József 357
 József Attila 943
 Juhász Előd 220
 Kaisinger Rita 175, 409, 562–564
 Kallós Zoltán 945
 Kálmán Oszkár 331
 Kalmár László 264
 Kang, Sukhi 378
 Kannisto, Antturi 952
 Kaposi Edit 342, 733, 997–998
 Kapronyi Teréz 813
 Karácsony Sándor 946
 Karácsony Zoltán 999
 Karácsonyi Mária ld. Sósné Karácsonyi Mária
 Karai József 348
 Karajan, Herbert von 523, 649
 Kard Ádám 141
 Kardos István 983
 Károlyi Pál 413
 Kárpáti András 53, 627
 Kárpáti János 611–613, 763, 906, 920
 Kas László 647
 Kassai István 752, 776
 Kecskeméti István 814–816
 Kecskés András, L. 221
 Kedves Tamás 1027–1028
 Keeling, Geraldine 897
 Kéki Béla 734, 947
 Kelemen Imre 614
 Kemenes András 502
 Kenessey Éva 1029
 Kerényi György 791
 Kerényi Károly 55
 Kerényi Mária 222, 242, 255, 343, 705
 Kerényi Miklós Gábor 309–310
 Kerman, Joseph 39, 100
 Kernstok Károly 765
 Kertész Iván 565
 Keuler Jenő 45
 Kincses Veronika 579
 Király Ernő 948
 Király László 410–411
 Király Péter 56, 735–737, 750

- Király-König Péter 792
 Kircher, Athanasius 57
 Kirkendale, Ursula 627
 Kis Lajos 58
 Kisfaludy Károly 930
 Kiss Gábor 615, 764
 Kiss Pál 661
 Klafsky Henrik 347, 356
 Klein, Rudolf 817
 Kleinheitz, Rainer 898
 Klemperer, Otto 650
 Klenjánszky Tamás 59
 Kluka Adrienne ld. Dévainé Kluka Adrienne
 Knotik-Szabó, Cornelia 899
 Kóbori Pál 223
 Kocsis Julianna 22
 Kocsis Zoltán 265–266, 432, 514, 635, 680
 Kodály Zoltán 43, 60–61, 72, 95, 103, 112, 115,
 738, 754, 756, 793–844, 1015–1019, 1022
 Kokas Klára 1030
 Kolleritsch, Otto 62
 Kolossa Katalin 252
 Koltai Tamás 566
 Komáromy Sándor 739–740
 Komlós Katalin 616
 Komlósi Éva 592
 Koncz Zsuzsa 600
 Kopp, Karen 712
 Koppány Zsolt 265–266, 680
 Korody P[aku]. István 318, 745
 Koroncz Ágnes 274
 Kósa László 52, 54
 Kovács Győző 1031
 Kovács János 818
 Kovács Kálmánné 1032
 Kovács László Gábor 596
 Kovács Mária 63
 Kovács Sándor 242, 412, 510–512, 514, 517,
 521–522, 524–530, 532–534, 931
 Kovaicsik Katalin 948–949
 Kováts Balázs 176
 Kowar, Helmut 635
 Kozma András 267
 Kő András 288
 Kőhegyi Mihály 779
 Körber Tivadar 316, 1016
 Körner Tamás 258
 Kóteles György 64, 413, 681
 Kremer, Gidon 268
 Kremsier Zsuzsa 657
 Kriza Ildikó 950
 Kriza Kálmán 939
 Krohn, Ilmari 810
 Kronstein Gábor 224
 Kroó György 819, 859, 900, 909, 916
 Krummel, D. W. 75
 Krupa András 951
 Kuijken, Sigiswald 269
 Kukorelly Endre 682
 Kurtág György 427–428, 436, 507, 822
 Külkey László 414
 Laczkó András 116
 Laczkó Géza 841
 Laczó Zoltán 1033
 Ladányi Mária ld. Szántóné Ladányi Mária
 Lajtha Ábel 860
 Lajtha László 14, 413, 845–874
 Lakatos Éva 765
