

ZENETUDOMÁNYI
DOLGOZATOK

1980



ZENETUDOMÁNYI DOLGOZATOK

1980

© A Magyar Tudományos Akadémia
Zenetudományi Intézete
Budapest, 1980.

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

i

ISSN 0139—0732

ZENETUDOMÁNYI DOLGOZATOK

1980

Közzéteszi
a MTA Zenetudományi Intézete
Budapest

Felelős kiadó: Falvy Zoltán

**Szerkesztette: Berlász Melinda
Domokos Mária**

Lektorálta: Sz. Farkas Márta

Tartalomjegyzék

Paksa Katalin: Dinamikai árnyalás, mint előadási sajátosság idős pásztorok dalai- ban	7
Szalay Olga: Egy nyírségi parasztasszony népdalkészletének földrajzi összefü- gései. Ereszkedő és újstílusú dallamok	19
Kapronyi Teréz: Arató szokások a summáséletben	37
Olsvai Imre: Kis kiegészítés Bartók Béla török-magyar dallampárhuzamaihoz .	59
Martin György: A cigánység hagyományai és szerepe a kelet-európai népek tánckultúrájában	67
Sárosi Bálint: Hivatásos és nemhivatásos népzeneészek	75
Halmos Béla: Ádám István széki prímás (Részletek egy készülő személyi mo- nográfából)	85
Kovalcsik Katalin: Népi hárfák Magyarországon – Két hangszerkészítő mes- ter	115
Ullmann Péter: A harangozás hagyományai egy erdélyi faluban	131
Frigyesi Judit: Egyéni invenció és hagyomány a magyarországi zsidó zenében	139
Vikár László: Mordvin siratódallamok	159
Halmos István: Egy venezuelai varázsló	175
Szendrei Janka: A Pray kódex vonalrendszeres kottái	183
Dobszay László: Szalkai László jegyzetének zenei példaanyaga	215
Ferenczi Ilona: A Brassói Graduale többszólamú függeléke	223
Somfai László: A 18. századi kottapapír	247
Gupcsó Ágnes: Zenés színjátszás Debrecenben (1798–1799)	259
P. Eckhardt Mária: Művelődéstörténeti dokumentum a reformkorból (A. De Gerando feljegyzéseiből)	275
Sz. Farkas Márta: Zongoratorténeti adatok publikálatlan Liszt-levelekben . . .	285
Grabócz Márta: Az intonáció-öröklés sajátosságai Liszt zongoraműveiben . . .	301
Szőnyiné Szerző Katalin: „A fából faragott királyfi” szöveges dokumentumai	315
Szemere Anna: Petőfi színház – musical színház?	325
Szeverényi Erzsébet: A Dália. Magyar jazz 1962–1964	335
Tallán Tibor: Új magyar opera. Korszak- és típusvázlat	345
A magyar zenetudomány bibliográfiája 1979. Kiegészítés 1978. Összeállította: Dzsibrailné, Molnár Zsuzsanna – Pogány György	365

Paksa Katalin:

DINAMIKAI ÁRNYALÁS, MINT ELŐADÁSI SAJÁTSÁG IDŐS PÁSZTOROK DALAIBAN

„Bizonyos – hangadásban, hangszínben, tempóban és sok más apróságban megnyilvánuló – előadásmódok nagyon jellemző hozzátartozói a népi zenének: tehát nem csupán a dallam leírható hangjai a fontosak, hanem a dallam előadásával járó sok egyéb tulajdonság is, mint a dallam megjelenítő eszköze.”¹

Általánosan elfogadott nézet, hogy a magyar népdalok előadásában dinamikai színezés nincs. Bartók dallamlejegyzéseiben – amelyekben a hangmagasság és a ritmus a legaprólékosabb részletességgel van rögzítve – dinamikára utaló jeleket nem találunk.² Vargyas Lajos a ballada előadásmódjáról a következőket állapítja meg: A balladát „nem színezik ki, nem változtatnak hangszínt, hangerőt, hogy egyik vagy másik szereplőt jellemezzék... Az indulat, a párbeszéd, a szereplők jellemzése benne van a szövegben... A paraszti társadalomnak nem volt szüksége a mi előadásaink fogásaira, hogy átélje a balladát... Ünnepelesen és mereven énekeltek, mereven, szorongva és átszellemülten hallgatták, mert amit énekeltek és hallgattak, nem a valóság volt, hanem a közösség ítélete az élet valóságáról.”³

Ugyanakkor elég gyakran hallható paraszti előadásban is nagyobb dinamikai (és tempóbeli) eltérésekkel való éneklés. Ennek oka a városias, műdalos, magyarnótás hangvétel hatása, vagy bizonyos szentimentális, kispolgári „átélés”, amely a népdaltól idegen. Mikor Bartók Béla és Kodály Zoltán 1906-ban publikálta a *Magyar Népdalok* (énekhangra zongorakísérettel) című füzetet, akkor valószínűleg éppen ettől a modoros énekléstől akarta óvni a hivatásos, vagy amatőr, de mindenképpen *városi* előadókat, akik – abban az időben természetesen – semmiféle népzenei stílusismerettel nem rendelkeztek. Fontosnak tartották leszögezni: „Dinamikát a nép nem ismer. Különböző alkalmi és kedve szerint halkabb vagy hangosabb az éneke, de nincs benne más árnya-

¹ Bartók, 1936: BÖI 582. I.

² Tudomásom szerint az egyetlen kivétel *A magyar népdal* című könyvének 21. számú dallama – „Romlott testem a bokorba” –, amelyben a harmadik sor végére crescendo jelet írt a díszített kadencia-hang fölé. Ez a sorokat lekerekítő, természetes elhalkulásnak ellentmond. Kodály két dallamban utal dinamikára: *A magyar népdal* 43. sz. és az *Erdélyi magyarság. Népdalok* 77. sz.-ban.

³ Vargyas, 1976: I. 30. I.

lás, mint a hangnak a föl- és leszállással önkéntelenül váltakozó ereje. A művészi előadás nem lehet el dinamikai színezés nélkül, de éppen a népdalban nagyon takarékosan kell bánni vele.”⁴ Maguk a szerzők is alig néhány helyen, és főként a zongorakíséretben jelöltek dinamikát, a hűsz népdalból mindössze háromnál szerepel magában az énekszólamban.⁵

A hagyományos népi éneklés alkalmainak megfigyelésére, a funkcióban való gyűjtésre egyre kevesebb módunk van. Pedig az alkalom valószínűleg nem csak azt szabta meg, hogy mit, hanem azt is, hogy hogyan kell énekelni. Az új stílusú dalokat – főként csoportosan – egyenletes, erős hangon éneklük. Egy *Áj* falusi asszony szerint: „Igen szép a mezőn dalolni, csak úgy *harsog*. Az én időmben sokat daloltak. Asszonyok, lányok, csak úgy csengett az ódal, csak úgy harsogott.”⁶ Természetesen a halk éneklésnek is megvoltak a maga alkalmi. Idős asszonyok általában így daloltak munka közben, általában a közösség is ezt tartotta illendőnek. A *klézsei* Szályka Rózsa mondja: „Sze nem es hallgatok soha, mert ha magamra vagyok, alhatnám. Örökké *dönnögök* valamit. Amég elalítom a bubát es, örökké mondok.”⁷

Ismerünk azonban olyan hagyományos éneklést is, ahol *egy* dallamon belül változik a hangerő, az előadást dinamikai jelenségek kísérik. Ez a stílus – legalább is ma már – igen ritka, és csak férfiak, főként pásztorok előadásában jelentkezik; olyanokéban, akik jó énekesek, az átlagnál több dallamot tudnak és azokat a szokásosnál szabadabban variálják. Repertoárjukban, amely a hagyományörző földműves parasztokétól legfeljebb árnyalatban különbözik, viszonylag jelentős a régi stílusú pentaton-kvintváltó, illetőleg más, ereszkedő dalok aránya. Mindig szóló-éneklésről van szó, amelyben az egyéniség jobban érvényesülhet. A pásztorkodó ember életmódjából következik, hogy többet dalol egyedül, és – bár ő is a falusi közösség tagja – életében a tradicionális költészek kisebb szerepet játszanak. Személyében a hagyomány az egyéniséggel ötvöződik. Tere van a konzervatívizmusnak is (a pásztorkodás ősfoglalkozás), a közösség által már meghaladott, elhagyott, vagy kevésbé használt régiségek őrzésének. A moldvai csángók átszellemült, személytelen előadásmódjával, vagy a balladaéneklés ünnepélyes, valóságfeletti elvontságával szemben ez az éneklés egészen más fajta: szabadabb, földközelibb, személyesebb. Olsvai Imre megfogalmazása szerint „hullámzóan kiáradó, szenvedélyesen expresszív stílus”⁸, amelynek egyéni emóciók kifejezésére alkalmas eszközei vannak. Táncdallamokban a kirobbanó jókedv, vagy a tréfás, humoros hangulat magasra feldobott hangokban, csuklásokban, glisszandókban nyilvánulhat meg⁹, amelyek természetesen a hangerőt is módosítják. Gazdagabb dinamikai árnyalás azonban

⁴ 26. l.

⁵ Három dallamban semmiféle utasítás nincs, további ötben csupán egyetlen hangerőre vonatkozó jelzés szerepel, amely voltaképpen az általános hangvételt, karaktert szabja meg és nem a dinamikai árnyalásra vonatkozik. Ahol ez utóbbira utaló jelek mégis ki vannak írva, ott a *crescendo* és *decrescendo* általában a dallamvonal magasságának változását követi.

⁶ Vargyas, 1941: 59. l.

⁷ Kallós, 1973: 6. l.

⁸ Olsvai, 1969: 330. l.

⁹ U. o. 333–334. l., valamint A Magyar Népzene Tára VI. 6. sz.

a parlando-rubato dallamokban jelentkezik igazán. Ezekben – ahogyan Kodály és Bartók megállapította – a hangerő a dallamvonalat követi. Vizsgáljuk meg közelebről, hogy milyen módon és milyen mértékben! Példaként egy dél-alföldi, egy északi-palóc és egy dunántúli pásztor-énekes dallamait mutatjuk be.

A Csongrád megyei dallam¹⁰ – 1. kotta – soraira jellemző, hogy valamennyi versszakban az első a legerősebb (forte, fortissimo), a második erős (mezzoforte, forte), a harmadik halkabb (mezzoforte, mezzopiano), a negyedik pedig a leghalkabb (mezzopiano, piano). A dinamika tehát megfelel az ereszkedő-kvintváltó szerkezetnek, a magas sorok erősebbek, a mélyek halkabbak. A harmadik versszak párbeszédessé válik, alkalom lehetne a drámai megjelenítésre, ehelyett azonban az előző versszakokhoz hasonló, a dallamszerkezet által megkívánt dinamika jelentkezik itt is. Dinamikai felépítésben, formálásban a dallam a meghatározó a szöveggel szemben.

Az alföldi zenedialektikus nyíltsága, az új hatások iránti fogékonysága miatt általában kevesebbet őriz a régi hagyományból. Ennek megfelelően dallamunkban alig van ékesítés. Maga a hangvétel azonban, az előadás egésze meggyőzően tradicionális.

Az elzártabb Gömör megyéből való következő dallamunk:¹¹ 2. kotta. Ebben a díszítésnek jóval nagyobb szerepe van. A dallam vonala ugyancsak ereszkedő (de nem kvintváltó), a sorok rajza pedig rendkívül hajlékony, kanyargó, nagy ambitust bejáró. Ez mintegy teret nyújt a változatos dinamikai megoldásoknak. A dallam egészében itt is az erős kezdés után a soronkénti halkulás figyelhető meg. Az intenzitás azonban a sorokon belül is érzékenyen követi a hullámzó dallammeneteket. Az első sor végének emelkedésénél az előadó erősít. A második sor leszálló hangjai halkulnak, majd fölfelé kanyarodva erősödnek, illetőleg a sor végére ismét visszafogottak. A harmadik sor 5–8. szótagjának magas hangjai dinamikában is kiemelkednek. Az utolsó sor elfogyó ereje már ellentmond a hangmagasságnak: a fellépő hangok is fokozatosan halkulnak. A harmadik versszak utolsó sorának eleje erősen variált. Itt a magasra felkanyarodó motívum crescendoval érkezik a csúcspontra, majd innét halkabb.

Szólni kell a záróhangról is, melynek intenzitása olyan csekély, hogy inkább csak érezni, mint hallani lehet. Az utolsó hang „elnyelésének” tekinthető, ami előadási sajátosság, és nem a levegő elfogyásának eredménye, hiszen az előző, azonos hosszúságú sorok végén nem jelentkezik. Gyűjtőútjaik során Bartók és Kodály is felfigyelt a jelenségre.¹²

Az alföldi és az északi területről való énekes tehát hasonló vonalú (ereszkedő) dallamot hasonló dinamikával énekel. Különbség csak az árnyalás finomságában van. Az előadói egyéniség mellett ebben szerepet játszik a két terület közti különbség is a hagyományőrzés fokozatát illetően.

¹⁰ Típusa: Járdányi, 1961: I. 80. l. Ugyanettől az előadótól a típus másik változata: Burány, 1977: 15. l. További dalai u. o.: 20, 35, 40, 66, 250, 265, 283. l.

¹¹ Első verszaka közölve: Olsvai, 1969: 332. l. Típusa: Járdányi, 1961: I. 42. l.

¹² „The purpose or cause of this device is unknown. It can be observed in the performance of the Székely-Hungarians in Transylvania, apparently as a sign of Rumanian influence. The Serbo-Croatians use it more frequently than the Rumanians.” Bartók, 1967: II. 33. l. Két támlapon pedig Kodály következő megjegyzései olvashatók: MF 1167c (*Borszék*) „Ahol vagy akinél ez az utolsó hang elhagyása rendes szokás, ott az utolsó hang még kivételesen sem szólal meg...” F 253 = AP 6028g (*Kásonimpér*) Az énekes az „utolsó szótagot nem ejti ki; a hangja többnyire határozatlan nyögésbe csuklik (oláh-székely szokás szerint).”

Vizsgáljuk meg most már, hogy mi történik másfajta felépítésű dalok esetében! Gregorián dallamból ered¹³ következő példánk¹⁴ – 3. *kotta* –, amelynek három soron át emelkedő vonala a dinamikát az előzőekhez képest eltérően módosítja. Az első sor kis ambitusú (kvart), az alsó regiszterben helyezkedik el. Intenzitása közepes: mezzo-piano. A második két domborulatot ír le, ugyancsak kis ambitusú, de magas fekvésű. Erősebb, mezzoforte, mely forte-ig erősödik, majd a sor végén piano-ra halkul. A harmadik sor felső dallamív után a mélybe ereszkedik, majd felkanyarodva éri el a kadenciát. A legnagyobb ambitusú (nóna) sor. Dinamikában is a legintenzívebb: határozott kezdés után még tovább erősödik és csak a második ütem második felében halkul mezzoforte-ra. A negyedik sor domborúan indul, majd ereszkedik. Közepes ambitusú (szeptim, szext). Végig piano, a két utolsó hang még halkabb, illetőleg a záróhangot az első versszakban szinte már nem is halljuk.

A strófa dinamikai felépítése tehát: az első sor közepes erősségű, a második sor erősebb, a harmadik sor a legerősebb, a negyedik a leghalkabb. Ez az elrendezés egyezik a dallam emelkedő vonalával. Az aránylag magas negyedik sor „szabály szerint” intenzívebb hangerőt igényelne, itt azonban már a lezáró jelleg a meghatározó, a mély záróhangok mintegy előre is korlátozzák az erősséget.

Utolsóként egy dunántúli, Somogy megyei pásztor¹⁵ előadását mutatjuk be:¹⁶ 4. *kotta*. Jellemző rá a díszítmények gazdag, változatos alkalmazása, intonációjában pedig a tercingadozás, illetőleg a semleges tercek gyakorisága. Éneklésében olyan hatalmas intenzitásbeli különbségek vannak,¹⁷ az árnyalás olyan erőteljes, hogy ez már több, mint a fel-leszálló hangok pusztá követése (a hangmagasság különbségei kisebbek, mint a hangerőé), inkább a dallamvonal hangerővel való kifejtésének, kiteljesítésének kell tartanunk. Maga a dinamikai felépítés – ezen túl – a gömri pásztor második dallamához áll közel (vö. 3. *kotta*), nyilván, mivel dallamvonaluk is hasonló. A kezdő ütem az első és második versszakban kissé másként fogalmazódik meg: az első versszak eleje simán fellépő dallammenet, intenzitása közepesen halk. A második versszaké alulról felkanyarodik egy gazdagon díszített hangra, majd ismét lesüllyed. E rövid, négy szótagnyi rész alatt a közepesen halk hangerő forte-ra erősödik, majd ismét lehalkul. A folytatás, a második ütem már nem egyéb, mint a kadencia kikopogása, szigorúan egyforma erősséggel. A két középső sor fekvése magasabb, vonala domború. A hangerő ezekben a legnagyobb. Az utolsó sor fokozatosan halkul, a második versszak záróhangját szinte nem is lehet hallani.¹⁸ Egy olyan kis formában, mint amilyen egy négy soros, nyolcszótagos népdal, az árnyalásnak ez a mértéke szavakkal leírva, kottába jelölve talán túlszűfoltnak, erőltetettnek tűnik. Valóban, egyedül a *hangzó* dallam, az előadás áradó mozgalmassága, sajátos feszültsége és összefogottsága hitelesíti önmagát.

¹³ Szendrei–Dobszay–Vargyas, 1973: 431–434. I.

¹⁴ Ugyanettől az előadótól egy másik felvétel: AP 5901b = közölve Sárosi, 1973: 115. I. Típusa: Járdányi, 1961: I. 191. I.

¹⁵ Az előadó személyi monográfiáján Olsvai Imre dolgozik.

¹⁶ Az idézett dallam típusa: Járdányi, 1961: I. 208. I.

¹⁷ Énekléséről kiváló minőségű magnetofonfelvételek és hangosfilm is készült. A felvétel során komoly gondot okozott a hangerő megfelelő beállítás.

¹⁸ Vö. 12. jegyzet.

A somogyi, gömöri, csongrádi idős pásztoemberek éneklésében a hangerő árnyalásának ugyanazt a módját találjuk. Táji különbségek az árnyalás finomságában és az intenzitás mértékében vannak. Ma már nehéz lenne eldönteni, hogy ebben mekkora az előadó egyéniség szerepe. Napjainkra az előadásnak ez a stílusa voltaképpen kiveszettnek tekinthető, csupán néhány utolsó hírmondóját sikerült magnetofonszalagon megörökíteni. A falusi közösség, amelyben élnek vagy éltek, különbözőképpen ítéli meg őket. A somogyi énekes előadásmódját környezetében már senki nem folytatja. A gömöri pásztor viszont a gyűjtő, Sárosi Bálint szerint „a környék legjobb dalosaként ismerik. Minden volt és jelenlegi pásztor, akitől... a környező falvakban pásztor- vagy betyárdalok után érdeklődtünk, őrá hivatkozott: őtőle tanulta dalait, ő tudja ezeket a legjobban; őt kérdezzük meg, mert ő hosszabban is tudja, másképp is tudja.”¹⁹

Már a példaként bemutatott dallamok is jelzik, hogy e különböző fajtájú és származású dalok a régi stíluson belül nem alkotnak egyetlen, különválasztható, homogén tömböt.²⁰ Ami közös bennük, az az *előadás* stílusa. Kodály írja *A magyar népzeneben*:²¹ „Az öregek... a közönséges beszédtől elütő, megilletődött, ünnepi vagy derűs: egyszóval sokféle hangszínnel énekeltek. A mai fiatalság éneke a beszédtől legfeljebb hangerőben különbözik. S azt sem változtatja, míg a régi énekmódban itt-ott dinamikai árnyalás nyomait is meg lehetett találni.” Az elvont, személytelen éneklés, vagy a harsány, egyöntetű dalolás mellett a hagyományos előadásmódnak ezt a mindkettőtől eltérő, harmadik fajtáját is meg kell különböztetnünk, amelynek magával ragadó lendülete, expresszivitása dinamikai sajátágaiból fakad.

Irodalom

- Bartók Béla
1924 *A magyar népdal*. Budapest.
1936 *Miért és hogyan gyűjtsünk népzene-t?* In Bartók Béla össze-
gyűjtött írásai I. Közreadja Szöllősy András. 581–596. Bu-
dapest 1966.
1967 *Rumanian Folk Music II*. The Hague.
Bartók Béla – Kodály Zoltán
1906 *Magyar Népdalok* (Énekhangra zongorakísérettel). Buda-
pest.
1921 *Erdélyi magyarság. Népdalok*. Budapest.
Burány Béla
1977 *Hallották-e hírét?* Pásztor-dalok, rabénekek, balladák. Sza-
badka.

¹⁹ Sárosi, 1973: 114. I. Ugyanettől az előadótól való dallamok u. o.: 114, 116, 117, 169. I.; valamint Újváry, 1977: 328. I. (csak szöveg), 387. I.

²⁰ Ereszkedő kvintváltó, kvintváltás nélkül ereszkedő, középkezdésű ereszkedő, illetőleg gregoriánból eredő, emelkedő dallamok ezek, amelyeket a pásztorok és a falusi parasztság egyaránt ismer. Vö. Szendrei, 1977: 494. I.; valamint Frigyesi–Laki, 1978: 510. I. az ún. „pásztor-dallamokról”.

²¹ Kodály, 1960: 34. I.

Frigyesi Judit – Laki Péter

1978 *Egy népdal sortipológiai vizsgálata.* Ethnographia LXXXIX. évf. 4. sz. 510–518.

Járdányi Pál

1961 *Magyar népdaltípusok.* Budapest.

Kallós Zoltán

1973 *Új guzsalyam mellett.* Bukarest.

Kodály Zoltán

1960 *A magyar népzene* (harmadik kiadás). Budapest.

A Magyar Népzene Tára VI. *Népdaltípusok 1.* Szerk. Bartók Béla és Kodály Zoltán. Sajtó alá rendezte Járdányi Pál és Olsvai Imre 1973. Budapest.

Olsvai Imre

1969 *Néhány előadásbeli sajtóság népzeneinkben.* MTA I. Osztály Közleményei. 26. 329–336.

Sárosi Bálint

1973 *Zenei anyanyelvünk.* Budapest.

Szendrei Janka – Dobszay László – Vargyas Lajos

1973 *Balladánk kapcsolata a népdalokkal.* Ethnographia LXXXIV. évf. 4. sz. 430–461.

Szendrei Janka

1978 *A népdalok új stílusrendje.* Ethnographia LXXXIX. évf. 4. sz. 484–496.

Újváry Zoltán

1977 *Gömöri népdalok és népballadák.* Miskolc.

Vargyas Lajos

1941 *Áj falu zenei élete.* Budapest.

1976 *A magyar népballada és Európa.* Budapest.

①

Rubato [$\text{♩} = \text{cca } 88$]

2. vsz. Egy-két he-te, vagy már há-rom,



Hogy a szá-m-a - dómát vá-rom.



]hol jön hát, amint lá-tom,



Fe - ke - te sző - rű sza - má - ron.



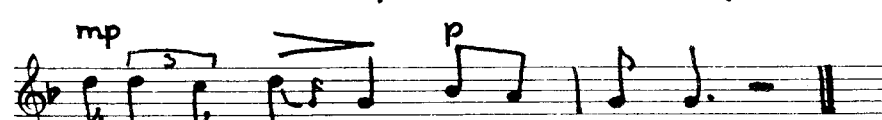
3. vsz. - Jó nap Isten, jó boj-tá - rom!



a Van-é hi-ba, van-é ká-rom?



-Ká - rod nincsen, de nem is lesz,



hej, Még a nyáj a ke - ze - mën lesz.

1. Horgos (Csongrád), Gyarmat György (kb. 60 éves). Gyűjtötte Burány Béla. A felvétel a Kecskeméti Népzenei Találkozó alkalmával készült, 1975-ben; lejegyezte Paksa Katalin. AP 11327a

Rubato, $\text{♩} = \text{cca } 88$

(2.)



2.vsz. Bárná kislány, elmé-gyek már, csak várja - la,



Mer már lá - tom, nincsen né - kéd más ró - zád.



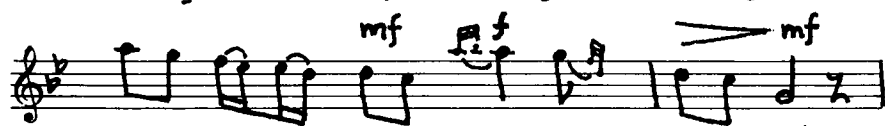
de Né jjs válassz, van már né - kéd szép bábad,



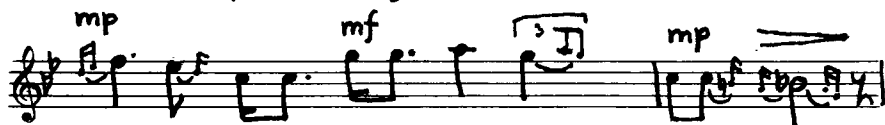
Én vagyok az gö - mö - ri de kis ju - hász.



3.vsz. a Tanyám előtt fordidd még a zele - já - tá,



Már hát farkás megszá - kij - ja a fe - lét!



Héj fár - kások, né bántsa - tok, hágy mennyék,



Láthás - sátok, hogy ki - vel mu - latom én!

③

Parlando, rubato, $\text{♩} = 84$ 

1.vsz. n-Nágy ud-vára van a Holdnak,



Hi-ré is van Vid-róc - ki - nak.



de Úgy folik an - nak a hi - ré,



Mint a szé-lés Dráva vi - zé.



2.vsz. Sir a zá-nyám, sir az á-pám,



Sir mind a két tés-tér - bá - tyám.



de Né sirj, né ríj, éldés - á - nyám,



de Ném leszék márø többé bé - tyár.

④

Rubato, $\text{♩} = \text{cca } 84$

mp *mf*

1. vsz. Ju-hász András az én nevem,

< ff f ff mf

Za-la, Somogy nem bir ve - lem,

mp f

Za-la, Somogy nem bánt engöm,

mf p pp

Tudják, hogy ki a jó jembér.

mp f mf

2. vsz. m Bo-gá - ton is juhász voltam,

< ff f mf mp

Juha-im mellett el - a - lud - tam.

mp f mf

A ju - ha - im el - szé - ledtek,

mf p ppp

Lucér - ná - ba be - le - möntek.

4. Somogyaszló – Pödöri-pusztá (Somogy), id. Csirke István (63 éves). Gyűjtötte Olsvai Imre, 1959. IV; lejegyezte Olsvai Imre – Paksa Katalin. AP 3168e

mf < *f* *ff* *mf*

Száz kö-zül egy föl-puf-fadt,

mp *p*

A-zonn én raj - tam ki - jadtak.

p *mp*

3.vsz.n Ném löt-tem én mindjár duhaj,

mf < *f* *ff* *f* *mf*

n Disz-nó - ke-res - ké-dő löt-tem,

mf < *f* *mf*

n Disz - nó - ke-res - ké - dő löttem,

mp *p* *pp*

A - zok - kal is keres - ködtem.

mf < *f* *ff* *mf*

Két-ször szerén - csés löttem,

mf *mp* *p* *pp*

A har - madszor rajdvesz-töttem.

Szalay Olga:

EGY NYÍRSÉGI PARASZTASSZONY NÉPDALKÉSZLETÉNEK FÖLDRAJZI ÖSSZEFÜGGÉSEI

Ereszkedő és új stílusú dallamok

A bökönyi parasztságáról, Barnucz Mihálynéról¹ készítenő monográfia kiinduló lépéseként került sor az egyéni dalkészlet földrajzi szempontú vizsgálatára. Ez a lehetséges módszerek egyike, amelynek segítségével az énekes anyagát valamilyen módon viszonyítani, jellemezni tudjuk, továbbá a kutatás folytatásához is iránymutatást kaphatunk. A Barnucz né által képviselt típusok elterjedtségére irányuló vizsgálatok egyúttal néhány olyan adalékot is szolgáltatnak, amelyek az *északkeleti dialektusterület dallamterképét tovább finomítják, illetőleg módosítják.*

Barnucz Mihálynétól az eddigi négy alkalommal 290 dallamtípust sikerült rögzíteni, amelyből a határozott alkalomhoz nem kötődő, strófikus dallamok száma 225.² Ezen belül 23 az ereszkedő, 69 az új stílusú, 88 a népdal és a népies dal közti átmeneti rétegbe sorolható, 45 a műdal-típusok száma. E 225 típust vettem össze *típusjegyzések* szempontjából egy *általános* és hat, az északkeleti dialektusterülethez tartozó *regionális dallamgyűjteménnyel.* Mivel ezek a műdalokat csak szórványosan, az átmeneti típusokat pedig nem egyenlő mértékben tartalmazzák, s minthogy a földrajzi összefüggések e két csoportra amúgy is kevésbé jellemzőek, a továbbiakban a számunkra is tanulságosabb *ereszkedő és új stílusú dallamok 92 típusával* foglalkozunk.

Az összehasonlítás alapjául a *Magyar népdaltípusok* (továbbiakban MN) 1. és 2. kötete szolgált.³ Ez, mint a Járdányi Pál által kidolgozott zenei rendszer rövidített kiadása az akkori 60.000 dallam alapján megítélhető összes – azaz 368 – típust tartalmazza. Elvben tehát a nyírségi énekes valamennyi típusát magában kell foglalnia, s ezért a szóbanforgó 92 dallamtípus sorrendjét az itt talált típusmegfelelések szerint állapítottuk meg. A MN-ből hiányzó 17 típust is a zenei rendszer megkövetelte helyre sorsoltuk – az országos típusgyűjtemény mintegy kiegészítéseképpen [*lásd az 1a–b. sz. táblázatokat*].⁴

¹ Barnucz Mihályné Kecán Irén sz. 1918-ban Nyíradonyban (Szabolcs vm.). Bökönybe jött férjhez, s azóta itt él. Az 1978 óta Rudas Péternével közösen végzett gyűjtések anyaga megtalálható az MTA Zenetudományi Intézet Archivumában (AP 10.961–10.969, AP 11.228–11.242, AP 11.759–11.770).

² A típusok másik részét a gyermekdalok, szokásdalok és görögkatolikus egyházi énekek alkotják.

³ Járdányi Pál: *Magyar népdaltípusok.* 1–2. köt. Bp. 1961.

⁴ A hivatkozások megkönnyítésére az énekes dallamtípusait – amelyeket hely hiányában kottás példa helyett csak a gyűjteményekbeli típusjegyzésekkel illusztrálhatunk – sorszámmal láttuk el. (1–23-ig ereszkedő, 24–92-ig új stílusú.) Az 1–11. sz. *kottapéldák* az egyezés nélküli dallamokat mutatják be.

A regionális gyűjtemények kiválasztását megkönnyítette s egyben megkötötte a hozzáférhető anyag kis mennyisége. A kötöttség főként a gyűjtemények rendeltetéséből, műfajából fakad, amelynek következtében a bennük feldolgozott dallamanyag változó mélységű, illetve részletességű. Közös vonásuk ellenben, hogy anyaguk részben határolja azt a területet, ahonnan Barnuczné dalai származnak. Ebből következik, hogy egyrészt különböznek a nyírségi énekesétől, másrészt — mint azonos dialektusterülethez tartozó monográfiák — átfedésben is vannak vele.

Az összehasonlításra szolgáló regionális gyűjtemények az alábbiak:

1. Az Abaúj megyéhez tartozó *Áj falu* monográfiája⁵ mintegy 560 dallammal.
2. A Cekeháza (Abaúj) élő *Sivák család* monográfiája⁶ 125 típusal. Ebben az új stílusúak némileg válogatva szerepelnek, s néhány ismertebb dallamra csupán a Kodály–Vargyas-beli számokkal utal a szerző.
3. A *Gilicemadár*⁷ eddig az egyetlen Szabolcs-Szatmár megyei gyűjtemény amelyre támaszkodhatunk. Az ebben közölt — s főként a népszerűsítés céljára is alkalmasnak talált — 100 dallam a régi és új stílusnak csupán válogatott része.
4. Az Avasújvárosból (Szatmár) származó *Koncz Júlia*⁸ 130 típusa, amelyre már Bartók is hivatkozott. Koncz Kodályék cselédlánya volt a 20-as évek táján. A javarészt 1917-ből való „helyszíni” lejegyzéseket Kodályné készítette. Ezek feltehetően a spontánul felbukkanó dalokat tartalmazzák, s ez az egyik oka annak, hogy kevés közöttük az igazán értékes dallam.⁹
5. Az ájfalusi mellett a másik leginkább teljesnek tekinthető gyűjtemény a *Szilágyság népzeneje*¹⁰ 551 tipikus dallammal.
6. A *Bihari népdalgyűjtés*¹¹ 138 dallamot, s ennél is kevesebb típust bemutató füzetét ugyancsak népszerűsítő célú válogatás.

A regionális gyűjtemények páronként (1–2, 3–4, 5–6) olyan közel eső területeket képviselnek, hogy anyaguknál és jellegükénél fogva mintegy kiegészítik egymást. A nyírségi énekes dalkészletével így páronként összevetve az eredmény közelebb esik a valósághoz, vagyis a gyűjtemények hiányosságai bizonyos mértékig kiküszöbölhetők.

A felsorolt gyűjteményekkel való összehasonlítás a következő megfigyelésekre ad lehetőséget:

- a személyes dalkészlet és a gyűjtemények típusainak *viszonyára*, az általános és a regionális gyűjtemények típusaival való *egyezésekre* vagy ezek *hiányára*;

⁵ Vargyas Lajos: *Áj falu zenei anyaga*. Népr. Közl. 1960. V. 2., 1961. VI. 3–4., 1963. VIII. 1.

⁶ C. Nagy Béla—Sztareczky Zoltán: *A cekeházi Sivák család népdalművészete*. Miskolc, 1972.

⁷ Dancs Lajos: *Gilicemadár*. 100 népdal Szabolcs-Szatmár megyéből. Nyíregyháza, 1976.

⁸ Dalainak előhelye: Kodály-rend az MTA tulajdonában.

⁹ A Szatmár megyei Kéremjén monográfiájának anyagát, mivel nem teljes egészében publikált, ki kellett hagynunk az összehasonlításból.

¹⁰ Almási István: *Szilágysági magyar népzene*. Bukarest, 1979.

¹¹ Bencze Lászlóné: *Szivárványos az ég alja*. Bihari népdalok. (Bihari dolgozatok. A Bihari Múzeum Közleményei 4.) Berettyóújfalu, 1977.

- a típusegyezések ismeretében a nyírségi énekes típusainak *kapcsolódására* a különféle vidékeket képviselő monográfiákéihoz;
- a kapcsolódások alapján, valamint a MN földrajzi mutatójában foglaltak szerint a típusok *elterjedtségére* vonatkozó megfigyelésekre.

Az összehasonlítás felhívhatja még a figyelmet az egyes magukban álló, de típust sejtető dallamok további kutatására, a feltűnő hiányok, fehér foltok feltérképezésére, pótlására (vonatkozik ez a kutatás irányára, a gyűjtemények esetleges hiányaira és a hiányzó gyűjteményekre egyaránt).

1. Típusegyezések

A gyűjtemények mindegyike az ereszkedő dallamok közlésére helyezte a hangsúlyt, ezért az összehasonlítás ebben a vonatkozásban árul el legtöbbet. Az új stílusú anyag már igen válogatott – kivétel ez alól az ájfalusi, a szilágysági monográfia, valamint a MN kötetei –, így az összevetés eredményei csak bizonyos határok között érvényesek, s elsősorban az egyéni típusok és a gyűjteményekben foglaltak viszonyát jellemzik.

Az 1a–b. sz. táblázatokról leolvasható típusmegfeleléseket a 92 egyéni típusra vonatkoztatva a következőképpen összegezhetjük:

(a)

	Ereszkedő		Új stílusú	
– az általános és regionális gyűjteményekkel egyaránt egyező típusok száma	16	69%	43	62%
– csak az általános gyűjteménnyel egyező típusok	4	18%	12	18%
– csak a regionális gyűjteményekkel egyező típusok	2	9%	4	5%
– egyikkel sem mutat egyezést	1	4%	10	14%

Az egyes gyűjteményekkel való egyezések mértéke pedig:

(b)

	MN	Áj	Sivák	Gilice	Koncz	Szilágy	Bihar
Ereszkedő	87%	44%	44%	39%	9%	61%	26%
Új stílusú	80%	42%	26%	6%	3%	41%	16%

A 23 ereszkedő és a 69 új stílusú típus egyezéseit részletesen is megvizsgálva a következő megállapításokat tehetjük:

Ereszkedő dallamok

A legtöbb figyelmet a 14. típus érdemli (1. kotta), hiszen egyik gyűjteményben sem szerepel. Ugyanakkor Barnuczné legjelentékenyebb típusai közé tartozik, mert a 23 tí-

pus között a legtöbb versszakkal van képviselve, s egyike az emlékezetéből a leggyakrabban előbukkanó dallamoknak. Az MTA Zenetudományi Intézet népzenei dallamrendjének eddigi adatai szerint jellemzően szabolcsi dallamként tarthatjuk számon. Bökönyben eddig még nem sikerült rátalálni, talán még gyermekkori, Adonyból való dallam.

Feltűnő, hogy a MN-ban nem található meg az *5.*, *7.*, *10. típus* sem. Ennek magyarázata az, hogy ezek a típusok a gyűjtemény összeállításakor még nem képeztek akkora változatsoportot amelynek alapján típusként való szerepeltetésük indokolt lehetett volna. A *7. típus* az *MNT VI. Népdaltípusok 1.* kötetében azóta már típusként van jelen – ebből elterjedtségét is megállapíthatjuk.

Az *5. típus* csak a szabolcsi gyűjteményben szerepelt. Közli még Martin¹² mint ököritő-fülpösi csárdásdallamot. Az eddigiek alapján tehát tipikus szabolcsi dallamnak is nevezhető, amely egyúttal jellemző példája a vidéken élő jaj-nóta-szerű dallamoknak.

A regionális gyűjtemények egyikében sem szerepel a *6.* általánosan elterjedt, illetőleg a *7.* és *8.* (Bökönyben általánosan ismert) északkeleti típus. Okát vagy e típusoknak a feltételezettnél szűkebb körű elterjedésében láthatjuk, vagy a közlések egyenetlenségében. A regionális gyűjteményekből ugyancsak hiányzó *12. típus* elterjedtsége a MN szerint Alföld és Dél-Dunántúl. Barnucznetől mint lakodalmi menyasszonytáncdallamot vettem föl, Martin György csárdás kísérődallamaként adja közre.¹³ Ez tehát valószínűleg csupán a gyűjtemények hiányának minősül.

Új stílusú dallamok

Az új stílusú daltípusok esetében az egyezések száma megközelíti az ereszkedők százalékos arányát, de nagyobb különbség mutatkozik az egyezés nélküliek terén. A MN alapján az új stílusú dalok 61%-a általánosnak mondható. Az egyezés nélküliek nagyobb arányát egy olyan, ennek ellentmondó jelenség okozhatja, amelyet C. Nagy Béla így fogalmazott meg: „...az új stílusú dallamok – még ha olyannyira rokonok is szerkezetük folytán – mégsem rendelkeznek annyi országszerte közös változattal, mint a régi dallamok. [...] Azoknak a daloknak a nagyrésze, melyek közösek az országrészen, régi dallamok; új-dallam dolgában a legkisebb falvakban is több az eredetiség.”¹⁴ Az egyezés nélküli dallamok „eredetiségét” illetően behatóbb vizsgálatra van szükség. Ebből kiderülhet például az is, hogy vannak köztük olyan „félkontaminációk”, mint a *31. típus (4. kotta)*, amelynek *A* sora megegyezik a *28.* és *29. A* sorával, *B* sora a *30. típus (3. kotta) B* sorával, vagy pedig az *52. típus (7. kotta)* amelynek *AA⁵BA* formaképletű dallamával egyezik az *51. típusé*, azzal a különbséggel, hogy ennek *3.* sora szintén *A⁵*. Feltételezhető esetleg az is, hogy az egyezés nélküli 10 dallam között (*2–11. kotta*) akad olyan, amely az énekes saját típusának tekinthető.

Az általános típusgyűjteményből hiányzó 4 dallam már nagyobb valószínűséggel jelez olyan típusokat, amelyeket újabb keletűeknek gondolhatunk. Különösen érvé-

¹² Martin György: Magyar táncművészet és táncdialektusok. Bp. 1970. 102. sz. dallam.

¹³ Uo., 98. sz. dallam.

¹⁴ C. Nagy, 1972. 43. l.

nyes ez a 64. típusra, amely két gyűjteményben is megvan, de elképzelhető a 33, 51. és 80. típusokról is. A 64. és a 80. katonaszövegű — típusként való létezésük ezért még inkább valószínű.

A regionális gyűjteményekből hiányzó 12 típusból 8 általános típus. Lehetséges, hogy a gyűjtemények éppen emiatt mellőzték ezeket. A további 3 főként palóc típus, ezért az északnyugati gyűjteményekben benne lehetne. A 68. típust az új stílushoz soroltuk, egyébként a MN 2. kötetének függelék-dallama — elterjedtségéről ezért nincs adat.

2. A típusok földrajzi megoszlása

A MN 1. kötete (a 7. típust is ideértve) 209 típust tartalmaz. Barnuczné ereszkedő típusai ennek 11%-át teszik ki, amelyhez még hozzáadódik a kötetben nem található 3 típus (5., 10., 14. sz.). A kötetbeli mutató szerint az északkeleti típusok száma a 7. típussal együtt 21 típus, amelyhez képest az énekesé 48%.

A MN 2. kötetének 160 új stílusú dallamából Barnucznénál megvan 55 típus, tehát 34%. Az ereszkedő és új stílusú dallamok elterjedtsége a MN földrajzi mutatói alapján:

(c)

	Ereszkedő		Új stílusú	
– északkeleti típusok	10	44%	1	1%
– általánosan elterjedt	7	30%	36	52%
– „egyéb” elterjedésű	3	13%	17	25%
– a MN-ban nem szerepel	3	13%	15	22%

Ha a MN-ban nem szereplő 3 típust is északkeletinek vesszük, akkor az ereszkedő dallamok dialektusterületre jellemző aránya 57% lesz. A mutató alapján északkeletinek számító újabb típus mindössze 3 van, az énekes ezekből csak egyet ismert: az 50.-et.

Az „egyéb” típusok jelenléte indoklásra szorul, hiszen vagy ún. revival dallamokkal van dolgunk, vagy pedig e típusok földrajzi elterjedtségéről alkotott kép szorul módosításra.

Ereszkedő dallamok

A 3. típust Barnuczné 3 szövegváltozattal és 2 dallamváltozattal énekelte — mindez arra utal, hogy eléggé a sajátjának érzi. A faluban másoktól is hallottam már — tehát ott is élő típus —, de a pávaköri műsorban nem szerepel. A dallam egyike azoknak, amelyek a legtöbb gyűjteményben egyezésre találtak. Mindez alapján indokoltnak látszik, hogy a székely, mezőségi elterjedést jelző mutató szorul kiegészítésre.

A 12. típusról már az előbbieken szó esett. Itt a további kutatás esetleg igazolhatja, hogy ez az alföldi típus északkeleten is elterjedt.

A 22. típust székely és palóc típusként tünteti fel a MN. Ez az énekes egyik leg-

kedveltebb dallama, valószínűleg még Adonyból származik. A szilágysági és a bihari gyűjteményben talált egyezésre. Nem látszik lehetetlennek, hogy a két távoleső vidék között is nyomára akadhatunk, ellenkező esetben ezen a vidéken talán ez az utolsó adat erről a típusról.

Új stílusú dallamok

A MN-al egyezést mutató „egyéb” elterjedésű dalok nagyrésze palóc típus. Van azonban néhány, amely tüzetesebb vizsgálatra érdemes.

A 24. főként székely és mezőszégi típus — ezt értesülésem szerint a pávakörben tanulták a bökönyiek. Tehát nem az énekes saját dallama, bár a vidéken attól még előfordulhat.

A 36. típus a MN-ban dunántúli dallamként szerepel. Esetleg északkeleti elterjedtségéről is beszélhetünk, hiszen a dialektusterületen belül az északnyugati gyűjteményekben egyezésre talált.

Még érdekesebb a 65. típus, amely északkeletet, Mezőszéget, székelységet kivéve általános. Jelen összehasonlításunk — amely szerint az északnyugati és délkeleti gyűjteményekben egyaránt megtalálható — pedig azt igazolja, hogy itt is élő típus (vagy revival dallam).

3. A típusok dialektusterületen belüli elterjedtsége

A három külön vidéket képviselő gyűjtemény-párral való összehasonlítás az egyéni dal-típusok kapcsolódási irányaira vet fényt. [Lásd a 2a–b sz. táblázatokat.]

Az ereszkedő dallamok esetében (2a. sz. táblázat) ezt így foglalhatjuk össze:

(d)

– É–K-i, É–Ny-i, D–K-i kapcsolatokat egyaránt mutat	11 típus
– csak É–K-i kapcsolatot mutat	1 típus
– csak D–K-i kapcsolatot mutat	4 típus
– csak É–Ny-i kapcsolatot mutat	2 típus
– kapcsolat nélküli	5 típus

Azonnal szembeötlik az északkeleti kapcsolatok szinte teljes hiánya, amely inkább a publikált anyag hézagaira, semmint e dallamok elő nem fordulására utal. Az innen hiányzó típusok közül a 13., 17. és 18. típusok éppenséggel északkeletiek¹⁵, a 15., 16. és 19. típusok pedig általánosan elterjedtek.

Az új stílusú dallamok esetében a típusok kapcsolódásai (2b. sz. táblázat) így alakulnak:

¹⁵ Martin, 1970. 95. és 91. sz. dallam.

(e)

– É–K-i, É–Ny-i, D–K-i kapcsolatokat egyaránt mutat	3 típus
– É–Ny-i és D–K-i kapcsolatokat mutat	18 típus
– csak D–K-i (vagy D–K-i és É–K-i) kapcsolatot mutat	12 típus
– csak É–Ny-i (vagy É–Ny-i és É–K-i) kapcsolatot mutat	13 típus
– kapcsolat nélküli	22 típus

A szempontunkból kielégítő északkeleti gyűjtemény hiányában feltételezhetjük, hogy az É–Ny-i és D–K-i kapcsolatot egyaránt mutató 18 típus – lévén új stílusú – „középen” is jelen van, s így a dialektusterületen elterjedtnek vehető típusok száma összesen 21, az összes típusok közel egyharmada. A típusok másik, kapcsolattal rendelkező egyharmada fele-fele arányban egyirányú kapcsolódást jelez, mintha e típusok földrajzi elterjedtsége bizonyos határokat mutatna.

4. A típusok elterjedtsége a jelenlegi összehasonlítás és a MN földrajzi mutatója alapján

Az eddigiek után magától kínálkozik a lehetőség a MN földrajzi mutatójának összehasonlítására a Barnucz-né-féle típusok kapcsolódásaiból következtethető elterjedtséggel. A 23 ereszkedő és 69 új stílusú típusból kiemelve azokat, amelyeknek elterjedtsége a 2a–b. sz. táblázatok alapján eltér a MN földrajzi mutatójában foglaltaktól (illetőleg nem szerepel benne), a következő összehasonlítást tehetjük:

(f)

A típus sorszám	A MN földrajzi mutatója szerint	A 2a–b. sz. táblázatokban kimutatott kapcsolatok
3.	székely, mezőségi	É–K, É–Ny, D–K ¹⁶
5.	–	É–K
6.	általános	–
7.	É–K, főleg Szabolcs-Szatmár	–
8.	É–K, palóc	–
10.	–	É–K, D–K
12.	Alföld, Dél-Dunántúl	–
14.	–	–
15.	általános	É–Ny, D–K
16.	általános	É–Ny, D–K
19.	általános	É–Ny, D–K
20.	általános	É–Ny
22.	székely, palóc	D–K
23.	általános	D–K
24.	székely, mezőségi (és palóc)	D–K
27.	–	–
30.	–	–

¹⁶ A jobb oldali oszlop irányai a dialektusterületen *belülre* érvényesek.

A típus sorszáma	A MN földrajzi mutatója szerint	A 2a–b. sz. táblázatokban kimutatott kapcsolatok
31.	–	–
32.	általános	–
33.	–	D–K
34.	általános	–
35.	palóc, Dunántúl, Dél-Alföld	–
36.	Dunántúl	É–Ny
37.	általános	–
38.	–	–
39.	palóc	–
41.	–	–
43.	általános (kivéve székely, északnyugat)	–
46.	általános	É–K
47.	palóc, alföldi	–
48.	általános	–
49.	általános	–
51.	–	É–Ny
52.	–	–
55.	általános (kivéve székely, északnyugat)	D–K
56.	országos	–
57.	–	–
58.	általános	É–Ny
60.	általános	D–K
62.	alföldi, palóc	É–K, D–K
63.	–	–
64.	–	–
65.	általános (kivéve É–K, Mezőség, székely)	É–Ny, D–K
66.	palóc	É–Ny, D–K
68.	–	–
69.	általános	D–K
70.	palóc, Kelet-Dunántúl	É–Ny, D–K
71.	általános	D–K
72.	általános	É–Ny
74.	palóc (Dunántúl, Alföld)	É–Ny, D–K
75.	általános	D–K
77.	általános	–
79.	–	–
80.	–	É–Ny
81.	–	–
83.	palóc, alföldi	D–K
84.	általános	D–K
85.	általános	É–Ny
87.	általános	É–Ny

A típus sorszáma	A MN földrajzi mutatója szerint	A 2a–b. sz. táblázatokban kimutatott kapcsolatok
88.	palóc, Dunántúl	D–K
89.	országos (főként palóc)	É–Ny
90.	Dunántúl, palóc	É–Ny, D–K
91.	általános	D–K

A táblázat adatai azt mutatják, hogy a felsorolt típusok valamilyen szempontból vizsgálatra szorulnak. Egyrészt vagy a gyűjtemények dallamadatai nem adnak teljes képet az adott vidék típusairól, s akkor ilyen irányú kutatás szükséges, vagy pedig az általános típusgyűjtemény eddigi adatai szorulnak kiegészítésre, illetve módosításra. Az egyes típusok elterjedésének feltehető módosulása mellett jól látszik a táblázatból a vidék kapcsolata néhány típus révén a szomszédos palóc, alföldi, székely, mezőszéki dialektusterületekkel.

Az ereszkedő dallamokat illetően amellett, hogy egy átfogó szabolcsi típusgyűjtemény hiánya erősen érződik, tanúi lehetünk néhány tipikusnak vehető szabolcsi daltam jelenkezésének, amelyek viszont az általános gyűjteményből még hiányoznak.

Az új stílusú dallamokat tekintve a kapcsolat nélküli típusok esetében elgondolkozhatunk azon, hogy Barnuczné e dallamai nem csupán egyedi darabok-e? Egyértelműbb a helyzet a 33., 51., 80. típusokkal, amelyek bizonyos elterjedtséget jeleznek, s így újabb típusok kialakulására utalnak. A jobb oldali oszlop hiányjelei sok esetben a gyűjtemények hiányaira vezethetők vissza, de némelyik típusnál – 32., 34., 37., 48., 49., 56., 77. – felébred bennünk a gyanú: vajon nem az „általános” jelző valamiféle szűkítésére van-e szükség. Ugyanez áll néhány olyan típusra is, mint az 58., 72., 85., 87., 89., ahol a D–K-i gyűjteményekkel – közte az olyan átfogóval, mint a szilágysági – nem találtunk egyezést. A MN-belini nagyobb elterjedtségre következtethetünk viszont a 62., 66., 74., 83., 88., 90. típusok esetében. Láthatjuk tehát, hogy az újabb dallamoknál nemcsak az általánossá válás folyamatáról beszélhetünk, hanem egyes típusokra vonatkozóan talán térbeli behatárolhatóságról is. A 35., 39. és 47. palóc típusokat illetően további gyűjtés szükséges annak bizonyítására, hogy nem revival dallamokról van-e szó, hiszen nem találtak egyezésre a gyűjteményekben.

A személyes dalkészlet típusainak földrajzi összefüggéseire irányuló vizsgálat e szűk területen is igazolja azt, hogy a dallamok elterjedtségéről időről-időre szükséges olyan pillanatfelvételeket készíteni, amelyek részben az újabb gyűjtések miatt, részben a dallamok tényleges terjedési-kihalási folyamata miatt egy-egy dialektusterület módosításait elénk tárják, a változások tendencia-jellegére is fényt derítve. Sürgeti ezt egy újabb keletű probléma is, nevezetesen a revival jelenségé, amely egyes dallamok terjedését mesterségesen megváltoztatja, s esetleg más, értékesebb dallamok kihalási folyamatát felgyorsítja. Éppen ezért a hasonló vizsgálatok, amelyek – ha néhány adat erejéig is – hozzásegíthetnek a dallamföldrajzi eredmények és változásaik folyamatos rögzítéséhez, a változások jellegének feltárásával nemcsak a mára érvényes, összefüggő típus-térkép kialakítását szolgálják, hanem a múltbeli folyamatokra is adhatnak utólagos magyarázatot. Egyszóval: térbeli és időbeli következtetések levonására egyaránt lehetőséget kínálnak.

ERESZKEDŐ DALLAMOK

1a.sz. táblázat

E R E S Z K E D Ő	A'ltalános típusgyűjtemény	R e g i o n á l i s g y ű j t e m é n y e k					
	Barnuczné típusa- inak MN1.-beli megfelelései	Északnyugati		Északkeleti		Délkeleti	
		A'j	Sivák	Gilice	Koncz	Szilágyság	Bihar
1.	22.	-	-	40.	-	-	34.
2.	30.	I 10.	5.	4.	-	69.	4.
3.	46.	I 27.	12.	39.	-	66.	-
4.	48.	-	99.	85.	-	24.	-
5.	- →	-	-	45.	-	-	-
6.	57.	-	-	-	-	-	-
7.	- (MN1 VI./IV.típus)	-	-	-	-	-	-
8.	79.	-	-	-	-	-	-
9.	81.	I 44/D	4.	16.	-	14.	17.
10.	- →	-	-	55.	-	29., 30.	-
11.	97.	I 24.	16.	3.	-	92.	-
12.	106.	-	-	-	-	-	-
13.	112.	I 17.	-	-	-	49.	38.
14.	- (1.kotta)	—	—	—	—	—	—
15.	128.	I 26.	-	-	-	75.	-
16.	135.	I 30/B	17.	-	-	111.	-
17.	155.	I 37.	50.	-	-	32.	-
18.	193.	-	120.	-	-	270.	32.
19.	198.	I 41.	x	-	KR 21.050	313.	-
20.	199.	II 26.	-	-	KR 20.819	-	-
21.	205.	-	14.	46.	-	-	-
22.	218.	-	-	-	-	85.	40.
23.	223.	-	-	-	-	118.	-
	20	10	10	9	2	14	6
23	20	13		11		15	

A gyűjtemények számai nem jelentik a dallam pontos megfelelését, csupán a típusozás tartozását.

x a szerző által a KV-beli számra hivatkozott dallam.

KR Kodály-rend az MTA tulajdonában.

→ a típust lásd a regionális gyűjtemények egyikében.

ÚJ STÍLUSÚ DALLAMOK

1b.sz. táblázat

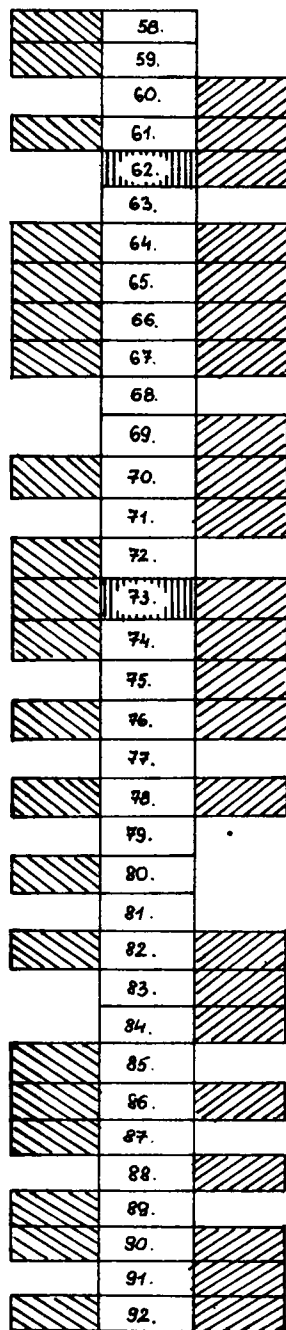
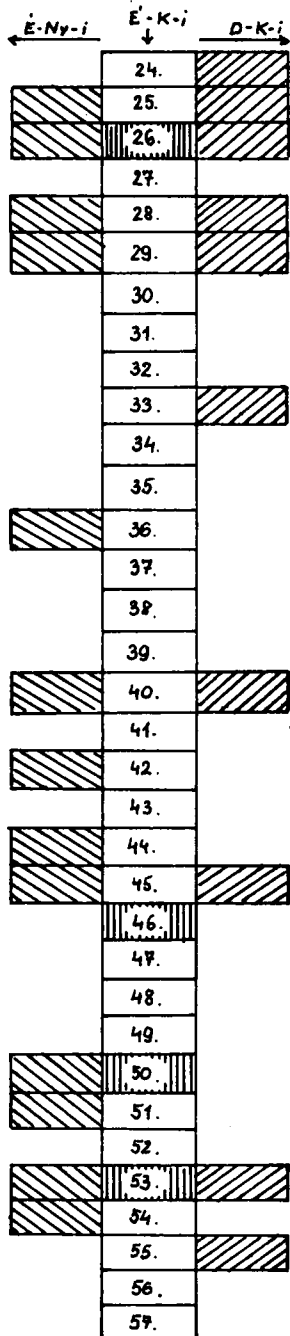
sorszám	Általános tipusgyűjtemény Barnuczné típusa- inak MNZ-beli megfelelései	Regionális gyűjtemények					
		Északnyugati		Északkeleti		Délkeleti	
		Aj	Sivák	Gilice	Koncz	Szilágyság	Bihar
24.	5.	-	-	-	-	202.	-
25.	7.	-	132.	-	-	125.	65.
26.	10.	III. 153.	130.	-	NR 15.623	132.	105.
27.	— (2. kotta)	—	—	—	—	—	—
28.	14.	I. 126.	-	-	-	152.	-
29.	14.	I. 126.	95.	-	-	159.	-
30.	— (3. kotta)	—	—	—	—	—	—
31.	— (4. kotta)	—	—	—	—	—	—
32.	20.	-	-	-	-	-	-
33.	- →	-	-	-	-	170.	-
34.	21.	-	-	-	-	-	-
35.	22.	-	-	-	-	-	-
36.	23.	II 125./A	131	-	-	-	-
37.	25.	-	-	-	-	-	-
38.	— (5. kotta)	—	—	—	—	—	—
39.	27.	-	-	-	-	-	-
40.	30.	-	70.	-	-	-	76.
41.	— (6. kotta)	—	—	—	—	—	—
42.	32.	II. 87.	128.	-	-	-	-
43.	40.	-	-	-	-	-	-
44.	44.	II. 200.	-	-	-	-	-
45.	45.	II. 108.	-	-	-	-	67.
46.	48.	-	-	10.	-	-	-
47.	50.	-	-	-	-	-	-
48.	51.	-	-	-	-	-	-
49.	52.	-	-	-	-	-	-
50.	55.	-	129.	9.	-	-	-
51.	- →	II. 18.	-	-	-	-	-
52.	— (7. kotta)	—	—	—	—	—	—
53.	57.	II. 3	102.	90.	-	-	115.
54.	61.	II. 31.	90.	-	-	-	-
55.	65.	-	-	-	-	185.	-
56.	74.	-	-	-	-	-	-
57.	— (8. kotta)	—	—	—	—	—	—
58.	77.	II. 169.	-	-	-	-	-
59.	80.	II. 110.	-	-	-	-	-
60.	83.	-	-	-	-	129.	-

folytatása a túloldalon.

1b. sz. táblázat folytatása

Sorszám	Általános típusgyűjtemény Barnuczné típusainak MN2.-beli megfelelései	Regionális gyűjtemények					
		Északnyugati		Északkeleti		Délkeleti	
		Aj	Sivák	Gilice	Koncz	Szilágyság	Bihar
61.	84.	II. 147.	38.	-	-	130.	-
62.	87.	-	-	31.	-	193.	-
63.	- (9. kotta)	-	-	-	-	-	-
64.	- →	-	140.	-	-	162.	-
65.	94.	III. 291.	40.	-	-	176.	-
66.	95.	II. 288.	-	-	-	-	104.
67.	96.	II. 281.	135.	-	-	45.	68.
68.	függ. 170. sz. A ... f. hangok	-	-	-	-	-	-
69.	101.	-	-	-	-	173.	-
70.	102.	II. 111.	82.	-	-	165.	69.
71.	103.	-	-	-	-	147.	-
72.	108.	II. 64.	-	-	-	-	-
73.	114.	II. 226.	x	-	KR 16.843	137.	100.
74.	115.	II. 85.	-	-	-	180.	-
75.	116.	-	-	-	-	201.	-
76.	119.	III. 163	41.	-	-	161.	-
77.	123.	-	-	-	-	-	-
78.	123.	II. 70.	-	-	-	145.	123.
79.	- (10. kotta)	-	-	-	-	-	-
80.	- →	-	130/B	-	-	-	-
81.	- (11. kotta)	-	-	-	-	-	-
82.	128.	II. 45.	-	-	-	122.	-
83.	130.	-	-	-	-	188.	-
84.	136.	-	-	-	-	245.	-
85.	137.	III. 62.	-	-	-	-	-
86.	138.	III. 296	-	-	-	-	56.
87.	139.	III. 360.	-	-	-	-	-
88.	144.	-	-	-	-	225.	-
89.	147.	III. 339.	-	-	-	-	-
90.	151.	III. 347.	-	-	-	216.	-
91.	157.	-	-	-	-	221.	-
92.	164.	III. 241.	x	-	-	220.	-
	55	29	18	4	2	28	11
	55	34		6		33	

AZ ÚJ STÍLUSÚ DALLAMOK KAPCSOLATAI



①

J = cca 89-85

AP 10.963/6



Elindultam messze útra, Eltört a sze - kerem rúdja,



Visszatérnék, de már később, Szembe vér a záporosóv.

②

J = cca 71

AP 11.765/6



Szombat este megkérte a babám, De nem adott hozzá az édesanyám,



Most bánja, hogy mért nem adott hozzája, Ország-világ lett a lánya hazája.

③

J = cca 76

AP 11.228/9



Fájhat annak a kislánynak a szive, Kinek más faluba a szeretője,



Lám az enyém vélem van egy faluba, Még sincsen a szívem nyugodalomba.

④

J = cca 76

AP 11.230/i



Beteg a szeretőm az ágyba fekszik, Piros bársony dunnával takarózik



Kelj fel, kelj fel kisanqyalom, ha lehet, Mind a két karommal áttalöllelek.

⑤



Kispejlovam nem szereti a zabot, Csikókorába az árpára kapott,



A szeretöm kapatta az árpára, Engemet meg a szeretőü tartásra.

⑥



Gyenge a nádszál, lehajlik a földre,



Sír a babám, elhallik messzire,



Elhallik a soromlenniába,



Hozaszabadulok, babám, nemsokájra.

⑦



Jöy az uram jöynak látszik, De csak akkor, mikor alszik,



Reggel felkel, jöyl összever, Így köszön neikem jöyreggelt.

⑧



Nem bánám, ha sose vána vasárnap,



Hogy ne látnám azt a gangos babámat,



Jár előttem páros galamb módjára,



Azt gondolja fáj a szívem utánna.

⑨



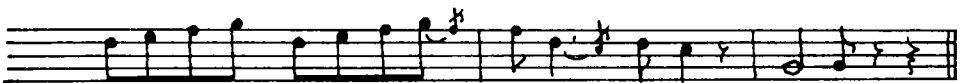
Végigmentem a nagyutcán, zsinóros a ruhám,



Szembejött rám a szeretőm, messzire nevet rám,



Rég megmondtam barna legény keress mást moqadnok,



Éngem pedig ne csalogass, ne mondj galambodnok.

10.

♩ = cca 82

AP 11.765/i



Sej, kukorica-rica, tengeri, ten-ge-ri,



A szeretöm nem akar sze-ret-ni,



Asz' mondta, hogy szeretett e-dá-ig,



Sěj, kedves éidesanyám, nem éjlek soká-ig.

11.

♩ = cca 80

AP 11.234/c



Ez a falu, ez a falu egy nagy szomorúság,



Mind kiment belöle a sok szép fiatalság,



Majd ha egykor én is ha kimegyek belöle,



Oda lesz a katona a lánca szeretöjje.

Kapronyi Teréz:

ARATÓ-SZOKÁSOK A SUMMÁSÉLETBEN

A magyar agrárproletárok egyik sajátos rétegéről, a *summásokról* 15 éve jelent meg az első történeti jellegű összefoglaló tanulmány, Sárközi Zoltán tollából.¹ E tanulmányban a szerző levéltári adatok és az addig megjelent vonatkozó irodalom alapján részletes elemzéssel mutatja be a summás életet, annak történeti és társadalmi gyökereivel együtt. A summás életformát – klasszikusnak számító, minden lényeges kritériumot magában foglaló módon – így határozza meg:

„...a summások olyan cselédpótló (félíg cseléd), nagyrészt vándor mezőgazdasági idénymunkások, akik törvényes keretek között, még a feudális rendi világban kialakult munkaszervezeti formákban, csapatvezető bandagazdák irányításával, elsősorban az ezer holdnál nagyobb birtokokra szerződtek le; munkájukat, mely zömmel a kapásnövények (főleg a cukorrépa) megműveléséből, betakarításából, de többnyire a kora tavasztól késő ősziig tartó mezőgazdasági idény alatt előfordulhat minden más munkából is állott, általában időbérben (a legtípikusabb esetekben havi időbérben) végezték; járandóságukat legtöbbször készpénzben és terményekben (leginkább végelszámolásra), továbbá nyers élelmiszerekben (konvenció) kapták meg. A summások tehát lényegében bérmunkások, de munkaviszonyuk formája a mezőgazdaság lassú kapitalizálódása következtében (a gépesítés alacsony foka miatt) hagyományosan kötött.”²

A *summás* elnevezés eredetét a latin „*summa*” szóból származtatják, arra a fizetési módra utalva, amely szerint ezek az idénymunkások fizetésüket munkaidejük leteltével, egy összegben („*summában*”) kapták.³ A múlt század végétől már ezzel a szóval jelölik az ilyen bérmunka-formában elszegődő agrárproletárokat.⁴

¹ Sárközi 1965. — E tanulmány átdolgozott, s kifejezetten Mezőkövesd summásaival foglalkozó változata: Sárközi 1975.

² Sárközi 1965, 323.

³ „Maga a 'summás' szó Nagybánya város statutumában már 1664-ben előfordul. Olyan szőlőművelő, szabados munkást jelent ekkor, aki 'summás pénz' ellenében egészben vagy darabonként vállalja el egy bizonyos szőlőterület bérmunkáját.” (Kolosvári—Ovári 1890–1902. III. 661. alapján Sárközi 1965, 342.)

⁴ Így olvashatjuk pl. Istvánffy Gyula 1896-ban megjelent tanulmányában: „A lakosság vagyontalabbjai, az ún. 'zsellérek', a mit nyáron át keresnek, abból éldegélnek a téli hónapokban, e végből aztán nyaranta csapatostól járnak el *sommásnak* az Alföldre...” (452.) — Erre a fizetési módra utalnak egyes summásdalok szövegei is, mint pl.: „Gyertek lányok, az iroda elejbe, Itt adják a *summa pénzt* a kezünkbe. Intéző úr tekergeti a fejét: Zalaiak elcepelik a pénzét.” (*Kustán-szeg*)

A summások történeti előzményeként Sárközi Zoltán az *aratás* és cséplés idejére alkalmazott, 16. századig visszavezethető, ún. „szabad” vándormunkásokat jelöli meg,⁵ a 19. század elejétől pedig számos adattal szolgál azokról a tájakról is, ahonnan a legtöbb vándormunkás származott, s amelyek később a summásság jellegzetes kibocsájtó központjai lettek: a jelenlegi *Borsod–Heves–Nógrád*, és *Vas–Zala* megyék. Ugyancsak a múlt század elejétől idéz számos adatot a vándormunkások általánosan meghonosított munkaszervezeti formájára, az ún. „*banda-rendszerre*”, s az ezek élén álló munkavezetőkre vonatkozóan, mindez erősen hatott a későbbi summások szervezeti formáira is.⁶

Bár a summások legjellegzetesebb munkája a cukorrépa művelése volt, négy-hatnyolc hónapos munkaidejük alatt igen gyakran az *aratást* is ők végezték. Az 1940. évben kelt 1204 summás-szerződés vizsgálata alapján Heller András megállapítja, hogy „a munkásoknak csupán 34%-ra nem arat és csépel.” Az aratásra és cséplésre is kötelező szerződéseket ismét két csoportra osztja: egyrészt azokra, „amelyekben a munkások *aratnak*, ... de ezeket a munkákat csupán *rendes hónapos bérükért végzik*”; végül azokra, „amelyek értelmében a summások az *aratást* ... hónapos fizetésüktől elkülönített szakmány- vagy *részbéért végzik*.”⁷ Ez utóbbi jellegű aratás lélektani hatása érzékletesen jelenik meg Koós Imre leírásában: „Megkezdjük az aratást! Ez megint egy új szakaszt nyitott meg a számunkra. A summásmunka megszűnt, és megkezdjük az akkortot... Ez már olyan érzés, mintha nem is uraságnak dolgoznánk, hanem magunknak. Legalább is olyan értelemben a magunk gazdája vagyunk, hogy most már sem a summásgazda, sem az urasági pallér nem parancsol. Már nem ők mondják meg, hogy mikor kezdjük a napi munkát, és mikor hagyjuk abba. Ugyanúgy az étkezési időt sem ők határozzák meg, hanem a vajda. De az sem a maga elhatározásából, hanem az egész csapat beleegyezésével... Most már nem vagyunk summások, hanem részes aratók, és most már nem fizetést kapunk, hanem részelünk...”⁸

Ezekben az esetekben az aratás a régi hagyományos keretek között folyt — ezért kapcsolódtak hozzá magától értetődően régi hagyományos arató-szokások, arató-dalok. E szokások és dalok közül dolgozatunk kizárólag azokat mutatja be, amelyekkel — adatközlőink tanúsága szerint — a summás-csapatok is éltek.

A: Aratás-kezdés

A. 1.: Fohászkodás

A régi aratóbandák aratás-kezdéséhez elmaradhatatlanul hozzátartozott a *fohászkodás*, *imádkozás*. A század elején pl.: „Csesztreg, Pórszombat vidékén az aratók, mielőtt munkába fognának, térdepelve imádkoznak.”⁹ Hasonló szokásokat volt summások

⁵ Sárközi 1965, 323–324.

⁶ u.o. 328,

⁷ Heller A. 1941, 396.

⁸ Koós 1960, 101–102.

⁹ Gönczi F. 1914, 565.

visszaemlékezéseiben is találhatunk: „Mikor az intézővel kimennek a búzatáblához, hogy elkezdjék az aratást, először leveszik a kalapjukat — ha katolikusok, keresztet vetnek — és elkezdi a bandagazda: — Isten segítségével hozzáfogónk az élet összegyűjtéséhez. — Azután ki-ki vallása szerint imádkozik.” (*Szilvásvárad*) „Amikor elkezdtek az aratást — minden nap, amikor elkezdtek reggel — ez vót az első szó, hogy: — No, Jézus segíts! ...Az 'a Jézus segíts', az mindenütt ott vót, a kaszásnál, a marokszedőnél, a kapálónál ott vót.” (*Tóalmás*)

A. 2.: „Keresztszülő” választás

Manga János elsősorban a szlovák aratók szokásai között említi, hogy „akik először vettek részt az aratásban, az aratás megkezdését követő vasárnap keresztapát és keresztanyát választottak. Megkeresztelésük úgy történt, hogy egy kevés pálinkával leöntötték őket. A legközelebbi vásáron a keresztszülők ajándékot vettek nekik...”¹⁰ Több adat tanúsítja, hogy ez a lényegét tekintve *felavató*¹¹ szokás nem volt ismeretlen a magyar summások előtt sem. „A Fejér, Somogy megyei uradalmak egy faluból való summás aratói közül a legények és lányok keresztapát illetve keresztanyát választottak maguknak.”¹² „Mikor lementünk, megismerkedtünk; úgy körülbelül kellett neki három-négy hét, míg jó összegyőtt az ember, kiismerte egymást — s akkor úgy választottunk, vagy a saját falunkból, vagy ott egy más faluból, hogyha jó asszony vót, vagy szeretett. És akkor mondtuk, hogy *ő lesz a keresztanyánk*, meghíttuk, és akkor elmentünk a legközelebbi vasárnap — ... ahol vót ilyen nagyobb falú, bót, vagy ilyen kirakódó piac — és akkor ott vett valami emléket, meg én is vettem neki valami emléket, amit örökösen ugye megtartott, s akkor ott ő minket képviselt, mint fiatal lányt; mer legtöbbször vagy egy üdösebb lányt vagy egy menyecskét hívtunk. S akkor az segített, hogy ha le vótunk maradvá...”¹³ (*Terpes*)

Egyes summás-csoportok ezt a kapcsolatot nem kereszt, hanem *bérma*-szülőknek nevezték, az új summások felavátását pedig bérválásnak. „Az 'ujonc' férfi és női summásokat 'felavatták'. Nálunk a summások közt ezt 'bérválásnak' nevezték. Az új sum-

¹⁰ Manga 1977, 245.

¹¹ Az avatási szokások nemzetközi áttekintését ld. Dömötör 1964, 59–61. Az abban felhasznált irodalomban bizonyos feljegyzések utalnak ugyan „a nem és kor szerinti megoszlás szerepére a gazdasági életben és az ünnepi szertartásokban, de különösebb avató 'átmeneti rítusokról' nem emlékeznek meg.” (i. m. 60.) Dolgozatunk A. 2. részében ismertetett szokások ilyen rítusoknak foghatók fel. E rész utolsó példájában (16. j. számmal) az avatási szertartások egyik jellegzetes mozzanatát, a „fájdalom elviselésének kritériumát” is megtaláljuk; az ilyenkor szokásos „erő- és ügyességpróbákat” pedig ezekben az esetekben maga az aratás, illetve a summásmunka jelentette; aki ebben helytállt, méltóvá lett, hogy a vele együtt dolgozó idősebb nemzedék befogadja, oltalmába vegye — ezért választhattak közülük „kereszt”- vagy „bérma”-szülőt.

¹² Manga 1977, 245–246.

¹³ Hasonlóan olvashatjuk Újváry Zoltán könyvében (1977, 55–56): „az ún. *talló keresztanya* és *talló keresztapa* mindenben segítségére volt az ifjú aratónak. Ez a kapcsolat — voltaképpen műrokonság — nemcsak az aratási periódusokban tartott, hanem lényegében egy életen át.”

mások bort vettek a bérmaszülőknek, azok pedig egyszerű, apró-cseprő ajándékokat. Hamar kialakultak a bérmálók és bérmálandók párijai.”¹⁴

A fenti elbeszélés folytatásából megtudjuk, hogy ehhez a bérmáláshoz *sajátos szertartás* is kapcsolódott, ez voltaképpen az egyházi bérmálás *paródiája*: „A bérmálás vasárnapjának reggelén, a ‘salenda’ (hodály, barak) tisztán várta az ünneplőket, a bérmálandókat. A hodály közepén felállottak a párok. A ‘püspök’ is készülődött, a gyakorlott öreg, Józsi János háromlábú serpenyőt tett a fejére. A püspöki talár a szűre volt. A ‘szentelő’ fa végére csavart és vízzel átitatott rongy volt, a ‘baketból’ (zománcos, fedős edény) pedig a ‘füstölő’, benne ó-illatú füstölőgő anyaggal. A bérmáló kenőcsöt a püspök készítette kocsi-kenőcsből. Az asztalra állt a püspök, a ministránsok a földön előtte. Aztán következett a püspöki szónoklás: — Mélyen tisztelt kiskösség, akarom mondani, közönség! Én vagyok a püspök, most mindenkit megbérmálok! — Lejött az asztalról és kezdődött a szertartás: hókuszpókus mondása közben a kocsi-kenőccsel jeleket rajzolt a bérmálandók homlokára, gyengéden arcui csapkodta őket. Ujjaival jól szétmázolta az arcukon a kenőcsöt. Ezután a szentelővel meglocsolta a jelenlevőket, meg-megfüstölte őket a füstölővel. Azután ittak, ki meddig bírta.”¹⁵

Valódi *avatási szertartásnak* tekinthetjük az alábbi adatot, amely viszont semmilyen utalást sem tartalmaz a „keresztzsülőre” vonatkozóan: „Azt az embert, *aki először kaszál*, lefektetik az első kévére, és *felavatják*. *Mindenki ráver*,¹⁶ ezzel felszabadul.” (*Szilvásvár*)

A. 3.: Az első kalászokkal, első kévékkel összefüggő cselekmények

A néprajzi szakirodalom tanúsága szerint „régebben mind az első kalászoknak, mind az első kévéknek jelentős szerepe volt az aratás megkezdésekor. Azon kívül, hogy isten áldása jelképeként tartották, rendkívüli tulajdonságokkal, varázserővel is felruházták, és a következő esztendő jó termésének jóslatát látták benne.”¹⁷ Ezzel magyarázhatók mindazok a szokások, amelyek az aratás folyamán az aratókat először meglátogató gazdát, gazdatisztet, földesurat gabonaszállal, gabonakötéllal „*megkötik*”. Ennek a nemzetközi viszonylatban is jól ismert¹⁸ szokásnak magyar nyelvterületről igen sok leírását ismerjük, a múlt század közepétől úgyszólván napjainkig: „Mikor a birtokos először megy ki az aratókhoz, ezt ők gyengéd figyelemnek tekintik; vidám szívvel mennek leányok, asszonyok elébe, s őt, bévett szokás szerint kalászokkal terhelte könnyű szalma-tekerccsel kötik körül, melyből a váltság pengő huszasokból állott, most azonban egy

¹⁴ Farkas, 1969, 88.

¹⁵ U.o. 88–89. — „Keresztelés” leírását ld. még Újváry 1977, 55.

¹⁶ A „ráverés” motívumát vö. egyrészt a középkori „lovaggá ütés”, másrészt a céhek, iparosok „segédavató” szertartásával.

¹⁷ Manga 1977, 248.

¹⁸ Ld. pl. Zíbrt C. 1950, 288; Weber–Kellermann 1955, 93. — Mindkét művet idézi Manga 1977, 248.

vagy két akó bor is megteszi.”¹⁹ Más adatok szerint az uraságnak nem a derekát, hanem a karját, kezét kötötték át: „Aratási népszokás egyetlenegy volt divatban. Az első suhintással levágott szárból kötelet csavartak, s azzal összekötötték a gazdatiszt csuklóját. ... a szokás ma is életben van, azzal a változtatással, hogy a gazdatiszteknek most már csak a jobb karjára illesztenek három-négy búzakaralászból font kecses kis szalagot.”²⁰

A „megkötés” szokását, különböző formáiban, a *summások* is ismerték és gyakorolták: „Megkötni úgy szokták az aratást kezdő napon a főintézőt és a nagyságos urat (bérlőt vagy tulajdonost), hogy egy pár szál búza, búzavirág, pipacsból font *koszorút kötnek át a karján*, s míg egy rövid köszöntőben jó egészséget, hosszú életet és sok, bő aratást kívántak. — Ezért a kötésért és a jókívánságokért az úr egy *pár pengőt szokott adni.*”²¹ „Aratáskor szokás volt a gazdát, a munkaadó urat *megkötni*: fehér zsebkendővel, virág és búzakaralász koszorúval a *karját átkötötték. Áldomást adott érte.*” (*Szécsényfelfalu*) „Kigyött az uraság, oszt akkor fogtunk egy csomó szalmát — oszt akkor így a *karját jó átkötöttük*, hát evvel meg vót kötve az úr, ez azt jelentette, hogy majd hát *áldomást fizet.*” (*Bükkszék*) „Gyött az intéző a táblába, csináltunk kötelet — amibe kötöttük a kévét, ugyanolyan — akkor *megkötöttük a derekát, fölemeltük*: — Isten éltesse! — Egy *birkát adott ajándékba*, oszt akkor megsüttük, étel-ital bővebben vót akkor.” (*Mátraderecske*) „Mikor az urak *legelső nap* kigyűttek, akkor csináltunk egy kis finom *kötelet búzabú* vagy rozsbú — amit arattunk. Aztán *megkötöttük, így keresztül, mintha magamhá akartam volna kötnyi.* Aztán ezt szoktuk mondani:

— Hála Isten, hogy megérték az aratást!

Engedje a jó Isten, hogy több számos esztendő is megérhessék,

Erőbe-egészségbe,

Nem búval-bánattal,

hanem örvendetes napokkal!

Aztán szokott adni egy kis *áldomást*, vagy pénzbe, vagy italba.” (*Pajzsszeg-Becsövölgye*)

„Amikor *első nap* kimentünk aratni, és akkor kijött az intéző megnézni, akkor *kötelet csavartunk*, ... és akkor *bekerítettük az intézőt. A dereka köré csavartuk* a kötelet, és mondtuk, hogy: — Isten hozta intéző urat az új tallóra! ... akkor mindig öt pengőt adott, ... az intéző *tudta, hogy azt oda kell adni*, és hát *a' vót a szokás.*” (*Tóalmás*)

B.: Aratás-„végzés”

A leggazdagabb és legszínesebb szokások az aratás befejezéséhez, „végzéséhez” kapcsolódtak.

¹⁹ Prónay 1855, 10. — vö. még Gönczi 1914, 565; Szendrey Zs. 1928, 35.

²⁰ Illýs Gy. 1956, 261.

²¹ Koós 1960, 103–104.

B. 1.: Aratókoszorú készítése

a) Az aratókoszorú *eredete* azokban a nemzetközileg elterjedt hiedelmekben gyökerezik, amelyek az *utolsó kévéknek, utolsó kalászkoknak* különleges jelentőséget tulajdonítanak.²² Magyar nyelvterületen is „régén az aratás végén, egy kis darab földön mindig hagytak talpon gabonát... hogy a jövő esztendőben is jó termés legyen.”²³ Szokás volt az is, hogy „az utolsó kalászkokból készült kis kalászcsoport és az utolsó kévét... hazavitték, és a vetésig, illetve a következő aratásig megőrizték. Az aratókoszorú voltaképpen a megőrzésre hazavitt utolsó kalászkok művészi formája, amely a középkor végén vált a feudális birtokon az aratás befejezésének, a termés betakarításának szimbólumává. Kialakulására nyilván a reneszánsz szellemiség is hatással volt.”²⁴

b) A koszorú *elkészítésének időpontját* illetően különböző adatokat találunk.²⁵ Summás adatközlőink elbeszéléseiből kitűnik, hogy „ebédidő alatt” (*Mátraderecske*) is válogatták már a szép kalászkokat, s hogy egyesek „éjszakának idejébe” (*Novaj*) kötötték a koszorút. Ismét más adat szerint „az aratás-cséplés befejezése utáni vasárnapon készítették.”²⁶

c) Az aratókoszorú *anyaga* elsődlegesen *gabona*: „Zöld és sárga búzaszálakból”;²⁷ „Búzából, rozsból, árpából és zabból”;²⁸ vagy általában „kalászos búzából”²⁹ kötötték. Számos adat szerint a kalászkok közé *mezei virágokat* is fontak,³⁰ volt summások visszaemlékezéseiben is gyakran hallhatjuk: „Kidíszítettük a koszorút mindenféle *sok virággal*” (*Ostoros*); „...bevittük a koszorút, amit gabonából és mezei virágból fontunk” (*Tarnalelesz*); „...kötöttek ollan koszorút, virágbul, gabonából, rozsbul, búzábu'...” (*Kustánszeg*)³¹

Múlt és jelen századi leírások egyaránt beszámolnak a koszorú díszítésének egyéb módjairól is, mint pl.: „...különbéféle *selyemkendőkkel és pántlikákkal felcífrázzán*”;³²

²² Ld. pl.: Mannhardt 1876–77; Frazer 1965, 230–250; Újváry 1969; Manga 1977, 249–260.

²³ Manga 1977, 249.

²⁴ u.o. 250.

²⁵ Ld. pl.: „A palóc kalászkoszorú... régi szokás szerint reggel 6 órától déli 12 óráig készül; 12 órára el is kell készülnie, mert akkor viszik be a gazdához...” (Madarassy 1931, 166).

²⁶ Koós 1960, 104.

²⁷ Nyáry A. 1909, 133.

²⁸ Pölöskei–Takács 1976, 29.

²⁹ Koós 1960, 104.

³⁰ A múlt századi irodalomban így említi pl. Prónay 1855, 10; Platthy 1900, 203; Kovács B. 1895, 397.

³¹ Ezzel szemben „Hontban és Nógrádban több gazdacsaládban azt tartották, hogy az aratókoszorú kalászei közé mezei virágot nem szabad kötni, mert a következő esztendőben gazos lesz a búza. Kazáron 1930-as esztendőben az egyik földbirtokos intézője szóban is megtiltotta az aratóknak, hogy a koszorúba virágot fonjanak.” (Manga, 1977, 255.)

³² Hazai Tudósítások 1806 (15.évf.), 123.

„...kendőkkel és szép szalagokkal”³³; „élénkszínű (kék, piros, zöld, sárga, fehér) szövatarabokkal”³⁴; „színes krepp-papírszalagokkal díszítették...”³⁵

Hasonlóan nyilatkoznak a volt summások is: „...nagyon szépen kicifráztuk ... papírral, színes papírral ...” (Bükkszék) „...szépen feldíszítettük mindenfajta papírokkal...” (Mátraderecske)

A virág és a színes papír mellett a summások visszaemlékezéseiben gyakran találunk a *nemzetiszínű szalaggal* is: „...nemzetiszín szalag, az nem hiányzott egy koszorúról sem...” (Tóalmás) „...olyan gyönyörű kis vékony, keskeny nemzeti pántlika, olyan szép kis sárga biztosító tüvel oda vót tűzve...” (Mátraszentimre)

Volt summások elbeszéléseiben hallhatunk arról is, hogy „...széles nemzetiszínű szalagot vettek, és arra aranyozott betűvel ráírták a gazdatiszt vagy a földesúr nevét és a csapat nevét.”³⁶ „...vettünk egy nagyon szép nemzeti szalagot, és arra arany betűve’ ráverettük az uraság nevét. Aztat rákötöttük a koszorúra, úgy elől.” (Nagybaracska) Ehhez a szokáshoz kapcsolódik az alábbi, régi párosító szövegtípusból alakított aratódal:

„Nagyságos úr aranybárány,
Aranybetű van a vállán,
Aki aztat elolvassa,
Nagyságos úr neve rajta.”³⁷

d) Madarassy László 1931-ben, a Nemzeti Múzeum néprajzi gyűjteményében található anyag alapján az aratókoszorúkat és egyéb kalászfonatokat *formai jegyeik* alapján nyolc típusba sorolta.³⁸ Summás adatközlőink főként a „kalász-koszorút”, s néha a „boronát” is emlegetik; ezen kívül használják a „lámpa”, „körte”, „gyertya” elnevezéseket — ezek valószínűleg a kalászcsgiga formájának helyi elnevezései. Ld. pl.: „...mikor má láttuk, hogy szép ez a kéve búza... egyik vagy másik legény csinálolgatta belőle, úgy hitták borona, a másik lámpa, akkor körte — ki mit tudott kötnyi a búzának a szárabó.” (Novaj); „...olyan nagy körte vót, búzabó’ csináltuk...” (Bükkszék); „A koszorú meg vót fonyva... Az oan vót, mint a gyertya. A kalász vót alul, és így meg oan vót, mind a gyertya.” (Nagybaracska); „Kis kápolna-forma vót, csüngtek rajta kis ágak, kidíszítettük színes papírral.” (Galgahévíz)

³³ Kálnay, 166.

³⁴ Novák J. L. 1913, 46.

³⁵ Babus J. 1960, 175.

³⁶ Koós 1960, 104.

³⁷ Szanda. — A „Debrecenbe kéne menni” kezdetű, általánosan ismert műdal dallamára dalolták. Szövege egy jellegzetes párosító-lakodalmas versszak típus mintájára alakult, ld. MNT IV. 573–574, 44. sz. szövegmotívum. Az „aranybárány”-motívum eddig legrégebb előfordulását Morvay Péter a szolnoki Állami Levéltárban, egy 1750-ben lefolytatott büntető per aktái között, az egyik tanú vallomásának jegyzőkönyvében találta meg, amely szerint egy bizonyos Soós Jánosné leánya, több más párosító versszak között ezt dalolta: „István Kovács Arany barány, oly kekedd mind a márvány, Olyan a szaja mind e szín méz, Szép mosolygó két szép szeme.” (Morvay 1957, 283.)

³⁸ A 8 típus: 1. Kalászborona; 2. Kalászcsgiga („esőzsák”), („szakramentom”); 3. Kalász-szentségtartó; 4. Kalász-koszorú; 5. Kalászharang; 6. Kalászházikó; 7–8. Kalászkorona.

B. 2.: Az aratókoszorú ünnepélyes átadása

a) A régi aratóbandáknál az volt a szokás, hogy „a földesúrnak az *aratógazda jelentette*, hogy *mikor viszik* az aratókoszorút.”³⁹ „Mikor készen lett, *tudattuk az urasággal*, hogy – Na, *vasárnap visszük* a koszorút.” (Nova)

b) A koszorú átadásához az aratók *ünnepélyes menetben* vonultak fel. A menet formai jegyeiben a summások is általában az aratóbandák hasonló jellegű felvonulásait követték: „A koszorút *úgy vitték rúdon* ... a *kaszás* ember szépen *kidíszítette a kaszáját*, vállára fogta, az *asszony piros kendővel*, vagy egy lány, *hátrakötte a fejét*, az vitte a sarlót. Ugyanígy aztán szépen felvonultunk. *Vagy legény, vagy lány vitte a koszorút...*” (Nova); „...ünnepelőbe öltözve *négy legény vitte a vállán, két kaszanyélre fektetve* ...”⁴⁰ „...*ráhúztuk nádpálcára, magyar ruhába vittük lányok.*” (Apc)

c) A régi aratóbandákhoz hasonlóan a summásoknál is „általános szokás volt, hogy az *aratókoszorút énekelve vitték* be a földesúr, a bérlő vagy intézője, ispánja házába.”⁴¹ Így pl.: „...az *egész banda ment utána nótaszóval*” (Tóalmás); „...*énekelve, dalolva mentünk* az intézőhő' avagy a bérlőhő', csapatostul együtt.” (Ostoros)

Az egyik legnépszerűbb szöveg, amely aratás közben, hazafelé menet, vagy koszorú vitele alatt egyaránt felhangzott:

Sokat arattam a nyáron
Keveset háltam az ágyon,
Hol erdőbe, hol mezőbe,
Hol a tarló közepébe.

Ez a rendszerint újstílusú dallamokkal felhangzó szövegtípus egy esetben az észak-északkeleti területek egyik jellegzetes ereszkedő dallamához kapcsolódott, kötött ritmussal. (1. dallampélda)

Felvonulás közben mind a részes, mind a summás aratók szívesen daloltak bármilyen lírai dalt, amelynek szövegében a „búza” vagy az „aratás” szó előfordult.⁴² A megérkezéshez azonban kialakítottak sajátosan ehhez az alkalomhoz illő dalszövegeket is. „...az *ispánnak vittük ajándékul*, mer' letelt már a három hónapi summásságunk. Akkor *elkezdjük neki dalolni*, hogy: (2. dallampélda)

Ispány urunk, adjon Isten jó napot,
Hoztunk magának egy szép ajándékot!
Mert már nekünk letelt három hónapunk,
Köszönjük a fáradtságát utánunk!

³⁹ Manga 1977, 257.

⁴⁰ Koós 1960, 104.

⁴¹ Manga 1977, 256. – Edvi Illés Pál is ezt írja 1835-ben: „Aratást végző nap: midőn az alföldi aratók a kalász koszorút dalzengés között viszik uraságjuk udvarára.” – Vö. még „a koszorút vivő ifjút ének s díszmenetben kísérnek az udvarba, hol a birtokos vagy annak tisztje lakik.” (Prónay 1855, 10.)

⁴² Mint pl.: „Sej, búza, búza, búza, de szép tábla búza...”; „Búza közé szállt a dalos pacsírtá...”; „Már minálunk learatták az árpát...” stb.

„...a többiek jöttek utánunk, *nagy dalolva*, s akkor elkezdtük azt az éneket, hogy: – Nagyságos uram, jó estét kívánok!” (*Nagybátony*); „...ezt danoltuk, hogy: – Nagyságos uram, jó napot kívánok!” (*Apc*) „...fontunk koszorút, *énekszóval vittük* Nagygomboson az irodára. Azt énekeltek, hogy: (3. *dallampélda*)

Nagyságos uram, jó estét kívánok!
Ezt a koszorút ajándékba hoztuk.
Minden évbe így szokott ez lenni,
Nagyságos uram, tessék elfogadni!”⁴³

d) Több adat szól arról is, hogy daloláson kívül az aratókoszorút vivő menetet *hangszeres muzsika* is kísérte. Ezt a leírások inkább csak általánosságban jelzik.⁴⁴ Hasonlóak a summások visszaemlékezései is: „...ment az egész sokaság, *nagy muzsikaszóval*, kurjongatással”,⁴⁵ „...szép *magyar zenével* vonultunk végig a falun...”⁴⁶

Bár a régebbi időkben a zenekíséretet gyakran a duda szolgáltatta,⁴⁷ az újabb időkben pedig egyre nagyobb tért hódított a harmonika,⁴⁸ a fenti kifejezések feltételezhetően inkább felfogadott cigány-zenekart jelentenek, amely egyben a köszöntés utáni táncmulatsághoz is szolgáltatta a zenét.⁴⁹

e) A földbirtokos vagy a gazdatiszt házához érve, a koszorú átadását rendszerint *köszöntő* előzte meg, prózában vagy versben, az aratógazda vagy egy bátrabb asszony, leány előadásában.⁵⁰ A legtöbb summáscsoport ezt a hagyományt is folytatta. „...egy valaki a csapatból *szép verses köszöntővel* adta át a csapat ajándékát, a koszorút.”⁵¹; „...a summásgazda vagy az aratógazda, az ment elülrő’, *ő köszöntötte fel* legelső sorban, aztán az asszonyok, mer erre kaphatóbbak vótak, mint a férfiak, sokkal szebben tudták köszönteni az urakat.” (*Ostoros*); „...a jó Isten még ettű’ is nagyobb termést ad-

⁴³ A községekben közismert. További változatok Heves, Nógrád, Sopron megyékből. Vö. még a 65. jegyzetszámmal ellátott versszakot, mint ugyanennek a szövegtípusnak negatív előjelű változatát.

⁴⁴ Mint pl.: „Muzsikaszóval és énekkel”. (Hazai Tudósítások 1806, 123–127); „Zeneszó és nótázás mellett” (Sziklay, Abaúj vm. 393); „Muzsikaszó kísérete mellett” (Kálnay, Szabolcs vm, 166).

⁴⁵ Nagy Z. 1976, 20.

⁴⁶ Pölöskei–Takács 1976, 30.

⁴⁷ Ld. pl. Gönczi 1914, 565; Nyári A. 1909, 133; Novák 1914, 222.

⁴⁸ Nyáry A. 1909, 133.

⁴⁹ Vö. pl.: „Két cigánylegény hegedül, néha több is, elöttük utánuk” (Baksay 1896, 280.)

⁵⁰ Ezek a köszöntők – többé kevésbé darabosan megfogalmazott jókívánságok – voltaképpen *bőségvarázsló* funkciót töltek be; többségükben azonban nélkülözték a közösség csiszoló hatását (a bartóki „sokan, sokáig” meghatározás értelmében). Gyakran hangzottak fel valamilyen ismerős dallamhoz kapcsolva, ld. 4. 5. dallampélda.

⁵¹ Koós 1960, 104.

jon, mint most van, jövőre hogy még dúsabb legyen – és ilyeneket mondtunk.” (*Nagybátony*); „Ezt mondták az aratólányok, mikor kihozták a koszorút:

Segédtsizt úr soká éljen,
Hogy közibénk eljöhessen,
Az aratók mindég várják
Soká éljen, azt kívánják!” (*Szenyér*)

A köszöntők egy része *dallammal* is felhangzott. „...az aratógazda *elkezdte az éneket*, először a Himnusszal, utána meg, hogy: (4. *dallampélda*)

Besütött a nap sugára,
Intéző úr ablakára,
Ablakáról asztalára
Annyi áldás szálljon rája!”⁵²

Hasonló jellegű a következő dal is: (5. *dallampélda*)

„Nagyságos úr, köszönjük a jóságát!
A jó Isten adja rá az áldását,
Úgy szálljon rá, mint a harmat a földre,
Nagyságos urat éltesse az Isten!”⁵³

f) Eddig egyetlen adatunk van csak arra, hogy miután a koszorút az intézőnek átadták, „...az intézőt *földobták*, fölemelték” (*Vitnyéd*)

g) Igen régi, és nemzetközi viszonylatban is általánosan elterjedt szokás volt ilyen alkalmakkor a *vízzel való leöntés*.⁵⁴ Egy múlt század eleji leírás szerint pl.: „A kassai tájokon...a gazda házához érvén a koszorút vivő az ajtón beugrik, s utána becsapják az ajtót, a többi aratókat pedig az ablakról kívül *jól megöntözik*.”⁵⁵ Summás aratók elbeszélése szerint is az aratókoszorú átadása után „a szolgáló a nagyságos urat egy *bögre hideg vízzel szemén öntötte*, mert ez volt a szokás.”⁵⁶

⁵² A „Kirje, kirje, kisdedecke” szöveggel ismert karácsonyi ének dallamtípusa. (Ld. MNT. II. 551–556. sz.) I.–II. szövegsorának mintáját régi névnapki köszöntőkben találjuk: „Felsütött a nap sugára Istvánnak szép ablakára. A napnak szép ragyagása tündeklik szép formájába.” (MNT. II. 992.) – I. sorát vö. még: „Felsütött a nap sugára Minden ember ablakára. Jaj Istenem, mi az oka, Nem süt az enyémre soha.” (Csákszenttamás 1907, K.–V. 127. sz.) – IV. szövegsorát vö. a híres „Kossuth-nóta” utolsó sorával. „Esik eső karikára, Kossuth Lajos kalapjára, Valahány csepp esik rája, *Annyi áldás szálljon rája*.” (Kálmány 1877, 131, 9. sz.)

⁵³ Dallama az északi területeken főként „Új a kocsim, vasaltatni akarom” szöveggel elterjedt újstílusú dallamtípus (ld. Járdányi 1961, II. 120.) kontaminált változata. – Szövege köszönő és köszöntő formulából összeállított, III. sorának motívumát vö. „mennyből áldás harmatozzon” (MNT II. 940. sz.); „Az ég harmatja szívedet újítsa” (MNT II. 956–957. sz.)

⁵⁴ Vö. pl. Fehrle 1955, 175, és Zíbrt 1950, 396. – Mindkettőt idézi Manga 1977, 255. – Ha más formában is, de szintén a vízzel való analógiás bőségvarázslás mágikus cselekményét találjuk abban a bolgár aratóévgző szokásban is, amelyben a női szoknyában öltöztetett utolsó kévét, a „gabonakirálynőt” vagy „Gabonaanyát” „körülviszik a faluba, majd a folyóba dobják azért, hogy bőséges esőt és harmatot biztosítsanak a jövő évi termésnek.” (Frazer 1965, 244.)

⁵⁵ Hazai Tudósítások 1806, 123. Ld. még pl. Prónay 1855, 10, Nyári A. 1909, 133. stb.

⁵⁶ Nagy Z. 1976, 20.

Ez a vízzel való leöntés, ha különböző módokon történt is, lényegében ugyanazon *mágikus tevékenység*, a bőségre, a termékenységre irányuló varázscselekvés megnyilvánulása.

B. 3.: A munkaadó viszonzása

a) Az aratókoszorúkat általában azok, akik kapták, *megőrizték, becsben tartották*. Ennek – amint már említettük – megvolt egyrészt a hiedelemvilágban gyökerező alapja. „E koszorúkat ... a gazdák ... *nem adják oda senkinek* szívesen, mert azt tartják, hogy a koszorúval együtt a jó termésüket is elveszítik.”⁵⁷

Summás aratók elbeszélése szerint voltak olyan földbirtokosok, vagy gazdatisztek, akik esztétikai vagy néprajzi szempontból is értékelni tudták ezeket a különleges fonatokat. „Amint bevittük az intézőnek aratás után a koszorút, megkért, hogy másnapra fonjak még egyet, mert el akarja küldeni Pestre” (*Bükkszenterzsébet*); „Mikor bevittük, azt mondta az uraság, hogyha bevinnék...Pestre ja múzeumba – így mondta –, ...ez megérne kétszáz pengőt, olyan nagyon szép vót.” (*Nagybaracska*)

b) Az értékelés rendszerint konkrét formában is kifejezésre jutott: az uraság *pénzzel, itallal*, nem egyszer *vacsorával* is viszonzta az ajándékot; mindez pedig alkalmat és lehetőséget adott a táncra, főként az ún. *arató- vagy kepebál* formájában.⁵⁸ Számos elbeszélés tanúsítja e szokás továbbélését a summás aratók között is: „... az uraság adott egy kis *pénzt* is, meg *itókát*, mindent, – hát ugye ez evvel járt” (*Novaj*); „... és akkor, ha tetszett az úrnak, akkor vagy *pénzt* adott, hogy a summásgazda, vagy az aratógazda vegyen ezé' innivalót, vagy, ha olyan helyen vótunk – mondom itt Büttösön –, ott *pályinka, szesz*, minden vót, akkor adtak egy-két kupával.” (*Ostoros*) „...s akkor megajándékozott vagy egy *birkával*, vagy pedig egy csomó *borval* – vagy a lányoknak szintén ilyen *cukornak valót*.” (*Mátraszentimre*); „Kaptunk *pénzt* marokszedők, a férfiak meg kaptak *bort*. Még akkó' hát *vágtak egy boryut*, a szakácsnék megfőzték, ... *kalácsot süttek* az asszonyok, oszt ilyen nagy ünnepély vót. Utána vót *hermonika*, vót *tánc* is.” (*Nagybaracska*); „Mikor befejeztük az aratást, István Béla a gazdánk, *fogadott egy banda cigányt*, ... akkor mink, amíg csak be nem értünk Recskre, mindig a cigány előtt, ahogy csak bírtunk, úgy *táncoltunk*. István Béla, a gazdánk, utánunk gyött hintóval, osztán a hintón vót a *bor* meg a *pálinka*, akkor mind oda-odaszaladoztunk, hogy iszunk, oszt akkor jobban táncoltunk.” (*Mátraderecske*); „...*ráhúzott a cigány, elkezdünk énekelni, kurjongatni, táncolni*. A nagyságos úr a koszorúért száz pengőt adott, abból fedezték a mulatságot. Birkát vágtak, abból főztek nekünk pörköltet, gulyásosat.”⁵⁹

⁵⁷ Novák J. L. 1913, 46. – Vö. pl.: „A gazda ... a menyezetre függyesztette fel a búzakoszorút, mint a kenyér, az élet jelképét.” (Babus J. 1960, 176.)

⁵⁸ „A beszéd után mindenik arató egy kalácsot kap és amellé egy meszely, vagy egy itze bort, ennek utánna táncnak erednek...” (Hazai Tudósítások, 1806, 127.)

⁵⁹ Nagy Z. 1976, 20.

c) A feudális-patriarkális hagyományoknak megfelelően az aratóbálon néha maga az *uraság* is résztvett, sőt, olykor az *aratókkal együtt táncolt*. „Magyarnándorban az aratók táncra kérték a földbirtokos feleségét, a földbirtokos pedig a *marokszedőkkel táncolt*.”⁶⁰

Veszprém megyei summások hasonló elbeszélései: „A kastélynál, ahol a grófi család már várt bennünket, én adtam át a koszorút, s az öreg gróf ötven pengőt nyomott a markomba. Megszólalt a zene, s én mondtam a lányoknak: — Lányok, *hívjuk fel a gróftól táncolni!* Senki sem merte. Én odamentem hozzá: — Méltóságos gróf úr, szabad lesz egy táncra? Ő azt felelte, hogy szívesen kislány!”; „Én a gróf lányát, a szép *Alice konteszt hívtam táncba*. A tánc végén a kontesz ötven pengőt adott. Ami két és fél havi fizetésemnek felelt meg. A gróf végül fejenként fél liter bort adott számunkra, ezt azonban már a szállásunkon, Lesalja-pusztán fogyasztottuk el citera és harmonikaszo mellett.”⁶¹

Az aratásvégzés rítusához szervesen hozzátartozó „*áldomás*”-ra számos aratóvégző dalszöveg utal, — régiek⁶² éppen úgy, mint újabb keletkezésűek: (6. *dallampélda*)

„Isten áldja meg az urat,
A mi nagyságos urunkat!
Learattuk a búzáját
Meg is isszuk *áldomását!*”

(7. *dallampélda*)

„Sej, learattuk a marokházi búzáat,
Meg is kaptuk a jó *áldomását*,
Felakasztom sarlómat a szögre,
Sej, Marokházán nem aratok többet!”⁶³

(8. *dallampélda*)

„Tekintetes úr, adjon Isten jó estét,
Úgy jöttünk meg, mint egy váratlan vendég!
Ugyis tudjuk örömére, nem búra,
Aratástól meg vagyunk szabadulva!

⁶⁰ Manga 1977, 258.

⁶¹ Pölöskei-Takács, 1976, 30.

⁶² Ld. pl.: „Elvégeztük az aratást, Készíj gazda, jó áldomást...” (MNT II. 306, 309, 310. sz.)

⁶³ Vö.: „Megarattuk a nagy szörnyű táblát, Meg is ittuk a jó áldomását. Felakasztom a sallóm a szögpre, Nem aratok gyövf esztendőre.” (Pap Gy. 1865, 55. 71. sz.) Nógrád-Heves megyéből a 20. sz-i gyűjtések is számos változatát hozták felszínre, summásoktól is. — Ld. még a 66. jegyzetszámú versszakot.

Tekintetes úr, arra kérjük fel magát,
Gombolja ki sárga bugyellárisát!
Adjon nekünk egy pár ezer koronát,
Az arató hadd mulassa ki magát! ⁶⁴

Ha az elvárt és megszokott áldomás elmaradt, a summások a hagyományos aratóvégező dalok szövegeit néhány szó kicserélésével csúfondárossá alakították át. „Arattunk egy nagyságos úrnál, és aztán olyan fősvény vót, hogy a pénzt nagyon nehezen adta ki a kezéből. Azt mondta, hogy csináljuk meg a bearatási koszorút, majd aztán meglesz a bearatás. De már mindenütt el is felejtették a bearatást, a mienk még mindig nem történt meg. És a többiek már csúfolódtak, hogy hát mi lesz a bearatási koszorúnkkal, talán szegyenbe fog maradni. És az emberek is azt mondták, hogy találjunk már ki valamit, hogy megszégyelje magát az úr, mer így nem lesz tényleg semmi a bearatásból. És aztán kitaláltuk ezt a nótát:

Nagyságos uram, jó estét kívánok!
A koszorút hiába csináltuk!
Nem szokott az seholsem így lenni
Nagyságos uram nem akar fizetni! ⁶⁵

Hasonló értelemben alakították át az alábbi dal szövegét is:

„Learattuk világosi búzát,
Még sem adták a jó áldomását!
Felakasztom kaszámat a szegre,
Sej, Világoson nem aratunk többet!” ⁶⁶

Összefoglalva tehát: azok a summás csoportok, amelyek aratásra is szerződtek, lényegében a korábbi arató-bandák funkcióját is betöltötték, folytatták a régebben kialakult legjellegzetesebb kezdő és végző szokások, szertartások hagyományát; — s bár ezek eredeti mágikus értelme elhalványodott, fenntartotta őket az az általános emberi

⁶⁴ Az 1. versszak általánosan ismert katona szövegmotívumokból alakított, „Édesanyám adjon Isten jó estét” I. sorral, és „Summás élettől vagyok szabadulva” IV. sorral a hazaérkező summások egyik legjellegzetesebb szövegtípusa. Ld. pl.: „Adjon Isten édesanyám jó estét! Hazajöttem mint egy váratlan vendég. Örömmre jöttem én haza, nem búra, Betyár élettől vagyok szabadulva.” (Eger, 1893, Vikár); vagy: „Nyisd ki anyám zöldre festett kapudat, Ereszd be a szabadságos fiadat Örömödre jöttem haza nem búdra Komisz élettől vagyok szabadulva.” (Kálmány 1952, 704.) 2. versszak század eleji változata: „Intéző úr, szépen felkérjük magát, Nyissa ki a sárgabőr bugyellárisát! Vessen ki a tárcájából 10 koronát, Aratói hadd mulassa ki magát!” (Jász-Nagykun-Szolnok vm. 1915, EA. 917, 61. 5. a. sz.)

⁶⁵ Nagylóc. — Dallama a 3. dallampélda változata. L. a 43. jegyzetet.

⁶⁶ Hasznos-Huta, „tót gyerekek”, Kodály Zoltán 1912-es lejegyzése. Dallam a 7. dallampélda változata. — Ugyanezen a vidéken, az 1938 óta Mátrászentimre elnevezésű községben, Borsai Ilona számos változatát vette hangszalagra ugyanennek a szövegtípusnak, ugyanilyen „negatív” megfogalmazásban, mintegy 25 adatközlőtől. A szövegtípus népszerűségét mutatja ebben a községben, hogy a summások kapálás után is énekeltek, az alábbi változatban: „Sej, megkapáltuk az irtási táblát, Meg is kaptuk a jó áldomását. Fölakasztom kapámat a szögre, Sej, jövő nyárig nem kapálok többet!” — Vö. még 63. jegyzet.

igény, amely – Gennep szerint⁶⁷ – minden kezdésnek és befejezésnek különleges jelentőséget tulajdonít.

IRODALOM

BABUS Jolán

1960 Adalékok a lónyai aratáshoz. Néprajzi Közlemények V. évf. 3–4. sz. 153–178.

BAKSAY Sándor

1896 A Mecsek környéke. (In: Az Osztrák-Magyar Monarchia Írásban és Képben) IV.

BARTALUS István

1895 Magyar Népdalok egyetemes gyűjteménye. A Kisfaludy-Társaság megbízásából gyűjtötte... V–VI. kötet.

BORSAI Ilona

1968 Summásdalok. In: A parasztdaltól a munkásdalig. 95–227. Bp., Akadémiai Kiadó.

DALA József

1941 Summáskérdés a Matyóföldön. Katolikus Szemle, 261–267.

DÖMÖTÖR Tekla

1964 Naptári ünnepek – népi színjátszás. Bp.

EDVI ILLÉS Pál

1835 Miben áll a magyar nemzetiség? Magyar Hazai Vándor. Pest. Újra közli Madarassy Ethn. 40. évf. 208–216.

FARKAS Gábor

1969 Adatok Bodony község történetéből. Gyöngyös.

FEHRLE, E.

1955 Feste und Volksbräuche. Kassel.

FRAZER, James George

1965 Az aranyág. Bp. Gondolat.

GENNEP van, Arnold

1943 Manuel de Folklore Français Contemporain. I/1. Introduction generale. Paris.

GÖNCZI Ferenc

1914 Göcsej s kapcsolatosan Hetés vidékének és népének összevontabb ismertetése. Kaposvár.

Hazai Tudósítások 1860. (15. évf.)

HELLER András

1941 Munkáscsoportok és vándormozgalom a mezőgazdasági munkásszerződések alapján. M. Stat. Szemle 8. sz.

ILLYÉS Gyula

1937, 1956 A puszták népe. Bp.

⁶⁷ van Gennep 1943, I. 113.

ISTVÁNFFY Gyula

1896 A borsodi matyó nép élete. Ethn. VII. évf. 6. sz.

KÁLMÁNY Lajos

1877–78 Koszorúk az Alföld vad virágaiból. I–II. Arad.

1952 Történeti énekek és katonadalok. Bp.

KÁLNAY László Id. Magyarország Vármegyéi és Városai

KODÁLY Zoltán

1937 A magyar népzene. Bp.

KOLOSVÁRI Sándor – **ÓVÁRI Kelemen**

1890–1902 A magyar törvényhatóságok jogszabályainak gyűjteménye. I–V. Bp.

KOMORÓCZY Miklós Id. Magyarország Vármegyéi és Városai.

KOÓS Imre

1960 Summásélet. Miskolc.

KOVÁCS Bálint

1895 A zágoni nép szokásai és babonái. Ethn.

LÁZÁR István

1896 Alsó-Fehér Vármegye magyar népe. Nagyenyed.

MADARASSY László

1928 Magyar aratószokások. Ethn. 39. évf. 83–93.

1931 Az aratókoszorú. Ethn. 42. évf. 161–167.

A Magyar Népzene Tára. Szerk. Bartók Béla és Kodály Zoltán.

1953 Jeles napok. II. Sajtó alá rendezte Kerényi György.

1959 Párosítók. IV. Sajtó alá rendezte Kerényi György.

Magyarország Vármegyéi és Városai

1896–1910 Kálnay László: Szabolcs Vármegye; Komoróczy Miklós: Gömör-Kishont;
Sziklay János: Abaúj vármegye.

MAKKAI Endre – **NAGY Ödön**

1939 Adatok a téli néphagyományaink ismeretéhez.

MANGA János

1977 Aratószokások, aratóénekek. Népi kultúra – Népi társadalom. IX. 241–264.

MANNHARDT, Wilhelm

1904–1905 Wald und Feldkulte der Germanen und ihrer Nachbarstämme. (2. kiad.)
Berlin.

MILHOFFER Sándor

1898 A mezei munkásviszonyok hazánkban. Bp.

MORVAY Péter

1957 Párosító ének 1750-ből. Bp. Néprajzi Közlemények II. évf. 1–2 sz.

NAGY Zoltán

1976 Summásélet – summásdalok. Palócföld.

NAGY Zoltán

1977 Nógrádi summásdalok. Salgótarján. Nógrád Megyei Múz.

NOVÁK József Lajos

1913 Adatok Bény község néprajzához. M. N. Múz. Néprajzi Oszt. Értesítője.

1914 Rákospalota néprajzi leírása. Bp. M. N. Múz. Oszt. Ért.

NYÁRY Albert

1909 Piliny néprajzi vázlata. Néprajzi Értesítő. 10. évf.

PAP Gyula

1865 Palóc népköltemények.

PLATTHY Adorján

1900 Heves-megye mátrai része. In: Az Osztrák-Magyar Monarchia Írásban és Képen. VI.

PÖLÖSKEI Ferenc – TAKÁCS Ferenc

1976 Dunántúli történetek. Bp.

PRÓNAY Gábor báró

1855 Vázlatok Magyarhon népeletéből. Pest.

SÁRKÖZI Zoltán

1965 A summások. In: A parasztság Magyarországon a kapitalizmus korában 1848–1914. II. köt. 321–381.

1975 Elvándorlás, summásjárás. In: Mezőkövesd város monográfiája. Miskolc, 363–383.

SZENDREY Zsigmond

1928 Szatmár megye néphagyományai II. Ethn.

SZIKLAY János ld. Magyarország Vármegyéi és Városai.

ÚJVÁRY Zoltán

1969 Az agrárkultusz kutatása a magyar és európai folklórban. Debrecen.

1972 Esővarázsló termékenységi rítusok. Déry Múzeum Évkönyve Debrecen.

1977 Gömöri népdalok és népballadák. Miskolc.

WEBER-KELLERMANN

1965 Erntebrauch in der ländlichen Arbeitswelt der 19. Jahrhunderts. Merburg.

ZÍBRT, C.

1950 Veselé chvíle v zivoté lidu ceskeho. Praha.

A gyűjtések adatai

Apc (Heves), gy.: Zólyomi Erzsébet, 1975.

a.k.: Varga Andrásné Bádi Erzsébet 75 é.

Bükkszék (Heves) gy.: Borsai Ilona, 1971, 1975,

a.k.: Józsa Gáborné Koska Klára (sz. 1912), Kovács Gyuláné Zagyva Szidónia (sz. 1909).

Bükkszenterzsébet (Heves), gy.: Nemcsik Pál, 1971.

a.k.: Kovács Borbála (sz. 1920)

Egerbakta (Heves), gy.: Kapronyi Teréz, 1972,

a.k.: Forgó Sándorné András Róza (sz. 1925)

Galgahévíz (Pest), gy.: Borsai Ilona, 1953, 1965, 1976.

a.k.: Zsíros Ferencné Bankó Viktória (sz. 1893)

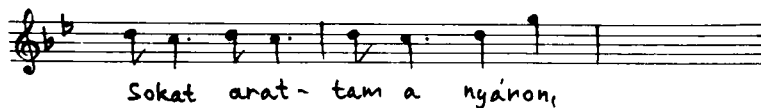
Gyöngyöstarján (Heves), gy.: Deme Mária, 1966.

a.k.: Kádár Mártonné 67 é.

Herencsény (Nógrád), gy.: Nagy Zoltán, 1975,

a.k.: Horák Józsefné Burgundi Erzsébet (sz. 1942)

- Karancslapujtő (Nógrád), gy.: Paulovics Géza, 1966,
a.k.: Toldi Miklósné Juhász Borbála (sz. 1916)
- Kustánszeg (Zala), gy.: Borsai Ilona, 1967,
a.k.: Gál Istvánné Hadnagy Teréz (sz. 1897)
- Mátraderecske (Heves), gy.: Kapronyi Teréz, 1974.
a.k.: Fónad Jánosné Lakatos Erzsébet (sz. 1896), Gál Jánosné Holló Eszter (sz. 1919), Gál Józsefné Cseh Mária (sz. 1910), Kis Andrásné Orosz Mária (sz. 1909)
- Mátraszentimre (Heves), gy.: Borsai Ilona, 1951–1979.
a.k.: Gubola Sarolta, Monostori Teréz, Sipos Andrásné Szőke Terézia (sz. 1904)
Stuller Ferencné Gubola Ilona (sz. 1923)
- Nagybaracska (Bács-Bodrog), gy.: Borsai Ilona, 1975.
a.k.: Borbély Istvánné Mojzes Katalin (1913)
- Nagybátony (Nógrád) gy.: Borsai Ilona, 1965, 1975.
a.k.: Ludányi Pálné Tahon Mária (sz. 1911)
- Nagylóc (Nógrád) gy.: Nagy Zoltán, 1974.
a.k.: Butka Istvánné Rigó Ilona (sz. 1917)
- Novaj (Heves) gy.: Kapronyi Teréz, 1972.
a.k.: Nagy Miklósné Jánosi Erzsébet (sz. 1920)
- Ostoros (Borsod), gy.: Borsai Ilona, 1975.
a.k.: Zakar Lajos (sz. 1916)
- Pajzsszeg-Becsvölgye (Zala), gy.: Borsai Ilona, 1967,
a.k.: Magyar Györgyné Farkas Anna (1899)
- Szanda (Nógrád) gy.: Nagy Zoltán, 1974.
a.k.: Koplányi Istvánné (sz. 1922)
- Szécsényfelfalu (Nógrád), gy.: Nagy Zoltán, 1975,
a.k. Baranyi Andrásné Kuris Edit (sz. 1936)
- Szilvásvárad (Heves), gy.: Makó Mária, 1968–69.
a.k.: Bak Kele Károly 68 é, Bak Lajosné 55 é, Boros Albertné 66 é, Susán Jánosné 63 é.
- Tarnalelesz (Heves), gy.: Nemcsik Pál, 1971.
a.k.: Kovács Ricsi Ignácné Barna Margit (sz. 1919)
- Terpes (Heves), gy.: Borsai Ilona, 1976, 1978–79.
a.k.: Végh Menyhértne Borotvai Klára (sz. 1926)
- Tóalmás (Pest), gy.: Borsai Ilona, 1975,
a.k.: Szekeres Józsefné Tót Erzsébet (sz. 1922)
- Vitnyéd (Sopron), gy.: Énekes Lenke, 1972.
a.k.: Nagy Ferencné Tóth Anna 67 é.
- Zabar (Nógrád) gy.: Nagy Zoltán, 1975.
a.k.: Gaál Józsefné Kovács Mária (sz. 1936)

1. dallampéldaZabar (Nógrád)
Mg. 240. B/66.2. dallampéldaGalgahévíz (Pest)
AP. 5831 a)

3. dallampélda

Mátraszentimre.

h. Lajegy. Borsai 1952.