 Laki Péter (Peter G.) 820
 Landon, Robbins H. C. 683
 Lang, Fritz 503
 Láng István 207
 Lantos Ferenc 202
 LaRue, Jan 99
 Laskai Csókás Péter 51
 László Ferenc 65, 225, 823
 Lavotta János 875–877
 Lax Éva 654
 Lázár Katalin 66, 126, 952
 Lázár László 142
 Leduc, Alphonse 847
 Leduc, Gilbert 847
 Legány Dénes 226, 822
 Legány Dezső 122, 270, 823, 877, 901–903
 Lehár Ferenc 878
 Lehel György 15
 Lehner Jenő 349
 Lehotka Gábor 271
 Lendvai Ernő 335, 719
 Lendvay Kamilló 67, 259
 Lendvay Tamás 177
 Lévai József 953
 Lévai Júlia 227, 597
 Ligeti György 62, 272–273, 684
 Lindmayer, Andrea 771
 Lindner András 171, 251, 282–283, 344–345,
 567–568, 579
 Lissznyay Julianna 68
 Liszt, Cosima 892
 Liszt Ferenc 13, 21, 34, 39, 44, 63, 69, 76, 86,
 92–93, 251, 500, 516, 763, 812, 879–909, 1013
 Lóri Andrea 353
 Los Angeles, Victoria de 274
 Lugossy László, Fe ld. Fe Lugossy László
 Lukács Antal 70

- Lukács László 954
 Lukin László 346
- Maác László 999, 1002, 1004
 Macher Frigyes 347
 Mácza Mihály 71
 Mácsai János 157, 176, 178–179, 199, 496, 685
 Madarász Iván 490
 Mahler, Gustav 651–652
 Malina János 653, 655
 Márai György 777
 Marcello, Benedetto 653, 654
 Mária Terézia (magyar királynő) 998
 Márk Tivadar 363
 Maros Rudolf 910
 Maróthy János 242, 497, 598, 712
 Maróti Gyula 742, 1034
 Marschalkó Zsolt 72
 Marschall Miklós 275–276
 Marsovszky Györgyné 917
 Márta István 277
 Martin György 991
 Martinov, Ivan 824
 Marton Éva 312
 Mátray Gábor 73
 Matuz István 180
 Mátyus Zsuzsa 569
 McCredie, Andrew D. 644
 Mendelssohn-Bartholdy, Felix 655
 Menuhin, Yehudi 437, 656–657, 766
 Merrick, Paul 904
 Mesterházi Máté 415, 570–573
 Meszlényi László 498
 Mezei János 617
 Mező András 181
 Middleton, Richard 598
 Mihalovich Ödön 911
 Mihály András 278–280
 Milchmeyer, Peter 616
 Mollay Károly 741, 912
 Molnár Antal 371, 574, 618, 918, 926
 Molnár Imre 861
 Molnár János 575
 Mona Ilona 75
 Monson, Dale E. 76
 Monyók Ildikó 427
 Mórnicz Klára 713
 Morrison, Charles 767
 Móser Zoltán 768, 944, 956–957
 Mosonyi Mihály 907
 Mostis Károly 182
 Mozart, Leopold 658
 Mozart, Wolfgang Amadeus 79, 464–465, 488, 524–528, 555, 559, 562, 564, 570, 659–685, 686–689, 690–704
 Mózi, Alexander 620, 741
 Murail, Tristan 281
 Murányi, Róbert Árpád 732, 743
 Murayné Szathmáry Judit 228
- Nádasdy Kálmán 340
 Nádor Tamás 77–78
 Nagy Alpár 347, 921
 Nagy András 651
 Nagy András, D. 777
 Nagy Anna 79
 Nagy N. Péter 280
 Nagy Olivér 346, 714, 865
 Nagy Szilvia 80
 Nagy Viktor 282–283
 Nagy Zoltán 965
 Nemcsik Pál 94, 229
 Németh Amadé 576, 778
 Németh Pál 284–285
 Niedermüller Péter 114