Nagyságos uram, jó estét kívánok,



Ezt a koszorút ajándékba hoztuk,



Minden évben így szokott ez lenni,



Nagyságos uram, tessék elfogadni.

4. dallampéldaMátraderecske
AP. 9639 f)

Besütött a nap sugára,



Intéző úr abla - ka - ra,



Ablakánál asztalára,



Annyi áldás szálljon rája!

5. dallampélda

Karancslapjító
AP. 6746 k)



Nagyságos úr, köszönjük a jóságát,



A jó Isten adja rá az áldását,



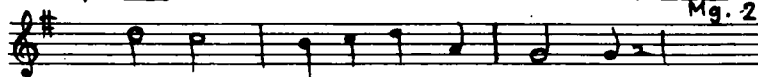
úgy szálljon rá, mint a harmat a földre,



Nagyságos urat eltesse az Isten.

6. dallampélda

Herencsény
Mg. 240. B/52



Isten áldja meg az urat,



A mi nagyságos urunkat,



Learattuk a búzáját,



Meg is isszuk áldo - mását.

7. dallampélda

Mátraszentimre

h. Lejeay, Borsai
1954.

Saj, learattuk a marokházi bizát,



Meg is kaptuk a jó áldo - mását,



Felakasztom sanlomat a szögre,



Saj, Marokháza'n nem aratok többet.

8. dallampéldaHerencsény
Mg. 240. B/51.

Tekintetes úr, adjon Isten jó estét,



Úgy jöttünk meg mint egy váratlan vendég,



Ugy is tudjuk, önömére, nem búrva,



Anatástól meg vagyunk szabadulva.

Olsvai Imre:

KIS KIEGÉSZÍTÉS BARTÓK BÉLA TÖRÖK-MAGYAR DALLAMPÁRHUZAMAIHOZ¹

Az 1936-os kisázsiai török gyűjtőútról tartott ill. leírt beszámolóban Bartók három dallampárhuzamot mutat be². A NYUGAT-ban megjelent írást – mindhárom párhuzammal – Szöllősy András közli újra (1948-, 56- és 66-ban), az egyik dallampárhuzamot pedig Szabolcsi Bence illeszti a Magyar Zenetörténet Kézikönyve példatárába. A teljes anyagnak Suchoff-szerkesztette verziójában Bartók még egy magyar példát állít az egyik párhuzam török dallamához³, az itt közölt 1.b-hez. Saygun viszont – Rácz Ilona segítségével – tizenégyre növelte a török dallamok magyar változattárát, anélkül, hogy az újonnan közölt tizenegy magyar dallamhoz konkrét török dallamot állít-

¹ A török dallamokat, összevetésre legmegfelelőbb dallamversszakukat SAYGUN alapján közlöm a következő egyszerűsítésekkel:

(a) egyes hosszú sorzáróhangok tizenhatodonként végigírt „pergetett előadását” nagyobb ritmusértékekre vonom össze, de a kottaszarak áthúzásával pontosan érzékeltetem a pergetést és annak időtartamát;

(b) a díszítéseket az újabb, MNT VI–VII.-beli főszövegi-ortográfia szerint közlöm (tehát a nem-főhangintenzitású díszítőhangok mindig fölfelé húzott szárákkal állnak, értékük a főhangból levonandó, mert az a teljes díszítés ritmusértékét hordozza).

A korábbi közlésekre (NYUGAT, SZABOLCSI, SZÖLLŐSY-k) ill. a SUCHOFF-szerkesztett párhuzamos kiadásra és ezeknek SAYGUN-tól való hangmagasság-, ritmus- és szövegtérései-re a dallampéldák gyűjtési és közlési adatainál térek ki. Mindhárom SZÖLLŐSY a NYUGAT-verziót közli, SZABOLCSI oktávval följebb szintén ezt (noha ő nem az eredeti magyar NYUGAT-ot, hanem a NEW HUNGARIAN QUARTERLY III. (1937) 2. (nyári) számát jelöli forrásául). SZÖLLŐSY-nél csak az 1966-os kiadás oldal- ill. dallamszámát adom meg.

A dallamsorok határát kettős-ütemvonallal érzékeltetem.

² Konkrétan nem tudjuk, hogy a rádióban tartott előadáson, 1937. január 11-én e dallamokat ki és hogyan szólaltatta meg (Bartók zongorázta? Vagy énekelté? Más valaki énekelté? Fonográf-ról hangzottak volna el? Ez utóbbi ellen az szól, hogy az eredeti felvételek igen változó abszolút magassága miatt csak a véletlenül azonos hangnemben fölvelt dallamok alkalmasak összehasonlításra. Hogy nyomtatásban Bartók nem *G-kulcsban és egyvonalas g-re*, hanem *F-kulcsban kis d-re* írva közölte ezeket, azt a feltevést engedi meg, hogy a rádióban baritonista v. basszista szólaltatta meg e dallamokat.)

Időközben, épp jelen tanulmánykötet nyomdai munkái során, előkerült Babits-hagyatékából a rádióelőadás hangfelvétele. Az 1.a és e dalt Székely Mihály énekli, az 1.b dallamot (korábbi lejegyzése szerint) Budaházi Farkas Miklós hegedüli, az 1.d példának pedig eredeti fonográf-felvétele hangzik el. Az előadás a „Bartók összes hangfelvétele” lemezsorozatban fog megjelenni.

³ SUCHOFF: 115 és 192. IV. sz.

tott volna⁴. Ezek után nem vált fölöslegessé ill. érvénytelenné a bartóki párhuzamok következő kiegészítése⁵: *1. kottapélda*.

Az *1.c* magyar dallam összekötő változat Bartók két török dallama (*1.b* és *d*) ill. a két dallampárhuzam között. Oly közel áll mindkét török dallamhoz, mint azok az *1.a* ill. *1.e* magyarhoz. Sőt, a *b*-nek II. és IV. sorához, vagy a *d*-nek I. sorához ez a *c* még egy fokkal közelebb áll, mint ugyanezek a helyeken az *a* ill. *e*. A látszatra lényeges egyetlen különbség a főkadenciákban van: *ab*-nek 5, *cde*-nek 4 a középzár-lata. E különbséggel szemben ott van az öt dallam egész vonalának, egész szerkezetének nagyfokú egyezése. Némely szerkezeti helyen — az I. sor első felében, még inkább a III. sor első felében — a dallamok egymáshoz képest jóval változékonyabban mozognak (a *b*-nek az előadója még saját sokversszakos dallamán belül is, az egymás után játszott és énekelt strófák között is variál); ez eltérések zenei szóródása jóval szélesebb, mint a *b:c* és *c:d* dallamok egymástól való eltéréseié.

Hatodik változatként kívánkozik ez összevont párhuzamba a *2. kottapélda*. Nem írható be pontosan („lineárisan”) valamely két dallam közé, mert nem közbülső változat, nem összekötő kapocs, hanem valamennyihez átfonódva-csatlakozó rokon. Első sora *e*-hez hasonlóan indul, majd *abc*-hez hasonlóan zár; — II. sora *ba*-hoz áll közel (3/4 részben *c*-hez is); — III. sora *cba*-hoz hasonlít (3/8 részben *de*-hez is); — IV. sora pedig alapjában valamennyivel közös. A hat példa már önmagában is elárulja, hogy Bartókkal együtt felül kell emelkednünk a betű szerint pontos kadencia-egyezéseken és a ritmus-előadásmódnak kötetlen v. kötött voltán is: a dallamok melodikus-tonális — tehát stíláris — rokonságát egyáltalán nem befolyásolja, ha az egyik változat *Parlando* v. *Rubato*, a másik változatlan-tagolású *Giusto*, a harmadik pedig alkalmazkodó-ritmusú *Giusto*.

Lényeges a dallam nagyvonalá, ritmustól függetlenített melodikus szerkezete: *3. kottapélda*. Szorosan ide tartozik a bemutatott hat dallamon kívül a török gyűjtés *8bde* száma is — egy-egy kadencia-eltéréssel pedig annak *1ab*, *2*, *4*, *6*, *7b*, *8c* dallama. Mint a magyar ereszkedő dallamtípusokon belül — még inkább a rokon típusok között — igen ritkán mereven egyforma a kadenciaképlet, ugyanúgy Bartók török anyagának I. osztályában, a nyolcszótagú *Parlandók*ban is különböző kadenciájú dallamokat találunk. Bartók idesorolt 15 számában⁶ tizenegyféle a kadenciaképlet, de ezekben többsé-

⁴ SAYGUN: 375–382. Vikár László szíves szóbeli közlése szerint Saygunnak Rácz Ilona segített a magyar anyag átnézésében. Kadencia- és szótagszám-azonosság alapján keresték ill. találták meg az újabb tizenegy magyar dallamot. SAYGUN példatárának 6. száma azonos SUCHOFF III. számával, SAYGUN 7–8. sz. pedig SUCHOFF I–II. sz.-val.

⁵ Még 1958/60 táján, a SZÖLLŐSY-közlések tanulmányozásakor fedeztem föl az „Ifjúság, mint sólyommadár” szöveggel közölt dallamnak és az „Isten hozzád szülöttem föld” dallamának — meg a mellettük-mögöttük álló változatoknak — idetartozását. De mert akkor mind Suchoff, mind Saygun anyaga hozzáférhetetlen volt, nem tudtam szerepel-e már náluk is ez az összefüggés. Miután ezek megjelentek, de a párhuzamot egyikük sem közli, érdemesnek tartom ennek közreadását.

⁶ Bartók az igen közeli változatokat betűvel, a törzsdallamokat (mai terminológiánkkal: típusokat) pedig arab számmal különíti el. Bartók „típus”-fogalma tágabb: rokontípusok csoportját, típus-tömböket ért alatta.

ge révén kiemelkedő egyfelől az 5 [5] X és 5 [4] X, amely nyolc dallamban (53%) található⁷, másfelől meg az 5 [7] b3, amelyhez szintén nyolc dallam (53%) tartozik⁸.

Nem ingatja meg az alapvető egyezést három apró, jellegzetes eltérés (kettő a török dallamokban, egy pedig a magyarokban).

(1) Sajátos előadásbeli jelenség némelyik török dallamban a sorvégi hosszú hang tizenhatodonként való kipergetése *yi, yu* szótagokkal. A magyarban ez a jelenség – mai ismereteink szerint – nem fordul elő. Legföljebb a „Jaj-nóták” sorvégi toldaléka, azoknak *jajajaj* szövege sejlik föl távolból; de e magyar toldalékok nem a sorvégi hosszú hang értékét bontják, aprózzák sűrűn, tizenhatodokra – hanem az izometrikus nyolcszótagú alapszerkezethez járulnak többnyire nyolcad, pontozott-negyed és negyed értékben.

(2) Mind a régi, mind az új magyar stílusban a dallamok túlnyomó többségében a záróhang előtt is *egyvonalas g* áll (a „C-osztályban” viszont igen gyakori az *a*, vagy a *fisz*). Bartók 15 török dallamában más az arány: csak nyolcnak (53%) az utolsó előtti hangja szillabikus *g*, hatban (40%) az utolsó előtti szótag melizmaként hajlik *a*-ról, vagy *b*–*a*-ról *g*-re, egy dallamnak az utolsó előtti hangja egyetlen versszakában sem lép *g*-re⁹.

(3) Bartók egyik magyar dallama – itt az *1.e* – a „Vidróczki”-típust képviseli. Erre pedig az jellemző, hogy kezdősora a kvint(-kvart) magasságról, középtájrról indul s időzik tovább, esetleg szeptimig, ritkán oktávig ível föl, de nincs oktáv tájáról induló változata. Bartók mégis párhuzamba állítja az oktávig emelkedő s azon időző *1.d* török dallammal, mert lényegesebbnek tekinti a dallam nagyvonalát, egészének szerkezetét. A MNT III/A kötet 1012. oldalán – a 894. dallam jegyzetében – közölt változat azt bizonyítja, hogy magyarban is akad olyan nyolcszótagú, 5 [4] b3 kadenciás, parlando-rubato dallam, amelynek első sora is rögtön oktávrról indul, majd ereszkedik kvintre – ennélfogva összekötő kapocs a „Vidróczki-” és az „Ifjúság, mint sólyommadár” típusa között (egszersmind igen közeli változata az *1.* példában közölt török dallamoknak is).

Bartók tehát helyesen emelkedik felül olyan melodikus különbségen is, mint a kezdősor magasról vagy középről történő indulása. (Nem lehetetlen, hogy századunkban már vagy csak-oktávrról, vagy csak-középről induló dallamainknak valamikor mindkét-féle kezdősorú változatai voltak.)

Ha a kadencia- és ritmusegyezések feloldása után a szótagszám-azonosságon is felülemelkedünk és a dallamok egészének vonalvezetését vesszük figyelembe, akkor még szembeszökőbb a rokonság, még több jellemző régi magyar ereszkedő dallamtípus, sőt típus-csoport mutat feltűnő hasonlóságot. Két típuscsoport – kivált azok első két sora – áll igen közel a törökökhöz: azok az 5 [5] X és 5 [4] X kadenciájú dallamtípusok, amelyekben az első és második sor oktáv tájáról indul és a sor végére kvintre ill. kvartra ereszkedik. Többnyire AA.. vagy AA_v.. szerkezetűek, ritkábban AB.. felépi-

⁷ SAYGUN és SUCHOFF: 5, 6, 7b, 8abcde.

⁸ SAYGUN és SUCHOFF: 1ab, 2, 5, 8abde.

⁹ Ahol ugyanaz az énekes többféle zárlatot használ, ott „lefelé kerekítettem”, azaz ha egyszer is előfordult a *g*–*g*, akkor oda számítottam.

tésűek. Ide tartozó példák – a teljesség igénye nélkül – a legfőbb kiadványok anyagából:

- 5 [5] X KODÁLY–VARGYAS PT 226., 265., 292., 376.;
MNT II. 357. VII.;
JÁRDÁNYI I. 88., 91., 93., 95., 96., 163.
5 [4] X MNT III/A 894j.
JÁRDÁNYI I. 97., 98., 99., 100., 102., 103.

Bartók az összehasonlításnak két végpontját ragadta meg:

- 1) közvetlen párhuzamba állított hat-hét dallamot és
- 2) rámutatott a nagy stílus-egyezésre: „...a bejárt [török] területen egy bizonyos jellegzetes dallamtípust¹⁰ találtam. A 90 dallamnyi gyűjtött anyagból kb. húsz tartozik ebbe a típusba. Ennek a dallamtípusnak szerkezete meglepő rokonságot mutat a régi magyar dallamoknak ú.n. ereszkedő szerkezetével.” A stílusrokonság tág határa és a néhány dallamnyi közvetlen párhuzam tömör centruma között sokféle, különböző erősségű egyezés helyezkedik el. Ezeket tovább feltárni csak nagyobb területről gyűjtött, tetemesebb mennyiségű török anyag ismeretében lesz érdemes. Az már azonban ma is bizonyos, hogy Bartók alapvető megállapítása a jövőben lényegesen módosulni nem fog:

„Nyilvánvaló, hogy ez az egyezés nem véletlen. Hiszen a jugoszlávoknál, az északi és nyugati szlávoknál, a görögöknél ilyen dallamoknak nyoma sincs; még a bolgároknál is csak szórványosan található. Ha tekintetbe vesszük, hogy ilyen szerkezetű dallamok eddig csak a magyaroknál, a mezősi és moldvai románoknál, továbbá a csere-miszeknél és északi török népeknél ismeretesek, akkor egyre bizonyosabbnak látszik, hogy ezek egy régi török zenei stílus maradványai.”

Irodalom és rövidítések

- BARTÓK [Béla] 1937 *Népdalgyűjtés Törökországban*. NYUGAT XXX. évf. 3. (márc.) sz. 173–181.; SZŐLLŐSY 1948: 33–39., 1956: 96–111., 1966: 507–517. Idegen nyelvű megjelenéseit felsorolja: SZŐLLŐSY 1966: 848–849.
- 1976 *Turkish Folk Music from Asia Minor*. Ed. by Benjamin Suchoff. With an afterword by Kurt Reinhard. Princeton.
- JÁRDÁNYI [Pál] *Magyar Népdaltípusok I–II*. Budapest, 1961, 1977².
- KODÁLY–VARGYAS = Kodály Zoltán: *A magyar népzene*. A példatárt szerkesztette Vargyas Lajos. Budapest, 1952, 1960, 1969, 1973.
- KR = Kodály Zoltán népdalrendje (kéziratos nagy gyűjtemény akadémiai letétben).
- MNT = *A Magyar Népzene Tára* [sorozat]

¹⁰ Lásd a 6. jegyzet 2. mondatát.

NYUGAT	= BARTÓK 1937
PT	= Példatár
SAYGUN [A. Adnan]	<i>Béla Bartók's folk music research in Turkey</i> . Ed. by László Vikár. Budapest, 1976.
SUCHOFF [Benjamin]	= BARTÓK 1976
SZABOLCSI [Bence]	<i>A magyar zenetörténet kézikönyve</i> . Budapest, 1947. 1955 ² .
SZŐLLŐSY [András]	
1948	<i>Bartók Béla válogatott zenei írásai</i> . Összegyűjtötte ~, bevezetéssel és jegyzetekkel ellátta Szabolcsi Bence. Budapest.
1956	<i>Bartók Béla válogatott írásai</i> . Összegyűjtötte ~ Budapest.
1966	<i>Bartók Béla összegyűjtött írásai I</i> . Közreadja ~ Budapest.
THALY [Kálmán]	<i>Régi magyar vitézi énekek és elegyes dalok</i> . Budapest, 1864.

A dallampéldák gyűjtési és közlési adatai

1. a *Hontfüzesgyarmat* (Hont), Kodály. – SAYGUN: 378. 6. sz., SUCHOFF: 178. III. sz. A NYUGAT és SZŐLLŐSY (1966: 510., 2. sz.) undecimával mélyebben, SZABOLCSI (PT I.2/ e) alsó dallam) kvarttal mélyebben közli.
 - b *Osmaniye* (Adana), Bartók. – SAYGUN: I/8a dallam 6. versszaka; a 3. dallamsor első ütemében kiírt *var[iáns]* az első versszakban hangzik így, a 2–5. versszak dallama e két változat között mozog. SUCHOFF nem közli az 5–6. versszakot. A NYUGAT-ban, SZŐLLŐSY-ben (1966: 509.) és SZABOLCSI-ban (PT. I.2/e) felső dallam) valószínűleg egy korábbi Bartók-lejegyzés szerepel, részben főhangeltéréssel is, az első versszak szövegével, s az egész dallam undecimával ill. kvarttal mélyebben.
 - c *Barslédec* (Bars), Kodály. – KODÁLY–VARGYAS PT 62. sz. apró eltérésekkel közli (Kodály ének-zongorafeldolgozása nyomán). Itt a kéziratos támlap (KR 12.924) alapján két személy egyévvont dallama áll; a másik énekes szövegének kezdősora: *Hej, madár, madár, csula madár*. A támlapon Kodály kezevonásával: „THALY: *Ifiuság, mint sólyommadár*” olvasható.
 - d *Avlik* (Kadirli), Bartók. – SAYGUN: I/5. dallam 2. versszaka, SUCHOFF: 5. dallam 2. versszaka. A NYUGAT-ban és SZŐLLŐSY-ben (1966: 515.) a második és negyedik dallamsor záróhangja egyszerűbb lejegyzésben szerepel: nagy értékre összekötött hangok fölött tremolo jelzés áll, a dallam alatt az első versszak szövege áll s az egész dallam undecimával mélyebben fekszik.
 - e *Erdőkövesd* (Heves), Vikár Béla, lejegyezte Bartók. – SAYGUN: 379., 8. sz.; SUCHOFF: 178. II. sz. (itt a 7. főhang *kétszer pontozott*, az utolsóelőtti főhang pedig *egyszer pontozott* félérték). A NYUGAT és SZŐLLŐSY (1966: 515., 6. sz.) undecimával mélyebben közli.
2. *Somogyoszob* (Somogy), Vikár Béla, lejegyezte Kereszty István. KODÁLY–VARGYAS PT 120. sz.

1.

a-b és d-e: Bartók Béla dallampárhuzama,

b-c-d: Olsvai Imre kiegészítése.

64

a
Öveg az ab - lakom, nem réz

b
Hn Aman'n böy - le o-luyu-muyu....z

c
If-jú - ságom csula ma-dár

d
Yazlar geldi, yazlar geldi

e
Fehér Lász-ló lo-vat lo-pott

1. - folyt.

The musical score consists of four staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The first measure contains a half note G4 and a quarter note A4. The second measure contains a quarter note B4, a quarter note C5, and a quarter note D5. The third measure contains a quarter note E5, a quarter note F#5, and a quarter note G5. The fourth measure contains a quarter note A5, a quarter note B5, and a quarter note C6. The fifth measure contains a quarter note D6, a quarter note E6, and a quarter note F#6. The sixth measure contains a quarter note G6, a quarter note A6, and a quarter note B6. The seventh measure contains a quarter note C7, a quarter note D7, and a quarter note E7. The eighth measure contains a quarter note F#7, a quarter note G7, and a quarter note A7. The ninth measure contains a quarter note B7, a quarter note C8, and a quarter note D8. The tenth measure contains a quarter note E8, a quarter note F#8, and a quarter note G8. The eleventh measure contains a quarter note A8, a quarter note B8, and a quarter note C9. The twelfth measure contains a quarter note D9, a quarter note E9, and a quarter note F#9. The thirteenth measure contains a quarter note G9, a quarter note A9, and a quarter note B9. The fourteenth measure contains a quarter note C10, a quarter note D10, and a quarter note E10. The fifteenth measure contains a quarter note F#10, a quarter note G10, and a quarter note A10. The sixteenth measure contains a quarter note B10, a quarter note C11, and a quarter note D11. The seventeenth measure contains a quarter note E11, a quarter note F#11, and a quarter note G11. The eighteenth measure contains a quarter note A11, a quarter note B11, and a quarter note C12. The nineteenth measure contains a quarter note D12, a quarter note E12, and a quarter note F#12. The twentieth measure contains a quarter note G12, a quarter note A12, and a quarter note B12. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

2.

Poco rubato, $\text{♩} = 63$

Isten hozzád szülöttem föld

3.

5
4

b3

Martin György:

A CIGÁNYSÁG HAGYOMÁNYAI ÉS SZEREPE A KELET—EURÓPAI NÉPEK TÁNCKULTÚRÁJÁBAN

A keleteurópai cigányság tánc- és zenefolklórja az itt élő népekével több évszázados szimbiózisban alakult. Hagyományaik a keleteurópai népek kultúrájának akkor is szer- ves részét jelentik, ha szétszórt településeik, etnikai-nyelvi sokféleségük, sajátos társadalmi helyzetük miatt nem alakíthattak ki önálló nyelvi, kultúrális, területi egységet, s így nem szólhattak bele e viharos történelmű táj amúgyis bonyolult nemzetiségi kérdé- seibe.

A cigányság mégis fontos és többrétű — megőrző, színező és összekötő — szere- pet játszott a befogadó népek kultúrális életében. Nemcsak a régibb, feledésbe merült hagyományok hű őrzői, hanem az újkori nemzeti kultúrák képének kialakításához, szí- nezéséhez is hozzájárultak, s emellett még kultúrális összekötő, közvetítő szerepük is figyelemre méltó. A régi magyar zene- és táncművelés bizonyos archaikus rétegeit, típu- sait sokszor az elmaradottabb nem-zenész cigányok őrizték meg napjainkig s a zené- szek pedig az új magyar zene és táncstílus kialakításában és gyors népszerűsítésében vállaltak jelentős szerepet. Hasonló a funkciójuk a román, délszláv, szlovák és orosz ha- gymányok megőrzésében és alakításában is. Európa távolabbi tájain szintén hozzájár- ultak egyes nemzeti táncművelések általános képének kialakulásához. Gondoljunk a spanyol ú.n. flamenco táncstílus létrejöttében és elterjedésében játszott vagy legalábbis nekik tulajdonított szerepükre [MGG 4. 283—287; IVANOVA A. 1970]. Állandó mig- rációjuk révén elősegítették bizonyos kultúrális elemek vándorlását, cseréjét is, s ezáltal számos közös keleteurópai folklórjelenség széles körű elterjedése talán éppen nekik kö- szönhető. A cigányság hagyományainak kutatása tehát nem csupán önmagáért, hanem az egyes keleteurópai ú.n. nemzeti kultúrák alakulásának, kapcsolatainak részletes fel- tárása érdekében, jobb megismeréséért is szükséges, vagyis a befogadó népek ügye is.

A magyarországi *cigányság iránti érdeklődés* szinte egyidejű a magyar népi, nem- zeti hagyományok újkori felfedezésével. A 18. század végétől a külföldiek éppúgy felé- jük fordulnak, mint a hazai megfigyelők. Ennek főoka az, hogy zenész cigányaink — mint előadók és terjesztők — nagy szerepet játszottak az új magyar nemzeti zene- és táncstílus megteremtésének korszakos vállalkozásában [SÁROSI B. 1971]. A reform- korban s az egész 19. századon keresztül a magyar zene-, tánc- és művelődéstörténet kutatói és teoretikusai közül csaknem mindenki hangsúlyosan szót ejtett róluk. Hol lelkesen túlozva méltatták megőrző vagy alkotó hajlamukat, hol pedig szenvedélyesen ostromozták módosító-újító tevékenységüket. Ezt gyakran motiválta egyrészt a romanti- ka szabadságeszménye, s a keleti egzotikum iránti vonzalma, másrészt a konzervativiz- mus és nemzeti türelmetlenség. A vita a 20. században is folytatódik, s szociális tartal- lommal kibővülve máig húzódik.

Zenetudományi dolgozatok 1980 Budapest

A szétszórtan élő, etnikai-nyelvi tekintetben sokrétű keleteurópai cigányság [ERDŐS K. 1957; VÁRNAGY E. – VEKERDI J. 1979; MNL I. 426; HORVÁTHOVÁ E. 1964] táncgyománnyainak dialektusok és ú.n. törzsek szerinti bemutatására ma még nem vállalkozhatunk. Egyelőre a néptánc kutatás során az ötvenes évek eleje óta viszonylag rendszeresen végzett jelentős (de területileg még aránytalan és feldolgozatlan) cigánytánc- és zenegyűjtésünk tapasztalatai alapján csupán a fontosabb, előzetes benyomásainkat foglaljuk össze, mintegy munkahipotézisként. [A vonatkozó gyűjtési adatokat lásd: MARTIN GY.—PESOVÁR E. 1958; KAPOSÍ E.—MAÁ CZ L. 1958; MARTIN GY. 1965a; 1977.] Ezek tehát még bővebb kifejtésre, s a további gyűjtések nyomán alátámasztásra, korrekcióra, s talán revízióra is szorulnak.

A cigányság *tánc kultúrájának* viszonylagos *egységéről* csak kisebb területeken belül beszélhetünk, mert tánc kinc sük regionálisan módosulva kapcsolódik a befogadó népekével, s rendszerint e népek ré g i b b hagyományait alakítják sajátos elő adásmódjuk szerint. A Balkánon a lánctáncok ré g i b b formáinak, s bizonyos rituális táncoknak a hordozói. A Kárpát-medencében szóló férfi- és párostáncok, valamint fegyvertáncok archaikus formáinak őrzői, alakítói, vagyis tánc kinc sük alapvonásaiban igazodik az itt élő népek eléggé egyívású ré gi tánc aihoz. Nyelvi, etnikai vagy foglalkozási különbségek alapján inkább a tánc hagyományok őrzésének intenzitása, s asszimilációjuk fok szerint észlelhetők kisebb különbségek. Tánc kultúrájuk regionális eltérései gyakran a helyi parasztlakosság tánc aiinak ré g i b b — gyakran már elfelejtett — ré tegéhez való alkalmazkodásukról és ragaszkodásukról tanúskodnak. A Duna-menti ú.n. román cigányok pl. bizonyos észak-balkáni lánctánc formákat is tánc olnak, a Felső-Tisza-vidékiek a pásztortáncokkal rokon botolóban jeleskednek, Erdélyben pedig a friss csárdás ré g i e s, összefogódzás nélküli formáját tartják jellegzetes cigánytánc nak. A keleteurópai tánc folklor sok ré gi elemének megőrzését mutatja az is, hogy a parasztság „cigány”, „cigányos”, „oláhos”, ma már pejoratív jelzője gyakran saját hagyományai elavultnak ítélt darabjaira vonatkozik, amelyek fokozatosan a cigányok használatába kerültek. A cigányok ugyanakkor minden új divat gyors befogadói és asszimilálói is. Tánc kultúrájuk ma is eleven, változik és fejlődik éppúgy, mint a zenéjük, bizonyítva e tekintetben bámulatos alkalmazkodó készségüket.

A *Kárpát-medencei cigányság* tánc- és zenekultúrájában az ú.n. nagytájak szerint tapasztalhatók kisebb-nagyobb különbségek mégpedig nagyjából úgy, ahogy a parasztság kultúrájában mutatkoznak meg a jelentősebb — történeti-társadalmi különfejlődésből adódó — regionális eltérések [MARTIN GY. 1970–72; 1980a]. Ennek megfelelően a cigányság és a parasztság kultúrájának vidékenként változó viszonyai és különbségei alapján utalhatunk bizonyos cigány tánc- és zenedialektusokra. A tiszántúli magyar és oláh cigányok tánc- és dallamkincse között ugyanis pl. sokkal kisebb az eltérés, mint egy-egy bármilyen tiszántúli vagy dunántúli cigányközösség között. Az erdélyi cigányok viszont ismét egymáshoz hasonló, lényegében egynemű tánc- és zenekultúra hordozói, s távol állnak a még azonos nyelvű alföldi rokonaiktól is. A cigányság tánc és zene tekintetében tehát mindenütt sokkal inkább a helyi társadalmi-kultúrális környezetnek megfelelő sajátos vonásokkal rendelkezik, mint nyelvi és hajdani etnikai, foglalkozás szerinti közösségei szerint. Kultúrájuk nagytáji egységességét természetesen tovább oszthatja a belső nyelvi-etnikai különbözőség, de ennél ma már jóval erősebben érvényesülnek az egységbe foglaló területi kötelékek.

A cigányság tánchagyományainak áttekintésekor a magyar népterület központi részéről, az *Alföldről* indulunk ki, mert innen (főként a Tiszántúlról) van a legtöbb információnk és legmegbízhatóbb gyűjtésünk. Kelet- délkelet-európai összehasonlításban úgy tűnik, hogy a cigányság tánc- és zenekultúrája itt őrizte meg a legarchaikusabb, egyben legsajátosabb színeit, amelyek mintegy kiindulásul szolgálhatnak tánckultúrájuk alapvonásainak meghatározásához.

Az Alföldön van a legmélyebb, legélesebb fejlődési fáziskülönbség – szinte történelmi szakadék – a cigányság és a falusi-mezővárosi parasztság tánckultúrája között. Ennek történelmi oka elsősorban az lehet, hogy a török hódoltság ideje alatt elnéptelenedett, s a többi országrészekhez képest a fejlődésben elmaradt, majd azután újra települt Alföldön a 18. század óta a parasztság életformájában, településrendjében és főként kultúrájában nagy, ugrásszerű változás következett be. Más országrészek szintén meglassult, de mégis töretlen, szervesebb fejlődésével szemben az alföldi települések igen alacsony szintről indultak gyors, s más vidékeket hamarosan megelőző, egységes fejlődésnek. Az ekkor kialakuló, vagy újraalakuló közösségek, a különböző helyekről összetelepülő mezővárosok és falvak parasztsága körében az új magyar tánc- és zenestílus gyorsan elterjedt, míg a folyamatos lakosságú, zártabb hagyományú peremvidéki kis falvakba csak lassan, fokozatosan szűrődhetett be. Csupán az Alföld-széli kis falvak lakossága, s a korábbi életformát folytató pásztorok őrizte meg ideig-óráig a régiek, 18. század előtti gyökerekre támaszkodó kultúráját. Az alföldi cigányságból kiemelkedő szűk zenésréteg az új divat egyik legfőbb terjesztőjévé válva találta meg társadalmi funkcióját az alföldi paraszttársadalomban. A nagyobb tömegű, kezdetleges életformájú cigányság viszont elkülönülve, gyakran vándorló életmódját is folytatva, szinte társadalmon kívül rekedve a parasztság gyorsan változó kultúrájától egyre messzebb került. Így őrizhette meg szinte máig azt a régies, kulturális önellátó állapotát, amely a hódoltságkori visszamaradt Alföld viszonyaira lehetett jellemző. Ezáltal nemcsak a helyi parasztságtól, de még a dunántúli, felvidéki kis falvak, s még inkább az erdélyi cigányságnak a falusi parasztságával szervesebb kapcsolatban fejlődő kultúrájától is elszigetelődve jelentős fáziseltolódásba került minden nyelvi-etnikai azonossága ellenére is.

A cigányok *táncélete* nem a paraszti szokásrendnek megfelelő szabályos táncalkalmak keretében zajlik, s így nincsenek alkalomhoz kötött táncaik. Náluk szinte bármikor, bárhol, bármely napszakban sor kerülhet táncra. Szervezett zenés táncalkalmak (cigánybál) ritkák, s már a helyi parasztság szokásgyakorlatához illeszkednek. Még a lakodalmi szokásoknak sincs olyan zárt, szertartásos rendje, mint a paraszti közösségekben.

Táncaik sajátos hangulatát mindenekelelt az elemi erejű, kezdetleges *zenekíséret* biztosítja, mely a vokális tánc kíséreti módoknak, a spontán zenélés szükség-megoldásainak, a hangszer és zenekar imitációknak egész sorát őrizte meg vagy fejlesztette ki. Cigányzenekari kíséretet saját táncaikhoz ritkán, s csak a fejlettebb magyar cigányok alkalmazznak.

A nem-zenész cigányok vokális táncdalaik előadásakor a cigány vagy magyar nyelvű lírai szövegstrófiákat a hangszeres koloráláshoz hasonló rögtönzött szótagok gajdolásával, az ún. *pergetéssel* váltogatják [CSENKI I.—CSENKI S. 1943; CSENKI I.—CSENKI S. 1955; HAJDÚ A. 1958; SÁROSI B. 1971]. Ezáltal ritmikailag igen virtuóz és hangszínekben gazdag, olykor a hangszeres zene változatosságát is túlszárnyaló me-

lodikus tánczenei kíséret jön létre. A pergetést ugyancsak vokális ritmuskísérettel az ú.n. *böggözéssel*, szájböggözéssel vagy brugózással támasztják alá [MNL I. 360]. Ennek egyszerűbb fajtái a vonószenekeari kontrakkíséretetek [MARTIN GY. 1965b] analógiái. Öblös szájüreggel — olykor a kézzel is rezonátort alakítva — puffogó explozívakkal, sziszegő réshangokkal, morgó-búgó torok- és orrhangokkal a „dúvívő”-nek és „esz-tam”-nak megfelelő kíséretet hoznak létre. A szájböggözés bonyolultabb — a vonószenekeari analógiától független — fajtáinál rögtönzött, ritmikusan pattogó, értelmetlen szótagokban az emberi hangok igen széles skálája érvényesül a különböző fajtájú és dinamikájú explozívaktól az orr- és torokhangokon, berregő tremulánsokon keresztül a csettentő hangokig. Ezt a dobpergészerű, de hangszínekben is igen gazdag, változatos ritmikájú, gyakran hangmagasságban is változó kíséretet főként az alföldi, tiszántúli cigányok alkalmazzák a legváltozatosabb, legfejlettebb formákban.

A vokális tánczenei kíséret mellett az ötletes alkalmi *hangszerpótló megoldások* egész sora is fokozza a cigánytáncok kifejező erejét és hatását: asztallap vagy szekrény dörzsölése, fateknő kaparása, vizeskanna vagy bádogtól ütögetése, két kanál castagnetta-szerű használata [SÁROSI B. 1967].

A cigány tánczene élő, s napjainkban is alakuló jellegét mutatja az utóbbi évtizedben rohamosan terjedő gitár és csörgődob használata. E korábban ismeretlen eszközök sajnos hamarosan elsorvasztják a gazdag pergetéses éneklést, a virtuóz (s fúrasztó) szájböggözést, s a gitárral nem harmonizáló régi értékes táncdalok is feledésbe merülnek.

A *cigánytáncok* általános *előadási sajátossága* az az elemi erejű, túlfűtött, olykor az extázisig is fokozódó átélés, amellyel ma már szinte csak az Európán kívüli népek körében találkozunk. Az érzelmi, hangulati túlfűtöttség az arcjátékban, a hangkitörésekben éppúgy megnyilvánul, mint a lazább, szertelenebb magatartásban és mozgásmódban, valamint bizonyos obszcén mozdulatok, gesztusok gátlástalan alkalmazásában.

A cigányközösségek általános *cigánytáncát* [MNL I. 427—429] sajátos, régies műfaji-formai többalakúság (polimorfia) jellemzi: férfi vagy női szólótáncot és vegyes páros táncot egyaránt *magába foglal*. A sohasem csoportos, hanem individuális előadású, egymást sorban felváltó, követő cigány szóló- és párostáncokat a gazdag egyéni formakincs és a szabályozatlan felépítés, a rögtönzés jellemzi éppúgy, mint a magyarok, szlovákok, erdélyi románok táncainak javarészét [MARTIN GY. 1980 b]. Az alföldi cigányok mérsékelt, ♩ = 120—138 tempójú „tánc alá való nótákra” (khelimas djili) járt ♩-os metrumú cigánytánca pergő ritmusú csapásoló s virtuóz, cikázó lábjárású figurákból áll, átszövik a szinkópák, a dallami egységekhez nagymértékben illeszkedik, s állandó ujjpattogtatás kíséri. Formai-zenei vonásai a cigánytáncot a keleteurópai néptáncok régiebb típusaival (pásztortáncok, ugrós, legényes) rokonítják [MARTIN GY. 1964].

A *páros cigánytáncot* egymás érintése, összefogódzás nélkül, szemben járják. A férfi virtuóz táncához a nő egyszerűbb, de harmonikus karmozgásokban gazdag és finom csipőmozgással kísért táncával társul. A nő a férfi nyomában járva mintegy szorítja, akadályozza társát a táncban, s olykor kifordulva „megcsalja”. A játékosan versengő cigánytánc szinte szerelmi párharc benyomását kelti, s a régi európai ú.n. csalogatós párostáncok primér formáinak egyik legszebb példája [PESOVÁR E. 1977].

Az alföldi cigányság körében élő *rókatánc* és az ú.n. *cigánycsárdás* is az archaikus hagyományokat megőrző-átvevő szerepüket mutatja. A már két évszázada emlegetett rókatánc [RÉTHEI PRIKKEK M. 1924] a keleteurópai pantomimikus állatutánzó táncok [MNL I. 89] sorába (medvetánc, nyúltánc, berbécstánc, kecsketánc, gácsértánc) illeszkedve, a lakodalmi ritus termékenységi, majd tréfás mulattató táncaként élt parasztságunk körében, s végül már csak a cigánygyerekek kéregető-pénzszedő táncaként volt ismert. Cigánycsárdásként tartják számon a helyi csárdás régiesebb, virtuózabb, cigányos előadású verzióit, amelyben gyakran a cigánytánc formakincsét is hozzáigazítják az újabb párostánc tempójához, metrumához [MNL I. 425].

A helyi hagyományok szerves asszimilációja eredményezhette az Alföld északkeleti peremvidékén élő cigányság sajátos táncdialektusának kialakulását, ahol tánckészletük a *botolóval* is kiegészült [MNL I. 354–357]. Nem lehet véletlen, hogy a régi keleteurópai fegyveres-botos táncok legrégebb típusait a cigányság éppen a Felső-Tisza-vidéken őrizte meg, ahol az alföldi pásztorkultúra is a legtovább virágzott. A botoló párbajszerű formájában a férfiak a botot fegyverszerűen kezelik, minden mozdulatuk a harci célszerűséget szolgálja. A nő és férfi páros botolójában a harci, mutatóanyag és játékos elemek ötvöződnek a páros cigánytánc menetébe illeszkedve. A fegyveres férfi az eszköz nélkül táncoló nő előtt mutatja be ügyességét, játékosan reátámadva teste-feje körül forgatja a botot, vagy igyekszik kikerülni, elhárítani a nő játékosan cseletvető, ellentámadó, s a botforgatást akadályozó mozdulatait. A „bot alá való nóták” sajátos ritmikai többalakúsága (6/8 – 2/4 – 3/8 – 4/4) a régi európai tánczene ú.n. proporciós gyakorlatával rokon [MÁRTIN GY. 1968; 1980 c]. A Felső-Tisza-vidéki cigánybotoló a középkori gyökerű európai fegyvertáncok egyik legépebb típusa, amelynek történeti kapcsolatai a 16.–17. századi – a keleteurópai népek tánc kultúrájának összefonódásáról tanúskodó – hajdútáncokhoz vezetnek [SZABOLCSI B. 1959; MNL II. 398–400].

A déldunántúli, Duna-menti cigányság hagyománya jelentősen eltér az alföldiekétől. A cigányság itt is jellemző elszigeteltsége ellenére mégis érvényesült a helyi parasztság pannóniai jellegű kultúrájával való kapcsolódás. Az itt élő, javarészt ú.n. román (dunás, beás, teknővájó) cigányok táncával jóval egyszerűbb, szerényebb formakincsű, s kevésbé csapásoló jellegű; olykor délszláv kóliókat és magyar ugrós és táncolnak; dallamkincsükben sok a délszlávos elem; ők a tamburazene fő hordozói és terjesztői. A Balkánról észak felé terjedő tambura a múlt század második felében, a dél-pannóniai térségben vált tánc kíséző hangszerré, s a vonós cigányzenekarok mintájára alakult ki a tamburabanda típusa [ŠIROLA B. 1943; SÁROSI B. 1967]. Az itt élő szerb, bunyevác, sokac, horvát és magyar parasztság régies tánc és zenekultúrájának szolgálatába álló cigányság a délszláv kólió és a magyar ugrós táncok hagyományait éppúgy őrzi, mint ahogy az ugrós dallamkincsébe is szervesen beépültek a cigány táncdalok a Duna-mentén és Baranyában.

Erdélyben nincs olyan mély és éles fejlődési fáziskülönbség, s társadalmi elszigeteltség a cigányság és a parasztság között, mint a Kárpát-medence más részein. Az erdélyi kultúra fejlett, de sokáig zárt, hagyományos keretében a cigányság tánc és zenehagyománya a parasztságéval szorosabb összefüggésben és szerveesebb, egymást gazdagítóbb kölcsönhatásban fejlődött, mint a Kárpát-medence más, az újabb divatok számára nyitottabb, gyorsabban átalakuló tájain. A cigányság Erdélyben a parasztság minden tánc típusát és zenestílusát ismerve mintegy sajátjaként alkalmazza. Sokszor virtuózabb,

gazdagabb változatokban, vagy éppen az archaikusabb formákat tovább őrizve alakította ki a táncok és dallamok cigányos előadású verzióit, amelyek felismerhetően megtartották rokonságukat az erdélyi román és magyar tánc- és dallam típusokkal. Az erdélyi táncnevek és a zenei terminológia jól tükrözi, hogy a népi tudat hogyan regisztrálja a cigányság szerepét a tánc és dallamkészlet megőrzésében, gazdagításában. Az erdélyi parasztság által használt tánc- és zenei műfaj-elnevezések között gyakoriak pl.: cigányos, lassú és sűrű cigánytánc, cigány legényes, cigány verbunk, cigány csárdás, cigány keserves, țiganeasca, țiganește rar, țiganește iute, bărbunc țiganesc, ceardaș țiganesc stb.

Az erdélyi cigányság tánc- és zenekultúrája éppúgy különbözik a Kárpátokon túli (munténiai, olténiai, moldvai) cigányokétól, mint a magyar alfölditől. Az erdélyi román és magyar kultúrával való szoros összefonódás és kölcsönhatás miatt az erdélyi oláh cigányság minden nyelvi és etnikai rokonsága ellenére is eltér a déli-keleti és nyugati-északi rokonaitól. A javarészt hangszeres zenekultúrájú erdélyi cigányok pl. nem alkalmazzák azt a virtuóz vokális éneklési-pergetési és szájbölgöző technikát, ami a tánczenei kíséret kezdetleges, önálló fokát megtartó alföldi és magyarországi oláh cigányokra oly jellemző. Emellett táncdallam készletükben is csekély – vagy igen újkeletű – az érintkezés. Az erdélyi cigányok táncaihoz a fejlett erdélyi hangszeres zene cigány verziói, műfajai és dallam típusai járulnak, s ebből csak kevés a közös még a szomszédos Alföld-széli, partiumi oláh cigányokéval is. A magyarországi és erdélyi zenész cigányok dallamkészletének, előadásmódjának részleges egyezése elsősorban az új magyar tánczenei stílus – a verbunk és a csárdás zene – tekintetében nyilvánul meg. Az erdélyi cigányok a régiesebb, műfajilag sokrétűbb hangszeres stílusok és típusok ismerői, nem úgy mint csupán az új magyar zenestílusra korlátozódó magyarországi zenésztársaik. A régati zenészcigányok viszont már az erdélyitől is elütő balkáni jellegű tánczene mesterei, s emellett a román epikus, balladás énekek szinte kizárólagos előadói is [ALEXANDRU T. 1975. 53–59]. Az utóbbi viszont Erdélyben még sokkal inkább a paraszténekesek ajkán él, s a magyarországi és szlovákiai cigány népköltészetben pedig már maga a ballada műfaja is ritkaságszámba megy. A székely balladákat legtöbbször egyéniségek ma már gyakran cigányok [RÁDULY J. 1975; 1979].

A Kárpátokon túli *Regátban* a cigányság tánckészlete főként a román lánctáncok régies, sajátos cigány verzióiból áll, bár a Moldvában ritka szólótánc éppen hozzájuk kötődik (țiganeasca, șerereasca). A balkáni román tánc és zenedarabok elnevezései között is gyakori a cigányokra való utalás (pl. hora lăutereasca, rustemul țiganesc, brățulețul țiganesc, ca la ușa cortului) [POPESCU-JUDEȚ GH. 1958–1959]. Moldva polgárosultabb vidékein (Iasi, Vaslui) sokszor átveszik a téli napfordulóhoz, újévhez kapcsolódó maszkás, alakoskodó táncos szokásokat is (capra, cerbul, ursul, calul) [PAVEL E.], Olténiában pedig az esővarázsló paparuda rítus [POP M. 1976. 103–106], s még szélesebb körben pedig a karácsonyi kolindálás leghívebb őrzői [BARTÓK B. 1935; POP M. 1976. 33–62]. Legfontosabb szerepük azonban Románia balkáni részein is mindenütt a zenélés. Egyes cigány lakosságú falvak zenész népe gyakran széles körzetekben a tánczene rendszeres szolgáltatója [CIOBANU GH. 1969].

Jugoszláviában, Bulgáriában, Görögországban is követhető a cigányság hasonló hagyományőrző szerepe. Ők a régies, már kiszoruló hangszerek (zurna, dob) rendszert utolsó mesterei [TODOROV M. 1973], de emellett az újabbak (tambura, harmonika) is gyakran általuk válnak divatos tánc kísérfő hangszerré.

Vázlatos áttekintésünk is megvilágíthatja, hogy a cigányság táncskultúrája milyen szervezen összefonódik a kelet-délkelet európai népekével. A többévszázados együttélés során átvett elemeket azonban mindig olyan sajátos, alkotó módon formálták magukévá, hogy a szóbanforgó táncstílusok, típusok esetében önálló cigány verziók kialakulásáról kell beszélnünk a pusztá átvétel helyett. A különböző népekkel együttélő, sokféle cigányság általános, összefoglaló táncbéli jegyeinek feltárásához elsősorban mindenütt további alapos kutatásra, majd széles körű összehasonlításra van szükség. Annyi azonban már ma is bizonyos, hogy e kutatások által a keleteurópai népek műveltségének kevésbé ismert színtertjei, valamint régi, feledésbe merült rétegei kerülhetnek felszínre, amelyek az egyetemes európai néprajzot és művelődéstörténetet gazdagítják.

Irodalom

- ALEXANDRU, Tiberiu 1975 Musica populara româneasca. București.
 BARTÓK Béla 1935 Melodien der Rumänischen Colinde. Wien.
 CIOBANU, Gheorghe 1969 Lăutarii din Clejani. București.
 CSENKI Imre – CSENKI Sándor
 1943 Népdalgyűjtés a magyarországi cigányok között. Emlékkönyv Kodály Zoltán hatvanadik születésnapjára (Szerk. Gunda B.). 343–352. Bp.
 CSENKI Imre – CSENKI Sándor
 1955 Bazsarózsa, 99 cigány népdal. Bp.
 ERDŐS Kamill 1957 A classification of Gypsies in Hungary. Acta Ethnographica VI. 449–457.
 HAJDÚ András 1958 Les Tziganes de Hongrie et leur Musique. Études Tziganes No. 1. Paris.
 HORVÁTHOVÁ, Emilia 1964 Cigáni na Slovensku. Bratislava.
 IVANOVA, Anna 1970 The dancing Spaniards. London.
 KAPOSÍ Edit – MAÁ CZ László
 1958 Magyar népi táncok és táncos népszokások. Bp.
 MARTIN György
 1964 Magyar tánc típusok kelet-európai kapcsolatai. MTA I. Osztályának Közleményei XXI. 67–96.
 1965 a Beszámoló a Népművészeti- és Népművelési Intézetben végzett tánckutató munka eredményeiről. Ethnographia LXXVI. 251–259.
 1965 b A néptánc és népi tánczene kapcsolatai. Tánc tudományi Tanulmányok 1965–66. 143–196.
 1968 A botoló nóta. Proportio-gyakorlat nyomai a magyar néptáncban és népi tánczenében. Magyar Zenetörténeti Tanulmányok (Szerk. Bónis F.) 201–221. Bp.
 1970–72 Magyar tánc típusok és táncdialektusok. I–III. melléklettel. Bp.
 1977 A magyar néptánc kutatás egy évtizede (1969–75). Ethnographia LXXXVIII. 165–183.

- [Martin György]
1980 a Táncdialektusok és történeti táncdivatok. Előmunkálatok a Magyarság Néprajzához 7. MTA Néprajzi Kutató Csoport. Bp. 139–148.
- 1980 b Rögtönzés és szabályozódás a magyar néptáncokban. Népi Kultúra – Népi Társadalom XI–XII. 411–450.
- 1980 c A botoló és zenéje. Magyar néptánc hagyományok. (Szerk. Lelkes L.). 125–145. Bp.
- MARTIN György – PESOVÁR Ernő
1958 A Szabolcs-Szatmár megyei monografikus tánckutató munka eredményei és módszertani tapasztalatai. Ethnographia LXIX. 424–436.
- MGG Die Musik in Geschichte und Gegenwart. 4. k. (Szerk. Blume F.) Kassel-Basel 1955.
- MNL Magyar Néprajzi Lexikon I–II. (Főszerk. Ortutay Gy.) 1977–1979. Bp.
- PAVEL, Emília Jocuri cu măști. É. n. Iași.
- PESOVÁR Ernő 1977 Küzdő karakterű párostáncaink. Népi Kultúra – Népi Társadalom IX. 329–356.
- POP, Mihai 1976 Obiceiuri tradiționale românești. București.
- POPESCU-JUDEȚ, Gheorghe 1958–1959 Jocuri populare oltenesti I–II. București.
- RÁDULY János 1975 Kibédi népballadák. Bukarest.
- 1979 Elindultam hosszú útra. Bukarest.
- RÉTHEI PRIKKEL Marián
1924 A magyarság táncai. Bp.
- SÁROSI Bálint
1967 Die Volksmusikinstrumente Ungarns. Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente. Serie I. Band 1. Leipzig.
- 1971 Cigányzene... Bp.
- ŠIROLA, Božidar 1943 Horvát népi hangszerek. Emlékkönyv Kodály Zoltán hatvanadik születésnapjára. (Szerk. Gunda B.). 114–127. Bp.
- SZABOLCSI Bence 1959 A XVI. század magyar tánczenéje. A magyar zene évszázadai I. (Szerk. Bónis F.) 157–208. Bp.
- TODOROV, Manol 1973 Bulgarszki narodni muzikalni instrumenti. Szófia.
- VÁRNAGY Elemér – VEKERDI József
1979 A cigány gyermekek nevelésének és oktatásának problémái. Tankönyvkiadó. Bp.

Sárosi Bálint:

HIVATÁSOS ÉS NEMHIVATÁSOS NÉPZENÉSZEK *

A népzeneészek közt a hivatásost a nemhivatásostól a gyakorlatban ugyanolyan kritériumok szerint különböztetjük meg, mint bármely más szakmában. Míg a gyakorlat közelségében vagyunk, nincs is lehetőség e kifejezések nagyobb félreértésére. A tudományos tájékozódás azonban nagyobb pontosságot kíván, s a hangszeres népzene-kutatás előrehaladásával mindinkább szükségessé válik a zenészek társadalmi helyének és szerepének részletes meghatározása. A zenészek szerepének közelebbi vizsgálatával az általuk játszott zene bizonyos vonásai élesebb megvilágításba kerülnek s ezáltal kimondottan zenei kérdésekre is világosabb feleletet kaphatunk. Sok helyen — Magyarországon különösképpen — gyökeret vert a meggyőződés, hogy a hivatásos zenész produktuma a népzeneben másodrendű érték, ami tehát a kutatás részéről is kevesebb figyelmet érdemel. Ha ez így van, akkor pl. a szűrszabók munkáját eleve értéktelenebbnek kellene tekintenünk a paraszttasszonyok hímzéseinél...

Zenésznek ezúttal — a szó köznapi értelmének is megfelelően — a hangszeres zene őrzi, műveli, terjeszti; olyan hangszerjátékosokat, akik kisebb vagy nagyobb mértékben aktív részt vesznek a hagyományos közösség — Magyarországon általában paraszti közösség — zenei életében. Akik csupán zenén kívüli foglalkozás eszközeként (pl. jelző pástortkürt) vagy gyerekjátékként használnak hangszert, természetesen kivülesnek a jelenlegi témánkon. Nem jöhetnek ezúttal számításba a nemzetközi tánczenét játszó falusi együttesek, mivel ezek nem a hagyomány, hanem a gyorsan változó nemzetközi divatok képviselői. Figyelmen kívül hagyhatjuk a „folk” együtteseket, mert lényeges dologban — az általuk betöltött funkció dolgában — különböznek a hagyományos zenészeketől. Emellett minden esetleges jószándékuk és hasznos működésük ellenére is inkább kiárusítói, mint folytatói a hagyománynak.

A hangszeres magyar népzene művelőiről szólva, általánosságban cigányzenészeket és paraszttzenészeket különböztetünk meg. A „cigányzenész” megjelölésben nagyjából bennefoglaltatik az is, hogy hivatásos; a „paraszttzenész” kifejezés pedig — nagyon kevés kivétellel — eleve félhivatásost vagy amatőrt jelent.

A cigányzenészekről tudjuk, hogy meghonosodásuk a magyar népzeneben hosszú — mondhatni napjainkig tartó — történelmi folyamat eredménye. Stílusuk, repertoárjuk — hasonlóan a más országokban működő cigányzenészekéhez — a helyi hagyomány alapján, a helyi igények szerint alakult olyanná, amilyenek ma ismerjük. Délkeletről érkeve, a történelmi dokumentumok tanúsága szerint a 15–16. században még csak nagyon ritkán bukkannak fel Magyarországon. Nem éppen nagyszámú jelenlétük-

* 1980. május 13-án Seggauban (Ausztria), a Nemzetközi Népzenei Tanács (IFMC) Hangszerkutatási Munkacsoportjának konferenciáján, németül elhangzott előadás.

ről még a 17–18. században is inkább csak urak környezetében tudunk. A magyar nyelvterület nagyobb részén a parasztnépzenei életében nagyobb fokú térhódításuk csak a 19. században, annak is inkább a második felében játszódott le. Asszimilálódásuk napjainkig mégis oly mértékben ment végbe, hogy a magyar falvak zenészeit ma joggal tekintjük *magyar* népzenezőknek. A „cigányzenész” megjelölés pedig a zenészek faji hovatartozása helyett mindinkább szakmai megkülönböztetést jelent.¹ A falusi cigányzenészek nagy többsége századunk folyamán sem élt meg csupán a zenélésből. Valamilyen egyéb foglalkozást is kellett vállalnia. Ilyen volt elsősorban a kovácmesterség; de lehetett napszámos munka vagy egyéb, a parasztnépzenei élet által többé-kevésbé lenézett alkalmi munka.

A parasztnépzenei kategóriájában legalábbis két nagy csoportot kell megkülönböztetnünk. Egyik az ún. parasztnépzenei, a másik a leginkább házi készítésű hangszeres – dudán, tekerőn, furulyán, citerán – többnyire egymagukban játszó egyéb parasztnépzenei.

Parasztnépzenei századunk első felében, úgyszólván az egész magyar nyelvterületen, nagy számban működtek; ma már kipusztulóban de még mindig sok helyen működnek. A többségük rezesbanda, de nagyon sok együttes kétféle hangszeren játszik: a fúvós hangszereket vonós hangszerekkel – a cigányzenekar hangszereivel – váltogatja. Vannak emellett kimondottan vonós, azaz cigányzenekar típusú, parasztnépzenei. Társadalmi tagozódás már a parasztnépzenei között is észlelhető. A rezesbanda sok helyen a falu előkelőségének (állami és egyházi vezetők, tanítók, boltosok, módosabb kisiparosok) támogatásával mintegy reprezentációs célra jött létre. Az együttes rangjához tartozott, hogy bizonyos mértékig a kottaolvasást is megtanulja. Kottából indulókat és újabb divatú slágereket is játszott. Az ilyen bandát a falu büszkeségéért emlegették. Részt vett ünnepi felvonulásokon és egyéb reprezentációs alkalmakon; de bekapcsolódott a falu hagyományos zenei életébe is: nagyobb lakodalmakon és nyilvános táncmulatságokon pénzért is játszott. A műkedvelői mivoltukat hangsúlyozó előkelőbb rezesbandák (pl. „tűzoltózenekarok”) mellett a többség kezdettől fogva számolt a mellékjövedelem lehetőségével. Ezért vállalta egy részük a fáradságot, hogy vonós hangszereken is megtanul. A csupán vonós hangszereket (a cigánybanda hangszereit) használó együttesek pedig bevallottan a félhivatásos zenélés céljával alakultak. Megfigyelhető, hogy a parasztnépzenei körülmények között olyan mértékben tekintik a kottát fölöslegesnek, amilyen mértékben közelednek a hivatásossághoz. A vonós parasztnépzenei általában a cigánybandákéval azonos körülmények közt, azonos feltételek mellett vállalják a zenélést – kottát ugyanúgy nem olvasnak, mint a cigányzenészek. Jellemző, hogy cigányokból alakult rezesbandáról nem tudunk – sőt arról sem, hogy cigányzenész rezes-

¹ Újabbban nemcsak amerikai magyarokból alakulnak „cigánybandák”. Tudunk pl. holland „Gipsy band”-ekről is. Nemrég (Gypsy music c. könyvem nyomán) egy Dr. F.H. Kreuger nevű, delfti amatőr „primasz”-tól kaptam levelet és – együttesének kissé diétás hangzású cigányzenei (vagyis magyar!) műsoráról – magnetofonkazettát. A kazetta felírata szerint, az öttagú holland „cigánybanda” vezetője a keleteurópai hangzású „Siperkov” művésznevet használja.

bandában játszana.² (Ugyanígy nem tudunk cigány dudásról, tekerősről, furulyásról, citerásról.) A vonós parasztszámoknál viszont előfordul, hogy cigány is játszik az együttesben, vagy éppen vegyesen alakul az együttes: cigányokból és magyarokból.³ Hangsúlyozandó tehát – ami egyébként természetes jelenség – hogy van átmenet a parasztszámok és cigánybandák között. Átlagban azonban más helyet foglalnak el a parasztszámok tagjai a társadalomban, mint a cigánybandáké. A parasztszámok, ha szegénységük miatt valamelyest a perifériára is szorulnak, jobban beletartoznak a falu társadalmába. Alapfoglalkozásuk azonos a falu társadalmának zömével. Mindazok az íratlan törvények és szokások, amelyek a falu társadalmának életét szabályozzák, őrük is maradéktalanul érvényesek; egyenrangúak, egyenlő megítélés alá esnek a falu hasonló anyagi körülmények közt élő lakóival.

Nézzük a magányos parasztszámokat. A hivatásos zenéléshez nekik van a legkevesebb köztük. A citerajátékost, a harmonikán, klarinéton, szájharmonikán, stb. többkevesebb hozzáértéssel játszó amatőrt ugyanúgy nem tekintik igazi zenésznek, ahogy nem tartották számon a korábban nagyobb tömegben előforduló furulyásokat sem. Az amatőr parasztszámok a kisebb mulatási alkalmakon – amilyen pl. a tollfosztó, kukoricafosztó, dísznótór – kedvtelésből, szíveségből, nem ritkán a mulatság többi résztvevőjével felváltva játszik hangszerén. Bár akadnak igen ügyes parasztszámamatőrök, nincs kötelező stílusuk és repertoárjuk – azt és úgy játszanak a környezetük által is ismert zenéből, amit és ahogy éppen tudnak. Pénzért vagy más anyagi ellenszolgáltatásért rendszeresen játszó citerásról vagy furulyásról nem tudunk. A századunk folyamán kihalt utolsó tekerőjátékosokról, de mindenekfölött a dudásokról viszont tudjuk, hogy nagyrészt *zenész sorsú* emberek voltak.⁴ Akár pásztornak, akár egyéb foglalkozásának

² Egyetlen kivétel talán a híres soproni cimbalmos-prímás, Tendl Pál félcigány származású édesapja, aki egy ideig Szentpéterfán rezesbandában játszott (vonós cigányzenésznek azonban nem vált be; főfoglalkozása szerint téglagyári munkás volt). V.ö. Lajtha László: Dunántúli táncok és dalok I. Budapest 1962, V. lap. A Tendl-apa esete kivételes, de a magyar nyelvterület nyugati szélén nem véletlen. Burgenlandban, a 2. világháborúig, amíg működtek cigányzenészek (leggyakrabban előforduló nevek: Pfeifer, Sárközi, Horváth), ezek rezesbandában játszottak – polkát, valcert, ländler, steierisch (csárdást nem!); I. Helga Thiel: Die Zigeuner in Neustift an der Lafnitz, Burgenland. Zeitschrift für Volkskunde XXVIII. (1977), 262–280 l.

³ Hogy csak egy példát említsünk: Széken az 1934-ben született, 2 éves kora óta púpos magyar hegedűs – Szabó István – úgy jutott együtteshez, hogy a híres Gyurica nevű cigányprímás 1963-ban meghalt s annak cigány kontrása és gardonosa Szabót hívta meg primásnak.

⁴ A „zenész sors” egyik legfőbb velejárója, a lenézettség tehát egyáltalán nem a cigányok osztályrésze. Az európai zenetörténet cigányok előtti korszakából is rengeteg példát találunk rá. V.ö. Walter Salmen: Der fahrende Musiker im europäischen Mittelalter. Kassel 1960, főleg 61–90. l. Ugyanígy idézhetjük Tinódit, kinek „vígságtévő”-je: „Szunnyad, véti ő nótáját, vonszja az fáját / Meg is ütik – néha történik –, bottal a hátát.” (Sokféle részgögről, 1548.) Említhetjük az ugyancsak 16. sz.-i Moldovai Mihály „deák”-ot: „Oly igen engem tisztelnek, / Szép tiszta szóval illetnek, / Ha mentem magam, veretnek, / Cseberrúdon csak kivetnek”. L. A magyar valóság versei. Szerk. Csanádi Imre. Budapest 1966. I. köt. 78. l.

A nyugatafrikai „griot”-kat – énekmondókat – annyira megvetik, hogy némely helyen még holttestüknek sem adtak helyet a többi ember temetőjében. V. ö. Tolia Nikiprovetzky: Les griots du Sénégal et leurs instruments. Communication présentée au XV. Congrès du Conseil International de la Musique Populaire, Gottwaldow 1962. A temetkezési tilalomról l. még W. Salmen i.m. (1960), 85. l.

(pl. napszámos, cseléd, falusi kisiparos) mondták magukat – a társadalom perifériáján éltek, részben vándorló, sőt kolduló életmódot folytattak: vásárokra, kocsmákba jártak s –lenézettséget, társadalmon kívüliséget is vállalva – ha egy lehetőség volt rá, zenélésből próbálták magukat fenntartani.⁵

Talán említeni is fölösleges, hogy mint magában az egész népzeneben, úgy a hangszerjátékosok osztályozásában is a viszonylag könnyen azonosítható típusok mellett minden lehetséges átmeneti fokozat is megtalálható. Az eddig elmondottakból az is sejthető, hogy a hivatásosság ill. a nemhivatásosság szintjének megállapításához nem elég csak arra tekintettel lennünk: milyen mértékben keresi valaki zenéléssel a kenyerét. Általánosságban kijelenthetjük, hogy a hagyományos paraszti társadalomban csupán zenélésből nem lehet megélni. Tehát a népzeneben legfeljebb *félhivatásos* zenészekről beszélhetünk. Csakhogy egészen másképp félhivatásos pl. az a cigányzenész, aki zenélésből szeretne megélni, de emellett fizikai munkát is kell végeznie, mint az a paraszt napszámos, aki szívesen ragadja meg a pénzért való zenélés lehetőségét, de megélni nem erre alapozza. Amannak életformája a zene akkor is, ha nem tud belőle megélni; emennek alkalmi pénzkereseti forrás vagy legfeljebb szó szerinti *mellékfoglalkozás*.

A zenészeknek e kétféle magatartására a magyar paraszti társadalom ugyanúgy reagál, ahogy az európai zenetörténetből és az Európán kívüli népek gyakorlatából is ismert: a szórakoztató zenéléssel hivatásszerűen foglalkozó embereket – bár gyakran van rájuk szüksége – nem fogadja be, vagy kiszorítja a maga soraiból. A zenéléssel is foglalkozó napszámos, cseléd, pásztor, szegényebb földműves vagy kisiparos olyan mértékben deklasszálódik, amilyen mértékben életmódjával is igazodik a szórakoztató foglalkozáshoz. Ha keveredik az „igazi” zenészekkel (pl. cigányok), ha elkezdzi hangszerével a kóborlást („munkakerülés”) – vásárokra járást, kocsmázást, koldulást – máris a zenészek rétegébe süllyedt.

A hivatásos zenésznek munkája közben oly mértékben kell közönségéhez alkalmazkodnia – a mulatók szeszélyeinek is alávetnie magát – ahogy azt a társadalmi közőség nagyjából egyenrangú tagjától nem lehet megkívánni. Adott esetben még a tár-

⁵ A századunk folyamán megismert dudások nagyobb többsége csupán lakóhelyén működött. Figyelemre méltók azonban a vándor-dudásokról feljegyzett adatok is. A két világháború közt, farsang idején még meg-megjelent egy-egy dudás a rábaközi falvakban. Ilyenkor, amikor a divatosabb zenészek foglaltak voltak, jutott még nekik is tennivaló a kocsmákban. Az év többi részében nem látták őket (1978-ban Bősárkányban és Tárnokrétyben feljegyzett adat). Szeged környékén ugyancsak a két világháború közti időből származnak az utolsó adatok olyan dudásokról, akik rendszeresen járták a környéket. Közéjük tartozott a Juhász Gyula által megénekelte Bukosza Tanács Ignác, aki egyedül járta a környék kocsmáit, vásárait. Rócza Matyi, a koldusdudás, feleségét is vitte magával, aki énekelt. Csipak András ugyancsak a feleségével járta a tanyákat; az asszony tekerőn kísérte férje dudájátékát. V. ö. Ökrös László: A szőregi tökciturások. Alföldi tudományos gyűjtemény II. (1946–47), 146. l. – Mihálka György: Szegedi népi hangszerek. Néprajz és nyelvtudomány V–VI. (1962), 88. l. – Paksa Katalin: A szegedi dudahagyomány. Néprajzi közlemények XIV. (1969), 132. l. – Rakonczai János: Ruzsai dudás, ruzsai duda (1969). Kézirat a szegedi Móra Ferenc Múzeum birtokában.

A Hortobágy Pusztá két utolsó vándordudásáról, a századforduló táján működött Tulok Balog Mártonról és „Hajrá” Béniről Szűcs Sándor emlékezik meg: Pusztai krónika. Budapest 1946, 127–130; valamint: Pusztai szabadok, Budapest 1957, 141–149; továbbá: Betyárok, pandúrok... Budapest, 1967, 147–151. l.

sadalmon belőli zenészre is kötelező az elkülönülés. A paraszzenésznek — ha pl. lakodalomban pénzért játszik — nem illik a hasonzorú vendégek asztalához ülnie, hanem azoktól elkülönítve fogyasztja ételét és italát; nem illik a táncosok közé vegyülnie; józanságát meg kell őriznie, ha mégoly sok lehetősége volna is az ivásra. Extra kívánságokat is teljesítenie kell: pl. zeneszóval az udvar sarkában levő budihoz kísérsnie valamelyik duhaj vendéget; a vendég kívánságára — lakodalomból való hazavonuláskor — letérdelni vagy akár hanyattfeküdni az utca porába és úgy klarinétozni vagy hegedülni. Nyilvánvaló, hogy mennél jobban rá van utalva valaki arra, hogy a zenélésből éljen, annál inkább vállalja a hivatásosoknak kijáró bánásmódot. Ami a valóságban nem is annyira kellemetlen, mint ahogy a leírásokból sejteni lehet. Ilyenféle tréfákat ugyanis csak a mulató enged meg magának, aki busásan tud fizetni érte. E jeleneteknek egyébként sem a zenészek megalázása a célja, hanem mintegy hozzátartozik az „úri” mulatás szertartásához (a parasztok nyilvánvalóan innen vették át). Az urak — ha kedvük úgy diktálta — a zenészeket hangszereikkel fára másztatták és ott játsztatták „hogya dalos madarakkal versenyezzenek”: a primást a merítő vödör láncán leeresztették a mély kútba, hogy onnan dirigálja hegedűjének hangjával a sírvavigadó nótát, mert az „úgy még bánatosabban hangzik.”

Ne feledjük, a zenész dolga nem csupán a zenélés, hanem a zenével való *szórakoztatás*. A szórakozás módát pedig — mint az említett példák is mutatják — a mulató vendég is kezdeményezheti. Nem csupán megmosolyogni való, amit az egyik budapesti cigányzenész Yehudi Menuhinről mondott. Arra a kérdésre, mit szól Menuhin hegedüléséhez azt felelte: „Jól hegedül, de asztal mellett nem élne meg”. Vagyis a jó szórakoztató zenész mestersége — ha úgy tetszik — komplexebb, mint akár Yehudi Menuhiné. (A szakmai büszkeség — sőt gőg — ezenfelül is meglehetősen jellemző a hivatásos zenészekre, különösen talán éppen a cigányokra, akik minden más zenészt lenéznek — beleértve az ún. tanult zenészeket is.)

Ahogy általában a szakmájából élő szegényebb kisiparos sem válogat a tisztességesen fizető megrendelők között, úgy a pénzért játszó népzeneész is elsősorban a jövedelmet nézi. „Az ember akárhova elmenyen a pénzért, csak kapjon” — vallja a gyimesi cigányzenész.⁶ Tudunk olyan paraszzenészről, aki oláh cigányok halottvirrasztóiban — tisztességes díjazásért — rendszeresen vállalta a hegedülést.⁷

A hivatásos és nemhivatásos zenészeket általánosságban a *zenélés alkalmi* szerint is osztályozni lehet. Keresztelőhöz, disznótorhoz, fonóhoz, toll- vagy kukoricafosztóhoz elég az amatőr zenész. Viszont már századunk elején is ritka és szegényes volt az a falusi lakodalom, vagy bál, ahol beérték a „zenei önellátás”-sal. Ingyen, esetleg kevés pénzért vagy természetbeli fizetségért (élelem) játszó citerás, furulyás, dudás legfeljebb csak a gyermekek táncában játszott. Megjegyzendő, hogy a dudás és tekerőjátékos — ez utóbbi többnyire klarinétossal együtt — ezúttal is az átmenetet képviseli a nemhivatásos és hivatásos zenészek között. Századunk elején némely helyen a palóc lakodalmaiban a vőlegényes háznál cigányzenekar, a menyasszonyos háznál viszont még dudás játszott.⁸ A magyarországi tekerő szűkebb hazájában, az Alföldön, a két világhábo-

⁶ Dincser Oszkár: Két csíki hangszer... Budapest 1943, 66. l.

⁷ A 49 éves csíkszenttamási (Tomești, Románia) Ambrus Lajos, 1974-ben a helyszínen feljegyzett adat.

⁸ Dincser i.m. 4. l.

rú közt még rendjén való dolog volt, ha a szegényebb parasztlakodalomban klarinétos és tekerős duója zenélt. Az utolsó tekerősök egyike, az 1915-ben született Bársony Mihály viszont arról számol be, hogy a 2. világháború utáni években – klarinétossal együtt – már csak népesebb kukoricafosztókba hívták meg őket. Közreműködésüket természetben – egy-egy zsák csöves kukoricával – honorálták. A munkaközbeni üdítő hangszeres zenélésre a korábbi évszázadok európai zenetörténetéből is idézhetünk példát.⁹ Ritkább eset, hogy csoportos mezei munkát kísérjenek hangszeres zenével. Magam 1966-ban Etiópiában láttam zenével (főleg dobokkal) kísért mezei munkát. Ismerünk ehhez hasonló magyar példát is. Járdányi, kidei monográfiájában, a kalákázó magyar fiatalokról írja: „A kaláka a falu körüljárásával kezdődik, hivatgatják a lányogat-legényeket a közös munkára. A zenészek indulástól együtt mennek a folyton nagyobbodó legénycsoporttal (a lányok csak később mennek a kalákába) s kísérik ezeknek harsány menetelő-énekét. Így tart ez egészen addig, amíg megérkeznek a munkahelyre. Rövid szünet, majd elkezdődik zeneszóval az aratás; s kisebb szünetekkel szól a zene a munka befejezéséig”.¹⁰ Zenével kísért mezei munkáról értesülünk egy 1862-ben írt erdélyi útibeszámolóból is. A beszámoló írója (maga a nótaszerző Simonffy Kálmán) Berkesznél 70–80 kapáló parasztot látott, kiknek nyomában cigányok zenéltek. „A cigányok ugyanis... 10 egymásra következő ünnepen át zenéltek a falusiaknak s ezért aztán ők egy vagy több napon át kötelesek a cigányoknak dolgozni.”¹¹ Vagyis nem aratási vagy kapálási zenés szokásról van itt szó, hanem arról, hogy a falu ifjúsága a zenészeknek a falusi táncokban való zenélésért természetben fizet: a zenészek munkájáért paraszti munkával; ki-ki a hivatása szerinti munkát végzi. Ez a zenélés tehát nem tévesztendő össze a fonókban, disznótorokban szokásos amatőr zenéléssel. A lakodalmak és bálók mellett hivatásos zenészek dolga – ahol szokás (pl. Gyimesközéplokon) – a halotti zenélés is; az alkalom rangja ebben az esetben is hivatásos zenét kíván.

„Hivatásos zene”. Az eddigiekben főleg társadalmi oldalról próbáltam megközelíteni a hivatásosság-nemhivatásosság kérdését. Meggyőződésem szerint azonban mindenél fontosabb aspektus a zenei. A hivatásosság és nemhivatásosság már a hangszerek kiválasztásában is megmutatkozik. Hivatásos hangszerek a magyar népzeneben: a vonósok, a cimbalom, bizonyos kivétellel a klarinét. Korábban hivatásos hangszernek is bevált a duda és a tekerő. Nem hivatásos hangszer a furulya, citera, szájharmonika. A két világháború közt kimondottan nemhivatásos hangszer volt a gombosharmonika; manapság azonban – különösen az erdélyi cigányzenészek között – népszerűvé, azaz hivatásossá, vált a billentyűs harmonika (akkordeon). Az amatőr hangszerek közé kell sorolnunk Magyarországon – minden látszat ellenére – a rezesbanda hangszereit is. Amit hangszereiken a magyar parasztszámok produkálnak, általánosságban nem illik bele a hivatásos zene kategóriájába – akkor sem, ha ezzel esetenként pénzt keresnek. Nem véletlen, hogy a rezesbandák divatja a nagy kezdeti népszerűség ellenére is viszonylag gyorsan – mintegy jó félévszázad alatt – elvirágzott. Az is törvényszerű, hogy

⁹ V.ö. Walter Salmen: Musikleben im 16. Jahrhundert. Musikgeschichte in Bildern. Band III, Lieferung 9. Leipzig 1978, 62. l.

¹⁰ Járdányi Pál: A kidei magyarság világi zenéje. Kolozsvár 1943, 10. l.

¹¹ Hölgyfutár 1862. nov. 27. Cigánybanda zenélése mellett végzett mezei munkáról I. még Györffy István: Tánciskola a dűlőúton. Kiskunsági krónika III. kiad. (1955), 173. l.

a hivatásosságra törekvő rezesbandák a cigányzenekar hangszerein is megtanultak. Zeneileg azonban többnyire így sem érték el a hivatásosság szintjét; megmaradtak „vásárnap-i zenészek”.¹²

A hivatásos hangszerek zeneileg is fölötte állnak a nemhivatásosoknak: nagyobb hangterjedelem, tisztább hangolás, több lehetőség a virtuozításra. Valamikor – korábbi izlésének megfelelően – ugyancsak a nagyobb teljesítőképesség (a beépített bordunkíséret) miatt lehetett hivatásos hangszer a duda és a tekerő. A múlt században még nagyobb vidéki helységeken sem volt ritka, hogy táncos ünnepeken (pl. szüreti mulatságon) egymást váltogatva, vagy egymástól elkülönítve, kétféle zene szólt: cigányzenekar és duda. Ez utóbbi a műveltebb közönséget már a múlt század derekán is „östörténetünk legalsó rétegeire” emlékeztette.¹³ Hajdani hivatásos rangját mutatja, hogy fokozatos visszasüllyedése a paraszti hangszerek közé és kipusztulása még igen sokáig, századunk közepéig tartott. Az is meggondolkoztató: hogyan jutott a duda, még inkább a tekerő a koldusok kezébe; s miért nem játszottak a koldusok furulyán, citerán, nádsípon, dorombon. Nyilván azért, mert a maga nemében a hangszeren játszó koldus is hivatásos zenész; nem illik olyan hangszeren játszania, ami mindenki számára könnyen hozzáférhető és kezelhető. Elavult hivatásos hangszereivel, régies zenélésével, mintegy a zenész szakma alsó periferiáját képviseli.

Ha a műkedvelő parasztjátékosról arról érdeklődünk, hogyan sajátította el a hangszerjátékot, többnyire ez a válasz: magamtól. Vagyis az alapfogásokat másoktól elleste s amire azon kívül még szüksége volt, arra magától is rájött; hiszen nem vágyik többre, minthogy az általa ismert dallamokat változtatás nélkül hangszeren is megszólaltassa. Ha akad egy-egy kiemelkedő parasztfurulyás, citerás, ezek többségéről kiderül, hogy többféle hangszeren is játszik s korábban a félhivatásos zenéléssel is megpróbálkozott. Amatőr zenészek – ideértve a parasztszínjátékosok tagjait is – általában nem öröklik a zenélés mesterségét, hanem többnyire felnőtt korukban jutnak hozzá a hangszerhez és a hangszer-tanuláshoz. Nem ritkán maguk a paraszti szülők is ellenzik, hogy gyerekük komolyabban foglalkozzék zenéléssel. A parasztembernek „megvót a regulája: ő gazdálkodó ember s nem kell a cigánság” – emlékezik vissza a parasztyerekből lett csángó zenész édesapja szavaira.¹⁴

A hivatásos zenészek zöme maga is zenész családból származik. Az első útbaigazítást rendszerint apjától, idősebb testvérétől vagy valamelyik rokonától kapja. Családja vagy ő maga később anyagi áldozatot is vállal azért, hogy megfelelő hangszerrel, elismert mestertől tanulhasson, ill. ilyen mellett inaskodhassék. Kezdetből fogva nemcsak repertoárt tanul, hanem a hivatásos zenélés *mesterfogásaival* ismerkedik. Emellett már gyerekként gyakorolja a közönséggel való bánást, ahhoz alkalmazkodást, pl. a lakodalom hagyományos menetét – hogy később rutinos könnyedséggel igazodjék el benne.

Repertoár tekintetében is számottevő különbség van a műkedvelő parasztszínjátékos és a hivatásos népzenei között. Az előbbi csak saját korosztálya aktuális repertoárját

¹² „Un musicien de dimanche” – ahogy S. Baud-Bovy az amatőr görög parasztszínjátékosokkal kapcsolatban (ellentétben a görögországi cigányklarínésosokkal!) megjegyzi; I. Despoinas Mazaraki: *To laiko klarino stin Ellada*. Athén 1959, 7. l.

¹³ Egy Cegléd-környéki mulatságról írt híradásban. *Divatcsarnok* 1853. II. 62. sz.

¹⁴ Dincsér, i.m. 10. l.

ismeri; azt a dallamkészletet, ami környezetében általánosan ismert: csekély kivétellel, vagy kivétel nélkül vokális dallamokat. Ezeket viszont dalolni is tudja. Többnyire hangszeres előadásán is meglátszik a szöveghez való kötöttség: hangszerével mintegy az énekhangot helyettesíti. Nem mindennapi, de jellemző eset, amit pár év előtt egy püspökladányi népzenei bemutatón tapasztaltam: a műkedvelő öreg paraszt tárogatón tizenhétszer játszott el — alig variálva — egy rövid dallamot. Mikor a tizedik ismétlés táján a műsorvezető odasúgta, hogy már befejezhetné, méltatlankodva jegyette meg: „Ez hosszú történet, nem lehet a közepén abbahagyni”. A dallamhoz ugyanis véletlenül éppen balladaszöveget tudott.

Az amatőr zenésznek módjában áll megválasztani közönségét; a hivatásos zenész rá van utalva közönségre: bárkinek játszik, aki fizetni tud érte. Repertoárját is eszerint kell kialakítania: számolnia kell konzervatív közönséggel ugyanúgy, mint a legújabb divat kedvelőivel, helybeliekkel ugyanúgy, mint távolabb lakókkal. Több nemzetiségű területen a különböző nemzetiségek repertoárját is ismeri. A sokféle zene különböző rétegeit természetesen nem raktározhatja el egymástól élesen szétválasztva, hanem ezek bizonyos fokig keverednek tudatában egymással. Az ilyen repertoárra nehezen illik rá a „tiszta forrás” metafora, amit a népzenevel kapcsolatban sokan szívesen, de sablonosan használnak. Érthető tehát, ha századunk elején Kodály és Bartók a magyar népzene tiszta stílusait keresve, a falvakban sem a hivatásos zenészekkel kezdte — sőt azokat többnyire el is kerülte. Bartók a hangszeres népzeneről írott első cikkében, 1911-ben meg sem említi a hivatásos zenészeket — azaz általában a cigányzenészeket. Később azonban Rumanian Folk Music c. gyűjteménye I. kötetének előszavában így nyilatkozik: „A falvakban élő cigányok zeneileg teljesen ahhoz a néphez igazodnak, amely közt élnek; ezért nincs okunk őket kizárni... Hangszeres zene dolgában bizonyos vidékeken, ahol cigányok a 'hivatásos' zenészek, teljesen rájuk vagyunk utalva.”¹⁵ A hivatásos jelzőt Bartók idézőjelbe teszi, jelezve — amiről előbb már szó volt —, hogy a falusi cigányzenész is többnyire csak hajlama szerint professzionista, mivel *csak* zenélésből tud megélni.

Kodály A magyar népzene c. könyvében a hangszeres zenéről írva így fogalmaz: „Vitatott kérdés: népzeneének számít-e a cigányok zenélése. A cigányzenész néprajzi értéke annyi, amennyit a városi dal- és tánczenén felül tud. Mikor a nép dalait játssza, tárgyunkhoz tartozik”.¹⁶

Kodálynak az 1930-as években megfogalmazott szavai óta többet tudunk a hangszeres népzeneről, másképp látjuk annak problémáit. Tudjuk, hogy az igazi hangszeres zenész — a jó hivatásos zenész — hangszeres zenét játszik akkor is, amikor „a nép dalait” játssza. Számára az egész repertoár úgyszólván csak nyersanyag. Azáltal válik zenévé, *ahogyan* azt megszólaltatja. A hivatásos zenész nem törődik a dallamok szövegeivel; a szövegeket csak nagyon hiányosan, vagy egyáltalán nem ismeri. Nem éneklés helyett, — hanem kimondottan *hangszeres funkcióban* (leginkább tánchoz) játssza a dallamokat. Ezért azokat sokféleképpen átalakítja (variálja), tekintet nélkül a szövegre.

¹⁵ „Gypsies living in villages are completely assimilated musically according to the type of people among which they live; therefore there is no reason to exclude them... As to instrumental music, we are definitely depending on Gypsies in certain areas where Gypsies are 'professional' musicians”. Rumanian Folk Music I. The Hague (1967) (4) I.

¹⁶ Kodály Z.: A magyar népzene. Budapest 1969, 81. l.

Közös hagyományban és – összhangban a hagyománnyal – saját gyakorlatában kialakult stíluseszközei vannak, melyek segítségével rögtönzötten tudja a zenélést helyzethez és igényekhez alkalmazni. Ez a *teremtő beavatkozás* a zenélésbe – ez az, ami a hivatásos népzenezt a nemhivatásostól elsősorban megkülönbözteti. Nem mindig művészi „teremtésről” van szó; közepes, sőt már kezdő szinten is így kell zenélnie a hivatásos népzeneésznek. A cigányzenészek korszaka előtt, a századunk folyamán készített duda hangfelvételek tanúsága szerint is, a dudások bántak – a dudazene szintjén – ilyen szabadon és alkotóan az általuk játszott zenével. Századunk elcsökevényesedett, a népzenei hagyományt végső soron csak amatőr szinten *konzerváló* dudazenét nem volt nehéz a tömegek által őrzött vokális hagyománnyal egyeztetni – a vokális zene kritériumai szerint is nagyjából a helyére tenni. Az újabb hivatásos zene – leginkább a cigányzenészek által művelt élő, forrongó „vegyes” hangszeres zene - azonban sokkal kevésbé vizsgálható csupán a vokális zenén kipróbált módszerekkel. Tágítanunk kell fogalmainkat a népzenéről. Hivatásos és nemhivatásos zenészek szerepének közelebbi tanulmányozása egyebek között ezért vált időszerűvé.

Halmos Béla:

ÁDÁM ISTVÁN SZÉKI PRÍMÁS

(Részletek egy készülő személyi monográfiából)

A lassan évtizedes múltra visszatekintő táncházmozgalom létrejöttét – többek között – a táncházakban elsőként bevezetett széki táncoknak és a kíséretül szolgáló tánczenének: a széki muzsikának köszönheti. Az egyes táncok aránylag könnyen elsajátíthatóak és a megfelelő, kialakult sorrendben táncolva testnek-léleknek egyaránt egészséges öröme szolgálnak. Emellett a kísérőzene is az újszerűség élményével lephette meg a hallgatóságot – szerencsésen keveredvén benne az ismert az ismeretlennel. A háromtagú vonósbandában használatos hangszerek (hegedű, 3-húros kontra, cselló vagy bőgő) és a mai szórakoztató zenében is kívánatos, erőteljes ritmika ismerősnek tűnik; a dallamkincs a nagyközönség számára már ismeretlen, a (modális) harmonizálási mód elég régi ahhoz, hogy újként hasson. Előadásmód, stílus tekintetében is a nálunk már rég elfelejtett hagyományok élednek újjá, megismertetvén ismét az aktivizálódott közönséget az élő muzsikából fakadó, szét- és megosztható örömmel.

A széki muzsikát megtanulni vágyók – akik a hagyományos klasszikus zenei ismeretekkel rendelkezünk – hamar rájöttünk arra, hogy ezt a zenét nem lehet kottából megtanulni, de még a hangzó, eredeti felvételtől sem eléggé. Ugyanis olyan játéktechnikai és előadásmódbeli problémákkal kerültünk szembe, amelyek megoldásához már szakképzett tanár segítségére lett volna szükségünk.

Itthon ilyen tanár nem lévén 1972 karácsonyán Széken, a csipkeszegi táncházban találtam rá arra a romániai magyar-cigány prímásra, Ádám Istvánra (*l. 1. sz. mell.*) akiről – a muzsikálás titkait, technikai fogásait faggatva – már az első beszélgetésünkön kiderült, hogy emberségben is mesteremnek tekinthetem.

A személyes találkozás, a széki táncház varázsa, Martin György útmutató-bíztatása, s talán nem utolsó sorban a magam növekvő érdeklődése végül is azt eredményezte, hogy 1974-ben hozzáálltam Ádám István személyi monográfiájának elkészítéséhez. Ennek a munkának egyik fejezete ez az életrajz, aminek műfaját talán a „közvetített ön-életrajz” kifejezéssel lehet legjobban érzékeltetni.

Az életrajz megírásához szükséges adatokat csak a szójhagyományra, a mesélő emlékezetre támaszkodva, riportszerű beszélgetések során tudtam összegyűjteni. (Lajtha László: Széki gyűjtés, Budapest. 1954. c. munkája kivételével – más forrásmunka nem állt a rendelkezésemre.) A magnetofonra vett s később lejegyzett beszélgetések illetve a helyszínen készült jegyzetek anyagának¹ fő forrása természetesen maga Ádám István, de segítségemre volt a múlt eseményeinek felidézésében az egész család.

¹ A felvételek hangzó és lejegyzett anyaga ill. a helyszínen készített jegyzetek az MTA Zenetudományi Intézetének archívumában találhatóak.

Mivel a monográfia kapcsán voltaképp arra keresünk választ, hogy a személyiség miként hat a közösségre – jelen esetben a közösség (falu) zenei életére – szükségesnek látszott a befogadó, a tánczenét „használó” táncosok közül is néhányat megszólaltatni. Azaz – a realisabb kép kialakítása érdekében – célszerű nemcsak a muzsikuszemszövegéből, hanem a táncoló, zenét hallgató közönség kritikai jellegű véleménye felől is vizsgálgatni. Ugyanezért került az életrajzba a muzsikusz „kollégák” némelyikének véleménye is.

Az így összegződő „kollektív emlékezet” megbízhatónak bizonyult. A Lajtha kötetben szereplő – más zenészekre is vonatkozó adatok közül majd mindegyik azonosan bukkan elő a 30–40 évvel későbbi beszélgetésekben is.

I. Családi környezet, társadalmi háttér

Ádám István Icsán, ragadványneve az Istvánból származik:

„... ezt tudja, nekem egy kényes név volt... kicsi koromban adták nekem.”

Ez a kényes név Széken nemcsak a cigányok körében használatos, magyarok is megkaphatták:

„... szóval ő is István volt (Sípos), csak őtet is csúfolták úgy: Icsán, s engemet is csúfnak: Icsán. Aztán úgy mondják Icsán Pista, pedig Ádám István vagyok ... mit tudom én, hogy kenték rám azok!”

Valószínű, hogy maguk a székiek adták neki ezt a megkülönböztető ragadványnevet, mivel volt olyan időszak – 1920 környékén – amikor három Ádám István nevű zenésze (mind prímás) is volt a községnek.

1. Család–rokonság

Ádám István emlékezete csak a nagyszülőikig terjed, de ebből a generációból is csak az anyai nagyapjáról hallott, a többieknek a nevét sem tudja. Nem is ismerhette őket, mert már a születése előtt meghaltak.

„Voltak (prímások Szentegyeden) ... ippeg volt a bapóm, a nagyapám. Én nem ismerem... Hanzi János.”

Az Ádám család eredetéről egyebet nem tud, arra sem emlékszik, hogy honnan származnak s mikor telepedtek meg:

„Itt születtünk ... apánk is ide való volt.”

A család férfi tagjai mind széki születésűek, de az asszonyok a későbbi generációkban is más községekből származnak (Szentegyed, Bonchida, Ördöngösfüzes, Magyarderzse, Kékes).

Édesapja szintén Ádám István (prímás, Szék ? – †1926), édesanyja Hanzi Julianna (Szentegyed ? – †1909). Szüleit korán elveszti; az anyja a szülés után 6 hónappal meghalt, apjáról 17 évesen maradt árván.

„... aztán hazajöttem magamba, csak egyedül. Nem volt se apám – há' nem volt se anyám... egyedül hagytak abban az időben.”

Az édesanyja testvére is zenész volt:

„Volt nekem egy nagybátyám, egy szentegyedi. Édesanyámnak a testvére. Az hozta be (a 3-húros kontrát Székre)... azt hitták ... Hanzi Sándornak.”

Az édesapja két testvére: Ádám József és Ádám Zsigmond – mindketten zenészek, kontrások voltak. Ádám Zsigmond fia volt az az Ádám István, aki – mint az egyik primás – a Lajtha gyűjtésben „id. Ádám István” néven szerepel.

„...mert én muzsikáltam az öreg István bácsival, aki volt Pesten Zsúkiival (Ferenczi Márton)”;

„...az én édesapám az ő édesapjával Ádám Istvánnak, ezek testvérek voltak... hát aztán -- biza -- ő volt vagy 80 esztendő, mikor meghalt. Ezelőtt 5 évvel. Bekerült a szegények házába, Kolozsvárra, s aztán ott halt meg ... nem volt senkije...”

Ádám István Icsán édesapja kétszer nősült meg, az első feleségétől 4 lánya született. A féltestvérek közül Ádám Zsuzsa Zsúkinak volt az első felesége:

„...az volt testvérem nekem, de csak apáról... más feleségtől...”;

„Az a Zsúki az apámnak volt a kontrása ... és sógorunk is volt; a testvéremet vette el feleségnek akkor rég ... az meghalt, s vett egy másikat”.

Az apa második házasságából – Hanzi Juliannával – 4 fiúgyermek született. Közülük Ádám Istvánon kívül már csak Ádám Sándor él (sz. 1903), aki Dobos Károly (egy másik széki primás) kontrása ma is.

A további két testvér közül Ádám József (sz. 1901) *„suszter volt, nem zenélt”*, Ádám György *„gyenge kontrás volt – puha –, inkább kőműves”*.

Ádám István fiatalon – 17 évesen – nősült meg 1926-ban. Felesége Moldován Julianna (Szék, 1908 – † 1977), három gyermekük született. Ifj. Ádám István (sz. 1931) a kontrása, Ádám Sándor (sz. 1939) a bögöse és Ádám Erzsébet (sz. 1946), aki alkalmanként bögőzik is. A két fiú feleségei testvérek: Lurcsi Eliza és Lurcsi Mária – ők Kékesről származnak. Az asszonyok nagybátyja volt Lurcsi György Gyurica, egy másik híres, fiatalon meghalt széki primás (ő is szerepel a Lajtha-gyűjtésben). (A családról I. a 2. sz. mellékletet.)

2. Életrajz

Ádám István 1909. február 11-én született Széken. Iskolába nem járt – analfabéta: *„há’ nem lesz belőle pap – mondták az öregek.”*

Anyanyelve a cigány, emellett magyarul és románul is beszél. Magát magyar-cigánynak tartja, vallására nézve római katolikus.

„Egy román ember volt a keresztapám, széki: Nyikita Juon. Aztán átkeresztelkedtem a katolikusokhoz, eljöttem onnant, nem szerettem. Apámék odatettek a románokhoz, hogy aztán én mikor megnősültem Juli nénivel, akkor katolikus.. ő református volt én általvittem oda. Ő se legyen református, én se román.”

20 évesen vonult be katonának két évre. A szolgálatot Tírgoviste-n töltötte le 1929–31 között.

„...depozit² voltam ... nem voltam rendes huszár ... annyit vertek...”

Ezen kívül katonai átképzésen volt Marosborgón, Szászsebesen, Nagybányán, Bonchi-

² depozit (román) = tartalék

dán, Kolozsváron, Besztercén. Fronton nem volt, Besztercéről hazaszökött. A katonászkodás alatt nem muzsikált. Székről hosszabb időre aztán soha nem távozott el. Mindig a zenélésből, s mellette a földművelésből – állattartásból élt és tartotta el a családját. Néha alkalmi munkát is vállalt, ilyenkor is csak a környező, közeli községekbe jutott el. *„Há’ jártam én fiatal koromban ezeken a falukon: Szekuláj, Gyulatelkén, Göcön, Császáriba, Füzes. Kőműves munkát csináltam. Aztán most már többet tudnak, egy nap-számos többet tud, mint én, mert látják ... jobban értik.”*

1940-ben 3 hold földet vásároltak, „pénzért, 62-ben vették el”. Főleg kukoricát termeltek és gyümölcsöt-zöldséget a kertben. Belépett a „kollektív”-ba, 30 ár kertet (háztáji) kapott, de a felesége halála után ennek felét visszavették. A baromfi, disznó, kecske, stb. mellett néha bivalyt, borjút, fejőstehenet, lovat, szamarat is tartottak.

„Volt nekem bivalyom is ... voltam én szegény ember, gazdag is... most csak szegény vagyok.”

Mindig a cigánysoron (*l. a 3. sz. mell.*) laktak, előbb a „bánya szélén”, két kicsi szobában, majd 1945 után telket vettek – „gazdaembertől, Prózsá Sándortól” – és felépítették a mai házat. Ebben az épületben (lakó)konyha és tisztaszoba van, semmi más; az udvarban egy kis istálló-épület is.

3. Megfogadás, zenélési alkalmak, fizetség

Ádám István számára a megélhetést, a szükséges jövedelmet biztosító forrás elsősorban a muzsikálás volt. Széken a hagyományos életforma felbomlásáig – azaz szinte napjainkig – nagyon sok alkalom adódott a cigányzenészek megfizetett foglalkoztatására.

Egy cigánybanda megfogadása általában csak 1–1 alkalomra szólt. Kivétel ezalól a fiatalok szegenkénti táncháza, itt ugyanis a felkért zenekart 10 hetes időtartamra kötötték le. Minden szegnek rendszerint megvolt a külön-külön bandája – ezért tudott sok zenész megélni Széken. A bandák cserélődtek is, de a szerződések meg-megújításával éveken át is foglalkoztatták ugyanazt a zenekart. Ádám István például 30 éven át muzsikált a csipkeszegi táncházban.

A jobb, „divatos” zenekaroknak állandó jövedelmet jelentő táncházak mellett sok alkalmi muzsikálás is volt. Ezekre rendszerint minden szegen ugyanazt, a saját táncházukban muzsikáló zenekart fogadták meg. Kiemelkedő fontosságú a cigányzenészek megélhetése szempontjából a lakodalom, mert ezt fizették meg a legjobban. A lakodalmon kívül voltak bizonyos naptári napokhoz, ünnepekhez kötődő alkalmak, pl.: a névnapi köszöntők, a kiírás, a sorozás, a rukkolás, az összeadás (juhbermérés), a világitás (halottak napja), május elsejei köszöntés, stb. Bizonyos alkalmak egy-egy adott évszakhoz kötődnek, mint: a farsangi multságok, fonók, aratási kalákák. Mindezeket túl voltak még a bálók, de a keresztelők, a pártaváltság, olykor még a temetés sem múlt el a zene nélkül. Ha fiatal leány vagy legény halt meg, a kíséresen, a sírnál való muzsikálás mellett még rövid tánc is volt a táncházban.

A fizetséget – megegyezés szerint – pénzben vagy természetbeni juttatás formájában kapták meg a zenészek. Az is gyakran előfordult, hogy a fiatalok a cigány valamelyik gazdától bérbevett földjére jártak dolgozni fizetség gyanánt. A kialakult fizetésen felül a táncos vagy az énekelni, mulatni vágyó ember kedvében járó muzsikus

gyakran kapott borraivalót is.

Ádám István zenélésből származó jövedelmét nem lehet pontosan megállapítani, mert a felfogadás, a szerződés csak szóban történt. A következő néhány riport-részlet azt mutatja, hogy még egy olyan elismert, sokat foglalkoztatott cigányzenész is, mint ő, legföljebb a szegényebb sorsú székiekkel élt egy szinten.

Székely István Futurás (széki lakos):

„Mondjuk akkor megfogadtuk a zenészt vagy a cigányt -- mert cigánynak mondtuk... annak kellett mondjuk, mert az volt az ősi szokás, az elnevezése – 10 vasárnapra. Ha megfogadtuk, akkor volt egy olyanapidíj-féléje. S akkor ő aztat terménybe vagy pedig pénzbe kapta meg. Termény volt: kukorica, búza vagy ami ilyen. Melyik fiú mivel tudta kifizetni, úgy fizette ki persze. Én is szegény legény voltam, nem tudtam ... ez-tet el kellett lopjam!”

„Egy legény 10 vasárnapra adott egy véka kukoricát vagy búzát... egy 25 kiló fejenként persze. Körülbelül volt itt vagy 30 legény, aki fizetéssel volt. Persze ott nem mindenki kellett fizessen... régen az a jó szokás volt, hogyha egy családban volt 5–6 legény, ott nem volt szabad fizessen csak egy. Lányok nem fizettek, azok vittek a zenészeknek vagy a cigányoknak vacsorát vagy ebédet, ami járt, sorrendibe jött.”

„Kifizethette... nem számított egybe vagy külön-külön. Legyen a 10 vasárnap kifizetve, hogy a másik 10 vasárnapra ne legyen adós, mert ha adós volt, akkor nem jöhetett a táncba.”

Ádám István:

„(10 vasárnapra) 2–3000 leit hárman. Hát aztán csináltak bált, az külön volt. Fizettek 1–1 százast ők a fiúk – most ebbe a pénzbe. 1–1 százast adtak egy estére. Volt 12 fiú – 15–20-ig – így Csipkeszegen nálam... Aztán kaptunk így dohányra borraivalót.”

„Terményt a 10 vasárnapba adtak, de bálba nem. Aztán ahogy csináltuk a vásárt: 1 q búza a pénzen felül, de csak akkor, mikor volt az a másik világ... mostmár búzát nem...”

„...mondjuk azt mondtuk, hogy lesz 2000 lei és adtok 2 q ... 1 q kukoricát és 1 q búzát. Aztán ha megadták jó, ha nem: több volt a pénz.”

„Persze... jöttek ők, 2–3 fiú, azok voltak a cigányfogadók. Itt a lakáson, ide jöttek fogadni, hoztak pálinkát – azt, amit – bort vagy pálinkát, aztán ittunk, s megcsináltuk a vásárt... az öregasszony -- amíg élt – főzött nekik vacsorát... így.”

Csorba István Kádár (széki lakos):

„Hát nyáron vett így a gazdától egy olyan hold földet, akkor mondta: na, a 10 vasárnapba minden fiú – muzsikál 10 vasárnap – mindenki eljön 1 nap kapálni. Elmentek 1 nap kapálni, akkor kivitte a muzsikát, vitt pálinkát, ennivalót nekik. Kapáltak, énekeltek, ott a sorban, ő meg húzta nekik a csárdást, a tempót – vágták a kicsi málét. Végig egész nap zenélt nekik, meg énekeket énekeltek szóval azok szépek voltak.”

Ádám István (ÁI.) és Csorba István Kádár (CSI.)

CSI: „...rendesen minden vasárnap, meg szerdán is csináltak táncot. 10 vasárnapra meg volt fogadva.”

ÁI: „5 vasárnap alatt az lement.”

CSI: „Mert csináltak hétköznap, szerdán este is táncot, az már tőtt a 10 vasárnapba. Mondjuk ha 10 vasárnapba csináltak 2–3-szor, már nem kellett csak 7 vasárnap muzsikáljon ... s letőtt a 10 vasárnap. Rövidítette a 10 vasárnapot, ha csináltak hétköznap táncot.”

ÁI: *„Hát csináltak sokszor... mikor sor alá kellett menni vagy rukkolás volt, csináltak kedden is. Csak ippeg pénteken este nem volt – akkor nem szoktak – de még pénteken is sokszor volt, ha úgy esett.”*

CSI: *„Csináltak úgy is táncot, ha vasárnap lett a lakodalom s nem köszönt ki vasárnap a táncrúl, akkor csináltak szombaton este táncot, hogy tudjon kiköszönni a vőlegény a táncrúl.”*

ÁI: *„Csináltunk neki egy marsot – egész ki az utcáig – kaptunk egy százast tőle. S aztán sokszor ment... 3 is ki attúl a tánctól egy este. Köszöntek ki hárman is.”*

A zenészek jövedelmének megítélésénél nem szabad figyelmen kívül hagyni azt, hogy a kapott pénzt vagy terményt a zenekar 3 tagja között még szét is kellett osztani. Ádám Istvánnak a fentebb idézett, a viszonylagos jólétre utaló megjegyzése – „... voltam én... gazdag is...” – így válik érthetőbbé. Ő maga ugyanis hosszabb ideig a két fiával muzsikált együtt s azok önálló családalapításáig a 3-tagú zenekar teljes jövedelme egy család megélhetését szolgálta.

II. A zenész szakma

A hagyományőrző falvakban – „Szék városa” talán a legtisztább, legteljesebb példáját mutatja ezeknek – a népzene az az ismeretanyag, amelynek birtokában a muzsikus ki tudja elégíteni a közösség hangszeres zeneigényét, s ennek elismeréseképpen a megélhetését biztosító (vagy kiegészítő) jövedelemhez juthat. Ezeknek a túlnyomó többségükben népi tánczenei ismereteknek a megszerzése, gyakorlati alkalmazása, megőrzése, továbbfejlesztése – bővítése és továbbadása azok a kérdések, amelyeknek megválaszolására még nem rendelkezünk elegendő adattal. A hiány pótlására faggattam Ádám Istvánt és a kapott válaszok már most is igazolják, hogy ez a terület több figyelmet igényel és további adatgyűjtésre van szükség.

1. Tanulás – tanítás

Ádám István a széki zenész cigánycsaládoknál kialakult gyakorlat szerint gyermekként, 8–9 éves korában kezdi a pályafutását. Az édesapja hegedűlni tanítja. Az oktatás tematikáját-módszerét a szükség és a felgyülemlett, öröklött tapasztalatok határozzák meg. Ugyanakkor az írásbeliség teljes hiánya, valamint a „komplexitásra törekvés” a jellemző. A három hangszert szinte egyszerre kezdi tanulni és mint kontrás vagy bőgős, a gyakorlatban is helyt kell hogy álljon már gyermekfejjel is.

„Az én édesapám egy első zenész volt, egy első prímás... szépen leültünk, elővette a hegedűt és elővettem én is. Ha nem csináltam, olyat ütött a nyirettyűvel – a vonóval – ide a szememre, hogy megdagadtam. Olyan komisz ember volt. Megdagadt a szemem... én megszenvedtem érte. Vette a hegedűt, megmutatta nekem É-től egész Á-ig, egész mindent. Megmutatta: ide tedd az ujjad, így csináld – úgy csináld. Aztán úgy, hogy fejbe vettem én ügyesen és aztán úgy ügyesen megtanultam. Aztán elmentem muzsikálásokba bőgözni, aztán kontrázni és aztán beléverte, belé az ember fejít a prímába. Úgy, hogy aztán megtanultam mind a hármat.”

Nincs hosszú felkészülési időszak; alig hogy valamelyest bánni tud a hangszerrel, máris „dolgozni” kezd.

*„Volt egy Laci bácsi nevezetű zenész. Zománc Laci, mit tudom én, hogy hívták; mink Horgos Lacinak hívtuk. De az már ki volt menve a divatból, már csak az apró fiúknak kezdett muzsikálni. Először mondta, hogy én tudok kicsit kontrázni, jobban mint a többi gyerek. Azt mondta egyszer az öregnek (az apjának): engedd el a kicsi fiút, gyűj-
jön velem. Úgy, hogy aztán elmentem a Laci bácsival úgy 7–8 ... 8–9 éves koromba.”*

16 éves koráig bőgősként, kontrásként muzsikál az apjával és más primással is.

*„Az öreg István bácsival – aki volt Pesten Zsúkival – avval muzsikáltam 9 éves korom-
tól ... az ő kontrása (voltam) vagy 6 évig.”*

Ekkor az apjával a két bátyja játszik, ezért ő maga a szükség szerint csapódik hol egyik, hol másik bandához.

„...apámnak volt két fia, neki nem volt szüksége és el kellett menjek máshova.”

*„Aztán apám is elővett engemet – mer’ a nagyobbik bátyám elment katonának – elő-
vett bőgősnek. Én is voltam apámnak bőgőse vagy 6 évig. Azután megint hazajött ez a
fiuk a katonaságtól, elment a másik: akkor lettem kontrás.”*

Az apja haláláig primásként tehát még nem szerepel – legalábbis nem tesz említést róla –, de kontrásként, bőgősként csak ellesi a mesterséget, mert 16 éves korától „primázni” kezd, ahogy mondja: *„azóta mindig ezt folytatom.”*

A hangszerjáték elsajátításához természetesen szükség van az otthoni, egyéni vagy közös gyakorlásra is. Csorba János (széki születésű, szamosújvári lakos) mondja: *„Hát gondolom, hogy Icsán tanult tőle (Zsúkitól) legtöbbit, mert ... hát hallgatták, de a cigányoknak általában ez volt a szakmájuk. Meg idejük is volt reá, hogy muzsikáltak naphosszat otthon, a cigánysoron. Próbálgatták.”*

Hogy kiből lesz primás, az az eddigiekből talán kiderül: nincs eldöntve a gyerekek tanításának kezdetekor. Mindegyik gyerek megkapja a lehetőséget – vagy rákényszerítik – hogy mindegyik hangszeren megtanuljon s aztán a tehetség, a szorgalom és a „kereslet” emeli ki a leendő primást a többi zenész közül.

Ádám István a bátyja is biztatta:

„...azt mondja az egyik bátyám – amelyik most is él (id. Ádám Sándor): Te öcsém, te jobb primás lehetsz, mint mindenki. Kapjál magadnak egy utcát.”

*„Itt, a Csipkeszeg utcába állottam be legelőször... Megfogadtak a fiúk – már én elmen-
tem egy este, muzsikáltam nekik ingyen és ... azóta én primás vagyok. Annak már van
vagy ötven éve, amíg ezek lefolytak. Aztán elővettem a két bátyámat magam mellé
úgy, hogy egyik volt a bőgős, a másik volt a kontrás. Amíg berukkoltam, mind velem
voltak.”*

Első önálló bandájában tehát a két bátyjával játszott, a katonaság után csak Sándor bátyja maradt vele, ő volt a kontrása, bőgős „amilyet kapott”. Később:

*„...már megszületett a fiunk, amelyik van most, ez a Pityu, aztán mikor már 9 éves
volt én is befogtam őt bőgőre. ... Aztán jött a másik. Na, akkor már volt bőgősöm is,
kontrásom is. Ez kitanult aztán jól brácsolni, ez a Pityu. Úgy, hogy azóta a mái napig
is így együtt zenélünk... meg voltam elégedve s ők is velem. Ipege jól ment a dolog.”*

Ádám István kisebbik fia, Sanyi is 9 évesen kezdett bőgőzni, 1948 körül. Ettől fogva apa és két fia 30 éven keresztül együtt muzsikálnak!

Ádám István később – mint már elismert primás –, maga is tanít.

„Hát aztán úgy tanítottam, hogy eljött a fiú hozzám – vagy én elmentem esetleg hozzá – hogyha olyan nagy úr volt. Elmentem hozzá és megtanítottam egy könnyű lassúra (mutatja hegedűn). Aztán úgy tanítottam őtet: na, fogd meg így (e₁ a dallam első hangja) – akkor ő is úgy csinált; na, most a másikat (a₁) s belejött akkor szépen. (A balkéz ujjait nem nevezte meg.) Há’, nem mondtam meg nekik! Látod, hogy csináltam én? Azt mondja: igen. Akkor te is úgy csináld! És megtanulta... Muzsikáltam kétszer-háromszor neki még másokat is – nem csak ippeg eztet –, muzsikáltam kétszer-háromszor, s már megtanult magától már többet. Ő maga magától... Otthon gyakorolta és megtanulta. S úgy, hogy éppen jól muzsikál, most van, aki éppen jól muzsikál.”

Egyik tanítványa, Szabó István, magyar prímás így emlékszik vissza:

„Még az lcsán is inkább ráállott, hogy megmagyarázta, hogy na, ezt úgy kell és hogy kell muzsikálni, hogy szépen gyűjön ki a lassú – hogy kell adni. ... Nekem így magyarázta: kell egy kicsit ízít is adni annak a muzsikának, nem csak hogy rángatjuk ott! Át kell érezni – azt mondja – érzésből, gondold belé magadat – azt mondja – s így fiam. Az öreg elég jó tanáccsal volt, akárhányszor megkérdeztem, vagy együtt voltunk.”

„lcsán örökké felkeresett minket, s akkor odahangolta a muzsikát, ahová az övé volt, hogy találjon a bráccsal. Na, azt mondja, lássuk mit tudsz! ... Elmentem a tánra – már tudták, hogy van muzsikám –, s ők jóindulattal felajánlották, hogy ... mikor volt szünet ... nesze Pista fiam, azt mondja lcsán, próbáld meg! Segítettek.”

Az egyik gyűjtőút során Ádám István engem is tanított – kontrázni is. A 3-húros kontarra akkord-fogásait mutatta, magyarázta (F-dúr):

„Szóval ezt az ujját teszi a közbülsőre (a D-húron második ujjal f₁), a másikat teszi erre (ugyanaz! az ujj az Á-húron c₁), aztán ezt az ujját annyit teszi, amíg hallja: tiszta (első ujj a G-húron: a) ... Figyelje csak meg ... ezt a kettőt ... Mind a kettőre tegye, ez az ujj-begye felét erre, felét a másikra, s eztet melléje. Tanulja meg mostan! Hallja, hogy megy?... Na tessék, nem nagy dolog!”

A fentebb idézetekből kiderül, hogy a széki cigányzenészek körében az ismeretátadás és a zenei gyakorlat megszerzésének módja megegyezik a hagyományos paraszti társadalomban tapasztalható egyéb tanítási-tanulási metódusokkal. A zenei írásbeliség és a szervezett zeneoktatás teljesen hiányzik.

„Mert telefonisták ők is, mi is azok vagyunk, mert a kottát nem ismerjük egyáltalán” – mondja ifj. Ádám Sándor.

A hangszeratanulás is tehát egy, az utánzásra, tapasztalatszerzésre épülő, mindenféle előkészítő elméleti oktatást nélkülöző természetes folyamat, amely időben nem osztható felkészülési és alkalmazási-bizonyítási szakaszokra. Ebben a folyamatban a hangszerek, a zenekarban betöltött funkció szerinti szakosodás is a szükség és a lehetőség függvénye inkább, mint az egyéni döntésé.

Zsúkiról (Ferenci Márton) mondja Ádám István (a hegedűjátékról, a fekvésekről beszélgettünk):

„Ez a Zsúki – látja – még ott (3. fekvés) nem játszott. ... Ő egy nagy brácsos volt, ő az én apámnak volt a kontrása... Aztán 40 esztendőös korában lett prímás. Hát csakis olyan, de a kontrát nagyon jól értette, nagyon, nagyon finom kontrás volt az öreg Zsúki. Aztán nem volt prímása, aztán felcsapott prímásnak. Aztán úgy, hogy volt ő is egy olyan prímás. Itt Széken jó volt ..., amilyen emberek voltak akkor. De nem volt egy

nem tudom mi, ő volt a leggyengébb, ha azt vesszük ... jó politikája volt, tudta magát tenni az emberek mellé...

2. Hangszerjáték – összjáték

Ádám Istvánt a környezete nem kényszerítette rá – s úgy látszik az egyéni adottságai sem olyanok –, hogy a hegedűjátékra vonatkozó, saját szakmai nyelvét kialakítsa. Egyéb zenei műveltség hiányában kölcsön se vehette a megfelelő „terminus technicus”-okat. Így a játéktechnikára, az előadásmódra és a zenei formálásra vonatkozó kérdésekre néha nem szóban válaszolt, hanem ahogy egész életében tette: hegedűvel. Az elvontabb témákat érintő kérdésre adott válaszai is legfőljebb csak ösztönösségéről tanúskodnak (pl. a vonásnemekről):

„Hát aztán az magától kell jöjjön ... maga érti aztat, ugyibár azt mer’ ... Nekünk ami a fejünkbe’ van; bele van vésve. És aki nem kottából muzsikál, mindenki így csinál. Aki már kottából muzsikál az más, de ezek az egyfajta muzsikások, mint mink eztet úgy szoktuk csinálni, ahogy szoktuk.”

Az elvont, szakmai fogalmak hiánya talán Ádám István háromnyelvű analfabétizmusával is magyarázható. Ebben a „közvetített önéletrajzban” ezért néha még egy áttételre van szükség; a tapasztalatokra, megfigyelésekre támaszkodva kell kiegészíteni mindazt, amit „lcsán” megfogalmazott.

A széki tánczenében kialakult játéktechnikát, stílust meghatározó tényezők között alapvető fontosságú az, hogy a zenész tánchoz muzsikál.

„... és a tánchoz, igen... Ezek a vendéglői cigányok ugye vannak sokan. Ott cimbalom van, meg brácsa, nagybőgő, nyavalyatorős, hát ott sokan vannak, hát észre sem vevődik, hogy hogy van, mi van! Csak ott amúgy húzza aztat, aztán sokan vannak, nagy zaj abba a nagy terembe’. Igen, de mikor mi kimegyünk – szegény fejünk – 150 személynek 3 zenész egy lakodalomba! Hát mit tudjunk csinálni? Akkora a szín, mint egész ide nálam a konyha. És aztán hallszódjék az, hogy annyi nép mulasson rajta és semmi izé nincsen, semmi hangszóró. Azért mondom, hogy nehéz, nehéz dolog. Ott, vendéglőben a zenészeknek, ott más. Nem is tudják, hogy mit jelent ez.”

A kedvezőtlen körülmények között olykor rendkívül hosszú ideig kell a zenészeknek játszaniuk.

„És maguknál – mikor elmennek egy táncba – mennyi ideig muzsikálnak? ... 4 órát? Há’ az kevés! Még ki se muzsikálta magát jól! Lakodalomba muzsikál 30 órát!”

30 órát hegedülni – szinte pihenő nélkül –, s mindezt az ünnepi hangulatban kellően megittasodott, táncoló-éneklő tömegben, éjszakázva, porban-dohányfüstben! Ez olyan fizikai-idegi igénybevételt jelentő tevékenység, amit csak akkor lehet hivatásszerűen egy egész életen keresztül folytatni, ha kialakul az a célszerű, gazdaságos erőbeosztással élő játékestílus és technika, ami Ádám István hegedűjátékát is jellemzi. Így most már érthető, hogy a primás miért tartja általában a hegedűt a vállához-melléhez szorítva³ (4. sz. mell.). A ma ismert hegedűtartást (áll és váll közé szorítva, a balkéz nem tart csak

³ Ádám István álltartót nem is használ.

játszik) nem csak azért mellőzi lehetőleg, mert kényelmetlenebb, hanem azért is, mert kiverhetik a kezéből a hegedűt! „Icsán” legszívesebben a térdére támasztaná a hegedűt tartó bal kezét, mint a kontrások, de nem teheti, mert úgy már nem lehet rendesen játszani.

„*Pláne mink, a primások! Nem tehetjük így se a hegedűnket, (mutatja mer' sokan vannak. Kiütik a kezünkéből a nagy fersingek.*⁴ *Nem lehet, hogy tartom így; kiüti a kezéből a hegedűt. Álljon így, így meredten, egy deszkán felülve velem egy pallóra, mind a hárman. Én itt, maga ott, a másik túl, aztán nyomjátok, hogy menjen egész éjjel!*” Ez a hegedűtartás⁵ lehetővé teszi a nagyobb erő kifejtést és megkönnyíti a húr váltást, hiszen most a hegedű a tengelye mentén elforgathatóvá vált.