 Noering, Ulrich 629
- Offenbach, Jacques 84, 544
 Oláh Gusztáv 341
 Oldal Gábor 577–578
 Olsvai Imre 786, 825, 958–959
 Olsvai Tamás Margit 1000
 Orbán György 434
 Ottrubay Melinda 329
- Paksa Katalin 81–82, 955, 960–964, 984
 Pál Tamás 579
 Paládi Kovács Attila 114
 Pálffy Gyula 83, 1001–1002
 Pálffy Miklós 84
 Palló Imre 330
 Pallos Béla 348
 Pándi Marianne 691
 Pap János 143, 183
 Papp Ágnes 602
 Papp Géza 85
 Papp Márta 286, 713
 Parouty, Michel 692
 Pásztor Ákos 349, 416
 Pásztor Lajos 90
 Patay Pál 184
 Pausz, Josef 913
 Pávai István 866
 Pavarotti, Luciano 353, 484–486
 Pergolesi, Giovanni Battista 529

- Pernye András 610
 Pertis Zsuzsa 287
 Pesce, Dolores 86
 Pesovár Ernő 342, 1003–1005
 Péter Ágnes 134
 Péter Miklós 350
 Péterszon Sándor 351
 Pethes Iván 127
 Pethő Bertalan 87
 Pikéthy Tibor 1038
 Pintér István 144
 Pintér Lajos 115
 Pogány György 125
 Polgár László 579
 Polomik, Tünde 88
 Ponchielli, Amilcare 556
 Pongrácz Pál 185
 Pongrácz Péter 218
 Potemrova, Maria 741
 Pour László 186
 Presser Gábor 601
 Prokofjev, Szergej 705, 706
 Pröhle Henrik 218
 Prudentius, Aurelius Clemens 604
 Prunyi Ilona 533
 Puccini, Giacomo 469, 472, 475
 Pungur Béla 230

 Rab Zsuzsa 499
 Rác Zsuzsa 599
 Rác Judit Klára 231, 632
 Radnai Miklós 339
 Rajeczky Benjamin 23, 89, 90, 288, 323
 Rampal, Jean-Pierre 481
 Ránki Dezso 289
 Ránki György 326
 Rásonyi Leila 145
 Rauch András 912–913
 Redepenning, Dorothea 905
 Reich, Steve 504
 Reinhart, Erich 731
 Reisinger János 271
 Reiter László 91
 Reményi Mihály 158
 Rennerné Várhidi Klára 744
 Respighi, Ottorino 577
 Retkesné Szilvássy Ildikó 689–690, 864, 867
 Richnovszky Andor 37
 Richter, Szvjatoszlav 470, 483
 Rigó Magda 109
 Ringer, Alexander L. 826
 Roesner, Edward H. 99
 Román Zoltán (Roman, Zoltan) 652

 Rónay László 27
 Rosenberg, Jesse 719
 Rosenblatt, Jay 92
 Rossini, Gioacchino 539, 541, 707
 Rózsa Vera 261
 Rubinstein, Artur 473
 Rudasné Bajcsay Márta 955, 966, 984

 Sacher, Paul 290
 Saffle, Michael 93, 906
 Sándor György 291
 Sándor Judit 140, 149, 292, 827
 Sapszon Ferenc 95, 1035
 Sáraí Tibor 207
 Sárosi Bálint 96, 97, 791, 828–829, 967–972
 Sárý László 914
 Sas Ágnes 780–781
 Scarlatti, Domenico 708
 Schiff András 467, 693
 Schmidt Antal 293
 Schmidt Éva 952
 Schnider, Andreas 731
 Schoenberg, Arnold 416, 636, 709
 Schonberg, Harold C. 294
 Schott 622
 Schreker, Franz 584
 Schubert, Franz 31, 495, 710–711
 Sebestyén Ede 694
 Sebő Ferenc 602, 868, 931, 973–974
 Sebők Mária 1006
 Selmeczi György 580–581
 Semmelweis Tibor 187–189
 Seres András 975
 Shankar, Ravi 482
 Siklós István 427
 Simon Gábor 582
 Sinopoli, Giuseppe 477
 Skaliczki Judit 130
 Solti György 98
 Solymos Péter 295
 Solymosi Ferenc 190
 Solymosi Tari Emőke 253, 352–353
 Solyom György 695, 707, 769
 Somfai László 99–100, 354, 646, 696, 770–773
 Somogyi Éva 774
 Sonkoly István 101
 Soproni József 207, 296, 435, 822
 Sósne Karácsonyi Mária 131
 Sosztakovics, Dmitrij 712, 713
 Spannraft Ágoston 563
 Starker János 297, 1036
 Steinert Ágota 697
 Stern, Helmut 298

- Stern, Isaac 299
 Stoll Béla 9
 Strauss, Richard 495, 584
 Strém Kálmán 355
 Sugár Miklós 494
 Sugar, Peter F. 774
 Sulyok Imre 830, 907
 Svéd Sándor 358
- Szabadi Józsefné Békési Magdolna 1037
 Szabados György 146, 147, 300, 301
 Szabó Csaba 102–104, 975
 Szabó Endre 105
 Szabó Helga 106, 787
 Szabó Jenő 356
 Szabó Katalin 629
 Szabó Lajos, H. 232
 Szabó Tibor 869
 Szabó Zoltán, G. 976
 Szabolcsi Bence 738, 794–795, 814, 837, 915–918, 919
 Szabolcsi Miklós 831
 Szak Péter Otmár 147, 649
 Szalay Olga 832, 955
 Szamosi Géza 148
 Szamosi Lajos 149
 Szántó Éva 272
 Szántóné Ladányi Mária 1037
 Szapolyai János ld. János I., király
 Szathmári István 937
 Szathmáry Judit ld. Murayné Szathmáry Judit
 Szatmári Éva ld. Balázsné Szatmári Éva
 Szatmári László 1032
 Széchenyi István 724
 Szeghalmi Elemér 357–360, 783
 Székely András 191, 417, 716
 Székely Mihály 360
 Székelyhidi Ferenc 1038
 Szekér Endre 115
 Szekeres-Farkas Márta lásd Farkas Márta, Sz.
 Széll György 745
 Széll Jenő 531
 Széll Rita 302
 Szemerey Tamás 74
 Szemerkenyi Ágnes 12, 111
 Szénási Sándor 600
 Szénássy Zoltán 878
 Szende Ottó 720
 Szendrei Janka 42, 619
 Szendrey-Karper László 337, 373
 Szentgyörgyi Zsuzsa 694
 Szerdahelyi György Alajos 107
 Szerényi Győző 706
- Szervátiusz Tibor 975
 Szerző Katalin 751, 911
 Szigeti István 264
 Szigeti József 334
 Szilágyi Eszter Anna 679
 Szilágyi István 108
 Szilvássy Ildikó ld. Retkesné Szilvássy Ildikó
 Szirányi János 303
 Szirmay Márta 304
 Szitha Mária 109
 Szitha Tünde 273, 285, 500
 Szokolay Sándor 305–308, 361, 501, 833–834
 Szomjas-Schiffert György 110, 111, 977
 Szomor György 309–312, 362–363, 579, 583
 Szőke Péter 150, 355
 Szöllősy András 207, 920
 Szőnyi Erzsébet 137, 364
 Szőnyi György Endre 47
 Sztanó Pál 835
 Sztravinszkij, Igor 714
- Tacka, Philip 112
 Tagobickij Viktor 493
 Takács András 1007
 Takács Jenő 921
 Tal, Josef 313
 Tallián Tibor 314, 418, 584, 698, 746–747
 Tan, Melvyn 315
 Tanimoto Kazuyuki 836
 Tari Emőke ld. Solymosi Tari Emőke
 Tari Lujza 68, 113, 870, 978–979
 Tarkovszkij 507
 Tarnóczy Tamás 132, 151
 Tátrai Vilmos 316–317
 Tátrai Zsuzsanna 59
 Telemann, Georg Philipp 532, 715–716