A népzenei gyakorlatban tehát a balkéz funkciója összetett: tartja a hegedűt, s a hangképzés mellett a húr váltásban is szerephez jut. Ez természetesen kihat a balkéz játékmódjára is. Ilyen hegedűtartásban a kézfej az alaphelyzetben feljebb csúsztatva (a kart nem lehet teljesen kinyújtani) kb. a második fekvés magasságában helyezkedik el. A hegedűnyak felfekszik a ferdén hátranyúló hüvelykujjra és a hegedűtest a bal csuklóra is támaszkodik. (5. sz. mell.) Ebből eredően 1. és 2. fekvésben a fogás változtatása nélkül képes játszani. Az 1. fekvést csak a csukló mozdításával, nyújtással is el tudja érni, illetve előszeretettel alkalmazza a 2. fekvést, ami a műzenei gyakorlatban a legbizonytalanabb fogással jár s ezért „közutálatnak örvendő” fekvés. Ádám István az említetteken kívül még a 3., 4. és 5. fekvést is használja. Ilyenkor a hegedűt már ő is az álla alá szorítva tartja, de a balkéz „dolga végeztével” ismét felveszi a kiinduló helyzetet.

Az ékítés, díszítés lehetőségei is megváltoznak. A vibrátót nem használja.

„*Reszkessen a keze? Én nem szoktam. Nem szoktam sok hallgatókat muzsikálni. Így virrasztónál, halotti nótánál... ilyesmi.*”

Megjelenik viszont az ún., „kecskevibrató”, ami áthatóvá, jobban hallhatóvá teszi a hangot, sok hosszú, kitartott hangnál alkalmazza. Egyébként a hangok díszítésére, szomszédos hangokkal történő színezésére az ismert ornamentek mindegyikét használja (előke, parányzó, mordent, kettős ékesítés, trilla), kiegészítve még a csúszásokkal is. A különféle díszítő elemek alkalmazása műfajonként és a tempótól függően változik (leszámítva a szubjektív tényezőket), de ezek részletes ismertetésére nincs mód. Any nyit azonban feltétlenül meg kell említeni, hogy ezeknek a díszítéseknek fontos szerepük van a ritmizálásban és azt is, hogy balkéz ujjai mindezeket minimális ujjmozgással produkálják. A látvány alapján nem lehet azokra a finom mozgásokra következtetni, amit egy lelassított felvétel igazol. A díszítőtechnikára nem kaptam érdembeli felvilágosítást Ádám Istvántól:

„*Attól függ, hogy milyen a szokása és hogy tudja*”

E tekintetben viszont különbséget tesz a magyar és a román zenészek között:

„... más a román fogás. Figyelje csak meg jól akármelyik zenészt, ha ő magyar, akkor már neki másképpen szól a hegedű a kezibe', román cigány az másképp... az ujjából számít.”

⁴ fersing = szoknya

⁵ Ezt a hegedűtartást valamint a továbbiakban ismertetett bal- és jobbkezttechnikát a zenetörténet korábbi időszakaiban a komolyzenei gyakorlatban is alkalmazták. Lásd: Robert Donington: *A barokk zene előadásmódja* c. könyvének „X. Vonások” c. fejezetét 73–78. o. (Zeneműkiadó Budapest 1978).

A balkéz technikához tartozik még az is, hogy elég gyakran használ kettősfogásokat (a kíséző harmóniába illőt); a dallamzáratoknál alkalmazza néha a balkéz-pizzicatót és a természetes üveghangok közül az oktávnál megszólalót ismeri, ő „üreshang”-nak nevezi.

A vonófogás is az erőteljes, erős hangzást követelő játékmódhoz való alkalmazkodást mutatja. Nem a kápánál, hanem felette fogva megrövidíti az egyébként normál hosszúságú vonót, ami ezzel a nagyobb erő kifejtésre válik alkalmassá. A jobbkez közvetlenül a vonórúdat fogja: a hüvelykujj alatta, a többi ujj felette helyezkedik el. (6.sz. mell.) A hüvelykujj a szőr alatt is tarthatja a vonót. A vonó szőre erősen meg van feszítve, ez is elősegíti azt, hogy a húrra gyakorolt nyomás a lehető legnagyobb legyen.

A vonókezelés, a különböző vonásnemek fontosságát Ádám István is érzi:

„Ha nem tud egy nótát és lekottázza, el tudja muzsikálni. És mondjuk le van kottázva, akkor tudja, hogy jártassa a vonót... hogy hogy megy az a vonó, hol mit játszon? Nem tudja mit csináljon a vonóval... az ujsa odamenyen. Magának jobb lenne, ha fülből csinálná, mint kottából... Le van kottázva, itt az ujsa, de a taktust nem tudja, hogy mit csináljon, hogy is húzza.”

Zsúkit, a legismertebb széki prímást is a jobbkeztechnikája miatt kritizálja:

„Ő csinálta őket, mer’ neki rossz volt a karja. Nem tudta ő úgy csinálni őket, ahogy kell. A vonója nem így csinálta (mutatja: a sűrű tempó-aprája gyors tizenhatod menetet párosával kötve és nem külön vonóra játsza). Azért csinálta így, mert neki rossz volt a karja és ő apámnak kontrása volt valamikor...”

A vonókezelés és a különböző vonásnemek alkalmazása műfajonként változó. A táncramuzsikálás, a rendkívül ritmikus játékmód – az adott körülmények között – megkívánja a határozott, erős vonóindítást, a hallható vonóváltást (evvel is ritmizál!), a hangsúlyos hangoknál a vonó megreccsenése szinte követelmény. A „legato” és a sima „detaché”, ebben az előadásmódban ismeretlen, leggyakoribb a „martelé”, a „staccato” s néha előfordul a „spiccato” is. A nyolcad-tizenhatod mozgások hangjait általában külön vonóra játsza, a kötések közül a ritmuseltolások, szinkópák átkötések gyakran előfordulnak – sokszor ütemek között is.

Ádám István vonókezelése egyéni, ösztönös és improvizatív. A 60 év alatt kialakult készség mindig megtalálja a megfelelő vonásnemet, jobbkeztechnikát a kívánt hatás elérése érdekében. Hegedűjátékáról általánosságban is elmondható az, ami a vonókezelésére vonatkozott: felismerhetően egyéni, ösztönös és a széki prímások között talán a legjobban improvizáló.

Saját képességéről nem beszélt, de mint prímás tudatában van annak, hogy milyen fontos a megbízható, jó kíséret (kontrás és bőgős), vagy ahogy a székiek találoán mondják: a „segítség”.

„Magának is milyen jól esik, mikor hallja, hogy maga után jól fog (a kontrás). Igen, de ha ott köröszöl az a hegedű s maga öli magát, akkor nem megy igaz? De ha jól fog, milyen jól megy! Viszi az embert, s van kedve, hogy csinálja, de ha nem tud, akkor öli magát s nincsen semmi szaporája.”

A jó kíséret mellett a rosszabb prímás is megél:

„Akármilyen gyenge prímás, nem számít, ha van jó kontra. Kiveszi a bajból.”

A prímás feladata a banda összejátékáról is gondoskodni. Ezért tartja „Icsán” fontosnak azt, hogy a prímás mind a három hangszeren tudjon játszani, mivel csak így lehet ellenőrizni, illetve betanítani a kíséretet.

„Csak abból lehet (jó prímás), mer’ akkor az illető érzi mind a hangot és akkor ott nem lehet hazudni,... hogy mondja nekem: nézd, milyen kontrás vagyok én! De aki nem tud brácsolni s nem tud bőgőzni, neki kontrázhat, ahogy akar, mer’ úgyse érti. Igen, de ha én tudom s megtanultam, akkor nem lehet még egy centit se hazudni! Azért mondom magának, mer’ úgy szép, hogy ha mind a hármat tudja. Ha volt egyszer bőgős, azután volt kontrás, aztán megtanulta ezt is. Aztán maga is meg tudja tanítani a maga kontrását: nézd, te, így kell fogni, úgy kell fogni.”

Széken a táncosok elsősorban a jó ritmust követelik meg a zenei kísérettől (a bőgőstől szinte mást nem is), a stílusnak megfelelő zenei együtthangzás másodlagos követelmény. Ezért a helyes harmonizálás már a tisztán zenei igényességet is jelzi Ádám István zenekarában. Már-már „művészi” többlet ez, ami nélkül sok banda megél ma is. *„Ott van – nem azért, hogy kritizáljam – elég jól muzsikál Gyuri is (Moldován György „Ilka Gyuri” széki prímás), de már neki kontrálhat akárki... De nem hallszik jól az a hegedű, ha nincsen, ha nem fogott jól utána – a prímás után – és rosszul hallszik ki az. Ugyibár, ha nincsen az a három hang, hogy találjon, nincs értelme. Aztán öli magát a Gyuri a feleségével és Gyurikával.”*⁶

3. A hangszer

Azok a hangszerek, amelyeket Ádám István a sok évtizedes használat során elnyűtt, nemcsak a hangjuk, hanem az állaguk alapján is gyenge minőségűek voltak.

„Aztán mit csinált a szegény cigány itt Széken. Nem volt honnét pénze – hogy egyet vegyen (hegedűlábát) – odatett egy darab máléhajat. Az volt a palló, felhúzta, úgy kontrázott, mint a huzat. El volt itt hasadva a hegedűje, itt is, ott is, úgy zörgött, mint egy izé!”

„Icsán” a hegedűit vásárolta, ő maga soha nem készített hangszert. Volt rá eset, hogy a fiatalok vettek neki hangszert, ennek fejében 10 vasárnapot ingyen muzsikált a táncházban.

A hangszerjavítást maguk végezték el:

„Reparálni reparálunk. Ha eljött, hogy Pista bácsi, lenne szíves, tegyen nekem egy pallót vagy csinálja meg a nyelvit vagy enyvezést, hasadást, azt megcsináltuk. De így, hogy újból csináljunk hegedűt, azt nem!”

A széki prímás az erős, áthatóan éles hangú hegedűt tartja jó hangszernek:

„Aztán a hegedű annál jobb, hogy legyen jó éles... a strapa hegedű.”

Ez a szempont már a hangszer kiválasztásánál is érvényesül. Amennyiben a vásárolt – kapott „muzsika” hangja nem megfelelő, érti a módját annak is, miként lehet a lélek, a láb, a húrok és a hűrtartó beállításával a hegedű hangját erőssé, éléssé tenni. Még a hegedű karbantartásánál, tisztításánál is ügyelni kell:

„... de tudja meg nem jó pucolni a hegedűt, mer’ elveszi a hangját! Jó, jó pucolni, megtörölni, de az ember mikor ippeg megy hegedülni, akkor ne pucolja meg, mer’ elveszi a hangját. Már nem szól a hegedű úgy. Nem próbálta maga is, hogy – teszem fel -- mi-

⁶ Az említett prímás a fiával és a feleségével játszik együtt – a felesége, mint bőgős csak ritmust játszik.

kor elszakadt egy húr, akkor feltett egy másikat, már a hegedű nem megy úgy. De az meg kell magába erősödjön az a hegedű, úgy hogy jól járjon, tudja? Mert a hegedű mennél többet muzsikál, annál élesebb. Én elmegyek szombaton este egy bálba vagy egy lakodalomba és elmegyek vasárnap is. Úgy menyen az a hegedű, hogy még fájnak az ujjá begyei, olyan erős. De amikor elmegyek oda otthonról és kipucoltam, nem is érzem... olyan, mint a rongy, olyan lágy!”

Ádám István a hegedűt „muzsikának”, a vonót „nyirettyűnek” nevezi, de ma már a régi neveket az általánosan ismertekkel keverve használja. Az egyes hangszer-alkatrészekre vonatkozó elnevezéseket a 7. sz. mell. ismerteti. A hegedűtestben elhelyezkedő, nem látható alkatrészek közül csak a lélekről tesz említést, ezt Ádám István „solyom”-nak hívja. Vonót maguk is készítenek, de csak kontrához és a bőgőhöz (ezekhez rövidebb vonót használnak), a hegedűhöz már nem. A vásárolt hegedűvonót viszont a vonófejbeni szőrbefogásnál – a gyanta-ragasztás és az ék mellett – még finom drótkercseléssel is megerősítik, különben a rendkívül energikus vonókezelés miatt könnyen kiszakad a szőr.

A hegedűre ma már fémhúrokat feszítenek, de korábban bélhúrokat, selyemhúrokat használtak:

„... jobbak vótak a fenébe (a selyemhúrok)! Volt szegény apámnak egy ilyen tekercs selyemhúrja. Így, ilyen formában (mutatja: a hegedűfejnél tekercsben). Amikor hazajött a lakodalomból, aztán itt né, teli volt, odakötötte, ide is kötötte, aztán szakadt el, mert az selyem é-húrok... Aztán – ugyebár – fel kellett húzni akkor is, aztán vagy elkopott a gyantától vagy gyenge volt a selyem, elszakadt. Aztán megint visszatette, aztán az kinyúlott, az a selyemhúr. Milyen baj volt az, hogy az ő hegedűje mindig stimmolatlan volt. Mind a négy húrja... az első volt selyem, az á-húr volt bél, a másik be volt burkolva, de csak selyem (d-húr), a negyedik az is csak selyem volt, bé volt burkolva (g-húr). Na! Ezek voltak a húrok régen.”

Ha a szükség úgy hozta, csináltak húrt lószőrből is (a kontrára):

„Összefacsartunk egy 2–3 szálat, ahogy talált a hegedűvel⁷ és tettünk magunknak G-húrt. Bírta, csak mindig kellett stimmolni, mert vagy az egyik nem volt jó, vagy a másik.”

A hegedű felhangolásához Ádám István nem használt segédeszközt (á-síp, hangvilla): *„Nekem is van három, de elveszem eztet?... Mink megstimmoltuk magunknak egy hangba, amelyikbe gondoltuk meg, hogy a hegedű jobban mennyen, s abba volt.”*

Amióta fémhúrokat használnak, a hegedűt a normál á-nál magasabbra (bé, h) hangolják.

„Jobban megy a hegedű. Nagyobb erő van benne.”

4. A repertoár

Az a zene, amit Ádám István játszik, ma már szerves egységnek tűnik, maga a „széki muzsika”. Az eredetet illetően mégis három világosan elkülöníthető részre tagolhatjuk a dallamok összességét. Erre a primás maga is utal.

⁷ Ádám István fiatal korában még hegedűn kontrázott, nem a ma használatos 3-húros kontrán.

A törzsrepertoár

A törzsrepertoárt azok a dallamok alkotják, amelyeket „Icsán” a széki primás elődöktől tanult – örökölt. Saját szóhasználatában ez úgy jelentkezik, hogy pl.:

„Zsúki volt, ő csinálta, én onnét tanultam” vagy
„Apám csinálta, tőle tanultam” stb.

Természetesen ezek a dallamok is származhattak valahonnan, de Ádám István már mint eredeti széki darabokat tanulta meg őket.

A széki primás elődök – kortársak Ádám István emlékezete szerint: Horgos Laci (esetleg Zománc Laci); Ádám István („Icsán” apja); Ádám István („pesti Icsán”); Ferenczi Márton Zsúki; Lurcsi György Gyurica és Mákó Gyuri.

A ma még élő vagy fiatalabb primások: Dobos Károly, Moldován György Ilka Gyuri, Szabó István és Boli József Bubuci.

A repertoár bővítése – külső hatások

A második a dallamoknak az a csoportja, amire azt mondja: „én csináltam”

„Ezt én csináltam ... faluról,⁸ Ferikétől. Olyanforma ember, mint én, olyan öreg ... Császáriban lakik, egy első primás volt az is.”

Itt tehát azokról a dallamokról van szó, amelyeket Ádám István honosított meg Széken és tőle vették át esetleg a többiek. Az így elterjesztett új, jövevény dallamok különféle úton-módon jutottak el hozzá.

„Ezeket porkák, ezeket mind én csináltam. A magyaroktól hallottam, amikor itt voltak 41-ben.”

„Ez román szirba... énekeltek a tanítónék itt Széken... ők tanították. Aztán csináltunk porkát (belőle) a fiúknak.”

„Ez most jött, egy új tempó. Kitől is tanultuk... Endrétől, Endrének az apja... Sándor bácsi Szilaj... ő volt egy öreg primás, bonchidai. Szóval mikor csináltak cigánybálokat, őket fogadtuk mink a cigányok a bálba..., meghalt. A fia, Endre él, az is jó zenész, csak ez már úri zenész. Puztai Sándor volt az apja, csak csúfolták: Szilaj.”

„Hát aztán faluról, hozták az idegenek. Aztán mentek a román táncra a magyar fiúk, aztán megtanulták... követelték: húzza ke’, Pista bácsi a septyepást.”

„Ezeket én hoztam... így faluról jöttek falusiak. Én tanultam, más cigány nem, más primás nem használja... Én hallottam... Dindisnek hívtuk mink cigányul, lónai, meghalt. Kendilóna itt Bonchida mellett.”

„Ezeket már én csináltam, román csárdás... románbúl.”

„Ezeket mind én csináltam, cigánycsárdás. Az öreg Závoditól ... bonchidai ... tőle tanultam.”

„Hát románoktól, aztán a fene tudja ilyen hol... hát a rádióba hallom.”

„Tudja hogy volt ez!? Pityu (a fia) volt egy bálba’. Hol is volt? Szucságon. És hazajött és hazahozta ezt a tempót és aztán itt tanított meg reá, így fütyörélve: Apám, tudod ezt? Csináld meg! Aztán én megtanultam, én muzsikálom a fiúknak, ez tőlem ered.”

⁸ Az élő beszéd még ma is őrzi Szék egykori városi mivoltát. A székieknek más község: falu.

Ádám István tehát a környező települések zenészeitől is sokat tanult. Ismeretsege a következőkre terjed ki (általában már nem emlékezett a „kollégák” teljes nevére):

<i>Bonchida</i>	Závodi József, öreg Náci, Pusztai Sándor Szilaj, Pusztai Endre, Kolbász Béla, Canka Károly, Canka Gyuri, Muncili.
<i>Szentegyed</i>	Hanzi János, Hanzi Sándor.
<i>Gyulatelke</i>	Dádi, Béla (Magyarpalatkáról származott).
<i>Ördögösfüzes</i>	Pikili, Málé Feri.
<i>Császári</i>	Ferike.
<i>Magyarderzse</i>	Prikolics.
<i>Kendilóna</i>	Dindis.
<i>Beszterce</i>	Mikici.
<i>Kolozs</i>	Aladár.

A repertoárbővítés belső lehetőségei

Ádám István repertorárjában a harmadik csoport a legkisebb, de a legizgalmasabb is. Az önálló, tényleges dallamalkotás csíráiról van itt szó; ez lehet egy új pihenő-átkötő motívum, egy cifra vagy az ismert dallamrészek olyan új kombinációja, amit ő talált ki. Az erre vonatkozó megjegyzésekből némi tájékoztatást lehet kapni a repertoárba bekerült dallamok további életéről, esetleg a dallamromlásról is.

„Apám nem csinálta ezeket belé, ezt már én csináltam (az ún. „Székely-verbunk” vastaghúros része). Az öreg nem csinálta, én modifikáltam ezeket.”

„Eztet én csináltam az én fejemből s aztán nagyon tetszik is a székieknek!”

„Én tettem belé (egy cifra a „Hóhányó” nevű csárdásban)”

„Nekem van egy szokásom, másnak van egy másik szokása (a cifráról van szó). Teszünk mi bele, ami nem is járna!”

„Aztán ez már mindenféle, össze-vissza van rakva – cigány-csárdás.”

„Aztán – tudja – mink is csináljuk, mikor hogy találjuk, hogy jön ki szebben. Aztán ugyibár mink is abban járunk, hogy legyen valahogy szebb, vagy valami. Nem ippegen minden magyar ... úgy van, ahogy tudjuk, teszünk mink is bele valamit.”

„Ez volt egy csárdás az öreg Závoditól – cigánycsárdás –, aztán csináltam belőle egy porkát a legénységnek. Kell mást is adni a népnek, mert ha nem azt adunk, akkor azt mondja, hogy nem jó zenész! Itthon megtanultam s aztán csináltam belőle egy porkát. Csárdásnak tudtam, s csináltam belőle egy porkát.”

A repertoár megőrzése

Ádám István és a fiai zenei analfabéták, így csak a jó emlékezetükre támaszkodhatnak. Az emlékezet ébrentartására azonban segítség is van. Bizonyos dallamokat névvel jelölnek meg. Ifj. Ádám István mondja:

„Tudja, mondjuk csinál egy olyan szapora izét, ... azelőtt nem mondta, hogy szaporán, hanem: Pista bácsi, húzza a Dűd-kutyákét! ... Hogy mennyenek egy kicsit szaporában... Hát a dűd-kutya egy bolond kutya... Veszett, de mi így mondjuk: dűd-kutya.” (dühödt)

Ádám István Icsán is említ dallamneveket:

„Ez volt a Piculás-csárdás. Húzzuk a Piculás-csárdást, így nevezték el. Hát aztán régen

voltak a magyaroknál valami pénz, olyan picula, mit tudom én, én se ismertem. Avval fizette ki. Húzza ki eztet: adott neki egy piculát.”

„Hát aztán ők – a fiúk –, nevezték el... Tóth Pista magának: húzza bapó a Hóhányót! (csárdás) Úgy nevezte el s aztán reámaradt.”

„Széken ez az első csárdás. Ha eztet tudja, akkor tud muzsikálni, ha nem, akkor nem tud muzsikálni. Vastag-csárdás, apámtól kerültek elő.

„Vasmagyar – úgy hívják. Húzza Pista bácsi a Vasmagyart! Így tudjuk, hogy egyik magyar a másiktól melyik.”

Sok dallamot személyekről neveznek el, arról a táncosról-énekesről, akinek kedvence volt az illető dallam:

„Ez a Pusztaié (csárdás), ... kiválasztotta magának.”

Az ilyen elnevezés a személy halála után is sokáig fennmaradhat, de cserélődhet is:

„Ez mostani (újabb keletű csárdásdallam), Zsúkié volt, ... most választotta ki magának egy fiú: Csorba János.”

Ugyanaz a dallam néha két nevet viselt, az egyik szegen másképp nevezték, mint a másikon:

„A Trombitásé (magyar), trombitás volt ő, az öreg. Így csak a faluba trombitált, mikor kellett valamit dobolni. S akkor azé volt az a magyar, s azért volt elnevezve: a Trombitás Siposé. S aztán itt Csipkeszegen nevezték: Trombitás Siposé, s aztán Felszegen: Vasmagyar.”

Segítheti a memóriát az is, hogy melyik primástól vagy honnan, melyik községből tanulta a dallamot:

„Horgos Lacinak a ritkája, há' ez régi dolog. Van sok ritka nótája Horgos Lacinak.”

„Zsúki volt, ő csinálta, én onnét tanultam.”

„Ez is a Málé Ferié volt, ő-tőle fogtuk.”

„Málé Feri csinálta. Ő Füzesről került ide, aztán azokba' az időkkbe, aztán megtanulta az öregektől.”

„Cigánycsárdás, én csináltam. Az öreg Závoditól hallottam – bonchidai.”

„Ezek Bonchidáról jöttek, nem is Bonchidáról, Magyarderzséről. Prikolics hozta – egy jó primás volt. A bátyámnak, Gyurinak a lakodalmát ő muzsikálta Kucitár Anikónak – az is onnan való volt. Fiatal voltam én akkor.”

„Ez a sűrű tempó, ez már nem széki, hát körülbelül patfalvi.”

A különösebb ismertetőjel hiányában sokszor a táncos – előre énekelve-elfütyülve – idézi fel a kívánt dallamot. Ádám István a dallamok szövegét általában nem ismeri, ill. a szöveg nem juttatja eszébe a kapcsolódó dallamot (a szövegek ugyanis vándorolnak, ugyanazt a szöveget más-más dallamra is lehet énekelni). Gyűjtés közben szövege szerint kerestem a dallamot, ifj. Ádám István felvilágosított:

„Nem tudja elkezdeni? Itt a baj! Ha valamit maga akar kérni, nálunk csak úgy kérheti, ha egy picit tud belőle valamit.”

A dallammegőrző memória tehát kollektív jellegű, de jó primásnak az számít, akit nem kell megsegíteni a megfelelő dallam felidézésében. A hagyományörzés kollektivitásából fakad az is, hogy a zenész önmagáért nem őriz meg sokáig egy dallamot – kivétel természetesen van. Ha nem kérik, követelik a táncosok a dallamot, az visszaszűllyed a paszszív tudás szintjére.

„Ezt már rég nem húztam, én se muzsikáltam, nem volt kinek.”

„Tudja, hogy meg kell nekem gondolkozzak rajta, mert régi dolgok ezek. S aztán nem használjuk most.”

„Hát már én – tudja a fene – már én ezt is tudom, azt is tudom, ... én nem nagyon használom, aztán elfelejtettem. Összezavartam őket.”

Gyűjtés közben sokszor eljutottunk az emlékezet határmezsgyéjére, amin túlról a megfelelő környezeti hatások, nevek, személyek, alkalmak, stb. pontos felidézése nélkül már nagyon nehéz a primás emlékezetébe visszacsalogatni a keresett dallamot. „Hagyjatok, mer’ megnyugszom, s majd valahogy eszembe jut... lassú...?”

Néha véletlenül tűnő események segítettek; pl. ifj. Ádám Sándor a 3-húros kontrán akkord-meneteket gyakorolt, s erről eszébe jutott az apjának egy sose-hallott magyar. Szabó István, primás-kolléga így magyarázta:

„Sanyi, lásd, te hoztad ki. Nekifogtál muzsikálni s mindjárt eszébe jutott Pista báty-nak. Mi van még abba’ a muzsikába’, mennyi mindent ki lehet venni!”

A teljes repertoár ismertetésére most még – és itt – nincs lehetőség.⁹ Érdekes azonban odafigyelni Ádám Istvánnak a zenei műfajokra utaló észrevételeire. Ezekből a zene mellett a tánc, sőt az egész község életének változásaira is lehet következtetni.

„A septyepás (hétlépés) most jött be 15–20 éve. Eredetl a románoktól jött... Most már a septyepás után ... azt mondják neki itten „előre”, mert nem tudják a székiek ne-kie másképpen.”

„Eztet (a gólyát) a hostátiak táncolják Kolozsváron, ... volt itt is, ritkán.”

„Ezeket a ritka tempókat mind én csináltam. (Zsúki nem játszott még ritka tempót külön.) Nem volt nekije. Akkor nem használták. Ők a magyarba mentek tempózni, ritka magyarba tempóztak ők.”

„Mentek köszönteni a zsidókhöz. Aztán mikor mentek – így az ajtón – köszönteni, aztán voltak ilyen rendes köszöntőjek a zsidóknak... Muzsikáltam nekik, muzsikáltam zsidó lakodalmat. (Hogy táncoltak?) Sehogy se... férfi a férfival, asszony asszonnal... mondjuk úgy egy kis valcert, a nők ilyen keringőt.”

(A széki románoknak játszik-e?)

„Én is muzsikálok, de inkább falusiak jönnek, mikor úgy nagyobb táncok vannak, amikor bált csinálnak. Császáriból, Boncrúl, mikor honnét kapnak ők. Románt tudok egy keveset, nem sokat, csak ippeg. (Miket táncolnak a románok?) Csak csárdást, román csárdást, ezeket a másféle lassúkat; românește, bătuta... a csárdásnak, aztán valcert táncolnak és septyepást... Dea-lungu; nem táncolják. Aztat tudom, hogy ott fordítják az asszonyt..., a tempókat, a Gyulatelkit mind táncolják.”

„Mük... hát hogyne, tudunk mük akármit (valcer, tangó, foxtrott), ... Sanyi jobban tud.”

⁹ A gyűjtés és az anyag feldolgozása még nincs befejezve, így a repertoár nagyságát és összetételét még nem lehet pontosan meghatározni. Mintegy 250-re tehető az eddig gyűjtött dallamtípusok száma. A tánc-műfajok szerinti összetétel: sűrű tempó 15; ritka 5; verbunk 5; magyar 50; lassú 40; csárdás 70; porka 10; hétlépés 2; sebes lassú 10; egyéb 40 dallamtípus.

5. A zenész-táncos kapcsolat

A falusi muzsikások helyzete, a táncosokhoz való viszonya egyértelműen alárendelt: a kapott fizetség fejében úgy köteles muzsikálni, ahogy a táncolni-mulatni vágyó közönség megköveteli.

„Ahogy szereti a nép, ahogy kéri.”

Mindig a táncos határozza meg mit és hogyan játsszon a zenész. Székely István Futurás (széki lakos):

„... a cigány nem diktálhatja. Amit kér az a fiatal, aztat húzza a cigány. Tudja is húzni akármelyik, máma is.”

A zenész-táncos kapcsolat vizsgálata bebizonyítja, hogy a „népzenei szolgáltatást” nyújtó muzsikás számára sem közömbös az előtte táncolók táncbeli tudása, rátermettsége.

„Aztán ezek hozzák ki a jókedvet a zenészekből. Ha van jótáncú vendég, akkor megy a muzsika, ha nincs aztán — én legalábbis azt mondom — nálamnál makrancosabb nincs a világon. Én tudom, hogy mit kéne csinálni, de nem csináljuk. Kinek csináljam, úgyse érti, akárhogy csinálom; neki jó. De már aki tud táncolni az bizony meg is követeli és van is kedvünk rá. Tudom, hogy megcsinálom neki ezt a csárdást, ez tud táncolni reá. ...ha nem tud táncolni én nem tudok muzsikálni!”

Ádám István többnyire személy szerint ismeri a táncosokat, de a 60 év aktív muzsikálásban szerzett tapasztalatai is megkönnyítik a munkáját. Sok táncos-generáció megfordult a keze alatt, kiismerhette a táncosok lélektanát, s így akár az egyéni igényeket is ki tudja elégíteni.

„Alig, hogy meglátom az embert, hogy ez szeretné ezt a csárdást, mert ezt szereti. Én már tudom előre, már amikor ott van előttem, már megcsinálom. Úgy belé vagyok szokva, már tudom neki a mozgásáról. Meg már ismerem a népet.”

A zenésznek aktív szerepe van a tánc hagyomány átörökítésében is. Az „aprók táncában”¹⁰ csak a muzsikás tanítja a gyerekeket táncolni. Csorba István Kádár (széki lakos):

„...volt aprók tánca. Olyan kicsiknek még — 7–8–10 éveseknek — külön volt tánc, s ott már tanulták a táncot ilyen gyengébb zenészekkel... Ott muzsikált nekik, s mikor fordította... most húzta a csárdást s nem értette senki, hogy mit húz, azt mondta: csárdás, fiúk. Akkor fordította magyarra: fiúk, most magyar. Ne táncoljátok a csárdást, most fogjátok össze négyesbe! Csinálták az apróknál is már (a tempót). Akkor azt mondta a cigány: na, gyertek ide kicsik, gyertek, most húzok nektek egyet, mert tanította őket, hogy tanuljanak meg tempózni, mert aztán akkor azért kapja a pénzt.”

A tempó, a legnehezebb széki legényes tánc tanítása, zenészekkel közös tanulása a későbbiekben, a legénykorú táncosokkal is folyt.

„...Tudja, abba járt mindegyik cigány... az ő legénye tudjon jobban táncolni, mint más utcán. Én is abba jártam, és aztán: na, nézd meg te, ez ilyen tempó, ez így van, úgy van. Mi mondtuk, aztán megcsinálták itt, aztán megtanultak egy csomóan. Megcsinálják egy páran ott nálunk Csipkeszegen, mert én tanítottam őket. Mondtam, hogy gyertek ide fiúk, tempózzatok, ti is csináljátok... Sanyi a gordonnal, amikor én csa-

¹⁰ A kisgyerekek számára rendezett táncmulatság Széken.

pom, akkor tük is. Úgy csináltuk. ...Sanyi aztán beléhozta őket – tudták ők úgy-ahogy, de nem tudtak a muzsika után. Aztán, na fiúk! Most kell ütni, nem akkor mikor tük, akkor úgy csinálták, megszokták.”

A jó tempósnak nagy volt a népszerűsége, sokat is áldoztak rá a széki legények, hogy megtanulják a tempót.

„Aztán ezeket a régieket itt tanítottuk meg a házban. Hogy haragudott az öregasszony, kellett, hogy takarítson: sárok voltak. Én muzsikáltam nekik, ittak-ettek s tempóztak. Ők akarták eztet, aztán láttam, hogy ő erre jól tud, aztán elneveztük Székely-tempónak (a táncos neve után), mer’ neki adtuk. Na, legyen a tied: Székely-tempó. (Nem ingyen adták.) Dehogy! Meg van az fizetve. Tudja ű fogadott bennünket – már nem egyedül, ő volt a cigányfogadó. Aztán hozott búzát, hozott kukoricát, aztán volt szekere – akkor volt mindenkinek marhája – aztán csináltuk ezt a házat – abba az időbe hoztak követ, dolgozott nekünk.”

Székely Istvánt, a tempó „tulajdonosát” is megkérdeztem:

„Icsán, ez az Ádám István – aki most is már öreg cigány –, ez hallotta valahun eztet a zenét. Ő akarta, hogy eztet mi is tanuljuk meg. Persze nem úgy volt, hogy ő adta, mert ő nem tudta adni az ízét... közösen. A zenét tudta, de nem mondta sohase, hogy honnét hozta. Vagy ő találhatta ki, vagy összerakta, ezt nem tudni. Elhívott, jártunk hozzájuk – voltam én, Sükő Gábor István és Sipos István.”

A tempózás megtanulása sok időt, gyakorlást igényel. A mai széki fiatalok többsége eljár dolgozni, s így a tempót se tanulhatták meg jól.

„Vannak, de gyengék. Útik a csizmájukat eleget, de hogy csináljanak valami figurákat ott, hogy az ember lásson mit rajta – nem!”

III. Kritika

Az alábbiakban közölt, különösebb magyarázatra nem szoruló dokumentumok Ádám Istvánra, a muzsikusra és az emberre egyaránt vonatkozó kritikák, amelyek táncosoktól, zenész kollégáktól s családtagoktól származnak. Nem teljes az a kép, ami így kialakul, de egyértelműen bebizonyosodik az, hogy miért tartják Icsánt Szék község egyik legjobb, legrátermettebb muzsikusának – zenekarával együtt.

„Hát máma szerintem Icsán Pista, aki megtartja inkább a régi szokást. Károly (Dobos, prímás) is elég jól muzsikál, csak azért ő valahogy nem olyan jó mestere a hegedűnek, mint például Icsán, nem szól a kezibe úgy a muzsika, olyan szépen. Én már ahogy látom, az Icsán Pista áll az első helyen.”

„Icsánt nagyon szeretem azért, mert nagyon jó és régies nótákat húz... Pista bátyám -- Icsánnal nagyon jól játszik Ádám Pista, gordonnal Ádám Sanyi (a fiai), ez prímázni is nagyon jól tud már a mai nappal.”

A zenekarról az is kedvezően nyilatkozik, aki egyébként Ádám Istvánt nem kedveli annyira:

„Ippeg az a helyzet, hogy Icsánnak jó a bandája, ez hozza ötet helyre!”

Külön dicsérik a bőgőset, aki nem csak ritmust játszik.

„Hát olyan bőgős nem volt Széken, mint máma Sanyi. Az Icsán Sanyi amit tud, a többi... nem is tud olyan jó hangokat fogni.”

A kedvelt, elismert zenész a jó hangulat kialakításáról is gondoskodik:

„Nem tudott egy se úgy mulattatni – nem igen tudott – mint az öreg. Igaz, hogy hallgatott is rám örökké. (Én hallgatok, ha van ki után!) De van aki után! (Van, sok is!) De az, amelyik belétoppint, mint veréb az aludttejbe, azután nincs mit hallgatni! (Nem is hallgatok utána.)”

Ádám István játéktechnikáját, a követelményeknek megfelelő előadásmódját és repertoárjának gazdagságát kollégái is elismerik:

„Öreg, de még ebbe’ a tempókba’ nem tudjuk utolérni.”

„Icsán a legelső a „tempóba” Széken, az talán még alkotni is tud. Ő beletesz olyanokat a verbunkba, hogy tudom, azt akkor tette bele. Csakis tőle hallok olyant. Nem is tud olyant – egy se tud –, mint az Ádám István, az öreg. Olyan, mintha villany mozgatná az ujjait.”

„...valóságosan, ahogy kihúzza a széki lassút – amit az előbb elkövetett az öreg –, azt nem csinálja meg senki se... Legyen egy kicsi istened, te, érezz... , hogy tényleg átkozza aztat az izét. A nótának is megvan a maga módja, nem hogy összehányjuk, mint a szennyest! Hallgasson ide! Én, mikor a halálos órámon leszek, akkor is, ha épp ilyent elhúz – elhúzza ezeket a nótákat (lassúkat) –, én akkor is még fogok élni 48 órát!”

„Icsán, az tud legtöbbet ilyen vastaghúros magyarokat.”

Természetesen nem szereti mindenki Icsán muzsikálását (általában minden szeg a saját, megfogadott muzsikását tartja a legjobbnak).

„Hát fáj az Icsánnyal a lábam... Nem számít az, hogy gyorsan húzza vagy hogy, mi tudom én... valahogy ő megszagatja, vagy mit csinál vele. Az ember jobban utána kell figyeljen. Nem olyan éles a muzsikája? Nem tudok úgy véle táncolni. Gyuricával szoktam, jó éles volt a muzsikája, az úgy vitte az embert! Kell vigye a zene az embert!”

Sok zenész egészségét teszi tönkre az ital, s így a keresettől is elesik. A falu se becsüli sokra a részeges, megbízhatatlan muzsikust. Ádám István ez ügyben még az elődeit követte.

„Hát az öreg Ferenci ivott, de csak mértékletesen. Talán olyan korrekt cigány nem is volt, mint az öreg, s akkor Gyuricát is lehet mondani, s aztán Icsánt is. Úgy, hogy ezek elég mértéktartóak voltak.”

Ádám Istvánnal kapcsolatban az egyik táncos voltaképp megfogalmazza a művészet is így a művész tevékenységének létjogosultságát is (a lakodalomról beszél):

„Szomorú volt, de szép. Bejött a vőfély: „Levettem a húgomnak a pártát a fejről” – ő elmondta, akkor aztán a cigány elkezdte: „Elvesztettem a pártámat, jaj bánom, jaj bánom, csak a régi szeretőmet (sajnálom).” Akkor is csak ezt mondta, azért kimondta a lány aztat, amit akart. Nem ő, de volt aki kimondja nekije. A cigány segített neki, hogy ő érezze meg aztat, hogy mondja meg, amit akart. Legtöbbnek így volt, nem érzésből ment. Ment – régen pláne – az csak azért ment, hogy én megyek egy gazdához.”

A fenti idézetek azt igazolják, hogy Ádám István az anyagiak mellett erkölcsi elismerésben is részesül. A következő észrevétel viszont arról, a ma még mindig érvényes felfogásról tudósít, ami szerint a muzsikálás nem számít igazi munkának. Csorba István Kádár (széki lakos):

„A zenészeket nálunk mindig becsülték, nálunk örökké becsülték, jól megfizették őket. Ebből éltek. Most már inkább dolgoznak, de akkor eleinte nem is dolgoztak ők. Ha elmentek nekije kapálni egyet 10 vasárnapba, akkor egy csomó kukoricát össze gyűltek, ő lemuzsikálta. Ő nem dolgozott, csak lemuzsikálta. (A muzsika az nem mun-

ka?) *Hát mégis... ő 10 vasárnap muzsikált annyit, hogy a másik egész héten kellett kapáljon magának, hogy legyen egy annyi nekije.*"

Ádám István nagyobbik fia – „Pityu, a kontrás” – az egyik, gyűjtés közben kialakult beszélgetés során egy – szinte vallomásszerű – nyilatkozatban fogalmazza meg az apját dicsérő véleményét.

„...az öreged addig nem akarom megbúsítani, de amikor az öreg meghalt, én végeztem! Én kontrás többet nem leszek. Öreg gyáros leszek, uram! (Szeretsz te jobban annál zenélni!) Á, ... nem megy. Tudod mért nem megy? Az öreg meghal, aztán járunk dolgozni. Ez úgy menne, hogyha csak ötet használná az ember. S akkor meg csak belőle nem lehet megélni. Mert... nagyravagyók vagyunk... Széken meg lehetne élni így mondjuk amennyi mindenem van; csak legyen mit egyek s mit felvegyek, s amim van maradjak meg avval. De hát ... ki tudja, hogy mi kell?”

Ádám István élete egybeesett a széki muzsika (egyik?) „aranykorával”, a falu hagyományos életformájának felbomlása pedig öregedésével s kiöregedésével azonos időszakban következett be. Fiai – a bandája – elhagyták, nem muzsikálnak vele: az egyik elköltözött Székről, a másik a megélhetést biztosító, ma népszerű fiatal primáshoz, Bubucihoz szegődött kontrásnak. Mint idős zenészt, már nem nagyon hívják muzsikálni.

„Aztán így egyedül itt... nincs hová menni sehová. De ha megyen az ember – elmegy egy házhoz – akkor mindjárt azt mondja, hogy a feleségéért menyen, ha meg egy idős asszonyhoz: azért menyen, hogy vegye el feleségének – s nekem pedig nem kell. Na, csak hírbe hozzák az embert, s nem mehetek sehova. Igen, bizony itthon kell üljek. Még amit nem is kell, még azt is dolgozom unalmamba. Így aztán... lenne valami... egy kis rádiót, vagy amit kap; valamivel töltse az ember az idejét. Aztán többet nincs semmi követelésem magától soha. Csak annyi, hogy jöjjön el a temetésemre, ha meghalok. Azt szeretném, hogy lássam... de aztat nem látom meg, ugye? (...én nem tudom...) Nem biza, nem próbálta még maga se, ugye? Ne is próbálja maga még. Azt mondta az öregasszony – így hatta meg nekem –, hogy egy esztendeig hagylak, ha meghaltam, de mikor betött a második, téged is kísérnek. Így ajánlta nekem... azért nem muszáj, hogy igaz legyen!”

Végezetül álljon itt még néhány riport-részlet, amelyben Ádám István két alapvető dolgot fogalmaz meg: Széken a hivatásszerű muzsikálás fárasztó, speciális képességeket igénylő munka és hogy ennek ellenére szereti azt, amit csinál.

„Nagyon, nagyon nehéz és fárasztó. Menjen el kőművesnek – mert mi, kőművesek kővel dolgozunk – emelje a nagy köveket a tegye a falra és... minden. Este lefekszik és kipihen magát, reggel megint dolgozik, amennyit tud. Igen, de itt, amikor elmenyek egy lakodalomba 3 napig – nem kell nekem enni se! Úgy tönkre teszem magamat! Nem kell nekem se étel, semmi, hogy csak aludjak, de még azt se tudom jól, mer’ úgy el vagyok fáradva, hogy mindenem fáj. Nyak, karom, minden... az ujjaim is. Nagyon fárasztó.”

„Igen. Hát aztán így van ez a mesterség. Még az is kurva volt, aki kitalálta ezt a hegedűt, s nem tudom, ki tudta kitalálni? Mikor kezdődött ez a világ, nem tudom, hogy is tudta kitalálni, s nem tudom, ki?

Szép, nagyon szép, de nagyon fárasztó. El se tudja képzelni egy másik ember, hogy mit

jelent ez! Azt mondja: há' aztán mi az, ... a fene az. Könnyű húzni azt a vonót! Há' mi az – íeülve! Igen, de adnék én nekie csak két darab fát, hogy 30 órát húzza velem ott, csak ennyit, hogy ne halljam, hogy mit csinál – nyikorog! A fával csak mindig csinálja, mint mink! Nézze meg, hogy azt mondaná: menjen, a fene hogy egye meg, többet én nem...!”

(Tud beszélgetni játék közben?) ... ne is szóljon hozzám, nekem nem kell, hogy beszéljek velük... vagy jöjjön egy nő oda, hogy engemet izéljen, fogdosson, engemet hagyjon békén! Nem kell, ha hegedű van a kezemben, hagyjon békét!”

„Milyen gyönyörű volt az a lassú, mit gondol maga, egy akkora nagy házba vagy csűr-be. Aztán körbeálltak az egész fiatalság, lányok, aztán azok a szép, régi lassúk... az öreg fiúk -- régen, ezelőtt 40–50 évvel – olyan éneklést csináltak, hogy igazán érdekes volt, hogy hallgassa meg az ember. Tudták, úgy lányok, úgy fiúk. S a zenész ment, úgy ment, hogy gyönyörűség volt hallgatni.”

„Ennek kell egy kicsi türelem, kell egy kicsi odaadás, aztán úgy nem, hogy tartok magamnak szeretőket és aztán nem tudom mindent megcsinállok – úgy nem tanulja meg. Engem se érdekelt soha, én nagyon szerettem ezt a hegedűt, élveztem nagyon. S még máma is. Amikor kiállok a 3 fiammal¹¹, s elmenyünk muzsikálni – hermonika, kontra s bőgő, Sanyi mellettem van; aztán, amikor akarok úgy muzsikálok: tiszta élvezet.”

(A nyomdai munkák közben érkezett a szomorú jelentés, hogy ÁDÁM ISTVÁN 1980. augusztus 28-án, életének 72. évében meghalt.)

¹¹ A „harmadik fiú” az unokája: Ádám Imre.

Helynévmutató

Beszterce – Bistrița (Beszterce-Naszód m.)
Bonchida – Bonțida (Kolozs m.)
Boncnyíres – Bonț (Szolnok-Doboka m.)
Császári – Cesariu (Szolnok-Doboka m.)
Göc – Ghiolț (Szolnok-Doboka m.)
Gyulatelke – Coastă (Kolozs m.)
Kékes – Chiochiș (Szolnok-Doboka m.)
Kendilóna – Luna-de-Jos (Szolnok-Doboka m.)
Kisszék – Săcălaia (Szolnok-Doboka m.)
Kolozs – Cojocna (Kolozs m.)
Kolozsvár – Cluj-Napoca
Magyarderzse – Dîrje (Szolnok-Doboka m.)
Magyarpalatka – Palatca (Kolozs m.)
Marosbörgő – Mureșeni-Bîrgăului (Beszterce-Naszód m.)
Nagybánya – Baia Mare (Alsó-Fehér m.)
Ördögösfüzes – Fizeșul Gherlei (Szolnok-Doboka m.)
Szamosújvár – Gherla (Szolnok-Doboka m.)
Szászsebes – Sebeș (Szeben m.)
Szék – Sic (Szolnok-Doboka m.)
Szentegyed = Vasasszentegyed – Sîntejude (Szolnok-Doboka m.)
Szucság – Suceag (Kolozs m.)
Tîrgoviște (Moldva)



1. sz. melléklet
Ádám István 1974-ben



3. sz. melléklet
A széki cigánysor látképe



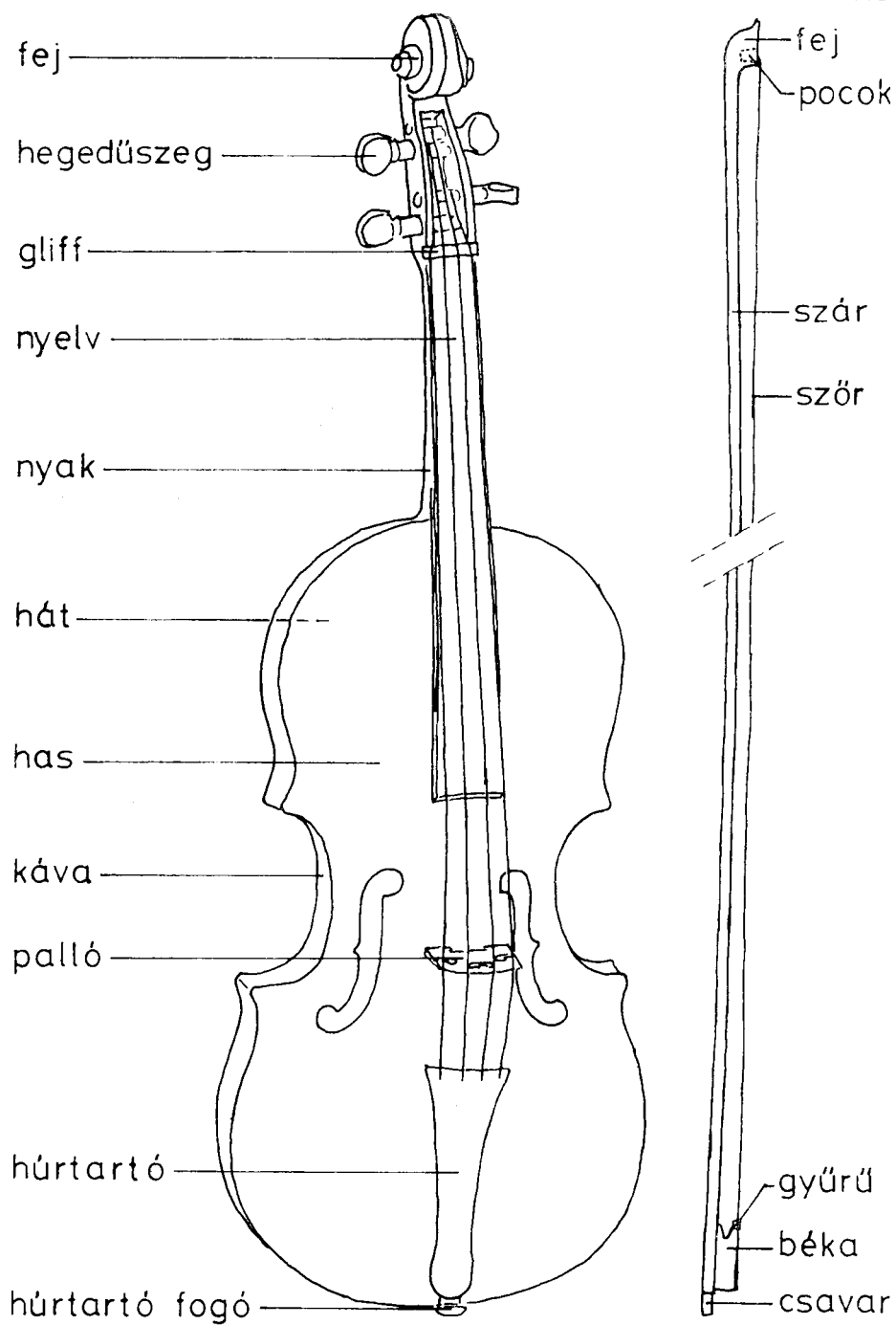
4. sz. melléklet
Jellegzetes hegedűtartás



5. sz. melléklet
Hegedűtartás és a balkéz fogásmódja



6. sz. melléklet
Hegedűtartás és vonófogás



7. sz. melléklet

A hegedű és a vonó részeinek elnevezése Ádám István szerint



Kovalcsik Katalin:

NÉPI HÁRFÁK MAGYARORSZÁGON – KÉT HANGSZERKÉSZÍTŐ MESTER¹

A népi hárfázás hazánkban ritka, kihalófélben levő jelenség, jórészt Ausztriából betelepült cigányzenészek leszármazottai művelik. Jelenleg mintegy tizenkét muzsikusról tudunk, akik az ország különböző vendéglátóhelyein játszanak (főként a Dunántúlon). Többségüknek házilag készített, néhányuknak pedig igen rossz állapotban levő gyári hárfája van.

Az általánosan ismert, szimfónikus zenekarokban is használt duplapedálos gyári hárfa mai alakját és ezzel hangnemi lehetőségeit több évszázados fejlődés után kb. 150 éve nyerte el.² Népi hárfáink egyik érdekessége, hogy e – több száz éve Nyugat-Európában lejátszódtott – hangszerfejlődési folyamatot is szemléltethetjük velük, hiszen a népi zenészek is igyekeztek lépést tartani a változó igényekkel. E folyamat valószínűleg utolsó állomása Gertner János és Wuchinger Gáspár hangszerkészítő mesterek munkássága.

A hárfás családokból származó két mester különböző körülmények között él és dolgozik. Gertner János (szül.: 1912 Herend, Veszprém megye) elbeszélése szerint már az 1930-as években készített magának gyakorló hárfát, ez a szokásosnál kisebb és hangolási mechanika nélküli volt. Pedálos hárfákkal először a háború után kísérletezett, ezekből napjainkig kb. tizenöt készült el. Egy részüket testvéreinek adta el, akik közül hárman még ma is muzsikálnak a Balaton környékén.³ Gyermekkorra óta játszik kenyérkeresőként a Dunántúlon, 1945 óta Mohácson él szegényes körülmények között.

Wuchinger Gáspár (szül. 1911 Bonyhád, Tolna megye) fiatal kora óta Pesten játszik, érdekes és ismert egyéniség a fővárosi cigányzenészek között. Kapcsolatba került hárfaművészekkel, alkalma volt gyári hárfákat tanulmányozni, magának is volt több szimplapedálos hangszere. Ezeket alaposan kiismerte, mert néhányat tönkrement állapotban vett meg, majd kijavította és továbbadta azokat. Saját ötletes terve alapján ké-

¹ Ez a dolgozat részlet egy készülő tanulmányból, mely a népi hárfák külső leírását és játéktechnikai problémáit tartalmazza. Ezekről a hangszerekről először Manga János írt: *Die Harfner der Plattenseegegend.* Acta Ethnographica, Bp. 1962, XI/1–2. Sárosi Bálint a technikai leírást pontosította: *Die Volksmusikinstrumente Ungarns. Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente*, Leipzig 1967.

² A gyári hárfa fejlődésének ismertetését lásd bővebben: Zenei lexikon. Bp. 1965. II. kötet 134. old. Kunitz, Hans: *Die Instrumentation, Teil XI: Harfe.* Leipzig 1960. Zlinszkyné Sternegg Mária: *Az Iparművészeti Múzeum két francia hárfája. Különlenyomat. Az Iparművészeti Múzeum Évkönyve*, Bp. 1954. Nagy bibliográfiát közöl a hangszer történetét tárgyaló munkákról.

³ Családjáról részletesen ír Manga. I.m.

szítette el nagy precizitással azt a hárfát, amelyen jelenleg is – már nyugdíjasként – az egyik pesti sörözőben játszik.⁴

A hárfa készítése⁵

A fakeret összeállítása

Gertner régi zongorák faanyagát felhasználva trapéz formájú oldalakból rakja össze a dobozt, majd erősítésül – egyben díszítésül – furnérlemezzel vonja be. A léceket, a fejet és az oszlopot jávor- vagy más keményfából (általában dió, néha kőris vagy bükk), a doboz elülső lapját – tetejét – fenyőből készíti. A kísérletező hajlamú mester úgy tapasztalta, hogy akkor szebb a hárfa hangja, ha lent a lábérésnél vastagabb, fönt a könyöknél vékonyabb ez a deszka. Végül belülről keresztlécekkal is megerősíti, hogy a húrok húzásának jobban ellenálljon. A szekrény hátlapján három ovális vagy négyzet alakú nyílást vág, ez a hangminőség javítása mellett a húrok felhúzását is megkönnyíti. A hang szépsége és ereje a doboz alakjától is függ: „alul terjedelmes, öblös legyen”.

A hangszer stabilitása az oszloptól és a fejtől függ, újabban éppen ezért az oszlop felül szélesebb. Az oszlop formája sima, barázdált vagy szögletes lehet, tetején a csigával, amely nevét alakjáról kapta. A fej „kifordulhat” a húrok húzásától, ezért Gertner furnérból olyan alakú sablont készített, amelynek alkalmazásával ez elkerülhető. Elgondolása szerint ugyanis a fej alakjának olyannak kell lenni, hogy a húrok egyforma erővel feszítsék minden részét. Ez azonban megvalósíthatatlan a húrok hosszúságának, vastagságának, anyagának különbözősége miatt. Így az e sablon szerint készített fej is kifordul. A hiba ott lehet, hogy a fejet nem erősíti eléggé a dobozhoz, illetve nem hárfahúrokat, hanem azoknál jóval keményebb anyagokat (damil, kábel) használ, melyeket feszesebbre kell húzni a hangoláskor, mint a hagyományos bélhúrokat.

A fej elkészítésének módja az, hogy 4–5 sablon szerint előre kivágott furnérlemezt összeenyvez, és kétoldalt keményfa-deszkával fedi be. A könyök régen egyenlelesen vastag volt, újabban bemélyíti, ahogy a gyári hárfán látta.

A fejet a hangzószekrényhez három csappal illeszti: „hármasszeg megy a tőkébe”, és az illesztésnél megvasalja.

Miután elkészült a ráma, ráteszi a lábazatra. Ez egy diófa lap (alján nyílás van) és négy láb: hátul két rövidebb, elől két hosszabb. Így azonban önmagában nem áll meg a hangszer, ezért ha nem játszanak rajta, ki kell támasztani. A lábak ilyen megoldásával a

⁴ Manga valószínűleg ezek miatt a kapcsolatok miatt nem jegyzi Wuchingert a népi hárfások között. Játékában valóban sok klasszikus zenei elem található, de ez stílusára nincs alapvető befolyással.

⁵ A hárfa részeit az *ábra* tünteti fel.

hangszer készítője az ülő játékoshoz alkalmazkodik: a hárfásnak nem nyomja nagy súly a vállát.⁶

Wuchinger hárfája (1. kép) karcsúbb, mint Gertneréi, a hangzószekrény keskeny és kissé domború, hátlapján nincs nyílás. Alakjában, méreteiben hasonlóságot mutat régebbi hangszerekkel: a Néprajzi Múzeum két népi hárfájával.⁷ (3., 4. kép) Ez a forma közel áll a hangszerkészítő műhelyekben gyártott pedál nélküli hárfákhoz – összehasonlításként álljon itt egy régebbi minták alapján készült kampós polgári hárfáé⁸ (5. kép).

A húrozat

Gertner a doboz fedőlapjára hosszában egy keményfa lécet ragaszt, majd egyforma távolságokkal 38 lyukat fúr. Ez a távolság 2 cm körül van. Régebben a lyukak nagyobbak voltak és fölülről illesztették beléjük a „fadugókat”, amelyek a húrok rögzítésére szolgáltak. Ha a húr elszakadt, késsel tudták csak kiemelni a fadugót. Ez nagyon rongálta a húrtartó lécet, mert gyakorta belevágtak a fába. Gertner megfigyelte, hogy a gyári hárfán nincsen fadugó, a lyukak is kisebbek és a dobozban a húr végén a lyuknál nagyobb csomók vannak. Érdekes, hogy húrtartó gombokat sem használ. A régi megoldás még látható egyik öccse, Gertner József hárfáján. Gertner János a lyukakba már szögecsket is illeszt, így védi a fát a berepedéstől. (Régebben csak egy drótot erősített keresztben a lyukak fölé.)

Hangszerkészítőnk a fejbe is lyukakat fúr a stifteknek, melyeket külön e célra esztergáltat. A húrozás – melyet már minden hárfás el tud végezni – hasonlóképpen történik, mint a gyári hárfáknál: a hangzószekrény hátlapján levő hangnyílások egyikén benyúlva a hárfás alulról befűzi a húrt (melynek alsó végére előre csomót kötött, és azon egy vastagabb drótot is átfűzött), a fejen a megfelelő stiften levő vajatba illeszti, majd a szintén házi készítésű hangolókulccsal felhúzza a megfelelő hangmagasságra. A stiftok végeit egyenlő nagyságúakra reszeli, hogy jól illeszkedjenek a hangolókulcshoz.

Állítólag a háború előtt igazi hárfahúrokat – bélhúrokat használtak, a legmélyebb húrok pedig zongorabasszusok voltak. Manapság többféle anyagból áll össze a húrozat. A legmélyebbek cselló D húrok vagy bőgő G hurok, de hangszerésznél is szokott sodortatni megfelelőt (4–6 húr). Fölöttük néhány kábelből készített található

⁶ A lábának ez az elhelyezése az ún. állóhárfákra jellemző, amelyeken állva játszanak. Ez a típus nálunk nem terjedt el. Itt azonban csak két hosszú, hegyes láb található, mellyel a hárfás kitámasztja hangszerét. Lásd pl. Klier, Karl M.: Volkstümliche Musikinstrumente in den Alpen. Kassel, 1956. 58–63. old.

Kunz, Ludvík: Die Volksmusikinstrumente der Tschechoslowakei. Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente, Leipzig 1974. 91–96. old.

⁷ A Néprajzi Múzeum hárfái: 1) Csehi Imre által készített hangolási mechanika nélküli hangszer. Teleki, Somogy megye. L. sz.: 65.139.1. 2) Valószínűleg asztalos által készített Gertner Jánoséhoz hasonló hangolási mechanikájú, négypedálos hárfáé. Balatonfüred, Veszprém megye. L. sz.: 62.61.1.

⁸ A Magyar Nemzeti Múzeum egyik hárfája az ún. kampós típus egyik kései képviselője. Készítette: Peter Teufelsdorfer. Pest 1934 L. sz.: 1973.2.

(3–4 húr), majd hármásával összesodort gitár E húrok (8–10 húr). Legfölül gitár D húrok vannak vagy damilzsinegek (20–22 húr).

A húrtávolság kisebb, mint a gyári hárfán, ennek oka az, hogy a cigányzenészeknek másként és többet kell játszani, mint a szimfónikus zenekarok hárfásainak. Könnyebb a gyors futamokat játszani, és a kéz nem fárad ki hamar.

Gertner úgy hangol, hogy a legmagasabb húrt felhúzza ameddig csak lehet, majd A-sípval megkeresi, hogy ez milyen hang, és ehhez viszonyít. Arra törekszik, hogy F-dúrban legyen hangszere, de ha nem bírja a keret a húrok húzását, lehet mélyebb is: D-dúr, sőt C-dúr is. Hárfájának hangterjedelme: kontra g–a'''.

Wuchinger 39 húrt használ, nagyon ügyel rá, hogy csak valódi hárfahúrok legyenek! Hangszerének hangterjedelme: kontra g–c''', hangolása F-dúr. A hangmagasságot tartja, sípval hangol.

A hangolási mechanika

Az előbbiek szerint elkészített hárfákon csak egy hangnemben lehetne játszani. A mai népi hárfán öt, ún. falspedál található. Ennek alapötlete az, hogy a kéz segítségével a láb végezze a hangok módosítását.

Gertner hárfáin a fej bal oldalán kifeszített húrok fél-fél hangnyi távolsággal való megrövidítése saját tengelyük körül elforduló kampókkal történik (6. kép). A kampók – a pedálok lenyomása előtt – a függőlegesen kifeszített húrokkal párhuzamosan, közvetlenül azok mellett helyezkednek el és mintegy 20–30 foknyi elfordításuk szükséges ahhoz, hogy ne csak megrövidítsék, hanem erősen feszítsék is a húrokat. Az acél kötőtűkből hajlított kampók a stiftek alatt az átfúrt fejben helyezkednek el, jobb oldali részük függőlegesen lefelé néz, végükre a mester kis karikákat hajlított. E karikákhoz csomózza az erős damilhuzalokat úgy, hogy egy-egy huzal a módosítani kívánt hanghoz tartozó összes kampót érintse. Így módon tehát egyszerre módosítható például az összes C, vagy az összes D hang. Az oszlop előtti utolsó öt kampó jobb oldali karikáját erős spirálrugókkal egyidejűleg a csigával is összeköti, hogy a lenyomott pedálok által elfordított kampók a pedál elengedése után eredeti állapotukba „automatikusan” visszaálljanak. (7., 8. kép)

A damilokkal összekötött kampók mozgásához egyszerű pedálszerkezet szolgál: a doboztól számított első öt kampó jobb oldali karikáihoz köteleket is erősít, ezeket kis lemezekkel leszorított porceláncsigákon átvezeti, a hangzószekrény jobb oldalának tetején (a fejnél) a szekrény belsejébe bújtatja, majd a lábazatnál elhelyezett pedálok felett öt-tíz cm-rel ismét kivezeti és feszesen a csuklópántokból készített pedálok közepéhez erősíti. A hárfa aljára erősített pántok szabadon forduló szárnya ilyenkor rézsút felfelé néz, a csigánál elhelyezett rugók a damilhuzalokat és köteleket feszesen tartják. (9. kép) A pedált vízszintes helyzetéig lenyomva a huzalok annyira megfeszülnek, hogy a kampókat a kívánt mértékben fordítják el. Régebben a zsinórt a doboz külső oldalán vezették, de Gertner – fia ötlete nyomán – a dobozba bújtatja, ezáltal jobban kímélik azokat, és a hangszer megjelenése is esztétikusabb lesz.

Gertner a pedálokra nem használ külön elnevezéseket, csak azt mondja meg, hogy szerinte egyes pedálok használatakor milyen hangnemekben lehet játszani. Há-

rom dúr és két moll hangnemet használ, F-dúr alaphangolású hárfá esetén a következőket:⁹

A pedálok nevei: 1. D – Disz 2. G – Gisz 3. B – H 4. F – Fisz 5. C – Cisz

Hangnemek (zárójelben a lenyomott pedálok)

Dúrok: C (3), D (3, 4, 5), F (pedál nélküli)

Mollok: a (2, 3), d (5)

Tekintettel arra, hogy egy lábbal egyszerre csak egy, maximum két pedált lehet lenyomva tartani és még az esetleges alterációkra is gondolni kell, ezért a többi lehetőség csak elméleti.

A hangszer készítője a hangnemek megnevezésekor mindig F-dúr alaphangoláshoz viszonyít. Az előbb felsorolt hangnemek közül csak a D-dúrt nevezi meg helytelenül (Fisz-dúrnak) valószínűleg azért, mert csak itt használja tudatosan az F pedált.

Wuchingernél a hangolási mechanika megszerkesztésében a gyári hárfá alapos megfigyelése tükröződik. Egyéni megoldás, hogy mind az öt pedál a hangzószerkevény hátsó oldalán egymás mellett van, a két-két külső kifelé áll, a középső egyenesen. (2. kép)

Két tengely van a láb alján: a külső körül a két külső pedál, a belső körül a három belső mozdul el. Minden pedálhoz műanyaggal bevont drót kapcsolódik, ezek az oszlop jobb oldalán vezetnek fel a csigához. Ott öt L alakú vaslemez található két tengelyre illesztve, az egyikre kettő, a másikra három. Mindegyik pedálról jövő drót egy-egy ilyen vaslemez alsó végéhez van erősítve. Másik végükhöz egy-egy erős, hajlított, 4–5 mm vastag rézdrót csatlakozik. Ezek a nyak vonalával párhuzamosan a stífték alatt futnak és oktávonként elhelyezett tengely körül forgó egyenes vagy enyhén meghajlított, mereven a tengelyhez erősített fémlapkák alsó végeihez kapcsolódnak. E tengelyek mervójában a húrok oldalán elhelyezett kampók másik végei. (10. kép)

Egy-egy hang módosítása úgy történik, hogy a pedál lenyomásával a csigánál levő tengelyeken mozgó L alakú lapkák meghúzzák a rézdrótokat, így azok elfordítják a kampókat, melyek az egyébként szabadon álló húrokat fél-fél hangnyi távolsággal megrovidítik. (11. kép)

A pedálokat a gyári hárfához hasonlóan „be lehet akasztani”, lenyomásuk után jobbra vagy balra tolva azokat. Itt egy előre kiképzett fémsín tartja vissza a felugrástól a pedálokat, melyre az egyébként rájuk szerelt rugók kényszerítenék. A jól megtervezett mechanika és az arányos hárfatest szükségtelenné teszi a külön lábakat, a hangszer önállóan is megáll.

Az öt pedál ugyanazokat a hangokat módosítja, mint a Gertner-féle hangszer pedáljai, mindössze elrendezésük tér el egymástól:

A pedálok nevei: 1. B – H 2. G – Gisz 3. F – Fisz 4. C – Cisz 5. D – Disz

A fentiekben két ún. falspedálos, kampós népi hárfát mutattam be. A két hangszer játéktechnikai lehetőségei nagyjából megegyeznek, számottevő különbség mutatkozik azonban mechanikájuk felépítésében. Wuchinger konstrukciója lényegesen fejlettebb és előremutatóbb, mint Gertneré, a fejlődésbeli különbség az, hogy Wuchingernél

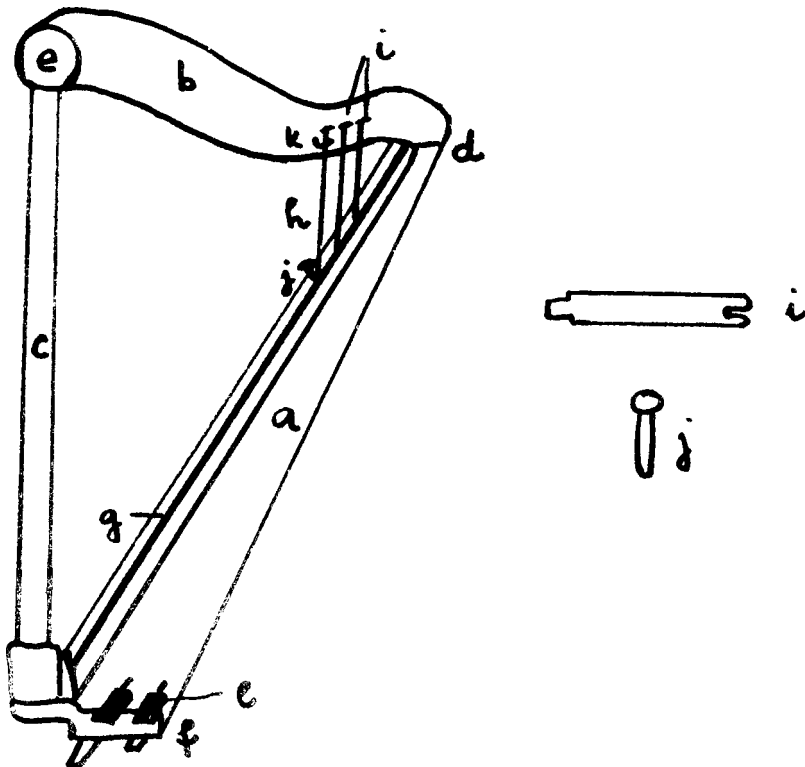
⁹ Bal lábra három, jobb lábra két pedál jut, a számozást a gyári hárfák gyakorlata szerint végzem, tehát bal lábánál a legbelső pedál az 1-es, mellette a 2-es, 3-as, jobb lábánál a belső a 4-es, mellette az 5-ös; a népi hárfások nem számozzák őket.

már a) a kampókat *nagy pontosságú merev* szerkezet mozgatja, b) a pedálokat és a kampók mozgatását szolgáló részeket összekötő erőátvitel átkerült a hangzószekrényből az oszlophoz.

Ezekkel a lényeges módosításokkal kiküszöbölte a Gertner-féle hárfa gyenge pontjait: mivel a kampókat mozgó szerkezet merev (nincsenek damilhuzalok), a hangok módosítása sokkal pontosabb.

E két hangszer a fentiekén túlmenően *ma* is jól példázza azt a folyamatot, melynek révén a gyári hárfa jelenlegi formája kialakult. E népi hangszerek továbbfejlesztésének útja a kampók felváltása villákkal lenne, ennek azonban *ma* már aligha van értelme. A két utolsó hazai mester működésével egy népi hangszer sajátos, gyári hangszert utánozó fejlődési folyamata zárult le.

Ábra



A hárfa részei (idézőjelben a népi elnevezések)

Fakeret: „keret”, „ráma”

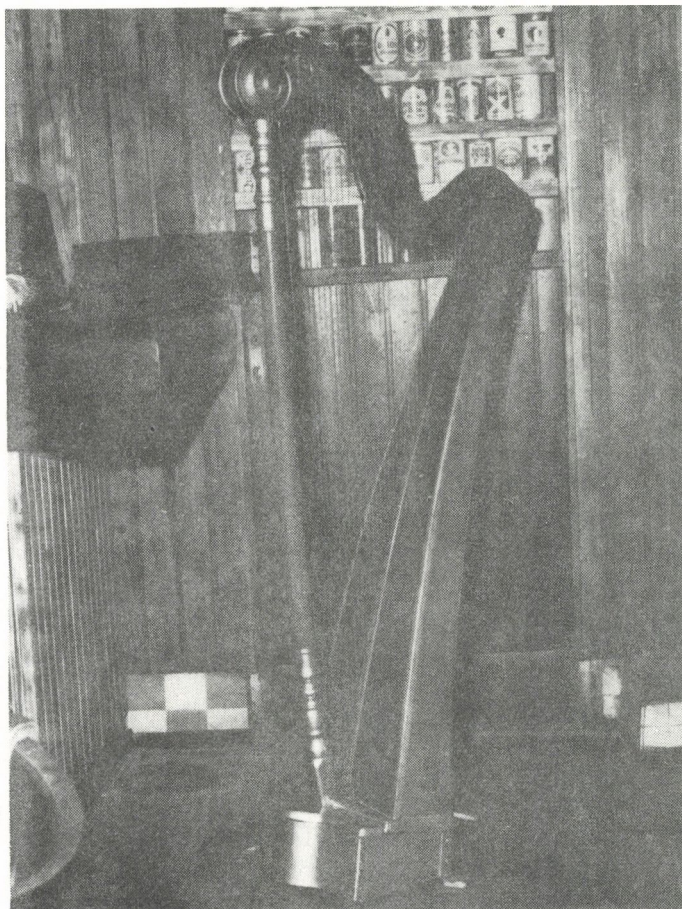
a) hangzószekrény: „doboz”, „kaszni”, „tőke”, „tok”; b) hárfanyak: „fej”; c) oszlop: „rúd”, „oszlop”; e három oldal találkozásánál levő részek: d) könyök (a fej és a doboz találkozásánál); e) fej: „csiga” (a fej és a rúd találkozásánál); f) lábrész: „láb”, „pódium”, „posztement” (a rúd és a doboz találkozásánál); Egyéb farész: g) húrtartó lécz (és lécek a doboz belsejében)

Húrozat

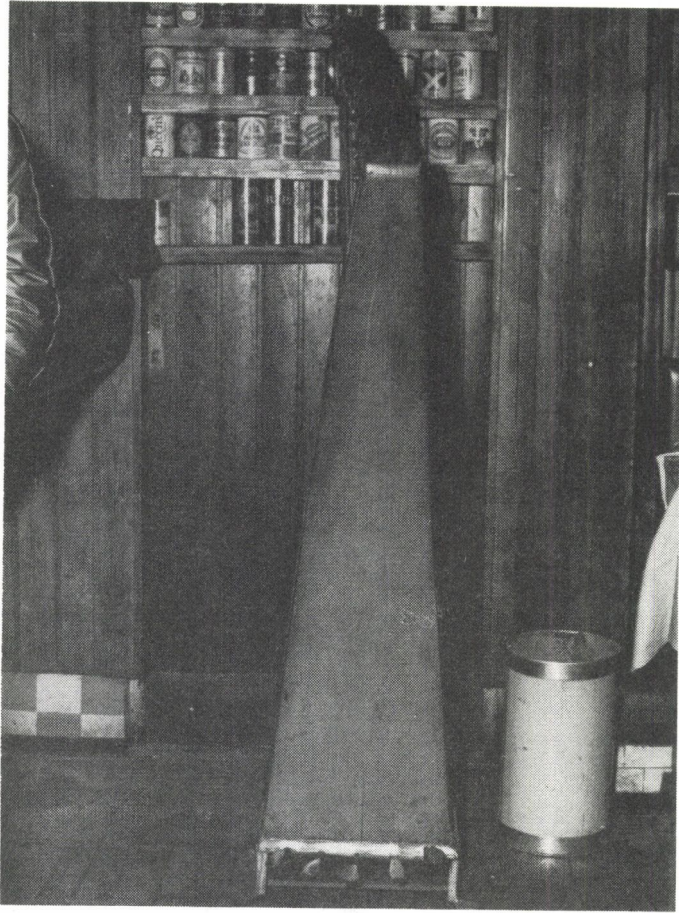
h) húrok; i) húrtartó szögek: „stiftek”, „szögek”, „kulcsok”; j) húrtartó gombok: „dugók”, „stiflik”;

Hangolási mechanika

k) kampók: „kampók”, „félhangok”; l) pedálok: „falspedálok”; Kiegészítő anyagok a kampók és pedálok összekapcsolásához: zsinór, vaspánt stb. Itt más-más megoldások használatosak.

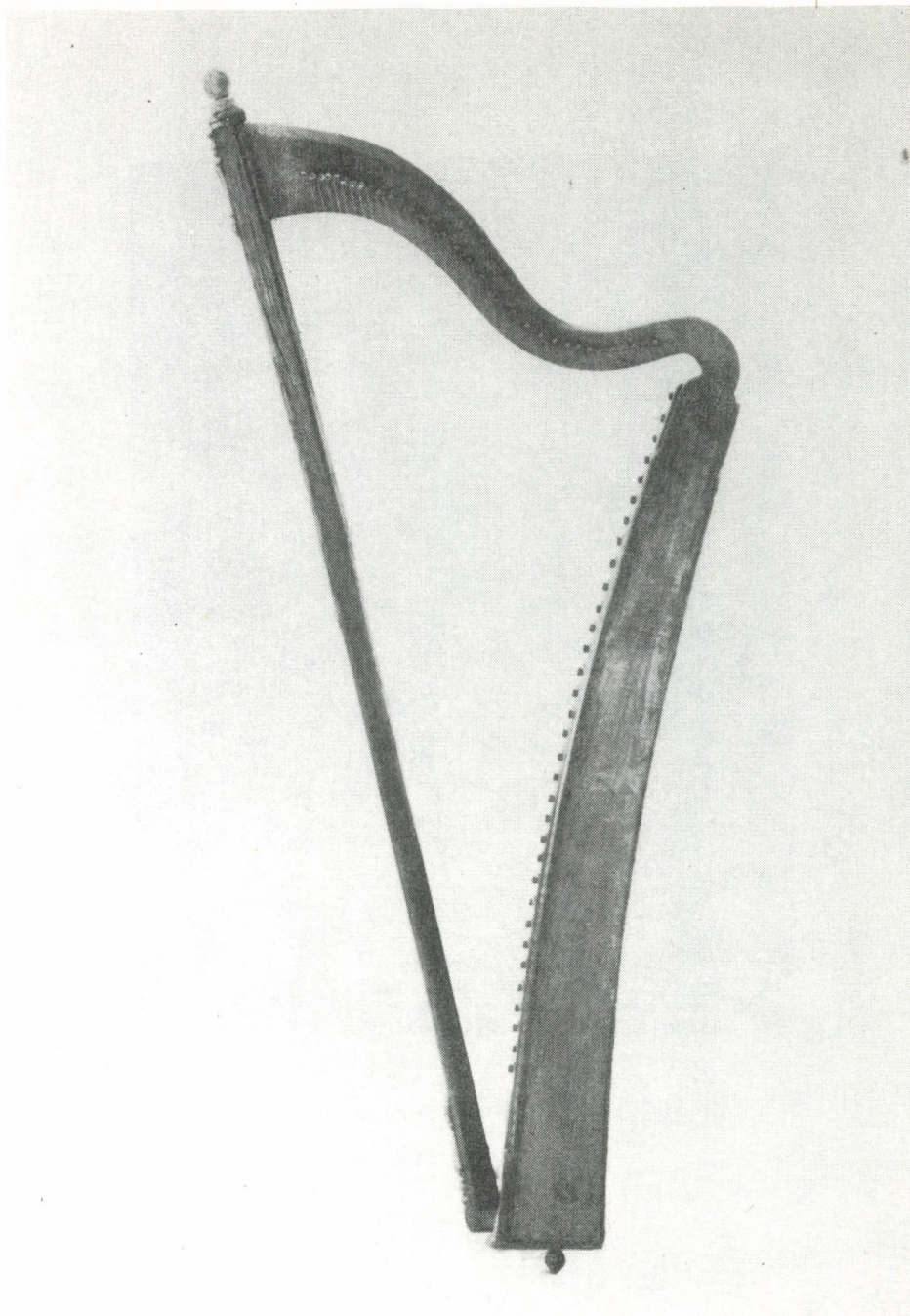


1. kép
Wuchinger Gáspár hárfája

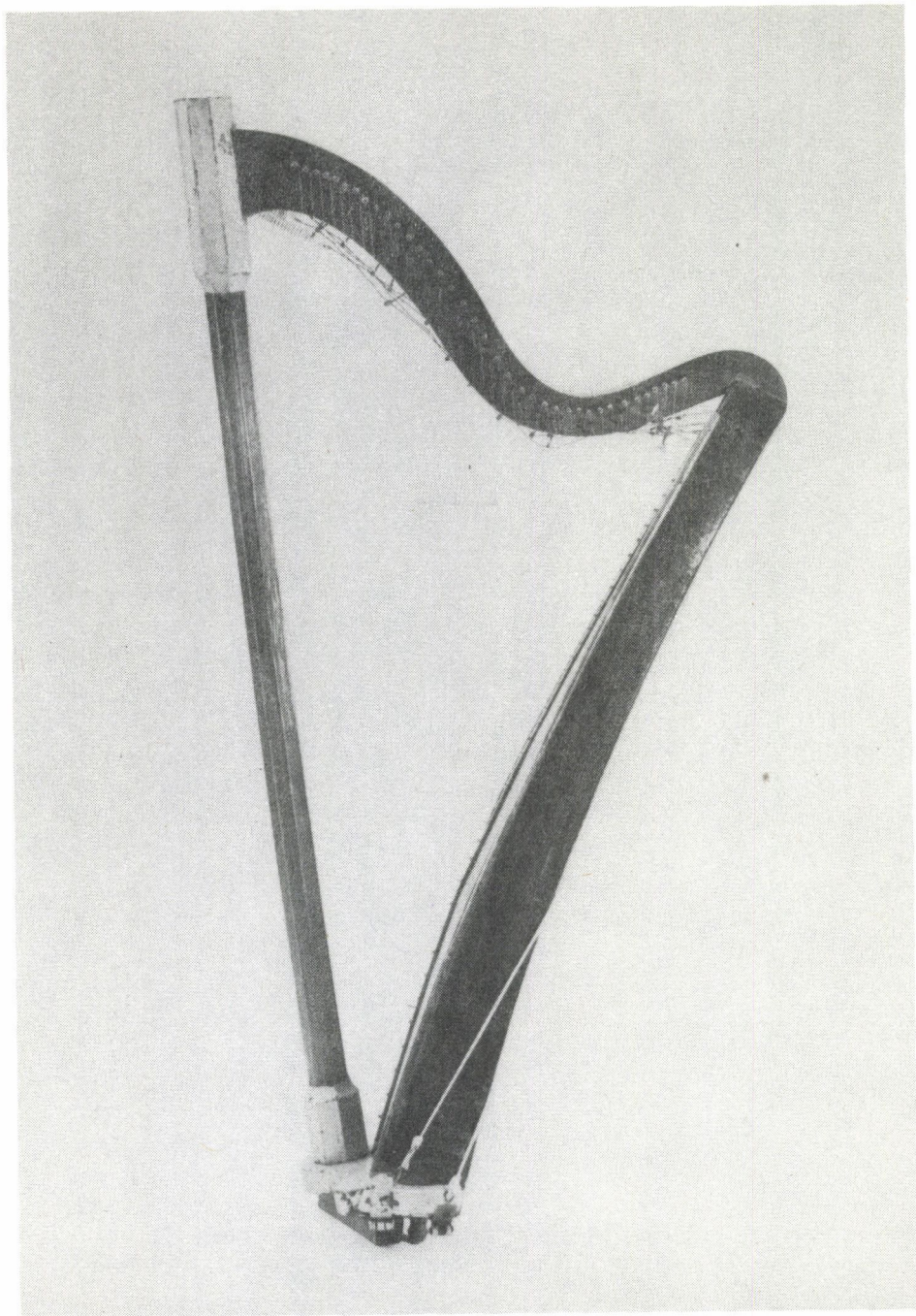


2. kép

A pedálok elhelyezése Wuchinger hárfáján



3. kép
Népi hárfá a Néprajzi Múzeumból



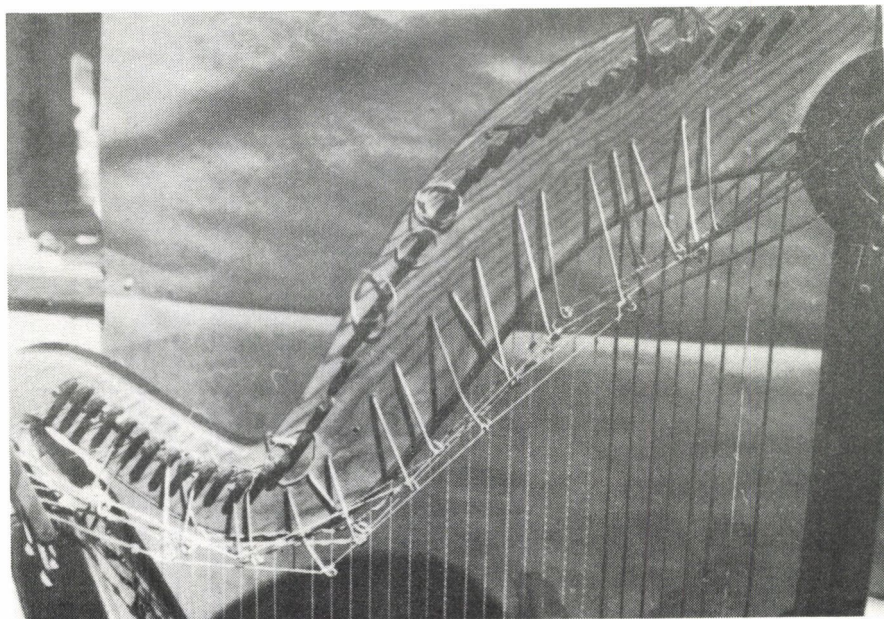
4. kép
Népi hárfá a Néprajzi Múzeumból



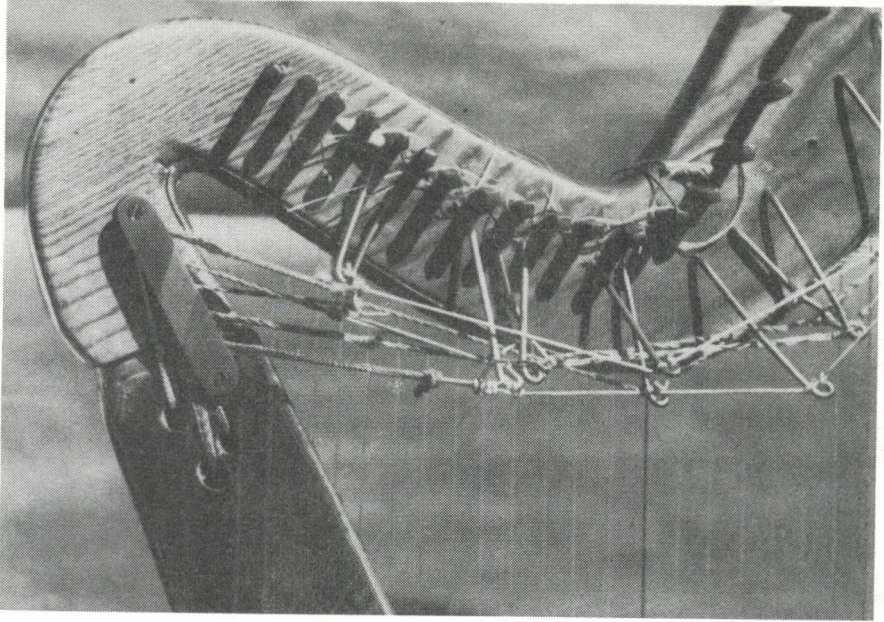
5. kép
Polgári hárfa



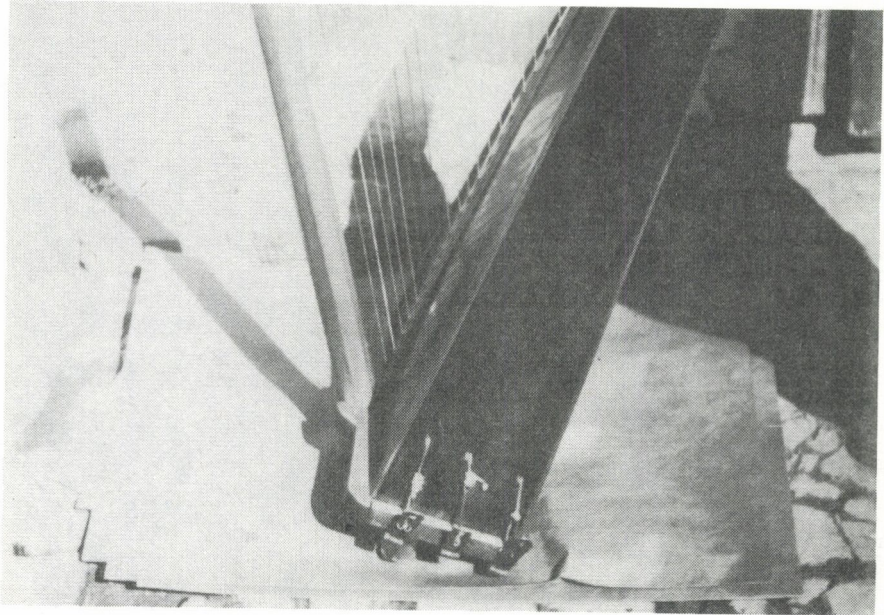
6. kép
A kampók Gertner János hárfáján



7. kép
A hangolási mechanika



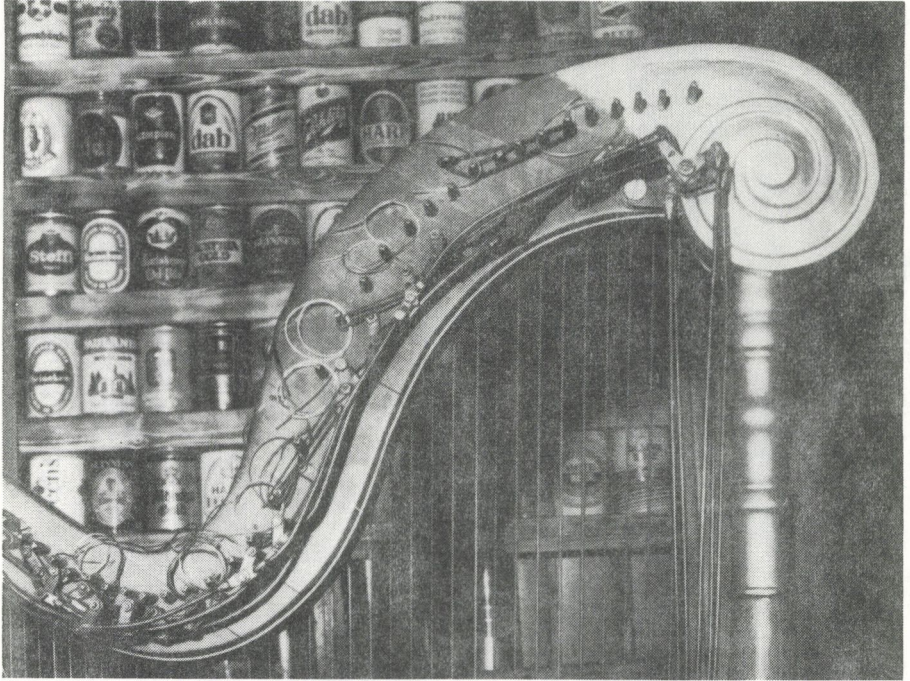
8. kép
A damilhuzalok fejhez való erősítése



9. kép
Pedálok a hárfa baloldalán



10. kép
A kampók Wuchinger hárfáján



11. kép
A hangolási mechanika Wuchinger hárfáján

Ullmann Péter:

A HARANGOZÁS HAGYOMÁNYAI EGY ERDÉLYI FALUBAN

Az európai népi hangszereket leíró kézikönyv-sorozat első kötete, a magyar nyelvterület népi hangszereit regisztráló monográfia (SÁROSI 1967), a templomi harangot nem sorolja fel a népi hangszerek között. A szakemberek véleménye megoszlik a kérdésben, hogy népi hangszer-e a harang. Míg Sárosi Bálint az említett kötetben „Gegossene Klöppelglocke” címen a csengő használatáról számol be (SÁROSI 1967: 17), addig Ludvík Kunz a csehszlovákiai kötet megfelelő szócikkében pásztorcsengők leírása mellett a harangozással kapcsolatos különféle cseh- és morvaországi szokásanyagot is közöl (KUNZ 1974: 25–26). Sárosi szerint a népi hangszerek közé sorolhatjuk „nem csupán a primitív hangszereket, nem csupán a házi készítésűeket, hanem minden olyan hangkeltő eszközt, aminek a nép (lényegében a hagyományos paraszttársadalom) szokásaiban, zenélésében hosszú ideig tartó jelentős szerep jutott” (SÁROSI 1978: 7).

Egy erdélyi falu (Kápolnásfalu, Udvarhely vm. – Ma: Căpîlnița, jud. Harghita) virrasztóének kincsének rögzítése alkalmával megfigyelhettem az életfordulókkal kapcsolatos szokások, de különösen a halotti szokások gazdag hagyományait. A kápolnásfalusi „éneklőt” pedig az egy évszázada még az egész magyar nyelvterületen ismert halottvirrasztás modelljeként ismertethettem (ULLMANN 1980). Ugyanígy figyelemreméltóak a falu harangozással kapcsolatos hagyományai. A harangozás különféle módzatai a harang *népi* használatáról tanúskodnak, hisz egy részükre – éppen a bonyolultabbakra – semmiféle egyházi előírás (v. ö. MIHÁLYFI 1933: 305) nem vonatkozik, kizárólag a népi hagyományban rögzültek.

A harangozást művelő „hangszerjátékos” a *harangozó*. Kápolnásfaluban azt a személyt, aki „segédkezik a plébánosnak a szertartások előkészítésében, a templomot tisztán tartja”, és „ellátja a harangozói, küldönci teendőket” (BALASSA – ORTUTAY 1979: 96) *nem* „egyházfinak” vagy „sekrestyésnek” nevezik, hanem *harangozónak*, pedig összes feladatát tekintve csak egy kis rész a harangozás. Úgy tűnik, mégis ez a tevékenysége a legfontosabb a falu szemében. – Nem véletlenül használható vele kapcsolatban a „hangszerjátékos” kifejezés, mert például az egyik alább ismertetett harangozási mód, a „csengetés” olyan „hangszertudást” igényel, amivel jelenleg a harangozón kívül csak egyetlen idős ember rendelkezik a faluban. Maga a harangozó is őtől „tanult meg csengetni”.

A harangozás funkcióit tömören foglalja össze az a mottó, amit Schiller is idézett „Lied von Glocke” c. költeménye élén (MAHRENHOLZ 1956: 287), s ami „sok harang felíratába is bekerült Európaszerte (házánkban inkább már csak a XIX. század közepén

kezdett elterjedni)” (PATAY 1977: 44): „Hívom az élőket, gyászolom a holtakat, megtöröm a villámokat.”¹

A harangszó *hívó*, informáló funkciója általánosan ismert: jelzi² az istentiszteletek idejét, ezenfelül a katolikus falvakban a hajnali, déli és esteli harangszó figyelmeztet egy meghatározott imádság, az „Úrangyala” elvégzésére (v. ö. MIHÁLYFI 1933: 306 és MAHRENHOLZ 1956: 287), evvel egyszersmind jelzi a felkelés és lefekvés idejét is.³ – Az Úrangyalára történő harangozást (a délit kivéve) Kápolnásfaluban nem „óra után” végzik, hanem a mindenkori pirkadatkor illetve napszálltakor. Hajnalban és délben a nagyharanggal harangoznak 3 „verset”,⁴ este pedig a középsővel. Szombat és vasárnap este, valamint az ünnepek előestéjén és estéjén is a nagyharangot húzzák meg, evvel mintegy „bejelentik” az ünnepet (v. ö. MAHRENHOLZ 1956: 287).

A *halálesethez kapcsolódó* harangozási módokban már nemcsak „hív”, informál a harang, hanem „gyászol” is, kultikus szerepe van. Ebben, a viszonylagos zártságát mai napig is megőrző vallásos erdélyi faluban (ORBÁN 1868: 71) a haláleset nem pusztán a gyászoló család magánügye, hanem valamiképpen az egész faluközösségre tartozik. Ezért a hozzátartozók a halál beállta után *először* a harangozót, majd a papot értesítik az eseményről. A harangszó mindenkit figyelmeztet, hogy kezdetét veszi a több napig tartó „halotti szolgálat” ideje, amiben kinek-kinek megvan a maga része (ULLMANN 1980). Kápolnásfaluban a harang által adott információ nemcsak a halál pusztá tényét tartalmazza, hanem értesít a halott neméről, sőt bizonyos mértékig a koráról is.⁵ Az itteni halotti harangozás „kódjai” differenciáltabbaknak tűnnek más területek harangozási módozatainál (HEGEDŰS 1952: 42 és 193; HOPPÁL 1970: 55; KUNZ 1974: 25).

A halálhír vétele után a harangozó első feladata a „*csengetés*”. A csengetés sajátos harangozási mód, ami a „csengővel”, vagy máshelyt ismertebb nevén a lélekharanggal történik.⁶ A csengő a falu négy harangja közül a legkisebb („kicsiharang”-nak is nevezik), viszonylag könnyű (mintegy 15 kg.), és természetesen ennek a hangja a legmagasabb (a²). A csengőre egész rövid kötelet kötnek, és úgy kell megszólaltatni, hogy a harang nyelve az egyik oldalra egyet, a másikra kettőt üssön. Így a valójában egyenlő időtartamú ütések közül minden harmadik súlyt kap, és a hallgatóban triola-érzet tá-

¹ Egy erdélyi harang felírata: „Vivos voco, mortuos plango, fulgura frango. Haec campana fusa est in honorem in caelos assumptae Virginis Mariae sub parochio Sebesensi I.K. anno 1876.” (MIHÁLYFI 1933: 304)

² A harang egyik latin neve „signum” vagy „jel”.

³ Hoppál Mihály egy falu „kommunikációs rendszerének” egyik elemeként számol be a visontai harangozási szokásokról. (HOPPÁL 1970: 55)

⁴ A „vers” egyszeri, megállás nélküli harangozás. (PALÁDI KOVÁCS – HOPPÁL – KÓSA 1979: 468)

⁵ Az ilyen módon informáló harangozás szokása tehát nemcsak a protestáns magyar falvakban él, mint azt a közelmúltban megjelent magyar néprajzi összefoglalás állítja (BALASSA – ORTUTAY 1979: 595)

⁶ A harang és csengő fogalom a hangszertipológiában azonos, a nevük is ugyanaz (pl.: Glocke). Ez azonban a magyarnyelvű terminológiában is megnyilvánul, amikor például Erdélyben a kicsi harangot csengőnek nevezik, vagy fordítva, amikor az Alföldön a nagyobb kolompot harangnak hívják (SÁROSI 1977: 24).

mad. [Kottapélda.] – A csengetésnek más „szignálhangszerekhez” hasonlóan (v. ö. TARI 1978: 132) megvan a maga ritmusrögzítő szövege: „Úgy kell csengetni – mondják a faluban –, hogy azt üsse ki, hogy szentantal-szentantal-szentantal”. – A csengetés férfi halottnál 4 versből, ha nő a halott, 3 versből áll. Egy-egy vers hozzávetőleg 5 percig tart, és a versek között néhány másodpercnyi a szünet. Csengetni csak felnőttek halálakor szoktak. Ebből a szemszögből azt tartják gyermeknek, „amelyik nem gyónt még”.

Az élehangú csengetést a falu legtávolabbi szegében is meghallják, de rendszeren nem számolják a csengetés verseit, ezért csak a haláleset tényéről értesülnek. A csengetést követő „szaggatásból” viszont már könnyen megállapíthatja bárki a halott nemét is (v. ö. SZENDREY 1943: 253). A szaggatás a három nagyobb harang⁷ meghatározott rendben történő megszólaltatása. Férfi halála esetén a következőképpen szaggatnak: Először hozzávetőleg 2 percig a nagyharangot szólaltatják meg önmagában, azután ugyanennyi ideig a középsővel harangoznak, majd ismét a nagyharangot húzzák. Ezt követi a harangok „összehúzása”, ami azt jelenti, hogy mindhárom haranggal egyszerre harangoznak. (V. ö. PALÁDI KOVÁCS – HOPPÁL – KÓSA 1979: 468) Felnőtt ember halálakor a harmadik harang önmagában sosem szól.⁸ – Ha felnőtt nő a halott, akkor a középső haranggal kezdik a szaggatást, a naggyal folytatják, majd ismét a középsővel harangoznak. Végül – ugyanúgy mint a férfiaknál – az összehúzás következik.

A 7–8 éves aluli gyermekek halála esetén nem csengetnek, hanem rögtön a szaggatással kezdik a harangozást.⁹ Ha fiúcska a halott, a szaggatást a középső haranggal kezdik és a harmadikkal folytatják. Újból megszólaltatják a középsőt, végül e kettőt összehúzzák. Leányka halálakor viszont megfordul a sorrend: harmadik – második – harmadik harang, majd ez esetben is e kettő összehúzása következik. A gyermeknek való szaggatáskor tehát nem szólal meg a nagyharang. [Ld. az összefoglaló táblázatot]

A harangok összehúzására a halotti szokások keretében még több alkalom is van. Mindaddig, míg a halott a háznál van, a déli Úrangyala-harangszót néhány perces összehúzás követi. – Akkor is össze kell húzni a harangokat, ha idegenből hoznak be holttestet a faluba. Minden esztendőben előfordul ugyanis néhányszor, hogy valaki a falu szorosan vett határain kívül hal meg: erdei, mezei munka közben, vagy újabb időkben a városi kórházban. A halottat ilyen esetben is mindig saját házában helyezik „rovatalra”, és nem maradhatnak el az egyébként gyakorolt halotti szokások, kezdve a halálhír vételét követő csengetésen és szaggatáson. Ezek még akkor megtörténnek, amikor a ha-

⁷ Kápolnásfalu templomának a már említett csengőn kívül 3 harangja van: a legmélyebb hangú (b¹) nagyharang, valamint a közel azonos hangmagasságú (g² és as²) középső- és kisharang.

⁸ A lélekarangot (=csengő) tehát nem húzzák össze a többi haranggal, kivéve Mindszentek ünnepének estéjét, amikor a következő Halottak-napját a lélekarang is „jelenti”, és kivéve az alább említendő vihar elleni harangozást. Az országos szokással ellentétben Kápolnásfaluban az esti Úrangyala-harangszót után nem húzzák meg külön a lélekarangot is.

⁹ Az öregek szerint a század elején még egyáltalában „nem látott orvost a falu”, és nem vitték a városba sem a beteg gyermeket. Így az egy évben született gyermekeknek sokszor a fele is meghalt 3–4 éves koráig a különféle járványos betegségekben. Ezért abban az időben nagyobb jelentősége volt a „kisgyermekért való” megkülönböztetett harangozásnak, mint ma, amikor a falu orvosa „nem engedi a kicsi gyermeket meghalni”.

lott még idegenben van. Ilyen esetben, amíg „bejön” a holttest a faluba, harangozni kell. Ez az összehúzás összefüggésben van az alább említendő vihar elleni harangozással. Ugyanis az a hiedelem, ha „beszenteletlen” halottat hoznak be a faluba, vagy akár csak átviszik a falu szélét leszelő országúton, akkor a „jég megveri a földet”. Ez az összehúzás tehát mintegy megelőzőképpen, a jégeső elhárításáért történik. — További alkalom a harangok összehúzására maga a temetés. Mindaddig harangoznak, amíg a halottat kísérő menet a háztól a templomkapuig ér. A „halott jelenlétében” mondott gyászmise után újrakezdi a harangozást, és addig tart az összehúzás, amíg a menet a temetőig ér, vagyis pontosan 15 percig. A templomtoronyból nem lehet a temetőbe látni, ezért valamikor kiszámították, hogy éppen 15 perc telik el, amíg a koporsóval átmennek a temetőkapun. Hogy miért éppen a templom- ill. temetőkapu átlépéséig harangoznak, ennek oka feltehetően az a középkori felfogás, hogy a gonosz lelkeknek nincs hatalma a halott felett a templomkerten és a temetőkerten belül. Ezért csak a templom és a temető kapujáig van szükség a harangok „szavára”, hogy „riasszák el a halott mellől a gonoszokat” (BÁLINT 1977: II: 319).

Ismét másféle harangozási mód a „gyűlőre” való harangozás. Ennek a harangozásnak is kézenfekvő az „élőket hívó” és informáló jellege. A koporsóbatétel, vagyis a halotti vecsernye (v. ö. ULLMANN 1980) elmondásának idejére és a temetés megkezdésének idejére figyelmeztet. (V. ö. SZENDREY 1943: 253) A gyűlőt negyedórával a pap és a kántor elindulása előtt húzzák. Ha valaki ilyenkor elindul, biztos lehet benne, hogy még a falu legtávolabbi szegéből is elérheti a halottas házat. A gyűlőre harangozás is egy hosszabb összehúzással kezdődik, majd leállítják a két kisebb harangot, és a nagyharang önmagában szól. Ez a pillanat, amely az indulásra figyelmeztet.

Bár a halotti harangozások eddig leírt módozataiban az informáló jelleg („vivos voco!”) a szembetűnő, mégis — mint Kápolnásfaluban is mondják — mindenféle harangozás a „halottért van” („mortuos plango!”). A harangozás nemcsak időpontokra és tennivalókra figyelmeztet, és nemcsak az embereket figyelmezteti, hogy imádkozzanak a halottért, hanem a harang „szava” maga is a halottért való imádság. A nép hite a harangot mintegy megszemélyesíti. Ennek történeti alapja is lehet, mert például a 8. században a harangszentelés neve „harangkereszttség” volt (MIHÁLYFI 1933:304). A középkori felfogás szerint a megkeresztelt harang szava, mintegy élő személyként könyörög élőkért és holtakért. A harangszentelési szertartás szövege „mutatja hogy a harangtól többet vártak, minthogy egyszerűen összehívja a hívőket: A harang egyfajta *szentelvény*, amelynek az Egyház imája erőt ad ahhoz, hogy elűzze a démonokat és a vihart” (MARTIMORT 1963: 184). A harangok és csengők démonelűző erejébe vetett hit ókori gyökere: a bárány nyakára tett csengő is eredetileg arra szolgált, hogy az áldozati állatot meg ne szállhassák a gonosz szellemek (MAHRENHOLZ 1956: 287).

A Hargita lábánál fekvő falu fő megélhetési lehetősége a „szénacsinálás”, és ha egy nyári zivatarban „megvizül” a száradó széna, az esetleg többhetes késést okoz a nyári munkában. Ezért a vihar közeledtekor annak mintegy „elébe harangoznak”, hogy „a harangok hangereje oszlassa el a nagytelítettséű felhőket”. Ugyanakkor — mint mondják — „a harang szava megnyugtatja az embereket”. Kétségtelen, hogy ennél a harangozásnál a harang „*viharelűző*” képességébe vetett hit („fulgura frango!”) dominál az informáló jelleggel szemben. A vihar elleni harangozást a római szertartáskönyvek is

előírják.¹⁰ Mégis a szokás népi jellegét mutatja, hogy a vihar elleni harangozás a harangozónak nem „hivatali” kötelessége, ezért a tevékenységéért nem a plébános fizeti, hanem minden háztól külön járandóságot kap. Ez a járandóság korábban házanként 1 „kupa” (kb. 1 liter) árpa, vagy törökbúza (=kukorica) volt és egy „markolat” kender. A kendert – amíg termelték a falu határában – a harangkötélt kopásának fejében adták. – A vihar elleni harangozást a „kicsiharang” (=csengő vagy lélekharang) 5–6 perces húzásával kezdik, majd ezt a harangot összehúzzák a többivel ugyanennyi ideig. Ezután ismét a csengő szól önmagában, amit ismét összehúzás követ. E váltogatást addig folytatják, amíg a vihar vagy jégeső meg nem csendesedik. Ha nincs elég segítsége a harangozónak, megelégszenek a két első harang összehúzásával is, de a „kicsiharanggal” sohasem állnak le, annak a „legjobb a hatása” a vihar ellen.¹¹

A kápolnásfalusi harangozási módokban egy valóban gazdag népszokást ismerhettünk meg. Nem csodálkozhatunk, hogy különösen a halotti szokásokhoz kapcsolódó harangozások bonyolultak, hiszen amiről informálnak – a „halotti szolgálat” – maga sem egyszerű. A harang szavával kapcsolatos ősi hiedelmeket az egyházi rendelkezések ugyan mintegy „megkeresztelték”, a harangozás „szentelmény”, de ugyanakkor – legalább ebben a székely faluban – ma még kétségtelenül népszokás. S ha ez így van, a harang mint *népi hangszer* is méltó a figyelmünkre. A népi előállításával kapcsolatos adatokat is figyelembe véve (PATAY 1977: 17), össze kell gyűjtenünk és összegeznünk kell a megszólaltatási módjaival és alkalmával kapcsolatos adatokat, amíg nem késő!

Irodalom

- BALASSA Iván – ORTUTAY Gyula
1979 Magyar Néprajz. Budapest
BÁLINT Sándor
1977 Ünnepi kalendárium 1–2. köt. Budapest
HEGEDÜS Lajos
1952 Moldvai csángó népmesék és beszélgetések. Budapest
HOPPÁL Mihály
1970 Egy falu kommunikációs rendszere. Budapest

¹⁰ „De processione ad repellendam tempestatem. Pulsantur campanae...” (Rituale Romanum 1935: 381)

¹¹ Jellemző, hogy a vihar elleni harangozással kapcsolatban a falubeliek a csengőre a „kicsiharang” elnevezést használják, mert ebben az esetben nem „csengetnek” vele, hanem szabályosan húzzák.

KUNZ, Ludvík

1974 Die Volksmusikinstrumente der Tschechoslowakei. Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente. Serie I. Bd. 2. Leipzig

MAHRENHOLZ, Christhard

1956 Glocken (Abendland).
in: Musik in Geschichte und Gegenwart. Bd.5. 276–291. hasáb. Kassel – Basel

MARTIMORT, Aimé-Georges

1963 Handbuch der Liturgiewissenschaft. Leipzig

MIHÁLYFI Ákos

1933 A nyilvános istentisztelet. Budapest

ORBÁN Balázs

1868 A Székelyföld leírása történelmi, régészeti, természetrajzi s népismereti szempontból. 1.köt.: Udvarhelyszék. Pest

PALÁDI KOVÁCS Attila – HOPPÁL Mihály – KÓSA László

1979 Harangozás. in: Magyar Néprajzi Lexikon 2. köt.: 468. I. Budapest.

PATAY Pál

1977 Régi harangok. Budapest

Rituale Romanum

1935 Ratisbonae

SÁROSI Bálint

1967 Die Volksmusikinstrumente Ungarns. Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente. Serie I. Bd. 1. Leipzig

1978 Magyar népi hangszereink. 2. kiad. Budapest

SZENDREY Zsigmond – SZENDREY Ákos

1943 Szokások. Temetés. in: Magyarország néprajza (3. kiad.) 4. köt.: 251–268.

TARI Lujza

1978 Szignálhangszereink és dallamaik. in: Zenetudományi dolgozatok 125–148. Budapest

ULLMANN Péter

1980 Halottvirrasztás egy mai erdélyi faluban. in: Előmunkálatok a Magyarország Néprajzához. (Sajtó alatt.) Budapest



1. ábra
A „csengetés” kottaképe

	CSENGETÉS	SZAGGATÁS	ÖSSZEHUZÁS
Férfi	4 vers	1 - 2 - 1	1+2+3
Nő	3 vers	2 - 1 - 2	1+2+3
Fiú	∅	2 - 3 - 2	2+3
Leány	∅	3 - 2 - 3	2+3

- 1 = nagyharang
2 = középső harang
3 = kisharang

2. ábra
A harangozási módok összefoglaló táblázata

Frigyesi Judit:

EGYÉNI INVENCIÓ ÉS HAGYOMÁNY A MAGYARORSZÁGI ZSIDÓ ZENÉBEN

A magyarországi zsidó zenei hagyomány felkutatását és tudományos igényű feldolgozását Szabolcsi Bence kezdte meg. A harmincas évektől kezdve folyamatosan jelentek meg cikkei ebben a témakörben¹, és különböző vidékről származó adatközlőktől 1942-ig gyűjtött dallamokat. Több mint három évtizedes szünet után, 1977-ben újra megindulhatott a gyűjtés, amikor a Zenetudományi Intézet felvette programjába a hazai zsidó zene kutatását. Ma már közel 50 órányi felvétel és mintegy 400 db (részletes lejegyzést is tartalmazó) támlap áll rendelkezésünkre.

A magyarországi zsidók zenéje az egyetemes zsidó zenei hagyományon belül igen érdekes, külön dialektust alkot. Hazánk területén találkozott egymással a közép-európai ún. askenázi zsidóság két ága: a német, valamint a lengyel (orosz, litván) ág; a magyar anyagban mindkettőnek a hatása kimutatható. A német és a kelet-európai (szláv és magyar) zenei dialektusok sajátos ötvözete jött létre a Pozsony vonzáskörébe tartozó dunántúli, csallóközi és felvidéki területeken. A lengyel ág legerősebben a galíciai hatás alatt álló Kárpátalja vidékén érvényesült. A kárpátaljai zsidó központoknak (Munkács, Nagyszőlős, Beregszász, Huszt, Ungvár) óriási kisugárzása volt kelet és nyugat felé egyaránt, és a 18–19. század óta az egész kelet-európai zsidó kultúra egyik gócpontjának számított. Ettől elkülönült — bár hatása alól nem vonhatta ki magát — az észak-keleti, nagy hagyományú iskolákkal, majd chaszid központokkal (Szatmár-Németi, Nagykálló, Kisvárd, Sátoraljaújhely stb.) rendelkező vidék, amely kulcsfontosságú volt a magyarországi zsidó zenében: ez közvetítette az Alföld felé a keletről érkező, de már megszűrt, feltehetőleg a magyar népzenevel is kapcsolatban levő dallamvilágot. A negyedik dialektusterületen, Erdélyben a német, román és magyar környezet hatása alatt álló különböző dialektusok közvetlenül érintkeztek egymással.

A négy dialektusterület határai sokszor elmosódnak, a chazzanok² közösségtől közösségig vándoroltak, egy részük sosem telepedett meg, de az egyszerű emberek is távoli városokat kerestek fel, hogy híres iskolákban tanuljanak, esetleg külföldön is. Így a

¹ Szabolcsi Bence jelentősebb zsidó zenei tárgyú cikkeit a *Studia Musicologica* folyóiratban megjelent bibliográfia tartalmazza. (*Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 11, 1969, 7–25. old.)

² *Előimádkozó* bárki lehet, alkalmanként más-más vállalhatja, ezért az előimádkozó héber neve: seliách cibbur [a közösség küldötte]. A *chazzan* eredetileg különböző templomi szolgálatokat ellátó személy volt (a szó valószínűleg a „felügyelni” igéből ered), aki már a 6–7. században előimádkozói funkciót is betöltött. Később a különlegesen jó improvizáló- és zenei képességekkel rendelkező előimádkozót nevezték így. A *kántor* szó valószínűleg a 18. században került át a keresztény egyházi gyakorlatból. E három szót Magyarországon meglehetősen következetlenül használják. A külföldi szakirodalom az előimádkozót és a chazzant különbözteti meg egymástól anélkül, hogy éles határvonalat húzna a kettő közé.

magyarországi zsidó zenét — a dialektusterületek elválása ellenére is — az állandó keveredés jellemzi.

Az itt vázolt földrajzi elkülönülést az eddig gyűjtött információkból és zenei anyagokból voltaképpen csak sejteni lehet, nem áll rendelkezésünkre kellő mennyiségű zenei anyag ennek bizonyítására. A további gyűjtések remélhetőleg lehetővé teszik, hogy megrajzoljuk a magyar zsidó zene térképét, sőt talán az eddig még földolgozatlan kelet-európai zsidó zenei dialektuskérdés tisztázásához is hozzákezdhetünk.³

A dialektusterületek kutatásával párhuzamosan megkezdődött a zenei anyag stílárís vizsgálata és rendszerezése. A kutatás eddig a recitatív dallamanyag elemzésére terjedt ki⁴, ez a dolgozat az első kísérlet a metrikus giusto dallamok problémakörének bemutatására.

1. A zenei anyag rétegződése

A zsidó hagyomány legértékesebb, legarchaikusabb része kétségkívül a szabadon előadott, részben improvizált recitatív dallamkincs. Előadása még ma is a keleti makámelv szerint történik, és a dallamok maguk a földközi-tengeri kultúra és az európai koraközépkor dallamvilágának nyomait őrzik. E különleges, dallamos recitálás a zsidó közösség tagjainak természetes megnyilatkozási formája, az imádkozás elengedhetetlen része. „A mássalhangzók [a héberben csak ezeket írják le] a szavaknak csak a csontvázát alkotják, a magánhangzók adják hozzá a szavakat kimondó ember lelkét; de csak a nigun [a hagyományos kantilláció] teszi bele azt, amit Isten szellemének mondunk” — írja a Midrás⁵. A liturgia dallamait változatlanul próbálják megőrizni nemzedékeken keresztül.

A metrikus dalokat ezzel szemben szabadon változtatják, cserélik, újrakomponálják. Szép számmal akad ezek között is archaikus dallam, az énekesek mégsem tekintik e dalokat ősi örökségnek. Jó chazzan egy szövegre több éneket is tud, és néha kicserél egy-egy dallamot, amely afféle betét a recitatív stílusban előadott istentiszteletben, és csak a liturgia néhány szövegrészén jelenhet meg. Metrikus dalok alkotják viszont az otthoni énekek, az ú.n. zmireszek⁶ nagy részét.

³ A magyarországi dialektusokra vonatkozó általános megfigyeléseket Simon Zoltán szíves szóbeli tájékoztatása alapján foglaltam össze, melyért e helyen mondok köszönetet.

⁴ A Laki Péterrel közösen írt tanulmány, „Szabad recitáció és strofikus szerkesztés a Hallél-zsol-tározásban” megjelenés előtt áll.

⁵ A Midrás a rabbinikus irodalom egy műfaja, bibliai magyarázatokat ill. közösségi imákat tartalmazó szentbeszédgyűjteménye.

⁶ A héber szavakat a hivatalos askenázi kiejtés szerint a Magyarországon általánosan használt átírásban közöljük, ha szükséges, az ejtésvariánsok feltüntetésével. Az idézetekben megtartottuk az adatközlő kiejtését. Ettől csak a „zmiresz” szó esetében tértünk el, ennek hivatalos átírása „zemirot”, Magyarországon azonban általánosan „zmiresz”-nek ejtik. A szó jelentése: himnusz, ének.

Úgy tűnik mindebből, hogy a recitatív dallamkincs az ősbibb és ez szolgál templomi használatra, míg a metrikus dallamok az otthon énekelt, újabb réteget képviselik. A két dallamcsoport között azonban sokkal szorosabb kapcsolat van, hogysen ilyen egyértelműen osztályozhatnók őket. Voltaképpen nem is két dallamcsoportról, hanem két zenei rétegről, vagy még inkább előadásmódról van szó, amelyek változatos módon találkozhatnak egy darabon belül. A recitatív éneklés bármikor metrikusba csaphat át egy-két ütem vagy egy sor erejéig, hosszabb recitatív imák pedig több metrikus strófát⁷ is tartalmazhatnak. Példaként az „Él odaun” ima⁸ kínálkzik, amelyet különböző recitatív és metrikus dallamokkal énekelnek. Az egyik elterjedt formában recitatív és metrikus strófák váltakoznak, ezek közül az alapvetően recitatív 5. rész önmagában is tartalmaz metrikus betétet. (A giusto megszakitás után az énekes mindig a recitálás eredeti tempójához tér vissza!) [1. kotta]⁹ Máskor éppen ellenkezéleg, a metrikus ének oldódik fel recitatívban: ez a jelenség különösen a dallamok végén gyakori. Az „Él odaun” giusto dallamán megfigyelhetjük, hogy a recitálásnak önmagában véve formai szerepe, zárlat-értéke van: a nagyforma középzárlatát a 3. rész recitatív befejezése, a végső zárlatot pedig egy teljes recitatív strófa jelöli ki. [2. kotta] Az előadásmód gyakran ütemeken keresztül kétértelmű; kottázással alig követhető a váltás fokozatossága (pl. a harmadik és negyedik rész közti átmenetben).

Az, hogy az egyik rétegből a másikba való átmenet ilyen természetesen megy végbe, arra enged következtetni, hogy a zenei anyag végső soron egységes, hogy a két réteg között nincs áthidalhatatlan szakadék. Nem szabad elfelejtenünk, hogy az állandóan használt, kötelező érvényű recitatív dallamkincs döntően befolyásolja a közösség zenei gondolkodásmódját. Hagyományörző közösségben rövid idő alatt asszimilálódnak a metrikus dalok közvetítésével beáramló idegen zenei elemek (és ilyenek azért bőven vannak), és az új dallamokat ösztönösen a régi stílus szellemében komponálják. (Így érthető — legalábbis zenei szempontból —, hogy ugyanaz a dallam szolgál táncdalként és templomi ima részeként egyaránt, és hogy a liturgián kívüli énekekben — elsősorban a balladákban — a hagyományos recitatív stílust, vagy éppen ugyanazt a dallamot hallhatjuk.

⁷ A strófa szót csak bizonyos fenntartással használhatjuk, mivel a szövegek jobbára prózaiak. Az imákat ugyan arányos szövegrészekre tagolják, de csak a zenei anyagban jönnek létre zárt, egymásnak megfelelő egységek, strófák.

⁸ „Él odaun ál kol-hámászim” = „Úr az Isten minden teremtmény fölött”. A szombat reggeli istentisztelet egy imája, alfabetikus himnusz (minden sora az ábécé soron következő betűjével kezdődik). Ejtésvariáns: Él odajn.

⁹ A kottapéldák anyaga a Roth Jenővel 1978. augusztus 28-án készített felvételtől származik (Mg 3714/B). A szöveg leírása az adatközlő kiejtését tükrözi, dőlt betűvel jelölve a szótagbetoldásokat. Nem használtunk dőlt betűt, ha csak egy hang változott meg ill. ékelődött be. Szövegbetoldások esetén a kötőív valóságos melizmára vonatkozik, míg a szaggatott kötőív a héber szöveg egy szótagjára eső hangokat köti össze.

2. Világi zene – egyházi zene

A zsidó kultúra egyik legfontosabb sajátosságára mutat rá az a tény, hogy otthoni dallamok minden további nélkül bekerülhetnek a templomba. A zsidó zenében ugyanis otthoni és templomi, világi és egyházi nem választható el egymástól. Ez az összefonódás, bár bizonyos fokig minden népi kultúrában létrejön, itt egy sajátos történelmi helyzet következménye. Évszázadokon keresztül a vallás volt az az összetartó erő, amely lehetővé tette, hogy az önálló hazával nem rendelkező zsidóság megtartsa saját kultúráját. A vallás éppen ezért sokkal tágabb, átfogóbb jelentést nyert, magába olvasztva a nép történelmét és egész életmódját, hétköznapi szokásait is. Tipikus példa erre Peszach ünnepe, amely eredetileg természeti ünnep volt, és csak később vált történelmi megemlékezéssé, az Egyiptomból való kivonulás ünnepévé. Peszachot családi körben, rituális rend szerinti vacsorával [széder], énekléssel, mesével és az ide vonatkozó történelem- és vallásmagyarázó könyv [Haggada] recitált felolvasásával ünneplik meg.¹⁰ Történelem, népszokás és vallás ebben a gondolatvilágban egyet jelent; a központban pedig nem a zsinagóga, hanem sokkal inkább a családi szokásrend áll. A hétköznapi cselekvések is, melyek megszabott rendben, áldásmondások kíséretében zajlanak le, rituális tartalmat nyernek. Így – amint Idelsohn a népzeneről írva kifejti – a zsidó felfogás szerint az életben nincs helye annak, amit „világi”-nak nevezünk (Idelsohn, 358).

Mindaz nem jelenti azt, hogy a zsidó zenében ne volnának meg a más népzenekekből ismert jellegzetes műfajok, mint például a bölcsődal, a szerelmi dal, a ballada, a humoros ének, a paródia, az asztali ének stb. Mindössze néhány műfaj hiányzik (pl. a bordal és a katonadal), és nem találunk trágár szövegű nótákat sem. A döntő különbség azonban az, hogy a dalok szövegének mindig van vallásos vetülete is. A héber nyelvű imaszövegekre táncolni is szoktak – ez természetes abban a környezetben, ahol minden tevékenység vallásos tartalmat nyerhet, és a tánc, különösen a nagy chaszid rabbik udvarában rendezett táncos összejövetel önmagában véve is szent, vallásos cselekedet. Egyik adatközlőnk így mesél ezekről az összejövetelekről:

Mikor kész volt az istentisztelet, úgy két óra felé, akkor a rabbihoz mentek, a legtöbb hívő ott ebédel. Ötezer emberre főztek, száz-kétszáz szakács is volt. Például Bodrogkeresztúron, ahol tanultam, éjjel-nappal jöttek-mentek az emberek, állandóan friss, meleg étel volt, és evett-ivott mindenki. Nemcsak a szegényeknek, a gazdagok részére is főztek, mindenkinek egyaránt. A rabbi megáldotta az ételt – hát érdemes lett volna azt végignézni! Nem engedték a rabbit enni az első kanállal, ott olyan veszekedés, olyan láрма volt. Mindenki vett belőle a kanállal, vagy aki nem tudott, az belenyúlt a kezével, csak hogy legalább egy szemet egyen abból, amit a rabbi megáld. Olyan nagy igazságnak, olyan nagy dolognak tartották, hogy abból egyenek, amit a rabbi megáldott. És aztán az egész tömeg a rabbi-val, mindenki, az egész tömeg táncolt és énekelt.

¹⁰ „Peszach”-nak, az „elkerülés” ünnepének azért nevezik, mert a tizedik csapás, az elsőszülöttek halála Izrael házáit elkerülte. Széder jelentése rend (a szertartás rendje), Haggada jelentése elbeszélés (az egyiptomi kivonulás elbeszélése).

Képesek voltak órákig eltáncolni egész rövid szövegeken! Mindenki táncolt és mindenki énekelt egész addig, míg el nem jött a sálá sidesz¹¹ ideje. Akkor kezdték az éneklést megint...

[Roth Jenő, 1978. aug. 28.]

3. Chaszidizmus

Az „élet megszentelése zenével és tánccal”, a vallásos és világi élet teljes egybeolvadása a 18–19. század nagy kelet-európai mozgalmában, a chaszidizmusban teljesedett ki. A 17. és 18. századi kegyetlen zsidóüldözések, és az ezzel egyidőben végbemenő általános gazdasági romlás a lengyel, ukrán, litván vidékeken, a megelőző századokban virágzó zsidó kultúra hanyatlását hozta magával. A szakadék mind jobban növekedett a szegény, nyomasztóan küzdelmes életű, tudatlan zsidó parasztság és az egyre szigorúbb, szőrszálhasogatóbb rabbinátus között. A Sabbataj Cevi-féle messiási mozgalom kudarca a szegény zsidóság teljes kiábrándulásához, végső elkeseredéséhez vezetett. Ezen a talajon virágzott fel a chaszidizmus vallásos-népi mozgalma.

A chaszidizmus nem egyetlen eszme, egyetlen vezető köré csoportosul, hanem örökös mozgásban van, vidékenként és generációként kissé megváltozik. A chaszid gondolkodás és életmód lényegében generációról generációra hagyományozódik, így rabbi-dinasztiák alakulnak ki, melyek köré a követők nagyobb csoportja szerveződik. A chaszidizmus harmadik generációjában (kb. 1770–1810) már egész Kelet-Európában kialakultak a különálló helyi központok, melyek ugyanakkor állandó érintkezésben voltak egymással, és alapvonalaiban azonos eszmét követtek. Ebben a szakaszban érte el a mozgalom Magyarországot, ahol jelentős chaszid központok jöttek létre (Szatmár, Sátoraljaújhely, Máramarosziget).

A chaszidizmus voltaképpen nem tartalmaz új eszmét, de elemi erővel élesíti fel és eleven gyakorlattá emeli a korábbi tanítások népi vonalát. Azt hirdeti, hogy az „isteni igazság”-hoz nem a könyvekben való tudós búvárkodás, hanem a legalacsonyabb, legegyszerűbb emberi tevékenység vezet. Az isteni nem „fent” van, hanem „alant”, és az „alant” döntően fontos. Ott, az egyszerű emberek világában, vagy még inkább az ember legbensőbb világában, önmagunkban dől el az örökkévalóság sorsa. Akiben ez a tudat munkál, az a chaszid, a jámbor, akiben ez a vágy valósággá teljesedik, az a cáddik, az igaz, akinek vezető erejére a chaszidnak szüksége van.¹²

Az új irányzat elveti az aszkézist és az „örvendezésben való szolgálatot” hirdeti meg, amelynek fókuszában a zene áll. Az ének, az ún. nigun¹³ a legfőbb összekötő ka-

¹¹ Sálá sidesz (hivatalos askenázi kiejtés szerint: sólaus sz^eudausz): harmadik étkezés. Alkonyatkor jön el az ideje a szombati harmadik, kisebb étkezésnek, melyen közösen megbeszélik a bibliai heti szakaszát, meghallgatják a rabbi magyarázatát és szombati dalokat énekelnek.

¹² A dinasztiákat alapító, híres chaszid rabbi, így az adatközlőink elbeszélésében szereplők is, voltaképpen cáddikok.

¹³ A „nigun” szót (jelentése: dallam) két különböző értelemben használják. (1) Nigunnak nevezik azokat az emlékeztető jeleket, amelyekkel a 10. században ellátták a bibliai szövegeket, hogy a hagyományos énekelt felolvasást, a kantillációt megkönnyítsék. (2) A chaszidok többnyire szöveg nélküli, metrikus dalainak speciális neve.

pocs ég és föld között, a nigun vezet el az isteni gondolathoz. A híres Nachman rabbi szerint: „Akinek nincs érzéke a zenéhez, nincs érzéke a chaszidizmushoz sem”. A chaszid nem másoknak énekel, hanem önmagára akar hatást gyakorolni, önmaga akar saját éneke által magasabb régiókba emelkedni. „Vannak a világnak olyan szférái, ahova csak a dallam juthat el” – tanítják.

A szöveg ezért másodrendű, egyetlen mondatból vagy szóból hosszú dallamok születhetnek. A nigunok nagy része azonban szöveg nélküli, végső formájukat a hangokhoz elválaszthatatlanul hozzákapcsolódó értelmetlen szótagok (aj-aj-aj, baj-baj, bom-bom, oj-oj-oj, ja-ba-bam stb.) adják meg. „Ahogy gyermek szól az anyjához, úgy kell embernek Isten előtt megnyilatkoznia, önkéntelenül, csak érzelmeitől vezettetve.” Nigunokat komponálni és énekelni, idegen dallamokat átvenni és átalakítani vagyis „felszabadítani a bennük rejlő isteni szikrát” elsőrendűen fontos, szent kötelesség.

A chaszidok, ha szombat délutánonként összeülnek, hogy a rabbit hallgassák, utána eléneklük a „rabbi nigunját” és úgy tartják, hogy a rabbi tanítását csak attól kezdve értik, mikor dalát már eléneklték. A dallamot ugyanolyan becsben tartják, mint a híres rabbi egy-egy mondatát vagy a róla szóló történeteket. Egy „Sólaum alechem”¹⁴ dallam eléneklése után adatközlőnk ezt mondta:

Ez nagyon egy sikerült solem alechem volt... A rabbinak rengeteg chaszidja volt, ezrével voltak ott így nagyünnepekkor, és mindenki haza akarta vinni a rabbi solem alechemjét, hogy énekelje otthonában. És így az egész nagy chaszid közösség megtanulta, és nagyon dicsérték a szerzőt, aki ezt a solem alechemet összeállította. Nem jött volna a háború, még a mai napig is megmaradt volna a rabbi solem alecheme...

[Feuerlicht Viktor, 1980. ápr. 14.]

4. Dallamszerkesztés

„Zeneszerzői tevékenység” nemcsak a nigunok komponálásában, hanem a zsidó zene minden rétegében megjelenik. A zsinagógai éneklés szigorúan megszabott keretek között történik, a liturgiában azonban nincsenek kész dallamok. Az előadónak lehetősége van, sőt kötelessége is improvizálni, csak egy bizonyos modell – adott motívumkészlet, dallamváz, formszékéma és hangrendszer – keretein belül kell maradnia. Ezt a modellt az arab zenében a „makám”, a zsidó zenében a „nuszách”¹⁵ szóval jelölik. Az előadó tudatában valamiféle dallam-idea él, amely változatos módon realizálódhat sztereotíp motívumok felhasználásával. E jellegzetességek révén a zsidó zene a keleti zenekultúrákkal tart rokonságot.¹⁶ Ebben a stílusban nem komponálnak tudatosan új dallamot. Az egyes megszólalások azonban annyira különböznek egymástól, hogy vidékek, sőt előírádalkozók is félreismerhetetlen, sajátos stílussal rendelkeznek [chazzanut]. Nagy

¹⁴ „Sólaum alechem” = „Béke veletek”. A templomból hazatérve ezzel a dallal köszöntik a szombatot. A 16. században keletkezett himnusz egész Európában elterjedt, sok különböző dallammal éneklük. Ejtésváltozat: Sólem álechem.

¹⁵ Ejtésváltozatok: nuszách, niszzech.

¹⁶ Avenary, Hanoch: The Concept of Mode in European Synagogue Chant. in: Yuval 2. Jerusalem, 1971.

chazzai
zárt eg
↑
lents
rűbb k
elhárítj
ma is v
menny
egyeté
ki, vag
mesélt

↑
kozott
lett vo.
szerese
odajn”
abba a
fejezzü.
pe ann
tottam

A
hallja t
Megörz
ni és a
többség
beli né
hogy a
kező er
Különö
maga z
tött kö.

C
– isme
ban tal
benne.
lelkiism
finomal
tése kit

17 K^ed
dise,

18 Cher
meré
vel k

esztül alakították a maguk egyéni improvizáló stílusát, amely
yozódott tovább tanítványaikon keresztül.

ik van azonban saját, különleges nuszáchja, az istentisztelet je-
tálás nem változik imáról imára, hanem egy általános egysze-
inik. Ha ilyen részletet szeretnénk hallani, az énekes gyakran
Ezt csak úgy lemondjuk”. Századok során alakult ki és részben
közösség hagyománya abban a tekintetben, hogy melyik részt és
legegyszerűbb recitálásból. Az előimádkozó a közösséggel
ltoztathat, egyszerűsíthet dallamokat vagy új részeket emelhet
újra egy hagyományos nuszách alapján. Egyik adatközlőnk el-
mponálta a keduso ima dallamát ¹⁷:

*tanultam, az előimádkozó a ködisével különösen nem foglal-
olga volt, de a ködisét röviden befejezte, mert nagyon fárasztó
biblia kantilláció szerinti felolvasása] is, meg a többi – ő rend-
igunt, az „Él odajn”-t is. Hát sok lett volna. De itt az „Él
és a többi dolog sem olyan fárasztó, hát igyekeztem legalább
adni. A ködisének nincsen külön nuszáchja, csak rendesen be-
bit. És mégiscsak, hogy a ködise valamivel több, hogy a köze-
ak, hát igyekeztem adni valamit a sajátomból is. És összeállí-
re sikerült vagy nem, az már többiek dolga.*

[Feurlicht Viktor, 1980. ápr. 14.]

zicióját nem tekintik újnak, a közösség mindig a nuszáchot
s daloktól azonban – legalább részben – újdonságot várnak.
lonság iránti igény másfelől – ez a kettősség jellemzi az ottho-
egyaránt. A zmireszek és a liturgiába beillesztett himnuszok
sok költemény [pijut], melyeket már keletkezésük idején korai
énekeltek. A legtöbb dallam szerzője ismeretlen, de tudjuk,
és falvakban mindig éltek olyan, zenei adottságokkal rendel-
előán új dallamokat komponáltak a hagyományos szövegekre.
chaszidok között. Minden chaszid rabbi udvarának megvolt a
alokkal szolgált a nagy ünnepekre és a rabbi asztalánál elköl-
drához.

még találkozott ilyen zeneszerzővel. „Fiatal koromban – írja
neszerzőt, a fődzi Reb Mose Noahot. Amikor 11 éves korom-
nár öreg ember volt, egy öreg chaszid lángoló lelkesedése volt
ny zeneszerző volt... Bár csak rövid ideig voltunk együtt, az a
nellyel a dalait leíró gyereket irányította, vigyázva, hogy a leg-
vesszenek el, a zsidó zenének ez a mélységes átérzése és megér-
not hagyott bennem.” (Vinaver, 20)

nek kinyilatkoztatása, megfelelője a latin Sanctus. Ejtésváltozatok: kö-

974, varsói születésű karvezető és zeneszerző, a chaszid dalok kiváló is-
észíttett dallamlejegyzései a háború viharaiban megsemmisültek, sok év-
kottázta le forrásanyagában páratlan gyűjteménye számára.

Kevés adatunk van arról, hogy milyen volt az élet a chaszid rabbi, a cáddik udvarában, hogyan történt a zeneszerzés, a dallamok elfogadása, hogyan éltek a sokat emlegetett „udvari zenészek” (Avenary: Encyclopaedia, 12: 638). Erről bővebben eddig mindössze egy adatközlőnk mesélt.

Nem tudom, hogy máma milyen gyakran készülnek új dalok, de akkor az én időmben, mikor Szatmáron talmudista voltam 36-ban, 38-ban, ott minden évben jöttek dalok különféle chazzanoktól, és minden évben válogattuk a rabbi részére. Már a nagyünnepek előtt előkészítettük, hogy a következő évben melyik dalt mikor fogjuk énekelni. Egész éven át éltünk abból a 12–13 vagy 15 dalból, amit a rabbi választott. Előénekeltek neki előbb, s azt mondta: „Igen, ezt solem alechemnek fogjuk használni”. És betanultuk azt a dalt, a kórus, úgy 20–24 fiú, és a zeneszerző segített nekünk a dalt ráültetni a már kész solem alechemre, és az aztán egész évre szolgált, mint solem alechemnek a dallama. És a többi dal, mindegyik megkapta a maga helyét, és az év közben, mikor ahhoz a szöveghez került a sor, akkor azt a dalt kezdtük énekelni.

[Feuerlicht Viktor, 1980. ápr. 14.]

A rabbi választ, hiszen ő tudja, hogy melyik dallam fejezi ki legjobban az illető szöveget, melyet aztán valahogy rákényszerítenek a dallamra. Az előadásban a dallamra koncentrálnak, gyakran úgy adják elő, mintha a szöveg nem is létezne. (Mikor ilyen dallamokat gyűjtöttem, előfordult, hogy az énekes, bár tudta, hogy melyik szövegre használták a dallamot, a szavak elhelyezésére egyáltalán nem emlékezett.) A szöveg ugyanakkor nagyon fontos, csakhogy nem a szavak, hanem a dallam fejezi ki a szöveg igazi tartalmát; különös példa erre az a szombati zmiresh, amelyet egy chaszid udvar teljesen szöveg nélkül ad elő, annak a tudatában, hogy a nigun egy meghatározott szöveghez tartozik (Hajdú—Mazor: Encyclopaedia, 7: 1422).

Ezeket a dalokat Romániából, Lengyelországból hozták. A rabbinak a nagyvilágban sok chaszidja volt, és voltak közöttük jó énekesek, chazzanok is. Azok egész éven át ezzel foglalkoztak. Ünnepek előtt, nyáron mindegyik beküldött papíron két-három dalt, hogy a rabbi válogasson. És a rabbinál voltak szakértők, akik előénekeltek a költőt. És ha a rabbi azt mondta, „igen, ez jó lesz”, akkor hívtuk a költőt, hogy énekelje el a rabbi előtt és tanítson be bennünket a maga dalára. Előfordult, hogy egyes dalok átéltek néhány évet, sem a rabbi, sem a közönség nem akarta cserélni, mert nem jött jobb. És amíg nem jött jobb, addig használtuk azt a bevált dalt...

A nűszáchoz nem változtattuk, nigunt csak ott használtunk, ahol kellett valami, hogy a hosszú imádkozásban a rabbi megpihenjen, mert a rabbi előimádkozó is volt; s hogy az előimádkozó meg tudjon pihenni, elénekeltek a dalt. De főleg használtuk a dalokat szimhász tajrekor [a tóra örömnünnepén] és egész éven át sábeszkor [szombaton] a rabbi asztalánál.

[Feuerlicht Viktor, 1980. ápr. 14.]

5. A metrikus dallamok stílusa

Hogy egy dallam chaszid-e vagy sem, s hogy milyen dinasztíához, udvarhoz tartozik, azt maguk a chaszidok zenei jellegzetességek alapján döntenek el, és hagyományos szavak-

kal fejezik ki. Zenei terminológiájukat eddig még nem dolgozták föl, pontos népzenei megfelelőit a kutatás eddig nem határozta meg (Hajdú–Mazor: *Encyclopaedia*, 7: 1421).

Nyilvánvaló, hogy a nigunok sosem lépnek ki egy nagyon szigorúan körülhatárolt stíluskörből; itt is, mint a recitatív dallamoknál, adottak a hangnemi, hangrendszerbeli és formai keretek. A chaszidok számára mégis lényeges különbség van a kétféle „komponálás” között. A chaszid dal nem „megőrzött”, hanem „megtalált” dallam, vallásos töltése nem abban áll, hogy – mint a nuszách – ősrégi üzenetet hordoz, hanem abban, hogy sikerült benne ill. segítségével megtalálni az „isteni gondolatot”. Ezért nevezik a nigunok szerzőit zeneszerzőknek, költőknek, szemben a nuszáchot újraformáló chazanokkal.

Melyek e dallamkör stílári kötöttségei? Mindenekelőtt: a metrikus dal sosem veszi el kapcsolatát a recitatív dallamvilággal. Nemcsak a zeneszerzés módja, hanem maguk a dallamok is hasonlóak, a dallamváz, a kadenciarend, a hangrendszer többnyire azonos. Gyakran a motívumok és a sorok felépítése is megegyezik, az „Él odaun” imában pl. minden recitatív sornak van giusto megfelelője (X = H vagy M, Y = N, P = K vagy H, Q = E, Z = E). A metrikus dalok egy jelentős része a recitatív dallamok giustóban megszilárdult változata, ugyanannak a zenei tartalomnak ritmikailag más megfogalmazása.

Dallamtípusok helyett talán itt is valami makám-szerű, mögöttes zenei elképzelést kell keresnünk. Egyfelől a darab kötött váza, a főhangok adott sora, másfelől a belső tagolás és az arányok kialakításának szabadsága megfelel a nuszách alapján történő formálásnak.¹⁹ Azonos alapelemekből rövidebb vagy hosszabb, recitatív vagy metrikus zárt darab, idegen anyagban felbukkanó néhány sornyi betét, vagy „végtelen” táncdallam születhet. Mindegyik darab végteleníthető – ez a chaszid nigunok egyik legfőbb jellemzője; még a visszatéreses, zárt formájú darabok is végtelen variációs sorozat lehetőségét rejtik magukban.

Példaként a „Haudu” kezdetű szöveg²⁰ egy zárt dallamát és egy ezzel rokon „Él odaun” kompozíciót idézünk. [3. és 2. kotta] A „Haudu” 8 különböző sora visszavezethető egy-két alapsorra (A variánsa D, B variánsa C és H stb.), melyeknek az „Él odaun” imában már 16 különböző metrikus és 6 recitatív variánsát találjuk. A két darabban előforduló több mint 20 dallamsor lényegében három alapelemből épül fel: 1-es, 3-as és 4-es kadenciájú motívumokból. Mindhárom típus néhány, egymástól alig különböző motívumcsaládot tartalmaz. [4. kotta] A jó előadásban gazdag és változatos dallam így, alapelemeire lebontva meglepően szikárnak, szegényesnek tűnik. A gyengéjében van azonban az ereje is: hatása éppen a folyamatos ismétlésben rejlik. A nigunok, ha tánchoz használják őket, valóban eksztázisba, vallásos révületbe ragadják a táncolókat, a nem mechanikus, hanem folytonosan változó, az alapötletet mindig újraértelmező ismétlés révén. Ebben az ismétléssorozatban különös jelentőséget kapnak a ki-

¹⁹ A recitatív anyagra vonatkozó megállapításokról (nuszách szerinti komponálás, sorpáros szerkesztés, strófászerű elrendezés stb.) lásd: Frigyesi – Laki: i.m.

²⁰ „Haudu ládaunoj ki-tauv” = „Hálálkodjatok az örökkévalónak, mert jó”. A zoltárokat tartalmazó ünnepi dicsérfő ima, a Hallél egyik metrikus szakasza, szövege a 118. zoltár első négy sora.

sebb dallami, ritmikai változtatások, egy igazi chaszidnak – amint a Vinaver idézetben láthattuk – a legfinomabb árnyalatokra is gondja van.

Túlzott leegyszerűsítés volna azonban, ha e dallamokat néhány motívum véletlenszerű ismétlésének, afféle primitív mondókának, gyermekdal-szerű képződménynek tartanánk. A kevés eszköz ellenére nagyon átgondolt formálást, architektonikus szerkesztést figyelhetünk meg. Az egyes motívumok zenei-dallami tartalma mintegy kivetítve megjelenik a nagyobb formálásban is, a sorok ugyanolyan típusokba rendeződnek, mint a motívumok. A sor a megfelelő motívum „időbeli szétterítése”: minden sornak megtaláljuk a párját a motívumok között, egy olyan motívumot, amely egy másik, teljes sor zenei mondanivalóját sűríti magába. Tovább követhetjük ezt a duplázó szerkesztést a sorok és sorpárok, sőt a sorpár és a strófa szintjén is. [5. kotta] A klasszikus zene funkciós harmóniai szervezése kínálkozik párhuzamként, ott is a funkciók időbeli egymásra rétegződése jön létre a periódustól kezdve a nagyforma funkciós tervéig.

A darab végső formája, még a bonyolultabbaké is, mindig visszavezethető a sorpáros szerkesztésre – ugyanúgy, mint a recitatív dallamoknál. Minden sor előtagból és utótagból áll, egyes motívumok az egyik, mások a másik formai funkciót töltik be. Sorpárok vég nélkül kapcsolódhatnak egymáshoz; ez teszi lehetővé, hogy a nigunok nyitottak, akármeddig folytathatóak legyenek. Ez az egyszerű formai elgondolás ugyanakkor teret nyit a szervezett, zárt szerkesztés felé is: strófákat jelölhet ki a kezdősorok kadenciarendjének (4, b3), ill. a zárómotívumoknak (q) azonossága, és architektonikus nagyformát alakíthat ki egy teljes szakasz visszatérése (B), a harmadik rész kiemelése (a sorpárok másfajta szerkesztésével: f – fV, g -- gV) és a zárlatok erősségének fokozatai (q b3, q1, q b3–4). [6. kotta] A nagyforma tagolását a továbbvezetések és visszautalások alig észrevehető finomságai szövik át: a második rész újraindítása a megelőző záró sor átértelmezésével (kadenciák megtartása, különleges dallamvezetés), a középrész ritmikai újdonsága stb.

Mindehhez sajátos előadásmód, a díszítések, a szövegelhelyezés, a tempó (tempó-váltások) és a hangszín különbségei járulnak. A speciális éneklési stílus teszi ezeket az első pillantásra triviálisnak tűnő dalokat eredetivé, a dallam az előadás révén válik igazán chasziddá, végső formáját ez adja meg. Az éneklés hihetetlen intenzitása messze fölébe nő a kotta elemzésével kimutatható értékeknek. Sajnos egyre nehezebb ma már olyan adatközlőt találni, aki képes e dallamok eredeti hangulatát felidézni magában. Az előadási mód részletes vizsgálatával a nemzetközi kutatás is adós, pedig talán ez a legszigorúbb és legalapvetőbb stílári kötöttség.

A chaszidizmus zenei hatása óriási volt, a dallamokat és az egész zenei stílust még a mozgalom ellenzői is átvették. A chaszid nigunok vizsgálatával mintegy a metrikus dalok központi körét ragadhatjuk meg. A dallamok élete, használata néprajzi szempontból különös figyelmet érdemel, és bár a zenei anyag értéke önmagában nem ér fel a recitatív dallamkultúrával, vizsgálata elengedhetetlen a zsidó zene stílári rendszerezéséhez.

Irodalom

A * jellel ellátott művek nem voltak hozzáférhetőek.

I. A chaszidizmus ideológiájáról és történetéről

1. Buber, Martin: Die Legende des Baalschem. Frankfurt am Main, 1916
2. Buber, Martin: A chászid mozgalom lelke és teste. Ford.: Pfeiffer Izsák. in: Martin Buber: Száz chászid történet. Budapest, é.n.
3. Grayzel, Solomon: A History of the Jews. New York, 1968
4. Jacots, Louis: Hasidism: (2) Ideas. in: Encyclopaedia Judaica. Jerusalem, 1972
- *5. Newmann, Louis I.: The Hasidic Anthology: Tales and Teaching of the Hasidim. New York, 1944
6. Pfeiffer Izsák: A chászidizmus történetének vázlatja. in: Martin Buber: Száz chászid történet. Budapest, é.n.
- *7. Rubin, Israel: Satmar: An Island in the City. Chicago, 1972
8. Rubinstein, Avraham: Hasidism: (1) History (3) Way of Life. in: Encyclopaedia Judaica. Jerusalem, 1972

II. A chaszid zenéről

1. Avenary, Hanoch: Music — Jewish. in: Encyclopaedia Judaica. Jerusalem, 1972 (kottapéldákkal)
2. Avenary, Hanoch: The Hasidic Nigun: Ethos and Melos of a Folk Liturgy. in: Journal of the IFMC 16, London, 1964 (kottapéldákkal)
- *3. Geshuri, Meir Simeon: La-Hasidim Mizmor. Jerusalem, 1936
- *4. Geshuri, Meir Simeon: Neginat Hasidim. in: Ha-Doar XIV, New York, 1933–34
5. Hajdú, André—Mazor, Ja'acov: The Musical Tradition of Hasidim. in: Encyclopaedia Judaica. Jerusalem, 1972.
6. Idelsohn, Abraham Zevi: Jewish Music in its Historical Development. New York, 1975 (kottapéldákkal)
7. Koskoff, Ellen: Contemporary Nigun Composition in an American Hasidic Community. in: Selected Reports in Ethnomusicology. Volume III. No. 1. Los Angeles, 1978
8. Nulman, Macy: Concise Encyclopaedia of Jewish Music. New York, 1975
9. Vinaver, Chemjo: Anthology of Jewish Music. New York, 1955

גִּיטָא לֵא

"Él odaun" — részlet
(recitativ változat)

recit.
♩=42

pjő hōhōhēr ve - ho - vajd jeve - ho - vajd najsze -
ni — ji jiji ji - jimx lise - maj coho ho - lo' ve heri -
nó le - zé - cher málchi ——— ji - szaj
ko - vorró láse mes vājzirách - ajr ro - o - ho -
u - ha - ha - ha - hajr ru - hu ve — his - i - ki - hi
recit.
♩=42
ci - ji - rász ci - - rá - hász hálej - bo - - vo - no .

②

ἸΤἈ Ἰᾶ

"Él odaun"

(metrikus változat)

♩ = 126-132

[1]

Él o- dajn kol-á-má-szim, (i)

bo-rich im-vaj-rove-fi-hi kol - ne - so - ho - mo, (3)

ádölaj vöti- vaj mulé jaj-lom, (i)

dász isz - vi - nó szajve-vim ma- vaj- szaj. (3^v)

(♩ = 126-132)

[2]

Já - misz-gu-vel hájosz hákaj- des, (K)

nedor vecho-vaj däl-á-merko - vó, (L)

ze-hisz i-mi-saj lif-ne hi-ji- szaj, (M)

he-szed vörähmim lif-né neva- haj-daj. Taj- (N)


ritardando

② folyt.

ḡṡṡ ḡṡ

"Él odaun"

$\text{♩} = 126$

[3] 

- vim me-ja- - ha- ra-ha-hajsz, se-

vohor-ro laj-hejni, je - -cohortom bedá-hász, be-


vinno jiv-hász-kél jivṡ-hászṡ-kéll-ṡ,

ko-já hig-vi — ró novó-szánṡ bo-hem,

(recit.) (D)

li-hi-ja-hajsz majs-lim bö-

$\text{♩} = 72$ $\text{♩} = 84$

recit. 

-he-rev te — hej-vél. Me-le-jim

② folyt.

יִתְּ לָנוּ
"Él odaun"

(*precit.*) giusto $\text{♩} = 84$

[4] $\text{♩} = \text{♩}$

ziMx-le — hejim ziv im- fikim nahaj-gha' —

accel ----- *al* (P)

no-el ziji- vom vö- holu vo-voj-lom, szö

$\text{♩} = 96$

me-him bö-cészom vö- szu- szim ve-vo-vojjon

aj-szim beje-mo re- ca-haj ka-haj-nom. x

($\text{♩} = 96$)

[5] $\text{♩} = 96$

Pjé-he-ve-he cho — vaj nahajsznijim li- jis-maj (A)

co- hollo ve-ri- no e- zéher máli-szaj (B)

ko-hor-ro lá- se- he- mes vá-há-jizrah- ho- vajr (A)

ro — o — ve'jiz kin cirász álun. (E')

② befejezés

יִדְּבַר בְּלִבּוֹ
"Él odaun"

(♩ = 112)

recit. ♩ = 56

[6]  se-váh najszim la-ha ——— haj

 kol - ce-vu murah - x - vojim, ti-

♩ = c. 60

 feresz igx-di-ló sze- rufim jajfánim vehá

♩ = 63

 ja ——— vojisz há-kaj ——— des.

3.

ITIN

"Haudu"

♩ = 92

[1] *me* Hajdi lá- doho - naj ki — ta - vajv ^(A)

ki- hi - hi-ji lö-jaj-lom & lajlom ház- daj ^(B)

[2] jaj- már - no — Ji- jhisz - ró - el ^(C)

ki- hi - hi-ji - ji — ki lö-jaj lo- ho-vom ^(D)

kili laj-lom kili laj-lom há-vá- há-vasz-daj. Jajm ^(E)

[3] ri - ji - ji - ji no' — ^(F)

bé-hé-héhész á-há-rajn ki- le - jaj-lom ^(G)

jajmre' no besz á-há-rajn lé-jajlom ház-daj — ^(H)

[4] jajm- re' nooooooooo Ji- re' á - - doj — noj ^(C)

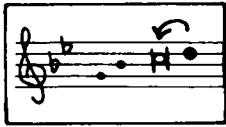
ki — ji ki- le - -ja-haj- lom ^(D)

kili-jaj- lom kili jajlom há-vá- va-vasz-daj .

④

4-es kadenciájú motivumok

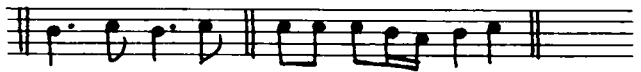
1/a. motivumcsalád



1/b. motivumcsalád



2. motivumcsalád



5.

ütem - sor

The musical score for 'ütem - sor' consists of three systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass clef staff. The first system features a circled 'b' above the treble staff and a circled 'M' above the bass staff. The second system features a circled 'd' above the treble staff and a circled 'F' above the bass staff. The third system features a circled 'g' above the treble staff and a circled '3' above the bass staff. Vertical dashed lines indicate phrasing or measure boundaries.

sor - sorpár

The musical score for 'sor - sorpár' consists of two systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass clef staff. The first system features a circled 'E' above the treble staff, a circled 'M' above the bass staff, and a circled 'N' above the bass staff. The second system features a circled 'I' above the treble staff, a circled 'R' above the bass staff, and a circled 'S' above the bass staff. Vertical dashed lines indicate phrasing or measure boundaries.

⑥.

A "Haudu" formaterve

	motivumok és kadenciák		sorok	strófák
	előtag	utótag		
[1]	a b3 b 4	p 1 q b3	A B	A
[2]	c 4 d b3 e 4	r b3 p 1 q 1	C D E	B
[3]	f 4 g 4 h 4	f b3 g 5 q b3-4	F G H	C
[4]	c 4 d b3 e 4	r b3 p 1 q 1	C D E	B

Vikár László:

MORDVIN SIRATÓDALLAMOK

Az emberi élet két nagy eseményéhez, a párválasztáshoz és a halálhoz kapcsolódó siratók — valahol a beszéd és az ének határán — különleges helyet foglalnak el a zenei száj-hagyományban. Számos nép költészetében egyedül képviselik a rögtönzött éneklés műfaját, melyben az ismert és a mindig új elemek kétszer egyformán soha nem kapcsolódnak egymáshoz. A siratók, bár különlegeseek, de ugyanakkor általánosak is, hiszen az időszakos vagy az örök elválás feletti bánatnak olyan kifejezései, melyek a földrajzi adottságtól, fajtól, életmódtól és kultúrától függetlenül a világ minden részén megtalálhatók.

A siratók gyűjtése — az elterjedtség ellenére — nagy nehézségekkel jár, mert a sirató nem kedveli a nyilvánosságot s igazán csak az egyén rejtett világában él. Ezért is olyan ritka a halálhoz közeli időszakban felvett őszinte halottsiratás és ez az oka annak, hogy a siratók többsége már jóval a tragikus esemény után, a fájdalom újbóli felidézésével, de az eredetiségéből sokat veszítve kerül a gyűjtők elé. Régen a lakodalmi és halottsirató is a közösségi élet része volt, a mai Európában azonban ennek legfeljebb csak a peremvidékeken találjuk nyomát.

A finnugor kutatás kezdettől nagy figyelmet szentelt a siratásnak és évtizedek alatt páratlan értékű szöveg-anyagot gyűjtött össze. A dallamok megörökítésére, egyrészt a megfelelő gépek, másrészt a szakemberek hiánya miatt, a múlt században még alig került sor. Később, amikor a népzene kutatás használni kezdte a fonográfot, a hengerek korlátozott mérete akadályozta a hosszú dallamok felvételét. Így a zene sokáig kívül rekedt a kutatáson. Jelentős változást csak a XX. század közepén megjelenő magnetofon hozott. 30 éve, amióta ezt használjuk — a régi hagyományok gyors változása ellenére — sok teljes siratót sikerült az utókor számára megmenteni.

A siratás ősi szokása a mordvin nyelvrokonok között még napjainkban is elevenen él. Ez különösen akkor szembetűnő, ha figyelembe vesszük, hogy a mordvinok, történelmük során rendkívül széles területen szóródtak szét és talán mindenki másnál szorosabb kapcsolatba kerültek az oroszokkal. De úgy látszik, hogy az idegen hatás ellenére vagy esetleg éppen avval szemben sok régi elemét őrizték meg a finnugor hagyománynak. A zenében erről főként az epikus énekek, valamint a lakodalmi, katona- és halottsiratók tanúskodnak.

A mordvin siratók legkorábbi gyűjtése a finn népzene kutatás kiemelkedő egyéniségének, A. O. Väisänen-nek a nevéhez fűződik. Az ő felvételei 1914-ben készültek, kiadásukra azonban csak 34 évvel később, 1949-ben került sor. Kötete anyagának 202 dallamából — a címek alapján — 11 tekinthető siratónak.¹ Ezeket főképpen az egyszó-

¹ A. O. Väisänen: Mordwinische Melodien. Helsinki, 1948. Suomalais-Ugrilainen Seura. No. 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 43, 70, 71.

lamúság és az apró, hasonló motívumokból összeálló forma különbözteti meg a többi daloktól, a szövegek tartalma nem minden esetben utal az elválásra.

Väisänen gyűjtése után három évvel, 1917-ben *R. Lach*, osztrák zenetudós készített mordvin népzenei felvételeket. Ő azonban nem a helyszínen, hanem két ausztriai hadifogolytáborban (Hart és Spratzern) s kizárólag férfiaktól gyűjtött. Mivel siratni mindig csak nők szoktak, érthető, hogy Lach mordvin kötetében² egyetlen sirató sincsen.

A mordvinok fővárosában, Szaranszkban *G. I. Szurajev-Koroljov* és néhány munkatársa számottevő népzenei anyagot jelentetett meg az utóbbi évtizedekben. A külföldi kutatókkal szemben kétségtelen előnyük, hogy munkájukat a helyszínen végzik s rendszeresen ismétlődő kutatásokból nyerik eredményeiket. Kiadványaik egy része³ hozzánk is eljutott, de bennük a siratókról csak kevés szó esik. Jóval többet mond a kujbisevi mordvinokkal foglalkozó két új tanulmány⁴, melyet *M. I. Csuvasov* és tanítványa *I. A. Kaszjanova* tett közzé. Ezekben, az elemzések mellett, minden korábbinál bővebb sirató anyagközlést is találunk.

1968 és 1977 között, saját mordvin gyűjtésünk során, Bereczki Gábor nyelvész-szel mi magunk is azon voltunk, hogy minél több siratót örökössünk meg s ezzel minél archaikusabb rétegét tárjuk fel a mordvin és a finnugor zenei hagyománynak. Útjainkon 24 siratóról készítettünk felvételt⁵. Ezeknek a szövegét még ott, a helyszínen – de nemegyszer csak az énekes segítségével – sikerült pontosan leírni.

Väisänen, Csuvasov és a magunk gyűjtéséből összesen 65 mordvin siratót tehetünk vizsgálat tárgyává. Közülük 34 halotti, 24 lakodalmi és 4 katona-sirató.

Väisänen gyűjtött 11 siratót 1914-ben,
Csuvasov gyűjtött 30 siratót 1965 és 1968 között,
Vikár–Bereczki gyűjtöttek 24 siratót 1968 és 1977 között.

A három gyűjtés megegyezik abban, hogy egyik sem a Mordvin ASzSzk területén belül, hanem az attól keletre eső részeken folyt.

Csuvas ASzSzk 1968, 2 faluban 4 sirató,
TatárASzSzk 1914, 1965, 1970, 7 faluban 13 sirató,

² Robert Lach: *Gesänge russischer Kriegsgefangener*. I. Band: Finnisch-ugrische Völker 2. Abteilung: Mordwinische Gesänge. Wien und Leipzig, 1933.

³ G. I. Szurajev-Koroljov – L. Sz. Kavtazskin: *Mordovszkie narodnue peszni*. Moszkva, 1957.
G. I. Szurajev-Koroljov: *Mnogogoloszie i ladovoe sztroenie mordovszkoj narodnoj peszni*. Szaranszk, 1964.
G. I. Szurajev-Koroljov: *Mordovszkie peszni*. Szaranszk, 1969.
G. I. Szurajev-Koroljov: *Mnogogolosznaja pentatonika*. Szaranszk, 1972.

⁴ M. I. Csuvasov: *Mordovszkie erzjanszkie pricsitanija*. I. Rüütel: Soome-ugri rahvaste muusikapärändist. Tallinn, 1977. Tanulmánykötet, 353–384. o.
I. A. Kaszjanova: *Mordovszkie erzjanszkie pohoronnue pricsitanija*. I. Rüütel: Soome-ugri rahvaste muusikapärändist. Tallinn, 1977. Tanulmánykötet 385–401. o. I. Kaszjanova – M. Csuvasov: *Mordovszkie (erzjanszkie) pricsitanija*. Moszkva, 1979. 30 sirató, lemez melléklettel.

⁵ Vikár L. – Bereczki G. mordvin gyűjtése a Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézetében. AP 6297 c, d; 6298 g, i; 6851 j; 6852 e, f; 6854 a, b; 6855 a; 6862 a, e; 6890 i; 6891 d; 9571 a, b; 9572 a; 10525 f; 10528 f; 10530 a, g; 10531 b, e; 10537 e.

Kujbisev Terület 1965–1968, 11 faluban 27 sirató,
 Orenburg Terület 1913, 1966, 5 faluban 11 sirató,
 Baskír ASzSzk 1975, 1977, 5 faluban 10 sirató.

Megfigyeléseinket a mordvin és a magyar siratók összehasonlításával kezdtük, de rövid időn belül kiderült, hogy közöttük – az azonos rendeltetés ellenére – számos, alapvető különbség van. A mordvin siratók zenei anyaga általában szerény, terjedelmük csak egy tercre-kvintre korlátozódik, ugyanakkor a magyar siratók jó része az oktávot is eléri, de amelyik ennél kisebb, az is legalább a kvintig terjed. Lényeges eltérés, hogy míg a magyarban rendszerint két vagy ennél több zenei sor tartozik össze s egyetlen motívum ismételtetése ritka kivétel, addig a mordvinban éppen az utóbbi a tipikus és nem találjuk nyomát annak a formálásnak, amely egy sirátón belül, a sorokból kisebb-nagyobb egységeket hozna létre. A magyar siratókban igen különböző a szünetekkel tagolt részek hossza. A mordvin példákban inkább a rövidebb s nagyjából azonos terjedelmű sorok szerepelnek. Számottevő különbség, hogy a mordvinoknál nem uralkodó a nálunk oly gyakori ereszkedés, ők főleg a domború dallamívet részesítik előnyben, ez viszont a magyar siratókban csak elvétve fordul elő.

A záróhang alapján két: *do-* és *la-*végű csoportba sorolhatjuk a mordvin siratókat. Az elsőben a *do-re-mi*, a másodikban a *la-do-re* hangkészlet a leggyakoribb, (26-ból 21, ill. 39-ből 22), de kiemelkedő a *la-ti-do* és a *la-do-re-mi* réteg is. Mindezeknek közel a felében tercingadozás figyelhető meg. Erről pontos képet azonban csak a gépi mérések grafikonja adhat, amelynek elkészítése és értelmezése ugyan némi nehézséggel jár, de ezért kárpótol a valóság hű ábrázolása. A hibátlan dallamrajz olyan jelenségekre is felhívhatja figyelmünket, amelyekre addig talán nem is gondoltunk.⁶

1. *dallam + ábra* (AP 10525f – halottsirató)

2. *dallam + ábra* (AP 6862a – menyasszonysirató)

A 65 siratóból végül is 48 (74%) mindössze három hangon mozog s további 13 dallam is csak négy hangot érint. Az időben és térben is eltérő gyűjtések hangkészlete között lényeges eltérés nem mutatható ki. Miként ezt Väisänen 1914-es és a magunk mostani gyűjtése is mutatja, a mordvin sirató az utóbbi 60 évben jóformán semmit sem változott. A siratás alkalmainak és a siratóknak a száma időközben bizonyára csökkent, de ahol még él a szokás, ott megtartotta a régi formáját és zenei tartalmát is.

Az utazási és felvételi lehetőségek növekedésével arányosan egyre több helyről kerül elő távoli, korábban elzárt közösségek énekelt vagy hangszeres hagyománya és sok gondot okoz az ott gyűjtött dallamok leírása, mert a kutatók nagy része – jobb híján – a temperált hangsorhoz igazodó, általánosan használt kottairással kénytelen megörökíteni a nem temperált hangrendszerekben mozgó dallamokat is. Előrelépést jelentene, ha megfejthetnénk pl. a hangközök ingadozásának okát és logikáját, ha ki tudnánk deríteni, mi az a tényező, amely előidézi, előidézheti egy-egy hang emelkedését vagy süllyedését. Ami a mordvin siratók gyakori tercingadozását illeti, van, aki azt mondja, hogy ez csak a bevezető szakaszra jellemző, később egyszerűsödik a dallam s megállapodik a terc is. Az ingadozás oka a kezdeti bizonytalanság, mert a legtöbb énekes ilyenkor még nem ura a saját hangjának. Egyébként is, a siratót nem olyan könnyű elkezdni, mint a rendes éneklést, mert egyrészt nehéz beleilleszkedni ebbe a

⁶ A gépi méréseket Sztanó Pál végezte.

különös érzelmi hangulatba, másrészt hosszú előkészület szükséges ahhoz, hogy az érzések, gondolatok hanggá formálódjanak s még ezután is eltart egy ideig, amíg kialakul a bármilyen egyszerű kis dallam. Az esetek többségében ez valóban így is van, hozzá kell azonban tenni, hogy – megfigyeléseink szerint – a bizonytalansággal egyáltalán nem küzködő, határozott mondanivalóval rendelkező, jó hangú és jó fülű énekesekre is jellemző az ingadozó intonálás, ami eszerint nem esetleges vagy egyszerűen hamis éneklés, hanem egy szervesen odatartozó, szinte kötelező lelki hozzáállásnak, magatartásnak a zenében megnyilvánuló kifejezése, mely nemcsak a bevezetőben, de sokszor a siratás egészében helyet kap.

Kétségtelen, hogy a siratáskor az énekes és a hallgató figyelme is inkább a szövegre s nem a zenére irányul. A dallam alakulását is általában a szöveg határozza meg s ritka kivétel ennek a fordítottja. A dallam vonala és ritmusa a beszéd sajátosságait követi: kerüli a nagy ugrásokat, de gyakran él a magasságot nem változtató recitálás lehetőségével és a szomszédos hangközök használatával. A terc (amely az ötfokúságban szekund is lehet) még nem idegen, a kvart vagy ennél nagyobb hangköz azonban már kevéssé használt a mordvín siratókban. Väisänen példáinak 716 hangközből mindössze 15 a kvart-ugrás: 11 felfelé, 4 lefelé s ezekből 8 egy szótagon belül. Csuvasov 30 siratójának a kottával közölt részében, 1135 hangközből csak 19 a kvartok száma, valamenynyi felfelé s belőlük 5 esik egy szótagra.

Dallam és szöveg kapcsolatának egyik alapvető kérdése: hány hangot hordoz egy szótag? Vannak-e olyan szavak, szótagok melyek vonzzák a hangcsoportokat, továbbá milyenek s mennyire állandóak ezek a formulák? A jelen felmérés azt mutatta, hogy a mordvín siratók többnyire szillabikusak: a szótagok 68%-ára csak egy hang esik. A szótagok 23%-a az, amit két s 9%-a, ami három vagy annál több hanggal társul. A 65 mordvín siratóban pedig az alábbiak a leggyakrabban előforduló, egy szótagra énekelt, főhangokból álló dallamsejtek:

- a) kéthangosak: *do-re, re-do, mi-re, re-mi, do-la, la-do,*
- b) háromhangosak: *do-re-do, mi-re-do, re-mi-re, la-do-re,*
- c) négyhangosak: *mi-re-do-re, la-do-re-do.*

E kezdeti lépések után maga az anyag, de a vizsgálat módszere is tovább bővíthető. A gépi mérés új eredményeket hozhat a hangok magassága, időtartama, ereje és színe tekintetében egyaránt. A szöveg és dallam együttes vizsgálata a hangsúlyok és a hanglejtés sajátosságainak a jobb megismerését segítheti elő. Azt sem tudjuk még, hogy mi különbözteti meg egymástól a halottas és a lakodalmi siratódallamokat, melyek a megegyező és melyek az eltérő jegyek? Nemzetközi összefogásra lenne szükség ahhoz, hogy felfedjük a siratók egyetemes, illetve csak bizonyos közösségekre jellemző vonásait. Hosszan folytathatnánk a sort. A munka nagyobb része még előttünk áll. Legsürgősebb feladat a gyűjtés kiterjesztése.

♩ = 76-90

1. moxdnin halottsirató

$m = 314 \text{ Hz}$
 $r = 279 \text{ Hz}$
 $d = 249 \text{ Hz}$

va-čã sa-šonc' vrema - ne, vačã sašonc'

po-da-ne. kepəš dašman vojna-

ne, kadô-maz jalganefš-mě.

miñ kado-vš-ma grešnaj-naks,
miñ kado-vš-ma nu-

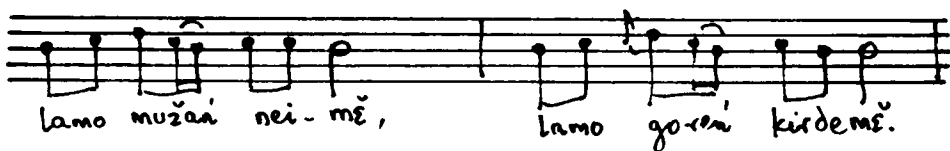
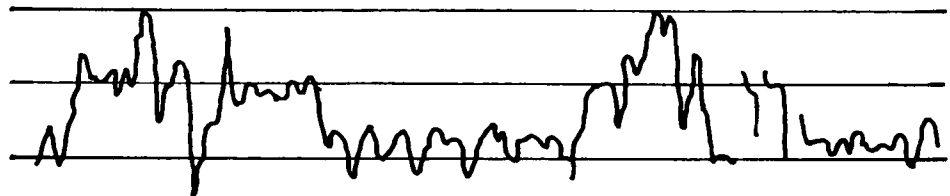
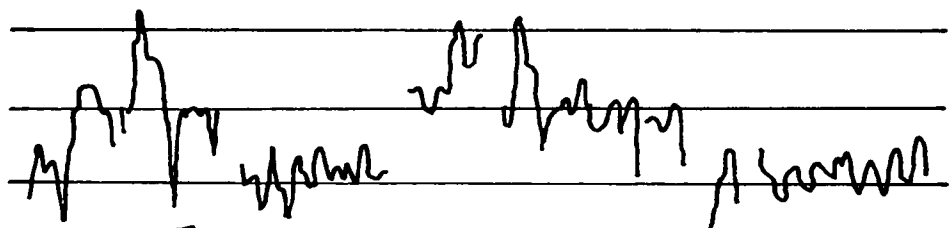
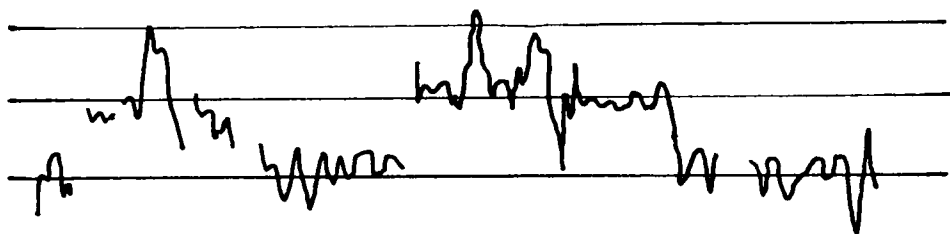
tañ ne-i-naks.
vača pe-koi ne-i-mě,

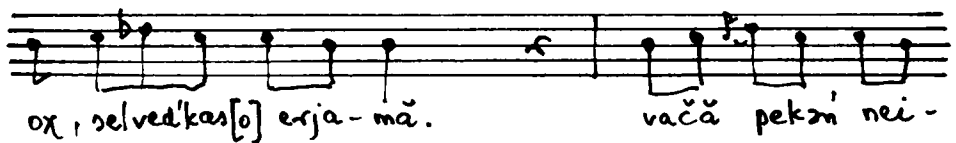
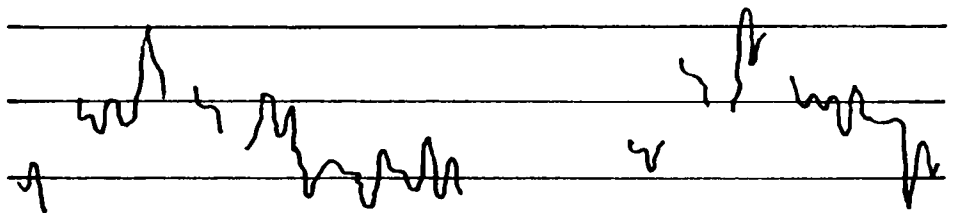
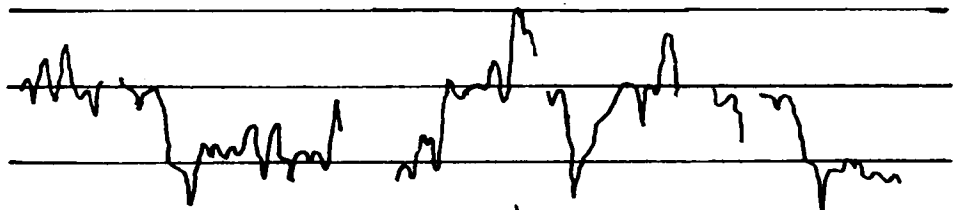
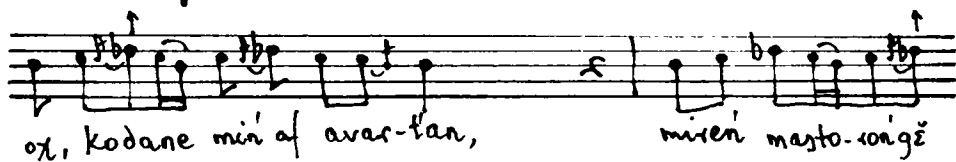
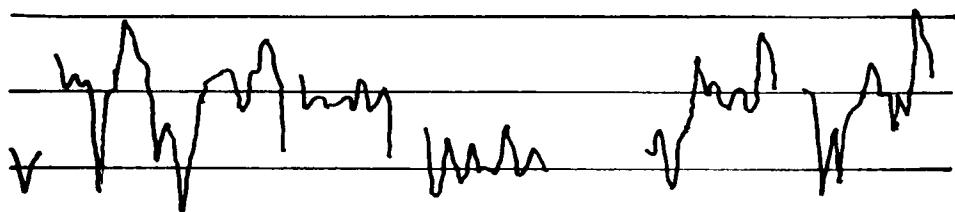
štapã langoi urča-mě,
kadovš' pižž tãka-ne.

uz jālganej, jālganej. kodamo ku-lā-maso

ton ku-lāt', kodamo smēt'-ka-so ton jo-mat'?

dušman vojnās' seva-zež, dušman vojnās' maštā-des.





-mš, štapā lamoi určamš. tutā ne dej

bog, se poranet' eri aš-ta-mā, tutā ne dej bog,

bol'se t'oftamo vrema'nat.

AP 10.525 f.

Kuzminovka

/ Fjodorovka

jariš, Baskir

ASzSzk/1977. VI.

Vikar-Berezki G.

U.P. Turbina/65/

$\text{♩} = 84$

2. mo'drin menyassonysirato'

m = 399 Hz

r = 355 Hz

d = 316 Hz

l = 266 Hz

me kud jir-ta - va, kor-

ma-nej, kud jir-ta - va, ti-

ra - kaj? da-da ta[n] da-dat,

su - na da - da ta[n] - da - dat, kri -

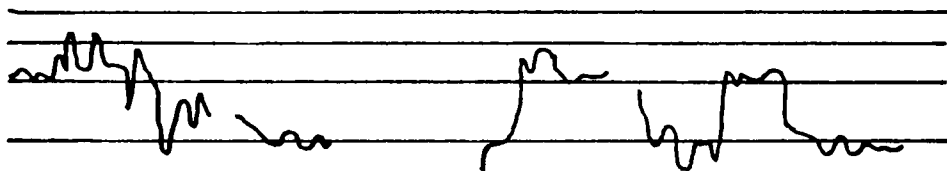
ka - den' af tan(e)da - dšf - ka,

šum - ne - ze af so - ra - kš - der -

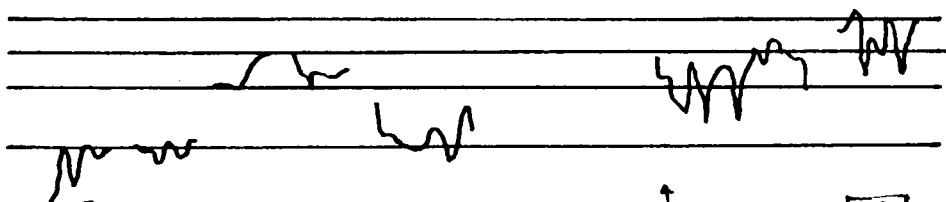
ka kri-ke-ze. me-iat, tat me-iat,

kud-nas sum-ne(ne) nol-dam-da. da

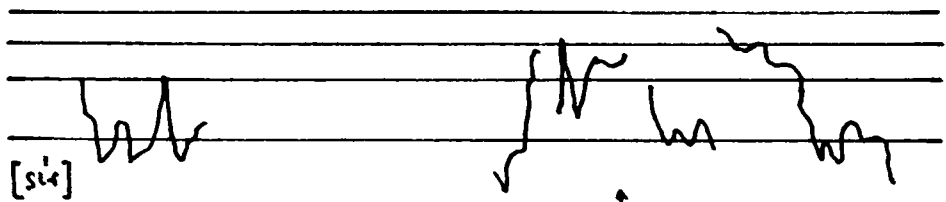
bā-di me-iat, pā(ā)na - kō-ne rav-



-žo na-rod-čeni, da niš-kej-ne-žat,



jal-ga-kej svetkas, nol-daj škaj-

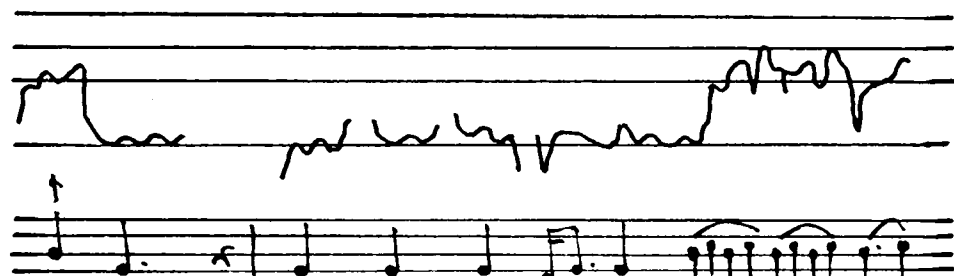


[sic]

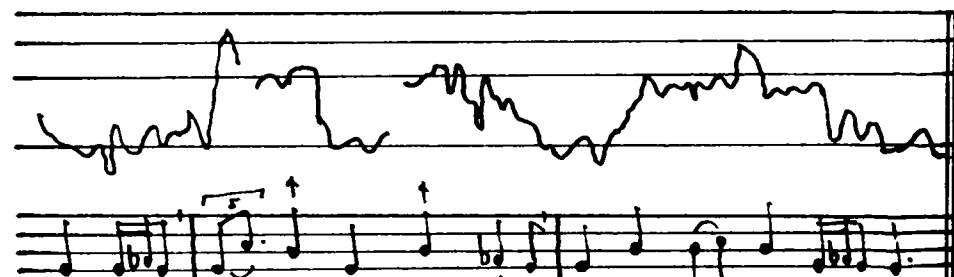
ne-žat. me-iat, tat me-iat,



kudnias šumne noldam - da. da bš - di



me - iat, naf - čäk ve - se - la val - nei gur -



taz - ne, da pšrna - ka - je, i pa - ro rdne - čen.

AP 6862 a. Krasznoje Polje / Buinszk járás, Tatair ASzSK. /
1970. VII. Vikár - Bereczki G. J.J. Afinogentova / 72 /

Halmos István:

EGY VENEZUELAI VARÁZSLÓ¹

A piaroa indiánok manapság a Guayan fennsík nyugati erdőségeiben, hegyeiben s az Orinoco folyam középső folyásának valamint mellékfolyóinak partján élnek. Régebbi becslések 3–4000 bennszülöttről szólnak; mást, mint becslést a mai napig nem lehet adni, mert ez a létszám fél-dunántúnyi, lényegében adminisztrálatlan területen lakik. Az alacsony népsűrűség természetes oka az, hogy a trópusi erdők állatvilága s az emberi élelmezés számára felhasználható növényvilága – a közhiedelemmel ellentétben – szegényes. Kisebb-nagyobb házak állnak az erdőben 1/2–2 1/2 óra járásra, bennük 1–5 rokon család, 3–30 emberrel. A ház közelében égetéses irtással extenzív növénytermelésre alkalmassá tett terület, amelyen az asszonyok legfőképpen keserű maniok gyökeret termelnek. A férfiak fő foglalkozása a vadászat, manapság puskával, régebben fúvócsővel. Fél napi vadászás eredménye rendszerint nem több, mint egy-két madár. Férfiak és nők, gyerekek és felnőttek élete eltelik az élelem megszerzésével, feldolgozásával és elfogyasztásával.

Ezeknek a kis csoportoknak a vezetője a varázsló (orvosságos ember, sámán), jelenleg a piaroák körében az egyetlen intézményesített főség, amelynek a hatáskörébe rituális és nem rituális kötelességek tartoznak. Nem rituális többek között az új ház és ültetvény helyének a kijelölése, a ház építésének a vezetése, a körvadászat megszervezése és levezetése s a racionális gyógyítás. Rituális feladata az irracionális gyógyítás és többleterő megszerzése: éneklés az állatok láza ellen, a szülő nő megsegítésére, a vadászat sikeréért stb. Ő szerzi és vezeti a termékenységi ünnepet (Varime) és az avatási szertartást. Ő a hagyományok letéteményese s így a folytonosságának a biztosítása is az ő kötelessége: kiválasztja és kitanítja az utódot a saját rokonságából vagy másünnen. Mind a rituális, mind a nem rituális eljárások a népesség megélhetését és továbbélését szolgálják, s az ő helyzetét ennek a sikere határozza meg. Tisztsége nem feltétlenül tart életfogytiglan, pozíciója (jelenleg) nem jár javadalmazással, az anyagi élet területén egy színvonalon áll a közemberrel, viszont a presztízse rendkívüli. Neki lehet több, mint egy felesége (ami anyagi erővé válik, mert az asszony műveli a földet), a házban ő kapja a hagyomány által kijelölt legjobb helyet, a temetése speciális rítussal, a hagyományban központi helyet elfoglaló hegy barlangjaiban történik, míg a közembert faháncsba rakják s nem őrzik tetemét. Ennek megfelelőleg a mindennapi életét nagyrészt ugyanúgy éli, mint a közember s velük együtt. A rituális elemek helyét ebben neki magának kell elhelyeznie.

A mi megjelenésünk bizonyos mértékig előtérbe állította a rítusokat. Az egyik

¹ Az I.F.M.C. 1979. évi oslói konferenciája számára készült bemutató. Adatait az 1967/68. évi közös gyűjtőúton illetve Boglár Lajos (MTA) 1975. évi látogatása alkalmával rögzítettük.

csoportnál megrendeltük a Varime szertartás maszkjait és hangszereit, valamint egy bemutatót a szertartásból. A kéthetes munka idején azt tapasztaltuk, hogy állandóan csatlakoznak külső emberek a készítőkhöz, hogy az elhagyott „nagy házban” egy kicsit ők is dolgozzanak, tanácsokat adjanak, kipróbálják és javígtassák a hangszereket, résztvegyenek beszélgetéseinkben a mítoszokról és rítusokról, hogy velünk aludjanak s velünk egyenek. Egy hallgatag és szerény férfiú is volt közöttük, aki lassacskán a munka középpontjába került. Először csak megjelenésének a különlegességei keltették fel a figyelmünket: egyedül ő, mindig ágyékkötőben s kezén-lábán gyönggyel feldíszítve járt; testét láthatóan finom szőrzet borította, ami nem gyakori a mongoloid fajtán; a mozgása némileg arisztokratikus-neurotikus volt; láthatólag arra törekedett, hogy a hang- és főleg a filmfőszerep az övé legyen: mikor látta, hogy a sötét házban a filmezés a megbontott fal melletti legvilágosabb részen történik, elfoglalta azt a helyet. Mindamellett nem volt fecsegő, mint a többiek, csendben és precízen dolgozott, a hozzáférőknek tanácsot adott, bár a legjobb hangszerkészítő nem ő volt. Még a munka befejezése előtt kiderült, hogy ki is lenne valójában Carlos. Egyik este az egyik indián váratlanul énekelni kezdett. Ez volt az első férfi énekhang, amit piaroáktól hallottunk. S rá, ugyancsak váratlanul „válaszolt” Carlos, de csak röviden. Az előbbi ember ismét énekelt, de Carlos hallgatott, mintha elhárította volna a kihívást. Néhány órával később, a sötét éjben meghallottuk Carlos csörgővel kísért énekét. Az alvók felett szállt hosszan s bennünk is világos lett, ki itt az igazi vezető.

Hátra volt még a bemutató, amelynek egyértelműen Carlos volt a vezetője, noha mi vele nem kötöttünk szerződést. A Varime szertartás társadalmi szerepéről Carlos fia Jesus Caballero elmondta: „ez a piaroák összefogása, az erdő elemi iskolája. A szertartás során táncolnak, szórakoznak is.” A vezető számára a szertartás nem szórakozás. Ő irányítja s vigyáz, hogy az asszonyok ne láthassák meg a hangszereket, tanítja a fiatalokat a hagyományra, akiknek csak ritkán van alkalmuk látni és hallani a Varimét. Tehát miközben a többnapos ünnepség a köznép számára az extázisig hevített szórakozás, neki a törzsi hagyomány ápolásának presztízsnövelő alkalmá. Ezt irracionális felfogásban is megerősítik, amikor úgy fogalmazzuk, hogy az orvosságos ember a felavatás során megálmodhatja, mekkora főnök lesz. Minél nagyobb főnök valaki, annál többet álmodott és annál több szertartást irányított.

A bemutató előkészítésekor teljes nagyságában mutatkozott meg Carlos befolyása. A résztvevők a házban teljes csendben öltözködtek az ő és a segítők utasításai szerint, míg ő maga a ház egy pillérje mellett guggolt mormogva, és a segítők közvetítették a rendelkezéseit. A hangulat oly kísérteties volt, hogy mi magunk némileg bizonytalannak éreztük magunkat, s hosszú ideig nem voltunk biztosak abban, hogy vajjon csak nézői vagy talán résztvevői vagyunk ennek a jelenetnek. Egy szertartás háttorzongató atmoszférája uralkodott a kunyhóban. Az egyik segítő tűz füstjében purifikálta a hangszereket, a másik a résztvevőkön hajtott végre tisztító eljárást: a testük körül körözött felülről lefelé egy tarisznyát, amelyben hegyi kristályok vannak s ugyanakkor egy sípot is. A feszültség egyik pillanatról a másikra oldódott fel, amikor mindenki elkészült s a menet énekelve elindult a kunyhóból kifelé a zenére csoszogva-táncolva. A kunyhó előtt Carlos körbe s körbe járta őket sípolva és füttyülve a négy égtáj felé s az égnek dobálva karjait, hogy elhárítsa a rossz szellemeket. A piaroák így tapasztalhat-

ták, hogy a főnök ura a szertartásnak s vele képes befolyásolni a növényevő állatok termékenységét.²

A termékenységi szertartás megszervezése látványos és népszerű, de meglehetősen ritka tevékenysége a sámánnak, mert a régebbi és jobb időkben sem szervezte meg minden vezető minden évben. Ezzel szemben mindennapos feladatát, kemény harcát a szellemvilággal majd' teljesen magárahagyatva látja el. Ez a harc az irracionális betegség, az „állatok láza” ellen folyik. Egy mítoszrészlet így mondja el, miért van láza embernek és állatnak, hogyan keletkeznek és hogyan lehet leküzdeni:

„Először a név hangzik el: ha gyerek születik, a hang hozza a világra. Ha nem sovány, ha van melle, nem fog rajta a láz. Mindnyájan tudjuk, hogy az éneken nem fog a láz. Vahari [a főisten] kimondta az állatok és betegségek nevét és elénekelte az énekeket, amelyek átjárják a testet és megtisztítják a betegségtől. Vahari megnevezte a könynyű és súlyos betegségeket. Számtalan a neve a betegségeknek. Az első maga a láz, a nagy betegség. Ha ezt a dalt éneklek, elkerül a láz. Az ének neveket sorol, ételeinkről szól és ételeink énekeiről, hogy ne legyen beteg a piaroa, ha eszik a húsból. Vahari a kis vaddisznóról is énekel: betegsége súlyos, magas lázzal jár. Az övesállat és más állatok is veszélyesek. Ezért énekel Vahari az állatokról. Kvavanyamu [Vahari mitológiai ellenfele] adta nekünk az ehetőt, az ételeinket, de minden állattól betegséget kaphatunk és sok az állat az erdőben. Az ének először megalkotta a vizet, utána az ehetőt és akkor még nem volt benne betegség. De most már van, ezért kell énekelnünk.”

Carlos a vacsora után készülődött az esti énekléshez. A kunyhó lakóinak nagy része már lefeküdt, de a fal mellett körben még parázslottak a kis családi tüzek. Néhány férfi a főnök függőágya körül kábítószert szippant, ő meg mítoszrészleteket mesél, dárálja a szöveget, amelyet nem mindannyian értenek. Azután rajta is elhatalmasodik a kábítószert, egyre csendesebb, magába fordul, az emberek is aludni mennek. Egyedül marad, csak az ő lámpája világít a kunyhóban. Felkel, támolyogva sípokat vesz elő s a helyet, ahol énekelni fog körbefújja, hogy a rossz szellemeket elűzze. Előveszi a csörgőt, eloltja a lámpát, hanyattfekszik a függőágyban s rákezd az éneklésre. Az ének órák hosszat tart, a hangja elreked, a pihentető szünetek egyre hosszabbak. Mire végez, teljesen kijózanodik: takkü Pita – mondja nekem: vége – s nevet. Nádszállal belefúj a „fújt vízbe”, ez is a rossz szellem – s mivel egyébként jófajta erdei mézből kevert mézesvíz – a rekedtség ellen van. „Jól sikerültek a felvételek? Amikor az orsót cserélni kellett mindig megálltam!” Most már rá lehet gyűjtani. A sötétben megindul a mozgás a kunyhóban, innen is onnan is a szabadba veszik az emberek az irányt.

Ott tartózkodásunk alatt többször is énekel. A kezdeti töredékek után az első alkalom magától adódott, mert szülő nő volt a háznál. Őt segítette a főnök hangja, két éjszakán is a többleterő megszerzésében, s az ellenerők elhárításában. A többi négy ének az állatok láza ellen irányult. Négy elejtett vaddisznó felett két éjszakán énekel, összesen mintegy négy óra hosszat. Az éneklés elején pattogósan, rámenősen, folyékonan, a végén hörögve, rekedten, megviselten, sok szünettel.

² A szertartás hangfelvételei: MTA Ztud. Int. Mgt. 960A/5, 961B/2. A hangszerek készítésekor készített zenei felvételek: Mgt. 952B, 955AB, 959B, 960A, 961A, 997A. Mítoszfelvételek, magyarázatok a szertartásról és fordításai: Mgt. 953B, 954AB, 955A, 958A, 960B, 964A, 965. Éneklés a szertartás eszközeinek készítése idején: Mgt. 956A/15–19.

A varázsének neve piaroául *menye havapu*, mindkét szó gyógyszert jelent. A varázsló neve *menyerua*, a gyógyszer embere, főnöke, ura. Havapu egyúttal éneket is jelent, de – szemben a *laü* szóval – csak gyógyító éneket. Varázsló az, aki énekelni tud. Ez az első és legfontosabb követelmény s csak kevés ember képes teljesíteni. A hanglejtés és a szöveg emlékezetbe vézése, a stílus elsajátítása s a magányos előadáshoz szükséges kitartás megszerzése rendkívüli és különleges adottságot kíván. „Aki tanulni akarnak a menyeruától, természetesen figyelnek. Azok tanulnak a legjobban, akik 'válaszolók', mint nálunk most hét férfi” mondta Carlos fia. De ezeknek a figyelőknek a nagy része soha nem lesz sámán. Délutánonként feküdtek a függőágyukban s néha elelsőhajtottak néhány részletet a varázsénekekből. Rendszerint ugyanazt a néhány mondatot, mert annyi az egész, amit el tudtak sajátítani. Ők azok, akik egész életükben ott topognak vágyaik küszöbén anélkül, hogy halvány esélyeik lennének a belépésre.³

A négy állaténéből csak kettőnek az elmondását indokolta valóságos szükséglet, kettőt a megegyezésünk értelmében énekelt. A racionális és irracionális elemeknek ez az együttléte, a valóságos helyzethez való okos alkalmazkodás és a hagyományokhoz való ragaszkodás régi piaroa tulajdonság. Amikor a felavatásakor átszúrták Carlos nyelvért egy tüskével, nyilvánvaló volt, hogy képes lesz irracionálisan ellenőrzése alatt tartani az irracionális természeti erőket, de azt csak a jövő volt eldöntendő, hogy képes lesz-e a közösséget irányítani, ha valóságos erők fenyegetik a létét a fehérek részéről? Az idők folyamán Carlos óvatos és hajlékony politikusnak bizonyult és nem tévesztette szem elől a piaroák anyagi és kulturális érdekeit. Vezetése alatt a Vadpulyka és más patakok menti házakban a hagyományok megőrződtek, miközben a városi piacokkal állandó kapcsolatot építettek ki. A kereskedelmi kapcsolat egyoldalú előnyöket biztosított a fehéreknek, de bizonyos beszerzéseket civilizációs holmikból a számukra is lehetővé tett. A gazdasági és adminisztratív nyomást hosszú ideig sikerrel kivédte – visszahúzóással és kapcsolatok építésével – s nagy előrelátással elküldte a fiát a szaléziánusok kollégiumába három évre.

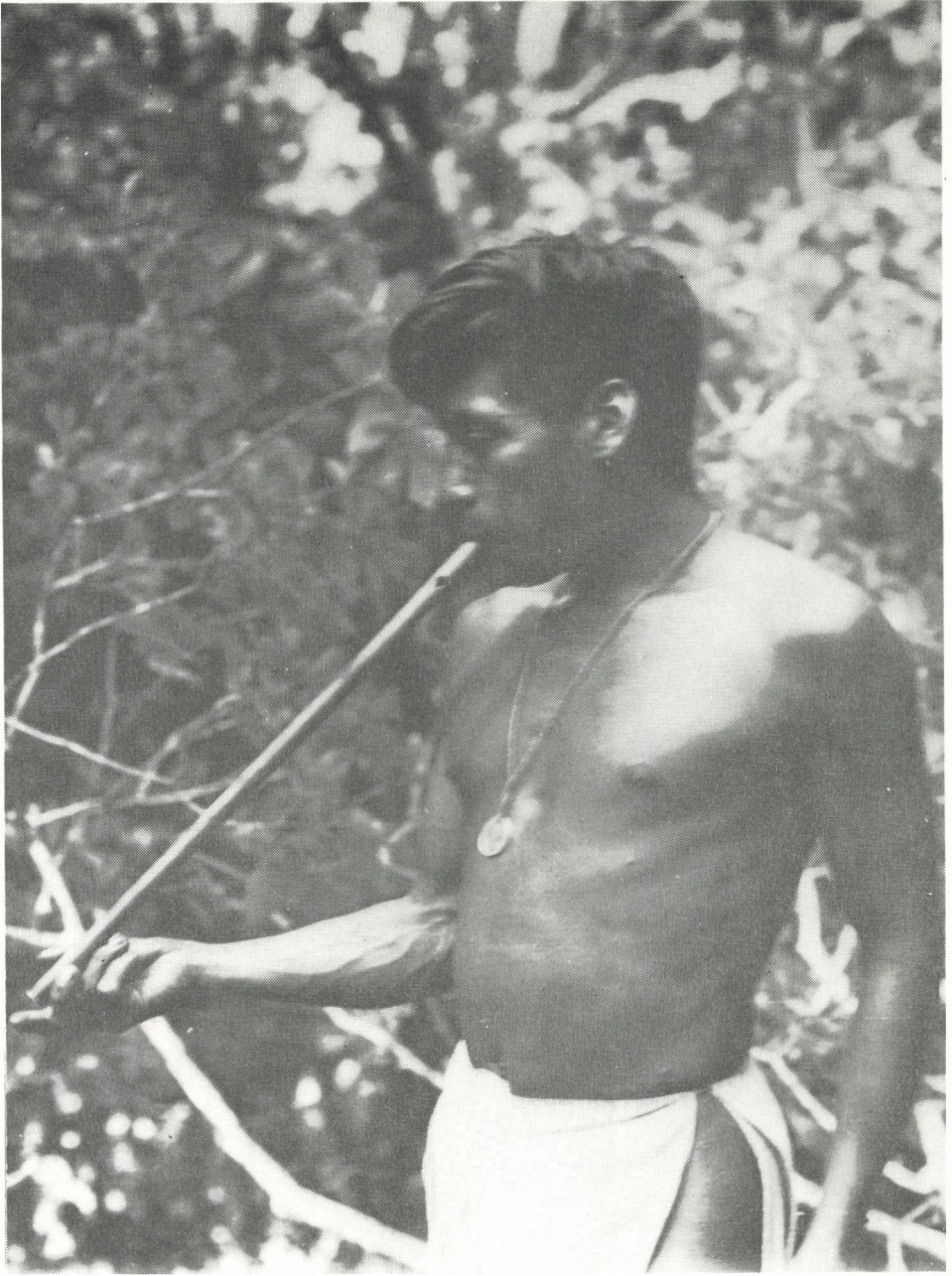
1969-ig ez a politika többé-kevésbé sikeres volt. Sok keserűség közepette, de megőrizte a közösséget a felbomlástól. Ekkor azonban sokan leköltöztek a hegyekből az országút végpontjánál épített nem-piara építményekbe, bizakodva a fehér hatóságoknak a fejlődésre és fejlesztésre tett (választási) ígéreteiben. Közrejátszott ebben a robbanásszerű emigrációban az is, hogy egyszerre többen a vezetők közül ismeretlen betegségben elhunytak, s ez megrendítette a közemberek bizalmát a hagyomány és a hagyomány őrzőinek a hatékonyságában. Carlos megpróbált ebben a válságos helyzetben is piaroa-választ találni a kihívásra: „Ott akarok élni, ahol a fiam lakik” mondta és kivonult az erdőből az új telepre. Nem költözött be a betonépítményekbe, hanem épített magának egy piaroa kunyhót, ahol összegyűjtötte a hagyományhoz ragaszkodókat s esténként az egész telepen hallani az onnan hangzó régi énekeket.

Az új nemzedék viszont ingadozik a piaroa hagyományok s a fehér civilizáció között. Ki tudná egyesíteni ezt a két világot? Talán egy új vezető, aki ízig-vérig piaroa, de tárgyalóképes a fehér adminisztrátorokkal és kereskedőkkel. Ezért küldte Carlos

³ Carlos énekeinek felvételei: Mgt. 988A/3, 8, 988B, 989A/1, 990AB, 991A, 992AB, 993AB, 994A, 995B, 996AB, 997B/3.

a fiát már évekkel ezelőtt iskolába. Ma Jesus Caballero tanító a telepen, új és régi dolgokra tanítja a piaróa gyerekeket. Működését megkönnyíti, hogy mögötte áll apja hatalmas intellektuális szelleme.⁴

⁴ A későbbi fejleményekről: Boglár L. *Vahari*. Budapest 1978. 190–204.



Elkészülte után Carlos kipróbálja a termékenységi szertartás hangszereinek egyikét. Ugyanezzel a hangszerrel a gyümölcsök neveit lehet megnevezni.



Carlos sámán felszerelésének egy része: pálmalevélből fonott dobozokban hegyi kristályok, valamint állatkoponyák, mint sípok.



Szendrei Janka:

A PRAY KÓDEX VONALRENDSZERES KOTTÁI

A Pray kódex¹ a magyar középkori hangjegyírástörténet számára egész forrás-sorozatot pótol. Mivel nem kifejezetten zenei kódex (Sacramentarium), kottairásai vagy csak a tételkezdetre szorítkozó rövid emlékeztető jegyzetek, vagy már a használók folyamatos toldásai a napi énekgyakorlat igényei szerint. Nem statikus képet adnak tehát, hanem érzékenyen tükrözik a zeneélet és a kottairásfejlődés változásait egy olyan korból – mintegy 40–50 évnyi időszakból –, mely középkori művelődéstörténetünk számára döntő jelentőségű volt, s melyben az írásfejlődés is felgyorsult. „Eseményei” sűrűn követték egymást, jórészt az élenjáró francia iskolákkal való kapcsolattartás hatására.²

A Pray kódex tehát zenetörténeti szempontból nem pillanatfölvétel értékű, hanem korszakot dokumentál. Tanúsítja, hogy Magyarországon a XII. században bevezették a Guido-féle reformokat, s így a vonalrendszer használatát; tanúsítja, hogy ezzel egyidőben kialakították itthon a gregorián kottajeleknek egy sajátos csoportosítását, Európában egyedülálló rendszerét („magyar notáció”); megmutatja, hogy milyen volt hazánkban e reform-hangjelzést közvetlenül megelőző hangjegyírás (vonal nélkül is diasztematikusan használt neumák, melyeket többféle forrásból itthon válogattak össze); végül azt is szemlélteti, hogy mi volt a XII. századi magyar reform-kottairás további sorsa a századforduló táján s a XIII. század első évtizedeiben, az akkor erősen francia befolyás alá került művelődési viszonyok között³. Nem véletlen, hogy a hazai zenetörténet-kutatás figyelme már viszonylag korán a Pray kódex felé fordult. E forrásunk zenei vonatkozásait több tanulmány említi⁴, sőt éppen kottairásával két monografikus munka is foglalkozik⁵. De nem véletlen az sem, hogy a kódex zenei feljegyzéseinek valódi forrásértéke e korai, teljes anyagismerettel meg nem alapozott kutatások során még nem tisztázódhatott, s a kottairások hazai írástörténetbe való beillesztése meg nem valósult. Hogy a Pray kódex valójában mit képvisel, milyen eseményeket dokumentál zenei írástörténetünkben, azt csak a legutóbbi éveknek teljességre törekvő anyagfeltárása és történeti összegzőmunkája világíthatják meg viszonylag pontosan.

¹ Radó P., 1973, No. 2., ugyanitt a régebbi irodalom (1944-ig), valamint az újabb tanulmányok közül két kiemelt munka: Ratkoš, P. 1968 és Mezey L., 1971. Zenetörténeti forrásként: Szendrei J., 1980; ugyanott a művészettörténeti irodalom felsorolása.

² A betűírás fejlődésének bemutatása és a kor művelődéstörténeti jellemzése: Hajnal I., 1921, 1943, 1959; Mezey L., 1966, 1974.

³ E tételek kifejtését lásd kéziratosszerű kandidátusi disszertációmban: A magyar notáció története, 1979.

⁴ Rajeczky B., 1941^a és 1941^b; Szigeti K., 1948, 166–169 és 1963, 137–139.

⁵ Isoz K., 1922; Falvy Z., 1954.

E munka eredményeit más tanulmányokban foglaltuk össze⁶. Most az alapkutató-sokhoz visszanyúlva a Pray kódex vonalas kottáinak — azaz a legrégebb olvasható magyar kottáknak — morfológiai elemzéséből mutatunk be részleteket. A hangjegyírás meghatározásának, minősítésének ezek az elemzések a feltételei, különösen mivel speciális notációról van szó, s így kész terminusokat a szakterület nem kínál. Az elemzés tapasztalatait hozzámérjük egyrészt az előttünk járt kutatók megfigyeléseihöz, másrészt a „magyar notációnak” ahhoz a jelrendszeréhez, melyet a középkori források összességén alapján fogalmaztunk meg.⁷

A Pray kódex első vonalas notációja (1192–1195)

Elemzett tételek: R) *Domine Jesu Christe* (f 132^{r-v}); ant. *Vidi aquam* — intonáció (f 55^v); *Clemens et benigna* Hosanna-trópus, melyet feljegyzési körülményeiből ítélve önállóan, sequentia-szerűen használtak (f 144^v). [L. 1/a—d kottapélda.]

Az ant. és a R) kottája karcolt vakvonásokon (szövegvonalakon), a *Clemens*-é négy, az írással azonos színű vonalon. Az R) kottaképébe utólag bevezettek egy piros vonalat is (valószínűleg a piros tintával felszerelt rubrikátor műve, az F helyére szánva, de helyenként hibás megoldásban), míg az ant.-intonáció kottáját egy piros és egy kék vonal minősíti (F és c)⁸. A R) sorai előtt B és F, majd csak F kulcs áll; a *Clemens* kottája végig F és c kulcsrakással halad; az ant.-intonáció hangjegyei előtt nem áll kulcs. Custost a sorok végén egyik darabban sem találunk. Az írásirány , a vonalvezetés a kerekded sima kanyarokat és a hirtelen irányváltásokat egyaránt ismeri és alkalmazza, a tollkezelés árnyalt (nyomatékosan húzott és hajszálvonalak váltakoznak).

A különálló, önálló szótaggal bíró hang jelölésére (szillabikus alapegység) kétféle neumaforma használatos. 1. Csökevényes *virga*, erőteljesen húzott baloldali kezdő „episemával” és rövid, vékonyvonású, egészen balra ferdülő szárral (R. 1. sor: „*desiderium*”, ant.: „*aquam*”, *Clemens* 1. sor: „*clemens*”, 2. sor: „*nobis*”). Az „episema” itt természetesen más funkciójú már, mint az archaikus neumairásokban, ahol ritmikai jelentésű; más funkciójú mint a német neumairás XI–XII. századfordulás szakaszában, ahol csak az írás lendületéből következő grafikai jelentősége van. Ez az elem itt már hátrározottan *virga-fejje* alakul (a továbbiakban így nevezzük), melynek feladata, hogy a hang helyét a vonalrendszeren pontosan rögzítse. Ennek érdekében néha el is tér a vízszintes iránytól, a vonalrendszert ferdén, balról jobbra lejtve szeli át. A virgafej méretei különbözők: néhol egészen hosszú vonalat látunk, máskor, a recitáló szakaszokban pl. ez az elem egészen megrövidül s pusztá tollnyomássá változik (R. 3. sor: „*habitacionem*”). Míg a *virgafej* a neuma lényeges, jelentéssel bíró eleme, a *szár* zeneileg funkció-

⁶ Lásd a készülő Magyar Zenetörténet I. (Szerk. Rajeczky B.) idevágó fejezeteit, továbbá: Szendrei J., 1979 (kéziratos disszertáció) és 1980.

⁷ E jelrendszer XIV. századi forrás alapján való bemutatása: Szendrei J., 1979. Vö. Szendrei J., 1978, s lásd még az előző jegyzetekben megadott irodalmat.

⁸ A kék ismét a rubrikátor festékei közül való. Bár itt a kotta értelmezését segíti, nem kell föltételeznünk, hogy e szín többi korabeli (elveszett) vonalas hangjelzésünkknél is szerepet kapott volna a vonalrendszer kiállításakor.

ját veszti, és rajza is elcsökevényesedik (hajszálvonallá válik és rövidül). Helyenként nem látszik többnek, mint a tollemeléssel automatikusan együttjáró, megszokott „sal-langnak”. Elsatnyulása valószínűleg már e virgaformának punctum (ill. tractulus) felé való átalakulására utal. — 2. *Punctum* (olykor a metzi *tractulus*-hoz közelálló forma). E jelnek alakja ferdén állított téglácskához hasonló, melyet baloldaltól hajszálvékony befutóvonal előz meg. Ennek hossza néha megközelíti az imént bemutatott csökevényes virgaszárát (R. 4. sor: „*dignatus*”), s ilyenkor a jel összehatásában igen hasonló a virgához; máskor azonban annyira megrövidül, hogy alig észlelhető (ant.: „*Confitemini*”, „*Gloria*”, R. 2. sor: „*et martyrum*”, Clemens 1. sor: „*benigna*”). Az önálló punctumnak később kizárólag ezek a formái szerepelnek majd a magyar notáció jellemző alapneveitől között.

A *pes* formálása a Pray kódex 1. notációjában lényegében egységes. Az alsó hangot a szártól balra, a fölsőt a szártól jobbra jelzi a vonal görbülete: a neuma szerkezete tehát megfelel a magyar notáció tipikus *pes*-formájának. A vonalvezetés hajlékony és töretlen. Toffordítás és emelés nélkül, egyvégtében rajzolt formákat kapunk. Árnyalatnyi különbségek csupán a hangok helyének kialakításában figyelhetők meg. A hangokat jelezheti: 1. a fővonal félkör alakú görbülete (R. 2. sor: „*in hoc*”, „*genitricis*”, ant.: „*Vidi*”, Clemens 2. sor: „*remedia*”, stb.); 2. e görbületeknél egy erőteljesebb tollvastagítás, melynek következtében a hang helyét formás kottafej mutatja (R. 1. sor: „*despicias*”). Végül megfigyelhető egy olyan változat is (3.), mely részben még accentus-formákra emlékeztet: a szár felső vége világosan jobbra kanyarodik ugyan, azonban csupán elvékonyodik, anélkül, hogy a hang helyét grafikailag kiemelne és szembetűnővé tenné (R. 3. sor: „*tuis*”). Ehhez hasonlók azok a változatok is, melyekben a felső hang helye már kirajzolt ugyan, azonban az alsóénál kisebb mértékben (R. 4. sor: „*generis*”, 3. sor: „*salute*”, stb.). Ez utóbbi változatok írásunkban archaikus formák, melyek még a diasztematikus neumaírással való kapcsolatra utalnak, míg az 1. pontban leírt árnyalat már a XIV. századi állapotot idézi föl számunkra.⁹

Clivis-formák tekintetében e notáció még gazdagabb, mint későbbi magyar notációink: két, egymástól szerkezetileg különböző jelet ismer. 1. *Derékszögű forma*. Ez a jel azonos szerkezetű a magyar notáció meghatározói közé fölvett formával. Először itt, a vonalrendszerre való áttérés után találkozunk vele hagyományunkban, hogy aztán végig követhető legyen abban, túl a középkori emlékeken is. Két, lényegében egyenlő vastagon húzott vonalból áll, melyek egymással megközelítőleg derékszöveget zárnak be. (Szekundlépés esetén a vízszintes vonal hosszabb a függőlegesnél.) A két elem találkozásánál a vonalak enyhén elvékonyodnak, a függőleges szár végén pedig (a hang helye) gyakran a tollemelésből származó, jobbra lendülő hajszálvonal figyelhető meg. A víz-

⁹ Diasztematikus neumaírást láthatunk a Pray kódex mindazon helyein, ahol a kotta fősövegben áll, vonalrendszerek nélkül (kivételesen a Szentháromság-mise két tételében a szöveg-sorok közé szorított hangjelzés; ez utóbbi eredetét tekintve már fejlett vonalas notáció); valamint diasztematikus neumaírással írott a Hartwick Agenda (Zágráb, Egyetemi Könyvtár MR 165) Lukács-genealógiájának hangjelzése (f 22–22^v), a XII. század elejéről. E két hangjelzést szakirodalmunk mindeddig mint német neumaírást ill. szentgalleni notációt tartotta nyilván, melynek téves voltát idézett kandidátusi disszertációmban fejtettem ki (lásd ugyanitt a jelrendszer bemutatását s a vonatkozó irodalom felsorolását). A *pes*-formák XIV. századi, kalligrafált megoldásáról: Szendrei J., 1979.

szintes elem esetenként különböző mértékben enyhén hullámos (a szabályos metzi clivis-formát azonban csak távolról közelítve). – 2. *Hegyes forma*. E jel vonalvezetésében az irányváltás helyén gyakran éles törés figyelhető meg. Balról jobbra ferdén fölfelé húzott hajszálvonalal indul, majd változik a toll tartása, és vastagon vont, függőlegesen lefelé irányuló szár következik. A befutó, e stádiumban már segédvonalnak tekinthető első elem és a vastag fővonal egymással hegyesszöget zárnak be. A felső hang helyét a két vonal találkozási pontja, az alsóét, mint rendszeren, a szár vége jelzi. E neuma-forma egyes változataiban a kezdő hajszálvonal olyan jelentéktelenné válik, hogy a jel összhatásában alig mutat többet egyetlen függőleges szárnál. Igen valószínű, hogy ez a neuma, ugyanúgy, mint a notációban szereplő csökevényes virga-forma, egy régi accentus-neumának átalakulóban lévő változata: a német clivis-forma első „karja” a virgaszárhoz hasonló sorsra jutott. Az 1. és 2. clivis-forma váltakozásának zenei logikáját vagy grafikai indokait a kevés kottaanyag nem mutathattuk ki. (Példák: R. 1. sor: „nostrum”, 2. sor: „tue”, „loco”, 3. sor: „serviciis”, stb., Clemens 1. sor: „iugi”, 2. sor: „nobis”).

A *scandicus* szerkezete a magyar notáció normájának pontosan megfelel. Úgynevezett „kötött” neuma: a jel egésze egyenletes vastag vonású, s hajlékony mozdulattal, törések nélkül van rajzolva. Az első és utolsó hang képe ugyanúgy alakul, mint a pes két hangjánál (alul baloldali, fölül jobboldali kanyar), a középső hangot pedig a szár vonalának átmeneti irányváltása jelzi: a megkezdett fölfelé haladó mozgás rövid vízszintes vagy enyhén jobbra lejtő szakasz után folytatódik. A kötött *scandicus* mind szekundlépéses menetek, mind nagyobb hangközös fordulatok ábrázolására használatos¹⁰ (R. 3. sor: „aptam”, „virgine”, mindkettő összetételben; ant. „egredientem”, összetételben; Clemens 1. sor: „laude”, 2. sor: „remedia”, stb. Nagyobb hangköz ugyanezzel a jellel: R. 1. sor: „honore”). Két részből, száras punctumból és pesből álló ún. „félíg-kötött” *scandicus*-formát figyelhetünk meg a R. elején: „Domine”. A neumának ez a változata a későbbi hagyományban is előfordul, mellékalakként, csak bizonyos meghatározott dallamfordulatok jelölésénél (lehetséges, hogy háttérben valamikor ritmikai mondanivaló is állt).

A *climacus* kétféle változatban szerepel: 1. kettőzött ponttal induló függőleges pontsor (ahol az első, kettőzött elem néha bistrophára, néha távolról franculusra emlékeztet), a magyar notáció egyik legjellemzőbb alapneumája. – 2. A függőleges pontsорт a kódex sajátos jele, a ferde szárú virga indítja. *Kettős indítású* változatok: Clemens 5. sor: „parens”, ahol a kettős fej közös befutóvonalal van előkészítve, vö. franculus; 3. sor: „Maria”, melizmában, indítás sima pontokkal; ugyanúgy 4. sor: „felix”, önálló jel. A R. notációjában dupla indítású *climacus*ra csak összetételben kerül sor, vö. 2. sor: „tue”, ugyanott „loco”, mindkettő pressus-értelmű összefüggésben. *Virgával indított* változatok: Clemens 1. sor: „María” (összetételben, *climacus resupinus*), ugyanott: „laude” (önálló jel); R. 4. sor: „dignatus” (összetétel). A *Clemens et benigna* notációjának erősen retusált volta s a folio rossz állapota miatt bizonytalan marad, vajon a régi hangjelzési rétegbe tartoznak-e azok a *szimpla indítású*, csak három egymás alá írt pontból álló *climacus*-formák, melyek homályosan kivehetők a kottában (2. sor: „re-

¹⁰ Tehát bizonyos, hogy nemcsak a quilisma utódjaként szerepel, hanem valódi alapneuma, amit egyébként a későbbi forrásanyag bőven igazol.

media", ahol a dallam parallel helyén virgával induló változat áll, vagy az utolsó kottasor: „regina”) ¹¹.

A *torculus* formája megegyezik a magyar notációban később is használatossal -- itt azonban már olyan jellel van dolgunk, mely a nemzetközi anyagban sem elég speciális, meghatározásoknál tehát nem játszik szerepet. Sajátságai részben a pes és a clivis függvényei. Árnyalatnyi különbségeket a jelek „tetején”, a toll irányváltásánál figyelhetünk meg. Kerek forma: Clemens 3. sor: „relaxa”, 4. sor: „deo”; csúcsosabb változatok, függőleges záróvonallal: R. 2. sor: „tue”, „loco”, leginkább megfigyelhetően: ant. „egredientem”, ahol a torculushoz „bevonat” oriscus kapcsolódik. Különleges itt viszont az „aquam” széles, vízszintes tetejű neumája, melyben a megszokottnál több irányváltás van: a jel a kerek pes és *derékszögű* clivis összeolvadásának tűnik, míg a többi forma zárómozdulatával inkább a *hegyes* clivist idézi. Kérdés, nem akart-e ez a szélesített forma valamilyen ritmikai árnyalatot, esetleg nyújtást kifejezni, mint azt a hely zeneileg megengedné.

A *porrectus* jelzésére a kétféle clivis-fajtának megfelelően itt is két különböző, jól elváló formával rendelkezik a notátor. Ezek az indításban térnek el egymástól: vastag vízszintes vonallal kezdődik az egyik jel, s alig látható, ferde hajszálvonal vezet be a másikat. Az indítás különbsége után a folytatás már azonos. A magyar notáció tipikus *porrectus*-alakjával egyezést az első változat mutat. *Vízszintes* kezdettel: Clemens 2. sor: „gratia”, ant.: „Vidi”, összetételben, *porrectus flexus*; *befutóvonallal* (hegyes kezdet): Clemens 1. sor: „et”, 2. sor: „spiritalia”; R. 2. sor: „tuorum” (összetétel).

Összetételek. (A betűjelek a 2. kottapéldára utalnak!) A magyar notáció sztereotíp összetételei közül a Pray kódex első hangjelzésében megtalálható a „b” képlet (R. 3. sor: „virgine”, vö. ant.: „egredientem”); megtalálható a „c” képlet (Clemens: „Clemens”, ugyanott 2. sor: „fer”, stb.; R. 1. sor: „nostrum”); az „a” képlet ¹² itt szereplő egyik változatában (R. 2. sor: „tue” és a „loco” melizmájának középső eleme) a climacus resupinus-hangjának a főneumával való egybeírása nem teljes, a másik esetben ez az egybeírás megvan ugyan, a kettőzött pont helyett viszont virga áll a jel élén: Clemens 1. sor: „Maria”, valószínűleg az utolsó sor: „regina”, vö. R. 4. sor: „dignatus”. Az „e” formulának megfelelő kottakép — nyilván a zenei anyag jellege miatt — csupán a Clemens notációjában látható (3. sor: „Maria”, melizma eleje). A „d” összetétel változatait, hasonló okból, ezekben a tételekben nem találjuk — hogy azonban ismertek voltak, bátran következtethetjük abból, hogy a Pray kódex vonal nélküli diasztematikus notációjában már szerepeltek ¹³.

¹¹ Lényegében ugyanez a jel szerepel a Pray kódex f 132^v lapszélén futó hangjelzésben (ant. Ab oriente), melyet részletesen itt nem elemeztünk. Ez a notáció is vonalrendszeresnek tekinthető, s fejlettsége szerint a kódex itt tárgyalt első és második kottairása között áll.

¹² Ennek a képletnek klasszikus formáját lásd Szendrei J., 1979, 4. ábra első sor (a XIV. századi esztergomi Missale Notatumból). Az itt megadott alak nem utólagos fejlemény: megtalálható már a Hartwick Agenda diasztematikus neumaírásában, tehát XII. századi forrásban is; lásd kéziratossági disszertációmban az 1. kottapéldát.

¹³ Lásd f 102 Tractus *Salvator mundi*: „de inimicis nostris” melizmájában, „miserere nobis” melizmában.

Kiegészítő és liquescens neumák (vö. 2. kottapéldával). A rendelkezésünkre álló néhány tétel e jelekből nem sokat őriz. Megfigyelhetünk egy *cephalicus*-formát, mely a magyar notáció később általánossá vált jelével¹⁴ felépítésében ugyan azonos, ennek kezdő köríve helyett azonban csak egy erőteljes tollnyomással indul (R. 2. sor: „confessorumque”). Értékeléséhez figyelembe kell vennünk, hogy a Pray kódex vonal nélküli diasztematikus írása még elég sokféle, egymással rokon *cephalicus*-formát használ, melyek között a válogatás később történt meg. *Oriscus* a „Vidi aquam” antifona egyik torculusához illeszkedik („egredientem”); előfordul az önálló *bi-* és *tristropa* használata (Clemens 5. sor: „facta” *tristropa*; *bistropa* pedig csökevényes *franculustól* megkülönböztethetetlen formában, vékony befutó-vonallal indítva a Clemens 3. sorában: „Maria”, vö. R. utolsó sor: „mortem”).

Az elmondottak alapján a Pray kódex első vonalas notációjának jelrendszerét a következő táblázatban foglalhatjuk össze: 2. kottapélda.

Ez a jelrendszer magában foglalja a magyar notációt meghatározó összes alapneumát (lásd ezeket az alsó sorban), s így maga is magyar notációnak tekintendő. Összetétele azonban a kornak megfelelően még gazdagabb, mint a későbbi emlékek magyar jelrendszeréé (a később már nem szereplő, s valószínűleg a megelőző német hagyományra utaló jeleket lásd a felső sorban). Az íráskép egésze, az írásirány is megfelel a magyar notáció követelményeinek, sőt az itt megfigyelhető hajlékony és folyamatos vonalvezetés (vagy ennek hatása) hagyományunkban a középkor végéig követhető bizonyos iskoláknál. A festék nélküli, karcolt vakvonások felhasználása a XII. század szokásának tekinthető, a Guido-i zenelemélet ismeretét pedig a kulcsokon kívül az utólag behúzott piros vonal is tanúsítja. A *custos* hiánya egészen a XIV. század második feléig jellemzi a magyar notációs forrásokat: e vonás mögött irányító zeneelméleti iskolánk felfogása áll.

Hangjelzésünk eredetének vizsgálatakor külön kell választanunk a magyar notációnak mint *rendszernek*, mint a neumák állandó, kötött együttesének keletkezési problémáit, s külön az *egyes jelek* származási kérdéseit. E munka részleteiről másutt számoltunk be¹⁵. Az eredmény szerint a magyar notáció mint *rendszer* tudatos hazai alakítás, s létrehozása a vonalrendszer bevezetésével kapcsolatos XII. századi reform munkálataihoz fűződik; *egyes* neumáinak pedig a metzi és olasz (római, tehát közép-olasz-beneventán keverék) notációkban találhatók meg a távolabbi mintái. E jelek azonban már a hazai, előzőleg német neumaíráson nevelkedett írástechnika hatására némileg átalakulva, módosult formában kerültek alkalmazásra.

A Pray kódex első vonalas notációját először Isoz K. elemezte (1922). Munkája nem az *írásfajták*, hanem az író *kezek* szétválogatására törekszik. A neumákat áttekinthető táblázata mindazonáltal az *írásfajták* elkülönítését is megkönnyíti. Az általunk itt *egy* írásfajtaként tárgyalt hangjelzéseket Isoz „A kéz” és „G kéz” megjelölése alatt sze-

¹⁴ Lásd ezt Szendrei J., 1979, 3. ábra III/a forma. A később általános arab kilences alakú *cephalicus* (metzi forma) beépül már néhol XII. századi német neumaírásaink eszköztárába, s megvan a Hartwick Agenda diasztematikus neumaírásának jelei között is. Mindazonáltal nem halnak el hagyományunkban a *liquescáló* pontnak olaszosabb színezetű változatai sem (lásd pl. a Veszprémi Pontificale *cephalicusait*), ezekhez csatlakozik a Pray kódex első vonalas írásának megoldása is.

¹⁵ Lásd Szendrei J., 1979 (kéziratos disszertáció, II. fejezet).

repelteti. Egy kéz írásának tartja a R. és az ant. hangjelzését (tévesen a XIII. századra datálva), külön leírásnak a Clemens kottáját (G kéz, szerinte XIV. század!). Elemzése sok gondos megfigyelést tartalmaznak. Különösen értékes az a megállapítása, hogy a R. és ant. notátora valószínűleg a főszöveg scriptorával azonos, vagy legalábbis, hogy e helyeken a notáció a rubrikálást megelőzően készen volt (79. old.). Egyet kell értenünk azzal a véleményével is, hogy az „A kéz” *vonalszerkesztés* szerzőjéből másolt (uo.). Ezt mi természetesen nemcsak az „A kézre” vonatkoztatva tartjuk valószínűnek. Isov munkájából ma leginkább a kormeghatározások vonhatók kétségbe. Elemzése között téves a R. kettős indítású climacus resupinusának trigonként való értelmezése (84–5. old.), végül rendkívül félrevezető az az ide is vonatkozó megállapítása, hogy a kódex valamennyi notátora a német iskola neveltje (97. old. ugyanott az „A kéz” írásához párhuzamként már metzi notációs kódexet idéz).

A hangjelzés következő feldolgozása Falvy Z.-tól származik (1954). A szerző az általunk is együtt tárgyalt három hangjelzést egybevonja: „A három hangjelzés részleteiben és egészében egy kéz műve” (526. oldal.). Kiemeli, hogy a Clemens kirajzolt négyvonalas szisztémája a másik két tétel karcolt vonalainál nem okvetlenül későbbi, s hangsúlyozza, hogy mindhárom darabban azonos a neumák struktúrája, ductusa¹⁶. Falvy megállapításaival különösen ott értünk egyet, ahol a neumák azonos szerkezetére hivatkozik. Kétségtelen, hogy a három tétel szorosan azonos notációjú: de véleményünk szerint ettől független kérdés, hogy vajon a Clemens és a másik két tétel valóban „egy kéz” írása-e. Ez a kódex mai állapotában már szinte megállapíthatatlan, mindaddig, míg f 144^v oldalon az eredeti és a retusálásnál odakerült vonalakat valamely eljárással biztosan meg nem különböztethetjük. Elképzelhető, hogy a *Clemens et benigna* tételt s a másik két darabot ugyanaz a személy kottázta, de bizonyítottan ez egyelőre nem vehető. Mai állapotában f 144^v összehatása csakugyan különbözik az előzőektől, amazokénál az írás itt fejlettebbnek hat. Nagyban hozzájárul ehhez a betűírás eltérő volta, XIII. századra utaló jellege is: pontosan kellene látni, hogy nincs-e törlés a szöveg alatt, nem lehet-e itt is utólagos igazítás. Hogyha a négy, tintával behúzott vonal az eredeti kottaképhez tartozik, akkor az inkább amellet szólna, hogy a Clemens hangjelzése ugyanabban a környezetben ugyan, de valamivel mégis később íratott le: egy iskolán belül, egy személy munkájában nem valószínű ilyen különbség. A magunk részéről azonban azzal is számolunk, hogy a vonalakat már később, a XIII. századi átdolgozás során teték láthatóvá az előző vakvonások nyomán: emellet szólna, hogy különösen a harmadik sortól kezdve a kulcsok formája is határozottan a XIII. századeleji notációrétgre utal. Mindez érdekes, azonban hangjelzéstörténetünknek mégsem kulcskérdése. A vonalas notáció XII. századi keletkezését egyetlen tétel is elegendően bizonyítaná, a R. kottaképe kora pedig kétségen kívül áll. Amennyiben a Clemens hangjelzése későbbi, ez csak annyit jelent, hogy a R. notációja még egy darabig folyamatosan használatban volt. Annak kimutatása mellett, hogy a kottairások azonos iskola termékei, másodlagosnak tűnik, vajon azonos kéztől származnak-e.

Falvy Z. további megállapításai e notáció minősítését, meghatározását érintik

¹⁶ Falvy Z. is említi a *Clemens et benigna* kotta- sőt szövegretusálását (527. old.). A retusálásakor bekerült kottajeleket azonban, melyek pontosan beleillenek a kódex XIII. századi, metzies színezetű neumáinak rendszerébe, érthetetlen módon szentgalleni eredetűnek tartja.

(527. old.). Ezek rendkívül jelentősek. Végső konklúziójukat, hogy ti. a három tétel notációja „magyar szerző önálló hangjelzése”, azóta többszörösen igazoltnak tarthatjuk, sőt ma a teljes forrásanyag feldolgozása után ennél többről: valóban külön iskoláról, önálló magyar hangjelzésről beszélhetünk. E magyar hangjelzés külföldi mintái (Falvy szerint „gyökerei”) között pedig a metzi notáció mellett magunk is jelentősnek tartjuk az egyik olasz íráscsoportot, ha nem is közvetlenül a milánóit, melyet az idézett helyen Falvy emel ki. Hozzá kell tennünk e megfigyelésekhez azt is, hogy az említett metzi és olasz hatás nem terjed ki az első ismert magyar notáció írástechnikájára, csupán jelrendszerének szerkezeti elemeire. A technika vonalán Isoz K. állítása nyer bizonyos mértékű igazolást: ennek alakulása távolabbról valóban a „német iskolával” függ össze.

Szigeti K. a *Clemens et benigna* kottáját (a másik két idevágó tételt nem említve) szintén a magyar notáció első példájának tartja (Szigeti K. 1963, 137). Ez a hangjelzés szerinte a metzi és a késő szentgalleni notáció szerencsés összeolvadásából bontakozott ki (uo.). Elemzést e megállapításokhoz nem kapunk, nem derül ki tehát, mit tart metzi, s mit szentgalleni elemnek, s hogyan magyarázza a már Falvy által olasznak nyilvánított neumaszerkezeteket (pl. kötött scandicus).

A Pray kódex második vonalas notációja (XIII. század első harmada)

Az elemzett tételek:

Exultet és Praephatio f XXVIII^V – 1^r; a továbbiakban EX ill. PR jelzéssel rövidítve;

Szentháromság miséje (f 99^V–100^r), benne Introitus *Benedicta sit* (rövidítés: IN), Graduale *Benedictus es Domine* szöveg közé szorítva (rövidítés: GR), Alleluja *Benedictus es Domine* a lapszélén (ALL–B), Offertorium *Benedictus sit Deus Pater* verzussal: *Benedicamus Patrem et Filium*^{16a} lapszélén, vö. Ott, C. 1935, 81–82. (rövidítés: OFF–B);

Különleges Mária-mise, a korban divatos tételekkel (f 1010^V–102^r, 103^V–104^r), benne Alleluja *Dulcis mater* (ALL–D), Sequentia *Mira mater*, valószínű hazai alakítás, vö. Rajeczky B. 1941^b (SQ), Offertorium *Recordare* és Communio *Beata viscera* (OFF–R ill. CO); a Mária-mise tételei lapszélén;

„Missa de sancta Trinitate super sponsum et sponsam” f 116^V–117^r, benne Alleluja *Honor virtus* (ALL–H) lapszélén. [*L. 3/a–i kottapélda.*]

E hangjegyírások későbbi betoldások. Jeleik négy, az írással azonos színű vonalon helyezkednek el – lapszéli toldásoknál e vonalak kézzel húzottak – ha pedig a kotta a szövegsorok közé szorul, vonal nélkül marad. A fennmaradt darabok F és c kulcsot kívánnak, mellettük gondosan alkalmazott b módosítás segíti az értelmezést, custos nem használatos. Az írás-irány \wedge , a kézmozgás itt is folyamatos: a finoman árnyalt és hirtelen éles fordulatokkal „szálkássá” tett neumák kötött technikával írottak.

A Pray kódex második vonalas notációjában a szillabikus alapegységnek már csak

^{16a} Falvy Z. 1954 a verzus átírását megadja, műfaját azonban nem azonosítja: „bizonyos bővítés”-nek nevezi (522–523). Az offertóriumnál a verzusos forma az eredeti, a verzus nélküli pedig egyszerűsített.

egy fajtája szerepel, a *punctum*, mely háromféle árnyalatban fordul elő: 1. egyszerű formában, 2. vékony, rövid befutóvonallal ellátva és 3. ennek variánsaként a klasszikus metzi tractulushoz egészen közelálló alakban, két rövid, egymással hegyesszögben érintkező vonalkával ábrázolva¹⁷.

Az „egyszerű pont” (1) nem teljesen kerek, hanem hogy a vonalrendszeren látható legyen, apró téglá formájú s ferde fekvésű, jobbra lefelé lejt. A 2/ és 3/ forma egymástól nem válik el élesen: különbség köztük csak az első, előkészítő jellegű neumaelem duktusának erőteljessége tekintetében áll fenn. Az egyszerű (1) és a két elemből álló (2–3) punctumok közötti megkülönböztetésnek zenei okai nem mutathatók ki. Az írás folyamatának vizsgálata alapján inkább grafikai magyarázat kínálkozik: a befutóvonal gyakran alulról felfelé irányuló mozgásnál, így főként magasabb hangoknál jelenik meg. A recitatív tételek (EX, PR) kottaképénél pedig már itt megfigyelhető a későbbi magyar notációban jellemző eljárás, hogy ti. szillabikus anyagban a pontok sorát „száras punctum” (vö. 2–3. forma) *szókezdetnél* tagolja.

A *pesnek* a Pray kódex második vonalas notációjában csak egy változata szerepel. Ez szerkezetileg beleillik a magyar notáció jelrendszerébe: az alsó hang képe a szártól balra, a fölsőé ettől jobbra található. A színezeti sajátosságok mások, mint az első notációrétegnél. A *pes* szára gyakran ívesen hajlott, a jel egészében véve mégis a függőleges irányba illeszkedik. Képe nem szimmetrikus: az alsó hangot íves, lefelé homorú *vonalka* jelzi („sarkantyú”), a fölsőt enyhén vastagított *pont*, kissé lefelé fordított apró kottafej¹⁸.

Clivis a Pray kódex e notációrétegében szintén csak egyféle szerkezettel mutatható ki: ez megfelel a XII. századi vonalas notáció első formájának, váza a derékszög. A jel rajza árnyalatokban gazdag, a különböző változatok azonban nem polarizálódnak, hanem egy tételen belül is váltogatják egymást. A variánsok között jelentésbeli különbségek nem mutathatók ki. A rajz különbségeit főként az első elem többféle megoldási lehetősége okozza: ez lehet 1/ *sima*, „befutó” nélküli vízszintes vonal, 2/ megtört, quasi két tractulusból összeillesztett hullámvonal vékony befutóval, végül 3/ ívesen hajló, fölfelé enyhén homorú, viszonylag széles vonal, rendszerint befutóval. A variánslehetőségeket szaporítja a függőleges szár is, mely néha teljesen egyenes, néha azonban enyhén

¹⁷ Mivel e jeleknél nagyobb példaanyagra kell hivatkoznunk, a következő bekezdések utalásait az eddigiektől eltérően a jegyzetben helyezzük el, a főszöveg összefüggő olvashatósága érdekében. A tételek rövidítését lásd fentebb. *Példák az 1. punctum-formára*: EX 1. sor: „*divina mysteria*”, stb.; PR 2. sor: „*dominum*”, „*sanctum*”, stb. ALL–B: „*deus patrum*”. IN: „*Benedicta sit*”. OFF–B verzus: „*patrem et filium*”. ALL–D: „*dulcia*”. SQ: „*extitisti*”, „*virgo*”, stb. CO: „*Beata*”. ALL–H: „*Honor virtus*”. *Példák a 2. punctum-formára*: EX 1. sor: „*divina*”, „*regis*”, „*victoria*”, 2. sor: „*regis*”, alulról 3. sor: „*miserordiam*”, alulról 2. sor: „*per dominum*”, PR 2. sor: „*dominum*”, „*sanctum*”, stb. IN 1. sor: „*confitebimur*”, 2. sor: „*benedicamus*”. OFF–B verzusa: „*superaxaltemus*”. ALL–D: „*dulcis*”, „*dulcia*”, stb. OFF–R: „*Recordare*”, „*in conspectu*”. CO: „*Beata*”. *Példák a 3. punctum-formára*: PR alulról 2. sor: „*scriptum*”, alulról 4. sor: „*circa*”. IN: „*Benedicta*”. ALL–B: „*patrum*”. OFF–B verzusa: „*cum sancto*”, „*superaxaltemus*”. SQ: „*regnas*”, lap szélén: „*nomine*”. OFF–R: „*pro nobis*”.

¹⁸ EX alsó sor: „*vobiscum*”, majd összetételekben: 2. sor: „*salutaris*”, 3. sor: „*caliginem*”, 4. sor: „*resultet*”. PR 1. sor: „*iustum*”, 2. sor: „*Christum*”, 3. sor: „*Patri*”, stb. OFF–B lapszálen: „*quia*”. ALL–B: „*nostrorum*”. IN: „*quia*”, „*miserordiam*”. ALL–D: „*dulcis virgo*”, „*lactare*” melizma végén. SQ: „*colamus*”, lap tetején: „*extitisti*”. CO: „*portasti*”. OFF–R lap tetején: „*conspectu*”, „*ut*”. ALL–H lap tetején: „*Honor*”, „*alleluja*” melizma első hangjai.

balra visszahajlik. Nem ritka végén a toll emelésekor keletkező, jobbra lendülő hajszálvonal sem. A különböző clivis-árnyalatok között nincsenek merev határok: a változatok gyakran össze is mosódnak, s csak a közös szerkezeti elv maradandó bennük¹⁹.

A *scandicus* alakítása a felsorolt notációk mindegyikében azonos. Csak kötött scandicus szerepel szekundlépéseknél és nagyobb hangközöknél egyaránt. A zenei anyag hézagossága miatt nem figyelhető meg a magyar notáció speciális fordulatok jelölésénél használt, félig kötött scandicusa sem (vö. talán az OFF–R zárómelizmájában az ismétlődő második motívum kezdetét f 104 oldalon). A fennmaradt jelek esetleges formaváltozatai sem túl színesek: megfigyelhetők sima, egy vonallal írt scandicusok, melyekben a középső hang képét a vonal vízszintes szakasza jelzi (1), s emellett a peszel, analóg módon képzett alakok, melyekben az alsó hangot íves rajzú „sarkantyú” ábrázolja, a másik kettőt „kottafej”: hurokszerű fordulat, ill. ferdén lefelé mutató punctum (2). Mivel a zenei anyag nem minden fennmaradt tételben kívánja meg a scandicus alkalmazását, azért ott, ahol önálló scandicust nem találhattunk, az összetételekben szereplőkből következtettünk vissza az alapformára²⁰.