 Thékes István 792
 Thész Gabriella 286
 Thomas, David 595
 Tihanyi László 281, 419
 Tófalvi Zoltán 233
 Tokaji András 234–236
 Tokody Ilona 343, 351
 Torma Tamás 601
 Tóth Aladár 922
 Tóth Anna 192–193, 321, 420–421, 1039
 Tóth Kálmán 779
 Tóth László, K. 933
 Tóth Péter 16
 Tóth Sándor 365
 Tóth Zsuzsanna 699
 Tóthmátyás Lajos 1040
 Tóthpál József 366, 837

- Tősér Dániel 237
 Travnyik János 194
 Tréfás György 327
 Turánitz Lajos 585–587
 Turi Gábor 301
 Tusa Erzsébet 1041
 Tusnady László 980
- Udvardy Tibor 359
 Ujfalussy József 215, 642, 700–701, 788,
 838–839, 871–872, 1042
 Újházy László 152, 195, 510–512, 514, 517, 521,
 527–528, 533–534, 621
 Ujváry Zoltán 22
 Ulbrich Andrea 362
 Urbán László 196–198
- Vácz Tamás 147
 Vadasi Tibor 1008–1012
 Vajda János 376, 430, 494
 Vajna Katalin 367
 Vántus István 153
 Varga Bálint András 313
 Varga Imre 267
 Varga Júlia 243
 Varga Lajos 914
 Vargyas Lajos 114, 789, 840, 955, 981–983
 Várhelyi Márton 622
 Várhidi Klára ld. Rennerné Várhidi Klára
 Vári Fábián László 984
 Várkonyi Imre 985
 Vármai Ferenc 623
 Vármai Péter 242, 368, 370
 Varró Margit 1036, 1043
 Vásárhelyi Zoltán 807
 Vásáry Tamás 318
 Vasilev, V. M. 986
 Vass Lajos 336, 361, 366
 Vavrinecz András 932, 988
 Véber Károly 841
 Végh Sándor 702
 Vekerdi László 115
 Verdi, Giuseppe 471, 477, 535, 545, 553, 560,
 571–572, 578, 586, 717–719
 Veress Sándor 378, 923–928
 Veressné Deák Éva 692
 Vértes László 154
 Vertse Mária 703
 Viardot-Garcia, Pauline 891
 Victor Máté 238, 259
 Vida Lajos 199
 Vidovszky László 239, 319, 379, 638
 Vieuxtemps, Henry 720
- Vikár Béla 116
 Vikár László 328, 790, 842, 873, 986–987
 Vikárius László 57, 624–625
 Virágvölgyi Márta 932, 988
 Vitéz István 908
 Vitray Tamás 299
 Vivaldi, Antonio 462
 Volly István 843
- Wagner, Richard 227, 468, 495, 719, 721
 Waldbauer Imre 332
 Waldbauer, Ivan F. 117
 Walker, Alan 422, 909
 Walter Rózsi 322
 Watteau, Antoine 79
 Weber István 369
 Weber Kata 637
 Weber Kristóf 319
 Webern, Anton 416,
 Weiner Leó 929, 1043
 Weissmann János 874
 Weisz János 775
 Whitaker, Frank 761
 Widmaier, Tobias 205
 Wieck, Friedrich 722
 Wilhelm András 118, 139, 370–371, 423,
 502–509, 639, 657, 748
 Wilkinson-Kertész Irén 989
 Williams, Howard 320
 Winston, David 630
 Wirthmann Julianna 588
 Wittmann Árpád 260
 Wolf, Eugene K. 99
 Wolff, Christoph 704
- Young, Percy M. 844
- Záhony Éva 734, 936, 947
 Zakar Zoltán 596
 Zámbo István 119
 Zászkaliczky Tamás 200, 321
 Zeke Lajos 120
 Zelenka, Jan Dismas 609
 Zemplényi Ferenc 749
 Zétényi Zoltán 599
 Žižka, Jan 935
 Zukerman, Pinchas 461