A *climacus*nak három, szerkezetileg különböző főalakja van — ezek, a scandicus-hoz hasonlóan, csak kevésbé variálódnak. 1. Leggyakoribb kép a dupla „fejjel” indított függőleges pontsor. Első eleme gyakran vékony befutóvonalat kap, a második és harmadik pont a duplázott alá *középen* illeszkedik. Árnyalatnyi különbséget e jel formájában a kettőzött pont elemeinek egymástól való távolsága okozhat — ez az írás stílizált-sági fokának függvénye. Mivel a Pray kódex második vonalas notációját is csak kevés zenei anyagon figyelhetjük meg, nem nyilatkozhatunk biztosan e dupla indítású neuma funkciójáról, s a másik „staccato” alakhoz való viszonyáról. Annyit azonban kimondhatunk, hogy a climacusformák között tételeinkben statisztikailag ez a *leggyakoribb*, nem tekinthetjük tehát „módosított” neumának. Emellett szólnak az összehasonlító vizsgálatok is: gyakran kapunk e darabokban kettőzött indítású climacust olyankor is, amikor az általános dallamhagyomány zenei nyújtásról egyáltalán nem tud. A kettőzött climacus tehát normálforma, egyszerű alapneuma. S még az is valószínű, hogy már a notációnak e XIII. századeleji stádiumában főszerepet kezdett nyerni a többi clima-

¹⁹ EX utolsó sor: „filium tuum”, vö. 2. változat: „seculorum”, „dominus”. PR 2. sor: „Jesum”, vö. 1. változat: „mentis affectu” (2. vált.), 4. sor: „pascalia”, „agnus” (vö. 3. vált.), 6. sor: „transire”, stb. IN: „suam”, „benedicamus”. ALL–B lapszélén: „nostrorum”. OFF–B: „spiritus”, „fecit”. ALL–D: „ferrens” melizma első jele, „virgo” melizma első jele (vö. 2. vált.). SQ lap alján: „jugiter colamus”, „sempiterna” (vö. 3. vált.); lap tetején: „extitisti”. CO: „portasti”. ALL–H lap tetején: „imperium”, „et potestas” (3. vált.).

²⁰ EX legelső sor: „sursum”-hoz tartozó neuma a folio jobb szélén, félig lemosva. PR 3. sor: „pio”, alulról 5. sor: „Christus”, „nisi”; nagyobb hangközökkel az utolsó sorban: „deliciis”. IN: „sancta Trinitas”. GR: „regni”. OFF–B verzus a lap tetején: „sancto spiritu”, „et”. ALL–D: „ferrens” hangcsoportjában. SQ lap alján: „sempiterna” (összetétel, scandicus flexus teljesen kötötten írva) lap alján: „ad pallacia” (ugyanaz a hangcsoport). CO: „filium”. OFF–R: „Recordare” melizmában kétszer scandicus flexus, ugyanez oldalt az „a” melizma első két motívumában kezdő-neumaként. ALL–H lap tetején: „Honor” melizmában. A felsorolt jelek közül a f 99, f 103, f 104-en található inkább az első formaváltozathoz, a többiek a másodikhoz állnak közel, éles határvonal nélkül. Valószínű, hogy a középső elem „kiegyenesítése” összefügg a notáció fokozott jegyzet-szerűségével.

cusok között. – 2. Szimpla indítású függőleges pontsor, első tagjánál néha rövid bevezető hajszálvonal látható. A pontok fekvése, a bejegyzés gyorsasága miatt, nem mindig rendezett. Önálló szótagon ritka, inkább melizma belsejében figyelhető meg. – 3. Kötött climacus: látszatra két „egybetolt” derökszögű clivis. Hangot a két vízszintes vonalka s az utolsó szár vége jelent. A ráncmaradt tételekben egyszerű alapneumaként szerepel. (Lásd már a Pray kódex vonal nélküli diasztematikus neumairásában.)²¹

A *torculus* elemzése eddigi megfigyeléseinkhez sok újat már nem adhat – két hátralevő neumánk, a *torculus* és a *porrectus* származéknak is felfogható (*pes flexus* ill. *clivis resupinus*). A Pray kódex e XIII. századi vonalas notációjában a *torculus* első hangját, mint már a *pes* vagy a *scandicus* esetében is, *sima* vízszintes, máskor ívesre hajlított vonalka jelzi, a következő hang egy jobbra fölfelé hajló vonal s egy merev függőleges szár találkozási pontja, a harmadik hang e szár vége. A szerkezeti felépítés, a hangok „elhelyezése” itt nem sajátos (Európa-szerte egységes), a vonalvezetés, tollkezelés jellemző azonban a korra és iskolára. A neuma tollemelés nélkül, egyetlen gyors mozdulattal íródik, vékonyítás-vastagítás nincs benne, legfőljebb a stilizáltabb részeknél. Végén megfigyelhető néha a tollemeléskor keletkező jobbrakanyarítás, mely egyben az utolsó hang jelzését is plasztikusabbá teszi. Az irányváltások hirtelenek, éles szöget alkotnak a vonalak; lekerekítésnek nyoma sincsen. Különösen jellegzetes a neuma hegyes csúcsa. Amennyiben a *torculus elejének* rajza *pes*-hez, *végének* rajza *clivis*-hez hasonló, itt a jel második része a XII. századi hegyes *clivis*-formát is eszünkbe juttatja²².

A *porrectus* a *torculus*-nak fordítottja: első hangja rövid, vízszintes fekvésű vonal, második hangja a *lefelé* ívelő vonal és a jobbra fölfelé haladó szár találkozási pontja, harmadik hangja e szár végén egy apró kottafej (*punctum*-forma, vö. *pes* második hangja). Az irányváltások itt is igen hirtelenek, s jellegzetes a jel hegyes alsó vége. Árnyalatnyi, esetleges különbségek vannak az egyes *porrectus*-ok között az első elem változ-

²¹ Az EX önálló climacust a zenei anyag jellege miatt nem tartalmaz. Egy gyakori összetett neumájából (*pes subtripunctis*) azonban következtethetünk arra, hogy a climacus függőlegesen rendezett pontokból áll. Lásd 2. sor: „salutaris”, 3. sor: „caliginem”, stb. PR 5–8. sor: „Hec nox”, 9. sor: „mira”, alulról 3. sor: „O beata”, stb. Kettős indítású forma alulról 3. sor: „redimeres”, „filium”, utolsó sor: „deliciis” (kötött forma). ALL–B: függőleges pontsorokat bőven tartalmaz, azonban a jelek tetejét a lapszélekkel együtt levágták (vö. pl. „Deus”, hol az önálló climacusnak éppen indító eleme nem látszik világosan). IN: „benedicta” szimplán induló változattal. GR: „intueris”. Verzusában „Benedictus”, „in trono”, „tvi”: kettős indítású változatok, többnyire melizmában. A kötött forma ismeretére egy climacus *resupinus*-ból következtethetünk, lásd a verzusban a „secula” melizma végén. OFF–B: „Benedictus”, „pater”, a verzusban: „sancto” (kettős indítású formák, másodjára összetételben). A verzusban: „superexaltatus”, „secula” (szimpla indítású formák, melizma belsejében). Verzus „Benedicamus”: a kötött forma ismeretét climacus *resupinus* tanúsítja. ALL–D: önálló climacust anyaga nem kíván, a számos összetételben szereplő függőleges pontsor értékelését nehezíti, hogy tetejük le van vágva. SQ: „illi salus vera”: kettős indítású forma, egyébként függőleges pontok csak összetételekben. CO: „Marie”: szimpla indítású forma. OFF–R: „Recordare”, „virgo” (dupla indítás), „dei”, a záró „a” melizma vége (jellegzetes összetételek dupla indítású formával). ALL–H: „decus” (szimpla indítás, befutóvonallal); a függőleges pontsorok jó részének itt is csonka az indítása.

²² Az EX dallamának lejegyzéséhez nem szükséges a *torculus* alkalmazása. PR alulról 3. sor: „et horam”, alulról 2. sor: „inferis”. GR: „super”, a verzusban: „Benedictus” melizma vége felé. OFF–B: „filius” (csoportban), a verzusban „benedicamus”, „sancto”, „superexaltatus”, „eum”. ALL–D: „Alleluja” melizmában, „dulcia” (a függőleges szár vastagítva). A SQ és a CO nem tartalmaz *torculus*-t. OFF–R: „virgo” melizmában. ALL–H: „spiritui”.

konszága miatt: itt pontosan a clivis-kezdetnek megfelelő megoldások figyelhetők meg²³.

Összetételek (vö. a 4. kottapéldát). Kevés zenei anyagunkban a magyar notáció *sztereotíp* összetételei közül megtalálható az „a” forma²⁴, megtalálható a „b” forma egy változata²⁵; kimutatható a „c” és „e” forma²⁶ is. A „d”-vel jelzett összetételek ismeretét a leginkább melizmatikus tétel az OFF–B jelzi („Deus”). Az „emeletes” pontsorok alkalmazása mellett gyakoriak e notációkban a folyamatosan egybeírt többhangos csoportok is²⁷, a gazdag dallamú OFF–B (f 100) pedig héthangos „kígyóvonalat” is tartalmaz (lásd „pater” hangcsoportjában).

Kiegészítő és liquescens neumák. Feltűnő, hogy a Pray kódex e kifinomult, árnyalt XIII. század-eleji notációs kiegészítőjelekben, liquescens neumákban mennyire nem bővelkednek. E „hiányt” már nem magyarázhatjuk egyszerűen a zenei anyag hézagosságával: az itt fennmaradt tételek más notációhagyományokban számos mellékjellel vannak följegyezve még a XIII. században is. A mellékjelek számának mérséklését írásainkban tehát jellemző sajátásként kell regisztrálnunk. *Liquescens neumák:* cephalicus (immár fejlett, jól kirajzolt arab kilences formájú metzi jel) látható a PR 1. sorban: „et justum” és a 3. sorban: „debitum”, valamint az OFF–B verzusában („in”, f 100). A clivis liquescens (vagy liquescaló kötött climacus) jellegzetes, késői magyar forrásokban is szereplő rajzát őrzi az EX („mysteria”), s az ALL–H („laus” f 116^V). *Kiegészítőjelek:* bistrophát összetételben és önállóan egyaránt találunk. Rajza a bipunctumtól (ill. duplázott tractulustól) nemigen válik el, egy-egy tételnél azonban a strophicusok az alapegységeknél kisebb méretűek. Lásd EX alulról 2. sor: „aggregare”, alulról 3. sor: „invocate”, stb.; ALL–D: „mater” összetételben, „Alleluja” ismétlődően, összetételben; ALL–H: „potestas” (f 116^V). Tristophát csak az OFF–B (f 100) őrzi: „laudemus et”, elemei sűrűn fogazatszerűen összeillesztett apró kottafejek. Pressus-értelme van valószínűleg a „d” összetételnek, önálló pressus-formaként esetleg az OFF–B verzusában megfigyelhető, melizma belsejében álló bistropha alatti punctum értelmezhető („spiritu”).

A Pray kódex XIII. századi notátorainak egyike kiegészítette helyenként a *Clement et benigna* rövidítésekkel lejegyzett, vagy hamar olvashatatlanná kopott kottáját. A tétel e „másodlagos” neumái közül legvilágosabban talán éppen a torculus alakja és írásmódora (hirtelen irányváltásai, csúcsos teteje) válik el a korábbi notációtól, s kö-

²³ Az EX dallamának lejegyzéséhez porrectusra nincs szükség. PR 2. sor: „personare”, 3. sor: „detersit”, 6. sor: „fecisti”, 8. sor: „sanctitati”, stb. IN: „indivisa”. GR: „domine”, „in trono”. OFF–B: „sanctus quoque” melizmában, „fecit” (postpunctumokkal), a verzusban: „secula” (melizmában). ALL–D: „Alleluja” (melizmában, postpunctumokkal, ismétlődően). SQ: „subdat”, „in tuo”, „o Maria”, „flöre”. OFF–R: „in conspectu”, „pro nobis”. A CO nem tartalmaz porrectust. All–H: „trinitati”.

²⁴ OFF–R: „dei” (vö. SQ „pertingamus” bővebb hangcsoportjával).

²⁵ ALL–D: „ferrens”.

²⁶ A „c” formához: OFF–B: „misericordiam”, vö. az OFF–R melizmáival: „Recordare”, „a nobis”. Az „e” formához: IN: „suam”, „unitas”. OFF–B verzusának „secula” melizmája. lásd ugyanezt a figurát egy hang bővítéssel pl. OFF–B: „quoque”, PR alulról 4. sor: „o inestimabilis”.

²⁷ OFF–R: „a nobis” melizma: hat hang egybeírásával, ami itt teljes dallamsorok egybeírását jelenti. GR verzusában: „benedictus” melizma szintén hat hang egy vonalba foglalásával.

ti össze a kiegészítések hangjelzését a Pray kódex többi XIII. századi kottájával (lásd Clemens f 144^V, 4–6. kottasor „Maria” fölött).

Mint elemzéseink kimutatták, a Pray kódex XIII. század elején készült kottás bejegyzéseinél a notáció szerkezeti felépítése minden esetben azonos. Másszóval ezek a jegyzetek *azonos notációval készültek*. Láthattuk azt is, hogy a szerkezeti felépítésen túlmenően az írásmodor és a technika is egységes, tehát e hangjelzések szűkebben érteve, „színezeti” szempontból is összetartoznak. Ez annyit jelent, hogy nemcsak egyszerűen ugyanazon notációval készültek, hanem azon belül kifejezetten egy iskolának a termékei. Erre az egységre a betűírás is figyelmeztet. A Pray kódex második vonalas notációja is *magyar notáció* (lásd a szerkezeti felépítést), mégpedig magyar notáció a francia befolyás kulminálásának korából (középfraancia és metzi hatás, lásd az írástechnikát és stilizálási modort)²⁸. Jeleinek rendszerét a következő táblázat foglalja össze: *4. kottapélda*.

Eredményeink az irodalom eddigi megállapításaival meglepő módon teljesen elentétesek, noha az elemzett bejegyzések kottaképének azonossága szerintünk első látásra is nyilvánvaló.

Isoz K. nemcsak azonos notációnak, hanem egyesén „egy kéz” („E kéz”) írásának tartja a Szentháromság-mise és az Off. *Recordare*, valamint a Comm. *Beata viscera* kottáit (Isoz K., 1922, 87–89.). Néhány idevágó tételről viszont egyáltalán nem tesz említést (All. *Dulcis mater*, Sequ. *Mira mater*, *Praephatio*, All. *Honor virtus*). Az „E kéz”-től külön választja az *Exultet* kottáját („H kéz”, vö. 91. old.). Datálásai ismét indokolatlanok: szerinte „E kéz” a XIII. század második feléből való, „H kéz” XIV. századi lenne (88, 90. old.). Minősítést, hogy ti. a Pray kódex valamennyi notátora német iskola neveltje, e kirívóan franciás technikájú írásoknál is fenntartja. Külföldi párhuzamnak felhozott példája német területen írt korai metzigót notáció (ám P. Wagner által is hangsúlyozott erős itáliai hatással²⁹). A Pray kódex notációihoz e kottaképből éppen az olaszos jellegű derékszögű clivisek kapcsolhatók távoli rokonként.

Falvy Z. (1954) XIII. századi hangjelzéseinket részletesebben tárgyalja. Összegzésében az *Exultet* tételt aquitáni, a *Praephatiot* és a *Mira matert* metzi, a Szentháromság-misét és a Mária-mise további részeit (néhány darabot mellőzve) milánói notációnak nevezi (529. old.), illetőleg ez utóbbi tételeket még ugyanazon az oldalon „Como-vidéki” írásnak.

Az *Exultet* azért lenne aquitán notáció, mert hangjelzése szinte kizárólag pontokból áll (vö. már Isoz meghatározását, ahol szintén ez van kiemelve). Valójában azonban az *Exultet* kottája azért áll nagyrészt pontokból, mert az általa leírt *dallam* majdnem teljesen szillabikus recitáció. Notációjának jelkészletében, mint láttuk, nemcsak pontok vannak (kötött clivis, pes, scandicus!) – ugyanezzel az írással tehát egy melizmatikus dallam egészen tömör, kötött kottaképet adna. Köztudomású, hogy az aquitán notáció meghatározásánál nem elegendő az a tény, hogy az írás szillabikus alapegysége punctum (ez másutt is előfordul). A különlegesség itt abban áll, hogy a többhangos neumák, legsajátosabban pedig a *pes* és *clivis* is tagoltan, pontokból kép-

²⁸ A francia jellegzetességek bővebb tárgyalása és értelmezésük kézíratos kandidátusi disszertációban olvasható (1979).

²⁹ Wagner, P. II. 1912, 335.

zödnek. A kottaképen nem a pontok egymásutánja, hanem a pontok egymás alá- és föléhelyezése („points superposés”), valamint az accentus-neumák ill. ligaturák teljes hiánya jellegzetes³⁰. A Pray kódex *Exultetjének* írásában tehát már a kötött clivis- és pesformák is kizárják az aquitán származtatást³¹. Ha lehet, a szerkezetnél is jobban elne érvel azonban e véleménynek az írástechnika: míg a délfancia területen a ferdén tartott vastag toll kimért, szögletes formákat hoz létre, minden árnyalás nélkül, addig az *Exultetben* megfigyelhető tagoló szerepű *száras* punctumok, s finoman ívelő, kötött, már-már dekoratív sallangokkal ellátott egyéb jelek lehetőleg folyamatos technikáról, s könnyed, enyhe vékonyításra-vastagításra hajló tollkezelésről vallanak. A punctumok fekvése, alakja is más, mint az aquitán írásvidéken (a XII–XIII. század fordulóján ott már egyenesen a kvadrátéhoz hasonló a kottakép; Falvy párhuzamai XI. századiak)³². Ha mindezek után fölvetjük a kérdést, hogyan juthatott el a szerző mégis az „aquitán notáció” meghatározásig, akkor meg kell állapítanunk egyrészt a kottakép zenei anyagtól elvonatkoztató szemléletét (a notáció „pontokból áll”), másrészt az *Exultet* és *Praephatio* összetartozásának szem elől tévesztését³³: ha a „*Laus cerei*” egysége világos lett volna, szakaszainak különböző notációval való lejegyzése talán föl sem mérül mint lehetőség. A leg súlyosabb befolyásoló tényező azonban a kódex somogyvári „kalandjának” elmélete lehetett³⁴ (a Saint Gilles-ből alapított, franciákkal benépesített kolostorban a XI. század végén valószínűleg aquitán notációt műveltek — kérdés, hogy meddig). A magunk részéről a történészekre bízunk annak az eldöntését, hogy vajon valóban volt-e a Pray kódex — ez a különben végig Felvidéken, sőt a XIII. században már Pozsony, Esztergom körzetében használt könyv — Somogyváron. Annyi bizonyos, hogy a zenei anyag, s főként a notáció emellett nem érvel. (A Pray kódex XIII. századeleji *Exultet*-variánsa az idevágó középkorvégi *esztergomi* hagyománnyal szinte hangról-hangra egyezik, amely stabilitás a tétel különben erős változékonyságát tudva különösen feltűnő.)

A *Praephatio*ban és a *Mira mater* sequentiában valóban feltűnő a hangjelzés metzies színezete. (Talán még jobban érvényesül ez azonban az All. *Dulcis mater*-ben, mely Falvy Z. 1954, 529. szerint már a milánói notációk közé esik.) Mint elemzéseink kimutatták, mégsem nevezhetjük e bejegyzéseket sem egyszerűen metzi notációnak³⁵, ellentmond ennek a scandicus szerkezeti felépítése, valamint a dupla kezdésű függőle-

30 Lásd pl. Suñol, G. 1935, 260-281, különösen 266. Wagner, P. II. 1912, 316–318. Pal. Mus. XIII, benne: Étude sur la notation aquitaine (54–211). Stäblein, B. 1974, táblázat a 32. old. után, 40–41, 146–155. Corbin, S. 1977, 394–3100, stb.

31 A climacus függőleges pontokból álló változata nem meghatározó: ez a szerkezeti megoldás az aquitánin kívül mind a korai metziben, mind az olasz írások többségében előfordul.

32 Az aquitán írás fejlődéséhez a XII. századtól lásd pl. Stäblein, B. 1974, 153, 161.

33 Közrejátszhatott ebben a kódex régi, hibás sorrendje is (Isoz K. idejében a Praephatiot még mint első, az Exultetet mint utolsó kottás tételt tartották nyilván, lásd Isoz K., 1922, 70. ill. 77. old.)

34 Lásd erről Radó P., 1973-ban megadott tájékoztatást és irodalmat (44-46).

35 Valószínű, hogy Szigeti K. is ezekre a tételekre (vagy az egész XIII. századi notációrétegre?) gondol, mikor azt írja, hogy a metzi notáció Magyarországon a Pray kódexben jelenik meg először. (A szerinte metzi notációs tételeket nem sorolja el; v.ö. Szigeti K., 1963, 137.)

ges climacusok normálformaként való értelmezése. Nem vall metzi hagyományra a ligaturák folyamatossága (ez föltűnő akkor is, ha a hosszabb kötések alkalmazását a zenei anyag csak egy-két esetben teszi szükségessé), sőt nélkülözniük kell a metzi notációk erősen jobbra dőlő tendenciáját is: itt az emelkedő írásirány is csaknem függőleges. Ha ugyanezzel a notációval egy szillabikus darabot jegyeznénk le, úgy annak kottaképe csak pontokból állna (vö. *Exultet*), ha viszont egy gazdag, melizmatikus dallamot, akkor az a szeszélyes cikk-cakkokból álló ligaturák sorát, a függőleges pontsorok emeleiteit kívánná meg, egy meredeken föl-le ingázó írásban (vö. Szentháromság-mise).

Végül milánói notáció lenne a f 99^v–100^r szélein látható hangjelzés (Falvy Z., 1954, 529; vö. ugyanott: a f 99^v–100^r „Como-vidéki írás”). Itt valószínűleg az egybeírt többtagú csoportok, hegyes fordulatok, „meredek” írásirányok és a sima derékszögű clivisforma keltettek ilyen benyomást (érvelést nem kapunk). Ezek valóban olaszos ismertetőjegyek, nem támogatja azonban őket a neumaformák rendszere. A rendszer e bejegyzéseinknél is ugyanaz, mint a Pray kódex többi notációjánál: sajátos összeállítás. Legjobban elválasztja a milánói notációtól a climacus-forma, mely a milánóiaknál egészen különös és egyedülálló: clivis szára alá helyezett pont³⁶.

Bemutatott formai elemzéseink szerint a Pray kódex mindkét nagyobb területű vonalas notációrétege a „magyar” jelrendszert használja. Mindazonáltal az íráskép egésze a két rétegnél erősen különböző. Olyannyira, hogy a lényegi azonosság határozott kimondásához szükséges a teljes hazai forrásanyag ismerete is – itt a két réteg közötti formai átmenetekre is kapunk példákat³⁷. A magyar notáció *történeti* fejlődésének vizsgálata során pedig e különbségekre megkaptuk a magyarázatot is. Mint tanulmányunk bevezetőjében utaltunk rá, e bejegyzések korában a magyar írásfejlődés is felgyorsult, s fordulatai, eseményei sűrűbben követték egymást. Míg a Pray kódex első vonalas írása bizonyos értelemben retrospektív jellegű forrás, addig ugyanitt a második vonalas hangjelzés a korban fellendült francia iskolázás friss hatását tanúsítja.

IRODALOM

- Corbin, S.* 1977. Die Neumen. In: Palaeographie der Musik. Bd. I. Fasc. 3. Köln.
- Falvy Z.*, 1954. A Pray-kódex zenei paleográfiája. Zenetudományi Tanulmányok II. 509–533. Bp.
- Hajnal I.*, 1921. Írástörténet az írásbeliség felújulása korából. Bp.
- Hajnal I.*, 1943. Vergleichende Schriftproben zur Entwicklung und Verbreitung der Schrift im 12–13. Jahrhundert. Bp.–Leipzig–Milano.
- Hajnal I.*, 1959. L'enseignement de l'écriture aux universités médiévales. Bp.
- Magyar Zenetörténet I.* Középkor. Szerk. Rajeczky B., kiadás alatt.
- Isoz K.*, 1922. Latin zenei paleográfia és a Pray-kódex zenei hangjelzései, Bp.
- Mezey L.*, 1966. A latin írás magyarországi történetéből. MKSz: 1–9. 205–216, 285–304.

³⁶ Lásd pl. Ståblein, B. 1974, táblázat a 32. old. előtt. V.ö. ugyanott 132–133.

³⁷ Lásd Szendrei J., 1979 (kéziratos disszertáció II–III. fejezet).

- Mezey L., 1971.* A Pray-kódex keletkezése. MKSz: 109–123.
- Mezey L., 1974.* A hiteleshely a közhitelűség fejlődésében és III. Béla szerepe. In: Memoria Saeculorum Hungariae. (Középkori kútfőink kritikus kérdései.) Szerk. Horváth J. és Székely Gy. I.: 315–332. Bp.
- Ott, C. 1935.* Offertoriale sive versus Offertorium. Parisiis, Tornaci, Romae.
- Pal. Mus. XIII.* = Paléographie Musicale. Les principaux Manuscrits de Chant Grégorien, Ambrosien, Mozarabe, Gallican publiés en facsimilés phototypiques par les Bénédictins de Solesmes. XIII: Le codex 903 de la Bibliothèque Nationale de Paris. Tournay, 1925.
- Radó P., 1973.* Libri liturgici manuscripti bibliothecarum Hungariae et limitropharum regionum. Bp.
- Rajeczky B., 1941^a.* Középkori missáléink praefatio-dallamai. Adalékok a gregorián ének magyarországi fejlődéséhez. MZenei Szemle: 233–244.
- Rajeczky B., 1941^b.* A Pray-kódex két Mária-himnusza. MKórus: 840–842.
- Ratkoš, P. 1968.* A Pray-kódex keletkezése és funkciója. Századok: 941–964.
- Stäblein, B. 1975.* Schriftbild der einstimmigen Musik. Leipzig.
- Suñol, G. 1935.* Introduction a la paléographie musicale grégorienne. Paris – Tournai – Rome.
- Szendrei J., 1978.* A középkori magyar hangjegyírás. Magyar Zene XIX/2: 130–143.
- Szendrei J., 1979.* Az esztergomi Missale Notatum hangjelzése. In: Zenetudományi Dolgozatok: 47–69.
- Szendrei J., 1979.* kéziratos disszertáció: A magyar notáció története.
- Szendrei J., 1980.* Középkori zenetörténetünk hangjegyes forrásai. In: Műhelytanulmányok a Magyar Zenetörténethez. Megjelenés alatt.
- Szigeti K., 1948.* Jubilate! A gregorián ének kézikönyve. Bp.
- Szigeti K., 1963.* Denkmäler der gregorianischen Chorals aus dem ungarischen Mittelalter. Stud. Mus. IV.: 129–172.
- Wagner, P. II. 1912.* Einführung in die gregorianischen Melodien. Bd. II. Neumenkunde. Leipzig.

Ueni quocumque in sepulchro o apicote. Ibi aut qui thuribula
cum tympana. Ihesum nazarenum. Item diaconus. Non est
hic surrexit. Et iterum. Venite & uideat loci. Ibi aut tollen-
tes posita linteamina reuertantur ad chorum cantando.
Surrexit dominus de sepulchro. Tunc incipiat pbr. *Tedm laud*
Sequitur uersus. Surrexit dominus uere. Post hec. *Ds in*
adunoru. & sequantur matutinales laudes. Antiph
laudibus cum ant. & psalmis. neq cap. neq ymnus. dicat.
S; tantum. G. dicatur. *Hec dies. v. Constitutum domino q.*
Alta. *Pascha nrm.* Sequitur. *v. Surrex apc uilay pto suo.*
De euangelio aut ad ps. *Et ualde mane una sabba. p. hndet*

A Post hec oratio. *Ds qui hodierna die p unigenitum tuu.*
e. n. a. d. m. Post ea canatur. *Benedicam domino. Deu*
fiat sermo a sacerdote ad pplm. Postea det pax populis
ad primam. *Ds in adunoru. dicat.* a sacerdote.
S; antiphona in posita. *Angelus aut domini. p. Ds in nomine r.*
Constitutum domino. p. B om immaculati. p. Re tribue. p. Laudae. d. a. g.
6 *Hec dies quam.* Alta. *Pascha nrm. v. Surrexat e uilay pto f.*
or *Ds qui hodierna die.* Sequitur. *Exultabunt sci in gla.*
dicatur solito more. *A d tertium. & ad ceteras horas*
Idem ordo sequatur.

O Ra tertia om̄s clerici sollempnibus uestimentis
sunt parati. & in primis fiat exorcismus aque.
Post hec pbr accipiens de ipsa aqua. & spargat sup
altare. ita dicendo.

C *Idi aquam egredientem. p. Constitutum domino. Et patri. r.*
uoniam apud te est fons uite. Et in bramine t. v. l.
D s qui ad eternam uitam in xpi resurrectione
nos reparas. imple pietatis tue ineffabile sacra-
mentum. ut cum in pietate sua saluator noster
aduenerit. quos fecisti baptismo regenerari. faci-
as beata immortalitate uestiri. *I anm nrm. v. f. f. f.*









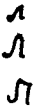

Finita oratione incipiat cantor. *Cum rex glorie*
Et sic ueniant canentes usq; ad sciam margaretam.
& ibi dicatur. ant. *O quam preciosa est.* post hec oratio.
O s qui paschale nobis remedium contulisti. in
intercedente beata margareta pplm tuum celesti
dono psequere. ut inde post imperpetuum gaudeat.
unde nunc temporaliter exultat. *I anm. n.*

Sup egredientes fr̄s ebdomad̄ coquime post matutinas.
Benedict̄ ei domine deus qui adiuuisti me. & consolā̄ ei me. **III.**
Saluum fac seruum tu. Conuertere dñe usq̄. Dñs uobiscum. Et cum s. r.
P̄ qui semp̄ humilitum accepta sunt uota animarum.
Respice pp̄ci sup̄ hōz seruoz tuoz fr̄m nroz obsequia.
 & ad tuam cōs fac ptingere gram. ut qui ebdomade serui-
 cium deuota mente compleuerunt. plenissimā atq̄ largis-
 simam ueniam consequant̄. **S**aluator mundi qui uiuis.
S̄ madorium meum intende. **III.** Super ingredientes.
Satus fac seruos tuos. **O**rite eis domine auxilium de s̄o. Dñs uobiscum.
Misericors ac piissime dñ. qui ubiq̄ famulos tuos tueris
 & adiuuas. hūc serui tui fr̄s nri in bonum accumula
 uotam. auge desideriu. ut recta fr̄ib̄ suis impendant ser-
 uicia. **S**aluator mundi.
Nemo eccliam edificet aequam ciuitatis ep̄e illuc
 ueniat. & ibidem cruce figat publice. & ante p̄finat
 qui edificare uult. quid ad luminaria & ad custodia
 & stipendia custodiū. & ad supplecionē necessitati p̄bri.
 dotemq̄ ecclē sufficiat atq̄ p̄tineat. Et facta d̄acioe sic edi-
 ficet. **I**mp̄us ep̄e in loco cruce. inq̄altare fabricandum figat
Signum salutis domine ih̄u xpc̄ pone in loco isto. his uer-
 & non p̄mittas introire angelum p̄cucientem. **A**m. sibus.
Ps̄ **Q**uam dilecta tabernacula. **I** t̄ o. r. v. **B**enedictio
 lapidum. **vii.** **O** **D**omine sc̄e pat̄ omp̄s et̄ne deus.
 fundator omnium **C**reaturarum. Et benedicere dignae
 hos lapides. siue hec ligna septiformis gr̄e tuo dono. ad
 templum construendum nomini tuo. ut omnis plebs ad
 illud conueniens conferat nomini sc̄o tuo. **I** dñm. **vi.**
Tunc aspergatur locus aqua benedicta. Et tres
Ex. vii. lapidib̄ ponat in loco altaris ita dicendo.
In nomine patris. Et filii. Et spiritus sc̄i. Et **A**mens.
 Deinde loc̄ ecclē circueat a clero subscriptū. **R.** catando.
Ep̄e. **iiii.** reliquos lapides angul̄os ponedo p̄ singl̄os.
R. **D**omine ih̄u xpc̄ ne despicias desiderium nrm s̄ in honore






Clemens & benigna regi lra digna ma
 Fer spiritalia nobis remedia oia ria. T uplena g
 mar eximia oia ria. Solue peccata relaxa
 Felix beata deo fecundata. maria Lettaur
 remitte debita maria. Laurent' dei facta uro f
 ja amiseria redue ad gaudia. al. Tammod
 celoz regina oia ria. Sic i go uia poi
Sonent ymni deo digni in hac die tam in signi
 clangore tube duciti. Ad hec festa patris tanti
 uoce psallat incessanti tam plebs qm cler' humil'
 am qd erit tam solara qm ob uiri do caru sei patris
 egdy. Tibi honor ihu x q parange sei ule tanta
 possabat gra. Ut infirmi sanarent. Lepsi m'daret
 p ipsius suffragia. Sanatusq. serpens lebet solo demo
 uillu cedit. suum timent impium. Ergo salus
 restaurat mare tumens tranquillet estus quiescet
 februm. Gressu claud' habilit' du insignis insignit
 sidus xpi uernaculus. In deserto solus fuger
 in amillas cerue sugger' ceu naturalis mulus.
 Sydis dulce confessor. tua pes nos uisage. fac confortes
 in aere

Ex. 144
 Hungaria




Alapneumák

Szillabikus alapjelek	Clivis	Pes	Climacus	Scandicus	Torcu- lus	Porre- ctus
	1 1					
						

Összetételek

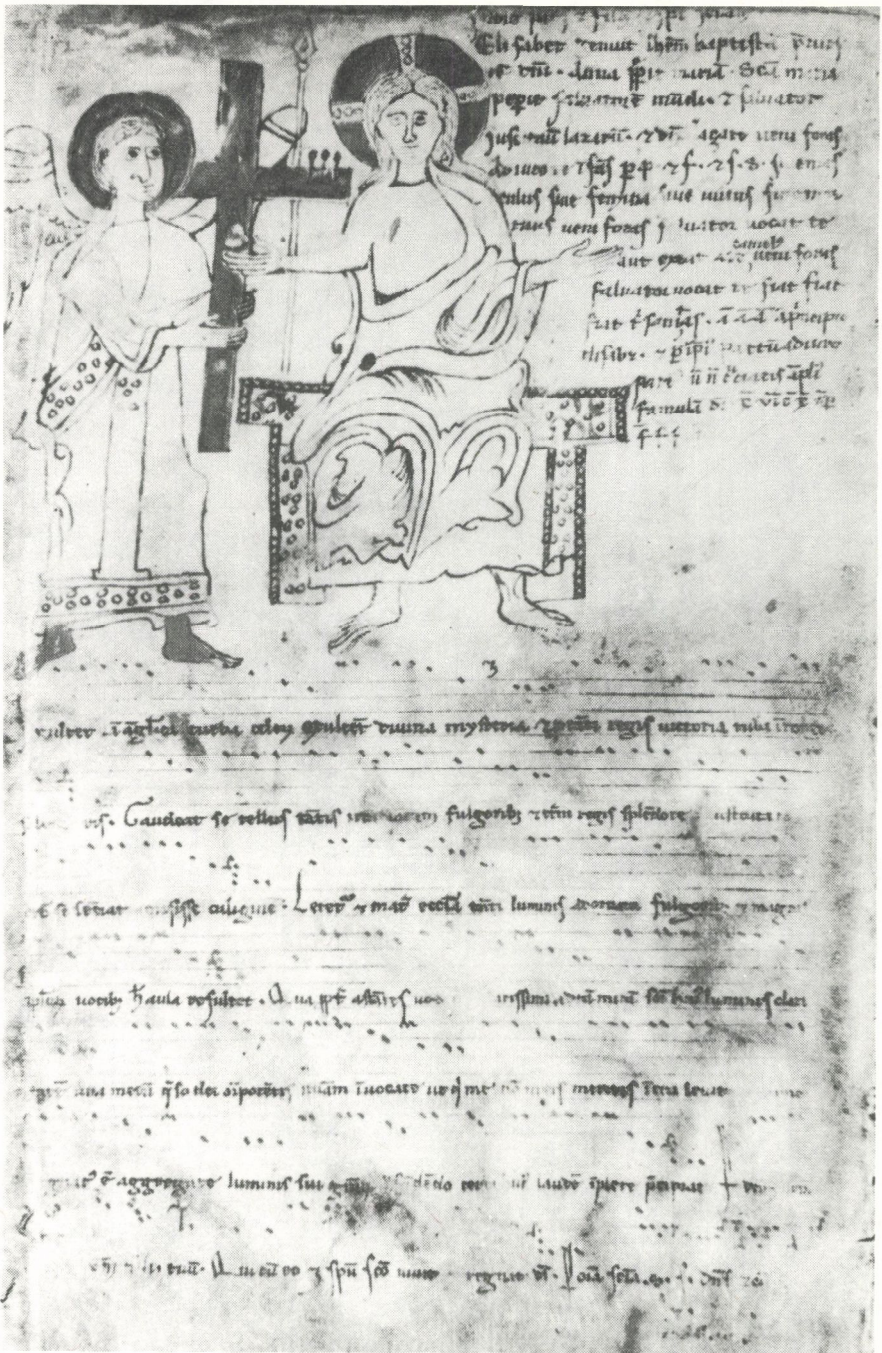
				
ef. "a"	"b"	"c"	ef. "d"	"e"

Kiegészítőjelek

cephalicus	bevont oriscus	tristropa, bistro- pha
		

2. kottapélda

A Pray kódex első vonalas notációjának jel-készlete



3/a kottapélda
A Pray kódex f XXVIII^v-ja

Quere qui digni et iusti et erunt. Inuisibilem enim patrem omnipotentem. Filiumque unigenitum
 et unum natum. Ipsi spiritum sanctum. Spiritum vero consilium ac mentis affectum. Quasi mysterio personam
 Deum proinde eterno patri deo debentem solui et uobis pariter amicum pio eruditore decessit
 Hoc sunt omnia festa paschalia. Ipsi uocatus ille agnus occidit. Qui signatus postea coeuit
 Hoc nox est. In qua spiritum patres nostros filios israel eductos de egipto. rubi mare suo uolu
 git mactare fecisti. Nec igitur nox est. qui peccatorum nostrorum tenebras. colupne illuminatio
 purgatio. Nec nox est qui hodie per uniuersum mundum in christo credentes. amicos suis et salutem
 peccatorum segregatos reddidit spiritui sancto sociari. facerari. Nec nox est in qua destructos auctores
 mortis christi ab inferis uictor ascendit. Nichil enim nobis passus pro fructu. nisi rediret pro fructu
 Omnia circa nos eius pietatis dignatio. **O** inestimabilis dilectio caritatis ut spiritum
 redemptorem filium tradidisti. O beata nox que sola meruit scire te post horam in qua christus
 ab inferis resurrexit. Hoc nox est de qua scriptum est. Et nox ut dies illuminabitur. et
 nox illuminatio maris in delictis meis. Huius generis unctio meorum fugat seclera et

resurreccionis. ascensionisq. atq
paracti aduent memoriam colimus. ipsi p eiusdem sci spc gram
amoris anime resurgamus. & mita semp tecum sanctifica
tione utuamus. **Te. MISSA VOTIVA.**

Ompis semp ds. cui reddat uorum inhrbn. per merita &
intercessione sci. r. i. mris tu. exaudi pces famuli tui. r. i.
memor esto sacrifici sui. & pingua fiant holocausta eius.
tribue ei qd diuicias gre tue. comple in bonis desideriu ei.
corona cum in misericordia & misericordia. & ut t dno pia deuo
tione uigat famulet. ignosce ei factiora. & ne lugenda co
mittat dono tue pietatis indulget. **Sec**

Exaudi qd ompis ds. oratione nram p famulo tuo. ut qui
in honore sci ac beatissim. r. i. oblacione t offert. cur
suffragis oram. ut ei uota pficias. & descendat sup eum
gra tua. ut sub umbra alarum tuarum pteget. & semp auxilio
tuo munit. tibi famulari mereatur. **Co**

Ounere diuino respectu qd dne. ut deuotione famuli tui
confirmes in bono. & mittas ei auxilium de sco. & de syon
truetaris eum. **Missa de sca** **TRISTITIA**
Et edicci su sca trinitas. sup in diuina unitas confitebimur ei quia scet
nobiscum misericordiam suam. **Benedicamus pater & filio cum sco spu.**

Ompis semp ds. qui dedisti famulis tuis in confessione
uere fidei etne trinitatis glam agnoscere. & in pote
tia maiestantis adorare unitate. qd. ut eidem fidei
firmitate ab omnib? semp inuamur aduersis. **Ad ro**

Rs. **O** altitudo diuiciarum sapientie & scientie dei. manus
quam incomprehensibilia sunt iudicia ei. & inuestigabiles me
tullus. Quis enim cognouit sensum domini. Aut quis consi
liarius ei fuit. Aut quis prior dedit illi. & retribuet ei.

Antiphona. **Qui in uentis** **sedes super cherubim.** **Benedicamus**
et unobis: regni tua & laudabilis in secula. **Antiphona.** **Benedicamus**
domine deus paruum nostrum & laudabilis in secula. S. Ioh 01

III. t. Dixit. i. d. ss. Cum uenerit paractus que

Benedicamus domino deo patri nostro qui laudabilis in secula

ego miram uobis a patre spm miram qui apat procedat.
 ille testimoniu phibeat de me. Et uos testimoniu phibe
 bitis. quia ab initio mecum estis. Hec locutus sum uobis.
 ut non scandaliz emini. Absq sinagogis facient uos. S;
 uenti hora. ut omnis qui interficit uos. abruet obsequium
 se prestare dao. Et hec facient uobis. quia non nouerunt
 patrem. neq me. S; hec locut sum uobis. ut dum uent
 hora eoz remuneramini. quia ego dixi uobis. et **B**enedicet
 sit deus pater unigenitusq dei filius sanctus quoq spe quia fecit
 nobiscum misericordiam suam. **S**ec **S**anctifica qd dne
 ds p unigeniti tui inuocatione hui' oblationis hostiam.
 & coo pane spu sco nos peam tibi pstat mur' etiam. **Pe:**
Domine ds. Qui cum unigenito filio tuo **P**refatio.
 & spu sco. un' es deus. un' es dms. non inuunt singla
 ritate persone. s; in un' tmitate substantiae. **Q**uod enim
 de tua gla reuelante. ut edm'. hoc de filio tuo. hoc de spu
 sco. sine differentia discrecionis sentim'. ut inconfessioe
 uere sempitq; detur. & in personis ppetas. & in essentia
 unitas. & in maiestate adoretur equalitas. **Q**ua laudat
 angli. atq archangli. cherubin quoq. ac seraphin. qui
 non cessant clamare cotidie una uoce dicentes. **C**o
Benedicite deum celi & terram omnib' uentib' confitebimur ei quia
 fecit nobiscum misericordiam suam. **Pe** **C**o **P**rofaciat nobis qd
 ad salutem corpis & anime dne ds hui' sacramti susceptio.
 & sempitna sc'e tmitatis eidemq; indiuidue unitatis
 confessio. **I** **A**lia **C**o **D**omine ds pater omis nos
 famulos tue maiestati subiectos. p unicit' filium tuu
 in uirtute sci spe benedic & puge. ut ab omni hoste
 securi. in tua uigra laude letemur. **I** **e.** **Fr.** **n.**
Perpetuum nobis domine ad poscenda angloz suffragia
 tue misericordionis pra subsidium. quib' & anglica
 prestasti suffragia non de esse. **Pe.** **Pe.** **apoc.** **i.** **a.**
Indicib' ill'. **D**ixit michi angli. **S**cribe beati
 qui ad cenam nuptiaru agni uocati sunt. **E**t dixit
 michi. **H**ec uerba dei. uera sunt. **E**t cecidi ante

Item in. **Q**uia mater virginis uirgo uim peperit uulla pacem repositi fide de flore germinet. **Q**uia que
vi ut r. **D**ixit. i. d. ss. **F**ilioli mei. s. **J**oh. x. **102**

adhuc modicum uobiscum sum. **Q**uertit me. & sicut dixi
iudeis. quo ego uado uos non potestis uenire. **E**t uobis dico
modo. **M**andatum nouum do uobis. ut diligamus inuicem in.
sicut dilexi uos. **I**n hoc cognoscent omnes qd mei estis discipuli.
si dilectionem habueritis adinuicem. **S**ec

Morte dne qd spm scm. qui & hec munera p'sencia nra tuu
efficiat sacramentum. & ad hoc p'cipiendum nra corda
purificet. **I** **C**o **S** p'm nobis dne tue karitatis
infunde. ut quos yng pane celesti sacasti. tua facias pie
tate concordet. **I** eadem. **A L I A**

Ds uita fidelium. gla humilium. beatitudo iustoz. **p**rici
accipe suppliciu p'ces. ut anime que p'missiones tuas sicut
de tue karitatis semp habundancia replantur. **I** eadem.

Dos autem gl'ri oportet. **E**r. vi. ouisa in honore. **S**. **C**rucis.
merito domini nri ihu xpi in quo e salus uita & resurrectio nra p quem sal
uati & liberati sumus. **P** Deus miseretur nri & m'ndet nobis. **O**R

Ds qui unigeniti filii tui dni nri ihu x' p'cioso sanguine
uunificet crucis uertillum scificare uoluisti. concede
q' col. qui eidem sc' crucis gaudent honore. tua quoq'
ubiq' p'uatione gaudere. **I** e. l. b. i. ad philip

Frs. **X**pi factus e p' nobis obediens pat usq' ad mortem.
mortem autem crucis. **A**pt qd & deus illum exaltauit.
& donauit illi nom qd e sup omne nom. ut in nomine ihu
omne genua flectatur. celestium. t'restrum. & infernoz.
& omnis lingua confiteatur. qd dominus ihu xpc in gla
est dei patris. **G** **C**rucis fact e p' nobis obediens usq' ad mortem
mortem autem crucis. **V** **H**icet quod deus exaltauit illum
& dedit illi nomen quod est super omne nomen. **A**eria.

Dulce lignum dulces claus dulcia serens pondera que sola fuit digna
sustinere regem celoz & dominum. **T** **Q**uatuor p'ncipi
salua nos qui p' crucem & sanguinem redemisti nos **d**istribue nobis te
deprecatur deus noster. **C**rucem tu **a**m adorari domine & scam
resurrexerunt tuam laudamus & glorificam quia p te redempti sumus.
signum **e**t crucis de unicus nos **t**ua libera nos deus noster.
salua nos **e**re **a**ntem per uirginem crucis qui saluasti petram unari
miserere **n**o **d**is.

Tuho nos bona ut te uirg' colant & cu istis p'ricam sempiterna p'audia.

scribitur in fine uicini. si quis uoluerit nos exaltare nos p' nos p' nos

Concede q̄s omnip̄s d̄s. ut intercessio nos Missa de oib' Sc̄is.
 sc̄e dei genitricis **M**arie. semp̄q; omnium **A**p̄t̄oy. n̄m̄. con
 fess̄oy. uirginum. & omnium elect̄oy tuoy ubiq; letificent. ut
 dum eoy merita recolumus. patrocinia sentiamus. **I** **S**ec̄
Oblata d̄ne placare numerib'. & uncedentib' omib' sc̄is tuis.
 acunctis nos defende periculis. **I** **C**o
Sump̄s̄ d̄ne sc̄oy tuoy sollempnia celebrantes. sacram̄ta
 celestia pra q̄s. ut q̄d temporalit̄ gerimus. et̄nal gaudis
 consequamur. **I** d̄m̄ n. **A**lia missa de oib'. S.
Ds qui nos beate **M**arie semp̄ uirginis. & beator̄ spi
 rituum. patriarcharum. **A**p̄t̄oy. n̄m̄.
 confess̄oy. uirginum. omniumq; simul sc̄oy. continua co
 memoracione letificas. pra q̄s. ut quos cotidiano uene
 ram̄ officio. etiā pie conuersacione semp̄ sequam̄ exemplo. **I**
Munera tibi domine n̄re deuocionis offerimus. **S**ec̄.
 que & p̄ eoy t̄ gr̄ta sint honore sc̄oy. & nobis saluta
 ria te migrant̄ reddantur. **I** **C**o
Pra nobis q̄s d̄ne uncedentib' omnium sc̄oy tuoy m̄tis.
 ut que ore cogim'. pura mente capiamus. **I** **A**lia
Fac nos domine d̄s beate **M**arie semp̄ uirginis subsidis
 atollis. & gl̄sa beator̄ **A**p̄t̄oy. n̄m̄. confess̄oy. uirginum.
 atq; omnium simul sc̄oy p̄tectione defendi. ut d̄m̄ eoy
 parū cotidie festa celebramus. eoy parū cotidie ab oib'
 aduersis pregamur auxilio. **I** **M**issa p̄ reliquis in
Concede q̄s omnip̄s d̄s. ut sc̄a dei genitricis exc̄la postis
 uirgo **M**aria. sc̄ip̄ tuu **A**p̄t̄. n̄res. confessores. uir
 gines. atq; om̄s sc̄i & electi dei. quoy iusta continentur
 exc̄la p̄t̄m̄ta nos ubiq; adiuuent. quon̄ hic unillorum
 p̄senti suffragio tranquilla p̄ce uirtua laude letem. **I**
Munera tue misericors deus maiestati oblata **S**ec̄
 benigno q̄s suscipe uirtutu. & eoy nobis p̄cab' fiant salutaria.
 quoy sac̄issime in hac basilica relique sunt recodare. **I**
Digna libantes mysteria q̄s d̄ne. ut eoy nos ubiq; **C**o
 uncessio p̄tegar. quoy hic sac̄a gaudemus haberi
 patrocinia. **I** d̄m̄ n̄m̄. i. x. f. t. **A**lia

p̄t̄m̄ta
 semp̄ p̄tegar
 orōnes. adōnes. nos em̄d̄t̄
 que ob̄t̄m̄t̄
 p̄t̄m̄ta
 q̄s d̄ne
 ut eoy
 nos ubiq;
 gaudemus
 haberi
 patrocinia.
 I d̄m̄ n̄m̄. i. x. f. t. **A**lia
 Concede q̄s omnip̄s d̄s. ut intercessio nos
 sc̄e dei genitricis **M**arie. semp̄q; omnium **A**p̄t̄oy. n̄m̄. con
 fess̄oy. uirginum. & omnium elect̄oy tuoy ubiq; letificent. ut
 dum eoy merita recolumus. patrocinia sentiamus. **I** **S**ec̄
Oblata d̄ne placare numerib'. & uncedentib' omib' sc̄is tuis.
 acunctis nos defende periculis. **I** **C**o
Sump̄s̄ d̄ne sc̄oy tuoy sollempnia celebrantes. sacram̄ta
 celestia pra q̄s. ut q̄d temporalit̄ gerimus. et̄nal gaudis
 consequamur. **I** d̄m̄ n. **A**lia missa de oib'. S.
Ds qui nos beate **M**arie semp̄ uirginis. & beator̄ spi
 rituum. patriarcharum. **A**p̄t̄oy. n̄m̄.
 confess̄oy. uirginum. omniumq; simul sc̄oy. continua co
 memoracione letificas. pra q̄s. ut quos cotidiano uene
 ram̄ officio. etiā pie conuersacione semp̄ sequam̄ exemplo. **I**
Munera tibi domine n̄re deuocionis offerimus. **S**ec̄.
 que & p̄ eoy t̄ gr̄ta sint honore sc̄oy. & nobis saluta
 ria te migrant̄ reddantur. **I** **C**o
Pra nobis q̄s d̄ne uncedentib' omnium sc̄oy tuoy m̄tis.
 ut que ore cogim'. pura mente capiamus. **I** **A**lia
Fac nos domine d̄s beate **M**arie semp̄ uirginis subsidis
 atollis. & gl̄sa beator̄ **A**p̄t̄oy. n̄m̄. confess̄oy. uirginum.
 atq; omnium simul sc̄oy p̄tectione defendi. ut d̄m̄ eoy
 parū cotidie festa celebramus. eoy parū cotidie ab oib'
 aduersis pregamur auxilio. **I** **M**issa p̄ reliquis in
Concede q̄s omnip̄s d̄s. ut sc̄a dei genitricis exc̄la postis
 uirgo **M**aria. sc̄ip̄ tuu **A**p̄t̄. n̄res. confessores. uir
 gines. atq; om̄s sc̄i & electi dei. quoy iusta continentur
 exc̄la p̄t̄m̄ta nos ubiq; adiuuent. quon̄ hic unillorum
 p̄senti suffragio tranquilla p̄ce uirtua laude letem. **I**
Munera tue misericors deus maiestati oblata **S**ec̄
 benigno q̄s suscipe uirtutu. & eoy nobis p̄cab' fiant salutaria.
 quoy sac̄issime in hac basilica relique sunt recodare. **I**
Digna libantes mysteria q̄s d̄ne. ut eoy nos ubiq; **C**o
 uncessio p̄tegar. quoy hic sac̄a gaudemus haberi
 patrocinia. **I** d̄m̄ n̄m̄. i. x. f. t. **A**lia

Exaudi dñe dñs clemens in hac domo tua p̄ces seruoz tuoz
 quatinus illoz meritis tuam consequamur gr̄am. quoz hic fas
 patrocina ueneramur. *Missa Cuiuslibet sc̄i in ecclesia.*
Prospiciare q̄s dñe nobis famulis tuis. per sc̄i. *et. m̄ris*
 tui merita gl̄osa. ut ei p̄a intercessionē ab omnibz p̄ccatim
 suscipiat clemencia tua q̄s domine *sc̄i. aduersis.* *et*
 de manibz n̄ris munus oblatum. *et p̄ sc̄i. et. m̄ris tui oratio*
 nes. ab omnibz nos emundet peccatis. *et cō*
Duina libantes mysteria que p̄ sc̄i. *et. ueneratione tue*
 obtulim maiestatē. q̄s dñe dñs n̄r. ut p̄ca ueniam peccatoz
 mereamur p̄cipere. *et ad celestis gr̄acie dona puenire.* *et*
Sa c̄ne consolacionis pat̄. p̄ sc̄i m̄ris tui. *et. p̄ces.* *Alia*
 p̄plo tuo pacem *et saluam.* ut tuis tota dilectione inhe-
 reat mandatis. *et que t̄ placita sint.* tota perficiat uo-
 luntate. *et dñm n̄. Nulla in honore. S. o. omniū sc̄ioz*
Omp̄s semp̄ dñs. qui semp̄ es mirabilis. inuoz com-
 memoracione sc̄ioz. pietatem tuam humilit̄ imple-
 ramus. ut p̄ces n̄ras *et hostias.* quas in honore *et ueneracione*
 sc̄e dei genit̄is *et uirginis marie.* sc̄ioz *et ap̄toz. m̄rim. con-*
 fessoz. uirginum. *et omniū electoꝝ tuoz* tue pietati deuote
 offerimus. placide ac benigne suscipias. concedasq̄ nobis
 obtentu illoz. ut *et peccatoꝝ remissionem. et sup̄noꝝ curā*
 mereamur adipsi consorcium. *et secreta*
Hostias t̄ dñe laudis offerim. supplicē deprecantes. ut easde
 sc̄ioz tuoz inuemente suffragio placat accipias. *et cō*
Preceptis domine sacramentis omnibz sc̄is tuis. inuementibz
 deprecamur. ut que p̄ illoz celebrata sunt gl̄a. nobis p̄fici-
 ant admedelam. *et Missa Generalis.*
Sc̄e dei genit̄is *et marie* semp̄ uirginis gloriose.
et beatoꝝ celestium uirtutum. angloꝝ. archangloꝝ.
 patriarcharum. p̄pharum. ap̄toꝝ. m̄rim. confessoꝝ. uir-
 ginum. atq̄ omnium sc̄ioꝝ. q̄s omp̄s dñs. meritis ac p̄cibz
 placatas t̄bue nobis mām tuam. *et da p̄plo tuo in-*
 uolabilem fidei firmitatem. *et pacem. repelle a nobis*
 hostem. famē. *et pestem. et omnem inmundiciam. da nob*

Alapneumák

Punctum	Clivis	Pes	Climacus	Scandicus	Tortu- lus	Porre- ctus

Összetételek

"a"	cf. "b"	"c"	cf. "d"	"e" és vált.	kötöttek írt többhangos csoport

Kiegészítőjelek

cephalicus	clivis liquesc.	bistrophai, tristropha	pressus

4. kottapélda

A Pray kódex második vonalas notációjának jel-készlete

Dobszay László:

SZALKAI LÁSZLÓ JEGYZETÉNEK ZENEI PÉLDAANYAGA

A középkori magyarországi zeneelmélet-tanításnak egyetlen közvetlen dokumentuma¹ a későbbi esztergomi érseknek, Szalkai Lászlónak diákkori jegyzete². Mint ismeretes, e jegyzetet a sárospataki városi plébániaiskolában készítette az elemi tanulmányokon már túljutott, mintegy 15 éves Szalkai, a Kisvárdai János baccalaureus által adott mintapéldány, illetve a mester szóbeli kommentárjai alapján³. A teljes – asztronómiai, jogi, irodalmi „könyveket” is tartalmazó – jegyzet elemzője, Mészáros István kiemeli a leíró diák érettségét, nyelvtudósának biztonságát és „rutinos, gyakorlott írását”⁴. Az utóbbit még inkább elmondhatjuk hangjegyírásáról; a magyar kurzív notáció magától értetődő használatát tanúsítja, s bármely gyerekes rajzolást nélkülöző, gyorsírás-szerű begyakorlottságát⁵.

Mi volt az a zenei anyag, melyet Kisvárdai „rectorsága alatt” e betű- és kottairással Szalkai rögzített? A tractatus szövege – mint Bartha Dénes összehasonlító munkájából tudjuk – az eddig közreadott középkori elméleti írások közül az „Anonymus XI” megjelölésű⁶ műhöz áll legközelebb. Azzal egyes részekenél szószerint egyezik; másutt viszont attól jelentékenyen különbözik: kapcsolatuk tehát kétségtelen, de mégsem közvetlen. Az említett tractatus származási helyéről nem tudunk semmi biztosat. Kiadója⁷, s nyomában magyar használói is francia eredetről beszélnek. A példaképpen felhasznált zenei anyag azonban ennek ellentmond, s inkább középeurópai provenienciát sejtet. Minthogy azonban e területnek elméleti irodalma az eddigi kutatások figyelméből kiesett, a források kiadatlanok, csak annyit mondhatunk, hogy a Szalkai-kódex szövege valószínűleg egy több változatban élt későközépkori Kelet-Középeurópai trac-

¹ A közvetett forrásokról lásd a Magyar Zenetörténet I. (Középkor) IV. fejezetében (megjelenés alatt).

² Kiadta és magyarázza Bartha Dénes: Szalkai érsek zenei jegyzetei monostor-iskolai diák korából (1490). *Musicologia Hungarica* I. Bp., 1934.

³ Mészáros István: A Szalkai-kódex és a XV. század végi sárospataki iskola. Budapest, 1972. Fejtegetései után eldöntöttnek tekinthető, hogy Szalkai nem ágostonos kolostor-iskolában tanult Sárospatakon – mint korábban vélték –, hanem a városi iskolában. Lásd 21-29. old.

⁴ Mészáros im., 45. old.

⁵ Szendrei Janka: A magyar notáció története. (Kéziratot kandidátusi disszertáció, 1979.)

⁶ Közreadta – sok olvasási hibával – E. Coussemaker: *Criptomum de Musica Medii Aevi*, Nova series III. Reprint: Hildesheim 1963, 416–475. old. Bartha D. összevetése: im., 16–31. old.

⁷ Lásd E. Coussemaker: im., XXXVIII. old.

Zenetudományi dolgozatok 1980 Budapest

tatus-típusnak egyéni változatán alapszik, melyet még tovább színezett Kisvárdai számos, olykor igen elmés megjegyzése.⁸

A zenei résznek kb. felét teszi a gyakorlat szempontjából legfontosabb ismereteket tartalmazó „tonárius”, vagyis a tónusoknak s a hozzá tartozó énekeknek tárgyalása. A tractatus zenei példaanyaga is nagyrészt e fejezetet illusztrálja. Éppen gyakorlatias rendeltetése miatt tételezhetjük fel, hogy a számos kiegészítő megjegyzésben önállóan mutatkozó mester e példaanyagot a hazai dallamhagyományból merítette. Az eddigi kutatás azonban még nem próbálta meg hozzámérni a közel 300 példát⁹ a magyarországi dallamszokásokhoz. Bartha Dénes az egyes tételek azonosítására a modern római kiadványokat használta; megállapította, hogy összeállításukban nincsen semmi olyan különös vonás, ami sajátos ágostonrendi liturgiára mutatna¹⁰; végül összehasonlítja Anon. XI. példával, s úgy találja, hogy bár „a felhozott hangjegypéldáknak több mint kétharmada közös..., közvetlen másolásról ebben az esetben sem lehet szó”¹¹.

Az utóbbi évtized kutatásai¹² lehetővé tették, hogy Szalkai példaanyagát egy rendszerezett és értékelt magyarországi dallam-dokumentációhoz mérjük hozzá (legáltalában nagy részében), sőt szerény mértékben a szomszéd országok adatait is figyelembe vegyük.¹³ Főként a felhasznált *antifona* tételek elemzése látszik előnyösnek, mert 1. ez a műfaj számarányát tekintve messze kiemelkedik a jegyzet idézetei között; 2. világosabban elkülöníthetők benne a hagyománykörök, mint bármely más műfaj-

⁸ Például a 47. folián: a zenei és grammatikai artikuláció összefüggéséről.

⁹ Bartha D. 155 liturgikus tételt említ (29. old.), példatárának (117–128. old.) egy-egy száma alatt azonban általában több tétel-hivatkozás található.

¹⁰ Vö. 3. jegyzet.

¹¹ Im., 28–29. old.

¹² A Magyar Zenetörténet I., középkori kötetét előkészítő alapozó anyaggyűjtés, forrásfeltárás.

¹³ Az összehasonlításnál felhasznált források:

a) A központi zenei hagyományvonalat képviselő magyar források: *Kn 1* = Budai Antifonále – Knauz N.: A pozsonyi káptalannak kéziratai, Esztergom 1870: 1. sz.; *Kn 2* = Pozsonyi Antifonále – Knauz: 2. sz.; *Kn 3* = Pozsonyi Antifonále – Knauz: 3. sz.; *Kn 5* = Pozsonyi Antifonále – Knauz: 5. sz.; *MR 8* = Pálos Antifonále – Kniewald, Dr.: Illuminacija i notacija zagrebackih liturgijskih rukopisa, Zagreb 1944: 70. sz.; vö. Pálos Vesperale – Radó P.: Libri liturgici manuscritti bibliothecarum Hungariae et limitropharum regionum, Budapest 1973: 184. sz.; *Str I* = Esztergomi I. Antifonále – Radó P.: im. 180. sz.; *Str II* = Esztergomi II. Antifonále – Radó P.: im. 180. sz.; *PsB* = Budai Psalterium – Radó P.: im. 62. sz.

b) A zágrábi hagyományt képviselő források: *MR 1* = Zágrábi Antifonále – Kniewald, Dr.: im. 46. sz.; *MR 10* = Zágrábi Intonárium – Kniewald, Dr.: im. 39. sz.

c) Egyéb források: *Alb* = Codex Albensis – kiadva Z. Falvy – L. Mezey: Codex Albensis – Ein antiphonar aus dem 12. Jahrhundert. Budapest – Graz 1963.; *Kn 4* = Pozsonyi Antifonále – Knauz: im. 4. sz.; *AntZ* = „Zalka” – Antifonále – Radó P.: im. 181. sz.; *AntS* = Szepesi Antifonále – Falvy Z.: A magyar középkor zenei emlékei Szlovákiában és Ausztriában. MTA I. OK: 211. old.; *PsBl* = Psalterium Blasii – Radó P.: im. 67. sz.

d) Külföldi források: *Kr* = Krakkói Antifonále (XV.sz.); Krakkó, Jagelló Egyetem Könyvtára Ms 47–48.; *Tr* = Sziléziai (vsz. Trebon–Trebmitz) Antifonále (XIV. sz.); Plocek, V.: Catalogus Codicum notis musicis instructorum. Pragae 1973. No. 9.; *Kn 17* = Csehországi Antifonále – Knauz: im. 17. sz.; *AntH* = Huszita Antifonále – Radó P.: im. 190. sz.; *W* = Antiphonarum templi Waldenbergensis (XV. sz., a Wroclaw-i rítus szerint, vö. Breviarium Wratislaviense, Speyer 1485), Wroclaw, Káptalani Könyvtár No. 168.; *Olm* = Olmütz-i Breviarium Notatum (XIV.

ban, s 3. e műfaj teljes magyarországi repertoárjának kijegyzett és rendezett tására támaszkodhatunk.¹⁴

Az antifonák rendje persze szervesen összetartozik a zsolnártónusok és -differenciák bemutatásával. Ez azonban a pentaton dialektus-területen belül nagyjából egységes: kevés és nem-következetes variánst mutat, s így megkülönböztetésekre nem alkalmas. Legföljebb annyit mondhatunk, hogy a Szalkai-tonárius alaprendje e tekintetben nem áll ellentétben a hazai dokumentumokkal¹⁵, de nem áll ellentétben a középeurópai általános szokásokkal sem¹⁶. Talán csak az általa idézett „rendkívüli” formákról¹⁷ kell megjegyezni, hogy azok nálunk még kivételesen sem fordulnak elő.¹⁸ A tractatus azt vizsgálja, hogy egyes antifona-kezdetek (ill. azok egyes csoportjai) hogyan viszonyulnak a zsolnártécitációs modellek kadenciavariánsaihoz (az ún. differenciákhoz). Emiatt figyelmünket egyrészt az antifonára, másrészt annak a differenciához való viszonyára kell fordítanunk, habár az utóbbit labilitása miatt csak ritkán használhatjuk bizonyítéknak.

Az idézett példákat a magyar dallamhagyományokhoz mérve öt csoportot állíthatunk föl:

1. A példaanyag mintegy kétharmada a magyar anyaggal teljes egyezést mutat ugyan, ám ezek a dialektus-terület más forrásaiban sem különböznek, vagy az apró variánsokban nem jelentkezik következetes eltérés, s azok csupán a mindennapi zeneyakorlatban természetes változékonyságra vezethetők vissza.¹⁹

[13. lábjegyzet folytatása]

század, már a prágaihoz való alkalmazás után) – Brno, Egyetemi Könyvtár R 625–626; *Pr* = Prágai Breviarium Notatum (XIV. sz.) – Prága, Egyetemi Könyvtár XIV. A. 19. vö. Plocek: im. 176. sz.; *AntSa* = Salzburgi Antifonále (XIV. sz.) – Vorau, 278.; *AntKI* = Kolsterneburgi Antifonálék (XII. sz.) – Klosterneuburg 1010, 1012, 1013 sz. (zenei anyaguk egybehangzó); *Ant Vin* = Bécsi (?) Antifonále – Radó P.: im. 186. sz.
e) Zeneelméleti forrás: Anon XI.

¹⁴ Rajeczky B.–Dobszay L.–Szendrei J.: *Melodiarium Hungariae Medii Aevi II. Antiphonae*. (Megjelenés előtt)

¹⁵ Czenstochowai Pálos gyűjtemény (Pálos könyvtár I–215) zsolnártáblázata, továbbá az antifonálékban elszórva található zsolnáridézetek és a későbbi (retrospektív értékű) források.

¹⁶ Így Anon XI. tonáriusával; a zsolnártónusokhoz adott mnemotechnikai vershez: Huglo, M.: *Les Tonaires*. Paris 1971: 419–424.

¹⁷ Bartha D. 34. példa, stb.

¹⁸ A zsolnárt-modelleken és antifona-kezdeteken kívül tartalmaz még a tractatus tanpéldákat, Introitus-incipiteket, s néhány Responzorium-vezust. Az első példa-csoportot csak a középeurópai tractatus-irodalom áttekintő vizsgálatával összekötve elemezhetnénk; az utóbbiak csekély száma és szabadabb variabilitása nehezítené az összehasonlítás értékelését.

¹⁹ Valószínű, hogy a teljes példák ismeretében e csoport tételeit is könnyebb lenne helyhez kötni; mint mondtuk, Szalkai csak incipiteket közöl. Az idevágó példák: Johannes autem (Bartha D.-nél 23. sz.); Ecce tu pulchra es; Ecce nomen Domini; Ecce in nubibus; Canite tuba; a szövegben említi (lásd 94. old.): Tecum principium és Sanctificavit; Ecce ego mitto vos (25); Leva Jerusalem (27, helyes olvasata: *dác á c á g gág é fg gféd*); Hii qui linguis (bár itt a magyar források többségében loquentur: *g*); Volo pater (29); Reges Tharsis; Adjutorium nostrum (31); Apertis thesauris (33); Pulchra es et decora; Exi cito; Erunt primi novissimi (a kiadásból kimaradt: *á g á g f gá fé d*); O Sapientia (50 + a szövegben említett „O Virgo virginum”); Quem vidistis;

2. A 4. tónusú antifonák egy jellegzetes típusát²⁰ öt tétel képviseli a Szalkai-tonáriusban. Dallamilag ezek is egyeznek valamennyi forrásban, de míg a cseh, lengyel, morva források (és az Anon. XI. tractatus) e dallamot *á* záróhanghoz viszonyítva írja, a Szalkai kódexben (a magyar forrásokkal egyezően!) *é* transzpozíciót találunk.²¹

3. A harmadik csoportba olyan antifona-kezdeteket soroltunk²², melyekben jellegzetes, következetesen megjelenő variánshangok tűnnek fel. E példákban Szalkai a magyar főforrásoktól *eltér*, s többnyire az északi szomszédok dallamhágyományához áll közel.²³

[19. lábjegyzet folytatása]

Genuit puerpera (bár a magyar források inkább így: regem — *f d*); Quando nata est (59; Mezey L. a Codex Albensis kiadásának bevezetőjében magyar eredetűnek sejtí, lásd 46. old.; valójában előfordul valamennyi általunk idézett külföldi forrásban); Qui de terra; Omnia (quaecumque; 63); Orietur in diebus (67); Cives mei (a magyar főforrásokban azonban a negyedik hang: *c*; h-val olvasható Szalkain kívül: Kr, AntSa); Vivo ego (a kézirat itt nyilvánvalóan hibás, az utolsó három hang *c' gá á* Kn 4, Tr, W, Olm, Pr; *ch gá á* változat: Kn 2, Kn 1, Mr 8; *g fg g* változat: Str I); Rubum quem viderat (70: elosztás a Moyses szóban: *gféd f f*); Sancte Nicolae (81); Alleluja Resurrexit (93); Maria stabat (118; AntSa eltér); Vidit Jacob; Gabriel angelus (120); Beatus vir (133); Ecce nunc tempus (135); Justi confitebuntur; Zachae festinans descende; In aeternum és Zelus domus (a szövegben említve, lásd 110. oldal); Nos qui vivimus (142).

²⁰ Gevaert, Fr. A.: La Mélodie Antique dans le Chant de l'Église Latine. Reprint: Osnabrück 1967: 330.

²¹ Quaerite Dominum (77); O mors (83); Syon renovaberis; Benedicta tu (85); Stetit angelus. É alaphangon: MR 8, Kn 2, Str II, Kn 3, Kn 4, Szalkai. Á alaphangon: W, Olm, Tr, AntH, Kn 17, Kr, Pr, AntVin; a magyar források közül csak AntS csatlakozik ide, viszont É-re transzponálnak AntSa és AntKl is.

²² Sajnos Szalkai — mint a tonáriusok mindig — csak incipitet ad.

²³ Ave Maria (23; a magyar forrásokban: *f c, d dá á*: Kn 2, Mr 8, Alb; az összehasonlító forrásokban: *f c, d dác á*: Kn 17, Tr, Kr, W, Olm, AntKl, Pr; így Szalkai is); In plateis (25; a *ponēbantur* szótagon Szalkainál *gf*, így Kr is; *g*-vel: AntH, Kn 17, Olm, a magyarok közül csak AntS; a magyar főforrásokban *ág*: MR 8, MR 1, MR 10, Kn 3; a külföldiek közül Tr, W, AntVin, AntSa, AntKl); Nisi tu Domine (31; kezdete a magyar forrásokban: *f g á*, Szalkainál *f gá á*; az előbbi szerint: PsB, Kn 2, Kn 3, MR 8, MR 10, Kn 1, PsBl, AntZ, a külföldiek közül AntSa, AntKl; az utóbbi variáns szerint: AntH, Kn 17, Kr, Pr, W, a magyarok közül csak Kn 4); Biduo vivens (35; a magyar forrásokban egyöntetűen Szalkai második változata szerint: Kn 4, Str II, MR 8, MR 10; Szalkai első változata — vagy: *f fé c* — áll Kr, W, Olm, Tr, AntSa, AntKl forrásokban); Speciosus forma (35, helyes olvasata: *f g féf d f c*, ; a harmadik szótagon a magyar és több külföldi forrásban: *fdéf* : Alb, Mr 8, MR 1, Kn 2, továbbá Tr, AntKl és AntSa —transzponálva— ; e helyen *féf* vagy *fdf* porrectus: Szalkainál, továbbá Kr, Pr, W, Olm); Christi virgo (35, utolsó hangcsoportja helyesen: *éfé c*; a negyedik szótagon a magyar forrásokban *défé c*: Kn 4, Mr 10, Alb, ugyanígy Kn 17; *dfé c*, vagy *éfé c*: Szalkai, Kr, W, Olm, AntH, Tr; A klosterneuburgi forrásokban mindkettő szerepel, AntSa: *dffc*); Sicut lilium (50; az *inter* szó első hangja a magyar forrásokban: *d*: Kn 5, Str II, AntZ, Kn 3, MR 8; Szalkainál és a külföldiekben: *f* : W, Kn 17, Tr, AntH, Olm, W, AntSa, AntKl és a magyarok közül egyedül AntS); O gloriosum (59 és 61; Szalkai az *éf é d* indulást tekinti főalaknak, így hozza Kr, Olm, Kn 17, Tr; hasonló, de kissé eltér AntSa, AntKl; a magyar forrásokban: *f é d*, így MR 8, Kn 4, MR 10, s velük jár AntH); Favus distillans (61; a kezdőszótagon *éd* a magyar forrásokban: Alb, Kn 5, Str II, MR 8, AntZ, AntS, a külföldiek közül AntSa és Tr; Szalkai szerint *éfd*, így: Kn 17, AntH, W, Olm); Quoniam in aeternum (63: helyes olvasata *Quoniam... g á á c ch ág á g*; az *aeternum* szótag a magyar forrásokban *c-ről*: MR 8, Kn 2, Kn 1, Alb, AntZ, PsB, Pálos Vesperále; Szalkai szerint: Pr, Kr, W, a magyarok közül csak PsBl és Kn 4); Secus decursus aquarum (79; az „aquarum” szónál levő kadencia Szalkai-

4. Néhány esetben — szintén inkább a cseh, lengyel szokásokhoz közelítve — a dallamhoz megadott zsolnárdifferencia tekintetében mutatkozik ilyen különbség Szalkai és a magyar források között. Ezt a jelenséget azonban nem vehetjük olyan szignifikánsnak, mint a 3. csoportét, mert a magyar hagyományon belül is elkülönülnek a főforrások a szinte véletlenszerűen szóródó periferikus forrásoktól.²⁴

[23. lábjegyzet folytatása]

nál é, ugyanígy: Tr, Kn 17, Kr, W, Olm, Pr, AntSa, a magyarok közül csak AntS; a magyar főforrásokban *f* vagy *á*: Str II, MR 8, Alb, ill. Kn 1, Kn 3); Montes et colles (93; itt Szalkai egy hasonló szövegkezdetű antifonára gondolva hibáz, helyesen: Montes et omnes colles; az *et* szótagon *fá* hajlítás Szalkain kívül: Kr, Tr, AntVin; a magyar forrásokban *ác*: Kn 2, MR 8, a külföldiek közül Olm és AntKl); Alma Redemptoris (95; a hangok elosztása a szótagokon: *fácdéfédcbc-dc ágá c c f gágá bágfg f*; a „redemptoris” szótagon Szalkainak megfelelően: AntH, Olm s ennek változata AntSa, AntKl; a magyarok közül csak Kn 3 későbbi beírása; a magyar forrásokban itt *fgá*: Str II, MR 10); Conspicit in celis (105; helyesen: *f fgá bágfg d f f*; a magyar forrásokban egységesen egy szekunddal följebb, s a továbbiakban 8. tónusra értelmezve: Str II, Kn 3, MR 10, AntS; másutt c-re vagy f-re transzponált 6. tónus: Tr, Olm, AntSa, AntKl, AntH s így Szalkai is); Benedictus Dominus (107, „dominus” helyesen: *dc*;; a „dominus” félzárlat a magyar forrásokban többnyire *d*: MR 8, Kn 2, PsBl; egyébként *dc*.: Kr, W, AntSa, AntKl; a magyarok közül Szalkaival tart Kn 4 és AntZ, de ezekben a zsolnárdifferencia — éppúgy, mint a többi magyar forrásban — 6F, míg Szalkainál és AntSa, Kr, W forrásokban 6G); Veterem hominem és Baptista contremuit (120; a sorzárlat a magyar forrásokban *á*, Szalkainál *g*; az előbbi szerint: Kn 1, Kn 2, Kn 4, MR 8, AntZ, a külföldiek közül Pr és W; az utóbbi szerint Szalkain kívül Kr, Olm, Tr, AntSa, AntKl; Szalkai zsolnárdifferenciája csak W és Kr forrásokban!); Stella ista (122; Szalkai *h c dé d* incipitje: Kr és AntKl; ugyanez a dallam *c c dé d* incipittel: Pr, Tr, W, AntSa, Olm, a magyarok közül Alb és AntZ; a magyar főforrásokban e szöveg egy 6. tónusú dallammal társul: Kn 1, Kn 2, Kn 4); Angeli archangeli (124; az utolsó *clivis dg* Szalkain kívül W, Olm, Tr, AntSa, AntKl, a magyarok közül csak AntS; ezeknél a differencia *hc* kötéssel végződik, kivéve Tr és AntSa; a magyar főforrásokban a *clivis dá* — vö. a „Veterem hominem” csoporttal! —: Str I, MR 8; ezeknél és Tr, AntSa forrásokban a differencia *c*); Mirificavit (126; az első három hang a magyar forrásokban: *c á c*: MR 8, Str II, AntS, míg Szalkainál és a következőkben: *h g h*: Tr, AntH, Olm; a kettő között áll: *c g h* AntSa és AntKl forrásokban; a differencia általában 7C, Szalkai 7H-ja csak AntH és Tr, míg Olm 7A, AntS pedig 8. tónus); Redemptionem misit (126; a „dominus” szótag helyesen: *c*; az antifona első hangja a magyar forrásokban mindig *g*: MR 8, Kn 2, MR 10, s ugyanígy Tr, AntSa, AntKl forrásokban; Szalkainál *h*, ugyanígy: Kr, Olm, W, Kn Kn 17, AntH; a differencia 7H: Szalkai, AntH, Olm, W, Kr, Kn 17, míg 7Á: MR 8, Kn 2, MR 10; sajátos változat *cá* záró-clivissel: Tr és AntSa); De nostro (137; néhány apró, szabad variálódáson kívül jellegzetesnek látszik, a „sit” szótag Szalkainál, továbbá Pr, W, Kr, AntH, AntSa, AntKl, a magyarok közül is Kn 4 és AntZ; a magyar főforrásokban itt marad *á*: Kn 2, MR 8, vagy *áh*: PsBl); Completi sunt dies Marie (133; az *á f* indulás Szalkain kívül Tr, Olm, W, AntKl, míg a magyar forrásokban *á é*: AntZ, MR 8, Kn 2, de AntH is); Veniet fortior (140, utólag a lapszélre írva; a *fortior me* rész hangismétlésben egyedül áll; a 2. szótag a magyar forrásokban *c*: MR 8, Kn 2, talán Alb. de Olm is; *ch*: Tr, Kr, AntVin, AntKl). Csupán két esetben tart Szalkai — talán véletlenszerűen — a többiek ellenére a magyar forrásokkal: Quasi unus (63; „unus” *gáhc*: Szalkai, Kn 2, AntZ, MR 8, Kn 1, Alb; *gác*: Tr, W, Olm, AntSa, AntKl, a magyarokból Kn 4); Factus est repente (139; a „sonus” szótagon *c*: Szalkai, Kn 1, Kn 3, Kn 5, MR 8; *chc* porrectus: Kn 17, Tr, Kr, W, AntSa). Nem világos az Ecce concipies (95) esetében: a magyaroknál a 2. szótagon *ábc* (MR 8, MR 1, Kn 2), míg *ác* olvasható Kr, Tr, W, Olm forrásokban; Szalkainál itt nem világos, melyik változatot hozza.

²⁴ Fidelis sermo (25; a Szalkai tonárius szerint vagy az 1., vagy a 2. tónushoz sorolható — lásd Bartha D.: im. 94. és 98. old., az utóbbi lehetőséget Tr, Kn 17, W igazolja, míg Kn 3, MR 8, MR 1, MR 10, de Olm, AntSa, AntKl, AntH szerint is 1. tonus — „secundum aliquos dicitur secundi toni...”); Salva nos (65; a magyar források csak a *cá* differenciáról tudnak: Kn 4, MR 8, AntZ,

5. Végül vannak olyan tételei is a Szalkai-tonáriusnak, melyek a magyar forrásokban egyáltalán nem szerepelnek (vagy legalábbis a XV. századra már régen használaton kívül kerültek), olvashatók azonban az említett külföldi forrásokban, s részben az Anon XI. tractatusban.²⁵

A mondottak alapján – úgy tűnik – a Szalkai-tonárius antifonásora e fejezet gyakorlatias célja ellenére, nincs közvetlen kapcsolatba hozva a magyar énekes praxis anyagával. Amennyire a számunkra hozzáférhető források alapján megítélhető, nem is az osztrák (-dél)német), hanem inkább a lengyel-cseh terület dallamhagyományához áll közel, habár az egyezések forrásaink egyikével sem oly kiemelkedők, hogy egy szűkebb kör reprezentánsának tekinthetnénk.²⁶ Az Anon. XI. tractatussal a példák több-

[24. lábjegyzet folytatása]

Kn 1, PsB; a *hc* differencia Szalkain kívül csak Kr); „O mors” és „Syon renovaberis” (83; a Szalkainál megadott két differencia közül a kisebb ambitusút – *á g á h g g á* – csak a következő források tartalmazzák: Tr, Kn 17, W, Kr, Olm, AntKI); *Fidelia* (a szövegben említve, lásd 103. old.; a fődifferencia szerepel MR 10, PsB, MR 8, AntZ, Kn 1, Kn 2, de Kr, W forrásokban is; Szalkai változatát, ill. annak variánsát olvassuk Tr, Kn 17, AntH és talán Kn 4 forrásokban); *Tollite portas* (65; Szalkai vagylagos differenciája csak AntH-ban); *O admirabile* (105; a b-t is érintő differencia-változat a magyar forrásokban egyöntetű: Kn 2, MR 8, MR 10, AntZ; ismét csak Kn 4 kivétel, mely az *á-s* változattal Olm, W, Kn 17, Tr, Kr, AntH csoporthoz kapcsolódik); *Exortum est* (118; a magyar források 7C differenciájával szemben 7A olvasható Szalkain kívül Kn 17, Olm, W, AntH forrásokban, 7D Tr és Kr-ban); *Sit nomen* (124; Szalkai differenciája csak Kr, AntH, Kn 17 forrásokban, a magyaroknál *c c* zárlat: MR 8, PsB, Kn 1, MR 10, AntZ, esetleg 7D differencia: Kn 2, Kn 4); *Tu es Petrus* (124; Szalkai differenciája W és Kr-ban, a magyarok közül AntS-ben; *c c* zárlat MR 8 és Kn 3); *Argentum et aurum* (118; megoszlás, mint az előző kettőnél, de MR 8 forrás 8. tónust ad!); *Jerusalem gaude* (133; a differencia záróhangja Szalkainál, Tr és Kr forrásokban *g*, Kn 2, MR 8, Olm-ben *gág* torculus).

- ²⁵ *Mei autem* (27; Szalkai itt hibás, helyesen: *Mei autem de die in diem... erről az antifonáról magyarországi hangjegyes feljegyzés nincs, csak a zágrábi breviáriumban szerepel szövege; megvan viszont Olm, Kr, AntSa, AntKI; Anon XI. nem említi); Laudate Dominum* (50; a magyar forrásokban csak egy meglehetősen eltérő dallamú „Laudate Deum” szerepel; Szalkai dallama Anon XI.-ben); *Reliquit eum* (67; az antifonát CodAlb még ismeri, szövegét tartalmazza zágrábi és az OSzK Clmae 33 kalocsai breviárium, késői hangjegyes forrásainkból teljességgel hiányzik; megvan Tr, Kn 17, AntH, W, Olm, Pr, AntVin, forrásokban); *Ista est speciosa* (67; a magyar források e szövegkezdettel egy rövid, 2. tónusú antifonát ismernek; a jelen 3. tónusút csak Kn 3 késői beírása tartalmazza, külföldön Olm és Anon XI., a „Reliquit eum”-mal együtt); *Rectos decet* (77; a magyar források e szöveghez eltérő 1. tónusú dallamot adnak: Kn 4, Alb, Kn 2, MR 8, Kn 1, AntZ, PsBI, külföldön is: Kr, W, Pr, AntSa; Szalkai 4. tónusú dallamát hozza Tr, AntKI és Anon XI.); *Michael Gabriel Raphael* (77; a magyar forrásokból hiányzik, megvan W, Tr, Olm és Anon XI. forrásokban); *Ipse praeibit* (118; Alb-ben még megvan, későbbi kódexeink közül csak függelékként AntS-ben; külföldön: AntVin, W, AntH, Olm, Anon XI); *Dixit Dominus* (122; a legjellegzetesebb különbség Szalkai és a magyar hagyomány között: a vasárnapi II. Vesperás kezdő antifonája a teljes magyar hagyományban – kivéve a ferenceseket --: „Sede a dextris meis”; ugyanezen a liturgikus helyen áll Pr, Kr, AntH, W, Olm, AntH forrásokban a Szalkaival egyező „Dixit Dominus”, mely szerepel Anon XI.-ben is; AntSa és AntKI itt a magyarokkal egyezik). Egyetlen helyen jut ellentétben az összehasonlítás megfigyeléseinkkel: a *Rex omnis terrae* (36) antifona dallama MR 8, Kn 2, Kn 1 magyar főforrásokban Szalkaival egyezően 1. tónusú, míg Tr, Kr, W, Olm, Pr, AntSa, AntKI forrásokban ettől eltérő, 8 tónusú; Anon XI.-ben e darab nem szerepel.

²⁶ Talán a krakkói és a sziléziai forrásokkal való rokonsága tűnik kissé erősebbnek.

sége hangról-hangra egyezik, de amannál jóval több példát közöl; ám a többletpéldák sem egy magyar gyakorlat lecsapódásai. Mindezt figyelembevéve úgy ítéljük, hogy az értekezés szövege és kottapéldái szervesen összetartozhattak: egy több variánsban élő tractatus-típusnak egy itt-ott bővített, kommentált szövegű, de példaanyagában változatlanul hagyott átvétele. A példák alapján kimondható, hogy a tractatus „őspéldányának” összeállítása bizonyosan a pentaton dialektus-területen történt (így Anon. XI. sem lehet franciaországi!), a variánsok tanúsága szerint inkább Kelet-Középeurópában, mint Dél- vagy Nyugat-Németországban.

Valóban semmi nyoma adaptációnak? A kommentárokból mutatkozó önállóság nem érvényesül a zenei anyagban? A hangokat nézve csupán egy apróság lehet a hazai viszonyokhoz való alkalmazkodás eredménye: a 4. tónusú, főntemlített antifonásor transzpozíciója. De annál többet mond éppen e változatlanúság ismeretében a kottakép. A mintapéldány (vagy annak mintapéldánya) a példákat természetesen idegen, valószínűleg cseh vagy metzigót notációval tartalmazta. Hogy a másolás során ez szinte gondolkodás nélkül tevődik át az elég jelentős átalakításokat kívánó magyar notációba, azt jelenti, hogy mind a hangzó anyag, mind a notáció olyan „elvont” (egymástól elválasztható) formában élt az átvevőnek fejében, hogy a merev másolás helyett ezek új kapcsolatba kerülhettek egymással. Ellenkező irányban, de hasonló módon történik meg ugyanaz, ami történt a magyar notáció megszületésekor a XII. században: ott idegen kottairások elemeinek átvétele történik meg, elválasztva az azzal összekötött zenei anyagtól²⁷, itt a zenei anyag átvétele, elválasztva az azt kifejező kottajelektől.

Végül felmerülhet a kérdés: nem volt-e zavaró, hogy egy nagyonis gyakorlatias szellemű jegyzetnek éppen a leggyakorlatibb fejezetében az illusztratív anyag nincs összhangban a tényleges gyakorlattal? A munka alapszövegében szereplő példákat azért nem látta szükségesnek a mester hazaiakkal helyettesíteni, mert a tonalitás lényeges meghatározói a dialektusterület törvényszerűségei révén lényegében egybeestek: mivel nem szerzetesrendi, hanem egyházmegyei anyagról van szó, ezek itt is, ott is a pentaton dialektust követték. Az anyagban levő kisebb különbségek pedig nem zavaróak, az elméleti rendszer az idézett példákban is teljesen megérthető, s a gyakorlatban az adott viszonyokhoz könnyen alkalmazható.

Ha ennél gyakorlatiasabb törekvések jelentkeztek is, ezek nem annyira a Szalkai-jegyzethez hasonló – inkább közép- mint alsófokot illető – tractatusokban történhettek, mint inkább a tudnivalókat egyszerűbben összefoglaló, nyilván élőszóbeli magyarázatokkal kifejtett kottás kis tonáriusokban, melynek jó példája a czenstochowai pálos gyűjtemény elméleti fejezete, vagy a későbbi korból a Czerey-énekeskönyv, az Őreg Graduál stb. dallamtáblázata.²⁸ Vagy a legkésőbbi e nemből: a Medvedics-Rituálé példásora²⁹, hol az egyes antifonacsoportokat már a Szent István király históriájából vett incipitek képviselik.

²⁷ Szendrei Janka: A magyar notáció története i.m.

²⁸ Częstochowa I–215; OSzK Oct Hung 1609; RMK I. 658: 507–512.

²⁹ Eddig földolgozatlan kézirat (1647–1650): Kalocsai Főszékesegyházi Könyvtár Ms. 302: 131^v–139^v.

Ferenczi Ilona:

A BRASSÓI GRADUALE TÖBBSZÓLAMÚ FÜGGELÉKE

16. századi többszólamú forrásaink motettakészlete jórészt néhány nagyobb szabású gyűjteményből származik. Ezek a Kassán, Bártfán, Pozsonyban található kötetek egyaránt tartalmaznak különböző ünnepekre előírt többszólamú gregorián dallamfeldolgozás-sorozatot, vagy egy-egy kiemeltebb funkciójú önálló motettát. A 16. századi Magyarországon használt reneszánsz-későreneszánsz motetták feltérképezéséhez azonban a töredékesen fellelhető anyagot is számba kell vennünk. Ez nemcsak azt jelenti, hogy a régebbi gyűjteményes kötetekből szétszórtan fennmaradt néhány fóliónyi teljes vagy 1–1 szólamnyi motettákat rendszerezünk. A középkori források tanulmányozásánál sorra kerülnek elő azok a többszólamú tételek, melyeket a kéziratok vagy nyomtatványok üresen hagyott oldalaira jegyezték le utólag. (Különösen a nyomtatványok, pl. Missálék zárólapjait töltötték ki szívesen.) De előfordult, hogy nagyobb, díszesebb kódex végére írták be a többszólamú tételt. Feltételezhetjük, hogy ezek a feldolgozások azért kerültek az egyszólamú gregorián tételekkel egy kötetbe, mert a zenei stílus változásával, a többszólamúság fejlődésével a liturgiába beépítve, annak díszesebb tételére használták.

A Brassói Graduale¹ utolsó odalain is (a közbeékelte egyszólamú Credot nem számítva 10 oldal) többszólamú motetták maradtak fenn. A 16. század elejéről származó pergamen-kódexet 1782 óta a nagyszebeni Bruckenthal múzeumban őrzik. Hogy valamikor a brassói egyház tulajdonába tartozott, arra a kódex első és hátsó borítóján található bejegyzések utalnak.

A kódex 306 lapjából 277 maradt meg. Gregorián törzsanyaga a Temporale, Sanctorale és Commune Sanctorum részeket tartalmazza, római számozású előzéklapjain pedig ordináriumtételek találhatók². A törzsanyag keletkezésénél valamivel későbbi, de feltehetően még a század első feléből származik az utolsó számozatlan lapok anyaga³. (A rezponzoriális zárótételnél a 278-as fóliószám olvasható.) Ez a függelékes rész a miséhez és processzióhoz tartozó tételeket, tétel-ciklusokat őrzött meg. Sorrendjüket az eredeti kézirat ismerete híján csak hozzávetőlegesen állapíthatjuk meg:

1) Asperges (!) Domine ysopo

2) Salve festa dies

Ecce renascentis / Legi fœrni

Nanque triumphanti / Qui crucifixus errat

¹ A forrást mikrofilmről ismerjük, melynek megszerzését Szigeti Kiliánnak köszönjük.

² Reinerth, Karl: Das Kronstädter Graduale. In: *Geschichtswirklichkeit und Glaubensbewährung. Festschrift für Bischof Friedrich Müller*. Stuttgart 1967, 130–160. o.

³ Reinerth idézett tanulmányában nem említi.

- 3) Patrem omnipotentem — egyszólamú menzurális Credo⁴
 4) Et cum spiritu tuo. Habemus ad dominum. Dignum et iustum est.
 Et cum spiritu tuo. Amen. — kétszer.

A művek szerzőjéről (szerzőiről) nincsen tudomásunk. Meglehet, hogy korabeli nyomtatványból vagy kéziratból másolták a motettákat, de az sincs kizárva, hogy helybeli zenésztől származnak a kompozíciók. A 16. század első felének brassói orgonistái (Greffinger, Ostermayer, vagy Greffinger elődje, Grünpeck ismeretlen nevű tanítványa⁵) maguk is komponáltak, így részük lehetett a Graduale függelékének megalkotásában.

A tételeket a fehér menzurális notáció kétféle változatában jegyezték le. Az *Asperges* a 15. század végén is használt, a brevistől lefele megközelítőleg háromszög alakú kottafejekkel, hanyagabb írásmóddal készült. Szövegénél először csak a mondatkezdő szavakat jelölték, majd a későbbiekben töltötték ki a teljes versekkel. A két tétel sorozat notációja a díszesebb kódexekre is jellemző, általánosabb jellegű. A szólamok elosztása a kétféle írásmód ellenére az első két műnél megegyezik: a verson található a discantus és a basszus szólam, a rection az altus és tenor. A rezponzorális tételnél egy oldalra került mind a négy szólam: discantus, tenor, altus, bassus sorrenddel.

Asperges Domine ysopo a mise előtti antifóna zsolnárral. A feldolgozás három részből áll: az antifóna 1–1 zsolnárvérse, valamint maga a zsolnár. Az első szó egyszólamú gregorián intonálása után a két alsó szólam kvintkánonában folytatódik a dallam. A második versben háttérbe kerül a gregorián, mely ezúttal az imitációs szólamokba épül be. A zsolnárvers kétrétegű: első fele imitációs szerkesztésű, melyre homofón második félvers válaszol. (Ez a harmadik nagy szakasz az egyszólamú Gloria-recitálás után *Sicut erat* szöveggel megismétlődik.) A mű felépítése, arányai, szólamvezetési és harmóniai technikája a századforduló nagy németalföldi mestereinek stílusát idézi.

A *Salve festa dies* húsvéti processzió himnusz-feldolgozás.⁶ A négyszólamú motettasorozat követi a gregorián himnusz sajátosságos felépítését: a refrénként használt első strófa a többszólamú feldolgozásban is elüt a többi versszaktól. A refrén-strófa *szétválasztható* két részből áll, hogy a versus-strófák után az egyszólamú gyakorlatnak megfelelően hol a tétel második fele, hol a teljes tétel szólalhasson meg. A tétel indítása szintén a németalföldi stílust követi: a tenorban megjelenő cantus firmus csak mottként szerepel, előkészíti a szoprán szólam valódi cantus firmusát.

A kétféle versus-strófa saját gregorián dallamon alapul. A gregorián dallamra csupán egy-egy szólamszakasz indításánál ismerhetünk rá, mert a tételekben sokkal nagyobb szerepet játszik a folyamatos mozgás, a ritmikai játék. Ez a két versus-tétel tulajdonképpen ugyanannak a gregorián dallamnak többszólamú variáns feldolgozása. A második versus (*Nanque triumphanti*) 15. ütemében kezdődő hosszabb szekvenciális menet az eltérő, páratlan metrumú *Salve festa dies* refrénstrófa 15–19. ütemének

⁴ Közli Szigeti Kilián: Az időmértékes (menzurális) korális éneklés Magyarországon. Magyar Zene XIX. évf. 3. szám 1978. szeptember, 284–285. o.

⁵ Szigeti Kilián: Orgonálás a középkori Magyarországon Budavár elestéig, 1541-ig. Magyar Zene XVI. évf. 4. szám 1975 december, 383–384. o.

⁶ Drevés, G.M.: Ein Jahrtausend Lateinischer Hymnendichtung I. Leipzig 1909. 39. o.

hasonló felépítésű szakaszára rímel, ezzel is kiemelve a tételek ciklus-jellegét.

Az utolsó tételsorozat a mise prefáció-bevezetőjét és a misében többször felhangzó válaszokat tartalmazza. A rövid rezponzoriális szakaszok hol akkordikus, homofón stílusúak, hol imitációs jellegűek, hol pedig a falso bordone technikát követik.⁷ A prefáció-bevezető átkerült a protestáns liturgiába is. Erre utalhat a százok használt kódexben a későbbi szövegbejegyzés a *Dignum et iustum est* résznel: *Das ist recht und billich*.

A tételek átírásánál a hangjegyek értékét a felére csökkentettük, és a prefáció-bevezető kivételével sorok közti ütemvonallal láttuk el. A javasolt vezetőhangokat a vonatkozó hang fölé szögletes zárójelbe tettük. Az *Ecce renascentis* tétel néhány utólagos bé-módosítását szintén a hangok fölé írtuk be, de zárójel nélkül. A kéziratban előforduló néhány hibásnak ítélt helyet kijavítottuk, s az eredeti jegyzetben közöljük.

⁷ V.ö.: Bratislava, Štatny slov. ústredný archiv, a káptalani könyvtár anyagából Anna Hansen Schuman kódex (Knauz 11) f 286^v–287^r hasonló prefáció-bevezetővel.

Asperges Domine ysopo

As-per- ges Do-mi - ne, [Do - - - - -

Do - - - - - mi - ne, [Do -

Do - mi - ne _____

Do -

mi - ne] y - - - - -

- - - - - mi - ne] y - - so - - - [po, y - -

y - - - - - so - po _____

mi - ne _____ y - -

7

po, y - so - po et mun - da - bor

- so] - po, y - so - po et mun -

et mun - da -

- so - po et

11

et mundabor [et mun - da - bor.] La - vabisme, [la'

- da - bor et mun - da - bor La - va -

bor [bor.] La - va - bisme, la - va

mun - da - bor

16

- va - bis me] et su - - - per ni - -

bis me, la - va - bis me et su - per ni - [vem

bis me et su - per ni - -

La - va - bis [me, la - va - bis me et su - per ni - -

vem de - al - - - ba - - -

ni] - - - - vem de - al - - - - ba - -

vem de - - - al - - - - ba - bor, de -

vem de - - al - ba - ba - - - bor, de -

35

[#]

secundum magnam misericordiam tu - - am, tu - - am. Gloria
et nunc et semper et in se-cu- la secu- - lo - rum A - - - am. men.

secundum magnam misericordiam tu - - am, tu - - - - am.
et nunc et semper et in se-cu- la secu- lo-rum A - - - - men.

secundum magnam misericordiam tu - - am. _____
et nunc et semper et in secula se-culo rum A - men. _____

secundum magnam misericordiam tu - am, tu - - - - am.
et nunc et semper et in se-cu- la secu- lo-rum A - - - - men.

patri et fi-li-o et spi-ri-tu-i sancto. [Sicut erat, Asperges]

1, MS terccel feljebb; 2, MS = f 3, MS = minima 4, MS = ef

Salve festa dies

Sal - ve fe - - - - -

Sal - - - ve fe - - sta

Sal - ve _____, sal - - - - -

5

Sal - - - - - ve fe -

- - - - - sta _____ di - - - - -

_____ di - - - - - es, di - - - - -

ve fe - - - stadi - - - - - es, di - es,

Detailed description: This is a musical score for the hymn 'Salve festa dies'. It consists of two systems of four staves each. The first system includes vocal parts (Soprano, Alto, Tenor/Bass) and a basso continuo line. The second system continues the vocal parts and the basso continuo line. The lyrics are written below the vocal staves. The music is in 3/2 time and features a variety of note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. There are some performance markings like [f] and [b] in the basso continuo line.

9

sta - di - es

es, di - es, di

es to

di - es to

13

to - to ve - ne - ra - bi - lis

es to - to, to-to

- to ve - ne - ra - bi - lis, ve - ne - ra -

to - ve - ne - ra - bi -

17

ve - ne - ra - bi - lis, ve - ne - ra - bi - lis e - - - - vo

ve - ne - - ra - - bi - - - - lis e - - - vo

bi - lis, ve - nera - bi - lis ae - - - vo

lis - - - - ve - ne - - ra - bi - lis ae - - - - vo

22

Qua de - us

Qua de - - - - -

Qua de -

Qua de - - - us, de - - -

27

de - - - us in - - - -

us - - - de - - - us - - - in - - - -

- - - us - - - in - - - -

us - - - , de - - us - - in - - -

31

[#]

- fer - - - num - - - vi - cit et a - -stra -

- - - - - - - fer - - num - - - vi - cit et - - -

- - - fer - num - - - vi - - - -

- - fer - num, in - - - - - fer - num vi -

35

te - - - - - net.

a - - - - - stra te - - - - - net.

cit et a - - - - - stra te - - - - - net.

cit et a - - - - - stra te - - - - - net.

Detailed description: This block contains a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a basso continuo line. The music is in a common time signature. The lyrics are: 'te - - - - - net.' for Soprano, 'a - - - - - stra te - - - - - net.' for Alto, 'cit et a - - - - - stra te - - - - - net.' for Tenor, and 'cit et a - - - - - stra te - - - - - net.' for Bass. The basso continuo line follows the same rhythmic pattern as the other parts.

Ecce renascentis/Legibus inferni

Ec - ce re - na - - - - -

Ec - ce re - na - - - - - scen - tis, re - - - - -

Ec - - - - - ce re - na - - - - - scen - tis, re - - - - -

Ec - - - - - ce, ec - - - - - ce re - - - - - na - - - - -

Detailed description: This block contains a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a basso continuo line. The music is in a common time signature. The lyrics are: 'Ec - ce re - na - - - - -' for Soprano, 'Ec - ce re - na - - - - - scen - tis, re - - - - -' for Alto, 'Ec - - - - - ce re - na - - - - - scen - tis, re - - - - -' for Tenor, and 'Ec - - - - - ce, ec - - - - - ce re - - - - - na - - - - -' for Bass. The basso continuo line follows the same rhythmic pattern as the other parts.

14

do - mi - no, cum do - - - - - mi - no cum

- - mi - no cum do - - - - -

do - mi - no cum do - - - - -

mun - - - di - om - ni - a

17

do - - - - - mi no do na re - dis -

mi - no, cum do - mi - no do - na re - - - dis -

- - - - - mi - no do - na re -

cum do - mi - no do - na re - dis - -

21

se su - - - - -

se su - o, su - - - -

dis - - - - - se su - - - - -

se su - - - - - [o, su - - - - -

24

o, su - - - - - o.

[o, su] - - - - - o.

o, su - - - - - o.

o, su] - - - - - o.

Nanque triumphanti / Qui crucifixus erat

Nan-que tri-umphan - - - - -
 Nan-que triumphan - - - - - tinan - - - - - que tri - um - - - - - phan - - -
 Nan - - - que - - - tri - umphan - - -

5 [F] [b]
 - - - - - ti tri - - - um -
 - - - - - ti -
 Nan - - - que - - - tri -
 - - - - - ti - , trium - phan - -

8

- phan - - ti, tri - - um-phan - - - ti, tri - - - um-phan-

- - - um - - - - - phan - - - - -

- - - ti. tri - um - phan - ti, tri - um-phan.

[#]11

- - - ti_ post_ tri - - - - - sti -

post_ tri-sti-a, tri - - - - -

- - - ti_

- - - ti post_ tri - - - - -

15

a tri-sti-a tri-sti-a tar-ta-ra Chri-sto un-di-que fron-
 - ti-a tar-ta-ra Chri-sto un-di-que fron-de
 Chri-sto un-di-que fron-de
 - sti-a tar-ta-ra Chri-sto un-di-que fron-de

19

- de ne-mus gra-mi-na flo-re fa-vent, gra-
 - ne-mus flo-vent, gra-
 - ne-mus gra-mi-na flo-re fa-vent, gra-
 ne-mus, ne-mus gra-mi-na flo-re

24

vent, fa - vent, fa -
re fa -
mi - na flo - re fa - vent, fa - vent,
fa - vent, fa - vent, fa -

Detailed description: This block contains the first system of a musical score, measures 24 through 26. It consists of four staves. The top staff is the vocal line with lyrics. The second staff is the piano accompaniment. The third staff is a second vocal line. The bottom staff is the bass line. The lyrics are: 'vent, fa - vent, fa -', 're fa -', 'mi - na flo - re fa - vent, fa - vent,', and 'fa - vent, fa - vent, fa -'. There are some musical notations like a fermata and a key signature change (F#) in the third staff.

27

vent, fa - vent, gra - mi - na flo - re - fa - vent,
- vent, gra - mi - na flo - re - fa - vent,
fa - vent, gra - mi - na flo - re - fa - vent,
- vent gra - mi - na - flo - re fa - vent.

Detailed description: This block contains the second system of a musical score, measures 27 through 30. It consists of four staves. The top staff is the vocal line with lyrics. The second staff is the piano accompaniment. The third staff is a second vocal line. The bottom staff is the bass line. The lyrics are: 'vent, fa - vent, gra - mi - na flo - re - fa - vent,', '- vent, gra - mi - na flo - re - fa - vent,', 'fa - vent, gra - mi - na flo - re - fa - vent,', and '- vent gra - mi - na - flo - re fa - vent.'. There are some musical notations like a fermata and a key signature change (F#) in the second staff.

Et cum spiritu tuo. Habemus ad dominum.

Et cum spi-ri - - tu - - tu - - o.

Et cum spi-ri - - - - tu tu - o.

Et cum spi - - ri - tu tu - o.

Ha-be - - - mus ad do - - mi-num. Dig - num, dig

Ha-be - - mus ad do - - mi-num. Dig -

Ha-be - - mus ad do - mi-num. Dig - - -

Ha-be - - - mus ad do - - mi-num. Dig - num
Das ist

num, dig - num et iu - - - - stumest.
num et iu - - - - stumest.
num et iu - - - - -stum est.
et iu - - - - -stum est.
recht und bil - - - - lich.

Et cum spi-ri-tu tu-o tu - - - - - o
Et cum spi-ri-tu tu-o tu - - - - - o

A - - - - - men A - - - - - men.

A - - - - - men A - - - - - men.

Et cum spi-ri-tu tu-o. A - - men.

Et cum spi-ri-tu tu-o. A - - men.

Et cum spi-ri-tu tu-o. A - - men.

Et cum spi-ri-tu tu-o. A - - men.

1, MS = bé 2, MS = longa 3, MS = 2x Brevis

Somfai László:

A 18. SZÁZADI KOTTAPAPÍR¹

A régi, a romantikus zene előtti kottaforrások merített papírra írt kéziratának „fizikai” leírása évtizedek óta hasonló módon történik világszerte. A könyvtári rutin-adatok (lapszám, formátum, pontos papírméret, kottasorszám stb.) kiegészítéseként igyekszünk beszámolni a papírivek és faszcikulusok rendjéről, valamint a papír átvilágítása során megismert és lerajzolt vízjelekről. A papírgyártás helyét agnoszkáló vízjelekről — már amennyire egyáltalán sikerül az összeillesztendő lapokból a teljes fő- és mellékjelet rekonstruálni — 1:1 méretű vagy kicsinyített rajz készül, de legalább egy alapos leírás. A modern Bach-kutatás legendássá vált, a vízjelek összehasonlító vizsgálatára alapozott bizonyító eljárásai mindenkiben reményt keltenek. Más zenetörténeti korok és mesterek zenéjének kutatói is hasznát látták a vízjelnek: segítségével valószínűsíthették a komponálás (vagy a leírás) színhelyét, körülbelüli dátumokat állapíthattak meg. Egy-egy szakcikk okos bevezetést adott a vízjelek leírásának és értékelésének technikájába;² kutatóintézetek és magánkutatók kicserélték egymás vízjel-katalógusát. Erre annál nagyobb szükség volt, mert a papírkutatás általános katalógusai és vízjel-rajz atlaszai konkrétan a kottapapírnak használt féleségekről nem sok értékelhető adattal szolgáltak. Ki-ki maga kutatta fel vízjel-datálási segédeszközeit.³

Az 1970-es évekre sokakban mégis felülkerekedett a szkepszis, mert a maguk konkrét munkájában nem látták közvetlen hasznát a vízjel-azonosításnak. Sajnos, a modern összkiadások többsége is, kivéve a Neue Bach Ausgabét, megelégedett a formális leírásokkal és kötelességszerűen reprodukált ábrákkal. A filológia más módszereinek finomítására fektették a súlyt: például Mozart kézírásának tüzetes vizsgálatára és ezáltal hamis datálások felderítésére;⁴ vagy a korabeli kottamásolatok szövegromlásainak virtuóz elemzésével a forráselágazások, a forrás-„családfák” rekonstruálására.⁵

¹ E dolgozatot azoknak a kollégáimnak ajánlom, akik régi — többnyire 18. századi — zenét adnak közre vagy tanulmányoznak hazai gyűjteményeink eredeti kézirat forrásaiból. Munkáink nemzetközi hasznosíthatóságát növeli, ezért valamennyiünk szakmai érdeke, hogy forrás-leírásainkban a legújabbban meghonosodó elveket alkalmazzuk.

² Jan LaRue: Watermarks and Musicology (in: Acta Musicologica 1961, 120–146).

³ A Haydn als Opernkapellmeister: c. könyv (Budapest–Mainz 1960) vízjel-katalógusához például jó datálási segédeszköznek bizonyult a friss papírokat használó hercegi gazdasági hivatal zenész fizetési listájának összehasonlító áttekintése.

⁴ Wolfgang Plath: Beiträge zur Mozart-Autographie I: Die Handschrift Leopold Mozarts (in: Mozart-Jahrbuch 1960/61, Salzburg 1961, 82–117), II. Schriftchronologie 1770–1780 (in: M–Jb. 1976/77, Salzburg 1978, 131–173.)

⁵ Elsősorban a Joseph Haydn Werke (Köln) összkiadás köteteinek forráselemzései, pl. Georg Feder és Sonja Gerlach kritikai megjegyzései a JWH/XII/3 vonósnégyes-kötethez (op. 20, op. 33).

Zenatudományi dolgozatok 1980 Budapest

Ebből a stagnálásból ígér kiutat az angol és amerikai Beethoven kutatók egy kis csoportjának műhelymunkája. Beethoven vázlatainak zenei értelmezése élesen vetette fel a kottapapír „fizikai” vizsgálatának elégtelenségét. Hiszen kitépott és a világ minden táján levő gyűjteményekbe szétszóródott vázlatkönyv-lapok eredeti hovatarozását, sorrendjét, összefüggését nem lehet csupán egy feltételezett zenei logika szerint tisztázni – Nottebohm vázlatközléseinek éppen ez volt a legfőbb hibája. Itt pusztán a papírok konkrét azonosítása is átlagon felüli precizitást igényel, mert Beethoven kéziratának nagyja a Bécsben óriási mennyiségben forgalmazott és sokszor nagyon hasonló vízjelű északolasz import papírokra íródott, amit körülbelüli vízjel-rajzokkal nem lehet áttekinteni. Ezen felül a felvágott papíriveket vagy kettétépett foliókat akkor is azonosítani kell tudni, ha a lap egyik fele Berlinben, a másik Tokióban tanulmányozható csupán.

A szükséges technikai fogásokat jellemző módon azok a rangos muzikológusok dolgozták ki, akik a megbízható kronológiai elrendezés után nyomban hozzá is fogtak a Beethoven vázlatok zenei tanulmányozásához és komplex kutatásaikkal végülis a Beethoven életmű magasabbrendű megértésére törekednek. A híres Beethoven kvartett-könyv szerzője, Joseph Kerman tette meg az első lépéseket 1970-es kiadványával;⁶ a fiatal amerikai Douglas Johnson és az oxfordi professzor Alan Tyson 1972-es közös dolgozata volt az első módszertani útmutatás;⁷ a kottapapír elővonalazásának (ún. rasztrálásának) azonosító felhasználásához pedig Richard A. Kramer zenei vonatkozásban is remek disszertációja hozott új gondolatokat.⁸ Végülis Tysonnak köszönhetjük, hogy e csoportmunka szervezőjeként,⁹ Beethovenen kívüli témákban is meglepő eredményeket felmutatva,¹⁰ 1975-ös Leonora-dolgozatának¹¹ függelékeként közzétette „A vízjelek leírásának alapszabályai”-t.¹² A Beethoven-kutatás azóta elfogadta Tyson módszertani javaslatát, a *Ground Rules*-t,¹³ sőt a Haydn–Mozart kor kéziratának kutatói is alkalmazzák vízjel-leírását.

⁶ Joseph Kerman: *Ludwig van Beethoven, Autograph Miscellany from circa 1786 to 1799 (the „Kafka Sketchbook”)* (London 1970).

⁷ Douglas Johnson–Alan Tyson: *Reconstructing Beethoven’s Sketchbooks* (in: *Journal of the American Musicological Society* 1972, 137–156.)

⁸ Richard A. Kramer: *The Sketches for Beethoven’s Violin Sonatas, Opus 30* (Phil. Diss. Princeton, 1974).

⁹ *Beethoven Studies*, ed. by Alan Tyson (London 1974); Andrew Imbrie, Douglas Johnson, Joseph Kerman, Richard Kramer, Lewis Lockwood és Alan Tyson tanulmányaival (közte Tyson: *A Reconstruction of the Pastoral Symphony Sketchbook*).

¹⁰ Alan Tyson: *New Light on Mozart’s „Prussian Quartets”* (in: *The Musical Times* 1975, 128–129); *Mozart’s „Haydn Quartets”: The Contribution of Paper Studies* [az 1979-es Harvard-egyetemi Haydn–Mozart–Beethoven kollokviumon hangzott el, sajtó alatt] stb.

¹¹ Alan Tyson: *The Problem of Beethoven’s „First” Leonore Overture* (in: *The Journal of the American Musicological Society* 1975, 292–334).

¹² *Ground Rules for the Description of Watermarks (With special reference to the paper use by Beethoven in his oblong scores and sketchbooks)*, 332–334.

¹³ *Ludwig van Beethoven: Kesslersches Skizzenbuch. Vollständiges Faksimile des Autographs. Mit einem Nachwort und einem Register von Sieghard Brandenburg* (München–Salzburg 1976). A valóban korszerű kézirat-leírás a kísérfő tanulmány I–III. oldalán.

Úgy gondolom, a mi itthoni kutatásainkban, kiadványaink részletezőbb kézirat-leírásaiban is tanácsos alkalmazkodnunk a szakma kialakuló nemzetközi konszenzusához. E dolgozat arra vállalkozik, hogy egyrészt magyar nyelven összefoglalja a „szabályokat” és „ajánlásokat”; másrészt arra, hogy számunkra hozzáférhető Haydn kéziratán demonstrálja az alkalmazás módját, hasznát.¹⁴ Az Országos Széchényi Könyvtár Zene-műtárának gazdag Haydn anyagából az *op. 77 (G-dúr és F-dúr vonósnégyes)* két autográf partitúrája lesz a demonstráció mintapéldája, mert hasonló kiadásuk is megjelent,¹⁵ és mert, szerencsés módon, e kéziratok összefüzetlen papírlapjaiból a könyvtárban a helyszínen magunknak „összerakhatjuk” a felvágás és hajtogatás előtti teljes papírvéket.

A vízjelekről szóló szakasz pontokba szedett szabályai Tyson Ground Rules-jának pontjait követik; a kottasorok rasztrálásáról szóló szakasz — természetesen kama-toztatva Kerman és Kramer javaslatait — inkább a magam megfigyeléseire támaszkodik.

A vízjel leírása

A 18. század jóminőségű — nem lokális kis malmokból származó — kottapapírjaiból a század első felében zömmel álló formátumú, később inkább már fekvő formátumú partitúrákat és szólamokat írtak. Ez a merített papírvék méretének növekedésével függ össze. Bach Máté-passiójának autográf partitúrája kb. 41 cm széles és 33 cm magas ívek kettébe hajtásából álló formátumú;¹⁶ Haydn „Búcsú”-szimfóniájának mintegy három és fél évtizeddel későbbi álló formátumú partitúrája kb. 45x36 cm-es papírra íródott.¹⁷ A kb. 64 x 45 cm átlagméretű nagyobb íveket azonban kettébe vágták, s belőlük keletkeztek a fekvő alakú kották (ilyen az *op.77* két kvartett-autográfja is). A vágás nélküli, körben egyenetlen—cikkakos papírperemű álló formánál a vízjel (a fő- és a mellékjel; az egyik rendszerint betű-tartalma, a másik inkább csak figura) a kottaoldal közepén található. A fekvő formánál a vízjel a felső, egyenesre vágott papírperemnél van — de mindig csak a vízjel fele (lásd az *1. ábrát*). Következésképpen a vízjel szempontjából a fekvő forma a komplikáltabb — egyébként a magyar forrásokban tipikusabb — eset, rajta kell megtanulnunk a vízjel-leírás szabályait.

¹⁴ Részletesebben kifejtettem: *Haydn's String Quartet Autographs: An Introduction to the Study of Op. 77/1* [az 1979-es Harvard-egyetemi Haydn—Mozart—Beethoven kollokviumon hangzott el, sajtó alatt].

¹⁵ *Joseph Haydn: String Quartet in G 1799 Hoboken III:81 / in F 1799 Hoboken III:82*. Reprint of the Original Manuscript (National Széchényi Library, Budapest) with Commentaries by László Somfai (Budapest—New York 1972); két kötetben. Egykötetes új kiadása, átdolgozott kísérő tanulmánnyal, sajtó alatt.

¹⁶ *Johann Sebastian Bach: Passio Domini Nostri J.C. Secundum Evangelistam Mattheum*. (Faksimile-Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke. Hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig. Band 7.) (Leipzig é.n.)

¹⁷ *Joseph Haydn: Symphonie fis-Moll (no.45) „Abschieds-Symphonie” Partitur*. Faksimilewiedergabe des Haydn-Autographs aufbewahrt in der Nationalbibliothek Széchényi, Budapest. (Budapest—Wien 1959).

1. A papírivek elkészítésén általában két munkás dolgozott és két – párt alkotó – szítát használt.¹⁸ [A keretbe illesztett *szítára* öntötték ki a pépet. A szítán vastagabb *keresztdrótok* haladtak, nagyjából egyenletes távolságban kifeszítve, többnyire min. 25 – max. 35 mm-nyire. E keresztdrótokra voltak felerősítve a drótból készült *vízjelek*. A drótok helyén a mérített papír valamivel vékonyabb, ezért átvilágításkor a vízjel és a keresztdrótok helye előrajzolódik, a kéziratra helyezett átlátszó papírra átkopírozható.]¹⁹ Mivel a papír méretegysége nem az egyes kottalap (a „folio”), ami fekvő formátumú kottánál csak az ív negyede, hanem a teljes papírvív, ezért *a vízjelet papírvívneként kell leírni*.

2. A mérített papír egyik oldala, a „szita-oldal” érdesebb (a papír tömörítésekor ez volt alul, besüppedve a drótok közé); a másik, a „nemez-oldal” (amelyre ráfeküdt a vízelszívó síma nemezlap) simább. A kettőt kis gyakorlattal könnyen megkülönböztethetjük. A vízjel leírásakor *az érdes szita-oldallal felfelé fektetve* álljon a papír; akkor is, ha a vízjelben levő betűk ezáltal fordítva, tükör-rajzolatban állnak.²⁰

3. Úgyszólván minden 18. századi kézirat papírjainak átvizsgálásakor kétféle, bár nagyon hasonló vízjellel találkozunk. Ezek az „iker-vízjelek” az említett 2-szítás munkamódszerből erednek. Tartalmát tekintve ugyanis mindkét szita vízjele ugyanannak a papírnak, mesternek, papírsorozatnak a védjegye. Fontos, hogy *felismerjük és megkülönböztessük a két szita vízjeleit*, különben tévedésből „kicsit eltérő variánsok”-ról, vagy össze nem illő papírvív-felekből önkényesen képzett „hibrid” formákról beszélünk. [Egy-egy vízjel alsó és felső felének rajzainkon történő összetársításakor különösen fontos, hogy a vízjeleken kívül a keresztdrótok is milliméterre passzoljanak.] Ha a két szita bal- és jobboldalán elhelyezett vízjelek (a fő- és mellékjel) nagyon hasonlóak, akkor tetszésünkre bízott az „*a-szita*” ill. „*b-szita*” megkülönböztetés. Ha azonban az egyik szita a másik *tükörképe* – ez a gyakoribb eset –, akkor a normál betűket tartalmazó legyen az *a-szita*, s a „visszafelé” írt tükör-betűs szövegű a *b-szita*. (Az op. 77 két autográfja is ilyen tükör-elhelyezésű, igaz, nem tükör-betűs *b-szítára* példa, lásd az 1. ábrát.)

4. Mivel a füzeté összehajtott kézirat egy-egy oldala a teljes papírvívnek csupán egy negyede, a vízjel leírásához ezeket a *kvadránsokat* számozzuk be 1-től 4-ig. Tyson Ground Rules-ja a bal alsó kvadránsból kiindulva $\frac{2}{1} \frac{3}{1} \frac{4}{1}$ számozást javasol; ha azonban az adott vízjel *b-szítája* tükörábrájú (mint az 1. ábránkon mutatott esetben, vagyis a *b-szita* jobb alsó kvadránsán található az *a-szita* 1. kvadránsának megfelelő minta), akkor a jobb alsó kvadránsból kiinduló $\frac{3}{4} \frac{2}{1} \frac{1}{1}$ számozást adunk. Az *a* és *b* szitajel hozzátételével végülis nyolc kvadráns különböztetendő meg: 1a, 2a, 3a, 4a, 1b, 2b, 3b, 4b. Ha már sikerült rekonstruálnunk a két szita vízjel-párjait, kézirat-leírásunkhoz elegendő egy

¹⁸ Ritkán 3- vagy több-szítás papírkészítés is dokumentálható.

¹⁹ A szabad kézzel történő rajzolásnál sokkal megbízhatóbb az ún. *béta-radiográf* kép, a papír vízjelet tartalmazó részletének speciális átvilágítása és lefényképezése. (Ilyen ábrák találhatók Tyson 9. és 11. lábjegyzetünkben említett tanulmányában.) Tekintettel arra, hogy *béta radiográf* készítésére csak néhány külföldi könyvtár rendezkedett be, továbbá hogy ez az eljárás rendkívül drága, hosszú ideig tartó exponálást követel, és csak kis papírfelület textúráját képes rögzíteni, a kézi vízjelrajzolatot egyelőre nem szorítja ki.

²⁰ Ezt a „szabályt” az elmúlt évtizedek legtöbb vízjel-leírásának készítője nem tudta, így őszintén szólva minden régebbi vízjel-ábrát kellő óvatossággal kell szemlélnünk.

olyasfajta kicsinyített (a keresztdrót-vonalakat is elhagyó) diagramot mellékelni, mint amilyen az op.77 vízjeleiről az 1. ábrán látható. A két szita valamely karakterisztikus eltérésének 1:1 arányú részletrajza (mint itt a baldachin-talp és a B-betű illeszkedésének a két szitán látható részlete) lehetővé teszi, hogy ugyanezeket a papírokat más gyűjteményben felismerjék.

5. Mindezek figyelembevételével, ha csak lehetséges, vízjel-leírásunkban *konkrétan nevezzük meg: melyik vízjel melyik szitájának melyik kvadránsáról* van szó. Pl. „X vízjel 1a kvadránsa”, „Y vízjel 3b kvadránsa” stb. — Ha a kézirat eredeti állapotában maradt, vagy ha az összefűzés—kötés ellenére a papír-*bifoliók* (bifolio = a teljes papírvízjel fele, lásd a 2. ábrát), a két vagy több bifolióból képzett *fascikulusok* (füzetek) rekonstruálhatók, úgy ezt is tartalmaznia kell kézirat-leírásunknak. A 3. ábra számsorának baloldali kapcsai azt szemléltetik, ahogyan az egyes lapok bifoliókat, az egymásba hajtogatott bifoliók fascikulusokat alkotnak.²¹

NB: A vízjelek leírásában az egyes kvadránsok megkeresésében most tájékozódó olvasó kedvéért a 2. ábra praktikus eligazítást ad arról, hogy az esetek többségében milyen kvadráns-sorrendekkel szoktunk találkozni. A tapasztalatok szerint a kottapapír a papírmalomtól a zeneszerző íróasztaláig „zárt pályán” haladt. A teljes papírvízjelet (*Bogen*) a forgalmazó boltok vágták fel, úgy, hogy a két bifoliót nyomban fűzetté is hajtogatták, vagyis egy-egy fascikulusban ugyanannak a papírnak két fele maradt. 24 Bogen alkotott egy *Buch*-nyi („csomagnyi”) kottapapírt — vásárláskor többnyire ez volt a mértékegység. Mármost az ív kétféle lehetséges hajtogatása, azt követően a felvágás, és a fűzetté hajtogatás kétféle lehetősége után mindössze 4-féle kvadráns-sorrend keletkezhet: 1–2–3–4, 4–3–2–1, 2–1–4–3, 3–4–1–2 (a tükör-rajzú szita fordított kvadráns-számozásából is ugyanez a 4-féle sorrend jön létre, mint ábránk szemlélteti). Mintapéldánk, az op. 77 kvartett-autográfok esetében a kilenc fascikulusból hat ilyen eredeti papírvízjel.²² Persze előfordul maradék papírokból összeállított vegyes füzet (VIII. fasc.), papírtakarékossággal magyarázható 3-foliónyi füzet (IX. fasc.),²³ sőt csupán bifoliónyi füzet is (VI. fasc.).

Haydn 1799-ben írt két híres késői vonósnégyesének autográf partitúrájáról lévén szó, joggal kérdezzük: van-e zenei tanulsága a vízjelek időt rabló elemzésének? Kétségtől van. Ha ugyanis felírjuk az egyes kézirat-füzetek mellé, hogy miként oszlik szét a 4–4 tétel a papírvízjeleken (lásd a 3. ábra jobboldali kapcsait), akkor fel kell figyel-nünk három jelenségre. (1) Az F-dúr kvartett mind a négy tételét folyamatosan, egy-vegtében kellett leírnia Haydnnek, mert a II. stb. tétel rendre nem új íven kezd, hanem

²¹ Tyson „szabályai” nem írják elő a szaggatott vonalazású kapcsolatokat, de ennél a kéziratnál így szemléletesen elválnak az a-szitához tartozó papírok a többséget alkotó b-szitából képzett fascikulusoktól.

²² Az eredeti kézirat helyszíni vizsgálata azt is megmutatja, hogy ezek a fascikulusok valóban egy és ugyanazon papírvízjel kettévágásából jöttek létre, még a vágás mikro-texturális egyenetlenségei is összeillenek (lásd az I–V. és VII. fascikulusot).

²³ A finale partitúra-tisztázatában az utolsó fűzethez érve Haydn természetesen már tudta, mennyi van hátra a zenéből, s hogy ehhez 4 folióra nem lesz szüksége, hanem elegendő 3. (A IX. fasc. „vegyes” papír abban az értelemben, hogy a füzet közepére tett 1a kvadráns természetesen másik papírvízjeltől származik, mint a fol.15–fol.17 4a–1a kvadránsai.)

valamely faszcikulus belső oldalán. (2) Ezzel szemben a G-dúr kvartett két részből áll: I. tétele egy teljes íven és egy bifolión található [üres oldallal a végén!], míg a II–III–IV. tétel ismét folyamatos leírás. (3) A G-dúr kvartett utolsó faszcikulusai maradék papírokból összehordott vegyes ívek, szemmel láthatóan a munka eltakarító fázisából. A zenei tanulság több mint hipotézis: a G-dúr I. tétel leírása után Haydn nem látta még megnyugtatóan a folytatást, ezért előbb kidolgozta az F-dúr vonósnégyes I–IV. tételének partitúráját, majd utána tért vissza a G-dúr II–IV. tétel megírásához.

A kottasor-rasztrálás leírása

Többféle technikával vonalazták a 18. századi kottapapírt. A kézi vonalazás primitívebb módja (a vonalzó mellett vagy szabad kézzel megvonlazott kottasor) sem ritka a lap aljára, margójára beszűrt soroknál, de tipikusabb az 5-karmú készülékkel soronként vonalazott papír – nem mindig párhuzamos, nem igazán egyenes kottasorokkal. (A korai Haydn autográfok többsége ilyen kézi vonalazású, lásd pl. a „Búcsú”-szimfónia hasonmás kiadását.)²⁴ A fekvő formátumú jóminőségű kottapapírokat azonban általában előrevonalazva árulták Bécsben is. A Haydn-szignálta számlákon szereplő kifejezések (pl. *acht linige, wellsches*²⁵ *breites mit 10 linien, breites mit 12 linien*) tanúsítják, hogy 8–10–12 stb. soros vonalazással látták el a papírt. A vonalazás a *Bogen* kettébe vágása után történt,²⁶ oldalanként, balról jobbra haladó vonalazással, egy szelletes szerkezet segítségével. Ezen sínen csúszó keresztlécra tetszőleges számban és sűrűségben szerelték fel az 5-karmú vonalzókat. Egy-egy ilyen *rasztráló* készülék a kottavonalakból éppúgy pontosan azonosítható, mint az ujj egyedi bőrmintázata az ujjleNyomatból.

A 4. ábra ajánlatainak megértéséhez tanácsos kézbe vennünk az op.77-es két vonósnégyes-kézirat 1:1 méretű faksimile kiadását. E papírlapok valamennyi oldalát ugyanaz a rasztráló készülék vonalazta. Az ábrán jelzett 1–4. méretadat szignifikáns, az 5–6. ellenben egyáltalán nem jellemző az azonosítás szempontjából.²⁷ 1. méret: a rasztrálás szélső pontjainak távolsága, a fesztávolság; kéziratunknál 184.5 mm. 2. mé-

²⁴ A faksimile kiadásból jól tanulmányozható, hogy Haydn kottavonalozóján az 5-vonalas szisztéma 2–3–4. vonala sűrű, a felső és az alsó tágasabb elrendezésű, ami nagyban megkönnyíti a készülékének azonosítását.

²⁵ Itáliai gyártású papír, amit általában „velencei papír”-ként emleget az irodalom.

²⁶ A rasztrálást szemmel láthatóan nem a teljes íven végezték el. Ennek praktikus oka lehetett. A merített papírvív köröskörül egyenetlen peremű; ezzel szemben a kettévágást követően keletkező lapszél a bifoliók egyetlen valóban egyenes pereme, amihez hozzá lehet igazítani a vonalzó készüléket.

²⁷ Pl. a G-dúr kvartett egymással szemben levő fol.1b–fol.2a oldalain a papírvív pontatlan felébe hajtása miatt teljesen különböző az oldalak magassága (és az 5. mérőtávolság). Ugyanakkor az is megfigyelhető, hogy a kottasorok hossza különböző, attól függően, hogy az oldal jobb szélén ideiglenesen elhelyezett papírcsíkot – amire felfutott a vonalzó szerkezet (ti. ezért olyan szép egyenes a sorok jobboldali vége!) – éppen hova tette le a készülék kezelője. (Ha pl. kissé ferdén tette le, akkor az 1. és 10. kottasor hossza akár 1 cm-nyit is különbözik.) A G-dúr kvartett lapjain a kottasorok hossza 24–26 cm között váltakozik.

ret: peremtávolság, ti. a rasztráló szerkezetet az egyenesre vágott felső lapszélhez állították; ez itt kb. 2 cm.²⁸ 3. *méret*: kottasor-raszter; itt a 10-soros vonalazás 2–9. kottasora 8 mm-es raszterű, ezzel szemben az 1. sor kb. 7.8 mm, a 10. sor pedig még sűrűbb, kb. 7.6–7.7 mm. (Ezek a szabálytalanságok önmagukban is értékes „azonosítási pontok”.) 4. *méret*: sorköz, amely nem egészen egyenletes; az 1–2. sor közöttivel kezdve: 11 – 11.5 – 12.3 – 12 – 11 – 11.5 – 12.5 – 11.5 – 11.5 mm.

További „ujjlenyomat”-szerű azonosítási pontokra találunk, ha gondosan megvizsgáljuk a kottasorok baloldalát – innen indult el a rasztrálás, itt érintkezett először a papírral a felületére leeresztett vonalzó szerkezet. Az egyes 5-karmú fejek kopása folytán némelyik valóságos egyéniség. Haydn-autográfunkon pl. a 6. sor 2. vonala rendre vastag tintázással indul; a 7. sor vonalainak kezdete jellegzetes cikcakk rajzolatú stb.

Mindez néhány sorban összefoglalható, pl. így:

Rasztrálás: mechanikus 10-soros, 184.5 mm magas (kb. 20 mm-re a felső lapszél-től). Raszter: 1.sor = 7.8 mm, 2–9. sor = 8 mm, 10. sor = 7.6 mm. Sorközök: 11, 11.5, 12.3, 12, 11, 11.5, 12.5, 11.5, 11.5 mm. Karakterisztikus jegyek: [itt következhet pl. a 6. és 7. sor kezdetének ábrája, vagy legalább a torzulás leírása].

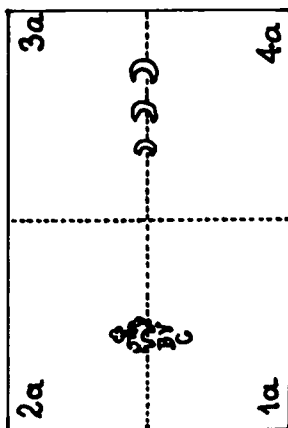
Az így meghatározott raszter „mustrát” leírásunkból bárhol reprodukálhatják. Ugyanez a raszter felbukkanhat különböző vízjelű papírokon; azonos vízjelű papírszállítmányban esetleg megállapítható a raszter átállítása, kétféle vonalazás egymásutánisága – mindkettő hasznos információ lehet. Szenzációs meglepetésekre egyelőre ne számítsunk. Egy-egy zeneszerző nagyon sok (datált és datálatlan) kéziratának hasonló módszerű felméréséből születhetnek csak rendszerezett, értékelhető adatok.

Kedvcsináló eset azért akad. Íme egy példa a magam tapasztalatából. Haydn 1793-as datálású op. 71/74-es hat „Apponyi” vonósnégyese hat partitúra-füzetből, hat autográfból áll; valamennyit szignálta, datálta. Mind a hat 10-soros, Bécsben forgalmazott papírra írt kéziratnak a két londoni út közötti bécsi felkészülés hónapjaiban kellett keletkeznie. Az összkiadás közreadóinak feltűnt, hogy a B-dúr és a D-dúr kvartett 793 dátumából az utolsó számjegy egy kivakart szám helyetti javítás, de magyarázat nem kínálkozott. Megvizsgálva a két kézirat kottapapírjainak rasztrálását, kiviláglott, hogy a B- és D-dúr rasztrálása – bár ugyancsak 10-soros – más, mint a négy többi vonósnégyesé, ugyanakkor azonos 1792-ben írt és datált egyéb Haydn művekével. Bbizonyosodott, hogy ez a két kvartett már 1792-ben készen állt, de Haydn, kegyes csalással, 1793-ra javította az évszámot, hogy hat vadonatúj vonósnégyessel topanhasson be Londonba. Túl a „hamis” évszám kiigazításán, természetesen zenei szempontból is tanulságos az eset, hiszen most már biztosan tudjuk, e kettő előbb készen állt, mint társaik, vagyis támpontot nyertünk az opusz-komponálás sorrendjének, zenei logikájának rekonstruálásához. Ez azonban már olyan téma, amelyhez a filológiai segédtechnikák egész arzenálját kell a kutatás szolgálatába állítani.

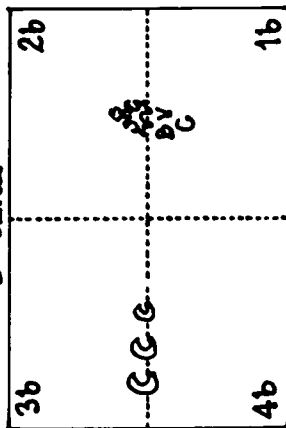
²⁸ Ez a méret a faksimile kiadásban nem megbízható, ugyanis a kötet körülvágását, kötését a faksimile-nyomat egyenes papírszéléhez igazították, ami esetenként néhány milliméternyi különbséget eredményez.

Azonos vízjel iker-szitaiknak egyszerűsített rajza

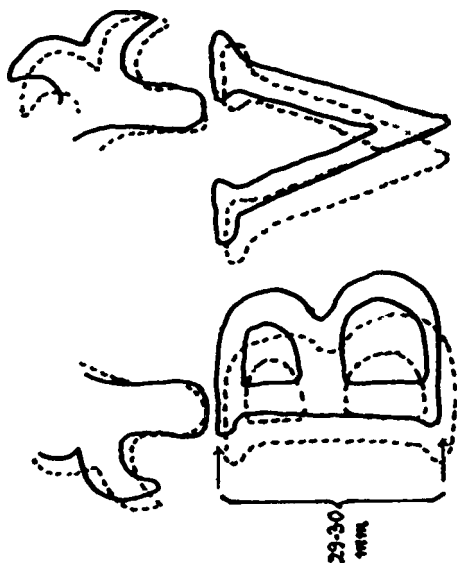
a - szita

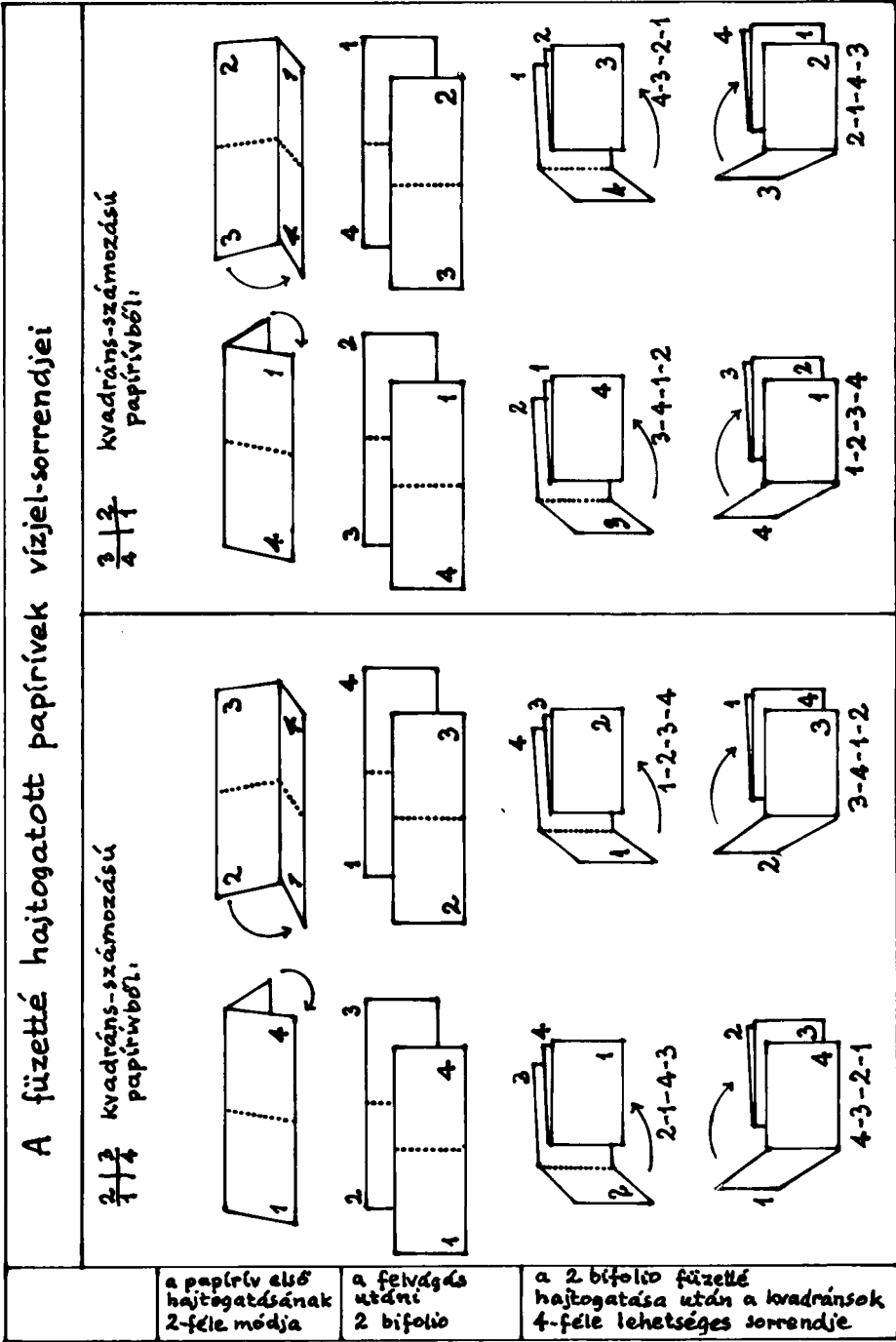


b - szita



1:1 arányú részlet:
 az 1a kvadráns B-betűjének
 pontos helyzete;
 összehasonlításként,
 szaggatott vonallal,
 az 1b kvadráns
 megfelelő rajzolata

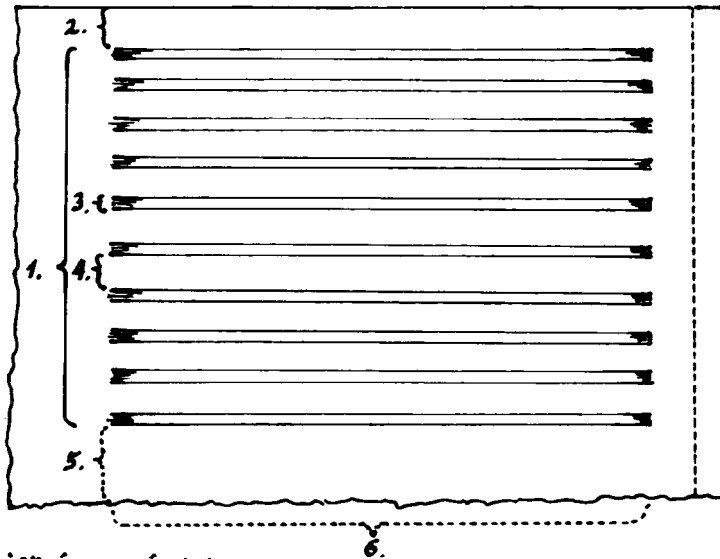




2. ábra

fasc. MS-fol. kvadráns		
I	1 = 3b	} op.77 F-dúr fol.1b-6a: Allegro moderato
	2 = 4b	
	3 = 1b	
	4 = 2b	
II	5 = 1b	} fol.6b-8a: Menuet. Presto
	6 = 2b	
	7 = 3b	
	8 = 4b	
III	9 = 3a	} fol.8b-11b: Andante
	10 = 4a	
	11 = 1a	
	12 = 2a	
IV	13 = 1b	} fol.11b-16a: Finale. Vivace assai
	14 = 2b	
	15 = 3b	
	16 = 4b	
V	1 = 3b	} op.77 G-dúr fol.1b-6a: Allegro moderato
	2 = 4b	
	3 = 1b	
	4 = 2b	
VI	5 = 2b	}
	6 = 3b	
VII	7 = 1b	} fol.7a-9b: Adagio
	8 = 2b	
	9 = 3b	
	10 = 4b	
VIII	11 = 2b	} fol.10a-12b: Menuet. Presto
	12 = 1a	
	13 = 4a	
	14 = 3b	
IX	15 = 4a	} fol.13a-17a: Finale. Presto
	16 = 1a	
	17 = 1a	

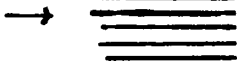
A kottasor-rasztrálás azonosító leírása



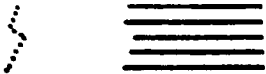
1-4.: szignifikáns méretek
5-6.: nem jellemző méretek

A rasztráló készülék azonosítási pontjai

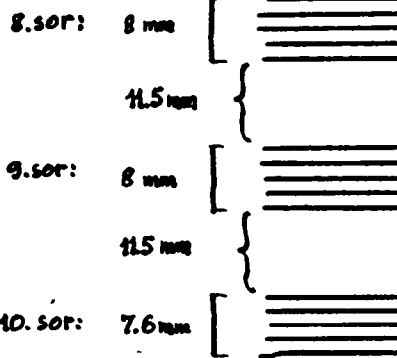
6. sor:
a vastag
kezdetű
2. vonal



7. sor:
az öt
vonal
indu-
lásának
rajza.



Mérési minták





Gupcsó Ágnes:

ZENÉS SZÍNJÁTSZÁS DEBRECENBEN (1798–1799)

A debreceni színjátszás történetével kapcsolatban már számos monográfia, tanulmány illetve cikk jelent meg, ezek az írások azonban főként színháztörténeti szempontból vizsgálták a témát, s a zenés színjátszás csak ennek részeként merült föl. E témát pedig érdemes külön is kiemelni, mert nemcsak a színháztörténet, hanem a magyar zenetörténet, a várostörténet, sőt a történetírás szempontjából is fontos.

A rendelkezésünkre álló adat ugyan nem kevés, de meglehetősen vegyes. Debrecenrel kapcsolatban igen csekély a dokumentálható helyi anyag, közvetlen forrás, ezért gyakran csak egyéb eredetű – korabeli vagy korban közel eső – adatra, közvetett forrásra támaszkodhatunk.

A debreceni színjátszás kezdetét 1798-tól számítjuk. A Kelemen-féle színtársulat ugyan már korábban, 1795-ben kért játékendélyt a debreceni tanácstól (jegyzőkönyvi bejegyzés), és egy 1796-os számadás szerint készült is valamiféle játszóhely, tehát valószínű, hogy valamelyik 1796-os vásár alkalmával tartottak néhány előadást, ennek időpontjáról és műsoráról azonban nincsenek adataink.

1798-tól viszont – ha hézagosan is – követni tudjuk a színjátszás fejlődésének útját: a kezdeti nehézségektől az 1810–24-ig tartó viszonylagos stabilizáción, majd az ezt követő visszaesésen keresztül az állandó kőszínház megnyitásáig, 1865-ig.

A forrásanyagot elsősorban színlapok, korabeli folyóiratok, illetve a szöveg közben jelölt forrásmunkák adták.¹

I. Előzmények, történeti áttekintés

A színjátszás nehezen honosodott meg Debrecenben, és különösen sok tényező gátolta a zenés színjátszás megindulását.

A debreceni polgárság puritán vallásosságának tanújelei felfedezhetők a tanácsí jegyzőkönyvekben, a tanács határozataiban és rendeleteiben is. A kálvinista Róma nemcsak a templomokból, de a városból is kiltította a hangszereket és hangszereseket.

¹ Felhasználtam továbbá a következő munkákat: Békefi Remig: A debreceni ev. ref. főisk. XVII. és XVIII. századi törvényei, Bp. 1899.; Csomasz Tóth Kálmán: Maróthi György és a kollégiumi zene, Bp. 1978.; Kádár Jolán: A budai és pesti német színészet története 1812-ig, Bp. 1914.; Franz Stieger: Opernlexikon, Tutzing, 1975–79.; Pataki József: A magyar színészet története, Bp. 1922.; Szilágyi Béla: A debreceni színészet és színház története 1796–1880., Szolnok megye 1938.; Szimics Mária: A debreceni országos vásárok története; Szinyei József: Magyar írók élete és munkái, Bp. 1891–1914.; Debrecen városi levéltári tanácsülési jegyzőkönyvek 1794–1799.

A zene és tánc, mint legszörnyűbb büntetendő cselekmények szerepelnek évtizedeken át a rendeletekben. A 17–18. században egyaránt büntetik a muzsikálót és muzsikáltatót. A templomokban is elhallgat az orgona, sőt egy időben még az ének is. Legfeljebb a tömeg elnyújtott, ritmustalan kántálása hallható (ez ügyben csak Maróthi György fellépése után történik némi változás). A 18. század második felében kezdenek enyhülni a zeneellenes tilalmak. Az 1770-es években a református iskolákban is újra megindul a zeneoktatás, illetve többé-kevésbé körvonalazott énektanítási programok készülnek. A kollégiumokban a tilalmak ellenére mégis működtek hangszerek, akik elsősorban a hegedű-, lant-, fuvola-, klavikord-játszásban gyakorolták magukat. Arról azonban, hogy tudásukat hol szerezték, nem lehetünk bizonyosak, hiszen a városban legfeljebb műkedvelő hangszerjátékosok lehettek csak.

A debreceni kollégiumban már Maróthi idejében felvetődött egy ifjúsági zenekar megszervezésének ötlete, de ennek működéséről nem tudunk. Azt azonban már több adat is alátámasztja, hogy hangszeren játszani tudó diákok voltak a kollégiumban. Ilyen adat a pápai diákok kérvényére adott válasz (a hegedűn való játszás engedélyezése ügyében). A diákok hivatkoznak arra, hogy: *„...a Hegedülés minden más Collegiumokban, Patakonn, Debreczenbenn ... mindenütt szabados...”*. A tanári kar azonban azzal érvel, hogy: *„... Debretzenben s Patakon is 400 Deákok között edgy Időben alig van több 10 Musikusnál, azok is pedig jobbára Korhelyekből, s Erköltstelenekből telnek ki...”*. Haszontalan, cél nélküli dolognak tartják a zenélést. *„Hogy a Hegedülés a Choralis és Theatralis éneklést segítti, az igaz; de a Reformatusok harmoniájával semmi köze sints.”*²

Ez a tanár–diák vita 1803-ban zajlik, amikor pedig már van olyan iskola, ahol az ének és hangszerjáték vizsgatárgy (pl. az erdélyi evangélikus iskolák).

Ezért is meglepő az az adat, amely 1798-ból származik, a debreceni színjátszás tulajdonképpeni első dokumentálható próbálkozásával kapcsolatban. Augusztusban báró Wesselényi Miklós azzal a kéréssel fordul a kollégium tanári karához, hogy amíg az ő muzsikusai megérkeznek Nagyváradról, addig a „muzsikus deákok” láthassák el a színház zenei szolgálatát. Az adatnak két különlegessége is van. Az egyik, hogy egyáltalán ez a kérés előfordulhatott, vagyis 1798-ban számbavehető hangszeres tudással rendelkező diák volt a kollégiumban, a másik, hogy ennek a puritán városnak szigorú kollégiuma a kérésnek eleget téve engedélyezte a diákok színházi közreműködését.³ (Ezt a tényt látszik megerősíteni Hajdú-vármegye és Debrecen sz. kir. város Adattára D. 1937. „Színház-Zene” c. fejezetének közlése is, mely szerint *„a kollégiumban tizenkét tagú zenekar is alakult, amely 1798-ban – igaz, tóga nélkül – már a színházban is muzsikált.”* Megjegyzendő, hogy ezt a zenekart a Maróthi által elképzelt együttes megvalósulásaként említik!) Más kérdés az, hogy ez a közreműködés végül is mennyire volt – mennyire lehetett sikeres.

² Szabolcsi Bence: A 18. század magyar kollégiumi zenéje, Budapest 1930. 49–51. old.

³ Drumár János: A Debreceni Zenede története, Debrecen 1913. 12. old.

II. Az előadások története – 1798

1798. augusztus 11-től 19-ig, 8 nap alatt 8 előadást tartott Debrecenben báró Wesselényi Miklós erdélyi színtársulata, s ezek között mindössze egy található, amelyhez a diákok közreműködésére szükség lehetett. (Nem tudjuk, az előadásra megérkeztek-e a városi zenészek, vagy a kollégisták végül csak az első napokban elhangzott prózai darabok alkalmankénti nyitányát, esetleges betéteit játszották, a színlapokon erre utalást nem találunk.)

Az egyetlen zenés darab eredetéről a színlap így vall:⁴ „*Ma, Szerdán, August. 15-dik Napján, 1798-dik Esztend. A' Nemzeti Játék Színi Társaság által fog elő-adódní Egy Víg Énekes Játék, ilyen cím alatt: AZ ARANY IDŐ. Három Felvonásokban, Szerzette Kótsi János, a' Nemzeti Játék Színi Társaság' Tagja.*”

A színlap eredetinek tünteti fel a művet, amelyről azonban tudjuk, hogy fordítás. S bár szerzőire vonatkozólag a legkülönbözőbb adatokkal rendelkezünk, ezek tulajdonképpen mégsem ellentmondóak. A színlapon szereplő adatok általában csak a darab előadásának aznapi körülményeire utalnak. Ez azt jelenti, hogy ugyanazt a darabot (mivel többnyire nem eredetit, hanem fordításokat játszottak) más szöveggel és – a helyi viszonyoknak megfelelően – más zenével adták elő. A fenti darabra vonatkozó adataink is igen változatosak. Ferenczi Zoltán szerint: „*Inkle és Járíko, én. j. 3 f. írta Eckartshausen, zenéje Schinktől. ford. Kotsi P. János.*”⁵ Barna János így idézi: „*Az arany idő, vagy Inkle és Járíko. Énekesjáték 3 felv. Írta: vagy Eckartbausen, vagy Faber H. J., vagy Schink J., fordította Kotsi Patkó János. Zenéje Kolisztól.*”⁶ Ugyanezt a változatot közli Hegyi Tibor is.⁷ Lakatos István könyvében viszont így szerepel: „*Inkle és Járíko, vagy Az arany üdö. Énekes játék három felvonásban. Zene: Kollisz. Szöveg: Eckerthausen vagy Faber H. J. Fordította: Kótsi Patkó János. 1797. márc. 5.*”⁸ Könyvében már Ferenczi is ezt az adatot közli.⁹ Lakatos jegyzetében: „*Az első kolozsvári ismert műsor időpontja: 1803. jan. 9. A zeneszerző nevét az 1823. febr. 16-i falragasz tünteti fel. Ezen olvasható: 'A Kolisz muzsikájával. Az Arany Idő azzal a muzsikával fog ma előadódni, mellyel hajdan oly közkedvességet nyert.'*” Lugosi Döménél: „*Fernando és Járíko, (Inkle und Yariko) énekes játék 3. Gellert meséje után i. Gleich, zen. Kauer Ferdinand, f.[ord.]?*” [Nagyvárad 1800. Kelemen-színtársulata előadásában!]¹⁰ Megjegyzem, a Gleich–Kauer változat 1807-ben került színre Bécsben,¹¹

⁴ Valamennyi idézett debreceni színlap megtalálható az OSzK Színháztörténeti Tárában.

⁵ Ferenczi Zoltán: Az erdélyi magyar játékszín kezdete, Erdélyi Múzeum, 1892. V. füz. 474. old.

⁶ Barna János: A debreceni színművészet első esztendeje (1798) Debrecen, 1934.

⁷ Hegyi Tibor: A debreceni színművészet és színház története a legrégebbi időktől a kiegyezésig, Balasagyarmat 1939.

⁸ Lakatos István: A kolozsvári magyar zenés színpad, Bukarest, 1977. 124. old.

⁹ Ferenczi Zoltán: A kolozsvári színművészet és színház története, Kolozsvár 1887. 514. old.

¹⁰ Lugosi Döme: Az első magyar játszószíni társaság játékrendje 1790–1801., Irodalomtörténeti Közlemények (a továbbiakban ITK) 1934/2. 170. old.

¹¹ Stieger i. m. Titelkatalog/II. 620. old.

ezt dolgozta át Pacha Gáspár, s így mutatták be Pesten 1808-ban.¹² Tóth Dénes így ír a darab eredetéről: „1808-ban készül Marivaux színjátékából: *Le jeu d'amour et du hasard*-ból Kótsi Patkó János fordításában az *Arany idő* vagy *Inkle és Járikó 'mulattató énekes játék'*, melyhez zenét Pacha Gáspár, a pesti magyar színtársulat karmestere írt.”¹³ Gálos Rezső: A debreceni színház 1811. évi műsorának forrásai¹⁴ c. munkájában hasonlóképpen bizonytalan. Ő a következő eredményre jut forráskutatása nyomán: „*Eckartausen v. Faber, Fernando und Yariko, Vo. 3. (Kótsi Patkó János, Az arany idő.)*” Jegyzetben: „*Az Ynkle és Yariko-téma. Bayer szerint Schink műve. Schrödernek is van ilyen c. alkotása. Színnyei szerint is VI. 657. Kótsi Patkó J. Schink énekesjátékát fordította. (Schink a darab zenéjének lehet szerzője.)*” S ezzel a sor még korántsem teljes. Stieger operalexikonában¹⁵ tízféle *Inkle und Yariko* feldolgozásról olvashatunk, s ebben még nem szerepel – a mások által már említett – Faber H. J. és Karl von Eckartshausen műve.

Ez az egyetlen darabra vonatkozó, szinte átláthatatlan adathalmaz nem jelent meglepetést annak, aki nagyjából ismeri a kor színházi körülményeit és szokásait. A darabok eredetiségének kiderítése azért is rendkívül nehéz, mert eleve közvetítésekkel jutottak hozzánk. Egy német „eredetiből” fordított darab gyakran éppen francia, olasz vagy angol volt. (Jó példa erre Shakespeare Hamletje, mely itt Debrecenben is elhangzik ezen az első előadássorozaton, s tulajdonképpen egy happy end-es német áttétel fordítása.)¹⁶ Ennek fő oka a magyar nyelven előadható darabok hiánya, ami még inkább vonatkozik a zenés darabokra. Tiszteletre méltó már a próbálkozás is, hogy ilyen igénnyel lépnek fel, de ennek a darabhiány-zenehiány helyzetnek megoldása természetesen alakítja ki azt a sokféleséget, amely egyes darabok adatai körül található. Ezek az adatok ugyanis nem feltétlenül a bizonytalanságot, hanem sok esetben a valódi helyzetet tükrözik. Nem véletlen, hogy egy-egy zenés darab zeneszerzőjeként alkalmanként más van feltüntetve. A helyi adottságok különbözősége, a városokként változó zenés-helyzet lehetetlenné tette, hogy a darabok mindig ugyanazzal a zenei anyaggal, azonos előadásban szerepeljenek. Kótsi Patkóról magáról is tudjuk, hogy gyakran egy szál gitárral szolgáltatta a zenekíséretet, ha éppen alkalmi zenészeket nem sikerült kapnia az előadásokhoz. S ha csak a zenészek hiányoztak volna, egy meglevő zenei anyaghoz! De nem egy esetben nyilván csupán a fordítás jutott el a társulathoz, s a zenét is saját maguknak kellett összeállítaniuk. Gyakran csak dalbetétekkel oldották meg a problémát, de előfordult az is, hogy prózai darabként hangzott el egy-egy énekes játék. Néha újból lefordították vagy átirták a darabot, s ehhez már az előző verzió zenéje nem volt alkalmazható. A későbbiek folyamán, mikor a társulatok száma szaporodni kezd, még jobban feltűnik ez a különbség, mert igen kevés együttes rendelkezett zenéhez értő, sőt „zeneszerzésre” is alkalmas taggal. Vagy – éppen Debrecenben fordul elő, hogy – néha a szerződöttetett karmester sem teljesítette a szerződésben előírt „zeneszerzés-meny nyiséget”.

¹² Zenei Lexikon, Budapest 1965. 3/58. old.

¹³ Tóth Dénes: A magyar népszínmű zenei kialakulása, Budapest, 1953. 19. old.

¹⁴ ITK 1940/4. 374. old.

¹⁵ Stieger i. m. Titelkatalog/II. 620. old.

¹⁶ Pukánszky Kádár Jolán: Hivatásos színjátzóink első előadásai, ITK 1940/4. 352. old.

A vázoltak alapján arra a következtetésre kell jutnunk, hogy az Inkle és Járíkó első debreceni előadása minden valószínűség szerint – a plakátnak hitelt adva – Kotsi Patkó János fordításában illetve átírásában, annak alkalmazott zenei kíséretével hangzott el.

Az Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tárában megtalálható a zenei betétek szövegének fordítása nyomtatásban, címlapja szerint: „Inkle és Járíkó vagy Az arany idő énekes játéknak dallai. Pesten, nyomtattatott Trattner Mátyás, betűivel.” Az OSZK SzT közlése szerint a fordítás Kotsi munkája, mely Karl von Eckartshausen Fernando und Jariko, Singspiel 1784. alapján készült.

A Wesselényi-pártfogolta társaságnak – melynek székhelye Kolozsvár volt, s innen utazgattak Debrecenbe és Nagyváradra – szerződése szerint még egyszer kellett járnia ebben az évben Debrecenben. A Dénes-napi vásárra ígérkeztek be, de arról, vajon valóban eljöttek-e, s ha igen, milyen műsorról, nincs adatunk. Ott-tartózkodásukra ugyan találunk utalást Kelemen László naplójában,¹⁷ de ez sem elég konkrét ahhoz, hogy a kérdést végérvényesen lezárhassuk: *„Debrecenben mulatott ez a társaság azon a nyáron, hideg őszig. Mi móddal, vagy-is mi okon történt legyen itt a Társaságnak magára lett maradása, a következősekből úgy látszik, mintha a Játékok össze zsugorodásokból (?) hagyták volna el Jól-tévő Urukát és Igazgatójukat. Már Tél idején nem lévén helye a Társaságnak a hol Játékokat adhatott volna Debrecenben, Nagy Váradra vont a magát... Ezen Társaságot tulajdon Gondviselése és Igazgatása alá fogadta Tit. Rédey Rédey Lajos Ur 1799-dik Esztendőnek elején.”* Ferenczi Zoltán írja A kolozsvári színház és színház története c. könyvében, hogy október 5-től tartottak néhány előadást Debrecenben a társaság egyik felével, míg a másik része október 15-től 28-ig Mádon játszott. Jantsó Pál feljegyzése szerint november 12-én már valóban Nagyváradon voltak s decemberben tértek vissza Kolozsvárra, ahol március elejéig maradtak.

Láttuk, hogy az első színházi próbálkozások Debrecenben mindegyik alkalommal ugyanazokhoz az eseményekhez, nevezetesen az országos vásárokhöz fűződnek. A debreceni színjátszás megindulásában és fejlődésében igen fontos szerepet kaptak a vásárok. Az ország összes vidékéről, sőt külföldről is összesereglettek az emberek, s a napi vásári forgatagot szervesen követte a színházi előadás, mint szórakoztatási forma. A vásári tömeget a legszigorúbb intézkedésekkel sem lehetett a puritán város civis nyugalomához hangolni, de mert a városnak igen nagy szüksége volt a vásárookra, kénytelen-kelletlen engedni kényszerült. Nem kis megalkuvást jelenthetett ez, mikor még az előző években is találunk ilyen bejegyzést: *„Mivel mindenféle szükség, mint az Istennek különös ostora ezen Városban is nagyon el hatalmozott, azomba tapasztaltatik, hogy a' Lakadalmak, Mulattságok, és Musikák most is tartódnak szerte szélllyel a' Városon, ezek pedig a' mostani szomorú Környül állásokkal a' mellyekben a' Buzgó Imádságnak, és Böjtölésnek vagy on inkább helyye, egyenessen ellenkeznek, szükségesnek ítélődött meg tiltani a' Városon, hogy a' Lakadalombeli Vendégeskedések, Dobzodások, úgy szintén Tor, Keresztelő, és Czéhbeli Vesztegetések egy átallyába szünyyenek meg, úgy a' Musikák is mind a' magános házaknál mind a' Város Csapszékeinn. E' végre ... Senator N. Kuzmits Jóseff Ur maga eleibe hivatván a' Musikusokat szorossan parantsollya meg nekik, hogy muzsikálni sehoh se merjenek. Ezen tilalom Patens által is hirdetődjön*

¹⁷ A debreceni színház története, Debrecen 1976. 16. old.

ki.” – írják a tanácsi jegyzőkönyvben 1795. február 19-én. S még ugyanez év végén kapják meg Kelemenék a játékengedélyt valamely következő vásárra.

A vásári tömegnek szórakozás kell – ezt az igényt és lehetőséget ismerte fel Wesselényi nagyon helyesen, s talán a város vezetősége is ésszerűbbnek látta ezt a megoldást, mint esetleg az esténként kocsmázók egzeciroztatását.

A színház szórakoztató jellegének hangsúlyozását alátámasztja az a tény is, hogy – különösen a későbbiekben – igyekeznek minél több vígjátékot adni. (1799-ben a Debrecenben előadott darabok fele vígjáték!) S többek között hasonló célból próbálkoznak zenés darabokkal is. A vásári alkalmak jó táptalajul szolgálhattak volna a zenés színház fejlődéséhez. A semmiből azonban csak nagyon lassan és fokozatosan lehetett valamit teremteni. Hiába volt közönség, hiába volt igény az énekes játékokra, hiába a lelkes kis gárda, először darabokat kellett keríteni – írni, fordítani, zenésíteni! – majd zenészeket kellett megnyerni az ügynek, s csak ekkor kezdődhetett a komoly munka. Az, hogy 1798-ban kísérletet tesznek a zenés színjátszás elindítására, már önmagában is szép vállalkozás az ismert körülmények között.

Az 1798-as vendégszereplés sikerrel járt, mind a társulatnak, mind a városnak megelégedésére szolgált. Ennek eredményeképpen bérlí ki a színházat Wesselényi 1798. november 1-től 1800. október 31-ig.¹⁸ (Mint látni fogjuk, ezt a bérleti időt nem töltik végig Debrecenben.)

1799

1799-ben a társulat komoly színházi életet teremt Debrecen városában. Április 14-től egészen november 17-ig itt játszanak. Az első előadás színlapján a következő ajánlás olvasható: „*Tudósítás. A' Nemzeti Játsszó Társaság jelenti alázatosan, hogy itten szándékozván egy darabig mulatni, a' Játékok kiválasztása, azoknak előadása, és a' Játsszó Színek új felékesítése által az Erdemes Közönség előtt kedvességet nyerni tölle kitelhetőképpen igyekezik. – A' Nézők számos vólta a' Játsszó Személyeknek formáló Oskolája, és leg-hathatósabb ösztön olyan Játékoknak szerzésére 's fordítására mellyek a' Közönséges Társaságba az ártatlan és kelemetes idő töltésre szükségesek – a' Nyelv és Erkölts pallérozására hasznosok; melyre nézve instálunk alázatosan méltóztassák ezen, már minden Európai Nemzeteknél virágzó állapotba lévő Institutumot a' Theatrumba való magok megalázásával elő segélleni. A' Játékok előadására kirendelt Napok Vasárnap, Kedd, Tsötörtök, és Szombat; nagy Vásár Hetibe pedig minden nap nyitva lészen a' Théátrum, mellyről mindenkor nyomtatott czédulák által fogunk a' nagy Érdemű Közönség eleibe Túdósítást terjeszteni.*”

Erről az időszakról elég sok értékes adattal rendelkezünk. 85 darab bemutatására vállalkozott a társaság, ebben szerepeltek drámák, énekes játékok, szomorú játékok, vígjátékok, s egy vitézi játék. Bár ismerjük az előadott darabok címeinek teljes listáját és korabeli műfaji megjelölésüket,¹⁹ ez nem ad valós képet a műsorról. Énekes játékként jelölik: Havasi juhászeány (4-szer), Inkle és Járikó (3-szor), A víg nyomorúság, Pi-

¹⁸ Ferenczi: A kolozsvári színművészet... 529. old.

¹⁹ Fennmaradt színlapok és Ferenczi: A kolozsvári színművészet... 108–109. old. alapján

kó herceg és Jutka Per'si, A formentéri remete, Czianne és Liziás (egyszer-egyszer), *Quodlibet* (kétszer). Tehát a 105 előadáson elhangzott 110 játék közül 11-szer szerepelt 6 énekes játék és két alkalommal vegyes összeállítás. Ez azonban nem jelenti azt, hogy mindössze ennyi alkalommal élvezhette a közönség a korabeli színházi kísérőzene „gyönyörűségeit”. Adataink vannak rá, hogy az ismert listán felsorolt, de nem zenés játékként jelölt darabok egy része másutt vagy máskor zenei betétekkel illetve kísérőzenevel hangzott el. Tehát pontosan nem tudjuk megállapítani a zenés és prózai előadások arányát, itt csak a biztosan énekes játékokat vehetjük számba.

A legtöbbször játszott, legnépszerűbb darab A HAVASI JUHÁSZLEÁNY volt. Első alkalommal április 24-én hangzott el, s ez egyben az ősbemutató. Adataink itt is – akár az *Inkle és Járíkó* esetében – igen változatosak, de talán egy fokkal könnyebben áttekinthetők. Az első előadás plakátján a következő szöveget olvashatjuk: „*A' Nemzeti Játsszó Társaság fog elő adni. Egy Énekes Játékot 2. Felvonásban. Ezennel nevezet alatt: A' havasi juhászleány. Írta Kotsi Patkó János.*”

A színlap tehát ismét eredetinek tüntet fel egy darabot, amit a különböző forráskutatások alapján fordításként vagy átírásként kell elfogadnunk. Nagy valószínűség szerint a darab eredetije Guglielmi, Pietro kétfelvonásos vígoperája: *La pastorella nobile*²⁰ ennek alapján készült Girzik: *Die adeliche Schäferin* c. darabja, melynek első német nyelvű előadása – ugyancsak Guglielmi zenéjével – 1791. januárjában hangzott el a pesti színházban. (Az eredeti opera 1790-ben Eszterháznál műsoron volt.) A Girzik-féle változatot ismerhette Kotsi Patkó János s ez ihlethette egy saját verzió megalkotására. Ő maga eredetinek tüntette fel a művet, ami azért lehetséges, mert ha a szöveg egészében nem is, de a zene ez esetben is az ő munkája volt. 1803. március 27-én írja Weselényinek egy beadványban:²¹ „... b.) írt egy operát zenéjével együtt, [*A havasi juhászleány én. j. 2. f.*] melyből a pénztár mintegy 400 rfrtot vett be, ennek írói díját is, melyet többször megígért a bizottság, fizesse ki...”

A havasi juhászleány is jó példa a már korábban említettekre. Itt láthatjuk, hogyan válik egy olasz vígoperából „eredeti” magyar énekes játék. A plakáton olvasható még egy „Túdosítás” is, a következő szöveggel: „*Ezen szép Énekes Játék, szép betűkkel, 's szép papirosra nyomtatva; békötve találtatik a' Fáji Ágnes Kávé Házánál, estve pedig a' játék alatt a' Kaszszánál. Az ára 20. Krajtzár.*” A bemutatóra tehát már a darab nyomtatott példánya is elkészült. Ez azonban nem volt kivételes eset. Így módon igyekeztek népszerűsíteni elsősorban a dalok szövegét, hiszen azok kevésbé igényes dallamát könnyen el lehetett sajátítani, egy-kétszeri hallás után pedig továbbítani. Hasonlóképpen megjelentek az *Inkle és Járíkó* dalbetét-szövegei és a *Pikkó herceg* szövegek könyve is, mely utóbbi dalainak gyors terjedésével kapcsolatban érdekes adatokkal rendelkezünk.²²

A havasi juhászleány négy alkalommal került előadásra, a bemutatón kívül június 22-én, augusztus 12-én és november 13-án. Ez azért igen jelentős szám, mert két előadásnál többet egyetlen prózai darabnál sem találunk, sőt a zenések közül is csak az

²⁰ Szövegírójaként Da Ponte és Sav. Zini neve egyaránt említődik.

²¹ Ferenczi: Az erdélyi magyar játékszín... 535. old.

²² Pukánszky Kádár Jolán: Az első magyar énekesjáték: „Pikkó hertzeg és Jutka-Perzsi”, Zenetudományi Tanulmányok IX. Az opera történetéből, Budapest 1961.

Inkle és Járikó szerepel háromszor. A város közönsége – kivéven a vásári időpontokat – eleve adott, állandó volt, s ez (amennyiben a társulat fenn akarta tartani magát) meghatározta egy darab előadásainak számát.

Május 2-án, június 25-én és szeptember 28-án kerül sor az INKLE ÉS JÁRIKÓ előadásaira. A fennmaradt plakátok nem szolgáltatnak újabb adatokat a darabbal kapcsolatban.

Június 23-án mutatnak be a színlap szövege szerint: „*Egy igen mulatságos Énekes Játékot 3. Felvonásban. Ezen nevezet alatt: A' VÍG NYOMORÚSÁG.*”

Ez a darab ezévi egyetlen előadása, s a színlap nem is közöl többet róla. Tudjuk azonban, hogy ez a mű már a Kelemen-féle színtársulat műsorán is szerepelt, Lantosok címen.²³ Amit a darabról a különböző források mondanak, a következő: Vígopera 3 felv. Írta: Schikaneder, ford.: Szerelemhegyi András, zene: részben Reymann Ferenc, bem.: Pest 1793. XII. 18. A darabot Vándorló lantosok, Vándorló deákok címen is játszották. Rendelkezünk azonban egy olyan adattal is, amely mintha továbblépne a forrás megjelölésében. Sebestyén Ede könyvében²⁴ ezt írja: „*Szerelemhegyi lefordította Paisiello olasz zeneszerzőnek a bécsi Schikaneder szövegére írt operáját: A lantosok, vagyis: a víg nyomorúság. Ezt is 1793-ban, szeptember 27-én adták elő Budán.*”

Az opera vagy inkább énekesjáték (Singspiel) valóban Em. J. Schikaneder műve, de zenéjét nem Paisiello, hanem maga Schikaneder írta. Címe Die Lyranten = Das lustige Elend. Bemutatója 1776-ban, Augsburgban volt.²⁵ Pesten 1793. XII. 18-án adták először Szerelemhegyi fordításában; az eredeti művet németül nem játszották.²⁶ A pesti bemutatón a darab már nem Schikaneder zenéjével szólalt meg. A Pesten, Fűskúti Landerer Mihálynál 1793-ban kiadott szöveggönyv címlapja szerint: „A lantosok, vagy-is: A víg nyomorúság. Egy víg énekes játék három felvonásokban. Szabadon fordította és muzsikára alkalmaztatta Sz. A. A muzsikáját pedig több ékesítő instrumentumokkal bővítette Reiman úr.”

Hogy Debrecenben milyen zenét alkalmazhattak, erről nem maradt adat, de Kótsi Patkóról feltételezhető – miután az előadáson színészként nem szerepelt –, hogy itt is „zenekarként” (és talán zeneszerzőként is) működött közre.

Szintén egyetlen alkalommal, augusztus 13-án hangzik el az egyik legismertebb zenés játék, a PIKÓ HERTZEG, ÉS JUTKA PER'SI. A színlap erről is mindössze annyit közöl: „*Egy igen mulatságos Énekes Játék. 2. Felvonásban.*”

„Ez volt az első magyar nyelven előadott opera.” – írja róla Sebestyén Ede.²⁷ A darab eredetével és történetével kapcsolatos – évtizedeken át számos félreértésre okot adó – legendákat és zűrzavart tökéletesen és meggyőzően oszlatja el Pukánszky Kádár Jolán nagyszerű forrásfeltáró tanulmánya: „Az első magyar énekesjáték: 'Pikkó hertzeg és Jutka-Perzsi'”. (Lásd a 22. jegyzetet!) Ennek értelmében a Hafner színműve nyomán [Evakathel und Prinz Schnudi] „Girzik Xaver Ferenc” által átdolgozott daljá-

²³ Lugosi i.m. 173. old.

²⁴ Sebestyén Ede: Magyar operajátszás Budapesten 1793–1937., Budapest 1937. 10. old.

²⁵ Stieger i.m. Titelkatalog/II. 742. old.

²⁶ Lugosi i.m. 173. old.

²⁷ i.m. 10. old.

ték szövegét — melyet a pesti német színházban játszottak — fordította illetve „honosította” Szalkay Antal. Chudy József eredetileg a német átdolgozáshoz írta a zenét, s ezt ajánlotta fel a magyar szöveghez, ami aztán nyilván számos prozódiai buktató forrásává lett. A *Pikkó herceg* Kelemen-féle előadása (bemutató 1793. V. 6. Pest) igen sikeres lehetett, ezt bizonyítja az a viszonylagos magas előadászám is, amelyet Bayer ki-mutatásából láthatunk,²⁸ és a korabeli kritikákból is erre következtethetünk. „*Tegnap, ugymint Májusnak 13-dikán, ismét énekeltetett a Pesti Magyar Theátrumban a 'Pikkó Hertzeg'* nevezetü Darab. *El-fogott az öröm, amint tapasztaltam, hogy várakozásomat az éneklő személyek meghaladgyák. Chudi Urnak musikája olly jó, hogy akármellyik Orchesterbe beillene. A versekben foglalt indulatokat a darabnak tzéllya szerint tökéletesen ki-fejezi, és a' mellett, hogy melódiás együgyűségével a szívre hat, harmóniájával a fület is gyönyörködteti.*” [Verseghy Ferenc tudósítása, Magyar Hirmondó 1793. V. 24.]

A „szívre ható”, „melódiás együgyűséggel” rendelkező dalok gyorsan terjedtek. Népszerűségük ékes bizonyítéka, hogy 1794-ben már Debrecenben is hallunk róluk, a Csokonai-per anyagában. Részlet a Csokonai ellen 1794-ben, a debreceni egyháztanácsnál benyújtott vádiratból:²⁹ „... kivált most ez a panasz ellene, hogy a tanítványait elrontotta, azokat részegségre, pipázásra kapatta ... templomba nem jár. Erre az felelte, hogy ő két óráig egyhelyben nem ülhet, az erős éneklést nem szenvedheti. ... kimenvén ... az erdőre ... 20 tanítványával ... *Jutka Persit* danoltatta...”

A darab debreceni előadásának fogadtatásáról semmit nem tudunk. Helyi sajtó még nem létezvén, csak a pesti lapok adtak tudósítást arról, amiről ők is értesültek. A debreceni színjátszás hírei csak 1800-tól jelennek meg itt. De van egy adatunk, amelyből némi következtetést levonhatunk. Ez egy 1803. XII. 26.-i kolozsvári színlap, amelyen ez olvasható a darab előadásával kapcsolatban:³⁰ „*Amidőn még ezen operának a muzsikája csak iminnen-amonnan egybeszedett, egymáshoz alig illő részekből állta, tapasztaltatott, hogy a publikum kedvét már akkor is megnyerte vala, most pedig az egész muzsikáját mindenféle instrumentumokkal megszereztük, mely az előbbinél jobb és szebb; méltán ketsegtethetjük azzal magunkat, hogy még nagyobb kedveltséget fog nyerni.*” Az „egybeszedett” muzsikára való utalás minden bizonnyal a debreceni előadásra vonatkozik, hiszen a hajdani pesti bemutató — mint láttuk — valóban Chudy zenéjével hangzott el, „25 személy muzsikások”³¹ közreműködésével. Ezzel a nagy zenei apparátussal a Debrecenben játszó 13–16 fős társulat nem is vehette fel a versenyt, már csak azért sem, mert az erdélyi társulatnak csak 1802-től voltak állandó zenészei. S bár a *Pikkó hertzeg* előadásán már jelen vannak a „váradi zenészek” — mint a későbbiekben látni fogjuk — képzettségük és összeszokottságuk nyilvánvalóan messze elmaradt a pesti zenészek színvonalától. A kolozsvári előadást azonban már joggal ajánlhatják a közönség figyelmébe. 1802–04 között Lavotta János a szerződtetett karmester, s a társulat már rendelkezik hivatásos zenészekkel is (Seltzer János, Irch Leopold), s a

²⁸ Bayer József: A nemzeti játékszín története, Budapest 1887. Függelék 381. old.

²⁹ Barcsa János: Csokonai kollégiumi pöréhez, ITK 1907/4. 500. old.

³⁰ Lakatos i.m. 129. old.

³¹ Pukánszky: Az első magyar énekesjáték... 32. old.

műkedvelők és helyi katonazenekar segítségével alkalmassá váltak színvonalasabb zenei előadások produkálására. Érdekességként megemlíthetjük, hogy a pesti és debreceni előadáson részt vett szereplők közül kettő is azonos, Láng és Ernyi, s mindketten ugyanazt a szerepet játsszák Debrecenben, amelyben Pesten már bemutatkoztak. Pikó, Kalmuk Hertzeg alakítójaként mindkét helyen Láng, míg Tsukli, Khám Vezére szerepében Ernyi lépett színre. Az, hogy Láng alakította Debrecenben az egyik énekes főszerepet, már részben meghatározta az előadás színvonalát, s a szép hangú, közkedvelt Kotsiné (Fejér Rozália) Jutka Persi szerepében csak hozzájárulhatott a darab sikeréhez. (Pesten ezt a szerepet Ernyiné játszotta, elnyerve Versegly dicséző kritikáját.)

Szeptember 27-én került sor A FORMENTÉRAI REMETE bemutatására. S bár több munka 1799. VII. 27-re teszi a bemutatót,³² a mű teljes egészében szeptemberben hangzott el először, a júliusi előadáson csak részletet játszottak belőle.

Kotzebue kétfelvonásos darabjából [Der Eremit auf Formentara] több zenés feldolgozás is készült ebben a korban. Stieger operalexikona 15-féle megzenésítésről tudósít, 1784-től 1808-ig terjedő bemutatókkal, de ebből a felsorolásból sajnos nem deríthető ki, vajon melyik került a magyar társulathoz. Két nyomon indulhatunk el. Az egyik, hogy általában a Bécsben népszerűvé vált művek kerülnek átírásra, magyarosításra, de a lexikon egyetlen bécsi adata a zeneszerzőt nem ismeri, s már a szöveg is átírás „nach Kotzebue v. J. P.” Ez a bemutató 1790-ben volt, s így tulajdonképpen szolgálhatott volna forrásul. A másik – valószínűsíthetőbb – adat, hogy Pesten 1791. december 9-én mutatták be a Peter Ritter által megzenésített változatot (Der Eremit auf Formentara, 2. felv. opera).³³ Ennek sikerén buzdulhatott fel Versegly, s az ő fordításában mutatta be a darabot a pesti magyar társulat 1793. X. 28-án.³⁴ A szöveg megjelent a Magyar Játék-Szín IV. kötetében: „*A formenterai remete, egy néző és egyszersmind énekes játék 3 felv. Kotzebue Augustus úr után szabadon fordította és némely keményebb kifejezésekre nézve megenyhítette N. N. U.*” Pest, 1793. [Szinyeyi adata Versegly címszó alatt.]

Debrecenben azonban – feltételezhetően – nem ez a változat hangzott el. Tudjuk, hogy K. Boér Sándor is lefordította a darabot, s Kolozsvárott 1793. V. 20-án az ő fordításában játszották. Az Erdélyi Játékos Gyűjteményben nyomtatásban is megtalálható ez a változat.³⁵ A társulat azonosságából kiindulva valószínű, hogy Debrecenben is a K. Boér-fordítás kerül színre.

Sajnos semmiféle adattal nem rendelkezünk arra vonatkozólag, hogy ehhez a két fordításhoz ugyanazt a zenét használták-e. Az általam ismert források³⁶ A formenterai remete magyar verziójának zeneszerzőjeként egyöntetűen Koliszt nevezik meg, de a fennmaradt plakát csak a műfaj megjelölésében utal a darab zenés voltára: „*Egy Érzékeny víg Énekes Játék.. 2. Felvonásban.*” Koliszról magáról nem sikerült kiderítenem,

³² Ferenczi, Zenei Lexikon.

³³ A. Loewenberg: *Annals of Opera 1597–1940*, Geneve 1955. 461.; Lugosi i.m. 171. old.; Pukánszky 1914-es i. tanulmányában az adatot szintén közli, de Ritter nevét megkérdőjelezi.

³⁴ Kinek a zenéjével, nem tudjuk.

³⁵ Szinyeyi adata K. Boér Sándornál.

³⁶ Ferenczi: *A kolozsvári színpeszt...* 511. old. Lakatos i.m. 122. old., Zenei Lexikon 1/648. old.

ki lehetett. Neve gyakran előfordul a korabeli előadások zeneszerzőjeként, Kolisz és Kollisz változatban egyaránt, de sem nevééről, sem róla többet nem tudok. (Többen őt nevezik meg – mint láttuk – az Inkle és Járikó zeneszerzőjének is.)

A szeptember 29-én műsorra tűzött CZIANNE ÉS LIZIÁS eredete körül még nagyobb a homály. A darab nem jelent meg nyomtatásban, s így – legalábbis a debreceni előadással kapcsolatban – kénytelenek vagyunk kizárólag a színlap adataira támaszkodni. E szerint: „*Egy egészen új Pompás Görög Hérosi Enekes Játék... 3. Felvonásban. Ezen nevezet alatt Czianne és Liziás. vagy is A' szerentse játéka. Amaz esmeretes Görög Román szerént írta Sáági Ferentz Úr.*” Tehát egy regény alapján alkotott eredeti színjátékról lenne szó. [Szinyei szerint Sággy Ferenc: Cziane és Liziás kéziratban fennmaradt.] Ismeretes az állítólagos – görög témájú, francia eredetű? – regény címe is: Cyane ou les jeux du destin, amelyről azonban semmi többet nem sikerült kiderítenem. Sebestyén Ede ugyan azt írja Szerelemhegyi Andrásal kapcsolatban,³⁷ hogy: „*Emlékét nem csupán néhány megmaradt szövegfordítás őrizi, hanem két, saját zenéjére írt daljáték is; az egyik: Tziane, vagyis a Szerentse játéka, a másik: Igazságnak temploma, énekes játék balettel. De ezek elkallódtak.*” – mégis inkább Sággyt kell a darab szerzőjének vagy átírójának hinnünk, mert a színlapon az ő neve szerepel. (Érdekes, hogy ugyanebben az évben a színtársulat egyik tagját is Saági Ferencnek hívják, s bár erre konkrét adatot nem találtam, elképzelhető, hogy ez a névegyezés nem véletlen, s a darab írója a társulat egyik tagja volna.) Lehetséges, – bár nem valószínű – hogy az idézett regényt (amennyiben az volt a darab forrása) ketten is színpadra alkalmazták.

Sebestyén adatát egyetlen írásmódbeli azonosság támaszthatná alá, ugyanis Bayernél³⁸ a darab címe Tziane vagyis a szerencse játéka (nem pedig Czianne és Liziás), de ő nem ismeri sem az író, sem a zeneszerzőt, sem az esetleges fordítót. Sebestyén adatának valódiságát kétségessé teszi az is, hogy a másik idézett mű, Az igazság temploma (Der Tempel der Wahrheit) Vorspiel mit Gesang und Tanz, F. W. H. Benda és F. L. W. Meyer alkotása³⁹ sem tekinthető Szerelemhegyi eredeti énekes játéknak. (Ezzel nem zárom ki azt a lehetőséget, hogy alkalmi zenét írt volna hozzájuk.)

Ezek voltak tehát azok az első zenés játékok, amelyekkel az erdélyi színjátszók jóvoltából a debreceni polgárok megismerkedhettek. A társulat igyekezett közönségét minél több érdekesnek ígérkező próbálkozással megtartani, s mivel lehetőségeik korlátozottak voltak, előfordulhatott, hogy egy általuk tudott és kedvelt művet pillanatnyi helyzetük miatt nem adhattak. Talán így juthattak arra az elhatározásra, hogy vegyes zenés műsorokkal jelentkezzenek. Két alkalommal került sor 1799-ben ilyen ú. n. Quodlibet összeállítására.

A július 27-i plakáton az első QUODLIBET ajánlása így hangzik: „*Egy a' leg-múltságosabb Vig Játékokból, és leg-szebb Operákból egybe-rakatott Quodlibet, A' vagy Játék színi zűrzavar. Három Felvonásban. ... Jelentés. Ezen mai Játékban különösen a' lévén a' tzelünk, hogy Erdemes Nézőinknek jó kedvet tsináljunk, melyre nézve minden elé forduló Játékokból a' leg-múltságosabb Jelenéseket szedtük-ki, és ezért*

³⁷ i.m. 12. old.

³⁸ i.m. Függelék 382. old.

³⁹ Stieger i.m. Titelkatalog/III. 1187. old.

reménjük is, hogy a' katzagásra ha nem sok, de kevés matériát nem fogunk adni." A színlapról megtudjuk azt is, milyen művek részleteit tartalmazzák a „Felvonások”. „Első Felvonás. I. A' Játék szín meg-nyílik egy szép Kar Énekkel a' Doktor és Patikárius nevű nagy Operából.” Doktor und Apotheke – opera két felvonásban, Stephani szövegére, a korban közkedvelt Dittersdorf zenéjével. Fordította Kiss János.⁴⁰ Bécsi bemutatója 1786-ban volt, magyar változata itt Debrecenben 1830-ig a fennmaradt plakátok szerint nem hangzott el, csak részleteket mutattak be belőle. „ezt követi II. A' vándorló Szabó-Legény (Zrei Schwestern von Prag) [!] Operából az Első Felvonásnak 7, 8, 9, 10, 11-dik Jelenése.” Hafner: Die reisenden Komödianten c. színművét Perinet írta át, s a mű zenés változata Bécsben 1794-ben hangzott el először, Wenzel Müller: Die Schwestern von Prag 3 felvonásos énekesjátékaként.⁴¹ Ebben a Quodlibetben hangzik el részlet belőle először (valószínűleg Kótsi Patkó János fordításában), a későbbiekben – 1803-as kolozsvári és debreceni adatok szerint – az egész művet is bemutatják. Több címen is játszották, például: A prágai két néne és a vándorló szegény legény, Prágai nénikék, Pestre vándorolt szabólegény, vagy Komáromi nénikék, Két néne, stb., s a plakát szerint A' vándorló Szabó-Legény. Az „első felvonást” egy duettel zárták: „III. A' Felvonást végzi egy Kettős Ének a' Havasi Juhászleányból.” Az egyveleg második felvonása: „I. Az Erőszakos Házasság, egy Víg Játék Moliertől. és II. Végzi a' Felvonást egy Kar Ének.” Érdekes megjegyezni, hogy a másik összeállításban is van egy felvonásnyi „próza”, bár nem kizárt, hogy valamiféle zenei aláfestést vagy betéteket ezeknél is alkalmaztak. A „Harmadik Felvonás” ismét több részre tagolódik: „I. A' Formenterei Remete Operából a' Pedrilló Jelenése a' 2-dik Felvonásban. II. Ezt követi egy Magyar Ária. [mi lehetett, nem derül ki] és III. A' Játékot végzi az Új Hóid Vasárnapi Gyerek nevű Operából. A' második Felvonásnak 6-dik Jelenésétől fogva egész végig, egy Fináléval.” Ez utóbbi: Das Neusonntagskind ismét egy Hafner–Perinet–Wenzel Müller alkotás,⁴² komikus opera (máshol „Játékopera”) két felvonásban, amelyet – hasonlóan a Prágai két nénehez – Bécsben mutattak be, 1793-ban. Horváth József fordításában⁴³ ebből is csak részlet hangzik el ezen az előadáson (számos munka jelöli ezt a dátumot mindkét mű eredeti bemutatójaként). Kolozsvárott 1805-ben már az egészet bemutatják, s még az évben Debrecenben is játsszák. Ilyen volt tehát az első, július 27-én elhangzott összeállítás a színlap alapján.

A második QUODLIBET-re augusztus 9-én került sor. Címe: „Egy a' leg-múltságosabb Víg Játékokból egyberakott Quodlibet, A' vagy Játék színi zürzavar. Három Felvonásban.” megyezik az előzőével, tartalma azonban – elsősorban sorrendi változtatásokkal – különbözik attól. Ajánlása: „Ezen egész Játék a' leg-múltságosabb Víg Játékokból lévén össze-rakva, igen víg estvét fogunk Erdemes Nézőinknek tsinálni.” Itt az első felvonás a már fejt említett prózai rész. „Első Felvonás. Az Erázmus Montánus nevű igen Víg Játékból, a' második Felvonásnak 7, 8, 9, 's 10-dik Jelenésit, és a' harmadik Felvonást egészen egy Chóruossal.” (Az általam ismert források szerint ezt a darabot nem játszották a későbbiekben.) „Második Felvonás. A' vándorló Szabó-Legény-

⁴⁰ Stieger i.m. Titelkatalog/I. 336. old. Fordító neve Ferenczi: A kolozsvári színművészet...! 508. old.

⁴¹ Stieger i.m. Titelkatalog/III. 1105. old. Lugosi i. m. 175. old. (Pestre vándorolt szabólegény)

⁴² Stieger i.m. Titelkatalog/II. 860. old.

⁴³ Ferenczi: A kolozsvári színművészet... 526. old. Bayer i. m. Függelék 412. old.

ből, a' 7-dik Jelenéstől kezdve az egész Felvonást végig, egy Chóruossal." „Harmadik Felvonás. A' második Felvonását a' Szabó-Legénynek egészen végig, és a' Játékot végezi egy Kar Ének a' Doktor és Patikárius Operából,”

E két Quodlibettel tulajdonképpen teljes a Debrecenben 1799-ben elhangzott zenés játékok sora. De zene nem csak ezeken az előadásokon szólalt meg. Tudjuk, hogy szokás volt az előadásokat valamilyen nyitánnyal indítani, s gyakran a felvonások közben is játszottak valamit. Nem egy prózai darab színlapján fordul elő – a későbbiekben gyakrabban – utalás ilyen zenei betétekre. Érdekességként említsünk fel egyet. Nagyváradról közli a Magyar Kurir 1799. április 2-án: „Jósef Királyi Hertzegek és Magyar Ország Nádor Ispányának neve napján való meg tisztelésére készített Versek: melyeket a Nemzeti Játszó Társaság, ama híres Mozárt által szerzett Musikára alkalmaztatva, a Nagy Váradí Játékszinenn Mártzius 19-dik napján az 1799-dik eszt. el-énekelt.” (Idézve a szöveg: Choro, Solo, Duetto felírásokkal.) Április 5-éről ugyanitt olvashatjuk, hogy Nagyváradon 20-án a színházban előadás volt A nagy lelkű Hertzeg címmel. Verseket adtak elő énekelve. Pas-de-Deux-t táncoltak Láng és Ernyiné.

Ezt a négy felvonásos érzékeny játékot Debrecenben is műsorra tűzték április 23-án. Színlapján olvasható a „Tudósítás”: „Ezen eredeti Játék, Jósef Királyi Hertzeg, és Országunk Nádor Ispányának neve Napján való megtisztelésére készítettetett. Melly a' múlt Hónapnak 19-dik Napján Nagy Váradon előadódván nagy kedvességet nyert. – A' negyedik Felvonáskor A' Játszó Szín illuminálva lesz, mellyben gyönyörködtetésre szolgáló Jelenések és változások láttatnak, 's énekléssel, nem külömben Pas Des Deux (kettős tántzal) fogunk kedveskedni AzonVerseket mellyek egyedül ezen alkalmatosságra vagynak készítve, és ma énekeltetni fog, a' Cassánál nyomtatásba meg lehet kapni. Nyomtatásban békötve 7 xron.” Az idézetek alapján elmondhatjuk, hogy – ha alkalmi szöveggel is – 1799-ben Mozart-zene is megszólalt a debreceni színpadon.

Az 1799-es plakátok között még egyen találunk utalást zenés betétre. A szeptember elsején előadásra került Igy szereti a magyar a' jó fejedelmet című darab ajánlásában ez olvasható: „Ezen utolsó Játék tsupán ezen mai Inneplés' alkalmatosságára lévén készítve, a' Játék színen, Felséges Fejedelmünknek a' tiszteletére egy pompás illuminatió fogja éneklés alatt a Játékot bé-vegezni.”

Már a korábbiakban utaltam arra, hogy az év folyamán bemutatott darabok között – melyek műfaji megjelöléséből az derül ki, hogy prózai művek – vannak olyanok, amelyekkel kapcsolatban zenei utalásokkal találkozunk máshol és máskor történt előadásaikon. Lugosi Döme írja a Kelemen-szintársulat műsorrendjében, az 1799-ben Debrecenben is bemutatott Papagály c. érzékenyjátékról.⁴⁴ „i.[rta] Kotzebue, f.[ordította] Rudnyánszkyné Kemény Anna Mária bárónő. Zenével.” A debreceni színlapon ilyen jellegű utalás nem található, de nem kizárt, hogy itt is élénkítették a művet egy-két dalbetéttel. Hasonló jelenséggel találkozunk a Zrínyi Miklós c. dráma esetében is. Lugosinál.⁴⁵ „Zrínyi Miklós, vagy Sziget várának veszedelme... vitézi j. 3. i. Werthes, f. Csépn István. Zenével.” Ennek zenéjéről már többet tudhatunk a Bétsi Magyar Mercurius 1794. IV. 18-i közlése alapján: „Pestről 5-dik Áprilisban. Tegnap jádszotta a Nemzeti Jádszó-Társaság Pesten a Zrínyi Miklós, vagy is a Szigeth Várának veszedelme nevű

⁴⁴ i.m. 175. old.

⁴⁵ i.m. 179. old.

vitézi szomorú játékot 3 felvonásbann. Nagy dízére volt a Darabnak Lavota Ur által a régi Időkhöz szabott igaz Magyar izlésű ujonnan szerzett, vért pezsdítő Magyar Muzsika.” Debrecenben – nem lévén hasonló tehetségű zenész – a „vért pezsdítő magyar muzsika” minden bizonnyal elmaradt.

A későbbiek folyamán már zenés művekként ismert Politikus csizmadia és Mátyás király [választása] is még csak Holberg illetve Szentjóni Szabó László színműveiként kerülnek bemutatásra Debrecenben 1799-ben.

III. Az előadások közreműködői

Ideje szót ejtenünk arról, kiknek köszönhette Debrecen első színházi élményeit. A Magyar Kurir 1800. II. 18-as számából a következőt tudhatjuk meg: „A játszó személyek mintegy 13-an voltak, kik között magát Kotsi úr a Direktor, mind hozzáfoghatatlan játzsása, mind jeles muzsikálása, mind a dekorációknak illendő kifestése által mindeknél inkább megkülönböztette: tetszetek a közönségnek még különösen Sáska, Láng, Koncz, Jancsó, Molnár, Sági, Ernyi urak s Kotsiné, Lángné, Ernyiné és Kontzné asszonyok, kivált mikor tulajdon rolláikat játszották. A muzsikának nem léte (csuda, hogy oly számos ifjúság között elegendő dilettánsok nem találtak) és a dekorációknak szüke sok szépet megakadályoztatott.” A korabeli kritikák szinte kivétel nélkül fölemlítik azt a problémát, hogy a színháznak nem voltak zenészei, s ezért nem tudtak mindent eljátszani. A zenészek hiányának okaira részben már utaltam az előzményekben. E szerint hivatásos zenészekkel a város nemigen rendelkezett, de ha visszagondolunk a tanácsi jegyzőkönyv 1795-ből származó adatára, láthatjuk, hogy ott „Musikusok”-ról esik szó. Játzóhelyekül „magános házak”-at illetve a városi csapszéket nevezik meg. Ez már önmagában is sejteti, milyen jellegű zenészekre vonatkozik a rendezet.

A zenés színpadokon oly sok helyen és sokszor közreműködő cigány-, illetve katonazenészek jelenlétére Debrecenben szinte semmilyen adatot nem találunk. Az első ismert itteni cigányzenész, Boka Károly, a XIX. sz. első felében élt, s bár Mátray Gábornak a 18. század második felében Debrecenben működő cigánybandáról is van tudomása,⁴⁶ közelebbi adatokkal az együttes tagjainak kilétét és fennállásának idejét illetően nem szolgál.

A katonazenészek jelenlétére először csak 1803-ban találunk utalást egy plakáton (október 9.): „Az Orchestrum fog állani a' B. Devins Regementbéli Bandából.” Így tehát a társulatnak a Debrecenben bemutatandó énekes játékokhoz máshonnan kellett zenészeket kölcsönöznie.

Nem tudjuk, hogy 1798-ban a – Wesselényi levelében jelzett – várva-várt váradi zenészek megérkeztek-e, de az már bizonyítható, hogy egy évvel később nem hiába vártak rájuk. A havasi juhászleány 1799. június 22-i előadásának színlapján található jelentés szerint: „Ezen Énekes Játéknak már minden Dekorációját elkészítvén, és ennek jád-zodhatására Váradról a' Musikusok is megérkezvén, reményljük hogy az Érdemes Publikumnak tellyes megelegetésit megnyerjük. A' Játék szép kettős és Kar Énekekkel újonnan felvaygon ékesítve. Ezen Énekes Játék szép nyomtatásban árúttatik a' Kasz-

⁴⁶ Erről bővebben: Sárosi Bálint: Cigányzene... Budapest, 1971.

szánál, és a' Fay Ágnes asszony Kávé Házánál az ára 14 xr." Ugyanez a jelentés megismétlődik az augusztus 12-i plakáton.

Kik szolgáltatták a zenét a június 22-i előadást megelőző zenés játékokban, nem tudni. Érdekes az is, hogy a két dátum közötti időben elhangzó darabok színlapjain a váradi zenészek jelenlétére semmiféle utalás nincs. Lehetséges, hogy mindössze erre a két előadásra jöttek volna el? Ismervén Wesselényi szigorú gazdálkodását, valószínűtlennek tűnik, hogy csupán egy-egy előadásra utaztatott volna zenészeket Debrecenbe. Az is igaz, hogy két énekes játék bemutatása között előfordul, hogy több mint egy hónap is eltelik. Nem kívánom eldönteni, melyik megoldás lehetett kifzetődőbb Wesselényinek, ezt csak további adatok birtokában tehetném. Tény, hogy legalább ezen a két előadáson képzetesebb zenészek kíséretében szóltak meg Kótsi Patkó dallamai.

A zenés játékok színrevitelében nemcsak a zenészek hiánya okozott problémát. Az énekes szerepeket is a prózai színészek alakították. A társulat néhány tagjáról ugyan tudjuk, hogy jó hanggal vagy jó zenei képességekkel rendelkeztek, de egy-egy zenés játéknál azok is rákényszerültek az éneklésre, akiknek különösebb tehetségük nem volt hozzá. Ezt mutatja a szereposztás is. A zenés darabokban a társulat valamennyi tagja színrelép, kivéve Farkas Jánost (de ő csak novemberben kerül az együttesbe) és Saági Ferencet. Az összes zenés darabban előfordul Kontz József, Láng Ádám János és Sáska János neve, ők felváltva éneklék-játsszák a főszerepeket. Ernyi Mihály mindössze az Arany időben nem lép színre, bár szerepei a középszintet képviselik. Érdekes, hogy a köztudottan jó tenor hangú Jantsó Pál csak három darabban játszik. Ezt valószínűleg azzal magyarázhatjuk, hogy nem tartózkodott Debrecenben. (1799. augusztus 12-től október 13-ig neve nem szerepel a színlapokon.) Az Inkle és Járíró harmadik előadásán is többszöri szerepcserével oldják meg hiányát. Szerepét Láng veszi át, s Láng helyett Ernyi játssza Fernándót. Kotsi Patkó János is csak az Arany időben, A formentéri remetében és a Czianne és Liziásban vállal szerepet – egyszer sem főszerepet. Róla is tudjuk, hogy kiváló zenei képességekkel rendelkezett, s talán mert gyakran reá hárult a zenekíséret feladata is, ezért nem vállalhatott az énekes játékokban nagyobb szerepeket. Matóltsi és Meszlényi Molnár János kisebb szerepet kapott három darabban, míg Medve György csak kettőben – ő lehetett a legkevésbé „énekképes”. A nők között a sokat dicsért, szép hangú Kotsiné (Fejér Rozália) viszi a pálmát. A Czianne és Liziás kivételével minden előadáson énekel. Szinte mindig a főszerepet. Ő veszi át Jutka Persi szerepét is, melyet a pesti bemutaton a Verseghy által – hangjáért és alakításáért – kiemelt Ernyiné énekelt. Ernyinét (Termezky Franciska) a debreceni előadásokon három műben hallhatta a közönség, de egyikben sem kapott főszerepet. (Ernyiné ilyen mértékű háttérbe szorulása Kotsinéval szemben abból az egyszerű tényből is adódhatott, hogy a társaság vezetője, rendezője és „szereposztója” Kotsi Patkó János volt.) Kontzné (Bajkó Terézia) is háromszor kap szerepet, a „rangsorban” Kotsiné után következve. Sáskáné (Koronka Borbála) csak egy kis szerepben lép színre a Havasi juhászlányban. A szintén egy alkalommal fellépő Lángné (Járdos Anna Mária) viszont Czianne „egy Tántzosné” szerepét kapja. (Neve augusztus 18-án szerepel először színlapon, de ettől kezdve a prózai darabok főszerepeinek nagy részét eljátssza.)⁴⁷

⁴⁷ A források nem egységesek a nevek helyesírását illetően. Egyes adatok Lángné és Kontzné leánykori neveit is felcserélve közlik, korabeli adatok alapján azonban ezt a variációt tartom hitelesnek.

A zenészek és énekesek hiányához társult a darabok hiánya is. A társulat mindent megpróbál, hogy megfelelő anyaghoz jusson. Sorra jelennek meg hirdetések a korabeli sajtóban. „*A Magyar Játzó Társaság, Nemes Bihar Vármegyében, Nagy Váradon és Debreczenben folytatván a Magyar Játékok előadását, jelenti, alázatosan, hogy a kiknek Magyar Komédiájok vagyon készen, és ezután is, akár fordítások, akár ujonnan szerzett eredeti Darabok által ezen Nemzeti Institutumot boldogítani tetszik: méltóztassanak azt vagy Váradra a Nemzeti Játzó Társaság Directiójához, vagy Debreczenbe: Senator T. Domokos Imre Urhoz utasítani. Ezen Nyelv és Erkölys pallérozásának előmozdítását különös háládatossággal fogja venni a Theatralis Directio és a jobb Darabokat igyekszik ki nyomtattatni. Aki pedig Énekes Játékokkal méltóztatik a Teatrumot fel segíteni, fáradsága megjutalmaztatására ajánlja a Directio a Játék harmadik előadásából bé-kerülő Jövedelmet...*” – írják a Magyar Hírmondó 1799. március 1-i számában. Hasonló szöveggel jelentkeznek a Magyar Kurir hasábjain is (1799. III. 15.), ahol április 30-án már választ is kapnak: „*A Nagy Várad Magyar Játzó Társaság hirdetésére válaszolva közli a MKurir, hogy Budán Schratzenhaller Urnál van sok olyan szindarab, amit már Pesten is nagy közönségsikerrel játszottak: Mitridates, Fédra és Hippolitus; Mahomet, A Horacziusok és Kuriacziusok, Gehlen Adelajda, és Mahomet.*” [1]

Láttuk tehát, milyen nehézségekkel küzdöttek Debreczenben az első színjátások. Az akadályok leküzdéséhez rendkívüli lelkesedés adott erőt. Céljuk nem pusztán a szórakoztatás volt, s hogy nem kedvtelésből, hanem nemes eszméktől hajtva léptek e pályára – vállalva kitaróan a harcot is – ennek legszebb bizonyítékaként álljon itt végül az Inkle és Járíró megjelent dalainak ajánlása: „*Ezen Dalokkal főképpen azért kívánunk kedveskedni; mivel újak, és eredetiek. Árpád Vezér, és régi Királyaink alatt a Vendégségeket Magyar Dallok édesítették. Most is egész Európa megisméri, hogy Nyelvünknek kellemetessége az Olaszénak lágyságával méltán vetekedhetik. Nagy Lelkekhez méltó ditsőség tehát ezt az Uralkodó Nemzetnek szép nyelvét az elkortsosodástól megmenteni. Azért zengedeztessük mindenütt édes Anyai Nyelvünket, és a kellemetes mulatságnak útján vezessük Nemzetünket a nemesebb érzésekre. A Narants, és Czitrom fákat szerentsésen által plántáltuk Olasz Országból Magyar földünkre: miért nem tehetnénk azt az Énekes Játékokkal? Sokkal ditsőségesebb lészen a Haza Nyelvén keresni gyönyörködésünket, mint még a köz mulatságokat is idegenektől koldúlni. A Magyar Theátrumi Társaság igaz buzgósággal eszköze kíván lenni ezen hazafiúi nemes felemelkedésnek. Hazafiak! rajtatok áll, hogy bővebb segedelmeitekkel e szent célra törekedő gyenge erejét öregbítsétek.*

Az igazgató”

P. Eckhardt Mária:

MŰVELŐDÉSPOLITIKAI DOKUMENTUM A REFORMKORBÓL (A. DE GERANDO FELJEGYZÉSEIBŐL)

A Lyoni Városi Könyvtárban (Bibliothèque de la Ville de Lyon) Liszt-dokumentumok és egyéb, zenei vonatkozású hungarica anyagok után kutatva, a kéziratkatalógusban 6121-es sorszám alatt a következő adatra bukkantam: „Notes manuscrites sur la Hongrie”, azaz: „Kézírtos feljegyzések Magyarországról”.

Amikor kézhez kaptam a vaskos iratcsomót, melynek tartalmán nincs végigfutó lapszámozás, és amely nyolc nagyobb kötegre tagolódik, borítóján a következő feliratot olvashattam: „Un Voyage d’Etat-Major en Autriche-Hongrie (en 1886). Rapport exécuté par M^r de *Lallemand du Marais* Lieutenant au 16^e Dragons, Stagiaire à l’Etat-major du 17^e Corps d’Armée.” [Egy vezérkari utazás Ausztria-Magyarországon (1886-ban). Jelentés, melyet M^r de *Lallemand du Marais*, a 16. Dragonosoknak a 17. Hadtest vezérkaránál gyakorló hadnagya készített.]

Betekintve az iratcsomóba, nyilvánvalóvá vált, hogy a borítón található cím és a dokumentum tartalma nem, vagy alig fedi egymást. A kézirat egy része ugyanis valóban helyszíni beszámoló Magyarországról, bár a legkevésbé sem katonai szempontból; más (nagyobb) része azonban adatgyűjtés Magyarország földrajzáról, történelméről, politikai, társadalmi és kulturális életéről, könyvrészleteknek és tanulmányoknak másolatait, rajzokat, térképeket, metszeteket, sőt magánleveleket is tartalmaz. Mindez semmiképpen sem felel meg egy katonai jelentés tartalmi és formai követelményeinek.

Rádásul a kéziratnak az a része, mely valóban saját élményanyagon alapuló leírásnak tűnik, 1886-nál mintegy négy évtizeddel korábbi állapotokról, eseményekről számol be.

A borítón megnevezett hadnagyról, annak Magyarországgal való kapcsolatáról semmit sem sikerült megtudni. Ugyanakkor a kézirat tüzetes átnézése során néhányszor felbukkant egy, a magyar-francia kapcsolatok történetéből jól ismert név: Auguste de Gerando (magyarosan: De Gerando, vagy Degerando Ágost) báró neve. A harmadik kötegben egy hozzá címzett levél található, az utolsó kötegben pedig egy címfeljegyzés: „De l’esprit public en Hongrie depuis la Révolution française, par A. de Gerando”.

Auguste de Gerando 1819-ben született, Lyonban. Nagybátyjának, Marie-Joseph de Gerandonak, a neves filozófus-pedagógusnak házában nevelkedve, alig húsz évesen ismerkedett meg Brunszvik Terézszel, aki unokahúgával, Teleki Emmával látogatott Párizsba.¹ De Gerando 1840 tavaszán feleségül vette Teleki Emmát (Teleki Blanka hú-

¹ A Lyoni Városi Könyvtár Ms. 6119 jelzeten három, Brunszvik Terézhez írt levelet is őriz. Ezeknek egyikét Auguste de Gerando írta 1839. febr. 22-én. A levélben többek között köszönetet mond rövid, de kellemes találkozásukért, s utal rá, hogy Brunszvik grófnő unokahúgától is mennyire el van bűvölve.

gát), majd Magyarországra költözött. Ettől kezdve azt tartotta élete fő céljának, hogy közelebb hozza egymáshoz a magyar és a francia népet. 1844-ben Párizsban adták ki „Essai historique sur l'origine des Hongrois” [Történeti esszé a magyarok eredetéről] című munkáját, s egy évvel később „La Transylvanie et ses habitants” [Erdély és lakói] című, két kötetes könyvét. 1846-ban névtelenül publikálta „Pest. Egy tiszaháti magyar' őszinte megjegyzései a' hazafiság, utánzási kór és nevelés felett” című, röpirat-jellegű füzetecskéjét.² Ugyanebben az évben a magyar-francia kapcsolatok ápolásáért a Magyar Tudományos Akadémia levelező tagjai közé választotta. 1848-ban jelent meg „L'esprit public en Hongrie depuis la Révolution française” című könyve, melyet rövidesen magyarul is kiadtak, „Politikai közszellem Magyarhonban, a' francia forradalom óta. Első rész: A' szabadságieszmék története 1790-től 1847-ig” címmel. — De Gerando részt vett az 1848-as francia forradalomban, majd a magyar szabadságharcban is. Ennek bukása után emigrált, s megírta (újra név nélkül) „Question austro-hongroise et intervention Russe” [Osztrák-magyar kérdés és orosz intervenció] című, utolsó befejezett munkáját.³ 1849 decemberében ugyanis megbetegedett, s Drezdában váratlanul elhunyt. Felesége és gyermekei: Antonina és Attila szintén a magyar művelődés jeles alakjaivá váltak, s értékes irodalmi munkásságot fejtettek ki.⁴

Szinnyei megemlíti De Gerando műveinek felsorolásakor: „Még egy nagy munkát kezdett meg: La Hongrie cz., de ebből csak két cikk jelent meg a National-ban. Kézirata elveszett.” Úgy gondolom, hogy a lyoni kéziratköteg nem más, mint De Gerando bőszes, szereteágzó tematikájú jegyzetanyaga, részben a már kiadott munkáihoz, részben pedig a tervezett, nagy összefoglaló „Magyarország” című műhöz, melynek megalkotásában a halál megakadályozta. A kézirat alap-írásának vizsgálata döntő bizonyítékot szolgáltatott arra, hogy a feljegyzéseket nem Lallemand du Marais hadnagy, hanem a magyarrá vált francia báró készítette.⁵

De Gerando feljegyzései témájukat tekintve igen változatosak. Találunk adatokat Magyarország történelmi múltjáról éppúgy, mint reformkorbeli társadalmi berendezkedéséről és jogi rendszeréről, földrajzáról éppúgy, mint régiségeiről, szokásairól, cigányairól, betyárjairól éppúgy, mint irodalmáról, színházi, zenei és társadalmi életéről. Az arányokat tekintve, egyértelműen a történelmi-politikai-földrajzi témák vannak túlsúlyban. A zene viszonylag igen kis helyet foglal el a feljegyzésekben. Talán mégsem lesz érdektelen, ha a következőkben bemutatunk néhány, színházzal, zenével, bálokkal kapcsolatos részletet az 1845 körül készült jegyzetekből. Megtudhatjuk belőlük, hogy

² OSZK 167.494. Kiadói: „Lipcsén, Volkmar F., Pesten, Geibel Károly.” A kiadványt a De Gerando-bibliográfiák nem tartják számon; a szerző nevét az OSZK-katalógus kiegészítése alapján ismerjük.

³ OSZK 606. 368. Kiadója: Paris, Amyot. A szerző neve az OSZK példányán kéziratos bejegyzés.

⁴ De Gerando Ágost, Ágostné, Antonina és Attila munkásságának összefoglalását ld. Szinnyei József: Magyar írók élete és munkái II. köt. Bp. 1893, 740–745. l.

⁵ A fent említett lyoni, korai De Gerando-levélen kívül összehasonlításul szolgált az OSZK Kézirattárának Quart. Gall. 67 jelzetű kézírata, a „De l'esprit public (en Hongrie) depuis la Révolution française par A. de Gerando” című autográf. — A lyoni kéziratköteg egyes részei (néhány levél, cikkmásolat stb.) nem De Gerando írásai.

miként látta egy irányunkban igen jóakarátú, de ugyanakkor nem elfogult, éles szemű külföldi a reformkori Magyarország kulturális-társasági életének ezeket a területeit.

Az idézett részletek mind a második kéziratköteggben találhatóak. Ugyane köteggben van továbbá idegen kéz írásával egy „Toborzó dal” (Hej, most élelem világom), valamint négy dalkezdet: „Szent Gróthi legény vagyok én; Zöld erdőben; Gyere be rózsám; Csicseri borsó”. Nem tudjuk, milyen szerepet szánt ezeknek De Gerando a Magyarországról szóló munkájában.

De Gerando feljegyzéseiből a témánkhoz kapcsolódó részleteket a kéziratban való előfordulás sorrendjében, először francia nyelven, majd saját fordításunkban mutatjuk be. Kommentárjainkat a magyar szövegnél, lábjegyzetben közöljük.

*

Il est vraiment beau devoir [! de voir] cette activité des Hongrois, tout ce qu'ils font. Musée, Ludovicaeum, théâtre, etc, [—] Que d'empressement, de générosité! Le gouvernement est inerte! C'est la nation qui fait, c'est à dire une foule de volontés qui ailleurs, ne parviendraient pas à s'entendre. On crée, des pièces, des operas même: on ne traduit pas seulement. Créer, est le signe des forts. Le théâtre national est joli, bon gout. Operas qui ont pour sujet des histoires nationales. Inconvenient de faire chanter Arpad, (Siège de Tihany). Ces *vezérs* dont les figures colossales ne nous apparaissent que dans les chroniques où elles prennent des proportions gigantesques! [Ces vieux *Ve-zérs* dont le nom résonne comme la tempête 1 Benndegouz 3 Touhoutoum 2 Olop-toum.!!!]⁶ Cet Arpad qui faisait resonner des sons de sa troupe les trois grandes vallées que fermait[?] la Transylvanie, dit la tradition, le voilà qui fait à genoux des roulades! Si Bendeguz revenait, disais-je à mon voisin, du seul son de sa voix, il ferait écrouler le théâtre pour engloutir toute cette parade! Les chroniques racontent que les *vezérs* avaient des chanteurs [—] qui, dans les repas, célébraient leurs exploits. Il est étrange qu'on n'ait pas cherché à encadrer ainsi un motif d'opéra: j'avais mieux aimé cela que le *siège de Tihany*: les *vezérs* n'auraient rien faire que d'écouter ou de parler gravement, en vrais *vezérs*. —

[—]

Pourquoi dire *élyen*, aux acteurs: c'est en hongrois la seule manière d'applaudir. *Elyen*, à un homme qui chante une cavatine, *élyen* à un homme qui, à la Diète, fait entendre des paroles sublimes et sauve la patrie! C'est mal!

[—]

Patriotisme, théâtre hongrois construit aux frais de la nation — journaliers qui viennent travailler gratis, puisque c'est pour le pays — sans compter les ouvriers. Tailleurs qui apprenant qu'ils viennent de faire un travail pour Deák, ne veulent pas recevoir leur gain. Les Romains faisaient ainsi, dans les premiers temps de la république, peuple pauvre et superbe!

Au théâtre hongrois, on donne un jour des tableaux transparents. Une fois vient le pont de Pesth, on joue la Rákótzsi. Une autre fois l'archiduc Charles, à la tête des grenadiers chargeant l'ennemi: l'orchestre joue la *Marseillaise*, qui avait souvent vu fuir les

⁶ A szögletes zárójelben közölt mondat lapszéli megjegyzés.

Autrichiens. Allusion maligne. — Enthousiasme au théâtre: on applaudit dès qu'il y a à applaudir un peu, pour encourager, on redemande les auteurs, les acteurs, etc, il est impossible que cela ne produise pas quelques bonnes pièces. Il y en a déjà, le *Negociant et le marin*. De bons operas, deux bons compositeurs Thern et Erkel, plus qu'au[?] théâtre allemand qui est[?] des miettes de l'Allemagne, [on] ne produit rien!

[—]

Enterrement, precedé de musique qui jouent des *hongrois* tristes.

[—]

Jurats, en costume hongrois, bottines et sabres — patriotisme — serenade à Deák et à d'autres, dans l'occasion.

On les entend chanter tous les soirs le Fóti dal, sous les arbres du Neugebäude.

[—]

Concerts fréquents à Pest. Les artistes étrangers viennent à Pest, comme à Vienne.

[—]

Pesth est assez gai l'hiver. La danse, la musique, le théâtre y sont fort en honneur. On regrette seulement que la haute société, dont les membres se connaissent tous depuis leur naissance, se divise en coteries rivales, comme cela se pratique dans de très grandes villes; et il nous semble avoir trouvé trop de raideur, de contrainte et de prétention chez des gens qui ne se parlent jamais entre eux que par *du*, *dich* et *dein*. Ce que nous ne pardonnons pas au monde elegant de Pest, c'est sa langue: „On parle allemand à Dresde et viennois à Vienne,” dit Kotzebue. On a parlé longtemps hongrois à Pest. Mais l'idiome viennois se répandit dans cette ville sous Marie Thérèse, lorsque l'habile imperatrice eut lancé sur la Hongrie toutes les jeunes Autrichiennes qu'elle avait sous la main. Cet idiome, depuis cette époque, est devenu celui de la haute aristocratie, des femmes surtout. Les Viennois, du moins se rendent justice, et se servent souvent du français. À Pest, l'autrichien est resté la langue des salons, ce qui est d'autant moins excusable, car ceux qui l'adoptent ont à leur disposition une langue nationale, belle et harmonieuse et noble. On recommence, il est vrai, à la remettre en honneur. Nous avons assisté à plus d'un bal où n'étaient admis que deux langues, le hongrois et le français. Mais nos oreilles celtiques et notre coeur magyar ont été trop souvent blessés de la quantité des conversations tudesques qu'il leur a fallu subir, pour que nous puissions aisement l'oublier.

Je parlerai volontiers des bals de Pest, parce que quelques uns m'ont laissé un souvenir qui ne s'efface pas. Quoi qu'en disent certains docteurs en morale, c'est un beau spectacle que celui d'un bal paré, animé, où d'innombrables visages, jeunes et charmants, s'épanouissent sous des flots de lumière, aux sons d'une musique harmonieuse. Il y a là quelque chose qui fait vibrer la corde poétique que chacun porte en soi. Or nulle part je n'ai senti ce plaisir aussi vivement qu'en Hongrie, car le peuple hongrois appartient à une des plus belles races qui existent. [—]

Au théâtre je remarque que le public (public encore neuf, jeune, passionné) applaudit bien plus les sentiments exprimés par l'acteur que le talent de l'acteur. L'autre jour je vis jouer le *prisonnier* (*A' Rab*) par Szigligeti. Egressy joua le rôle d'un coquin: pas une seule fois il est applaudi, et c'était le seul bon. Son entrée sur la scène déplaisait évidemment au public. Mais en face était un acteur [...?] qui avait de bons[?] sen-

timents, et il est sans cesse applaudi, même quand il entra. C'est la vertu qu'on saluait en lui.

Les operas sont bien joués. Les H.[ongrois] sont un peuple musicien et comprennent bien la musique. Le genre littéraire n'est peut-être pas encore bien développé, bien guidé. On applaudit souvent de mauvaise pièce mais jamais de mauvaise musique.

Ce public hong[rois] est si impression[n]able! Je me souviens avoir assisté à une séance annuelle (solennelle) de l'académie. Il y avait là des gens de toutes les classes, [---] La salle, très vaste était pleine. Il y eut toute sorte de lectures scientifiques, historiques. Mais cela ne pouvait intéresser tout le monde et le public, vif et impatient, comme le français, chuchotait toujours. À la fin Garay lut une charmante ballade tirée de l'histoire de Hongrie (*le dernier du roi Kalman*).⁷ Oh! alors quel contraste! Partout le plus grand silence. Les visages penchés en avant dans l'attitude de merveillement[? d'émerveillement]. Les hommes du peuple admirent. Ils s'animent (les yeux) à mesure que le poete parle. Quand il a fini, on l'eut porté en triomphe! [---]

Au théâtre, on est patriote: on a tant de plaisir à entendre ou voir des chants nationales qu'on voit tous les jours à la puszta. Comme ce Füredi chante bien! — On se passionne.

Tendance républicaine des théâtres. Le paysan, dans les pièces nationales, a toujours une bonne rôle. C'est l'*urfi* qui est le lâche ou le méchant. —

2 maisons musicales[:] Brunsvik, musique classique[.] Orczy, chant, chansons charmantes, de *mon temps*. —

Partie du premier mai, à Palota. Une quarantaine de personnes, gaies, parties par un convoi à eux, en tête des Bohémiens qui jouent des airs hongrois. On dine [...?],⁸ on danse en plein air la danse du pays, tandis que les paysans dansent plus loin au son de la même musique.

*

Igazán szép dolog látni a magyaroknak ezt az élénk tevékenységét, mindazt, amit csinálnak. Múzeum, Ludoviceum, színház, stb.⁹ [---] Micsoda sürgés-forgás, micsoda nagylelkűség! A kormányzat tehetetlen! A nemzet az, amely cselekszik, vagyis egy se-reg akarat, melyek egyébként nem jutnának el az egyetértésig. Alkotnak, színdarabokat, sőt, operákat: nemcsak fordítanak. Az alkotás: az erősek jellemzője. A nemzeti színház csinos, izléses. Operák, melyek tárgyukat a nemzeti történelemből veszik. Nem

⁷ De Gerando nem emlékezett a ballada pontos címére, s egy szó helyét üresen hagyta. A kihagyott szó „jour” lenne.

⁸ Olvashatatlan szó.

⁹ A gr. Széchenyi Ferenc által 1802-ben adományozott gyűjteményen alapuló Magyar Nemzeti Múzeum jelenlegi épülete 1837 és 1846 között készült el, Pollack Mihály tervei alapján. — A Ludoviceum honvédtisztképző katonai iskola föllállítását az 1808. évi országgyűlés határozta el. A közadakozásból épülő intézmény létrejöttét a kormányzat minden eszközzel igyekezett akadályozni. Az épület alapkövét 1831-ben tették le, 1848-ra készült el (az Üllői úton). 1872-től működött folyamatosan eredeti rendeltetésének megfelelően. — A pesti Magyar Színház első épülete a Kerepesi úton (ma Rákóczi út) 1835-től 1837-ig épült. Az 1837. aug. 22-én megnyílt színházat 1840-től nevezték Nemzeti Színház-nak. De Gerando mindkét elnevezést használja feljegyzéseiben.

szerencsés dolog megénekeltetni Árpádot (Tihany ostroma).¹⁰ Ezeket a vezéreket, akiknek kolosszális alakjai csak a krónikákban jelennek meg előttünk, melyekben gigászi arányokat nyernek! [Ezek a régi vezérek, kiknek neve úgy zeng, miként a vihar: 1 Benndeguz, 3 Tuhutum 2 Oloptum.!!!] Ez az Árpád, akinek csapatai hangjától visszahangzott a három nagy völgy, melyeket Erdély magába zár, most íme, térden állva futamokat énekel! Ha Bendegúz visszatérne, mondom szomszédoknak, hangjának egyetlen megzendítésével összedöntené a színházat, hogy elnyelje ezt az egész parádét! A krónikák elmondják, hogy a vezéreknek énekmondóik voltak, [—] akik az étkezések alkalmával hőstetteiket ünnepelték. Különös, hogy nem próbáltak még így keretbe foglalni egy operamotívumot: nekem ez jobban tetszenék, mint a *Tihany ostroma*: a *vezéreknek* nem volna más dolguk, mint hallgatni [a dalnokokat] vagy súlyos szavakat szólani, igazi vezér-módra.¹¹

[—]

Mért mondják azt a színészeknek, hogy *éljen*: Magyarországon ez az egyetlen módja van a tetszésnyilvánításnak. *Éljen*, annak, aki egy kavatinát énekel, *éljen* annak [is], aki a Diétán fölséges beszédet mond és megmenti a hazát! Ez nem helyes!

[—]

Hazaszeretet, magyar színház, melyet a nemzet költségre építettek — napszámok, kik ingyen dolgoztak, mivel a hazáért tették — nem is számítva a munkásokat. Szabók, akik megtudván, hogy Deáknak készítettek egy munkát, nem akarják elfogadni az érte járó keresetet. A rómaiak cselekedtek így, a köztársaság első időszakában, szegény és büszke nép!

A magyar színházban egyik nap ködfátyolképeket adnak.¹² Egyszer a pesti híd következik, a Rákótzit játsszák. Máskor Károly főherceg [látható], amint gránátosok élén az ellenségre támad: a zenekar a *Marseillaise*-t játssza, mely már sokszor látta menekülni az osztrákokat. Gúnyos célzás.¹³ — Lelkesedés a színházban: tapsolnak, mihelyt bármi kis ok van a tapsra, hogy bátorítsanak; újra kihívják a szerzőket, a színé-

¹⁰ Thern Károly „Tihany ostroma” című, 3 felvonásos operáját (Császár Ferenc szövegére) 1845. ápr. 12-én mutatták be a pesti Nemzeti Színházban. Abban az évben még máj. 17-én, 21-én, jún. 7-én és nov. 7-én is játszották (vö. Nemzeti Színházi Zsebkönyv 1846-ik évre, ill. színlapok az OSZK Színháztörténeti Osztályának gyűjteményében).

¹¹ Az említett vezérek neve a „Tihany ostromá”-ban nem szerepel. A színlap szerint az operában a magyar had fővezérét Uzubnak, alvezérét Kelednek hívják. — De Gerando azonban, akinek a magyarok eredetére vonatkozó esszéje már 1844-ben megjelent, jól ismerhette Árpád és a többi vezér alakját krónikáinkban.

¹² Ködfátyolkép: a *laterna magica* korabeli elnevezése. E látványosságot a Nemzeti Színházban először Döbler mutatta be 1843-ban, majd Telepy György 1844-ben, végül Weisz 1845-ben. (Vö. Rédey Tivadar: A Nemzeti Színház története. Bp. 1937, 192. l.)

¹³ A műsor alapján egyértelműen azonosítható volt, hogy De Gerando 1845. ápr. 8-án látta „Weisz úrnak, hazánk fiának, Ködfátyol-képei”-t, melyeket Bauernfeld „Vallomások” c. vígjátéka után mutattak be, a következő műsorral: „1. Az ég követje. 2. Pest, lánczhíddal. 3. Szentegyház belseje Cordovában. 4. Róma. 5. Constanz, világító toronynyal. 6. Károly főherceg az asperni útközvetben, magyar gránátosokkal. 7. Konstantinápoly. 8. Táj. 9. Január kápolnája, éjjel. 10. Tower, Angolhonban. 11. Székesegyház külseje Moszkauban. 12. Rajnai táj. 13. A szent sír belseje, Jeruzsalembe. 14. Mátyás király szobra.” (Színlap az OSZK Színháztörténeti Osztályának gyűjteményében.)

szeket stb., lehetetlen, hogy ez ne eredményezzen néhány jó darabot. Már van is ilyen, a *Kalmár és tengerész*.¹⁴ Jó operák, két jó zeneszerző: Thern és Erkel, ráadásul a német színházban, mely Németország morzsáiból él, nem produkálnak semmit!¹⁵

[—]

Temetés, elől jár a zenekar, mely szomorú *magyarokat* játszik.

[—]

Jogászok, magyar öltözékben, rövid csizmában, karddal – hazafiság – szerenád Deáknak és másoknak, ha alkalom van rá.

Minden este lehet őket hallani, amint a Fóti dalt éneklük, az Újépület fái alatt.¹⁶

[—]

Gyakori hangversenyek Pesten. A külföldi művészek úgy járnak Pestre, mint Bécsbe.

[—]

Pest meglehetősen vidám télen. A táncot, a zenét, a színházat nagy becsben tartják. Csak az a kár, hogy az előkelő társaság, melynek tagjai már születésüktől fogva mind ismerik egymást, rivális csoportokra oszlik, amint ez igen nagy városokban lenni szokott; s úgy érezzük, túl sok merevséggel, tartózkodással és beképzeltséggel találkozunk olyan embereknél, akik sohasem beszélnek egymás közt más szavakkal, mint *du*, *dich* és *dein*. Amit nem bocsájtok meg Pest elegáns társaságának, az a nyelve: „Az ember Drezdában németül beszél, és Bécsben bécsiül,” mondja Kotzebue. Sokáig magyarul beszéltek Pesten. De a bécsi idióma elterjedt e városban Mária Terézia idején, amikor az ügyes császárnő rászabadította Magyarországra az összes fiatal osztrák nőt, aki csak a keze ügyében volt. Ez az idióma lett, azidők óta, a főnemesség nyelve, különösen az asszonyoké. A bécsiek legalább beismerik hibájukat, és gyakran használják a franciát. Pesten [viszont] az osztrák maradt a szalonok nyelve, ami annál kevésbé bocsájtható meg, mivel azoknak, akik használják, van saját nemzeti nyelvük, szép, harmonikus és nemes. Igaz, kezdik újra megbecsülni. Nem egy olyan bálon voltunk jelen, ahol csak két nyelvet engedélyeztek, a magyart és a franciát. De kelta fülünket és magyar szívünket túl gyakran sértette a sok germán beszéd, amit el kellett viselnünk, hogysen könnyen feledni tudnánk.

Szívesen beszélnek a pesti bálokról, mivel egyik-másik soha el nem halványuló emléket hagyott bennem. Akármit is mondjanak bizonyos erkölcsdoktorok, szép lát-

¹⁴ Czakó Zsigmond „Kalmár és tengerész” című, 4 felvonásos drámáját 1844. nov. 18-án mutatták be. Nagy sikerrel játszották 1845-ben is: márc. 10-én, ápr. 7-én, máj. 13-án, jún. 12-én, aug. 8-án és 23-án, nov. 16-án. (Nemzeti Színházi Zsebkönyv 1846-ik évre.)

¹⁵ A Nemzeti Színházban De Gerando két magyar operát láthatott: a már említett „Tihany ostromá”-t és Erkel „Hunyadi László”-ját, mely az 1844. jan. 27-i bemutató után állandóan műsoron volt. Előadásai a Nemzeti Színházi Zsebkönyv szerint 1845-ben: jan. 21, febr. 18, 28, szept. 27, okt. 29, nov. 9. Utólag komponált nyitányát 1845. okt. 2-án játszották először (vö. Legány Dezső: Erkel Ferenc művei és korabeli történetük. Bp. 1975, 35. l.) — Mindkét említett zeneszerzőtől már korábban is mutatott be operát a Nemzeti Színház: Erkeltől a „Bátori Mária”-t (1840), Therntől a „Gizul”-t (1841). De Gerando ezeket is ismerhette.

¹⁶ Vörösmarty Mihály „Fóti dal”-át Thern Károly 1842-ben zenésítette meg, s nyomtatásban is kiadta (Pest, Wagner). A dal igen népszerűvé vált. 1845-ben Rudolf Willmers zongoravariációkat komponált rá. Liszt is felhasználta az I. Magyar rapszódiaiban.

vány egy ilyen nagy, eleven nyüzsgésű bál, ahol számos ifjú és bájos arc virul ki a fény-sugarakban, harmonikus zene hangjainál. Van ebben valami, ami megrezegteti a költőt a hűrt, melyet mindenki magában hordoz. Nos, sehol sem éreztem ezt az örömet oly élénken, mint Magyarországon, mert a magyar nép az egyik legszebb fajhoz tartozik, amely csak létezik. [—]

A színházban megfigyeltem, hogy a közönség (még új, fiatal, lelkes közönség) sokkal inkább a színész által kifejezett érzelmeknek tapsol, mint a színész tehetségének. A minap láttam *A' Rab*-ot, Szigligetitől.¹⁷ Egressy egy gazember szerepét játszotta: egyetlenegyszer sem tapsolták meg, pedig ő volt egyedül jó. Nyilvánvaló volt, hogy nem tetszik a közönségnek, ha színre lép. Ezzel szemben volt egy színész [...?], aki jóindulatú [figurát] alakított, s őt szüntelenül megtapsolták, már akkor is, ha csak belépett. Az erényt üdvözölték benne.

Az operákat jól adják elő. A magyarok muzikális nép és jól értik a zenét. Az irodalmi műfaj talán még nincs eléggé kifejlődve, elég jól irányítva. Rossz darabot gyakran megtapsolnak, de rossz zenét soha.

Ez a magyar közönség oly érzékeny! Emlékszem, hogy egyszer részt vettem az Akadémia egy (ünnepélyes) évi ülésén. Mindenféle osztályból voltak ott emberek [—]. Az igen nagy terem tele volt.¹⁸ Volt ott mindenféle tudományos, történeti előadás. De ez nem érdekelhetett mindenkit, s a közönség, mely ugyanolyan élénk és türelmetlen, mint a francia, állandóan sugdolózott. Végül Garay olvasott fel egy gyönyörű balladát, melynek témáját Magyarország történelméből vette (*Kálmán király utolsó*).¹⁹ Oh! akkor aztán micsoda változás! Mindenütt a legnagyobb csönd. Az arcok előre hajolnak a bámulat kifejezésével. A nép fiai csodálkoznak. Egyre jobban megélelnékelnek (a szemek), amint a költő beszél. Amikor befejezte, diadalmenetben hordozták körül! [—]

A színházban az emberek hazafias érzelműek: úgy örülnek, ha azokat a nemzeti énekeket hallják vagy látják, amelyekkel naponta találkoznak a pusztán! Milyen jól énekel ez a Fűredi! — Az ember föllelkesül tőle.²⁰

Republikánus tendencia a színházban. A paraszt, a nemzeti darabokban, mindig rokonszenves szerepet játszik. Az Úrfi az, aki gyáva vagy gonosz. —

¹⁷ Szigligeti Ede „A rab” című, 3 felvonásos „eredeti színművét” „népdalokkal”, melynek zenéjét Erkel Ferenc állította össze, s „új magyar előzenéjét”, azaz nyitányát Doppler Ferenc komponálta, 1845. jún. 2-án mutatták be. További előadásai 1845-ben: jún. 5, 8, 29, júl. 6, nov. 17. (Nemzeti Színházi Zsebkönyv 1846-ik évre.)

¹⁸ A Magyar Tudományos Akadémia évenkénti „köz üléseit” a Vármegyeháza nagytermében tartotta.

¹⁹ A De Gerando által hiányosan lejegyzett cím helyesen: „Kálmán végnapjai”. A ballada Garay János „Az Árpádok” című sorozatának egyik darabja.

²⁰ Fűredi Mihály baritonista (1816–1869) a Nemzeti Színház egyik legnépszerűbb opera- és népszínműénekes volt. Nevét „népdal”-gyűjtemények és egyéb kompozíciók is őrzik.

2 zeneszerető ház: Brunsvik, klasszikus zene, Orczy, ének, bájos dalok, az *én időmből*. – 21

Május elsejei kirándulás, palotára. Mintegy negyven vidám ember, szekérsorban indul el otthonról, elől cigányok, akik magyar nemzeti nótákat játszanak. Szabadtéren ebédelnek [...?], táncolják a nemzeti táncot, míg a parasztok [kissé] távolabb ugyanarra a muzsikára járnak.

*

E néhány – zenével, színházzal, társasági élettel kapcsolatos – feljegyzésből is látható, hogy De Gerando kritikusan szemléli az arisztokráciát, ugyanakkor rokonszenvvel figyel fel minden olyan mozzanatra, amely a magyarok kialakulóban levő demokratizmusára, republikánus szellemére utal. Nyomtatásban megjelent munkáiban még sokkal élesebben megnyilatkozik De Gerando forradalmi gondolkodásmódja. Dokumentumközlésünk végére kíváncsodik egy – igaz, nem zenével kapcsolatos – idézet, mely híven jellemzi a „tiszaháti magyar”-rá vált egykori francia arisztokrata szemléletét:

„Vigyázzunk. Ne vessük meg a’ földnépét. Ő, csak ő teszi a’ nemzetet. Vannak Magyarországon olyak, kik ártanak hazájoknak, ezek nincsenek a’ nép között. Vannak Magyarhonban emberek, kik ha egyszer ki lesznek fejlődve, megmentik hazájokat, ez a’ földnépe. Minden erőlködésünk nemzeti létezésünk ügyében hasztalan lesz, míg a’ földnépe meg nem segít. Az aristocratia magában csak fényes ruha, csalszín. Az erő a’ népből van. Alólról száll fel a’ nedv.”²²

²¹ A báró Orczy-család egyik tagja, Orczy Fery, Liszt Ferenc baráti köréhez tartozott. A zenekedvelő család egy másik tagja, a De Gerando-feljegyzések idején még csak tizennégy éves Orczy Bódog, később zeneszerző, a Nemzeti Színház intendánsa és a Filharmónikusok ügyvezetője lett.

²² De Gerando: Pest. Egy tiszaháti magyar’ őszinte megjegyzései... 20–21. l.

Sz. Farkas Márta:

ZONGORATÖRTÉNETI ADATOK PUBLIKÁLATLAN LISZT-LEVELEKBEN

A bécsi Bösendorfer-cég a Strahleberg utcai gyárpület egyik – meglepően – szerény kis irodájában őrizi a zongorakészítő műhely múltjára vonatkozó dokumentumokat. Ez a történeti anyag a gyár több, mint másfélévszázados munkásságához, jelentőségéhez viszonyítottan meghökkentően kevés. Egy-két régi szerszám a falon, sok dedikált művész-fénykép, Ludwig Bösendorfer töredékes naplója, kereskedelmi levelezés (főképpen a huszadik századból), s az írásos anyag közé rejtve öt levél Liszt Ferenctől. Az archivális anyag nem rendezett. Az iratoknak sem katalógusa, sem jelzete nincs. Az itt található Liszt-levelek közül egyet a Zenetudományi dolgozatok 1979-es kötete közzölt;¹ ebben a cikkben a további négy levél publikálását vállaltam. Közlésük célja ket-tős: a levelek zongoratorténeti adatainak felhasználása, értékelése, valamint a teljes szö-vegek közreadása, azaz a Liszt-kutatás rendelkezésére bocsátása.

Az öt levél közül a legkorábbi 1870-ből, a legkésőbbi 1884-ből való. Ez az anyag csupán töredéke annak a bőséges levelezésnek, ami Bösendorfer és Liszt kapcsolatát do-kumentálja. Töredékessége ellenére is figyelmet érdemel.

Liszt és Bösendorfer kapcsolata nem kis mértékben befolyásolta a múlt század-ban a magyarországi hangszer-ellátottságot. Különböző forrásokból eléggé autentikusan rekonstruálható a Bösendorfer-zongorák divatjának terjedése a legkülönbözőbb társa-dalmi rétegek közt. Ebben nem kis szerepe volt Liszt Ferencnek.

„...Liszt az egyedüli úr, s Bösendorfer az ő prófétája”

Als liebenswürdige, siegreiche Gesandtin, überbringt Ihnen Fräulein Sophie Menter Gruss und Nachricht von der kleinen Stadt, wo täglich Ihr Lob, Geehrter Herr und Freund erschallt. Dank der herrlichen 4 Flügel welche Sie die besondere Freundlich-keit hatten hieher zu senden, ist unsre musikalische Existenz in Sexard, auf das Ange-nehmste ausgestattet. In dem gestrigen Concert fungirten 2 dieser Flügel glänzendst; Fräulein Sophie und Mme Janina spielten wunderbar mein Doppel Concert, – und mit Michalowitch und Servais die Ouverture zu Coriolan und das Vorspiel der „Meistersin-ger“ 8 händig.

¹ Sz. Farkas Márta: A zongora cselló-rezonánása (System-Beregszászy 1873), Zenetudományi dol-gozatok 1979. 99–110. l.

Empfangen Sie, Geehrter Freund, meinen aufrichtigen Dank, nebst der Versicherung meiner Hochschätzung und Ergebenheit.

F. Liszt

Sexard 26ten Sept 70.

Geehrter Herr und Freund,

Die Anerkennung welche ist seit Jahren ihren vorzüglichen Instrumenten zolle, ist eine gänzlich aufrichtige, unbefangene, und unpartheiische. Glücklicher Weise steht auch der Ruf der Bösendorfer Flügel allgemein so fest und glänzend dass es schwierig fallen dürfte ihn noch zu vermehren. Übrigens, wenn Sie es passend finden, meine letzten Dankes Worte (durch Fräulein Menter überbracht) zu veröffentlichen, so bin ich gerne damit einverstanden, in der Überzeugung nur Wahrhaftes, mässig und gelassen gesagt zu haben.

Nochmals verbindlichst dankend, verbleibt Ihnen stets, mit ausgezeichnete Hochschätzung, ergeben

F. Liszt

Sexard 9ten October 70.

Verehrter Freund,

Meinem aufrichtigen Dank für ihre interessanten Notizen aus der Wiener musikalischen Welt, möchte ich gerne einiges dergleichen beifügen. Hierorts aber fehlt es ganz und gar an Novitäten und Concert Gewürz; nehmen Sie also vorlieb, wenn meine heutigen Zeilen nur eine einzige, mir allerdings sehr frommende, Künstlerische Thatsache erwähnen, nämlich: der häufige Gebrauch ihres Flügels, welcher unter anderen Vorzügen auch eine wundersame Unverständlichkeit besitzt. Seit seiner expedition von Wien, hat ihn kein Stimmberührer berührt; gleichwohl bewährt er sich in schön klingender Harmonie, und leistet sicheren Widerstand allen Strapazen und Temperatur Einflüssen.

Bis Ende Januar werde ich hier, still arbeitsam, verweilen; dann gehe ich direct nach Pest zurück, – und Mitte April, nach Weimar. Mein Denken und Trachten verlangt fernerhin blos Ruhe und Absonderung. Diese bekommen mir am Besten in meinen alten Jahren, und halten mich aufrecht in geistigen Verkehr mit meinen lieben, wahren Freunden. Als solche, grüsst Sie und ihre Frau,

herzlich und ergebenst

F. Liszt

28ten August 74, (Villa d'Este)

Ihre sprituösen Flüssigkeiten sind hier richtig angelangt; deren Fortsetzung bringen Sie mir im Februar nach Pest, zur Beförderung meiner dortigen Regsamkeit.

A három levél összefoglaló címűl – szándékosan – Beregszászy Lajosnak, a magyar zongorakészítőnek nyilvánvalóan ironikus és féltékenykedő mondatát választottam.² Érthető elfogultsága ellenére ugyanis a valóságot fejezi ki. Erdemes ezért folytatni az idézetet Beregszászy cikkének másik részletével. „Több éve már, hogy Bösendorfer, bécsi zongorakészítő – ki jóbarátom ugyan, de ezúttal bocsásson meg, hogy ipa-

² Beregszászy Lajos: A hazai zongoraipar érdekében. Véd- és vádirat. Budapest, 1879. 23. l.

ri érdekeink kérdésében nem ismerek jóbarátot – mintha firmájának létkérdése úgy parancsolta volna, legfőbb feladatául tűzte ki: elsősorban Liszt kanonok urat, s aztán minden lehetséges zongoravirtuózt és zongoranyomorítót megnyerni, hogy nyilvános hangversenyekben, szalonokban, úton-útfélen, Bécsben és Budapesten, csak az ő készítményein játszanak; az levén e hiúságnak látszó célja háta megett, hogy majd a nagy közönség is utánozván a minden névvel nevezhető művész urakat, csak Bösendorfer zongorán játszik.”³ Ha ismét elvonatkoztatunk a megfogalmazás keserű-gúnyos hangjától, itt is a valós tényeket fedezhetjük föl. A tizenkilencedik századi hangszerkészítők egyetlen „reklám-lehetősége” volt az előadóművészi gyakorlat. Minél jelentősebb művészek játszottak minél gyakrabban egy-egy műhely, gyár hangszerein, a közönség, a potenciális vásárló, az amatőr muzsikusz számára annál vonzóbb és kívánatosabb lett „a nagy művész által hitelesített” produktum. Ezzel a „reklám-lehetőséggel” élt a kor valamennyi hangszerkészítő mestere – több-kevesebb sikerrel, s több-kevesebb áldozatvállalással. A Bösendorfer-cég sokat vállalt – nem kevés sikerrel.

Az első két levélhez aligha kell kommentár. Egyik sem több, egyik sem más, mint elismerő méltánylása a Bösendorfer zongoráknak, amelyeket a gyár Liszt, vagy a Liszt-tanítvány, Menter Zsófia számára küldött. Kiegészítést azonban mindkettő érdemel. Menter Zsófia – a Zenészeti Lapok híradása szerint – az 1870-es év elején játszott Bösendorfer zongoráin. A lap két kis tudósítása: „A zongora Bösendorfer készítménye volt Péter Vendelin raktárából, egyike ama pompás hangúaknak, melyekről múltkor megemlékeztünk.”⁴ „Bösendorfer bécsi zongorakészítő, két pompás hangverseny-zongorát küldött Menter Zsófia k. a. számára használat végett hangversenyeiben. E zongorák mind megannyi remek példányai a zongorakészítés művészetének. – Hangjuk ép oly elbájoló, gyöngéd s ezüst-tisztaságú, mint erőteljes, tömör s a legviharosabb kifejezésekre is alkalmas. Az európai zongoraművészek első hősai beismerik, hogy Bösendorfer zongoráival kevés firma állja ki a versenyt az egész világon, sőt olvadékony báj és zengzetes erőteljességre nézve egyik sem. Kevés firma is van a világon, melynek készítményei oly széles elterjedtség és méltó elismerésben részesülnének mint az övéi. Játékra nézve a legváltozatosabb színezetű hangütésekre ép oly alkalmasak, mint a legfelfokozottabb crescendók kiemelésére.”⁵ (Érdemes itt figyelni azokra a hangzásértékekre, amelyeket az egykorú hallgató leginkább méltányolt: a hangzás szélsőséges kontrasztlehetőségei és a nagy crescendók.)

A másik kiegészítést Bösendorfer üzleti könyve kínálja. A jelenlegi Bösendorfer-gyár is őrzi a cég tizenkilencedik századi, Opus-Bücherként ismert feljegyzéseit.⁶ Ezekben a hatalmas kötetekben 1868-tól hol maga Ludwig Bösendorfer, hol – vélhetően – üzletvezetői bejegyezték az eladott hangszerek opusz-számát, az eladás dátumát, a vásárló személyét, a vásárló lakcímét, a zongora rövid leírását (borítás, hosszúság, típus, szín, szabadalom) és nem ritkán a szállítás módját. Az „opusz-könyvek”-ben a sokezernyi adat között nincs olyan bejegyzés, amely szerint a Lisztnek, illetve Menter Zsófiának küldött zongorák azonosíthatók lennének. Ennek magyarázata a sajtóhírekben ta-

³ Beregszászy, id.m. 21. l.

⁴ Zenészeti Lapok, 1870. X. évf. 18. sz. 287. l.

⁵ Zenészeti Lapok, 1870. X. évf. 19. sz. 270. l.

⁶ Bécs, Canova-Strasse

lálható meg. Két idézet illusztrálja ezt. „Bösendorfer, bécsi udv. zongorakészítő Pesten tartózkodik. Nyolc zongorát hozott magával, kettőt közülük azonnal Liszt rendelkezésére bocsátott. A 30-i hangversenyre pedig külön pompás zongorát küldött le Bécsből.”⁷ „Ritka az a kegyelet, melyet Bösendorfer bécsi zongoragyáros tanúsít Liszt, a zongorakirály irányában. Valahányszor nyilvánosan játszik, mindannyiszor maga lejön személyesen Bécsből, magával hozván egy pár pompás hangversenyi zongorát, melyet a nagy mester rendelkezése alá bocsát. A legutóbbi alkalommal is maga jelen volt, s midőn a magánjátékra kerül a sor, mindannyiszor maga nyitja fel zongoráját s rendez el az elrendezendőket. Nincsen is, melyben 10–12 zongorát ne bocsátana a mester rendelkezése alá s a hol tartózkodik, ott mindig egy pár legpompásabb zongora díszíti tőle Liszt salonját.”⁸ További újsághíreket is lehetne idézni az itt közölték erősítésére, azokat a híradásokat, amelyek közlik, melyik „Liszt-zongora” hová került tovább, ki vitte magával újabb és újabb városokba a Liszt-szignatúrás hangszereket, hol szóltak meg ezek a zongorák immáron „Bösendorfer–Liszt” kettős hitelesítő jelzésével.⁹

Nem lehet véletlen, hogy a valóban Liszt-hagyatékból ismert hangszerek sem szerepelnek az opusz-könyvekben.¹⁰ A Bösendorfer-cég ezeket a hangszereket üzletileg nem elkönnyvelhető tételként kezelte. Számolatlanul és megszámlálhatatlanul bocsátott Liszt rendelkezésére hangszereket, Peter Wendelin, Joseph Chmel kereskedőcége révén épp úgy, mint közvetlenül.¹¹

Ennek a – sok éves – kapcsolatnak ismeretében érthető és természetes a második levél szövege, a Bösendorfer-hangszereket értékelő, dícsérő, nyilvánosságnak is szánt néhány sor. Az egykorú sajtóból jólismert, hangszermárkákat „reklámozó” nyilatkozatok születése ritkán követhető ílymértékben nyomon.

Liszt harmadik levelében két hangszertörténeti adat található. Az egyik: ebből az írásból lehet megtudni, hogy Bösendorfer Liszt számára 1874-ben Rómába is küldött zongorát. A másik: a hangszer hangolás-stabilitása. Ismerve a kor zongoráival kapcsolatos, gyakran visszatérő panaszt a nehezen hangolhatóság, a gyors elhangolódás miatt, akkor érthető, hogy Liszt őszinte méltánylással szólt Bösendorfer zongorájáról, amely hangolás nélkül viselte el a szállítást, a hőmérséklet-változást és „minden strapát”. Ez a hangszer egyébként szintén nem szerepel az opusz-könyvek feljegyzései között.

⁷ Zenészet Lapok, 1869. 30. sz. 477. l.

⁸ Zenészet Lapok, 1873. 11. sz. 87. l.

⁹ A szegedi zene és dalegylettől Sípos Antal hangversenymeghívást kapott. „Ez alkalommal magával viszi ama kitűnő szerkezetű és bájos hangú Bösendorfer zongorát is, melyet Liszt Ferenc [...] használt, s amelybe emlékül sajátkezűleg beírta nevét.” Zenészet Lapok, 1869. 32. sz. 513. l.

¹⁰ A budapesti Liszt Ferenc emlékmúzeumban őrzött, 7.561 opusz-számú zongora sem azonosítható az opusz-könyvek alapján. Ez a szám ott hiányzik.

¹¹ Az adatok az 1860-as évektől végigkövethetőek a sajtóhírek alapján.

„Piano octavier“

Hochgeehrter Herr,

Sie haben einen glücklichen Griff gethan: das Pedal, mittelst welchen die Octavirung aller Töne des Pianoforte leicht zu bestellen. Dadurch, Vermehrung des Klanges und der Wirkung, selbst bei den zarten Stellen günstig anzuwenden. Längst wünschte ich solche Erungenschaft, und danke Ihnen sie vortrefflich getroffen zu haben. Deren Verbreitung in allen Landen scheint mir gesichert. Nennen wir sie in deutscher Sprache: „Clavier mit octovirenden [!] Pedal. „Französisch kürzer, Piano octavier.“ Englisch und italienisch werden sich die Benneungen [! Benennungen] leicht finden.

hochachtungsvoll ergeben

F. Liszt

22^{ten} April, 84, Wien.

Az „oktávoló kalapáczongora“ ötlete és első megvalósítása a 18. század végére datálható. Korai változatainak elkészítői vélhetően nem új hangzásigény kielégítésére törekedtek, hanem a cembalojátéknál megszokott kopulázási lehetőség (tizenhatlábas, ill. négylábas) transzponálására. Látszólag hasonló, funkciójában és motivációjában azonban különböző a 19. század második felében konstruált oktávoló zongora. A hangszerépítők ekkor már nem a cembalo-mechanika rekonstruálására törekedtek, hanem olyan zongora építésére, amely megkönnyíti a zenekari hangzás egyetlen hangszeren történő megszólaltatását. A korszak hivatásos előadóművészeinek ez éppoly fontos lehetett, mint a virágzó házimuzsikálás amatőr játékosainak.¹²

Ludwig Bösendorfer a 19. század utolsó negyedében kísérletezett a pedálos, oktáverősítéses zongora építésével. Kísérletei eredményesek voltak. Egyik, ilyen konstrukciójú zongoráját a bécsi Gesellschaft der Musikfreunde őrizi (382. számmal), és a Kunsthistorisches Museum hangszerkiállítása mutatja be.¹³

A zongora palisander borítású. A klaviatúra fedőlapján a „Bösendorfer“-jelzet olvasható. A rezonánsan az 1862-es londoni kiállításon nyert kitüntetés bélyegzője: „Medaille General Excellence of Pianos, 1862 Londoni honoris causa“. Opusz-száma nincs. 1919-ig a Bösendorfer-cég tulajdonában volt. Feltételezhetően a hangszer a gyár mintegy prototípusként őrizte. A Bösendorfer hagyatékából került a Gesellschaft der Musikfreunde tulajdonába. Hétoktávós (A₂–a⁴) terjedelmű. A₂–H₂ egyhúros, C₁–E₁ kéthúros, F₁-től végig hármashúros. A₁-től a⁴-ig a középső húrok az alsó oktávra hangoltak. Hangzásukat a középső pedállal („Oktavkoppelung“) működtethető tompítórendszer irányítja. Ez a tizenhatlábas pedál a hangszeren az egyetlen újítás; egyébként normál építésű, bécsi mechanikás zongora.

A Kunsthistorisches Museum katalógusa szerint a zongora 1875–1876-ban készült. A datálás indokolása nem ismert. A katalógusban közölt, 1884. május 10-én írott Liszt-levél ezt a datálást nem zárja ki, de nem is bizonyítja. „Ich bestehe

¹² E.M. Harding: *The Piano-Forte, 1898*. Da Capo Press, New York, 1973. „Octave couplers and 'duoclave' pianofortes.“ 105–108. l.

¹³ Kunsthistorisches Museum, Wien. *Katalog der Sammlung alter Musikinstrumente, I. Teil, Saitenklaviere*. Wien, 1966. 57–59. l.

darauf, liebster Freund, dass Sie das piano octavier, welches bereits fertig ist, baldig nach Weimar expedieren. Die 'Tonkünstler-Versammlung' – vom 23ten bis 28ten Mai – ist eine ganz passende Gelegenheit zur Bekanntmachung und Propagirung dieses empfehlenswerthen, wieder erfundenen und von Ihnen construirten Instruments. Dessen Vortheile zeigen sich klar, und ohrenscheinlich. Stets dankend ergebenst / F. Liszt."

Ha ismeretlen lenne Bösendorfer és Liszt több évtizedes kapcsolatának intenzitása, akkor talán hihető lenne, hogy a zongoragyár már a levél keletzése előtt mintegy évtizeddel is készítette ezt a típust, s Liszt elnevezési javaslata csupán késői udvariassági gesztus lett volna – mindkét részről. A korábról ismert és a most publikált Liszt-leveleket csupán néhány hét választja el egymástól.

A most közölt levél Bösendorfer „oktávoló zongoráját” új vívmányként értékeli. Elnevezési javaslata, máig használt elnevezési ötlete is ekkor született. Nem hihető, hogy ez a javaslat a hangszer születése után mintegy tíz évvel keletkezett volna. Ez az újítás ugyanis a kor zongorajátékát volt hivatott szolgálni. Ki lett volna méltóbb annak elnevezésére és propagálására, mint a 'próféta-Bösendorfer egyedüli ura, Liszt Ferenc'?

Als lebenswürdige, reichliche
 Gesandtin, überbringt Ihnen
 Fräulein Sophie Meuter einen
 Nachrich von der kleinen Stadt,
 wo täglich Ihr Lob, geheimer Herr
 und Freund, erschallt. Dank
der herlichen 4 Hängel welche
Sie die besondere Freundschaft
hatten bisher zu senden, ist
 unsere musikalische Existenz in Loxand.
 auf das angenehmste angestaltet.
 Zu dem getragenen Concert fungierten

1/1. ábra

Liszt 1870. szeptember 26-i levelének autográfja

2. Die. in Fließel glänzendt;
 Fräulein Sophie und Hr. Tawins
 spielten Wunderbar mein Doppel
 Concert, - und mit Michalowitzh
 und Leway die Ouverture zu Coislan
 und das Vorspiel der „Meisteringer
 8 händig.

Empfangen Sie, geachteter Freund,
 meinen aufrichtigen Dank, nebst
 der Versicherung meiner Hochachtung
 und Ergebenheit

Breslau 26^{ten} Sept 76.

1/2. ábra

Az 1870. szeptember 26-i levél folytatása

Geehrter Herr und Freund,

Die Anerkennung welche ich
 seit Jahren ihren vorzüglichen
 Instrumenten zolle, ist eine
 gänzlich aufrichtige, unbefangene,
 und unparteiische. Glücklicher
 Weise steht auch der Ruf der
 Börsendorfer Flügel allgemein
 so fest und glänzend, dass es
 schwierig fallen dürfte ihn
 noch zu vermehren. Übrigens,
 wenn Sie es passend finden, meine

2/1. ábra

Liszt 1870. október 9-i levelének autográfja

letzten Dankes Worte (durch
Fräulein Theater überbracht) zu
veröffentlichen, so bin ich gerne
damit einverstanden, in der Über-
zeugung nur Wahrhaftes, mäßig
und gelassen gesagt zu haben.

Nochmal verbindlichst dankend,
verbleibt Ihnen stets, mit aus-
gezeichnetester Hochschätzung, ergeben

J. S. J.

Sexand 9ten October 70.

Verehrter Freund,

Meinem aufrichtigen Dank
für ihre überaus guten Notizen
aus der Wiener musikalischen Welt
möchte ich gerne einige derselben
beifügen. Hierorts aber fehlt
es ganz und gar an Novitäten und
Bühnen-Jagd, nehmen Sie also
Verlieb, wenn meine heutigen Zeilen
mir eine einzige, mühseligen
sehr frommen, Künstlerische, Aufgabe
erwähnen, nämlich: der häufige
Gebrauch ihrer Flügel, welche unter
anderen Vorzügen auch eine winterliche
Unverstümmtheit besitzt. Seit seiner
Expedition von Wien, hat ^{ich} kein Stauer
berührt; gleichwohl bewährt er sich

3/1. ábra

Liszt 1874. augusztus 28-i levelének autográfja

in schön klingender Harmonie,
 mich leistet höheren Widerstand
 allen Strapazen und Temperatur
 Einflüssen.

Bis Ende Januar werde ich hier,
 still arbeiten, verweilen; dann
 gehe ich direct nach Pest zurück,
 und Mitte April, nach Weimar.
 Mein Denken und Trachten verlangt
 fernerhin bloß Ruhe und Absonderung.

Diese bekommen mir am Besten in
 meinen alten Jahren, und halten mich
 aufrecht im geistigen Verkehr mit
 meinen lieben, wahren Freunde. Als
 solche, grüßt Sie und ihre Frau,
 herzlich und ergebenst

J. Liszt

28ten August 74, (Vlad'Érte)

Die spirituellen Flüchtigkeiten sind
 hier richtig angelangt; deren Fortschrei-
 tung bis hierhin im Februar nach
 Pest, zur Beförderung meiner dortigen
 Regelmäßigkeit.

Hochgeachteter Herr,
 Ich habe einige glückliche
 Erfahrungen über das
 Mittel, welches die
 Oritavirung aller Töne
 der Pianoforte leicht zu
 bestellen. Dadurch, Vermehrung
 der Töne, und die
 Zeit über den ganzen
 Tag, während der
 Längst Wünschte ich
 solche Erfindung,

4/1. ábra

Liszt 1884. április 22-i levelének autográfja

und danke Ihnen sie
 gütlich getroffen zu
 haben. Deren Verbreitung
 in allen Ländern scheint
 mir gesichert. Nennen
 Sie sie in deutscher Sprache.

„Clavier mit octovirenden
 Pedal.“

„Französisch Kürzer.“

„Piano octavier.“

Englisch und Italienisch
 werden die Benennungen
 leicht finden.

hochachtungsvoll
 ergeben
 22^{ten} April 1841. Wien. F. List.

Grabócz Márta:

AZ INTONÁCIÓ-ÖRÖKLÉS SAJÁTOSÁGAI LISZT ZONGORAMŰVEIBEN

„Minden műfaj megfelelő témátípusok, intonációk találkozása, együttese számára keret és életheletőség. Minden korban mások és mások a zenei típusok... A műfajok változása, tartalmának átalakulása annak a jele, hogy a változó típusok más világot teremtenek maguknak.”¹

Máig eldöntetlen kérdés, hogy Liszt programcímmel ellátott és ciklusba rendezett zongoraművei (pl. az „Années de Pélerinage” darabjai) a hangszeres műfajok mely kategóriájába tartoznak. A lexikonok „lírai karakterdarab” vagy „etüd” címszavai alatt éppúgy találkozhatunk velük, mint a „romantikus variáció”-nál²; Carl Dahlhaus egyhelyütt³ az abszolút- és programzene közti lépcsőfokként utal rájuk. Anélkül, hogy további definíciókkal kísérleteznénk, leszögezhetjük: e művek a hagyományos (azaz beethoveni) hangszeres (ez esetben: zongorás) műfajokon *túl* és a szimfonikus költemény értelmében vett – forradalmian új – programzenén *innen* helyezkednek el. Az új zongoraművek történeti egyediségére, műfaji-formai heterogenitására Liszt mindenáron való újítási-akarása adhat magyarázatot.

A Beethoven-örökség továbbvitele, a beethoveni szellemhez való hűség Liszt számára egyet jelentett a tartalom-esztétikai elkötelezettséggel s egyben az új tartalomhoz illő újfajta szerkesztési-formálási elvek kialakításával. Már a legelső zongoraművek, az Album d'un voyageur (1836) előszavában körvonalazza azt az ars poeticát, amelyet hangszeres műveinek írásakor mindig szem előtt tart majd: „Az első [rész] olyan darabok sorozata lesz, amelyet nem köt a hagyományos formák egyike sem. Nem illeszkednek megadott keretbe, de épp e darabok során jelentkeznek majd azok a ritmusok, tempók, zenei képletek, amelyek legjobban kifejezik az álmokat, szenvedélyeket és gondolatokat, melyek sugalmazóik voltak.”⁷

A weimari időszakban – 1830 szellemét őrizve – Liszt programzenei vitairataiban továbbra is úgy jelöli meg a művész feladatát, hogy zenéjével az adott korhoz illő új tartalmat, „temperamentumot”, az ún. „filozófiai eposzok” újszerű tárgyát, a Byron-, Goethe- Mickiewicz-hősöknek megfelelő új karaktereket keltse életre. A tartalom

¹ Ujfalussy József: Az esztétika alapjai és a zene. Főiskolai jegyzet. Budapest, 1978. 136. l.

² lásd az MGG (Musik in Geschichte und Gegenwart) megfelelő címszavait

³ Carl Dahlhaus: Musikästhetik. Köln, 1967. 90–91. l.

módosulásával természetesen ismét együtt jár a szerkezet, nagyforma megújításának gondja; ekkorra kristályosodnak ki Liszt zongoraműveiben az új „keretek” főbb típusai: az újfajta „statikus” fejlesztésű variáció alapuló evolúciós forma, a kombinált szerkezetek (ciklikus forma, szonátaforma és variációs forma együttese), valamint a hídszerkezetek.

A hagyományos (beethoveni és kortársi) zongorás műfajok e „kétszintes” (szerkezeti és tartalmi) forradalmasítása a művész és közönsége közti — már amúgy is romló — kapcsolat megőrzésének fokozott gondját-feladatát róttá a zeneszerzőre. A konszenzus megtartása érdekében Liszt kettős megoldáshoz folyamodott. Egyrészt vállalta a cím, verses mottó vagy epigráf felhasználását, azaz a fogalmilag közvetített kapcsolatteremtést, mint külső programot. Másrészt átvette a Beethoventől és kortársaktól örökölt jellegzetes intonációkat, témátípusokat, melyek a belső program, a zenei cselekmény követését, a forma jelentés-logikájának felismerését könnyítették. Ez utóbbi természetes folyamat a zenetörténetben, hiszen minden zeneszerző „sokféle elemet foglal össze zenei világképében, ... az öröklött intonációtípusokat illeszti be sajátos jelentéssel a maga világába.”⁴

Liszt zongoraműveiben az intonáció-öröklésnek két jellegzetes mozzanatát kísérhetjük figyelemmel.

A) Az új, zongorára írott karakterdarab vagy variáció — amely kicsiben néhol egymaga vállalkozik a „filozófiai eposz” sugallatának zenei megfogalmazására (pl. Obermann völgye, Dante-sonáta) — *nemcsak a beethoveni és kortársi zongorás műfajok* (szonáták, bagatellek, rondók, etüdök, scherzók stb.) főbb témátípusait örökíti át, *hanem egyéb hangszeres, vokális műfajok* (szimfónia, kvartett, opera) legjellegzetesebb intonációit is „áthangszereli” a zongora tartalmi-technikai szintézisre törő nyelvére. Így fordulhat elő, hogy egy zongoraművön belül (pl. Nagy koncertszóló, H-moll ballada, Obermann-völgye) egymás mellé kerülhet — akár variáció formájában is — a Beethoven-sonáták *apassionato* témája, egy romantikus szimfónia vagy nyitány pasztorális- vagy vihar-részleteinek megfelelő zongora-letét, a Beethoven-kvartettekől ismert hangszeres recitativo vagy épp népdal-stilizálás, sőt a francia-olasz nagyopera patetikus áriáinak zongora-változata.

B) Az intonációk öröklésének másik Lisztre jellemző sajátossága a címek (vagy verses mottók, epigráfok) programatikus hatásában keresendő: az átvett témátípusok olykor egyénített, különös alakot öltenek, sőt jelentésváltozáson mennek át.

A különböző alkotóperiódusokból származó, különböző formájú és formátumú művek témái öt nagyobb csoportba sorolhatók. Az első kettőbe a hagyományos — többnyire szonátákból, szimfóniákból örökölt — gyors és lassú tételtípusoknak megfelelő témák tartoznak; a harmadik egy ősi, makám-szerű, *cantus firmus*-hoz hasonló témátípus alkalmazása az új eposz-tartalomnak megfelelően, míg a negyedik a kortárs opera-szerzők különböző ária-típusainak ill. a deklamáló, recitativo-szerű témátípusnak zongorán való újrafogalmazása, stilizálása. Az ötödik csoport az intonáció-módosítás gyakoribb eseteiből mutat be egy-egy jellegzetes példát.

I/1. A beethoveni „*apassionato*” témakarakter persze módosult Liszt darabjaiban, ami egyrészt az általa használt angol mechanikás Broadwood gépezetű hangszer

⁴ Ujfalussy József i.m. 128–129. l.

adottságainak köszönhető, másrészt az új zongoratechnikának, amelynek kidolgozásán 1832-től, Paganini-élményétől kezdve fáradozott, és amelynek első gyümölcsei 1838-ban – a Paganini-etüdökben és a Transzcendens etüdök első változataiban – érlelődtek meg. Az új technikai virtuozitás legmerészebb, legegységesebb elemei közé tartozik – hogy csak néhányat említsünk – a több (két, három, esetleg négy) rétegű faktúra, amely több különböző mozgásformájú, irányú, ritmizálású szólamot vagy szólampárt egyesít (pl. *Transzcendens etüdök* No. 2. a-moll); a gyakran több szólamban vezetett, legkisebb értékeiben tizenhatod-mozgású passzázsok (diatonikus, kromatikus vagy distancia-skála szerint), ill. hármashangzatfelbontással (pl. *Feux follets, Mazeppa*); a többszólamú (pl. 3+3) akkordikus felrakásban megszólaltatott téma szintén többszólamú, 16-od mozgású komplementer figurációval (pl. *Mazeppa, Vision, Eroica* stb.).

Ezeknek a virtuóz és expresszív képleteknek megjelenése módosította a „szenvédélyes” vagy „agitato” karakterű témákat. Az *Orage* c. darabban a váltóhanggal színezett hagyományos hármashangzat-tematika kap expresszív, bő kvartos moll skálát körülíró komplementer kísérszólamot. [1. kotta]

Az *Orage* expresszív kísérfigurációjának egy osztinato-változata jelenik meg a *Funérailles* középrészében, a közeledő, egyre erősödő felvonulás, menetelés zenéjében, szintén hármashangzat-tematikához társulva (111. ü.-től, majd 145. ü.-től). A *Pensée des morts* c. darab (melynek 1834-ben írta első változatát Liszt) tulajdonképpen első témája („lamentoso”) – „agitato assai” előkészítés után – 16-od ritmusú, akkordikus, komplementer kísérettel szólaltatja meg a később zsolozsmázva belépő „De profundis” antifóna-dallamát. [2. kotta] A *Dante-szonáta* „lamentoso” főtémája (Presto agitato assai) a kromatikus moll skála hangjait kettőzi, és ezt a „témadallamot” látja el a kíséret az etüdökből jól ismert komplementer akkordikával. Nem véletlenül nyilatkozott darabjáról a fiatal Liszt a következőképp – összekapcsolva a zenei kifejezés és a technikai virtuozitás problémáját. „L’expression de ce morceau est la fureur, l’horreur, l’indignation, la vengeance, le délire; pour rendre tout cela il faut un poignet d’Hercule”⁵

Az „*appassionato*” tematika egy távolabbi rokona jelentkezik *egyszólamú motívikával* az *Ab irato* (haraggal, dühvel) c. etüdben, a *Scherzo és Induló* c. mű első részének melléktémájában, ill. a kidolgozás fugájában, valamint a *h-moll szonáta* allegro energico főtémájában, ill. fugájában.

1/2. A *Scherzo*-témák is az új virtuóz elemekkel lesznek gazdagabbak, néha a zenekarszerűségig vibrálóan sokszínűek. Hagományos típusukkal, a játékos, könnyed *giocoso, leggiero* tematikával a *Feux follets, Au bord d’un source, Waldesrauschen, Gnomenreigen, St. François d’Assise: La prédication aux oiseaux* c. karakterdarabokban, valamint a *Scherzo és Induló*ban találkozunk. [9. kotta]

Mivel e típus jellemzője a táncos ritmusú diatonikus dallam, melyet trillázó vagy körülíró 16-od, 32-ed figuráció kísér, ezért könnyű felismerni megfelelőiket a címmel nem jelzett művekben, ill. tételrészekben: pl. a *Dante-szonáta* 2. epizódjában, amely a *lamentoso, rubato* szakaszok után egyértelműen a zárás felszabadultságát, a feloldást jelképezi. (167–178. ü.)

A *Scherzo*-témák *groteszk, bizarr alakjával* a nyitótémák közt nem találkozunk, de a karakterdarabok csaknem mindegyikében (*Feux follets, Au bord... , La prédica-*

⁵ Auguste Boissier: Liszt Pédagogue. Paris, 1975. 53. l.

tion... stb.) – a variációs szerkesztéselv egyik célpontjaként – fellelhetjük az „elhangolt”, a groteszk, bizarr hangzású témavariánst. E karakter megvalósításának eszköze vagy a – többnyire négy soros – témán belüli félhangos tonális transzpozíció (pl. *Au bord...*), vagy az adott hangnemben és a megszokott funkciós kapcsolatok közt váratlanul, távolinak tűnő harmónia bevezetése (pl. fisz-mollban C-dúr szeptim: *St. François d'Assise: La prédication...* 38. ü.), vagy a kromatikus, idegenszerű váltóhangok előkéiben, 16-odokban való glisszandós bevezetése (pl. *Feux follets*: 28. ü.-től).

I/3. Hagyományos, a klasszikus zenére jellemző dúr, diatonikus, forradalmi aszociációjú indulódallamokkal Lisztnél már csak elvétve találkozunk (*h-moll ballada* átvezetése: Tempo di marcia; *Orange*: középrész, *Wilde Jagd*); még a *Mazeppa* heroikus-patetikus indulótémája is moll alakban mutatkozik be. Annál gyakoribb viszont a *gyászinduló* megjelenése különböző szerepkörben. A költői ill. képzőművészeti alkotás sugallta a gyászinduló teljes műre való kiterjesztését, abszolutizálását a *Pensieroso*-ban. E mű későbbi felhasználása a *La Notte* c. darabban már a gyászinduló értelmezésének abba az irányába mutat, amely a témát a nemzeti gyász, a nemzeti szabadságharc elsíratásának jelképévé teszi. A *Funérailles*-t köztudottan a szabadságharc bukásának emlékére írta Liszt, a *La Notte* későbbi középrészének felírata ugyancsak e motivációra utal. A *Sunt lacrimae rerum* a maga Himnusz-idéeteinek szimbolikus felhasználásával, az idézetek sorrendjének dramaturgiájával szintén ezt az inspirációt igazolja.

A gyász absztrakt zenei megjelenítése (a korai *II Pensieroso*) és a magyar történelem által inspirált gyászindulók mellett azonban felbukkan a hősi eposz eszmekörével kapcsolatot teremtő, Beethoventől és a francia operától örökölt gyász-intonáció is a *Nagy koncert-szólo* „Marcia funebre” felíratú variációjában. A Beethoven-szimfóniák intonációs örökségének folytatására, átvételére vonatkozó feltételezést igazolja az a tény, hogy a Marcia funebre basszusszólamában – az *Eroica* lassútételének mintájára – kromatikus felfutó előkéket komponált Liszt. [4. kotta]

II/1. A lassú tétel-típus *pasztorál-témáinak* jellemzője a nyugodt tempójú, széles ívelésű dallam és az egyenletesen lüktető, lejtő vagy hullámszó kíséret. Korai változataik *pasztorál-jellegét* még főként csak a dúr dallam kvintet és felső váltóhangot kiemelő váza biztosítja (*Au lac de Wallenstadt, Pastorale*) [10. kotta], míg később a *pasztorál-jelleg kifejezésének* funkcióját egyre jobban a kíséret figurációja, faktúrája veszi át. Másképpen kifejezve: a témák „a színszerű fogalmazást hangsúlyozzák, ... a kolorizmussal, a mozgáselemek kiemelésével, túlfokozásával ... színfoltok öltének testet magában a dallamban.”⁶ Ezt az állomást jelzik a *Paysage, Harmonies du soir* főtemái, amelyekben a kíséret veszi át a főbb szerepet.

A *pasztorál-témák* késői változatai (*Les Jeux d'eaux à La Villa d'Este, Aux cyprès...* 1877) pedig – az impresszionista témaalkotást előlegezve, megelégszenek a legegyszerűbb dallami-harmóniai fordulatok színelemmé, hangzássá alakításával. [11. kotta]

A fenti stílusjegyekről ismerhető fel egy-egy téma *pasztorál-karakterűvé* alakult változata a címükben nem-programatikus művekben, mint a *II. Ballada* főtemájának (ún. vihar-téma) élesen kontrasztáló utótagjában (*Allegretto, dolce, Fisz-dúr: 24. ütem*) a *Nagy koncertszólo* refrén-variánsában (198. ü.-től), a *Consolations III.* (Desz-dúr,

⁶ Szabolcsi Bence: A melódia története. Budapest, 1950. 82. l.

Lento placido) dallamában, a *H-moll szonáta* Andante sostenuto szakaszában megszólaló főtéma (2. motívum) variánsában (A-dúr, dolcissimo con intimo sentimento, ppp: 349. ü.-től.) [3. kotta]

A pasztorál-témákhoz tartozik — a dallamrajzot és a kíséret színszerű fogalmazását tekintve — a 47. *Petrarca-sonett* és az *Harmonies poétiques...* 3. darabja. Mindkettőben az „isteni áldás” motívuma (Benedetto sia..., ill. Bénédiction de Dieu...), a harmónia és a nyugalom, béke („cette paix qui m’indonde”) asszociációja teremt kapcsolatot — a panteista szimbolika révén — a vallásos, religioso dallamokkal.

II/2. Az ún. „religioso” témáknak — a megfogalmazásuk szerint — két típusa van. Az első a pasztorál-témák közvetlen rokona, az éneklő diatonikus dúr-dallamosság és a zengő vagy akkordfelbontásos ún. harangozó kíséret révén: ezekben a kiírt karakterjelölés ill. a címadás sugallja a vallásos hangvételt: a *Consolations IV.* darabjának „cantabile con divozione” dallama; a *Sposalizio* ima-témája, (amelyet Liszt később Ave Maria II. címmel vett át kórusra, szopránra és orgonára írott művébe); a *Pensée des morts* első változatának „Andante religioso, quieto parlante” záró „vigasz”-dallama, és ugyanennek a műnek későbbi verziójában a zsolárszerű, „quasi cloche” kíséretű imadallam.

A vallásos témák másik csoportját a hangsúlyozottan pentaton motivika és a jellegzetessé tett, korálszerűen homofónná egyszerűsített harmonizálás jellemzi. A címükben, epigráfjukban egyértelműen vallásos asszociációkat keltő művekben ez a pentaton motivika legtöbbször a „hit” vagy az „áldás” gondolatához társul, a hit vagy áldás jelképeként szólal meg: *Invocation* („élévez-vous, voix de mon âme”), *St. François d’Assise: La prédication aux oiseaux* (Szt. Ferenc megáldja a madarakat); *St. François marchant sur des flots* (a hitet jelképező láng felmutatása); *Sursum corda*. [12. kotta]

A fenti két típus bizonyos tulajdonságait — a pentaton dallam-vázat, lásd „Con divozione” — (*Consolations IV.*) — és az áldás-témák korálszerű harmonizálását — egyesíti a nem programszerű darabok közül a *H-moll szonáta* Andante sostenuto Fiszdúr melléktémája (331. ütem), amelynek intonációs jelentése, rokonsága ílymódon körvonalazható lesz.

III. Az ún. hősi témák típusába tartozó dallamokat ill. zenei gondolatokat elsődlegesen nem zenei képleteik alapján azonosítjuk, hanem funkciójuk rokon jellege miatt: mindegyik téma a hősi eszme-körrel ill. a „filozófiai eposz” zenei megelőzőjével áll kapcsolatban — más-más megvalósulási módot, formát-keretet és címbeli asszociatív tárgyat felmutatva. Akár mozdulatszerűen ritmizált cantus firmus, akár vázlatos képpé egyszerűsített indulómotívum jelzi a tétel indulását, funkciójuk mindegyik esetben azonos: az „eposzhoz” tartozó, azt imitáló zenei karakterek sorozatához, zenei „elbeszéléséhez” akarnak — *jeligéhez* vagy könnyen alakítható *mottóhoz*, *vázhoz* hasonlatos — variációs témául szolgálni. A vázat ezúttal csaknem szó szerint kell érteni: maga a cantus firmus csak a jellegzetes, gyakran szabálytalansága révén markáns ritmikát, a hősi jelleg egyetlen kritériumát biztosítja. E váz meghatározott karakterű kitöltéséről a kíséret felrakása, hangneme (maggiore vagy minore illetve modusok), harmonizálása, dinamikája, tempóvétele stb. gondoskodik. Így fordulhat elő, hogy az alábbiakban bemutatott (ezúttal a grandioso variánsból kiemelt) ún. hősi témák egyidejűleg ölthetik magukra az induló, religioso, parlante-rubato, grandioso téma — ill. intonációtípusok öltözetét. (A II. *Balladában*, *Nagy koncert-szólóban* és a *H-moll szonátában* egyéb ka-

akterekkel és szerkezeti funkciókkal is bővül a bemutatott témák kihasználási köre.)
[14. kotta]

Karl H. Wörner „Das Zeitalter der Thematischen Prozesse...” c. könyvének V. fejezetében – a 19. századvég formáláselveinek tárgyalásakor – szinte egyetlen kiindulópontként kapcsolódik az általunk – Liszt példájára – eposz-elvnek nevezett témakezelés kérdéséhez. „Evolutionsvorgänge in Verbindung mit dem musikalischen Thema sind Entschleierungsprozesse. Und hier zeigt sich besonders deutlich, dass dem Thema in der Musik des 19. Jahrhunderts genau das entspricht, was in der Literatur seit der Weimarer Klassik unter der Entwicklung eines Charakter verstanden wird. Das Thema und seine Behandlung in der Musik, vor allem seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert bis ins beginnende 20. Jahrhundert hat seine Parallele in der Literatur, vor allem im Drama und im Entwicklungsroman der gleichen Zeit. Wenn sich Dichtung und Musik besonders durch den Roman in dieser Epoche so nachhaltig beeinflusst und angeregt haben, dann liegt das in der Gemeinsamkeit des Begriffes Leitmotiv, den die Musik in Oper und Simfonie ebenso von der Literatur übernommen hat, wie die Musik ganz eindringlich besonders den Roman beeinflusst hat.”⁷

IV/1. A 19. századi olasz operák bel canto melodikájával – négy soros, zárt strófazerkezetű alakjában – mindössze négy ízben találkozunk Liszt muzsikájában, főként a fiatakori darabokban. A *Le mal du pays* c. kétrészes, variációs szerkezetű karakterdarabban a romantikus melléktéma-hangnemben (mediáns moll) szólal meg az „Adagio dolente” négy soros arioso-dallama. Ezt a strófikus bel canto ária-típust képviseli a *Bénédiction de Dieu dans la solitude*, a *Tombez larmes* második részének, ill. a *Consolations III.* darabjának dallamai.

IV/2. Liszt zongoraműveiben az ún. hősi témák párját – előfordulásuk számát és jelentőségüket tekintve – a francia-olasz nagyoperák bel canto dallamossága képviseli. Itt is a gesztus, a „rétori mozdulat” határozza meg a téma életét – mint a hősi témák esetében –, de oldottabb, dallamosabb, deklamáló és főként szabályos sorszerkezetet biztosító keretek közt. Az olasz bel canto áriák klasszikusan zárt négysorosságát ez a gesztusokból, patetikus felkiáltásokból születő dallamvilág már nem képes fölépíteni, de a 3–4–5-soros strófazerkezet kialakításának lehetősége még adva van számára. [5. kotta]

Ez a legtöbbször expresszív, szavaló dallamosság kétféle szerepkörben jelenhet meg Liszt zongoraműveiben. Az operai tematika legelőször kivétel nélkül a svájci, itáliai benyomások hatása alatt megszülető darabokban jelentkezik (pl. a *Petrarca-sonettekben*, a *Les Cloches de Genève* és az 1837-ben befejezett *Harmonies du soir* témáiban); majd később az olasz áriák mintájára fogalmazott, az *Harmonies poétiques et religieuses* Lamartine-verseit ariózus témába öntő művekben (pl. *Bénédiction de Dieu...*, *Tombez larmes...*) találkozhatunk velük.

A gesztusokat belső zárlat nélkül soroló és egymásra tornyozó dallamépítkezést a *kísérőfaktúra* – az operaáriák akkordfelbontásos vonóskíséretét vagy a hárfafutamok passzázsait imitáló zongorabetét – is jellegzetessé teszi. E két operaáriát imitáló stílusjegy segítségével alakult ki a Liszt-zongoraművek ún. melléktéma-típusa. Némi önké-

⁷ Karl H. Wörner: *Das Zeitalter der thematischen Prozesse in der Geschichte der Musik*. Regensburg, 1969. 197. l.

nyességgel, leegyszerűsítéssel nevezzük meg így a hősi témakörrel kapcsolatos művek kontrasztáló témáit, amelyek vagy új dallamanyag bemutatásával (pl. *H-moll ballada*, *Funérailles*), vagy a „hősi téma” bel canto-alakká módosult variánsával hasonulnak a francia-olasz operai dallamosság fentiekben leírt típusához. (Pl. *Dante-szonáta*, *Nagy koncert-szóló*, *H-moll szonáta*.)

Ezek a „beszédese”, „énekítő” melléktémák legalább két – de olykor többféle – öltözetben jelennek meg a mű különböző pontjain –, a variációs elv hatására. Leggyakoribb alakjukat – többnyire első bemutatkozásukat – a románc-szerű „Quasi arpa” felíratú, egyszólamú, akkordfelbontásos futamot játszó *komplementer kísérszólalom* teszi jellegzetessé (Funérailles – 2. téma, La Notte – 2. téma, Consolations II, H-moll ballada – Mt, Nagy koncert-szóló – Ft, H-moll szonáta Ft-var. 125. ü.). Ez a hárfát imitáló kíséret éppen csak kiemeli, hangsúlyozottabbá teszi a szavaló-deklamáló „ének-szólalomot”. [7. kotta]

Ugyanez a „parlante” téma azonban – a zenei cselekmény egy későbbi, felfokozottabb pillanatában „transzcendensebb” vagy épp patetikusabb, expresszívebb karakterrel is visszatérhet. Ezt a változatot a magasabb regiszterbe emelt, esetleg oktávval kettőzött, gyakran forte dinamikájú „canto” és a zongora több regiszterét bejáró, aprózott, olykor teljes zenekart imitáló kísérszólalom jellemzi. [8/a, b. kotta]

Ez a parlante és rubato operai deklamálás és kitérő jellegű kitérő jellegű vált a melléktéma vagy kontraszt-téma szerepkörének, hogy még a *H-moll szonáta* Andante sostenuto, „religioso” hangvétellel indított melléktémája sem mentes a francia-olasz stílusjegyeiktől (lásd a téma különböző alakjait a 331. ütemtől, majd a 398. ütemtől kezdődően).

IV/3. A gesztusos-deklamáló bel canto témáknak egy jellegzetes és viszonylag gyakran visszatérő csoportját képezik a kiírt – vagy kottában nem jelzett – „lagrimoso” ill. „lamento” dallamok. „Lagrimoso” megjelöléssel találkozunk a *Funérailles* már bemutatott témájában, a *Dante-szonáta* II. expozíciójának főtéma- és melléktéma-elemeket vegyítő dallam-variánsában (147. ü.-től); a *La Notte* első részének kadenciájában (40. ü.); „con duolo” felíratral a *La Notte* középső részében (71. ü.) „Andante lagrimoso”-val a *Tombez larmes...* első formarészében; „lugubre” és „parlante” megjelöléssel a *Pensée des morts* korai verziójában; „avec un profond sentiment de tristesse” jellemzi az *Obermann völgye* c. mű korai változatának főtémáját; „espressivo” és „dolente” kifejezések rögzítik a *Nagy koncert-szóló* melléktémájának karakterét (143. ill. 168. ü.).

E típust – mint hagyományos, örökölt intonációt, amely Lisztnél szinte kivétel nélkül a hősi eszmekört zenében megfogalmazó darabokban jelentkezik – legszembetűnőbben az *II lamento* c. etüd variációs témája mutathatja be. [13. kotta]

A különféle lamento-dallamok és motívumok – gyászindulóval kombinálva – nőnek fel egy teljes tétel tematikus anyagának rangjára a Vándorévek III. kötetének siratóiban (*Aux cyprès de la Villa d’Este–I.*, *Sunt lacrimae rerum*, *Marche funèbre*).

IV/4. A recitativo-szerű vagy meghatározott szövegre elképzelt hangszeres témák részben a korai zonograművek, részben pedig a beethoveni hangszeres-szimfonikus hagyományt folytató összetett szerkezetű darabok sajátjai. Az epigráf versét szavaló ill. skandáló mottókkal, témákkal csak a korai darabokban találkozunk: *Lyon*, *Bénédiction de Dieu*, *Vallée d’Obermann*, *Tombez larmes*, *Petrarca-sonettek*, *Invocation*, *Pen-*

sée des morts. [6. kotta] E művek jelentik a hangszeres zene költői nyelvvé („langage poétique”) válásának szó szerinti értelmezését, a „Sprechende Prinzip” ill. „redende Prinzip”⁸ romantikus zenei alaptételének egyik megvalósulását.

A hangszeres recitativók Lisztnél csaknem kivétel nélkül a „beszélő személyek” (Paul Mies meghatározása⁹) jelképei. Jelöletlen, stilizált párbeszéddel találkozunk a „Sposalizio” bevezetésében; beszédes parlando-lamento-val a *La Notte* középrészében; zongorára komponált, nem jelzett csak program által sugallt recitativóval a *St. François d’Assise: La prédication...*, ill. a *St. François de Paule marchand sur les flots* c. darabokban (előbbiben magát a prédikációt jelzi a recitativó, az utóbbi zárórészében pedig a parton álló álmélgató hitetleneket, amint a tengeri átkelést kétkedve figyelik). Kiírt recitativót a *Pensée des morts* c. mű bevezető mottója, a *Vallé d’Obermann* második, valamint a *Nagy koncert-szóló* utolsó variációja tartalmaz.

V. A Liszt-zongoraművek címeinek programatikussága hatása épp az *átvett típusok egyénítésében*, különössé alakításában mutatkozik meg. A következő művek főbb témái a programatikusság címek, epigráfok hatására kapnak egyéni arculatot:

Il penseroso (gyászinduló + makabreszk harmóniai-tonális jelképek)

Les cloches de Geneve (pasztorál-téma + quasi cloche, azaz harangot imitáló kíséret)

Lyon (induló, amely a melléktémában lamentoso-vá alakul az idézet hatására)

Pensée des morts stb.

A fentiekben ismertetett témátípusok, témakarakterek, ill. intonációs típusok mind a 19. század forradalmi-humanista eszméinek elkötelezett Liszt zenei világképének szerves tartozékai. Elszíneződtek tehát olykor a beethoveni és kortársi típusok, mint ahogyan pl. a Scherzo-tematika módosult a játékos, olykor irracionálisan könnyed és lebegő természetzenék, vagy a macabre és groteszk hangvétel irányába; vagy ahogyan a beethoveni apassionato átalakult expresszív–viharos, agitato tematikává; vagy ahogyan a hősi témák jellege-típusából univerzálisan képlékeny, mottó-szerű téma született; ahogyan a bel canto lényegült át a hős portréját lágyabb, oldottabb, nőiesebb és beszédesebb „jellemvonásokkal” kiegészítő parlante-rubatová. De mindez végső soron egy cél szolgálatában állt: hogy a zenét alkalmassá tegye arra a feladatra, hogy saját nyelvén a goethe-i, byroni eposzok hőseit megszólaltassa, „az ő keletkezésüket és alakulásukat kifejezze, sugárzó vagy bukásra hajló pályafutásukat, beteges kitérőseiket vagy felszabadító erőiket, jó vagy rossz végüket ábrázolja.”¹⁰

A „filozófiai eposzok”, Goethe *Faust*-ja, Byron *Kain*-ja és *Manfréd*-je, Miczkiewicz *Dziady*-ja — melyek a 19. századi ember legjellegzetesebb érzelmi magatartásait a kortársi irodalom alakjaival közvetítették —, Lisztet az örökölt típusok módosítására vagy éppen újakkal való helyettesítésére készítették. Csak így, ezekkel a megújított

⁸ V.ö. Hermann Danuser: *Musikalische Prosa*. Regensburg, 1975. 55–67. l. V.ö. K. H. Wörner: *Das redende Prinzip*. In: *Das Zeitalter der thematischen Prozesse*. i.m. 271–274. l.

⁹ Paul Mies: *Das instrumentale Rezitativ*. Bonn, 1968. 57–67. l.

¹⁰ Liszt Ferenc: Berlioz „Harold” szimfóniája. In: Liszt Ferenc válogatott írásai I. Budapest, 1959. 259. l.

zenei elemekkel válthatta valóra zenei hitvallásának egyik alaptételét, amely szerint *„nem vonható kétségbe, hogy a muzsika is visszaadhatja a korunk költőfejedelmei által rajzolt jellemkhez hasonló karaktereket.”*¹¹

Hogy az öröklött és módosított témák, intonációk milyen funkciót töltek be az új tartalomnak elkötelezett zenei cselekményben, formálásban, e témakör vizsgálata jelentené a következő lépést Liszt zongorás műfajainak feltérképezésében, történeti elhelyezésében.

¹¹ Liszt Ferenc: i. m. 359. l.

1. Orage

Presto furioso (♩-104)

Musical score for "1. Orage". The piece is in 3/4 time, marked "Presto furioso" with a tempo of 104 quarter notes per minute. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a dynamic marking of *ff* (fortissimo) and features a series of chords and eighth notes. The bass staff features a rhythmic accompaniment of eighth notes, with some chords and a dynamic marking of *f* (forte).

2. Pensée des morts

lamentoso

Musical score for "2. Pensée des morts". The piece is in 3/4 time, marked "lamentoso". The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff features a melodic line with slurs and accents, and a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). The bass staff features a rhythmic accompaniment of eighth notes, with a dynamic marking of *mf*.

3. H-moll sonata

dolcissimo con intimo sentimento

Musical score for "3. H-moll sonata". The piece is in 3/4 time, marked "dolcissimo con intimo sentimento". The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff features a melodic line with slurs and accents, and a dynamic marking of *ppp* (pianissimo). The bass staff features a rhythmic accompaniment of eighth notes, with a dynamic marking of *ppp*.

4. Nagy koncert - szóló

Andante, quasi marcia funebre.

ten. ten.

espressivo e sostenuto assai

p

8^{va} bassa.....

Rea * Rea * Rea * * Rea * Rea

The musical score for 'Nagy koncert - szóló' is written for a solo instrument, likely a piano. It features a grand staff with a treble clef and a bass clef. The tempo is 'Andante, quasi marcia funebre.' The score includes dynamic markings such as 'ten.', 'espressivo e sostenuto assai', and 'p'. The bottom staff contains a sequence of notes: Rea, * Rea, * Rea, *, * Rea, * Rea.

5. Sonetto 104. del Petrarca

The musical score for 'Sonetto 104. del Petrarca' is written for a solo instrument, likely a piano. It features a grand staff with a treble clef and a bass clef. The score includes dynamic markings such as 'p'.

6. Bénédiction de dieu dans la solitude

The musical score for 'Bénédiction de dieu dans la solitude' is written for a solo instrument, likely a piano. It features a grand staff with a treble clef and a bass clef. The score includes dynamic markings such as 'p'.

D'où me vient, ô mon Dieu, — cette paix..

7. La Notte, 55. ü.

Sempre lento („...dulces moriens reminiscitur Argos.”)
ten.
dolcissimo

pp quasi arpa *pp*

Detailed description: This musical score is for exercise 7, 'La Notte, 55. ü.'. It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It features a melodic line with a 'ten.' (ritardando) marking and a 'dolcissimo' dynamic. The bottom staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with a 'pp quasi arpa' dynamic. Both staves contain triplet markings and are connected by a long slur.

8/a. La Notte, 102. ü.

smorz.
dolcissimo celeste
pp

Detailed description: This musical score is for exercise 8/a, 'La Notte, 102. ü.'. It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps. It begins with a 'smorz.' (ritardando) marking and contains a melodic line with triplet markings and a 'dolcissimo celeste' dynamic. The bottom staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with a 'pp' dynamic. Both staves are connected by a long slur.

8/b. H-moll ballada, mellekte'ma-variáns

appassionato
rubato

Detailed description: This musical score is for exercise 8/b, 'H-moll ballada, mellekte'ma-variáns'. It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It features a melodic line with a 'rubato' marking and a '3' (triple) marking. The bottom staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with a '3' (triple) marking. Both staves are connected by a long slur.

9. Feux follets

Musical score for 'Feux follets'. The piece is in 3/4 time and B-flat major. The upper staff features a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, including a key signature change to B-flat minor for a few measures. The lower staff provides a simple harmonic accompaniment with chords and moving bass lines.

10. Au lac de Wallenstadt

Musical score for 'Au lac de Wallenstadt'. The piece is in 3/4 time and B-flat major. The upper staff contains a simple, flowing melody with eighth and quarter notes. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines.

11. Les yeux d'eaux à la villa d'Este

Musical score for 'Les yeux d'eaux à la villa d'Este'. The piece is in 3/4 time and B-flat major. The upper staff features a melody with a large slur over the first four measures. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines.

12. Invocation

Musical score for 'Invocation'. The piece is in 3/4 time and B-flat major. The upper staff features a melody with a large slur over the first four measures. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines. Dynamics include *grandioso* and *ff*.

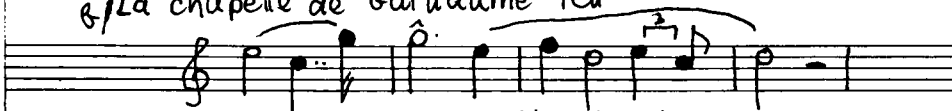
13. Il lamento

Musical score for 'Il lamento'. The piece is in 3/4 time and B-flat major. The upper staff features a melody with a large slur over the first four measures. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines. The piece ends with 'etc'.

14. a/ Lyon



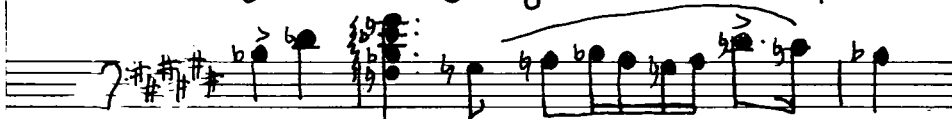
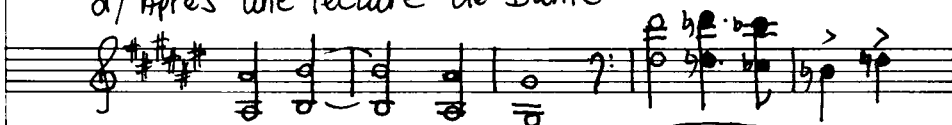
b/ La chapelle de Guillaume Tell



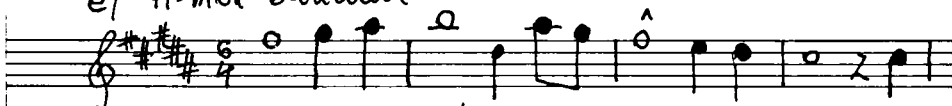
c/ Aux cyprès de la villa d'Este 1869/



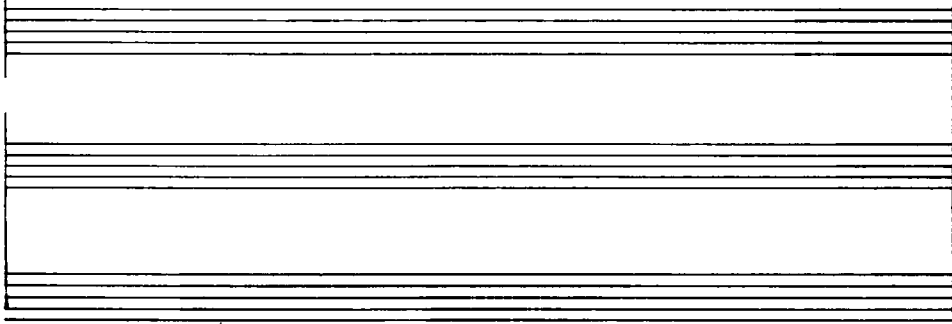
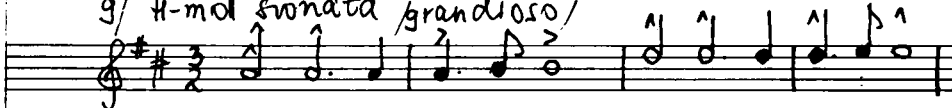
d/ Après une lecture de Dante



e/ H-moll ballada

f/ Nagy koncert-szóló
grandioso

g/ H-moll sonata grandioso/



Szőnyiné Szerző Katalin:

„A FÁBÓL FARAGOTT KIRÁLYFI” SZÖVEGES DOKUMENTUMAI

A Bartók Archívumban őrzött Balázs Béla-hagyatékából 3 magyar és 1 német nyelvű forrás tartalmazza *A fából faragott királyfi* szövegekönyvének Bartók számára készült szövegváltozatait. Az első forráshoz Bartók széljegyzeteket is fűzött, melyek a jövőendő táncjáték belső arányaira, tagozódására, egyes részek tervezett zenei karakterére vonatkoznak. A széljegyzetek – bepillantást nyújtva a zeneszerző első vázlatos zenedramaturgiai elképzeléseibe – néhány izgalmas új adattal egészítik ki a Bartók-táncjáték keletkezéstörténetét. A Balázs Béla szövegvariánsok vizsgálata a táncjáték irodalmi előzményeinek történetét teszi teljesebbé.

Balázs Béla táncjátékának szövegét ma háromféle nyomtatott szövegváltozatból ismerheti meg az érdeklődő: 1) A táncjáték első kiadása, Nyugat, Bp., 1912. dec. 16. 879–888. l.; 2/a. A M. Kir. Operaház kiadása, Bp., 1917. Bánffy Miklós rajzaival; u.a., 2/b. Balázs Béla: „Játékok”, Gyoma, 1917. Kner kiadás, 7–37. l. Bánffy Miklós rajzaival, „Bartók Bélának” szóló ajánlással; 3/a. A Bartók-táncjáték zongorakivonatának német-magyar-angol szövege, Universal Edition, Wien, 1921.; 3/b. A zongorakivonat német szövegének különkiadása, Universal Edition, Wien, 1922.

A fenti változatok közül az Universal-kiadónál megjelent formát élesen el kell különítenünk az 1912-es és 1917-es alakoktól. A Bartók-táncjáték szövege ugyanis Balázs Béla művének csak a vázlatát veszi át, a mese cselekményére, a színpadon történő eseményekre legtöbbször csak jelzésszerűen utalva. Balázs Béla – önálló irodalmi rangra is igényt tartó – alkotását az 1912-ben és 1917-ben megjelent két szövegváltozat képviseli.¹ A közöttük levő leglényegesebb eltérés a táncok különböző felosztásából származik. Az 1912-ben kiadott táncjáték még csak 8 táncra osztja a darabot, 1917-ben ugyanez a szöveg csekély fogalmazásbeli eltéréssel és a színpadkép módosításával már 10 táncra oszlik.

Balázs Béla kéziratos szövegváltozatai

A Bartók Archívum 3 magyar szövegű Balázs-kézirata egymást kiegészítve kapcsolódik össze, és együttesen alkotja azt az összefüggő forrásláncot, amelyet Bartók a komponálás megkezdése előtt irodalmi forrásként használhatott.

¹ Az Operaház kiadványa bár „Bartók táncjátékának szövege”ként jelent meg, valójában nem azonos a Bartók-mű végleges szövegekönyvével, és nem más, mint a Balázs-szöveg – az operaházi bemutató alkalmából – átdolgozott új kiadása.

Az I. forrás töredékes kézirat: a színpadkép leírása és az első tánc kezdete után több oldal hiányzik, majd a szöveg a királyfi bábkészítési jelenetétől folytatódik a darab végéig.² Balázs Béla kéziratának érdekessége, hogy az író későbbi időpontokból származó sajátkező bejegyzései a táncjáték szövegekönyvének több változatát is kirajzolják.

Az I. forrás alaprétegéből rekonstruálható 1. változat – a későbbi betoldások figyelmen kívül hagyásával – még csak 6 táncból állt, melyben a bábkészítési jelenetnél kezdődött a 4. tánc, az „Intermezzo”-t követő „Nagy ballet és apotheosis” volt az 5. tánc, a lejárt fabáb és a királykisasszony visszatérése, majd az azt követő események pedig együttesen a 6. táncot alkották.

K. Nagy Magda: „Balázs Béla világa” c. könyvében (Bp. 1973. 167. o.) 1912 nyarára datálja *A fából faragott királyfi* megírásának döntő szakaszát. Valószínűleg ekkor keletkezhetett tehát az I. forrásból visszaállítható korai változat, melyet nem sokkal később, a decemberi Nyugat-beli publikáció alkalmából Balázs kissé átdolgozott.

A Nyugatban megjelent táncjáték az I. forrásból rekonstruálható 2. változat szövegével és diszpozíciójával azonos. Ennél a szövegvariánsnál Balázs Béla utólagos betoldásai alapján³ az 5. tánc kezdete előbbre jön és közrefogja az „Intermezzo”-t, a 6. tánc pedig további 7. és 8. táncra bomlik, mely szerint a királykisasszony előtt összecusukódó fák és hullámok – a táncjáték elejére rímelve – a 7., a királykisasszony bűnbánata és a szerelmesek egymásratalálása a 8. táncként kap új tagolást.

Időrendi sorrendben az I. forrás 2. változatához kapcsolódik a magyar szövegeket kísérő teljes *német fordítás (IV. forrás)*, amely Balázs Béla és Kodályné Gruber Emma fordításaként szövegében és a táncok elrendezésében a Nyugatban megjelent nyomtatott változat fordítása.⁴

A II. forrás, amely az I. forrás hiányzó lapjainak pótlására keletkezett⁵, az I. forrásban található piros ceruzás jelzés, mely szerint a „Negyedik tánc” a továbbiakban „5.”-ként értendő⁶, és az Ötödik-Hatodik táncot külön is átdolgozó III. forrás⁷ Balázs Béla táncjátékának a 3. szövegváltozatát alakítja ki. Ha szövegét összevetjük az 1912-ben és 1917-ben publikált alakokkal, bizonyos motívumok megjelenése, a szerkezet

² Az I. forrás nagyalakú hosszúkockás papíron két tintával írt fogalmazvány, fekete tintás húzásokkal, piros ceruzás javítással. Terjedelme: 14 folio^r + 1 félbeszakított folio^r. A lapok számozása: 1., és 8–20. l. (A félbeszakított lap a 2. alsó része.) Az utolsó lapot keménypapírból készült fűzetborítóhoz ragasztották.

³ Lásd az I. forrás 10. és 18. lapján található lapszéli jelöléseket.

⁴ A IV. forrás középnyagúságú, síma, vonalazatlan papíron 42 folio^r. Balázs Béla kék tintás kézírása fekete ceruzás javításokkal az 1–17, és 19–24. lapokon. Kodályné fordítása a 17. és 19. lapokon (fekete ceruza), valamint a 24–42. lapokon (kék tinta) Balázs Béla fekete ceruzás javításaival.

⁵ A II. forrás Balázs Béla magyar szövegű fogalmazványa középmeretű vonalas papíron, 7 folio^r.

⁶ Lásd a forrás 8. lapját.

⁷ A III. forrás Balázs Béla magyar szövegű fogalmazványa kisalakú vonalas papíron, 7 folio^r.

belső módosulása és a szöveg stiláris sajátosságai alapján joggal feltételezhetjük, hogy ez a szövegvariáns már a Bartókkal való együttes munka eredménye.

Csak ebben a szövegváltozatban és majd Bartók táncjátékának szövegében jelenik meg közös motívumként az erdő 4 sor fája⁸ a többi forrás 3 sora helyett, s ugyancsak itt és majd Bartóknál változik meg a Balázs-féle eredeti bábúöltöztetési sorrend (korona, palást, aranyhaj váltakozása helyett palást, korona, aranyhaj a III. forrásban). Mindezeknél jóval lényegesebb, már zenedramaturgiai konzekvenciákat hordozó változtatás a patak táncának külön táncként való kiemelése a II. forrásban.⁹ — Szembetűnő, ugyancsak Bartók hatására utaló jel a II. és III. forrás sajátos stílusváltása is: mindkettőben jól érzékelhető a Balázs-szöveg tömörebb, fegyelmezettebb formálása, az érzelmes, patetikus fordulatok szándékos csökkentése. Ha mindezekhez még hozzáteszünk, hogy fogalmazásában az 1917-es Balázs szövegváltozat majd visszatér a Nyugatból ismerős mondatokhoz, joggal hihetjük, hogy a kétféle nyomtatott verzió közötti átmeneti Balázs szöveg-variáns — a táncjáték első 6 táncának átfogalmazásával — már Bartók sajátos zenei szempontjait kívánta szolgálni, s mint ilyen, a szövegíró és a zeneszerző együttes munkájának dokumentuma.

Összefoglalóan áttekintve *A fából faragott királyfi* eredeti kéziratos szövegforrásait, a Bartókhoz került Balázs Béla források tartalmazzák tehát: 1) a szöveggönyv 6 táncból álló nyomtatás előtti korai rétegét, 2) az 1912-ben megjelent Nyugat-beli alakot¹⁰, 3) az első publikáció teljes német fordítását, 4) a későbbi módosításokból rekonstruálható 3. szövegváltozatot.

A Bartók-táncjáték keletkezéstörténetével foglalkozó eddigi kutatások — elsősorban Kroó György idevonatkozó tanulmányai —¹¹ nem tudták egyértelműen felderíteni, hogyan és mikor kerülhetett a táncjáték szövege Bartók kezébe. Kroó feltételezése szerint a zeneszerző 1913 elején, a Nyugatból ismerhette meg Balázs szövegét.¹² — A Bartók-hagyaték Balázs-kéziratai a „hogyan” kérdésében nagy valószínűséggel eligazítanak: feltehetően nem a Nyugatból, hanem ezekből a fogalmazvány-kéziratokból ismerete meg Bartók a táncjátékot.¹³

A „mikor” kérdésében valószínűleg Kroó hipotézisét kell elfogadnunk. Bár elképzelhető lenne, hogy Bartók már az első szövegváltozattól kezdve (1912 nyarától) több részletben is figyelemmel kísérte Balázs táncjátékát, a források vizsgálata, a Nyugat-beli formát előlegező, Bartók által is fő munkapéldányként használt I. forrás a hozzákapcsolódó teljes német fordítással azt sugallja, hogy Bartók csak 1912. dec. 16. után, a

⁸ Lásd a II. forrás 5. lapját.

⁹ Lásd az említett forrás 6. lapját.

¹⁰ Az I. forrás hiányzó lapjai miatt mindkettőt töredékesen, az első 3 tánc elhagyásával.

¹¹ Kroó György: „Bartók színpadi művei”, Bp., 1962.; Kroó György: „A fából faragott királyfi keletkezéséről” — Magyar Zenetörténeti Tanulmányok Mosonyi Mihály és Bartók Béla emlékére, Bp., 1973. 289–297. o.

¹² Kroó György: „Bartók színpadi művei” i. m. 112. o.

¹³ A magyarországi Bartók-hagyatékban eddigi ismereteink szerint nem maradt fenn a Balázs-táncjátékot tartalmazó Nyugat-szám. A Bartók Archívum könyvtári katalógusában az 1910. jan. 16-i számat csak a teljes 1913-as évfolyam követi.

- táncjáték Nyugatban való megjelenését követően kezdett el Balázs munkájával érdemben foglalkozni.

Bartók széljegyzetei az I. forrásban

Eddigi ismereteink szerint az I. forráshoz kapcsolódó Bartók-széljegyzetek a Bartók-táncjáték keletkezéstörténetének legelső – dokumentálható – pillanatait jelentik. Kapcsolatuk a többi szöveges forrással ugyanakkor a Balázs Bélával kialakuló közös munka egyes állomásait is jól megvilágítja.

Az I. forrás hiányzó eleje és a hiányt már átdolgozott szöveggel pótló II. forrás arra enged következtetni, hogy volt Bartók számára a Balázs-táncjátékkal való ismerkedésnek egy olyan szakasza, melyet bizonyítani ugyan nem tudunk, de joggal feltételezhetünk. Eszerint Bartók első lépésként az 1912-es fogalmazvány teljes kéziratát megkaphatta, majd új szövegváltozatot kért a mű elejéből. Balázs ekkor vihette magával a kézirat első lapjait, és Bartók szóbeli, vagy írásbeli instrukciói alapján 4 táncá alakította az eredeti első 3 táncot (II. forrás). Bartók már a következő „fordulóban” fűzhetette széljegyzeteit a II. forráshoz kapcsolódó régi szöveghez, az I. forrás folytatódó nagy középponti jeleneteihez (fabábjelenet – apoteózis). A forrásokból rekonstruálható utolsó lépésként Balázs – részben Bartók széljegyzetei alapján – új szövegváltozatot írt a fenti jelenetekből (III. forrás).

A Bartók-széljegyzetek feltehetően tehát a közös munka folyamatának egy közbülső láncszemeként keletkeztek és vallanak arról, volt-e már nyoma ebben a korai stádiumban Bartók Balázsétól eltérő dramaturgiai elképzeléseinek.

1917-ben Bartók librettójában majd 7 táncból áll a történet, melyben 4 tánc már Balázs Béla Nyugat-beli szövegében is szerepelt. Ezek: I. A királylanc tánca. II. Az erdő tánca. V. A második fabábtánc. VII. Az erdő második tánca.¹⁴ – A Bartók III. táncaként megzenésített patak tánca – mint említettük – Balázs Béla 1912-es Nyugat-beli szöveggönyvében még nem szerepelt külön táncként, s mint a II. forrás jelzi, valószínűleg már Bartók kérésére önállósult. Hasonló módon, Bartók egyéni leleményeként kap majd hangsúlyozott dramaturgiai funkciót a különváló I. fabábtánc (IV.) és a királykisasszony királyfit csalogató tánca is (VI.).

A „csalogató” későbbi fontosságának a széljegyzetekben még nincs előjele, annál több megjegyzés tanúskodik azonban a fabáb-jelenet és az azt követő apoteózis megformálásának korai műhelygondjairól.

Az első széljegyzet még Bartók kezdeti bizonytalanságáról vall, nem tudja, a fabáb elkészültét követően megtartsa-e a Balázs-szöveg eredeti cezuráját.¹⁵ Majd határozottan dönt: az új tánc, új szerkezeti egység – nála később, mint Balásznál – a fabáb életre keltésénél kezdődjön csak.¹⁶ A jelenethez fűzött további széljegyzetekből vilá-

¹⁴ A római számok Bartók számozását jelölik.

¹⁵ Lásd Bartók fekete ceruzás széljegyzetét a forrás 11. lapján: A Balázs-féle III. változat folytatólagosan következő 6. tánc mellett megerősíti: „*Hatodik*”, s ezt később többszörösen is áthúzza.

¹⁶ Lásd a 12. lapot: „A fabáb megmozog” szövegrész fölé Bartók odairja: „*Hatodik tánc*”.

gosan érzékelhető, hogy Bartók a fabáb főszereplő-voltát szeretné jobban hangsúlyozni, s problematikus számára a többiek színpadi szerepe. A 12. lapon a fabáb első modulatait leíró Balázs-szöveg mellé odairja: *„Ez hosszabb rész (1 perc legalább) megkergetődzés nélkül. Mit csináljanak addig a többiek?”* —A fabákkal versenyre kelő igazi királyfi „bóditó, bővülő” tánca Balázs szövegében nemcsak a cselekményt akasztaná meg, hanem ezen a helyen épp a fabáb centrális szerepét is megkérdőjelezné. Valószínűleg ezért jegyzi meg Bartók a vonatkozó szöveg mellett (13. l.): *„nem kell”*.

A Bartók-táncjáték végleges alakjában a királykisasszony és a fabáb páros táncától kezdődik majd a IV. tánc, az 5 részes hídforma 2. nagy formaalkotó szakasza. Balázs Béla fogalmazványában a fából faragott királyfival összefogódzkodó királykisasszony tánca mellé Bartók (talán inkább magának, mint a szövegírónak szóló figyelmeztetésként) már ekkor odairja: *„ez hosszabb legyen”* (13. l.).

Balázs Béla szöveggönyvének egyik legproblematisabb jelenete a fabáb és a királykisasszony páros táncát követő nagy természeti apoteózis, a királyfi álma, a tündér és a „dolgok” hódolata, a királyfi erdei megkoronázása. A szüzsé alapvetően népi ihletésű cselekményében — ahogy a Bartók-táncjátékkal foglalkozó irodalom is emlegeti — idegen a „dolgok” szimbolikus megjelenítése, a tündér alakjának erotikus megformálása. Bartók már a szöveggönyv olvasásakor felismeri ezt, és keresi a táncjáték e nagy központi jelenetének másfajta megfogalmazását.

Először is áthúzza az „Intermezzo” — a kísérő zenére vonatkozó — érzelgős, bőbeszédű mondatait¹⁷, majd amit elsőként javasol, még nem sokban különbözik Balázs Béla szöveggönyvének eredeti koncepciójától. Az „Intermezzo”-t követően *„Hetedik tánc”*-ként új tánc beiktatását kéri a librettóba, melynek cselekményét így vázolja fel: *„Ide álom, lidércnyomás, kísértetek megjelenése”* (14. l.).

A „Nagy ballet és apotheosis”-t kísérő széljegyzetek még nagyobb bizonytalanságot tükröznek. Ezt a szakaszt először még szintén „Hetedik tánc”-ként jelölte be korábban Bartók, majd áthúzza és fölül írja: *„8.-dik”*. Az áthúzott „Hetedik tánc” alatt megjegyzi: *„illetve nem is lesz tánc.”* Törli a Balázs-féle jelenetcímet is, és a „Nagy ballet és apotheosis” szöveg alatt így figyelmeztet: *„Ezt kevésbé hangsúlyozva, talán csak a tündér szerepeljen a „dolgok” nélkül”*. Az erdei koronázásnál található újabb megjegyzés (15. l.) szintén a „dolgok” drámai jelentését kérdőjelezi meg: *„Ezt talán más-kép lehetne”* — írja a „Minden dolgok” hódolásánál.

A kész Bartók-táncjáték szöveggönyve majd végletesen leegyszerűsíti ezt a jelenetet is, és bár megtartja a „dolgok” részvételét, megfosztja a jelenetet minden kétértelmű, a népmese világába nem illő fordulattól. Mint Kroó György írja: *„Bartók a lelket értő dolgok különös, szimbolikus világa helyett a természet harmóniájának és az emberi álmoknak apoteózisát zenésíti meg. Balázs szimbolikus tündéralakjának egyetlen motívumát emeli ki: a szenvedők jó tündéréét. ...Az ő királyfiját a szenvedés, a bánat álomba ringatja, s a szenvedők jó tündérének vigasztalása, az erdei koronázás, a „dolgok hódolata” nem egyéb, mint a boldogságra sóvárgó ember álma.”*¹⁸

¹⁷ A 13. lap áthúzott mondatai a következők: 'Csak a zene mondja: „Nyomorult szerelem. Hitvány királykisasszonyok. Mit ér így az élet?”... Bizony olyan ez a bánat mint egy végtelen egyforma pusztaság. Szét ömlik rajta a zene, mint az eltévedt szél.'

¹⁸ Kroó György: „Bartók színpadi művei” i. m. 117. o.

**Balázs Béla: „A fából faragott királyfi” –
szövegváltozat az első 6 tánchoz (II.–III. forrás) ¹⁹**

Bevezető zene

Egyszerű és rendes békéje a nyugvó dolgoknak. – Talán rejtő álarc csak a dolgok nyugalma? A zene körülönti, lemossa, lesimitja róluk a rejtő leplet. Lebben a függöny. Emelkedik a függöny.

Első tánc

Szemünk a függöny után emelkedik. A kép csúcsában, a vár tövében egy szürkefátylas magos nőt pillantunk meg. Mozdulatlanul áll, mint egy bús szobor és messzire néz a túlsó vár felé, mintha valakit várna onna.

Lent a dombocska tövében, erdőcske közepében a kis királykisasszony játszadozik. Hosszú arany haján korona, vékony vállán finom ezüst palást. Virágokkal kezében csudálkozva és kíváncsian táncolja körül a fákat. De ők nem mozdulnak. Úgyes, kacér szeszélyes mozdulatokkal repdes közöttük a királykisasszony. Olyan egyedül van. Szeretne összepajtáskodni velük. Macskásan hízelkedve búvik hozzájuk. Duzzogva fordul el. „Talán te? Oh! Mogorva kócos! Talán te?” – De a fák nem mozdulnak.

A szürke fátylas tündér a dombon hirtelen megmozdul. Figyelve hajlik előre, karját kinyújtja. Idéz! Valami történni fog. Most! —

A túlsó vár kapuja megnyílik és megjelenik benne a királyfi.

A szürke tündér titokzatos, gyors lépéssel le jön a dombról. Keresi a királykisasszonyt. Az kedveskedve bókolva táncolja körül. De a tündér nyugtalanul néz át a másik vár felé aztán szigorúan mutat fel a dombra. Küldi a királykisasszonyt. Rejteni akarja. „Menj fel. Menj haza. Rögtön takarodj.

A királykisasszony – (durcáskodik). „Azért sem megyek. Mért menjek? Hirtelen elugrik. Menekülni akar.

A tündér utána. Kitárt karjain szürke fátyol lobog. Két szürke szárny. Bűvös mozdulatokkal hesegeti fel a királykisasszonyt a várba. Maga is utána indul. A tündér megáll előbbi kinéző helyén a királyfit figyelve. A királykisasszony megáll a váracska ajtajában. Kalitka lóg a kapufélfán benn kis rigó. Avval játszik.

Második tánc

Akkor a királyfi aki csudálkozva nézett körül a szép világban elindul. (Göndörödő arany haján arany korona, széles vállán bíbor palást. A paláston tarisznya, kezében nagy vándorbot.) Elindul világot látni. Lassan, mámorosan jön előre „Óh milyen szép nagy vi-

¹⁹ A II. és III. forrás szövegét betűhíven, a törlések, toldások, javítások értelemszerű figyelembevételével közöljük. Az idézőjelek, ékezetek használatában előforduló ortográfiai következetlenségeket nem javítottuk ki.

lág. Hej, gyönyörű szép vándorlás.” Hát amint az erdő elé ér megpillantja a királykisasszonyt a dombon amint rigójával játszik. Megtántorodik mint akit szíven ütöttek. Feleje nyújtja karját mint valami álom után. Letérdel, felugrik mintha repülni akarna. Aztán fut jobbra fut balra. Felvezető utat keres.

Észre veszi ezt a szürke tündér és ijedten fordul a királykisasszony felé. Hát látja, hogy még nem ment be a várba. Fátyol szárnyait kiterjeszti, hogy eltakarja a királyfi elől úgy hajtja be a királykisasszonyt a szobába. Aztán lapulva bujva, visszaoson figyelő helyére.

Harmadik tánc (Nagy ballet)

A királyfi az erdő körül fut egyre izgatottabban. Utat keres. Végre elszánja magát és neki fut az erdőnek.

A tündér erre bűvös köröket vág a karjával. Mintha szélvihar zúgna végig az erdőn. Az erdő megmozdul. A fák hajlanak jobbra, hajlanak balra, hegyes galyaikat a királyfinak szögezik. A törzsek hajolnak mint karcsú asszonytestek, az ágak ingnak mint vékony asszonykarok. Libeg a lomb mint lengő zöld fátylak. Asszonyokká elevenedtek a fák.

A királyfi visszahököl. Egy percig meggondolja magát. De felnéz a várba. „Ott a királykisasszony. Fel kell jutnom akárhogy is.” Leteszi a vándorbotot, lekasztja a tarisznyát lehányja a palástot és nekifut a himbáló erdőnek.

Az erdő erre elindul. Négy sor fája mint négy táncoló örvény kanyarog a dombocska körül. A tündér odafent nagy delejes mozdulatokkal kavargatja az örvényt, csavarja a fák sorait mint valami karikást.

A királyfi visszapattan a boszorkányos táncoló erdő gyűrűin. De ujra nekifut. Beleveti magát. Elmerül benne. Össze csap felette az örvénygőz tánc. Odabent folyik a láthatatlan küzdelem. A tündér odafent kavargatja, csavarja a fák sorait. Dühögő [?] táncoló lesznek bűvös mozdulatai.

A királyfi felbukkan a túlsó oldalon. Ime a patak partján. Lihegve áll meg és megállnak mögötte a fák. Csak a koronáikat ingatják mint gyenge szélben mintha ezt mondanák. „Nem, nem, nem, hiába”

Negyedik tánc

A királyfi kinyújtja két karját fel a váracska felé. „Közelebb vagyok már hozzád szép királykisasszony. Megyek már, megyek.” Avval el is indul, hogy rálépjen a kis patakocska kis hidjára.

Hát a tündér ujra bűvös köröket vág a karjával és a patak felemelkedik medrében és kékezüst hullámai felemelik a hidat, hogy az hátracsapódik a domb lejtőjére. És a tündér delejes mozdulatai után örvénylő hullámtáncban, kékezüst fátylak siklanak, ringanak. Mintha száz asszony vonagló teste volna.

A királyfi visszahököl. De nekiindul hogy megküzdjön evvel a bűbájjal is. Fut a part mentén. Fölébe hajol. Be akarja magát vetni. Borzongva megáll. — Ujra neki indul. Egér utat keres. Ujra megáll téplődve. Harmadszor is neki fut kétségbeesetten. Már behatol, már elmerül. De a hullám tánc kivetí magából. Fáradtan áll meg végül is és fárad-

tan leverten kullog vissza át az erdőn, vissza a nagy kőhöz, ahol botját tarisznyáját, palástját levetette.

Ötödik tánc

A királyfi. (Visszanéz. Kitárja karjait. Mégse tud elmenni. Megáll gondolkodni, hogy mitévő legyen? Feláll a kőre és hosszú vándorbotjával integet a királykisasszony ablaka felé. Hiába. Erre leszáll a kőről. Hirtelen ötlete támad. Leül a kőre és mosolyogva munkához lát. Bizik a dolgában. Csak ügyesen akkor minden jó lesz. Leköti kardját, a tarisznyából szerszámokat vesz elő. A kardot keresztbe ráköti a botra. Így szorgoskodik. Aztán leveti palástját és a keresztre akasztja mint valami zászlót. És most aztán feláll a kőre. Evvel a királyfi zászlóval integet.)

A királykisasszony (Kinéz az ablakon. Látja is a lengő palástot, de munkáját sem hagyja abba miatta.)

A királyfi: (Búsan leszáll a kőről. Fejcsóválva nézi zászlóját. Nem elég tökéletes. Nem elegendő hirmondónak, nem jelenti őt. Gondol hát egyet és leveszi fejről koronáját, azt tüzi a tetejibe. Kicsit motoszkál rajta, hogy le ne essék aztán büszkén felugrik vele a kőre. Így már csak meglátja a királylány, hogy ki várja idelent?!)

A királykisasszony: (Valóban abba hagyja a munkát és kíváncsian nézi a koronás madárijesztőt. De aztán csak megfordul és tovább pörgeti az orsót.)

A királyfi: (Kezében lelankad a királyi zászló. Leugrik. Indulatos, kétségbeesett mozdulatot tesz: Mi[?] tegyen már?! Azért se megy el! Mit adhat még diszül csalogató jelvényének? Túrelmetlenül végig tapogatja magát. Hajához ér. Hirtelen elszánással felkap a földön heverő szerszámok közül egy nagy kést és egy kettőre lenyisszantja. Aztán mint valami parókát a korona alá fésüli a bábra. Így, most! Mindent odaadott, de erről ráismerhet. Feláll a koronás, palástos, hajas fababával a kőre. Nem is lengeti, csak gögösen felnyújtja magasra.)

A királykisasszony: (Elcsudálkozva felugrik és kihajol az ablakon. Kezecskeit a fabáb felé nyújtja mint a gyerek a játék után.)

– A királyfi: (Boldogan táncoltatja, kelletti a bábút. Ő maga pedig mögötte elbujva leszáll a kőről és lassan hátrál vele.)

A királykisasszony (Ijedten hajlik utána. Csak nem megy el?! Jaj, gyorsan utána! Kiszalad az innenső ajtón de meglátja a tündért. Hát visszafut a váracskába, tulsó falán kinyit egy kis ajtót és mikor a királyfi bábújával a színpad jobb sarkába ért, ő is a másik uton leszállva éppen kilép az erdőből és szemérmesen megáll. Királylány és fabáb mozdulatlanul nézik egymást.)

A tündér (Ezalatt lassú, lopódzó léppéssel, bösz, babonás mozdulatokkal szintén lejön a lejtőn és az erdőbe rejtőzködik és meglapulva, lesve vár valamire.)

Hatodik tánc

A királykisasszony (látván, hogy a fa királyfi nem mozdul lassan kacérkodva, kelletni kezdi magát. Forgolódik, hajladozik, kacérkodó csábító táncba kezd. Egyre kívánczabb, egyre olvadóbb, szenvedélyesebb. Így közeledik táncolva a fabáb felé és néhány

lépéssel előtte kitárt karokkal megáll.)

A királyfi. (Akkor földbe szúrja a bábút és kilép mögüle: tárt karokkal, büszkén, boldogan.)

A királykisasszony. (Rémülten hátrál. Ki ez a szörnyű, csúnya kopasz ember)

A királyfi – (Kacérkodásnak véli és meg akarja fogni mert elfelejtette koronátlan, kopasz, dísztelen mivoltát)

A királykisasszony (Az erdőig hátrál és undorral fordul el)

A királyfi (magára eszmél. Rémülten tapogat végig magán, aztán meggörnyed és eltakarja az arcát. Így állnak megint mozdulatlanul.)

A tündér (akkor a tündér lopódzva láthatatlanul átfut a botkirályfihoz. Babonás, v[ar]ázsló mozdulatokkal vad gyors táncot kerit köréje. Varázsol.)

A fabáb. (Erre megmozdul. Palástja meglebben, parókája meging. Recsegeve mozdul karja. Mintha töredezne: megindul)

A királykisasszony (Észreveszi a vélt királyfi mozdulását. Ördenve integet neki. Jöjjön segítségére a csúf kopasz ellen. El akar mellette surranni, hogy a bábúhoz érjen.)

A királyfi (Kétségbe esve elébe áll. Hát lássa meg, hogy mégis ő, hát higgye el, hogy mégis ő a valódi királyfi)

A fabáb (visszaint a királykisasszonynak és otromba, kopogó táncsal indul feléje)

A királyfi (közibük áll. A királylány ki akarja kerülni,

A fabáb (helyben táncol)

A királykisasszony (végül ügyes[en] elsurran a királyfi mellett, elér a fabáhhoz, össze fogódkodva boldogan táncol vele. Kitáncolnak a szinpadról.)

Szemere Anna:

PETŐFI SZÍNHÁZ – MUSICAL SZÍNHÁZ?

„Örültünk annak a szándéknak, hogy a századforduló k.u.k. kispolgárának érzésvilágában megcsökött (sic!) operettigényt végre nem pusztán szavakkal, hanem eredményre vezető tettekkel is megpróbáljuk felolvasztani.” Ezekkel a szavakkal üdvözli Mesterházi Lajos az első magyar musical comedy 1960. október 7-i bemutatóját a Petőfi Színházban.¹ Hasonló örömteli pátozst érezhetünk a többi kritika hangvételében is, amelyek a musical „első magyar úttörőjét”, „hallatlanul izgalmas kísérletet” látnak Hubay–Vas–Ránki valóban mértékadó darabjában, az *Egy szerelem három éjszakájában*. Míg Rátonyi Róbert azon kesereg, hogy kitűnő exportcikkünket, Lehár és Ábrahám operettjeit csak itthon nem becsülik meg², a színházi és a zenei közélet – maga mögött tudván a hivatalos kultúrpolitika támogatását, sőt, ösztönzését – azon fáradozik, hogy külföldi alapanyagokból: mindenekelőtt a Brecht–Weill féle fanyar-szatirikus zenés színház és a kevésbé fanyar nyugati színházi bestseller, a musical comedy elemeiből egy korszerű, gondolatgazdag, a dzsessz „legművészibb alkotásait” fölhasználó új műfajt honosítsanak meg.

Erre a feladatra szövetkeztek 1960 őszén az új zenés színház fiatal vezetői: Szinetár Miklós, Petrovics Emil, Ungvári Tamás és mások. A színház kezdetben a Fővárosi Operett „leányvállalataként” működött, azonban – amint az egyik belső krónikában olvasható³ – „a kudarcok elmérgesítették a helyzetet a két társszínház között”, így a Petőfi Színház az 1963/64-es évadra önállósult, de az évad végén már meg is szűnt. (Aligha kedvezett az önálló műfaj-profil, a saját hangvétel kialakításának az 1962/63-as évad két – jóllehet nem egyforma fajsúlyú – eseménye: új igazgató, Katona Ferenc váratlan kinevezése Szinetár helyére és – talán baljós előjelként – az épület beomlása, amely a társulatot helyváltoztatásra kényszerítette.)

A Petőfi Színház és a musical magyarországi sorsa természetesen nem teljesen párhuzamos, hiszen számos musical vitt sikerre néhány évvel később az Operettszínház – mégis, az a komplex, satirikus és szórakoztató, bizarr és közérthető, dramaturgiai kliséket mellőző műfaj, amelynek itthoni tradícióját meg akarta alapítani a színház, valójában azóta sem jött létre.

A meglevő állapotok heves elutasítása – a megváltás reménye egy új (import-) műfajtól – az első magyar mű eufórikus fogadtatása – közönség és kritika különböző, majd egyre nyilvánvalóbban ellentétes attitűdje a darabokkal szemben – kompromisz-

¹ Mesterházi Lajos: Az első magyar musical. Népszabadság, 1961. jan. 29.

² Rátonyi Róbert: Van-e létjogosultsága az operettnek? Színpad, 1962.

³ A Fővárosi Operettszínház és a Petőfi Színház 1962/63-as évadja. Kelt: 1963. jún. 15. Színházi Intézet, Dokumentációs osztály tulajdona.

Zenetudományi dolgozatok 1980 Budapest

szumok, majd a műfaj gyors elsovadása... A könnyű zenés színház 45 utáni történetében nem először figyelhetünk meg ehhez hasonló folyamatot. Hasonlót – korántsem azonosat. Pontosán tíz évvel korábban, 1950-ben még harsogóbban lelkendeztek a kritikusok az első szocialista realista operett megszületése alkalmából. Bár ún. könnyű műfajról volt szó, rangos, vagy annak tekintett művészek vállalkoztak akkor is (Székely Endre, Hámos György), most is az első magyar mű megírására. Nem „átrándultak” a szórakoztatóipar területére, hanem – függetlenül a darabok műfaji-esztétikai mibenlététől – teljes értékű művészi feladatot láttak benne. Nem véletlenül, hiszen mind a szocialista operett, mind az új kísérleti műfaj, a musical, *szándéka szerint* nem egyszerűen negálta a bécsi-magyar operetthagyományt, s helyébe valami korszerűt kívánt nyújtani, hanem – bár egészen más szemlélettel és eszközökkel – mindkét típus arra volt hivatva, hogy áthidalja a szakadékot „komoly” és szórakoztató művészet között. A „szocreál” operett ezt a nyers ideológikum vagy a naprakész propaganda beinjekciózásával tette, miközben a bécsi-magyar nagyoperett szellemét és konvencióit érintetlenül hagyta. Így a zenei megújítás szándéka sem járhatott sikerrel: a bel canto megzendített tömegdalok és népdalok csak elmélyítették eredendő művészet-idegenségét. Mindennél többet mond azonban a korszak hivatalos művészetéről az, hogy szakadék valóban nem létezett daljáték, prózai színmű és operett, szórakoztató zene és zenei magaskultúra között.

A hatvanas évek új zenés színháza – legalábbis az elvi megfogalmazások szintjén – éppen a formai-dramaturgiai kötöttségekkel, az operettsablonokkal száll szembe. Tudják már: nincs lényegi különbség a bonviván szerepkörben főherceg és téeszelnök között.⁴ Ennek a színháznak nincsen lemásolható mintája, mint elődjének volt. Hiányzik belőle az előző kor magabiztos fölényérzete: inkább azt tudja, milyen színházat nem akar, mint azt, hogy milyen akar és ki legyen a közönsége. Műhelynek tekinti magát. Idegenkedik a „musical-színház” leszűkítő megnevezésétől – amit egyébként se a sajtó, se a hivatalos szervek nem vettek tudomásul.⁵ A musical ugyanis a magyar szóhasználatban a nyugati típusú musical comedyt jelenti. Bár korszakunkra már – akár csak a dzsesszről – lekopott róla a kozmopolitizmus bélyege, művészi-esztétikai értelemben vett jóhíre mégsem volt makulátlan. A Petőfi Színház a musical nyugati divátját akarta meglovagolni itthon – a műfaj megnemesítésének igényével, a szórakoztatás lehetséges legszélesebb értelmű kitérítésével. „A mi műfajunkra semmilyen szabály nem kötelező, csak a gondolat” – hangzott el a színház első évadnyitó társulati ülésén.⁶ Elődjével ellentétben nem akart feltétlenül, mindenáron derűs és mulattató lenni. A műfaji tágasságot és originalitást szinte kínos erőfeszítéssel igyekeznek illusztrálni az egyes darabok műfaji megjelölései: musical tragedy, zenés szatirikus játék, zenés bohózat, revue-komédia, magánbank-opera stb. (Sajnos az elképzelések és a megvalósulás kettősségéből adódóan, az ígéretesen csengő címkék többsége jobb esetben szokvány musical comedyt, rosszabb esetben enyhén korszerűsített operettet takar. Erről a repertoár kapcsán többet.)

⁴ Fodor Lajos: Operett. Sablonok és lehetőségek. Élet és Irodalom 1962. 29. sz.

⁵ Petőfi Színház 1961–64. Írta Dr. Székely György. Színházi Intézet, Dok. Oszt. tul.

⁶ Szinetár M.: Előszó egy új műfajhoz. Színpad, 1960.

Talán éppen az elképzelések sokfélesége, az egyértelmű, pontosan követhető modell hiánya magyarázza, hogy a musical körül a hivatalos kultúrpolitika és a kritika, a színház és a közönség viszonya összetettebb, s a nézetkülönbségek és konfliktusok sokkal bonyolultabb szövevényével találjuk szemben magunkat, mint tíz évvel korábban. A musical gyors tündöklése és bukása mögött pedig éppen ilyen típusú okokat kell keresnünk. Az ötvenes évek operettvilágában a közönség léte, igénye teljesen megfoghatatlan. Valószínűleg nem túlzás azt állítani, hogy a kultúrpolitika és a színház elképzelései tökéletesen szembenálltak a nézők többségének igényével.⁷ Jóval többet törődnek a közönséggel a hatvanas években, de a róla alkotott uralkodó hivatalos képet a voluntarizmus, nem pedig a tárgyilagos, tapasztalati tudás jellemzi.⁸ Fodor Lajos úgy véli – s bizonyára nem teljesen alaptalanul –, hogy elmélyült a szakadék a közizlés és a szórakoztatás színvonala között, s az utóbbi kullog hátul.⁹ „Az egészséges emberek – olvashatjuk a meghökkentő megállapítást ugyanebben a cikkben –, műveltek és épp hogy írni-olvasni tudók a rajongásig megszerették azt a táplálékot, amelyet a kiirtott szemét helyett kaptak.” A megelőző tizenöt évben a művelődés, iskolázottság területén elért, jórészt statisztikai mutatók által reprezentált eredmények a hivatalos közvélemény jelentős részét hibás diagnózisra, s ez alapján arra a téves következtetésre vezették, hogy a giccs kiirtása a könnyű műfajok területén kampányszerűen, néhány intézkedés és hathatós kritika útján megvalósítható. E kampány része volt magának a Petőfi Színháznak a létrehozása is. A felettes szervek és a sajtó alig titkolták várakozásukat: a Petőfi Színház „átcsábítja a közönséget a Nagymező utca egyik oldaláról (t.i. az Operettszínház oldaláról) a másikra.”¹⁰ A kampányszerűség nem menti, csak magyarázza azt a kultúrpolitikai baklövést, hogy a nagy hagyományú, még mindig stabil és kiterjedt közönséggel rendelkező Operettszínházzal közös gazdasági irányítás alá helyezték a riválisnak szánt, tradícióval, közönséggel nem rendelkező műhely-színházat. Hogy valójában mennyire hódította el az operett közönségét az utóbbi, arra vonatkozóan csak közvetett és nem túl megbízható forrásaink vannak. Tény az, hogy Szinetár néhány avantgarde szellemű bemutató után (*Koldusopera, Egy szerelem három éjszakája, Szivárványvölgy, Mélyvíz*)¹¹ – melyek közül egyik sem aratott elsöprő közönségsikert – a hivatalos elvárással szemben úgy vélekedett, hogy nem a „megfelelő”, a várt közönség látogatja a színházat: a Madách, a Katona József és a Vígszínház közönsége, hanem azok, akiknek a „Jaj cica” kell.¹² Arisztokratikusnak tűnhet ez a megnyilatkozás, valójában talán az egyetlen, amely nyíltan számol a közönség rétegezettségével. (Más kér-

⁷ A Csárdáskirálynő 1954-es bemutatója voltaképpen a kultúrpolitika kapitulációja volt.

⁸ A 60-as évek elején indulnak meg a közönségszociológiai felmérések a hivatalos elképzelések-elvárások és a tapasztalatok ellentmondásainak felderítése érdekében.

⁹ Fodor Lajos: Könnyű múzsa. Élet és Irodalom, 1962. 15. sz.

¹⁰ idézi Rátonyi R. említett cikkében.

¹¹ Saidy–Harburg–Lane: *Szivárványvölgy* c. darabja Szentkuthy M. fordításában, Weöres S. és Görgy G. verseivel került itthon bemutatásra, jelentősen átalakítva az egyébként igen silány, kommersz művet.

A Mélyvíz szerzői: Mándy I.–Garai G.–Gyulai Gaál J.

¹² Sándor Iván: A Mélyvízről, útkeresésekről, vitákról. Beszélgetés Szinetár Miklóssal. Film, Színház, Muzsika. 1961. dec. 22.

dés, hogy a hagyományos „polgári” közönség mennyiben volt vagy lehetett volna alkalmas befogadója a szürrealisztikus-expresszionista eszközökkel élő, ún. műhely-daraboknak.) Demokratikusabbnak mutatkozhat, de valójában kártékony az a — napjainkban is élő — felfogás, amely differenciálatlanul a „közönségigényre” hivatkozik. Mivel a művészi igényű tömegszórakoztatás műfaji-formai megteremtése kampányszerűen képzelenség volt, a színház igen hamar dilemma elé került: marad-e kísérleti színház egy egyelőre szűkebb közönségre támaszkodva, vagy lemondva a szatirikus-zenés színház fanyar, groteszk színeiről, a biztos közönségsiker érdekében a jól bevált operetti-bohózáti sablonokra épülő tömegszórakoztatást választja. Ha fekete-fehér döntésre nem is kényszerült a vezetés, a társszínházzal való konfliktusok enyhítésére, majd — az önállósulást követően — a pusztá önfenntartás érdekében is kasszasikerekre, ún. teltház-akciókra is szüksége volt. Ezek nyilvánvalóan az utóbbi alternatívát jelentették. Ráadásul ez az út kisebb szakmai-ideológiai kockázattal is járt, mint a másik: a „közönségigényre” hivatkozó konzervatív kritikuskárda körében — mely nem lebecsülhető súllyal bírt — egy „műhely-darab” (pl. a *Mélyvíz*) fogyatékoságai sokkal hevesebb indulatokat váltottak ki, mint a legizléstelenebb fogásokkal dolgozó szimpla bohózat (pl. a *Légy szíves Jeromos*)¹³.

A közönség tehát inkább negatív, manipulatív értelemben vált tényezővé: ütkártya lett az intoleráns, a minden kísérletezéssel és avantgardizmussal szemben gyanakvó hivatalos közvélemény kezében. „Az állam pénzén ne kísérletezzenek” — idézi az egyik kritika ezt a jellegzetesen retrográd, etatista szemléletű érvet.¹⁴

A dramaturgiai kísérlet contra kasszasiker dilemmája részben tükröződik a repertoáron szereplő darabok megválasztásában, ám több olyan is akad köztük, amely alapötlet vagy részmegoldás tekintetében újító igényű volt, de a rendezés vagy a színészi játék nem élt a műben vagy az adott szerepben rejlő lehetőségekkel, esetleg félreinterpretálta, az olcsóbb komikum vagy az operett irányába terelte az egyébként annál komplexebb, igényesebb szerzői koncepciót. Ez történt pl. a *Hét pofon*¹⁵ és *Az egymilliófontos bankjegy*¹⁶ című darabok esetében. Az *Európa elrablása*¹⁷ viszont arra példa, hogyan lehet egy rendkívül silány alapötletet a produkció olyan paramétereivel mint a koreográfia és a zene viszonylag izgalmassá és újszerűvé formálni.

A repertoár elemzőjének igen nehéz a dolga, hiszen a szövegeknyvek, a kritikák és a — sajnos csak néhány esetben hozzáférhető — zenei anyag zongorakivonatos változata alapján kell rekonstruálnia és műfaj-típusokba rendeznie az egyes műveket.¹⁸ A dzsessz elemeit felhasználó musical-zenének igen fontos paraméterévé válik a hangszerelés; az élő produkcióban pedig, az operettel összevetve, sokkal nagyobb szerepet játszanak a rendezői elképzelések, a tánc, a színpadkép stb. Így a kívánatosnál nagyobb mértékben kellett közvetett forrásokra, mindenekeelőtt a sajtóanyagra támaszkodnom.

¹³ Szerzői: Moldova Gy.—Romhányi J.—Fényes Sz.

¹⁴ Mátrai-Betegh B.: Vihar egy pohár Mélyvízben? Magyar Nemzet 1961. dec. 24.

¹⁵ Szerzői: Karinthy Ferenc—Romhányi J.—Gyulai Gaál J. (Aszlányi K. regénye alapján)

¹⁶ Szerzői: Kállai I.—Erdődy J.—Tamássy Z. (Mark Twain ötlete nyomán)

¹⁷ Szerzői: Gosztonyi J.—Kincses J. Koreográfia: Eck I.

¹⁸ A Szerzői Jogvédő Hivatal Színházi Osztálya csak a következő darabok zenei anyagával rendelkezik: Egy szerelem..., Mélyvíz, Hét pofon, Gazdag szegények.

Három nagyobb típus azonban világosan elkülöníthető a négy évad új magyar termésében¹⁹:

1. a brechti dramaturgiára erősen támaszkodó, musical comedy helyett inkább *musical tragedy*nek vagy zenés tragédiának nevezhető irányzat (*Egy szerelem három éjszakája, Mélyvíz*);

2. az angolszász mintát követő „valódi” *musical comedy*, amelyet a tematika alapján célszerű két további alcsoportra bontani:

a) két adaptáció, amely a hatvanas évek Magyarországtól térben és időben távol játszódik (*Hét pofon, Az egymilliófontos bankjegy*);

b) a kifejezetten aktuálisnak szánt „szocialista” musical (*Légy szíves Jeromos, Európa elrablása, Lopni sem szabad*)²⁰;

3. Külsődleges szempontok alapján sorolható egy csoportba a következő néhány darab: Molnár Ferenc: *Liliom* (Vincze O. zenéjével); *Úvegcipő* (Devecseri G. verseivel, Maros R. zenéjével); Jókai M.—Illés E.: *Gazdag szegények* (Erdődy J. verseivel, Polgár T. zenéjével) és Moliere: *Képzelt beteg* (Illyés Gy. verseivel, Szőnyi E. zenéjével). Klasszikus szerzők klasszikus művei, melyekhez magyar komponisták írtak zenét. Egyik sem vált azonban valódi musicallé, a zene a darabok többségében külsődleges maradt a drámai történéshez képest, vagy nem tudott a prózával emancipálódni.²¹

1. A zenés tragédia

A legnagyobb siker (*Egy szerelem...*) és a legnagyobb, botránys bukás (*Mélyvíz*) számos szállal kötődnek egymáshoz, mindenekelőtt intellektualizmusuk és Brecht-Weill erős dramaturgiai hatása révén. Ránki zenéjében Liebner János mutatja ki rendkívül alapos elemzéssel a *Koldusopera* félreismerhetetlen nyomait²²; a *Mélyvíz*ről Hermann István ír részletesebben, a korai és a késői Brecht-színház elemeivel hozza vonatkozásba a művet.²³ A német író hatásától bizonyos fokig függetlenül, fontos kapocs a két mű között a tematika és az alaphang rokonsága. Figyelemre méltó, hogy míg a musical talán legjellegzetesebb műfaji követelményeként a maiságot szokták emlegetni, a két legsajátosabb magyar mű történelmi, ráadásul azonos *történelmi tárgyú*: a negyvenes évek első felének Magyarországon játszódnak a faszizmus fojtogató légkörében. Sok feldolgozás született a megelőző tizenöt évben a második világháborúról, de az *Egy*

¹⁹ A bemutatott külföldi darabok a következők voltak: *Koldusopera*; Dürrenmatt—Burkhard: *Ötödik Frank*; *Szivárványvölgy*; Charell—Arnstein—Burkhard: *Tűzijáték*; Breffort—Monnot: *Irma, te édes*; Mankowitz—Norman: *Espresso bongo*.

²⁰ Szerzői: Királyhegyi P.—Darvas Sz.—G. Dénes Gy.—Stark T.

²¹ Minthogy nem típusról, hanem csak művek csoportjáról van szó, elemzésükre ebben a tanulmányban nem kerül sor.

²² Liebner J.: *Egy szerelem három éjszakája*. Az első magyar musical a Petőfi Színházban. Magyar Zene, 1961/5.

²³ Hermann I.: *Mélyvíz. Élet és Irodalom* 1961. dec. 16. (ugyanitt Fodor L. ír Gyulai Gaál zenéjéről.)

szerelem... és a Mélyvíz a magyar irodalomban addig ismeretlen hangon, a líra, a groteszk és az irónia szokatlan elegyítésével szól a sokkoló élményekről, az emberi megnyomorítottságról.²⁴ Szabolcsi Miklós szerint Hubay–Vas–Ránki darabjának első két felvonása „a legjobb, amit eddig erről a korról színpadjainkon elmondtak.”²⁵ Sajnos a rendezés az eredeti mű mondanivalóját nem érezte elég kerekdednek, a polgári humanizmus kritikáját nem találta megfelelően hangsúlyosnak, ezért a harmadik felvonásban az elhurcolt Bálintból, a költőből partizánt csinál és az utójátékban házioltárt emel neki. Innen a Szabolcsi és mások által nehezményezett törés a harmadik felvonásban, amely az eredeti lebegő, legendát, képzeletet és valóságot egybemosó „lezáratlan lezárást” egy brutálisan didaktikus, az „azóta megtett útra” kitekintő keretjátékkal helyettesíti.

Ránki zenéje – amely Vas István verseivel a drámai szerkezet pillére – egységes, Weillre emlékeztető, dzsesszes hangvételének megőrzésével a közműfajok sokaságát sorakoztatja fel: kuplét, sanzont, csuvas népdalt, francia forradalmi dalt, blues-t, magyar-nóta-paródiát és még számos más karaktert.

Az *Egy szerelem...* hangulati alaprége a líra, a *Mélyvíz* a groteszk: Hermann „expresszionisztikus ötletsorozatként” jellemezte²⁶; az avantgarde csaknem minden irányzatának elemei a szürrealizmustól a szimbolizmusig, Kafkától Ionesco-ig felismerhetők a Józsefváros alvilági színhelyei és figurái között botladozó, meglopott ruhatárosnő történetében.

Gyulai Gaál zenéjéből hiányzik az a stiláris egység, amelyet Ránki megvalósított, ennek ellenére a darab komor-groteszk alapkarakterét adekvát eszközökkel, mindenkélett a harmóniavilág csikorgó diszsonanciájával fejezi ki, illetve erősíti fel.

A *Katolikus Szótól a Ludas Matyin* át Tabi „*Pardon egy percre!*” rovatáig az egész sajtót felkavarta – voltaképpen, ahogy Sándor Iván fogalmazott: az állóvizet kavarta fel Mándy–Garai–Gyulai Gaál darabja.²⁷ A nyilvánvaló dramaturgiai megoldatlanságok – melyeket maguk az alkotók is elismertek –, párosulva a magyar közönség számára még teljességgel idegen, szokatlan avantgardizmussal, a művet intellektuálisan és érzelmileg abszolút hozzáférhetlenné tették. A jelenlevő nézősereg egy részét ez a hazai színházakban szinte példátlan viselkedésre ingerelte: ellenszenvünket, felháborodásukat az előadás közben hangos közbeszólásokkal juttatták kifejezésre. A kritikus gárdát tökéletesen megosztotta az esemény. A szenvedélyes értetlenek némelyike feljelentés-ízű cikket írt érdemi kritika helyett²⁸, a Magyar Ifjúság kritikusja pedig úgy vélte, hogy az „abrakadabra” minősítéssel eleget tett munkaköri feladatának.²⁹ Talán mind-

²⁴ Ezt a hangvételt a filmművészet viszi tovább, főleg Szabó István (*Tűzoltó utca, Budapesti mesék* stb.). Az *Egy szerelem...* ismert filmváltozata néhány évvel a darab bemutatója után készült. A *Mélyvíz* alapján Sándor Pál készített filmet *Szabadíts meg a gonosztól* címmel 1978-ban.

²⁵ *Egy szerelem három éjszakája*. Élet és Irodalom. 1961. febr. 3.

²⁶ id. cikk.

²⁷ Kézai Béla írt a darab védelmében a *Katolikus Szó* 1962. febr. 4-i számában; Tabi L.: *Pardon egy percre!* Népszabadság. 1961. dec. 17. Sándor I.: *Mélyvízről, útkeresésekről...*

²⁸ (dersi) Esti Hírlap 1961. dec. 19.

²⁹ Simon Gy. Ferenc: *Abrakadabra*. Magyar Ifjúság, 1961. dec. 16.

ebből érzékelhető, hogy nem egyszerű ízlésvita zajlott itt hónapokon át, hanem a kulturális élet reformerei, a „műhely”-pártiak és a kispolgári-konzervatív bürokraták szálltak szembe egymással – történetesen egy elrontott darab ürügyén.

2. A musical comedy

a) A *Hét pofont* és *Az egymilliófontos bankjegyet* nemcsak az azonos közeg, az angol pénzvilág és a szellemes kritikáját célzó alapötlet rokonítja, hanem sajnos az is, ahogy a színrevitel a satírárt, a gondolatot kilúgozza belőlük, és azt olcsó helyzetkomikummal, üres színpadi látványossággal helyettesíti. A kiindulás, az Aszlányi és a Mark Twain elbeszélések kiválasztása még tükrözi a színház kezdeti, deklarált célkitűzéseit, de már az eredeti történetek elferdítésében a mindenáron való szórakoztatás nézőt degradáló szándéka jut kifejezésre, amely a könnyebbik utat jelenti színész és rendező számára is: csak az ismert sablonokat kell elővenni.

A *Hét pofonban* – amely a Ludas Matyi alaptörténetének kapitalista változata – az acélkirály-Döbrögi lánya, Maisie és a Ludas Matyiként ezúttal pofonnal fizető mérnök-filozófus, Macphab között szövődő gyengéd érzelmek kerülnek a mű előterébe, így a „végtermék”, ha musicalnek is hívják, semmivel sem emelkedik a sematikus-édes operettek fölébe. A színpadon a „társadalmi szál” – a kritikák egybehangzó nézete szerint³⁰ – elvesztette intellektuális-kesernyés töltését, és unalmas hét-fordulós bokszmérkőzéssé zsugorodott.

Gyulai Gaál zenéje sokat lendíthetett az előadás színvonalán: ügyesen megszerkesztett, ötletgazdag muzsika; big bandes hangszerelése, lüktető ritmikája, a legkritikább esetben kommersz harmonizálása a populáris dzsessz legjobb magyar produkciói közé emeli. Még az olyan lassú, érzelmes táncdalbetétekben is, ahol a szöveg giccsbe hajlik, a zene megőrzi igényességét.

Az *Egymilliófontos bankjegyre* sokat ígérő előszót írtak a szerzők: „Darabunk műfaját tekintve zenés revü-komédia, mely nemcsak a századeleji londoni társaságot parodizálja, hanem a zenés darabok kissé ásatag stílusát is pellengérré tűzi. A bevezető utca-kép a revü-nyitányok paródiája. A „Dal Anglia nagyságáról” a Koldusopera ágyúdalát karikírozza, ugyancsak brechti figura a narrátor-szerű ószeres is. Az első finálét és a „Te vagy az én csőszöm, bőszöm...” kezdetű duettet a jólismert és előregyártott operett-elemek mintájára készítettük.” Hermann István tanácstalanul ismeri be, nem sikerült kitalálnia, mi minek a paródiája³¹. Abody Béla revüparódia helyett revürészletet, operettparódia helyett operettrészletet, a V-effekt paródiája helyett V-effektet látott.³² A Mark Twain-i cselekményt alaposan összekuszáló cselekményben az olvasó csak nagy erőfeszítések árán tud eligazodni. Ez önmagában természetesen

³⁰ Megemlíthető Mátrai-Betegh B. és Pernye A. cikke: Magyar Nemzet 1962. ápr. 11. Sándor Iván cikke: Film-Színház-Muzsika ápr. 13. Hámos György cikke: Népszabadság ápr. 25.

³¹ Egymilliófontos bankjegy. Élet és Irodalom 1962. nov. 24.

³² Egymilliófontos bankjegy. Film Színház Muzsika 1962. nov. 23.

nem minősítheti az élő színpadi előadást; azonban a kritikus, Létay Vera mint néző is úgy véli, hogy a cselekménybonyolítás a vígjáték külsődleges értelmezésén alapult.³³

b) A „szocialista” musical

A címke – saját „műfaji” meghatározásom – nyilván sértené az érintett szerzőket. Valóban groteszk összetétel, akárcsak a kollektív emlékezetből kivetett előd, a szocialista operett, pedig rokoni kapcsolat van közöttük: a „szocialista” musical szemérmesebben manipulatív leszármazottja az *Állami áruháznak* és társainak. Nem attól „szocialista” a *Lopni sem szabad* vagy az *Európa elrablása*, hogy aktuális tematikájuk van, hanem mert a zenés, táncos szórakoztatás szellemétől teljesen idegen, külsődleges ideológiát csatoltak hozzájuk, valamiféle politikai leckét, mégpedig ezúttal szocialista hazafiságból.

Királyhegyi Pál eredeti darabjában, a *Lopni sem szabad* című bűnügyi vígjátékban, melyet a harmincas években mutatott be a Belvárosi Színház, két amerikai fiatalember Párizsba utazik, hogy a francia festészetet tanulmányozza. Egyiküknek váratlanul hatalmas örökség pottyan az ölébe, de „árulkapcsolással” a megboldogult nagybácsi nevelt lánya(?) is, egy feslett életű hölgy. Hősünk azonban a szerelmi házasság híve, így lemondva a vagyonról, inkább a szeretett nővel köti össze életét, aki viszont egy milliomos betörő-család gyermeke. A szellemes satírárt az új változat – a nevelő hatás érdekében – teljesen értelmetlenné facsarta. Az amerikai fiatalembereket „átmagyarította”; az ismeretlen okból mégis Jacques névre hallgató ösztöndíjas főhősünk – miután egy cikksorozatban leleplezte a francia pénzarisztokrácia minden szennyét –, hazájába, Magyarországra telepíti át betörő-szerelmét, abba az országba, „ahol nemcsak akkor vagy ember, ha pénz van, ahol ha nincs, akkor sem hasít az idegeidbe a szó: idegen, idegen.” Így fordult tökéletes visszájára az eredetileg brechti alap gondolat.

Ugyancsak ösztöndíjjal kerül Párizsba az *Európa elrablásában* a fiatal magyar színész, aki ott-tartózkodása utolsó napján megismerkedik és szerelemre lobbán egy táncosnő iránt. A banális történetet azonban a szerző mély társadalmi-pszichológiai drámává akarja formálni. A lány, aki feladja hivatását a gazdag amerikai vőlegény által kínált jóléért, az amerikanizálódó Európa szimbóluma kíván lenni. Erre érez rá fiatal hősünk is: részben az érzelmek erejével, részben közhelyes moralizálással már-már lebeszéli a lányt önfeladó lépéséről. Csakhogy neki sajnos másnap lejár a vízuma... Ez a darab attól válik kiáltóan demagóggá, hogy a magyar fiatalember számára munka–kötelesség–haza és szerelem konfliktusa még csak föl sem merül.

Érdekes kettősségre figyelhetünk föl ezekben a nyugati világban játszódó és azt bírálni, leleplezni kívánó musicalekben. Mindaz, ami az onnét meginduló szellemi-kulturális import során akár mint magatartás-forma, akár mint fogyasztási vagy élvezeti cikk vonzóvá, divatossá vált nálunk, ezekben a darabokban ambivalens, tisztázatlan funkciót töltenek be. (Idesorolható a még mindig rendkívül tágan értelmezett dzsessz, a „vad” nyugati tánczene és tánc, az erotika stb.) Részben a szórakoztatás primér eszközei, narkotizáló, felvillanyozó a szerepük, másutt viszont a kapitalista világ dekadén-

³³ Egymilliófontos bankjegy. Népszabadság 1962. dec. 21.

ciáját jelenítik meg, vagyis dramaturgiai funkciójuk a elidegenítés. (Ez utóbbi persze történhet művészi szinten is, pl. Eck Imre koreográfiája az *Európa elrablásában*). Még mindig tapad valami hozzájuk azokból a rágalmakból, amelyeket az ötvenes évek első felében aggattak rájuk.³⁴ Nyilvánvalóan a közönség spontán kielégítését szolgálja a sok „ropogós dzsessz-muzsika”, a twist, a madison, a rock-and-roll; a vers-szövegek szóki-mondó – egyes esetekben izléstelen – erotikája vagy a *Hét pofon* vetkőző száma stb., de ugyanez az atmoszféra más darabban vagy éppen ugyanabban az elsívárosodott nyugati élet könnyörtelen kritikája.

A hatvanas évek Magyarországon tehát már sok minden hozzáférhető és legitim módon élvezhető, fogyasztható a nyugat-európai és amerikai szellemi és egyéb javak közül, de eljutni Londonba, Párizsba vagy San Franciscóba még inkább csak – amint láttuk – ösztöndíjas kiküldetés útján lehetséges. Pedig – vagy éppen ezért? – a fényes nagyvárosokról igen vonzóan szólnak az olyan „útlevélpótló” versek mint: „Sanfranciskó! Sanfranciskó! / Csupa bűbáj az a szép táj! / Szívem mindig Sanfranciskó után fáj! / Örök nyár! Ott soha nincs biz hó!” (*Az egymilliófontos bankjegy*), vagy: „Place Pigalle kis lokál / S mennyi kurtaszoknyás / Édes lány... És este fényben csillan / Anynyi grand restaurant / Szép élet búcsúzunk, / Jó élet búcsúzunk / Pá, te drága Párizs... (*Lopni sem szabad*) (Nagyon sok ilyen típusú sláger is divatos volt ugyanebben az időben.)

A színházban tehát a néző kedvére vágyakozhatott és utazhatott. Talán ezt kívánta ellensúlyozni vagy inkább mederbe terelni pl. a *Lopni sem szabad* végére sután odacsapott politikum vagy a szerelmes színész magától értetődő, példamutató hazafias magatartása az *Európában*.

A „szocialista” musical, ha egyáltalán, csak a kapitalista világ fölött akart, vagy mert társadalomkritikát gyakorolni. Egyetlen darab tett némi esetlen kísérletet a „befelé” politizálásra, az egyébként említésre is alig érdemes, izléstelen, zeneileg is igénytelen bohózat, a *Légy szíves Jeromos*.

Összefoglalva: A magyar musical comedy korszakunkban nem tudott érdemi kapcsolatba lépni saját korának kérdéseivel; nem tudott szellemesen, élően reagálni a hatvanas évek, illetve a 45 utáni időszak magyar közéletének torz, fonák jelenségeire. Az aktualitás, az „itt és most”-ra irányuló kritikai szellem pedig minden idők vidám zenés színháza számára alapvető követelmény, ha eleven és tartalmas viszonyt akar létrehozni közönségével. A Brecht-játékkal itthon első ízben sikeres Petőfi Színház ebben az értelemben keveset adott. De ha a könnyű zenés színpadot nem is váltotta meg, részeredményeket felmutatott: szabadabb, kiegyensúlyozottabb viszonyt teremtett zene, próza és tánc között, s ha nem is számolta fel, de sokat lazított az operettszínpad és játékmód sablonjain.

³⁴ Rajk András pl. azért dicséri Kincses József zenéjét, mert mértéktartó, nem ragadtatta magát ritmikai túlzásokra. Népszava 1962. jún. 20.

Szeverényi Erzsébet:

A DÁLIA

MAGYAR JAZZ 1962–1964.

Az ötvenhatos események után megindult kulturális életünk lassú liberalizálódása. 1957 a kritika és önkritika – az elkövetett hibák számbavételének, és elsősorban az irodalmi élet reformjának éve. (Megalakul az Irodalmi Tanács, az Irodalmi Alap élére új vezetőség kerül, az Élet és Irodalom, valamint a Nagyvilág mellett megindítják a Kortárs c. folyóiratot és szorgalmazzák a napilapok – különösen a „Népszabadság” – művészetkritikai rovattal való bővülését.) Egy 1957 novemberében, a könyvkiadásról elfogadott határozat szerint amellet, hogy támogatni kell a szocialista realista törekvéseket, a „helytelen nézeteket is tartalmazó, vitatható művek” megjelenésétől sem zárkoznak el. Egyetlen kikötés, hogy ezeket megfelelő marxista előszóval lássák el.

1958 – bár művészeti életünk tovább szélesedik (ennek legfontosabb eseményeként újjászervezik a művészeti szövetségeket) – a nyugati tánczenével és jazz-zel szembeni hivatalos ellenállás csak jóval később és lassabban oldódik. Ez évben történt, hogy az óvatos tapogatódzást – néhány jam session nyilvános megrendezését a Savoy kávéház helyiségében, az Astoria szálló bárjában és az Újságíró Klubban – retorzió követte. A zenehallgatások és közös zenélések természetesen továbbra is folytatódtak, legfeljebb zárt ajtók mögött, vagy ha nyilvános helyen, akkor más – például „ötórai tea” – címen.

Ilyen hallgatólagos jazz-centrum maradt az Astoria szálló bárja, ahol hivatalosan az *Astoria quartet* (Kertész Kornél – zongora, Rahói Ernő – bőgő, Káldor Péter – vibrafon, Várnai Tibor – dob) szolgáltatott zenét a szórakozni vágyóknak. Kertész Kornél, az együttes vezetője körül már régebben kialakult egy jazzt kedvelő-játszó társaság. Mindennapos vendégek voltak itt a magyar jazzélet későbbi kiemelkedő alakjai, *Gonda J., Pernye A., Lakatos B., Kőrössy J., Fogarasi J., Garay A.*, és még folytathatnánk a sort. Később gyakorlattá vált, hogy ebből a hallgatóságból „beültek játszani” (ebben az időben már több, rendszeresen együtt muzsikáló jazz-együttest tartottak nyilván.)

Ám igazán új *hivatalos* szelek csak 1961-ben kezdtek fújni a jazz világában. Első fecskének egy szerkesztőségi cikket tekinthetünk, mely óvatosan L. Utyeszovnak, az OSZSZK népművészetének a Szovjetszakaja Kulturában megjelent írására hivatkozik. Utyeszov szerint „meggondolatlan dolog a dzsesszt az imperializmussal, a szakszofont a gyarmati elnyomással azonosítani. A mai dzsessz gyökerei nem a bankok páncélszekrényeibe, hanem a néger népi művészetbe nyúlnak vissza... Érdemtelen és káros dolog 'iltott gyümölcsé' változtatni a dzsesszt. Szükség van rá, jó szolgálatot tehet az ifjú-

Zenetudományi dolgozatok 1980 Budapest

ság esztétikai nevelésében.”¹ Az elkövetkező hónapokban — napilapokban és folyóiratokban — ezt az írást még néhány — többségében igen alacsony színvonalú — követi. Igazán jelentős csak *Maróthy* írása az *Élet és Irodalomban* (bár itt is nagyon zavaró a jazz szó használatának állandó kettőssége), és a *Valóságban* megjelent *Finkelstein* tanulmány.² Finkelstein szerint a jazz a legfontosabb azok között a kulturális hatások között, amelyeket az Egyesült Államok a világra gyakorol, s azt próbálja feltárni (Francis Newton: *The Jazz Scene* c. könyvének elemzésén keresztül), hogy „mi rejlik ebben a zenében, amely fanatikus ragaszkodást ébreszt olyan népekben is, amelyek eredetük, történelmük, hagyományaik, életmódjuk folytán távol állanak azoktól, akiknek a körébe keletkezett”. Az írásnak érdeme, hogy megismerteti az olvasókkal a jazz társadalomtörténeti háttérét, a fehér és a néger vallások kifejezőmódjának különbségeit, az amerikai földrész és az ott élő néger kisebbség összekapcsolódó történetét. Megítélése szerint a „teremtő dzsessz az amerikai néger nép különleges és egyedülálló kifejezőmódja”, amely nem jelenti azt, „hogymint abszolút korlátok zárják el a dzsessz játszásától (megértéséről nem is beszélve) azokat az embereket, akik mögött más a háttér”. Foglalkozik a szving-zene és a szving korszak problémáival. A modern jazz „fordulatát” is megemlíti, de ítéletét és végkövetkeztetéseit nem fogadjuk, nem fogadhatjuk el, mert elavultak, az azóta eltelt közel húsz év nem őt igazolta. Példaként: „Ma a kifejezés eszközei szűkek, mert a kromatikus és atonális sémák iránti szenvedély mind a jazz-ben, mind a komponált műzenében nem a szubjektív kizsákosodásának, hanem korlátozásának forrásává válik.” Végül: „Külföldön (értsd: Amerikán kívül) nincs jele annak, hogy a dzsessz... alkotó, feltáró és növekvő kifejezőmód lenne.”³

1962 májusában jelentés készült a párt számára⁴, amely a tánczene és jazz hazai helyzetével foglalkozik, javaslatokat téve a problémák megoldására. Írója figyelmeztet arra, hogy „bár az SZKP XXII. kongresszusa óta kulturális életünkben jelentős változások következtek be”, ezek a változások továbbra sem érintették az ún. könnyűzene — és vele együtt a jazz — világát. Az okok között elsősorban az érintett intézményrendszer — a *Magyar Rádió és Televízió*, az *Országos Rendező Iroda*, az *Országos Szórátközpont*, a *Szon és Táncdal Bizottság* és a *Szerzői Jogvédő Hivatal* — elavult működési mechanizmusát említi. Részletesen kitér a jazz-kérdésre is: emlékeztet több éves lemaradásunkra, amely ekkor már nem csak a nyugati, hanem a többi szocialista ország tekintetében is fennállt. A népi demokratikus országok közül először *Karlov Vary*-ban (1962. május 24–27.) rendeztek „jazz-seregszemlét”. Ennek a talál-

¹ Szükség van jó dzsesszre; alcíme: Egy érdekes szovjet vélemény = *Élet és Irodalom*, 5. évf. 1961. 14. sz. 12. l.

² Maróthy János: Kinek a zenéje, és meddig? alcíme: A jazz körüli vitákhoz = *Élet és Irodalom*, 5. évf. 1961. 32. sz. 5–7. l. és S. Finkelstein: A dzsessz. Nemzeti kifejezőmód vagy nemzetközi népzene? = *Valóság*, 1961. IV. évf. 1. sz. 42–51. l.

³ Nem foglalkoztunk itt részletesen Pernye András tanulmányával és Gonda János cikksorozatával, mert egyrészt később jelentek meg (Pernye A.: *A dzsesszről* = *Valóság*, 1962. 5. évf. 3. sz. 57–70. l. és Gonda J.: *A jazz* = *Muzsika*, 1963. 1. sz.-tól 1964. 3. sz.-ig sorozatban), másrészt ezek javított és kibővített változata könyvalakban is megjelent.

⁴ „A korszerű tánczene és jazz problémái Magyarországon. Észrevételek és javaslatok a Párt felé.” MTA Ttud. Int. Zeneszoc. oszt. D.209/I. mell.

kozónak az volt a feladata, hogy minél szélesebb körben bizonyítsa jazz és tánczene különbségét, megmutassa a jazz sajátosságait s bevezetője legyen az Első Nemzetközi Jazz-fesztiválnak, amelyet ugyanitt hirdettek meg 1963 nyarára. Az esemény magyar résztvevője a *Garay trió* volt (Garay Attila – zongora, Scholtz Péter – bőgő, Szudi János – dob). Ugyanebben az évben rendeztek jazz-találkozót *Sopotban* is, és az újonnan megkötött szovjet-amerikai kulturális csereegyezmény keretében *Benny Goodman* együttesével koncert-körútra indult a *Szovjetunióba*.

A beadvány javaslatot tesz a könnyű- és tánczenészeknek és énekeseknek az ediginél differenciáltabb elméleti-gyakorlati képzésére. E szerint oktatni kellene a *blues* formát és stílust: a *ballada* és *szving* játéktílust; *latin-amerikai* és *afro-cuban* zenét; *modern tánczenét* és *modern jazzt*; *zeneelméletet*, *jazzelméletet* és *jazztörténetet*.⁵ Végül kéri, hogy a Párt kultúrpolitikai osztálya gondolja végig:

- miért nem szabad modern tánczenét játszani (a Rádióban sem);
- miért bélyegzik meg az improvizációt;
- miért tartják még mindig dekadensnak, kozmopolitának és kapitalistának a jazzt.

A jelentést követő vizsgálat nyomán, 1962. október 2-án megbeszélést hívnak össze a KISZ Köztársaság téri székházában. Itt jelentik be a Budapesti Ifjúsági Jazzklub megalakítását.⁶ Vezetésével Kertész Kornélt bízzák meg. (Kertész Kornél, aki – mint már említettük – ekkoriban az Astoria quartet vezetője, az átlag szórakoztatózenészeknél jóval magasabb képzettséggel rendelkezik. Tizenkét évi zongoratanulás után került az Akadémiára, ahol Káli Máriánál folytatta tanulmányait. A harmadik évfolyamból kimaradva Utasi Gizi akrobatikus tánciskolájában kapott munkát, mint korrepetitor.)

A klub az Ifjúsági Park téli helyiségében, a *Dália* presszóban (Bp. V. ker. Bajcsy Zsilinszky út 72. sz. alatt) kezdte meg működését. Megnyitását (1962. október 25-én) nagyszámú érdeklődő vett részt s lépett be a tagok közé, de könnyűzenei életünk kaméleonjai is szép számmal megjelentek. Az úgynevezett védnökség tagjai: Bágya András (Magyar Rádió), Bánki László (Országos Filharmónia), Beck László (Magyar Hanglemezyártó V.), Deák István (Magyar Televízió), Farkas Jenő (táncpedagógus), Gonda János (Magyar Hanglemezyártó V.), Harmat László (Országos Szórakoztatózenei Központ), Huzella Elek (B. B. Zeneművészeti Szakiskola), Komornik Ferenc (Magyar Ifjúság), Pernye András (Magyar Nemzet), Petrovics Emil (Petőfi Színház), Székely András (M.Sz.Sz. Tánczenei Szakosztálya), Szepesi György (Magyar Rádió), Szinetár Miklós (Magyar Televízió), Tháler Gyula (Orsz. Szórakoztatózenei Központ), dr. Váradi György (Magyar Televízió). Legtöbbjük kiválasztása nyilvánvalóan – és igen okosan – aszerint történt, hogy kialakuló jazzéletünk számára intézményeiken keresztül a továbbiakban milyen segítséget képesek nyújtani.

⁵ Hasonló – kibővített – tematikával indult meg később – 1965-ben – az oktatás a Bartók Béla Zeneművészeti Szakiskola jazz-tanszakán.

⁶ Ebben a hónapban a jazzklub megalakulása mellett több fontos esemény is volt. Például négy, egymást követő jazzkoncert zajlott le a Bartók-teremben, páratlan érdeklődés mellett, többek között a *Gonda János* vezette *Qualiton* együttes, *Szirmai Márta* és a *Kertész* quartet közreműködésével.

A vezetőség tagjai lettek Kertész Kornél mellett Mészáros Péter titkár (mint a KISZ Budapesti Bizottságának, a klub felügyeleti szervének összekötője), Kőrössy János zeneszerző, Radics Gábor tisztviselő, és S. Nagy István író.

A klub hetenként egyszer jelentkezett programmal. Ezek között voltak lemezbemutatók, hangzó anyaggal illusztrált jazztörténeti előadások, élő koncertek és – az est második részében – jam session, előre bejelentett előadók részvételével.

Mivel rendelkezésünkre áll⁷ a Budapesti Ifjúsági Klub első évének *teljes* programja, érdemes megvizsgálni, hogy műsorpolitikájából milyen következtetéseket vonhatunk le? A megnyitás utáni első nagyobb esemény az „első magyar jazz-zenei plénum” megrendezése volt (1962. november 2.), melyen megpróbálták tisztázni a jazz eredetét, ismertették a jazz stíluskorszakait, megvitatták jazz és tánczene kettősségét és párhuzamát, valamint a jazz helyét a XX. század zenei irányzatai között. A klub-év 1962. október 25-től 1963. június 6-ig terjedő időszakában megtartott 32 találkozáján előadást, illetve lemezbemutatót tartott *Pernye András*, *Marton György*, ifj. *Sebők Imre*, *Karel Krautgartner*, *Pál László* és *Radics Gábor* egy-egy, *dr. Gregorics János* és *Kertész Kornél* két-két, *Deseő Csaba* négy, *dr. Semjén Kornél* és *Tóth Zoltán* pedig ötöt – összesen huszonhárom – alkalommal. A hallgatóság megismerhette *D. Gillespie*, *C. Hamilton* és *Shelly Manne* kvintettjét, *M. Davis* és *G. Russel* szextettjét, *K. Krautgartner*, *Gustav Brom* és *Jan Wroblevsky* együttesét és a *Modern Jazz Quartet*et. Öt-részes sorozat hangzott el „Big bandek és hangszerelt zene” címmel. Külön előadás foglalkozott a zongoristák közül *Art Tatum*, *Horace Silver*, *Thelonius Monk*, *Dave Brubeck* és *Bill Evans*, valamint *Dizzy Gillespie* és *Miles Davis* (tr.), *Chick Webb* és *Chico Hamilton* (dr.), *Charlie Mingus* (b.), *Stan Getz* és *Gerry Mulligan* (sax.) művészetével.

A fenti zenei anyag némi egyoldalúságot mutat, melynek oka csak kisebb részben magyarázható a hangfelvételek beszerzésének nehézségeivel. Alig-alig szerepelnek a klasszikus jazz mesterei, az autentikus stílus kialakítói, szinte teljesen kimaradt az ún. chicagói stílus és az egész szving korszak.

Fokozottan igaz ez a megállapítás, ha hazai jazz-zenészeink stílusát vizsgáljuk: egy-egy ritka kivételtől eltekintve valamennyien a „csak a legújabbat, legmodernebbet” hibás nézetét vallották. (Hanglemezkiadásunkban is ez tükröződik: míg a *Modern Jazz Antológia* sorozat már 1962-ben útjára indult, az első tradicionális jazzlemez csak tíz évvel később, a hetvenes évek elején jelent meg.)

Miben keressük ennek az okát?

Míg zenei életünk és zenei közvéleményünk – az elszigeteltség éveinek következtében ismereteiben megrekedve – a jazznek egy korábbi stádiumát rögzítette, jazzmuzikusaink nagyon is jól tudták, hogy közben fontos változások zajlottak le a jazz történetében. Gonda János így ír erről: „A modern jazz-muzikusok... azt az elhatároló lépést teszik meg, amit az impresszionistákat követő modern komponisták, amikor átléptek a hétfokúságból a tizenkétfokúságba, a hármashangzat-világból a szekund- és kvart-modellek világába, az egyértelmű tonalitásból a politonálisba.”⁸ E változások következtében a *bop-zene* kivetette magából azokat az elemeket, melyek a

⁷ Kertész Kornél, a klub elnöke volt szíves a nála levő dokumentumokat rendelkezésünkre bocsátani, amelyekért ezúton mondunk köszönetet.

⁸ Gonda János: *Jazz; történet – elmélet – gyakorlat*. Zeneműkiadó, 1979. 102. l.

kommerszhez köthették volna (legfeljebb néhányat „megszüntetve őrzött meg”). Ugyanezeket az elhullatott alkotórészeket (harmóniai patternek, hangszerelési sémák, frazírozás stb.) — amelyek a jazz régebbi meghatározásánál *elsődleges paraméterek*ül szolgáltak — boldogan szívták magukba film- és színpadi zene, operett, kabaré és szonzon, teljes zavart okozva ezzel a „jazz” elnevezés használatában. (Gondoljunk itt akár a „szvingelés” és „szvingtóniság” problémakörére, akár a slágerszövegek olyan fordulataira, mint „jó dzsessz kell, ez a zeném” stb.)

Azt sem szabad elfelejteni, hogy jazz-muzikusaink nagyrésze vendéglátóipari zé-
nészként kereste kenyerét, ahol — akarva-nem akarva — naponta vissza kellett zuhanni-
uk a „kommersz mocsarába”. Természetes, hogy amikor saját örömeikre muzikáltak,
fokozottan hangsúlyozták a kétfajta zene különbségeit, ezzel is éreztetni akarva, hogy
mögöttük egy magasabb zenei kultúra hátszországába húzódik.

A jazzklub első évében körülbelül harminc magyar együttes — triók, kvartettek,
kvintettek — és egyéni előadó kapott lehetőséget a bemutatkozásra, tulajdonképpen
mindenki, aki ebben az időszakban játszott és pódiumképesnek bizonyult. (Érdekes-
ségként: a bemutatkozók közül ketten műsoruk egy részében komolyzenei műveket is
játszottak: *Pege* Aladár Saint-Saëns és Schubert, *Vukán* György pedig Bach és Chopin
darabokat.) Gyakran hangzottak el *I. Berlin*, *J. Kern*, *G. Gershwin* és *C. Porter* örök-
zöldjei, *L. Bernstein* West Side Story-jának dalai és közkedveltek voltak *Th. Monk*, *D.*
Gillespie, *G. Mulligan* és *O. Peterson* témái is. Saját kompozícióval alig néhányan —
elsősorban *Garay* Attila, *Vukán* György, *Fogarasi* János, *Pege* Aladár és *Szabados*
György — jelentkeztek. Közülük is talán legizgalmasabbak Garaynak a jazzt és a ma-
gyar népdalok jellegzetességeit szintetizáló témái.

Kompozícióinak felépítése az akkor szokásos séma szerint általában a következő:
a téma először egy vagy két hangszeren (pl. szaxofon vagy szaxofon-zongora) szólal
meg, parlando előadásban, majd ugyanez a melódia, most már ritmusszekció kíséreté-
ben, más frazírozással. Az improvizáció hagyományos, tizenkét ütemes blues-sémára
történik, mondjuk így: 4 periódus zongora, 2—2 periódus bőgő és dob (amennyiben az
együttest szólóhangszer egészíti ki, úgy az improvizációt általában az kezdi). Végül
visszatér a téma (ritkábban a parlando változat). Ez az építkezés, valamint az, hogy a
téma elhangzása után nem annak harmóniáira improvizálnak, meglehetősen gyakori. (A
B A formánál sokszor csak az A részre, vagy a témától független blues-sémára.)

Elmondhatjuk, hogy legismertebb előadóink — bár mindegyikük stílusában fellel-
hető egy-egy világhírű muzikus hatása — sikeresen próbálkoztak önálló arcukat kialakítá-
sával. Garay, akin elsősorban Peterson hatása érezhető, tipikus szvingzongorista. Szó-
lót át gondoltan építi föl, játékának hot karakterű lüktetése improvizációit is áthatja.

Mellette két együttesről kell feltétlenül szólnunk: az *Astoria Jazz Quartet*-ről
(amely a klubelnök vezetésével az akkori legmodernebb jazz képviselője volt). Tagjai
egyformán jó muzikusok. Játékuk a Modern Jazz Antológia sorozat harmadik leme-
zén hallható. Legemlékezetesebb talán *Milt Jackson* melankólikus slágerdallamának
előadása, melyet *Kertész* ökonomikus improvizációja, érzékeny variációi egészítenek
ki, s ebben a szólóhangszeren — vibrafonon — *Káldor* egyenrangú partner.

A másik a *Qualiton Jazz* együttes⁹, amely ekkoriban jellegzetes stílust képviselt. A kamarazene hagyományait követték, akárcsak példaképük, a Modern Jazz Quartet. (Nem véletlen, hogy repertoárjukon több John Lewis kompozíció volt.) Különleges zenélési mód ez, félúton műzene és jazz között – ahogy művelői nevezték: „kamara-jazz”. Improvizációik sajátossága, hogy a téma elhangzása után valójában *témavariációk sorozata* következik. A dallam útja hangszerről hangszerre jól nyomonkövethető. Ez azért is érdekes, mert a jazz akkori fővonulatában, a bebop-ban ennek ellentéte történik: az improvizáció tartalmában szinte teljesen elszakad a főtémától (alapja csak a harmóniasor és a periódus), a periódusvégeket az improvizáló hangszerek igyekeznek ellentetni azzal, hogy átjátsszák, amivel nagyobb forma érzetét keltik a hallgatóban.

De térjünk vissza az Ifjúsági Jazzklub történetéhez:

A vezetők első pillanattól legfontosabb feladatuknak tekintették kommersz könnyű- és tánczene és modern jazz különbségeinek hangsúlyozását. Ez elsősorban a zenei programok összeállításánál érezhető – és mint láttuk, némi egyoldalúsághoz vezetett –, de ezt szolgálták a klub működési szabályzatában a megfelelő öltözködésre, viselkedésre, a szeszitalfogyasztás tilalmára vonatkozó szigorú intézkedések is. Ezek az intézkedések azért is szükségesek voltak, mert már az első két klubnap után ötszáz körül volt a tagok száma. A belépőknek eleinte a következő kérdésekre kellett válaszolni:

- 1. név;
- 2. foglalkozás;
- 3. hangszerismeret;
- 4. nyelvismeret;
- 5. van-e magnetofonja vagy lemezjátszója?
- 6. vannak-e jazztárgyú könyvei, illetve jazzkottái?

Érdekes ezekről az adatokról is szót ejteni. E célból kiválasztottunk 360 főt, akik a fenti kérdésekre megközelítőleg teljes választ adtak. Közülük 248 (68,8 %) játszott valamilyen hangszeren, főként zongorán (101), ezt követik a dobosok (36), majd a szaxofon (29), bőgő (27), gitár (18), és a trombita (ugyancsak 18). A fenti adatokban semmi meglepő nincs, s nem meglepő az sem, hogy – az országos átlaggal ellentétben – a csoport tulajdonában több a magnetofon, mint a lemezjátszó; magnótulajdonos: 27 % (97); lemezjátszótulajdonos: 16,6 (60). Oka az, hogy a jazzfelvételek magnón jobban hozzáférhetőek. Jazz-lemezekhez hozzájutni szinte lehetetlenség volt (és a helyzet azóta sem javult). A jazzkotta- és jazzkönyv-tulajdonosok alacsony számában (kotta: 9%; könyv: 5,5%) sem az érdeklődés hiányát kell látnunk, hanem a beszerzés nehézségeit. Nem szabad elfelejtenünk, hogy akkoriban még sem Pernye, sem Gonda jazzkönyve nem jelent meg.

Az adatok közül legérdekesebbnek maga a névsor bizonyult, és a foglalkozások megoszlása. A szórakoztatózenészek mellett sok a középiskolai tanuló, egyetemi vagy főiskolai hallgató, de megfordultak itt jogászok, orvosok, mérnökök és művészek: festők, grafikusok, iparművészek és muzikusok (Lajos Attila, Palotai István vagy az ak-

⁹ A már említett Modern Jazz Antológia sorozat első lemeze a Qualiton együttesel készült. Az együttes akkori tagjai: Buvári Tibor (bőgő), Gonda János (zongora), Jagasich Péter (oboa), Sasvári Attila (szaxofon) és Várnai Tibor (dob).

kor még főiskolás Gázsik György), a jazztanszak későbbi növendékei közül többen is. A munkások egy – az átlagosnál magasabban kvalifikált – része is képviselve volt, ha itt nem is olyan magas az arányuk, mint Losonczi Ágnes Ganz-Mávag-beli vizsgálatában.¹⁰

Egyértelmű, hogy ez a klub elsősorban a *szakmabeliek fóruma* volt, másodsorban más művészeti ágakkal foglalkozók, értelmiségiek vagy jövődöntő értelmiségiek szórakozóhelye, s csak esetlegesen a „munkásfiatalok kulturális fejlődésének bázisa”. Fontos ezt kijelentelnünk, mert bár tárgyalt időszakunkban „jelentős szerzőktől jelentős művek jelennek meg a jazzről; a rádió és a televízió sorozatos adásában ismerteti és magyarázza a jazz értékeit és nevel új, értő zenei tábort. A jazz érvényesülése előtt megnyílik az út – 1963! –, – tehát meghódítja a teret a beatzene – 1965–66 –”.¹¹

Sokan biztosra veszik, hogy a jazz hajója a beat hullámain szenvedett hajótörést. Akik ezt állítják, nem vesznek tudomást a jazz fejlődéstörténetéről, arról a változásról, amelyről ebben a tanulmányban is szó esett már. A jazz *sosem* töltötte volna be azt a szerepet, amelyet – akár kulturális életünk, akár magának a jazzklubnak a vezetői – neki szántak, egyszerűen azért nem, mert a jazz, *ez a jazz, a hatvanas évek jazz-e nem tömegzene*, s így tömegzenei funkciót sem képes betölteni.

Végülis erre az igazságra – egy év alatt – ösztönösen ráérezett a hallgatóság, és aki menni akart, elment. Beat-muzsikusaink elitje is tudta jól, hogy mivel *nem* azonosul: a jazzklubban sokan játszottak közülük, vagy zenét hallgattak. A tagság névsorában szerepel például: Laux József, Benkő László és Frenreisz Károly (akkor még mint tanuló) neve is. A klubban zenéltek a Bergendy testvérek, Latzin Norbert, és hosszan sorolhatnánk a neveket.

Vukán György, aki Kertész Kornélnak az első bemutatkozás lehetőségét köszönheti, a jazzklubra emlékezve azt mondta: „kipukkadt a dolog... sokan elmentek, akik nem oda valók voltak”. És sokan bizonyultak annak. Hosszú, művészetekben ínséges évekig áhítozott a közönség, hogy a naponta megbélyegzett, rettegett – s éppen ezért (tömegpszichológia) izgató –, de legfőképpen *nem ismert* jazzt a maga teljes valóságában megismerhesse. Hogy a tiltott gyümölcs valóban ízlik-e, az csak a tilalom feloldása után derülhetett ki, miután mindennapos fogyasztása lehetővé vált. Ennek érdekében mindent megtettek. Hogy csak néhány akkoriban új kezdeményezést említsünk: a Rádió „Könnyűzenei Híradó”-jában Pernye András jazztörténeti előadássorozatot tartott; ugyancsak a Rádió megkezdte a „Jazz kedvelőinek” című sorozatát; az MRT tánczenekarát korszerűsítették „Stúdió 11” néven; az Országos Rendező Iroda jazz-koncertek sorozatát szervezte (az MHV jazzantológiáját többször említettük).

Hamarosan kiderült, hogy ennek a zenének nem lesz nagy tömegbázisa, s ez a *Dálián* belül is érezhetővé vált. Ennek igazolására először egy számszerű adat: a klub első évadjának

I. felében: <i>élőzene</i> (koncert vagy koncertszerű bemutatkozás)	21 alkalommal
<i>lemezbumutató</i>	9 alkalommal
<i>csak előadás, élőzene nélkül</i>	2 alkalommal

¹⁰ Losonczi Ágnes: A zene életének szociológiája. Kinek, mikor, milyen zene kell? = Zeneműkiadó, 1969.

¹¹ U. ott. 146. l.

II. felében: <i>élőzene</i>	12 alkalommal
<i>lemez bemutató</i>	14 alkalommal
<i>csak előadás, élőzene nélkül</i>	9 alkalommal

Az élőzenei program hamar elfogyott, az évad második felében már gondot jelentett a heti egy alkalommal megtartott klubnapok kitöltése. Ezt alátámasztja néhány részlet a klubvezető naplójából:

1963. március 28.

„... kifogytam az élő műsorból ...”

(Ezen a napon még jam session sem volt.)

1963. április 8.

„...csütörtökön... az érdeklődés hiánya miatt nem lesz, csak lemez.”

1963. április 28.

„A klubnapokat mind nehezebb lesz tartalommal megtölteni.”

S végül ismét egy mennyiségi adat: 1963. harmadik negyedévében már csak 270-en fizették be a tagdíjat.

Jól megfigyelhető a fordított arányosság: miközben tervek születtek egy Nemzetközi Jazzfesztivál megrendezésére, Rádió és Televízió rendszeresen jazzadásokat sugároz („Jazz kedvelőinek”, „TV presszó” stb.), a sajtó jazzkritikákat közöl, 1963. januárjában megjelenik az első jazzújság,¹² az érdeklődés rohamosan csökken, s míg 1964. tavaszán a jazzklubban már csak ugyanaz a pár tucat zenész muzsikál hétről hétre, a klubvezetőség tagjai szabadidejük jelentős részét értekezletekkel és meghallgatásokkal töltik. Értekezletekkel a „luxi zenekarokról”,¹³ amelyeken szerv kerestetik, aki gazdája lenne az „új örületnek”, és meghallgatásokkal, ahol ezeket az együtteseket minősítik. (1964. első negyedében már több száz amatőr beategyüttest tartottak nyilván!)

Az Ifjúsági Jazzklubban voltak olyan — alapvető — problémák, amelyek a megalkulás pillanatától megvoltak: ellentétek a *klub* és a *KISZ* között (költségvetési, vezetési és döntési jogkörök miatt), a *klub* és az *Országos Szórákkoztatózenei Központ* között (rivalizálás és személyi okok miatt), a *klub* és a *vendéglátóipar* között (kibékíthetetlen anyagi érdekellentétek miatt). Olyan — látszólag egyszerűen megoldható — dolgok jelentettek mindennapos gondot, mint megfelelő hangszeres — használható zongora, *akármilyen* bőgő és dob — biztosítása a klubnapokra.

Az egyre nyomasztóbbá váló érdektelenség mellett a klubot belső feszültségek is bomlasztották. A megmaradt társaságban megindult a széthúzás. *Kertész Kornél* — joggal — vasfegyelmet kívánt, a koncertek alatt teljes csendet, a bemutatkozó együttesektől lelkiismeretes felkészülést, vagyis igazi jazzműhelyt kívánt kialakítani, és nem zenes presszót fenntartani.

¹² Az „Ifjúsági Jazzklub Híradója” összesen négyszer jelent meg. Megszűnésének *közvetlen oka* az volt, hogy a negyedik szám borítójáról véletlenül lemaradt az „Ifjúsági” és a „Híradó” szó, *közvetett oka* pedig, hogy a felügyeleti szerv anyagilag nem támogatta tovább a kiadást: „vannak fontosabb kultúrpolitikai célokat szolgáló lapok, amelyeknek engedélyeztetése sokkal fontosabb”. (MTA Ztud. Int. Zenezsoc. oszt. D.209/46. I.)

¹³ A beathullám hatására alakuló együtteseket először azért nevezték nálunk „luxemburgi”, röviden „luxi” zenekaroknak, mert ilyen típusú zenét egy ideig csak a luxemburgi rádió adásaiban hallgathattak fiataljaink.

Végül a Budapesti Ifjúsági Jazzklub, a Dália 1964. áprilisában végleg bezárta kapuit, de fennállásának másfél éve alatt néhány olyan, rendkívül fontos dolgot ért el, amely jelentősen befolyásolta jazzéletünk további alakulását. Érdeime,

- hogy számtalan fiatal, addig ismeretlen muzsikusként biztosított bemutatkozási lehetőséget;
- hogy jazztörténeti előadásaival és lemezbemutatóival lehetővé tette az érdeklődők számára ennek a művészetnek a megismerését;
- hogy belső fegyelmének és szigorának köszönhetően mégis sikerült a jazz-műhely jellegét megőriznie;
- hogy működésének hatására hazánkban végre elismert művészetté válhatott a jazz;
- hogy jazzéletünket már indulása pillanatában bekapcsolta a nemzetközi vérkeringésbe (kapcsolatot teremtettek az olasz, lengyel, csehszlovák, jugoszláv, NDK és NSZK jazzklubokkal és zenészekkel; a BBC rádió és az olasz televízió felvételeket készített a klubban);
- hogy működésével előkészítette a Bartók Béla Zeneművészeti Szakiskola jazztanszakának létrejöttét.

Tallián Tibor:

ÚJ MAGYAR OPERA. KORSZAK- ÉS TÍPUSVÁZLAT

A zenei „új” fogalma a mindennapokban született és él; ezért érthető, hogy nem kevés zsurnalisztikus közvetlenség tapad hozzá. Ez egyebek közt elfogultságot vagy pártosságot is jelent. Az „új” a „haladó” mindennapi-esztétikai tudatban pozitív érték kategória: valami, ami egyfelől a „miénk”, másfelől a „jövőé”; az „új” társadalmi értelemben nonkonformista, épp ezért harcolni kell érte – divatosan úgy mondhatni, hogy az „új” önmagában és önmagától „tett”. Az „új” eme patetikus érzelmi felhangjait nem csupán a „haladás” nimbusza okozza, hanem az is, hogy az „új”-ért harcolók állandóan heroikus kisebbségben érzik magukat, pátoszuk egyszersmind örök kitörni vágyás a társadalmi méreteken gyakorlatilag és hagyományosan áttörhetetlen elszigeteltségből. (A modern művészet szociológiai elszigeteltsége olyan tény, aminek sokszoros és súlyos esztétikai következményei vannak.)

Minthogy az „új” kategóriáját kísérő fent vázolt határozatlan érzelmek már beláthatatlan idő óta ott élnek az „új” híveinek emlékezetében (negatív lenyomatuk pedig éppoly beláthatatlan idő óta ingerli a konzervatívokat) s minthogy az „új” betagozódása a „nem-újba” már egész zenetörténeti korszaknyi idő óta a szociológiailag normálnál problematikusabb, az „új”-at kísérő érzelmi konnotációk elszakadnak az időbelileg valóban újtól és az „új” természetes fogyasztása problematikus korszakának” (lényegében a 20. századnak) egészére kiterjednek. Ílymódon az „új zene” egyidejű terminusból zenetörténeti korszakfogalommal lesz, de érzelmi mellékszöngéjét nem veszíti el (amint hogy a 20. század egyéb tekintetekben is végzetesen fixálódik a kezdetét jelző századfordulóhoz, bizonyos fokig a függelékének tekintve magát mindmáig s alig tekintve előre a visszavonhatatlanul elért újabb századfordulóra). A patetikus érzelmi involváltság viszont alig-alig teszi lehetővé, hogy az elmúlt évtizedeket tárgyyszerű történeti vizsgálatnak vessük alá. Vagyis kétségtelenül érzelmi objektivitás (úgy is mondhatnám, a mindenkor „új”-at tápláló szándékokkal szembeni egészséges konzervativizmus) kell ahhoz, hogy az „új zene korszakának” egészét vagy bármely műfaját előbb csak a valós történeti metszeteknek megfelelően korszakolhassuk, majd hitesen és hitelesen értékelhessük is.

Ha majd az „új zenét” valaha igazságos társadalomfilozófiai értékelésben részesítjük, talán a művészettörténet egyik nagy manierista korszakát fogjuk látni benne. Manierisztikus e század zenéjében nem csupán a tagadhatatlan eszköz- és rendszerfétisizmus (aminek vetülete az eszközök és rendszerek felfedezésének dühe egyfelől, a felfedezések hallatlan ütemű devalválódása másfelől), hanem főképp a fojtogató „stíl”-szerűség, amit ismétlődő művészeti forradalmak minduntalan végérvényesen száműzni vélnek a maguk receptjével, s ami e receptek-programok nyomán mind általánosabban és mind kilátástalanabban uralkodik el, devalválva a művészi közlés pusztá lehetőségét is.

Zenetudományi dolgozatok 1980 Budapest

A stílszerűségnek természetesen nincs a korszak minden pillanata és minden műfaja egyformán kitéve, de az alap-probléma minden időben és minden műfajban ott rejtőzik. Az operáról elmondható, hogy magának a műfajnak a „stíl”-szerűvé válása gyakorlatilag a korszak legkezdetétől befejezett tény, amit máshonnan érkező zenei és szociális spontaneitások csak alkalmilag s egyre csökkenő érvénnyel képesek felfüggeszteni.

A század műzenéjének történetét illetően továbbá jellemzőnek fog bizonyulni egyfajta hullámválás mind a zene szociológiai életlehetőségeiben, mind esztétikai rendszerében; ezt a történelmi-politikai mozgás irányítja és egyfelől a művészet és közönség hullámváló közeledését-távolodását jelenti, másfelől a permanens válság erősödését-enyhülését magában a zenében (ami — a többek között — a tudatos-akaratlan „stíl”-szerűség változó mértékét-arányát is eredményezi). A szociológiai és esztétikai hullámválás a résztvevők számára állandóan meglepetésként jelentkezik, mert — éppen az „új”-jal szembeni érzelmi azonosulás következtében — az ismétlődő és átmeneti kétség- és diallethelyzeteket mind a művészek (főleg a kisebb kaliberűek), mind a „zeneértők” újra meg újra abszolútizálják. Ilyen módon a zenei-társadalmi tudat iránytmutató szintjein hosszú időszakokra illuzionisztikus „hamis tudat” uralkodik el, ami tekintettel arra, hogy a poétikai programnak mekkora (sokszor politikailag is alátámasztott) szerepe van az elmúlt évtizedek művészettörténetében (s hogy a valóságnál olykor mennyivel nagyobb szerepet vindikál magának), szinte lehetetlenné teszi az egyes alkorszakok között a sima átmeneteket, állandó szülési görcsöket okozva. A görcsök-szenvedések azután újabb érzelmi következményekkel járnak — sértettséggel az előző korszak zászlóvivőinél, eufóriával és az „eredmények” inadekvát túlértékelésével az „új” bábáinál. Ez az eufória persze tragikomikusan szükségessé teszi, hogy néhány év- vagy évtized múlva a jelen újjongó evangélistáiból legyenek a jövő sértődöttjei.

A művészet életében és jellegében megfigyelhető hullámválásnak ráadásul mintha lenne még egy jellemzője: a fázisok gyorsuló tendenciával váltják egymást, valódi zene-történelmi korszakok váltakozásából divatáramlatok váltakozása lesz. Ennek végső következménye, hogy bizonyos ponton a még ki sem próbált eszközök is már devalváltnak tűnnek és az „avantgarde” és „realizmus” egyazon szépség elkenődésének rutindiktálta kétféle módja lesz; sem a „menekülés a magányba” sem a „menekülés a tömeghez” nem oldja fel a művészi zene rosszérzését.

Az „új zene” történetének első fázisa voltaképp — elnagyoltan fogalmazva — három pontot érintett: az (impresszionista-expresszionista) szimbolizmusét, a konstruktív-rendszerszerű új-tárgyiasságét és a neoklasszikus-neorealista transzcendensen demokratikus új-ideológiáét. Az utóbbi irány (a népfrontos-koalíciós irány) a neki megfelelő történelmi-politikai alap felbomlásával egyidejűleg válságba jutott. Nagyjából e válságtól kezdődik a „legújabb” zene kora, amelynek egyrészt ereje, másrészt talán inkább súlyos teherterele, hogy nem folytatató-folyamatos, hanem reflektív-reakciószerű a viszonya az „új zene” nagy korszakához (bár ennek sokáig és sokhelyütt nincs tudatában). A „háború előtti új zene” az utódok tevékenységében valóságos hullámtörőként szerepel, ami önmagában is hozzájárul ahhoz, hogy a korszak- és divathullámok ebben az időszakban egyre sűrűbben ismétlődjenek, hogy végül elveszítsék hullámmozgás-szerű jellegüket és egy többé-kevésbé zavaros esztétikai felszín kiszámíthatatlan játékvá válnak.

Vajon hogyan viseli el a szociológiailag rendkívül érzékeny operaműfaj az „új ze-

ne” korának sajátos körülményeit? Aligha lehet kétségbe vonni, hogy a századfordulóra szinte teljesen elhaltak a műfajt életető és termelésre serkentő társadalmi igények; ennek a szociológiai helyzetnek talaján alakult ki az operaműfaj „heroikus ellenállása”, ami egyfelől a már említett „stíl”-szerűségben, másfelől a műfaji lehetőségek állandó kísérleti tágításában-változtatásában nyilvánul meg, bevallatlan célja pedig a „rossz kor” átvészélése, a túlélés addig a pillanatig, amíg elmúlik a polgári opera válsághelyzete és újjá- (vagy meg-)születik a zenés dráma. Ennyiben a modern opera kétségtelenül megfelel az „új művészet” általános messianisztikus jellegének, de távolról sem biztos, hogy e megfelelés esztétikai értelemben „siker”-e. Mindenesetre éppen ez a „megfelelés” lehet az egyik oka annak, hogy magára valamit adó modernkori szerző „mégis” megpróbálkozik az operával – az újkori opera helyzete oly szembeszökően szimbolizálja a modern művészet elidegenedett helyzetét, hogy logikusnak tetszik a művészi következtetés: éppen így szimbolizálja általában a modern ember elidegenedett helyzetét. Vannak viszont olyan korszakok is, amikor a 20. század azt képzei magáról, hogy „elidegeníthetetlen” drámateremtő korszak; utóbbi esetekben az immanens-realista operatípus az ideál, előbbi alaphelyzetben a transzcendens-áttöréses lírai modellben vélik felfedezni a művészi és emberi megoldás zálogát. Mindkét típus nagymértékben voluntarisztikus és illuzionista, tudatosan vagy öntudatlanul, de annak a ténynek a reakciója, hogy az opera a 20. században egyáltalán nem „természetes”.

Bonyolítja a helyzetet, hogy az európai művészet modernkori „világpiaci” egysége az egyenlőtlen fejlődés máig élő következményeivel alkot dialektikus egységet, s ezt a dialektikát a művészet és művészetideológia ritkán tudja ellentmondásos természetének megfelelően felfogni: vagy túlbecsüli az egységet, vagy túlértékeli a különbözőséget. Előbbiből fakadhat (esetünkben) a zenedrámái műfaj lehetőségének általános tagadása (a szó realista, társadalmi konszenzust involváló értelmében); utóbbiból az az illuzionisztikus fensőbbrendűségtudat, amellyel egyes területek vagy politikai-esztétikai rendszerek a maguk (sokszor elmaradottságból fakadó) még-éppen létező lehetőségeit általános és kötelező mérceként állítják föl. (Ilyesfajta – teljesíthetetlen mérce volt a század közepén Kelet-Európában a „nemzeti szocialista-realista” opera ideálja.)

I. Az „új magyar opera” kezdetei

Az „új magyar zene” kétfajta értelemben használatos a zenetörténeti fogalomrendben; egyrészt jelenti Bartókot-Kodályt és utódaikat, másrészt – a „legújabb magyar zene” értelmében – csak az utódokat. Az utód-időszak zenetörténetét nyilvánvaló okból 1945-tel szokás kezdeni. Eszerint ekkortól indulna a szűkebb értelemben vett „új magyar opera” története is.

A művészet- és műfaj történeti határokat azonban csak szükségből vagy reprezentatív megemlékezések céljára lehet politikatörténeti kronométerrel kitűzni; a művészet-történet korszakhatárai belső változások nyomán helyezhetők csak el, az így kapott korszakokat a politikai történelem határdátumaival konfrontálva az általános történetírás esetleg még jelzéseket is kaphat, hogy a felszíni látványos változás alatt a társadalmi létben és tudatban a művészet tanúsága szerint nem következett be, vagy csak épp jelzi jöttét a „fent” már véglegesnek hirdetett változás.

Hivatalos határkitűzés szerint az „új magyar opera” története nem is 1945-ben, hanem 1951-ben indulna, mikor is a Magyar Állami Operaház (e néven első ízben) megtartotta háború utáni első operabemutatóját (annál is inkább, mivel „extra Operaház non est magyar opera”). Ezt a kezdőpont kitűzést védeni is lehet azzal, hogy a nehézhajózású műfaj pár év késéssel reagál csak a politikai fordulatokra. Az érv azonban el-esik, ha bizonyítani tudjuk, hogy korábban is vannak már a műfajban olyan megnyilvánulások, amelyek a későbbiekkel azonos korszakhoz számíthatók.

Már pedig vannak. Nem újdonság már a magyar zenetörténetírásban, hogy a háború utáni „új magyar zenének” a háború előtt, a harmincas évtizedben vannak a közvetlen „előzményei”. Talán pontosabb lenne úgy fogalmazni az opera- és zenés játék műfajának esetében, hogy Kósa, Ottó Ferenc, Kókai, Farkas, Kenessey azon színpadi művei, amelyek a század harmincas-negyvenes évtizedében születtek és kerültek bemutatásra, nem „előzményei” az új magyar operának, hanem szerves – sőt olykor súlyponti – tartozékai a műfaj tárgyalt időszakának. Elsősorban Farkas *A bűvös szekrény* és Kenessey *Az arany meg az asszony* című darabjai tartoznak elidegeníthetetlenül a „legújabb kor” operájához, azért is, mert külső és belső siker dolgában is ezek a legszámottevőbbek, olyannyira, hogy színrekerülésük szinte az „új magyar opera” első korszakának csúcspontját jelenti s olyan tulajdonságokat exponál, amelyeket a későbbi fejlemények (tiszteltet a kivételnek) inkább csak negatívumokkal egészítettek ki.

Tényszerűen ez az időszak volt a „nagy magyar stílus” utóvirágzásának kora Bartóktól Szabón át Szervánszkyig: vitathatatlan, hogy akkor, amikor a kor legérettebb nem-színpadi művei születtek, az opera eléggé a perifériára szorult; részben történelmi okokból (háború–újjáépítés), de talán nem csupán azért. Főleg az 1943–1948 közötti évek elvesztése szomorú az operatörténet szempontjából: de nem biztos, hogy az operatörténet ezeket az éveket csak azért veszítette el, mert háború volt. Tragikus az első, demokratikus békeévek elvesztése azért is, mert ez azt jelzi, hogy a magyar zene nem tudott-nem akart a történelmi kataklizmával drámai módon szembenézni. Ha ez megtörténik, talán másképp alakul az újjáépítési magyar zenetörténet. Vesztes országban volt lehetősége az ilyen drámai leszámolásnak – ezt jelzi a német expresszionizmus utóvirágzása, például a dráma műfajában Borchert *Az Ajtón kívül* című darabjában, amely pár hónappal a háború vége után már készen állott. De a magyar zene mintha csupán azt akarta volna mondani, hogy „nem vagyunk azonosak” (ebben a politikai rendszerváltás is bátorította), s a megrázkódtatást felváltotta az öntévesztő magabiztoság. Borchert darabját nem 1948-ban, hanem 1978-ban találja aktuálisnak magyar zeneszerző, és a népi-klasszicizmus rendíthetetlen biztonságérzete okozza, hogy a borcherti expresszionizmus nyilvánvaló zenei megfelelőjének hatása sem gyümölcsözhet akkor, csak évtizedekkel később. Lehetséges, hogy az a Berg-epigonizmus, ami a magyar operát 1960 és 1980 között uralja, 1940-es évtized végén sem lett volna kevésbé epigon. De talán időszerűbb lehetett volna.

Amikor 1950 táján újraindul a műfaj, akkor egyfelől a politikai körülmények sem teszik már lehetővé a két világháború közti európai zenés színház nagy évtizedének „pótlását”, másfelől pedig a felszínre kerülnek – az uralkodó stílus túlérése következtében – a műfaj és a stílus között addig csak lappangó ellentétek (ezekre vonatkozóan érdemes elolvasni Jemnitz Sándor kritikáit a harmincas évtized magyar opera- és daljáték bemutatásáról). A bevezetőben végrehajtott pár éves időhatár-tologatás tehát

nem kevesebbet jelent, mint azt, hogy az opera 1950 körül fennhangon követelt „létrehozása” kettős értelemben is az elszalasztott lehetőségek talaján próbáltatott meg, s amíg egyfelől egy talán járható út (a bécsi iskola eredményeinek feldolgozása) vak elutasítását jelenti, másfelől tehetetlen kötődést jelent egy olyan – politikailag némi-képp megfelelt – modellhez, aminek amúgy is pislákoló életerejét már a háborút megelőző évek kiszívták. Ez az elvesztett évtized reménytelenné teszi 1950-ben az operát vívó lovagok helyzetét.

Ha elfogadjuk, hogy az operatörténeti korszak kezdetét nem köthetjük a politikatörténeti változáshoz, másfelől azt is indokolnunk kell, hogy miért beszélünk mégis „újabb” magyar operáról; bizonyítanunk kell, hogy valamiféle korszakváltás a magyar zenedrámái természetben mégis csak van a harmincas-egyvenes évtized táján vett fordulóján.

A fő bizonyíték negatív: a magyar zenés színpad sivatagos, oázist alig kínáló ideje az első világháború óta. A magyar zenés színpadnak – amennyire látható, egyedül Bartók jóvoltából – az I. világháború évtizede volt a fénykora. Az ő szimbolista-lírai színpadának nem lehetett folytatása. A huszas évtizedben Európa színpada újdonsággal volt terhes, de ebből vajmi kevés csapódott le magyar szerző műhelyében. Az Operaházban bemutatott kisszámú dalmű vagy nyomban eltűnt a játékrendről, vagy nem volt alkalmas arra, hogy „haladó szellemű” operai platformmá alakuljon (legalábbis egyelőre. Később, az 50-es években bezzeg nem idegenkedtek volna egy Poldini-féle nagyszériás dzsentri-sikertől, de az akkori új magyar operának még ez az elégtétel sem adatott meg).

Különálló kísérlet, a drámaiatlan helyzet drámaiatlan tagadása Kodály zenés színpadi munkássága. Az ő sajátos műfajválasztása (amelynek gyökereit ma sem látom másként, mint néhány évvel ezelőtti dolgozatomban) jelzi, mily hallatlanul szűk chance-a volt a zenedrámái kibontakozásnak a kor és a stílus adta lehetőségek között. Kodály természetük szerint egyszeri és ismétелhetetlen alkotásai jelentették a következő nemzedék szemében az 1930-as évektől az új magyar iskola számára mértékadó zenedrámái törekvéseket.

Hogy mégsem a kodályi népi-klasszicista daljátéktól számítjuk az új magyar opera történetét, annak elsősorban nemzedéki oka van. Még ha a *Székelyfönöt* csak pár év választja is el *A bűvös szekrénytől*, s ebben a pár évben benne van az a pár évtized, amellyel az Ady-generációs Kodály szemlélete különbözik (vagy legalábbis különböznie kellene) az akkori fiatalokétól, és benne van az a tekintély, aminek következtében a „mesterek” évjáratának minden megmozdulása az ifjak előtt (pozitív vagy negatív értelemben) mítikusnak tűnik. Még ha a két nemzedék alkotóútja esetenként objektíve együttthaladás is, akkor is dominál benne a „követés” mozzanata.

II. A népi-klasszicista opera

A „legújabbkori” magyar opera története tehát akkor kezdődik, amikor a Bartók és Kodály után (s az ő tiszteletükben) indult „második nemzedék” harmincadik életéve táján nemzedéki és egyéni stílusát színpadi zenében is ki szeretné próbálni. Nyilván nem csak azért kezd operát írni e nemzedék, mert harmincéves kor után operát írni el-

lenálhatatlanul szükséges; hiszen a lírai pátosznak és ideológiának azt a jellemző keverékét, ami a „lírai” operát (így Kodály klasszicista daljátékát is) átjárja, éppen az új nemzedék első operaműveiben nem találjuk. Inkább úgy látszik, mintha használati zeneként érdekelné őket az opera, mint az a műfaj, amely nélkül az egészségesen termelő és fogyasztó nemzeti zenekultúra elképzelhetetlen.

Miben áll a „második nemzedék” főfeladata az operaműfajban? Nyilvánvaló, hogy a legfőbb dolguk egyfajta „hármasszöveg”: tisztázni kell a szerzők és művek viszonyát a) az „új magyar iskolához”, b) a két világháború közötti európai zenei áramlatokhoz, c) a zenei közegen kívüli valósághoz. Bármely műfajban ugyanezeket a pontokat kell vizsgálat alá venni, de talán nincs még egy, amelyben az egyeztetés oly nehéz lenne, mint az operában. Pedig az egyeztetés sikere alapján dönthetünk csak: teljesítette-e ez a nemzedék a maga nemzedéki feladatát (a továbbvitelt és a lázadó szembefordulást) a műfajban, vagy — legalábbis e téren — az „elvesztett nemzedékek” sorában irrandó le?

Feltűnhet, hogy az egyeztetendő tényezők között nem szerepel a „magyar operai hagyomány”. Az „új magyar iskola” színpadi művein kívül azonban ilyen hagyomány nem volt, az újra törő ifjak éppen úgy, mint a konzervatívok, a magyar operát egyként halottnak tudták — csak jóval később, az új magyar opera első korszakának második felében, s akkor is külső nyomásra kezdték a romantikus magyar operát haladó hagyománynak tekinteni. A magyar zenetörténet meg-megszakadó fejlődésére jellemző, hogy a korszak végén, 1960-tól az „új magyar opera” első két évtizedének termése kevés kivétellel ugyanúgy járt, mint romantikus előképe: a megtagadott hagyomány bugyrába került, s a harc, mint ha mi sem történt volna, ismét újra kezdődött a „magyar opera megteremtéséért”. Az ember szinte a magyar nyelvet teszi felelőssé mind a valamiért való harc, mind a valamivel való szembefordulás kizárólagosságáért, azt a tényt, hogy a magyar csak határozott névelőt ismer. Mert ha nem így lenne, bizonyosan nem kellene minduntalan „a” magyar opera megszületéséért harcolni — elég lenne abban bízni, hogy „egy” magyar opera megszületik. Hogy ez az egy „az”-e?

Ám a magyar operai hagyomány folytonossági hiányairól mégis beszélni kell, mert ez a negatívítás nem csak az új magyar opera előtörténetét határozza meg, hanem történetét is. E hiányok-szakadások ugyanis nem csupán a zenetörténet és zenekultúra kérdései; az opera a drámai műfajcsoport tagja, tündöklése vagy nyomora attól is függ, van-e a kultúrának drámai hagyománya, ez pedig végső soron visszavezethető arra a kérdésre, vajon megfelelő talaja-e drámának az adott (nemzeti) társadalom — egyetlen pillanatában vagy egész történelmében. Lukáccsal mondhatjuk, a dráma alapkérdése szociológiai természetű, kétféle értelemben is: egyrészt az a kérdés, hogy a társadalom konfliktusai drámára-érettek-e, önállóak és reprezentatívak-e, vagy pedig — ugyanúgy, mint maga a társadalom — csak függvényei-e olyan nagyobb történelmi-politikai konfliktusoknak, amelyek nem a társadalmon belül dőlnek el, s amelyek nagysága politikai okból vagy egyszerűen szűkös művészi látószög miatt nem ábrázolható. Kivált Kelet-Középeurópában, hol a történelmi és politikai autonómia oly sokszor és oly különböző okokból függesztődik fel, megtörténik, hogy a történelmi konfliktusokat a legjobb akarattal boncolgató drámai művekkel szemben a társadalmat elfogja a „nem erről van szó” érzése — aminek következtében a drámai konfliktus üres konstrukcióként lepleződik le. Másrészt szociológiai alapkérdése a drámának, hogy van-e olyan de-

mokratikus befogadó közege, amely felelősnek érzi magát a saját konfliktusaival való szembenézésre. A harmadik (szociológiai) tényezőt, a drámai tehetséget nem említjük: a magyar kultúra nagy századeleji fellendülése ékesen bizonyította a tehetségek meglétét — de azt is, hogy e tehetségek nem drámai irányban bontakoznak ki; drámai termésük önmagukban jelentős, de magányos darabjai pedig nem alapozhattak meg dramaturgiai folyamatosságot a magyar kultúrában.

A század elején indult „új magyar iskola” szerepe a közvetlen dramaturgiai-típusbeli hatásnál tágabb volt a második nemzedék operakísérleteire. Nyelvi és kulturális karakterük még az új nemzedék azon tagjaira is hatott, akik egyébként nem tartoztak a szorosán vett iskolához (kivált felerősödött a „magyaros” hatás a harmincas évtized egységfront-szelleme következtében). Ezért mondható el általánosan, hogy az „új magyar opera” többé-kevésbé teljes egészében a folklorisztikus újklasszicizmus jegyében indul, vagyis annak a programnak jegyében, ami — avantgarde előzmények után — a magyar iskola két nagymesterét akkoriban jellemezte, egybevágóan a más stílusoknál — más szerzőknél megfigyelhető egyidejű klasszicizálódási tendenciákkal. Vázlatosan annyi elmondható a magyar népi klasszicizmusról, hogy sok tekintetben mind a nyugat-európai „humanista” klasszicizmussal, mind a körülbelül egyidős s a Szovjetunióban kialakított klasszikus-romantikus szocialista-realista teóriával és gyakorlattal rokon jelenség volt, bár olykor a kettőtől elválasztó vonásait hangsúlyozta. Az se nagyon vitatható, hogy programszerű-transzcendens jellege volt mind kultúrateremtő ideáljainak, mind poétikájának, és ez a szociológiailag meghatározott tény okozta mind a stílus, mind a kulturális koncepció efemer voltát (amit klasszicizmus-létére ez a művészet soha nem ismert volna el). A körülmények összjátéka folytán ez a klasszicizmus epigoni állapotában (1947 után) nem csupán, hogy túlélte a számára rendelt történelmi időt és az őt kitermelő szociális valóságot, hanem rákényszerült, hogy egyéni és társadalmi valóság kifejezéseként tüntesse föl azt, ami benne mindig is heroikusan-álomszerűen profétikus és programszerű volt. Ugyanakkor tény, hogy a program korábbi kizárólagos igénye az autoritásra védtelenné tette híveit és elködösítette tisztánlátásukat s így művészi lelkiismeretük ellenére is túrték, hogy a nagy program az ideológiai hamisítás eszköze legyen. A klasszicizmust a túlélését előíró politikai-esztétikai ideológia azzal is dezavualta, hogy rákényszerítette olyan zenei-ideológiai elemek befogadására, amelyek ellen fénykorában a leghevesebben harcolt. Ezáltal viszont végül magának a programnak immanens problematikája is napfényre került, nem csupán a kényszerítő ideológia irracionálisusa.

A népi-klasszicista magyar dalműnek (Kodály nélkül) két korszaka van: a háború előtti spontán kor és az 1950 körüli politikailag-ideológiailag ellenőrzött és irányított időszak. Elszórt előzmények után a népies-klasszicista stílus második nemzedéke Farkas *A bűvös szekrény* című kétfelvonásosában hozza létre az egész irányzat legjellemzőbb s talán legértékesebb művét. Farkasé quasi-népopera, amely érintkezik az európai neoklasszicizmussal, persze csak amannak finoman latinos ágával, valahol Wolf-Ferrari mellett. Harmonikus darab, mert a stílári és emberi adottságokat nem torzíttja benne mondhatni semmiféle ideológiai kényszer. Mese-téma, anekdotaszerű, mereven kimunkált szimmetrikus szerkezet, meglehetősen szűkös — inkább játékosra fogott — zenei emberbrázolás, azt kompenzálendő viszont gazdag és látványos rajzos külvilágkép (mesebeli realizmus); klasszicizáló-impresszionista alapra helyezett diszkrétan magya-

ros stílus; a formák széttöredezése dalszerű pársoros képletekre, vagyis lényegében daljátéknyi „áteresztő-kapacitás” — már ebben a műben is látható, hogy a stílus népisége nélkülözi a nagyok pátosát, a részletgazdag ábrázolókedv pedig az igazi emberi realizmust. A népies vígoperai világnak a kor valóságához való köze erősen kérdéses; ez a tény ugyan már az egész e korszakhoz tartozó termés közös felelőtlenségét előlegezi a korral, a történelemmel szemben, ám itt, a mű bája és technikai csiszoltsága folytán még bocsánatos bűnnek érződik.

E „veleszületett” műfaji könnyelműség a népi-klasszicista stílus irányított korszakában a műfaj legnagyobb tragédiájává súlyosbodott, ugyanakkor pedig szinte elkerülhetetlen is volt: bár az ideológia megkövetelte a felelősséget, de nem adta meg annak lehetőségét; az operaműfajban pedig többé-kevésbé hagyományyszerűen megvoltak azok a víg- és meseoperamodellek és stiláris kibúvók, amelyek révén ez a paradox helyzet a gyakorlat szintjén feloldhatóvá vált. A gyakorlati feloldás azonban nem jelentett művészi feloldást — így készültek művek, amelyek esztétikai értelemben nem tekinthetők műalkotásoknak. Azok a szerzők — és Farkas közöttük is vezet — akik ebbe a zsákutáca-ba nem mentek be, a népi-klasszicista zenés színpad tisztas szórakoztatásra még alkalmas formáit a daljáték kikötőjébe mentették. Igaz, hogy az ott meghúzódtott történelmi és népies hangvételek sem éltek túl az ideológiai tengeren 1955-ben támadt vihart.

A népi klasszicista opera irányított korszakára jellemző, hogy ezen a téren is bekövetkezik a harmincas-negyvenes évek művészetideológiájának és formáinak abszolutizálása (ami egyszersmind az ugyanazon a népi alapon létrejött korábbi vagy más stílusok-koncepciók tagadásával jár, vö. Bartók színpadi műveinek kálváriáját). Hallatlan erős nyomás hatott az opera-műfajra, annak régtől lappangó tehetetlenségén fölüllemelkedve ideológiailag és szociológiailag vezető műfajjá kellett volna lennie. (Szociológiailag ez bizonyos mértékig sikerült is, hogy azonban az operakultúra kirakati felvirágzása mennyire volt — akár az aranykori futball — kompenzációs jelenség, azt most ne kutassuk.) A politikai nyomásnak és a műfaj tehetetlenségnek a látványos, de haszontalan ütközése szülte az ötvenes évtized elejének operai vitáit. A vitában ott lappang a magyar és a most irányadóvá kikiáltott orosz hagyomány éles ellentéte: az orosz minta nyomán a magyar operai törpének mindenáron óriást kellett volna alakítania (igaz, hogy ez az alakítás akkor már a szovjet műfajnak se sikerült sokkal jobban). Bár korábban a magyar operának csak kivételes felvillanásai voltak, most úgy kellett tenni, mintha a forradalmi realizmus felé mutató, kötelező erejű hagyományból táplálkozna. A népi klasszicista stílus és dramaturgia már amúgy is haldoklott (mert hiszen a társadalom mély változásai mindenképp meghúzták a lélekarangot a primér népiesség fölé), s most ráadásul tudatosan olyan irányba terelték, ahol keservesen őrzött félszűzességét is el kellett veszítenie. A műfaj nem érezhetett rá, hogy elveszítette maradék kongruenciáját a társadalommal és történelemmel, mert az ideológia eléje vetített egy Potemkin-társadalmat a maga Potemkin-történelmével (nem csak tiszta történelem mi-voltában, hanem az ennek megfelelő korabeli műformákkal együtt). Felismerések sorozatára lett volna szükség, de ezt még külön is megnehezítette az, hogy az a nemzedék, amely akkor a porondon volt, a mesterek pár évtizeddel korábbi felismeréseinek hatása alatt állt, azt nem tudta-nem akarta „ellenőrizni” (holott még a természettudományokban sincsenek „örök” felismerések, nemhogy a művészetben) s így voltaképpen tehetőségének mértékétől függetlenül epigonsorsot kényszerített magára.

Az ideológiailag stimulált népi-klasszikus epigondramaturgia alapvető negatívuma szövegi természetű s a művek történelmi-reprezentatív célkitűzése és a történelmi valóság közötti feszültség okozza. Ez határozza meg a téma- és műfajválasztást, ami az ideológiailag meghatározott történelemképet hordozó „hagyományok” jegyében történik és a valós realizmushoz nincs köze. Így alakul ki a valóság és a műalkotás közötti antagonizmus, amit a művek sokszoros töredezettsége, irracionálizmusa, idézetszerűsége, másodlagossága (sokszor ostobasága) árul el. A stílrealista eszközök fedezete mindkét oldalról hiányzik: a műfaj oldaláról (az eszközök semmiféle valóságot nem képviselnek) és a közönség oldaláról (nem létezik az a közönség-közösség, amelynek társadalmi méretű egyetértését a használt eszközök feltételezik és állítják — nincs „risorgimento”-nemzet és nincs „kuruc”-parasztság). A művek szociológiailag ellenőrizhetetlenek, ezért illuzionisztikus a maguk műfajához fűződő kapcsolatuk is, miközben bizonyos kivételes esetektől eltekintve ezt az elidegenedettséget nem érzékelik és nem is érzékeltetik (ami a hivatalos ideológia „elleni” komponálás egyetlen „neoklasszicista” lehetőségét kínálná). Ezért alig van még olyan műfaj, ami a zengzetes materialista jelzők mögött rejlő idealista világszemléletet jobban elárulná, mint az opera: a valósághoz fűződő viszony helyett itt soha nincs másról szó, mint egy — elképzelt — ideáltípushoz való viszonyról; és mivel az erőlködésnek semmiféle jelenbeli bázisa nincs, természetesen, hogy az ideáltípusok mindvégig a távoli elérhetetlenségben maradnak a jelenkori műfaj fiaskói közepette.

Az idealista esztétika (a valós helyzet tökéletes semmibevétele) többek között abból is kiderül, hogy egyetlen mű sem ér el végleges alakot, hanem egymást kölcsönösen kizáró alkalmi változatok sorában realizálódik (ha ugyanis az ideáltípus a lényeg, akkor minden részlet mellékes és elhagyható). A művek képtelenek tartalmukat bemutatni (darstellen), általában csak körülírják azt (mert hiszen tartalmuk magja üres). A politikai-esztétikai tudat rosszkedvűen veszi észre, hogy tételeinek várt bizonyítása az operaműfajban elmarad, valódi okokat azonban nem keres, hanem a rituális alapszerkezetű társadalmak gyakorlatának megfelelően bűnbakot állít s azt meg is találja a művészettermelők „hibáiban”. A bűnbak-állításban megnyilvánul a szociális valósággal szembeni közöny és félelem.

Az ideológiailag ellenőrzött népi klasszicista operának többféle műfaji kísérlete volt. 1) Az ideológiailag sugalmazott új történelemszemlélethez illusztrációul ki kellett volna bontani a nemzeti múlt plebejus-függetlenségi hagyományát az annak esztétikailag megfeleltetett formák — pl. történelmi vígopera — révén. Ez a szándék egész műveket követelt áldozatul, de más műfajú művekben is felbukkant ügyetlen és műfaji törest okozó kóda formájában, és állandó kaput nyitott az operettnek, a század eme legapologetikusabb műfajának. A plebejus-függetlenségi, demokratikus hagyomány jegyében hígtották mind tovább a „magyar történelmi hangot” és őrizték a feldolgozásmód technikai konzervativizmusát. 2) E történelem-modell álsága lelepleződött abban, hogy minden erőfeszítés ellenére sem volt képes a daljáték-formák korlátozott ideológiai és művészi hordképességének világából kilépni. Ezt próbálta ellensúlyozni a quasi-történelmi nagyopera, amelynek célja lett volna a versenyképes magyar történelmi műfaj hagyomány pótlása 19. századi olasz és orosz minták nyomán. Míg a daljáték-vígopera típus könnyű szerkezete többé-kevésbé megállt a lábán, legalább a bemutatón s a következő pár estén, a történelmi nagyopera jószerivel meg sem született, mert létrehozá-

sa nem építés volt, hanem mentési munkálatok sora; a nagy épület első perctől ingott-süllyedt a mocsaras esztétikai talajon. 3) Egy harmadik típusban magát a hiányzó népi (balladás) színjátékot kellett volna „pótolni”. Ez egyfelől a népi alkotóerő ideológikus túlértékelése volt – mert a ballada nem véletlenül ballada s nem egész estét betöltő látványosság a népi gyakorlatban –, másfelől meg a népi alkotóerő lebecsülése – mert a ballada nyomán készült színpadi mű nem volt versenyképes az eredeti tömör nagyságával. 4) Életrevalónak és életképesnek csak az a kísérlet bizonyult, amely egyfelől erényt tudott kovácsolni a hiányokból (a hősteremtés lehetetlenségéből, a stílus visszatarthatatlan közelítéséből a paródia-jelleghez, a dramaturgia töredezett-külsőséges, szvitszerű láncszerűségéből stb.), másfelől lepezetten ugyan, de vissza tudott nyúlni a huszas évtized zenedramaturgiai kísérleteinek hagyományához (jazz-es tárgyyszerűség). Így aztán nem kényszerült arra, hogy a „nagy dráma” kiméráját üldözze, hanem a lehetőségekhez képest valóban teljesítette a vígopera feladatát: tükröt tartott a maga kora elé. Ugyanakkor ebben a tükrőben, Ránki Pomádéjának tükrében legfeljebb az egyéni zeneszerzői jövő vonalai látszanak (a hatvanas évek zenés komédiájának körvonalai), de aligha a műzeneszerzés egésze számára járható csapás. Ránki a meseoperát és a népdalt megfosztja lírai (és kiürült) pátoszától (még ott is, ahol ezt nem akarja), de közben veszedelmes közelségbe kerül az alkalmazott zenéhez, ami sem akkor, sem azóta nem tudta bebizonyítani, hogy a nehézségekkel küzdő „magas művészet” reális alternatívája s nem csak pótléka lenne.

Azt mondtuk, az irányított népi-klasszicista időszak 1960 táján fejeződik be. Ez azonban csak a bemutatók krónikájában van így: maguk a művek mind 1950 körül fogantak, amikor a szerzők tán nem is lelkesedés nélkül vállalkoztak az új esztétikai képletek gyakorlati megvalósítására. A bemutatók elhúzódása viszont annak a kínos foldogató munkának a jele, amivel a legkülönbözőbb fórumok próbálkoztak a szerencsétlen produktumok színpadra-erőltetése közben. Ezek szerint a zeneszerzők hamar megéreztek, hogy a klasszikus-romantikus opera és nyelve lehetetlenné vált; hogy ez bekövetkezett, azt mindenekelőtt a dramaturgiai és zenei-intonációs készlet egyre mélyülő, végül már áthidalhatatlan valóság-idegensége okozta. Sem a történeti-anekdotsztikus cselekménytípusnak, sem az elsődleges folklórhasználatnak, sem a 19. századból idézett típusjeleneteknek nem lehetett már közük mindahhoz, ami – valódi történelmi drámaként – a magyar társadalomban ezidőben lejátszódott. Ugyanez még fokozottabban érvényes a korszakhatár után, de a korszak dramaturgiai és zenei szókincsét használva fogalmazott vagy bemutatott művekre. Közülük volt olyan, amely idejekorán érkezve talán az operatípus egyetlen sikeres nagy-drámai kísérlete lehetett volna, mire azonban elkészült, kizárólag személyes sértődések kifejezőjévé soványodott, és vádjai, azáltal, hogy a zenei és drámai közlésformák légüres térbe kerültek és semmiféle társadalmi visszacsatolásuk nem volt, ahelyett, hogy a kort és társadalmat bírálták volna, visszaszálltak a szerző és mű fejére. Más esetben az ilyen „stílus-deadline” után keletkezett mű legfeljebb csak szerzője csorbítatlan önbizalmát tükrözi, de nem az ábrázolni vágyott történelmet, s a mű a maga revüszerszerűségében elárulja, hogy a korábbi sikeres torzkép részben azért elégedett meg a társadalom negatív lenyomatával, mert a pozitív programadásra a szerző és stílus képtelen.

Mások a korábbi kísérletezők közül az új, 1960 utáni korszakban nem merészkedtek többé az operaműfaj közelébe.

Talán nem túl kegyetlen összefoglalás, ha megállapítjuk, hogy az „új magyar opera” első időszaka nem volt más, mint egy pillanatnyi lehetőség szerencsétlen túlértékelése és túlélése; az az új magyar opera, amelynek megteremtéséért (mint jóakarátúan figyelmeztetnek) annyian oly hittel harcoltak, nem volt több, mint egy önhibából-kényszerűségből elszalasztott alkalom visszavarázslásának, ismétlésének kísérlete; maguk az elkészült művek pedig túlnyomórészt csak gyűrűk a víz felszínén, egy tán vízbe sem ejtett kő nyomán.

Amíg e nemzedék a gyűrűk szemlélésébe merül, addig *nem* írta meg azt az operát, amit meg kellett volna írnia – azoknak az irdatlan társadalmi mozgásoknak a tragédiáit és komédiáit, amelyek éppen az irányba tartottak, hogy kihúzzák alóluk a műfaj és nyelv tarka varázsszőnyegét, amit egy varázsszavú kor terített föl valamikor. Késve derült ki, hogy e szőnyegen nem lehet repülni, viszont arra jó, hogy ne lehessen látni alatta a valóságot, ami felmérhetetlen mélyen és messze volt már, amikor a szőnyeg szétfoszlott. A zuhanást a régi operaműfaj nem élte túl.

III. Átmenet és realista közjáték

Az átmeneti időszakban, a nemzeti-klasszikus opera bukása után egyidőre beálló csend alkalmas rá, hogy egy-két ekkortájt megmutatkozó jelenség kapcsán visszalépjünk az első korszak egy olyan típusához, amit nem lehet egyértelműen a népi-klasszicista típushoz sorolni. Ez az ága a magyar újkori operának Kenessey *Az arany meg az asszony*-ával indul (vagy folytatódik?). Történelmi mezbe öltözött anekdóta ez is, daljáték-hangon szól ez is, meg a Kodály-iskola hatását is elárulja, mégis túl sok szállal kapcsolódik a szecesszióhoz és túl kevésbé népi és klasszikus, semhogy a többi darabbal azonos nevezőre hozhatnánk. (Később, a háború után e megkülönböztetésnek kisebb a jelentősége: a népiség és klasszicitás akkor már a közérthetőség csatorniján át szabadon közlekedik a századforduló operettstílussal és a nótával). Kenessey a kisebb kaliberű magyar operaszerzők számára típust teremt és típust közvetít: a századeleji atmoszféraoperát. A *retour à la fin de siècle* az ő nyomán a magyar operatörténetben később külön hagyományt képvisel, azért is, mert a franciás-századvégi stílus a magyar modern zenének egyesek szemében mindmáig anyanyelve: az impresszionista harmóniai köntösnél modernebbet az 1960-ig húzódó operatermésben kevesen kerestek, s azok sem jártak jól, mert hiszen a daljáték-drámákhoz mégiscsak ez a hang illett legkevésbé disszonánsan. A „második egyeztetést”, a magyar opera és a kortársi európai nyelv egyeztetésének kérdését tehát a századforduló idézésével vélte megoldhatónak a legtöbb komponista. Még az ötvenes évek második felében is. Különösen az ideológiai falanx széttöredezése után volt nagy a bizonytalanság használható harmóniai stílus dolgában, ezért ekkor támadt az új magyar opera poszt-posztzimbolikus korszaka (jellemző módon tipikus arany- és asszony történetekkel). De az atmoszférikus áltörténelmi opera impresszionista stílusa egyes színpadra jutó operákat még a hetvenes években is ural.

Nem ebből a típusból, nem ebből a nyelvből indul ki azonban az az operai törekvés, ami a magyar opera fővonalát továbbviszi. A műfajnak új lendületet – most láthatólag igazi lendületet – ismét nemzedékváltás ad, olyan nemzedékváltás, amelyben

megvan az időszerű és üdvözlendő lázadás is az előző korszak áltartalmaival és áltípusaival szemben. A régi szerzők közül egyedül Ránki György „nyit” a fiatalokkal egy időben – a „nagy” operai megújulással egyazon évben útjára indít egy művészalkatának nagyon is megfelelő városi daljáték-műfajt, amit akkoriban amerikaián musical comedy-nek neveznek, de ami az ő műhelyében inkább a huszas évek német song-játékát idézi meg. Ez csak egyik jele az első világháború utáni avantgarde szinpadai formák és nyelvelemek ekkortól hosszú időn át érezhető új aktualitásának.

De egy másik zenedrámái korszak is újra időszerű lesz akkortájt – a századforduló és századelő világszínházának többé s kevésbé avantgarde világszínháza, vagyis az a stílus és dramaturgia, amelynél a magyar opera utoljára volt ajourban Európával. A fonalat nem csak azért kellett itt felvenni, mert Bartók itt engedte el, hanem azért is, mert a helyzet sok szempontból hasonló volt: újra lejáratta magát az erővel feltámasztott nemzeties romantika, újra bekövetkezett a népnemzeti stíl okozta csömör (s mélyebb, történelmi csömörök is visszarímeltek a századelő „első” avantgarde-jának érzelmeire). Szerencsére új alkotói energiák is támadtak a csömörből, ha nem is az 1900 utánihoz mérhető. És ha felfedezni való népzene nem is kínálkozott, ott volt, mint elsajátítandó penzum, Európa harminc-negyvenéves, addig formalistának bélyegzett, nem-ismerve lenézett „új zenéje”. Zenedrámái szempontból kivételes volt az alkotó értelmiség helyzete. Átélt egy nagy történelmi kataklizmát, amelyből most nem menekülhetett a „nem én voltam” mentségével – figyelte hát végre a társadalomra és a történelemre, e két elszabadult 20. századi szörnyetegre, s a kettő áldozatára, a gyökerevesztett, elidegenedett, kiszolgáltatott emberre, a modern emberre (nem véletlenül emlegette a konzervatív kritika akkoriban oly sokat a polgáriasság, sőt az egzisztencializmus vádját). A kialakuló művészi világkép szükségszerűen „sötét”, anti-heroikus, negatív; de hogy ez a világkép viszonylagosan nagy művészi erővel bontakozhatott ki, létrehozva azt, amit utólag ugyanazok a konzervatív kritikusok, akik akkor „lepolgárizták”, a szocialista művészet aranykorának látnak, az távolról sem paradox módon éppen a társadalomban megindult nem elhanyagolható mértékű demokratizálódást jelezte. Bár az ideológiai fedő a kritika és esztétika konyháiban nem emelkedett föl teljesen, a művészi gyakorlat szabadsága az előző évek kényszeres állapota után korlátlanak tűnt és voltaképp az is volt. Számottevő változások zajlottak az új művészet közönségviszhangjának terén is. Míg egyfelől a korábban mesterségesen felfutatott „operakultúra” előbb lassú, majd zuhanásszerű tempóban zsugorodott össze, addig másfelől az „avantgarde” eredményeket asszimiláló és a jelen történelmével szemben felelősséget mutató új művészet körül kezdett kialakulni az az értő és szurkoló értelmiségi csoport, amely a tág és megfoghatatlan „közösséget” képviseli a művész szemében s amely olykor még a szélesebb publikumot is képes magával ragadni. E folyamatok legszebb jele az avantgarde-típusú nemzedék- és csoportszerveződés sok akkori tünete.

Ebben a helyzetben – ebből a helyzetből született meg az, amit talán joggal lehet 20. századi magyar realista operának nevezni, az az „új magyar opera”, amit a kritika egyes hangjai heurékázva fogadtak s amely ismét (vagy a háború óta először) a modernség és a társadalmi relevancia presztizsét kölcsönözte a műfajnak. E presztizs oly nagy volt, hogy egész a legutóbbi időig leplezte azt a tényt, hogy e kivételes és szerencsés korszak mindössze néhány évig tartott és voltaképp csak két művet foglalt magában.

Miben állt e két szigetszerű műnek – Petrovics *C'est la guerre*-jének és Szokolay *Vérnászának* – realizmusa? Kétségtelenül nem kis részben abban, amit – főleg Petrovicsnak – szemére is vetettek: „szocialista realizmus” hiányában, vagyis abban, hogy nem regényes-történelmi hősoperák, s nem vetítenek a műnek sem szövegi, sem zenei intonációs ernyőjére olyan politikai tendenciákat, amelyek a jelenben a jelen meghaladásának perspektíváját hordozzák valamely tipizáltan megjelenített társadalmi erő által. Intonációk szempontjából e „negativizmus” egyrészt a nyílt folklorizmusról való lemondással járt (mert bár a Vérnász paraszt-opera, folklorizmusa nem azonos a hagyományos-patetikus magyar népiességgel, hanem inkább szecessziós-egzotikus jellegű), másrészt azzal, hogy a szerzők lemondtak az addig kötelező primér és célzatosan programszerű közösségi hangvételek alkalmazásáról, mivel ilyen a társadalmi-zenei realitásban nem találtak. Különösen Petrovicsnál, egészen a bécsi avatngarde szellemében, a közösségi hang vagy torz (könnyűzenei idézet, Mahler–Schönberg–Berg módján), vagy ellenségesen elidegenedett (fasiszta induló), vagy – a személyes szférában, ahol felbukkan a Puccini-féle „érzelmi közösségi hang” – kifejezetten védekező-kiszolgáltatott hangulatú, enyhén szalonszerű, ami a szereplők karakterével nagyon jó összhangban kifejezi a privát-érzelmeik kiúttalan elszakadását a társadalmi aktivitástól, visszahullásokat a megszépített múltba, és idegenkedésüket a történelmi okok és okozatok kutatásától.

A két mű realizmusán ezen túlmenően határozott dramaturgiai és zenei immanenciát értünk. Bár ezt az immanenciát „huszadik századi eszközök” áttörik, konkrétságukkal feltételezzé teszik, azért mindez inkább csak a külső szférában marad (bár épp ezért e külső szféra a leginkább „modern” rétege a műveknek). A zenei-érzelmi realizmus a spontán és önmagával azonos expresszivitás közelebről nézve persze mind dramaturgiailag, mind zeneileg eléggé másodlagosnak tűnik. Nem most íródik le először, hogy a „zenei immanencia”, azaz kifejezés és érzelmek azonossága itt is csak úgy valósulhat meg, hogy a két mű visszatér ahhoz a korhoz, amelynek zenei eszközeit akkor zeneszerzők is, közönség is még érzékelnek és karakterek közvetlen zenei képének érezhették: a századfordulóhoz. Petrovics az urbánus Tosca-típusú borzalom-operát újítja föl, Szokolay a verista parasztragédiát. Mindkettő stílárisan eklektikus (amit egy elterjedt babona a drámai zene alapvető sajátosságának tekint). Az eklekticizmus elkerülhetetlen, hiszen mindkét szerző a „nyelvnélküliség” állapotában találta a magyar operát, és generációkkal kellett visszanéznie, hogy olyan modern európai nyelvet találjon, amit félévszázados illusztratív népiesség után egyáltalán „nyelv”-nek érez. (Ezért nem találkozhatott azonnal a valódi kortársi zenével az opera.) E visszanyúlásban tragikomikus vonások is vannak: például az, hogy a magyar operának ahhoz, hogy történetének első parasztragédiáját megírhasssa, dicsőséges népies múlt után Európa másik végébe kellett mennie koloritért; ez egyben mintha azt is jelentené, hogy a magyar népies iskolának soha nem volt szeme a parasztság belső konfliktusainak észrevételére, csak természeti-programszerű felmagasztalására.

Persze a két darab és zene távolról sem egyforma. Petrovics groteszk látásmódja erősíti a kortársi karaktert, a tematika is (bár a franciás jólmegcsinált darab dramaturgiája szerint) ijesztőbben eszméltet jelen problémákra. Szokolay inkább belesüpped a „nagy dallam” bűvöletébe, az érzelmek vak áradatába és egyfajta primitivizmusba. Közös viszont a modell túlságosan merev követése, a keveretlen színek – egyszóval az „első műnél” alig felróható kezdetlegességek.

Éppen e „korai” jelentkezés miatt aligha szabad e műveket az európai avantgarde élvonalával összevetni, bár a nemzetközi operatermésel bizonyára bátran lehet — hiszen hányan írnak máig jól-rosszul modernizált századfordulós operákat! Ezen kívül is: igen is ott érződik mindkét műben a valós társadalmi helyzet üzenete; ez pedig — mint valódi „tősgyökér” — mindig megadja a műnek azt az érvényességet, ami pusztán eszközeit talán már nem illelné meg. Ez adja értéküket, ezért jelentik a magyar opera abban a pillanatban lehetséges maximumát. Hogy a maximum *épp ennyi* volt (például, hogy csak fiatal, nyeretlen szerzők vállalkoztak az újításra) az szinte jelképes: azt szimbolizálja, hogy a magyar opera az újrakezdéshez valósággal visszalépett a művészi kamaszkorba. De ez a kamaszkor bizonyos értelemben a csúcspont is — mert a „felnőttkor”, olykor választékosabb formák közt, de sokkal kevésbé egyértelműen bizonyítja, hogy az opera korunkban „lehetséges”, mint ahogy azt a két illúziókat és várakozásokat keltő kezdődobás jósolta. Ezért tartjuk indokoltnak, hogy körülbelül 1966-tól új „alkorszakot” jelöljünk ki a magyar opera történetében.

IV. A heroikus misztériumjáték

Csak most, hogy sejtethetően ez a legutolsó korszak is lezárult, lett egycsapásra világossá, mennyire szembetűnően egy-típusú a most végetért másfél évtized magyar operatermése: bármily penetránsan „típusosnak” éreztük a klasszikus-népies dalművet, azon belül mégis többféle modellt figyelhettünk meg, ebben az utolsó korszakban azonban a reprezentatív (Sugár-úti) vonulat mintha egyazon téma más-más szerzők készítette változatainak sora lenne.

Ez a legszembetűnőbb — egyben a legközismertebb — a zene nyelvi alaprétégében. Míg a hatvanas évek elején a magyar opera a frissen megismert „korszerű” zenei nyelvet kissé törve beszélte még, a hatvanas évtized második felében a szerzők közös erővel és közös minták nyomán olyanféle „köznyelvet” alakítanak ki, amely ugyanazon érzelmi közlendő hívására felbukkan valamennyi partitúrában, bárki is írta. A közös minták: a bécsi (elsősorban Berg) és a „modern” Bartók, kiváltképp a bartóki kromatikus dallamépítés. Az átkromatizáltság nem keményedik elvhű dodekafóniává — a tizenkétfokú hangkészlet általában a dramaturgia egyik pólusán áll (nem éppen a negatívon, de mindenesetre a küzdő-meghasonlott-teltett póluson), s azzal szemben ott van többnyire a „pozitív” diatóniának valamilyen hivatkozásszerű formája (koráldallam, vaudeville vagy csak néhány egymásbaoldódó tiszta kvint). A stílus elsődleges célkitűzése a forma elmerítése a nyomatékos kifejezésben — pontosabban a struktúra „dramaturgiai” értelmezése, illetve származtatása (ami annyit tesz, hogy a zenedarab a maga érzelmi aspektusából alakít szerkezetet). Ennek alapján az 1960 utáni magyar zeneszerzés egyértelműen neo-expresszionistának nevezhető.

Természetesen nem valami „modernista” törekvés miatt lett az 1966 utáni magyar opera neo-avantgarde jellegű, s távolodott el az évtized elejének realiztikus indulásától. Nem is csupán az „eszközök” fejlődése volt az ok (bár eléggé frappáns párhuzam látszik a most bejárt fejlődés és annak előképe, a huszadik század *nagy avantgarde*-jének útja között). A legújabb operatörténeti kor alaptípusának expresszionizmusa és lírai transzcendenciája határozottan körvonalazható jelenségekre utal a társadalmi és

művészi tudatban, bár kérdéses, hogy a művészi tudat ebben az esetben a társadalmi lét tudatos tükröződje-e vagy – amit néhány jel sejteni enged – emocionális visszfénye, amely önmaga okával nincs tisztában.

Említettük, hogy Petrovics és Szokolay korszakindító operájában a vak, saját erői harcának kiszolgáltatott, hős nélküli társadalom jelent meg. Ezzel szemben az újabb operatípus par excellence hős-opera; legfőbb problémája az egyén – sőt a kiválasztott egyén – és a társadalom viszonya. A mi problémánk viszont ezzel a dráma-típusal szemben az, hogy a kiválasztott, tragikus hőssé tett központi szubjektum valóban kiválasztott, valóban hős-e, nem pedig a magányos tudat öncsalása, fantom, akinek a társadalmi valóságban nincs megfelelője, aki tehát a maga társadalmiságát a művészi értékrendben csupán azért kapja, hogy eltakarja a művészet és társadalom tökéletes divergenciáját?

A kiválasztott hős, a helyettes-áldozat, aki bűnös megváltóként megfeszítettetik a társadalomért, hogy az ílymódon legyőzhesse az eredeti bűnt, az elidegenedést – ez a nagyszabású téma áll valamennyi új magyar opera előterében; és a témának megfelelően valamennyi opera a rituális-misztériumszerű dramaturgiához közelít, abban keresi és véli megtalálni az irdatlan konfliktus egyetlen (persze transzcendens) föloldását. Akárcsak a századelő szimbolizmusában, most is a világ bűnének ezen „ősténye” izgat, maga a világ sokfélesége alig; így érthető, hogy a világábrázolás többé-kevésbé mellékesé lesz és az operatípus – mint mondtuk – lemondhat a mélyebb értelemben realista dramaturgiáról.

Az alább áttekintett héroszi galéria illusztrálja, mennyire mítoszivá, mennyire „magát a mindenséggel mérővé” növeli a legújabb magyar opera az alapkonfliktusát – az európai irodalom nagy hagyományaiban s a szent könyvekben fellépő hősök épp csak elég nagyok, hogy az 1970 körüli Magyarország világszínpadán szerepelhessenek. Mihály Andrásnál, az első ilyentípusú opera szerzőjénél (*Együtt és egyedül*) ugyan a hős névtelen, de éppen ezáltal inkommensurábilis: hiszen az egész Mozgalmat képviseli – ám ez a mozgalmi köntös alig takarja azokat a szimbólumokat, amelyekre a szerző voltaképp gondol: a bíborpalástot és töviskoronát. A főszereplőt pedig csak szerénységből hívják Fiúnak s nem az Ember fiának. Szokolay Hamletről és Sámsonról ír, Petrovics Raskonyilkovról, Ránki Ádámról, Szabó Nyilas Misiről, Durkó Mózesről, Balassa Beckmannról. Három téma egyenesen bibliai, három műben a játszó személyek között effektíve szerepel a Jóisten (és Hamlet apjának szelleme csakúgy a Felettes apai én, mint a Mózes abajgató csipkebokor-szellem). A transzcendencia tehát szó szerint „deus ex machina” lép föl. Az eredendő bűnt (amely soha nem a hősé, mindig a társadalomé, mert a hős „tisztá”) mégis a hősnek kell feloldania a „légy jó mindhalálig” kategórikus imperatívusza révén, a krisztusi-prófétai gesztus révén. Sőt, a legújabb természetben már nem csupán a krisztusi gesztus, hanem maga Krisztus is fellép – Vajda televíziós-operájában, a *Barrabás*ban. (Bulgakov *Mester és Margaritájának* megkomponálására érthetetlen módon nem került sor.)

E mítoszi alaptartás következménye, hogy egyik mű sem tör valóban zárt, immans dramaturgia kialakítására, hanem – ahogy a passiók és misztériumdramák szokása – inkább csak „utal” az előidőben, a mítikus múltban lejátszódott ősi isten-történetre. Vagyis valamennyi új magyar opera – visszautalva a két világháború közötti avantgardera is, amely szívesen kacérkodott az oratórikus-rituális (vagy epikus) színházzal –

neo-expresszionista passiónak nevezhető, amely szubjektív interpretációban elmondja a hős és a társadalom heroikus vagy kisszerű összecsapások sorozatából álló konfliktusát, a hős bukását és a világ ezt követő megtisztulását.

Ez az alapkeret rendre hasonló hasonló dramaturgiai jelenet-típusokkal van kitöltve. Általános az „epikus”, avantgarde-szerű stációs szerkesztés. A drámai vonalak többé-kevésbé (inkább többé) szakadozottak (szemben a szinte túlkomponált két korábbi Petrovics és Szokolay-művel); ami azt jelenti: a hős útja olyanformán eleve elrendeltetett, a konfliktus annyira mítikus, hogy a dráma nem érzi szükségét a koherens út-ábrázolásnak — csak jelzésekre szorítkozik. (A jelzések viszont nagyon határozottak — olyannyira, hogy, mint mondtuk, sokszor „modern” módra elidegenülnek a zenedrámai alapszövegtől és isteni, szellemi vagy benső szóvá növekednek, néha külön technikai segédlettel.) Történik kísérlet drámai ellenvilág-teremtésére (nem ritkán a bergi „groteszk”, idézetszerű elemek felhasználásával, ami a honi műfajban tán Petrovics-hagyománynak is nevezhető), de e kísérlet ritkán akarja a hőst és ellenvilágát valóban kapcsolatba hozni. Ez olykor annyira nem sikerül, hogy a darab a befogadó számára nem is képvisel egységes drámai koncepciót. A drámai realizmust olykor extenzív, élesvonalú külvilág-ábrázolás, vagy inkább jelzés helyettesíti, panoptikumszerű csoportozatokra hirtelen rávetett fénnel. A zenedrámai formák közül (az elidegenített énnel folytatott beszélgetéseken kívül is) uralkodni látszik a monológ (a magyaros dodekafónia fő területe); szerencsés eset, ha a monológ szövege zanzásított Shakespeare s nem zeneszerzői filozófia, amely — költőiség híján — még a legmagasztosabb tragédiák felszaggatásának is olyan sopánkodó mellézköngét ad, mintha az idei zöldség árának tragikus magasságáról lenne szó. (Igaz, hogy a „nagy szövegek” hallgatói, a hozzájuk komponált zenét néha indokolatlan hozzátételnek érzik.) Alig van olyan szerző (az egy Szokolay kivételével), aki a főhősön — önmagán — kívül mással is törődne: egy-egy jelenetben fellépő mellékfigurák hallgatólagos letűnése nem a világkép mélyen átgondolt irracionális musára vall, hanem egyszerű dramaturgiai ügyetlenségre.

Az operákban — passiókról lévén szó — nagy szerepet kap a kommentáló vagy turbát (vagy korált) éneklő kórus. Különösen hálás a szerepe a nagyszabású, elmaradhatatlan, siratós-gyászindulós finálékban.

Ezen az alaptípuson belül az egyes szerzők saját vérmérsékletük szerint dolgozzák ki a változatokat: van egy absztrakt és egy nagyoperai véglet s közöttük néhány átmenet. Mihály András az első, hangadó darabban (amelynek „mozgalmiságától” az utódok persze finnyásan távol tartották magukat s ezért talán rá sem jöttek, hogy az ő nyomdokain járnak, még zeneileg is) mindjárt a legtördelebb dramaturgiával kísérletezett, de ebben gyaníthatóan a librettista-érzék defektusai is közrejátszhattak. Ugyancsak nála figyelhető meg először, hogy a műfaj feladja objektivitását és átlirizálódik, „szerzői” opera lesz (itt is, mint máskor is majd, egészen addig, hogy a zeneszerző faragcsálja ki a szöveget). Ez a tény arról beszél, hogy a szerzők számára legfontosabb az Alap gondolat, ami voltaképp nem más, mint egy ideológiai és egyidejűleg zenei forma — olyan forma, amit a szerzők külön-külön és együttesen amúgy is, hangszeres műveikben is előszeretettel, sőt majdnem kizárólagosan használnak (bár formáikat ebben a stílusban, amely alig használ kötött metrumot és tempókötöttségeket, elég nehéz utánérezni). Az operák tehát kommentárok, szövegi trópusok az absztrakt-expresszionista zenei mondandóhoz (ami túlnyomórészt Bartók tizes-évekbeli lassú-finálás

expresszionista típusát követi, illetve azon keresztül visszanéz a „Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine” típusáig). Ezen az alapíven helyezkednek el a társadalmi elidegenedtség és a lírai hevület ellentétei, azok az absztrakt zenei intonációk, amelyek csak rendkívüli nehézségek árán alakíthatók színpadi zenévé: nem kötődnek karakterekhez, hanem lírai (vagy anti-lírai, de éppoly kevésbé karakterizált) állapotokhoz. Ezért van az, hogy a művek soha nem ereszkednek le konkrét drámai összecsapásokig, vagy ha mégis, akkor (mint Mihálynál) kénytelenek a magasztos elvontság szférájából egy jókorát oldalralépni, egyenesen Puccini birodalmába, ami a zenedrámái elvont egységnek éppen nem használ.

Szokolay helyezkedik el a másik végleten: ő a nagyopera-típus újraélesztésével akarja az egyén-társadalom ellentétet megkomponálni. Két műve ezért a többenél sokkal koherensebb, részletgazdagabb, operaszerűbb, és nem egy helyen sikerül a hallgatót a régi, nagyláthatarú műfaji típusok újraélésébe belevarázsolnia (mint a Hamlet Siegfried-gyászindulójában). Szerkeszteni az ilyen dramaturgia persze hasonlíthatatlanul jobban tud s akar, mint az absztrakt-oratórikus változat (bár elkövet hibákat s teremtet üresjáratokat, mint a Sámson utolsó felvonása). A szerkeszteni-tudás persze a szerző erénye s nem a műfajé – hallottunk ugyanebben az időszakban olyan nagyopera-rekonstrukciós kísérleteket is, amelyekhez képest a leglíraibb oratorium-opera oly feszesnek tetszik, mintha Scribe műhelyéből került volna ki. Ám ez a nagyopera-reneszansz sem oldja meg a kor operájának dilemmáját: mert vagy a felidézett-rekonstruált jelenet- és intonációtípusok nyelik el öncélúságukkal a mondandót (és ne feledjük: az idézet nem versenyképes az eredeti mellett, a Hamlet gyászindulója az Istenek alkonya mellett), vagy pedig az történik, hogy a „modern” problematika épp csak átcsillan a konzervatív műfaji kereteken, amelyek lényegében elmúlt korok rekvizitumai és végső elemzésben lehetetlenné teszik, hogy a mű a jelen mélységébe hatoljon. Az ilyen típusú darabnál teljes nyíltsággal fellép ugyanis a modern dráma alapkérdése: vajon mennyire használhatók még a régi nagy drámái kultúrák receptjei? És maga a nagyopera sohasem volt vitán fölül álló „nagy dráma”!

E helyen csak említjük újra két idősebb, más generációhoz tartozó szerző egy-egy most bemutatott operáját. Fontos látni, hogy ők is érezték a közös típust, sőt annak két véglete felé élezték ki a konfliktust: az egyik (Szabó) a primér érzelmi részvétel felé, a másik (Ránki) az univerzális világdráma felé. Mint korábban mondtuk, e példáknl a használt zenei stílus eleve meggátolta, hogy a műveknek a kor számára legyen bármi relevanciája: az egyiket revünek, a másikat mese-daljátéknak hallotta és elutasította az a különben is igen vékony közönségréteg, amely valamennyire figyelemmel kísérte az új magyar opera ügyeit, s amely az azonos drámai mag avantgardistább-modernebb megoldásaiban ideig-óráig és habozva, de hajlandó volt valós korproblémák neki-szóló felvetését látni.

A hetvenes évek második felében kapta meg a típus zeneileg leghomogénebb, egyben legabsztraktabb dramaturgiájú megvalósításait. Ekkor a neo-expresszionista nyelvben félreismerhetetlen volt már a klasszicizálódás szándéka, ami többek között a nagyon világos (és nagyon drámaiatlan) abszolút formák zenedrámái alkalmazásában mutatkozik meg. És mivel úgy látszik, hogy ez a típus (legalábbis kevésbé operaszerű változata) annyira lírai, annyira kiaknázza a szerző nyelvi leleményét és formavilágát (amelynek ezek az operák jelentik legkiterjedtebb, enciklopédikus és ismételteletlen

emanációját), hogy alig várható el egy szerzőtől ugyanannak két változata: talán nem merész jóslat kimondani, hogy ezzel a két oratórium-operával a magyar operának ez a korszaka, ez a típusa le is zárult. A kérdés mindig ugyanaz, és mindig eldöntendő, nem kiegészítendő — és a megismételt igen tudvalévőleg inkább gyengíti, mint erősítené az állítást.

Ennek a másfél évtizednek is van bizonyos íve: úgy látszik, hogy a típuson belül a legsokoldalúbb, leginkább zenedrámái és legerőteljesebb közlésmódú darabok a hatvanas évek végén születtek azoknak a tollából, akik drámái tehetségüket ezen a lírai műfajon kívül is, korábban is bizonyították. Elemzésre érdemes zeneszociológiai kérdés, hogy a közönség (és a magyar zenésztársadalom) miért éppen e korlátaik és szekunder-voltuk ellenére is igényes, szellemileg koncentrált és körvonalas műveknél volt szinte egységesen a szerzővel ellentétes véleményen, oly mértékben, hogy a szerzők egyikét quasi visszafordította egy talán népszerűbb, de sokkal igénytelenebb műfajba, a másikat pedig láthatóan alaposan elidegenítette a zenés színházról.

Elkezdve néhány lappal feljebb az új magyar opera utolsó korszakának tárgyalását, két kérdés felmerültét sejtettük: hogy vajon e hőopera a társadalmi közérzés reális és tudatos kifejezője-e, vagy privát emocionalitás visszfénye; vajon e nagyszabású hősiesség voltaképp nem azt árulja-e el éppen, hogy a társadalmi érzelmvilágból hiányzik a hősiesség? Illendő lenne e kérdésekre befejezésképpen válaszolni. Minthogy azonban e kérdések nem is annyira a művészetet, mint inkább a jelen történelmi valóságát érintik, aligha vagyunk illetékesek a válaszadásra; a mi feladatunk — a téma részletesebb kifejtésekor — csak annak felvázolása lehet, hogy mindaz, amit a művészi formából kikövetkeztethetünk, mit sejtet a társadalmi valóságról (mert a művészettörténelmi kutatásnak — alkalmazott diszciplínaként — ez a dolga). Ennek előrebocsátása után tehát, részletesebb érvelés előlegezésképpen, megkockáztatunk néhány tézist.

A heroikus-lírai misztériumjáték (ami mellett persze egy csomó használati célú és rangú opera is íródott és került bemutatásra rádióban-televízióban s a műfaj talán más, állítólagos új fórumain, anélkül, hogy akár egyenként, akár összességükben ezek esztétikai elemzésre méltó újdonságot produkáltak volna) eluralkodása elsősorban talán a művész-közönség konfliktusból fakad. Tulajdonképpen valamennyi a művészi kommunikációképtelenség drámája kívánna lenni. Ez a mozzanat, a művészi sértettség motívuma a különféle avantgarde irányzatok univerzális ressentiment-érzései mögött mindig is ott bujkált (mint a művész és közönség, másfelől művész és alkotás elidegenedésének kifejeződése). A modern művész — különösen a keleteurópai, akit a hagyomány váteszszerepre nevel, de akit a tömeg nem fogad el váteszének — e sértettséget sokszor reagálja le bizonyos arisztokratizmussal, megváltói és bűnbaki érzelmekkel. Schönbergben például, aki a biblikus lírai opera egyik mintája operaszerzőink számára, olyannyira megvolt ez az érzés, hogy tiltakoznia kellett, mikor valaki a Mózeszt elemezve erre ráta-pintott. Mert persze a művész őszintén hiszi, hogy mondandójában csak „tipikus-történelmi” s nem magánemberi az érzés.

Másodszor: ez a hőspröblematika jellegzetesen értelmiségi probléma (s mint ilyen, valóban jellemző a társadalomra, de nem csak a modern magyarra). A néppel-tömeggel szembekerült hősből az az értelmiség „vesz magának elégtételt”, aki — saját érzése szerint — a társadalom „tudatát” képviseli, ám a politikai-irányító hatalomból nem részesülve tudományos-művészeti pótcselekvésekre kényszerül. Az intellektuál álma

tipikus szorongásos álom, végül mindíg tragédiába-összeütközésbe fordul, üldözésem komplexummal ér véget; ezt fejeli meg azután a halálban megbocsátó gesztus.

Nem mehetünk el említés nélkül egy jellemző párhuzam mellett, ami – sok már jelzett visszakapcsolódás után – ezt az operát, ezt az értelmiségi konfliktust (s talán ezt a kort) a múlt század második feléhez kapcsolja. Madách és Dosztojevskij a legfőbb kapcsolatok, s a problematika mindkét korban az individualizálódás gyötrelmes folyamata, olyan körülmények között, amelyekre egyfelől az ideológiai apály, másfelől a materiális jólét és gazdasági fejlődés a jellemző; két tényező, amelyek között alapjában véve egyirányban ható, de leplezetten érvényesülő politikai hatalom tart kiegyezésem egyensúlyt. Ez olyan társadalmi talaj, amelyen nem csak a 19., hanem a 20. században is kétségkívül érlelődhetnek bizonyos, a polgárosodáshoz hasonló tendenciák (távolról sem csak az anyagi javak hajszájában, bár a kor operáinak primitívebb, magán-sütésű filozofikuma majdhogynem a „frigidaire-szocializmus” zszurnalisztikus alternatíváját állítja alapkérdésként színre), megérlelődhet tehát az az individuális reflexió is, aminek célja és földadata lenne explicitté tenni az adott helyzetben kialakuló új ellentmondásokat és így új ideológiát termelni a szükséges változáshoz. Minthogy azonban (ugyanúgy, ahogy az eredeti polgárosodásnak ez a mostani csak rövid és halvány visszefénye) az új művészet nem tesz kísérletet arra, hogy okokat és okozatokat egymástól elkülönítsen; és mert nincs ahhoz szokva, hogy a Kanaánon kívül konkrétabb javaslatokat tegyen, amint azt a magyar művészet igazán nagy reform-nemzedékei tették, nem tesz mást, csak tragikusan széttárja karját és ápolja expresszionizmusát egy volta-képp egyre kevésbé expresszionizmust sugalló környezetben. (Ez nem azt jelenti, hogy az ellentétek időközben megoldódtak, hanem, hogy átmentek abba az állapotba, ahol az expresszionizmus fel sem éri mélységüket.) Az expresszionizmus lába alól kicsúszóban a talaj – többek közt még abban is, hogy a szubjektum e szimbolikus művészi kivetülése általában a viszonylagos prosperitás talaján jön létre, és ahhoz kötődik. De hol van már az olajválság előtti prosperitás...?

Végül még egy – bár bizonyára nem utolsó – rétege lehetne ennek az expresz-szionista konfliktus-típusnak a közvetlen történelmi értelmezés: konfliktus a valódi történelmi hős és a valódi tömeg között. Ám maguk a kivétel nélkül frusztrált helyzetben levő akarom-hősök többnyire csak a konfliktust érzékeltetik, s nem a vezetés képességét; a nagyságot csak álmodják, önmagukat voltaképp mindíg alulról nézik: a lírai dramaturgia túlságosan elárulja, hogy a szerző legfeljebb önmagát mintázza – mert történelmi hősélménye nincs. Honnan is lehetne? Így nő ki a hatvanas évek elejének hős-nélküli operájából az évtized második felére a nemlétező hősök operája.

És ennyiben marad *egészében* – sokszor választékos zenei megoldásai ellenére – ez az operatípus „kevés” a korhoz képest. Voltaképp csak azért tragikus, mert elmondja, hogy a művész számára a kor – nem látható; még úgy sem, hogy a kellő kilátás elérésére önmagát óriássá növeli. A társadalom tragédiájának azt látatja, hogy nem érti kiválasztottjait – holott talán az a tragédiája, hogy nincsenek s nem is lehetnek ebben a mítikus-dramai értelemben kiválasztottjai. A megváltók kora, a mítoszok kora – ha mást nem, ezt elérte a két világháború – úgy látszik, végleg lejárt. S a magyar opera, amelyet utóbbi évtizedeiben az előzményekhez képest oly látványosan foglalkoztatott a történelmi felelősség kérdése – most önszaggatva és szenvedve, pokolraszállva és

megváltást ígérve, talán megint „elkomponált” annak a társadalomnak a valódi történelme mellett, amelynek oly nagy akarással próbálta mítoszát megteremteni.

A MAGYAR ZENETUDOMÁNY BIBLIOGRÁFIÁJA 1978 (kiegészítés) 1979

Összeállította:

Dzsibrailné, Molnár Zsuzsanna – Pogány György

BEVEZETÉS

Bibliográfiánk két részből áll. Az első a *Zenetudományi dolgozatok 1979*-ben közzétett 1978-as bibliográfia kiegészítése. Azoknak a publikációknak az adatait tartalmazza, amelyek a kézirat lezárása után jutottak tudomásunkra.

A második rész az 1979-ben kiadott magyar zenetudományi irodalmat, valamint a magyar zenével foglalkozó egyéb szakirodalmat regisztrálja. Pontosabban szólva: jegyzékünk magába foglalja (1) valamennyi magyarországi szerző hazai és külföldi kiadványban megjelent publikációját, (2) a külföldön élő magyar szerzők hazai kiadványban közzétett publikációit, valamint (3) a külföldi szerzők magyarországi kiadványban a magyar zenéről közreadott tanulmányait. Mindazokat a publikációkat, melyek ugyan a magyar zenével foglalkoznak, de a fenti kritériumok alapján kiszorultak volna a bibliográfiából, a *Függelék*-be soroltuk.

Forrásként az MTA Zenetudományi Intézet könyvtárának dokumentációját használtuk, amely a *Magyar Nemzeti Bibliográfia* (Könyvek Bibliográfiája, Időszaki Kiadványok Repertórium), *Hungarica Irodalmi Szemle* és a *Külföldi Magyar Nyelvű Kiadványok* alapján tartja nyilván több évre visszamenően a magyar zenetudományi irodalmat. Dokumentációnk azonban nem tartalmazza a kereskedelmi forgalomba nem kerülő kiadványokat, s ezért ki kellett egészítenünk. A kiegészítés részben saját gyűjtés, részben a munkatársak bejelentése alapján történt.

A zenetudomány fogalmát kissé tágabban értelmeztük, így kerültek a bibliográfiába olyan fejezetek, mint pl. „Zeneélet”, „Zenepedagógia” stb. Továbbá, nemcsak könyveket, tanulmányokat és hosszabb lélegzetű cikkeket vettünk bele, hanem kisebb terjedelmű közleményeket is. Bibliográfiánk készítésekor ugyanis lényeges szempont volt, hogy az intézet dolgozóinak egész évi szakirodalmi munkásságáról, lehetőség szerint, teljes képet adjunk. Terjedelmi okokból azonban figyelmen kívül kellett hagynunk pl. a Műsorfüzet ismertetéseit, a napilapokban megjelent kritikákat stb. Az előző évekhez képest változást jelent, hogy bibliográfiánkba felvettük a kritikai jellegű kottakiadásokat, valamint azokat a hanglemezeket, melyeknek kísérőfüzete vagy hangzó anyaga, legalábbis részben, tudományos kutatómunka eredménye.

A fontosabb tanulmányköteteket szerzők szerint, analitikusan dolgoztuk fel, s ezt a tanulmánykötet leírásánál minden esetben jeleztük. A folyóiratcímeket általában nem rövidítettük; ahol igen, annak feloldását a rövidítésjegyzékben adjuk. A bibliográfia szerkezeti beosztása – az első rész kivételével – a következő.

- I. Általános művek
- II. Általános zenetörténet
- III. Magyar zenetörténet

Zenetudományi dolgozatok 1980 Budapest

- IV. Népzene-tudomány
- V. Zene-pedagógia
- VI. Zene-élet

A szakcsoporton belül az önállóan megjelent műveket és a cikkeket, tanulmányokat külön-külön szerzők szerinti betűrendben soroltuk fel.

Budapest, 1980. május

Rövidítésjegyzék

Ady-Kodály Emléknapok

Ady–Kodály Emléknapok. Kecskemét, 1977. XI. 30–XII. 1. Kecskemét, 1979.
Kodály Zoltán Zene-pedagógiai Intézete. 100 l. 4 t.

Ének-zene Tan.

Az Ének-zene Tanítása

Miért szép?

Miért szép századunk operája? (Szerk. Várnai Péter.) Budapest, 1979, Gondolat.
461, [7] l.

M. Nemzet

Magyar Nemzet

Muzs.

Muzsika

MZ

Magyar Zene

ZTdolg 1978

Zene-tudományi dolgozatok 1978. (Szerk. Berlász Melinda, Domokos Mária.)
Közzéteszi az MTA Zene-tudományi Intézete. Budapest, 1979. 231 l.

ZTdolg 1979

Zene-tudományi dolgozatok 1979. (Szerk. Berlász Melinda, Domokos Mária.)
Közzéteszi az MTA Zene-tudományi Intézete. Budapest, 1979. 323 l.

1978

a) önállóan megjelent munkák

1.
ALBRECHTSBERGER, Johann Georg
Ave Regina Coelorum. Vegyeskar, orgona.
Közreadja P. Eckhardt Mária. (Continuo-
kidolgozás Sulyok Imre.) Budapest,
[1978], Ed. Musica. (Z 7969) 11, [1] l.
Ed. princeps.
2.
ALBRECHTSBERGER, Johann Georg
Tenebrae factae sunt. Vegyeskar. Közre-
adja P. Eckhardt Mária. Budapest, [1978],
Ed. Musica. (Z 7990) 7 l.
3.
BACH, Johann Sebastian
Brandenburgisches Konzert. No. 1. [Für
Orch. BWV 1046] Közreadja Máriássy Ist-
ván. Budapest, [1978], Ed. Musica. (Z
8103) 36 l.
/Musicotheca Classica 10./
4.
BACH, Johann Sebastian
Brandenburgisches Konzert. No. 2. [Für
Orch. BWV 1047. F-dúr] Közreadja Má-
riássy István. Budapest, [1978], Ed. Mu-
sica. (Z 8104) 32 l.
/Musicotheca Classica 12./
5.
BACH, Johann Sebastian
Das wohltemperierte Klavier. Közreadja
Lantos István. Budapest, Ed. Musica. 2.
[kötet] (1–24.) BWV 870–893. [1978],
(Z 8016) 147 l. Urtext-kiadás.
6.
BARTÓK Béla
Yugoslav folk music. Bd. 1–4. Hrsg. Ben-
jamin Suchoff. New York, 1978, State
University of New York.
7.
CALDARA, Antonio
Dies irae. Per (6) soli, coro [misto] e stro-
menti. Közreadja Homolya István. (Con-
tinuo: Sulyok Imre.) Budapest, [1978],
Ed. Musica. (Z 7795) 72 l.
/Musicotheca Classica 8./
8.
FELLETÁR Béla – LÁZÁR Imre – SZA-
LAY Györgyné
A hódmezővásárhelyi Állami Zeneiskola
negyedszázada. 1953–1978. [Hódmező-
vásárhely], 1978, Állami Zeneiskola. 31 l.
9.
GLUCK, Cristoph Willibald
Tetide. Serenata teatrale in einem Akt
von Gianambrogio Migliavacca. Hrsg. von
László Somfai. Kassel–Basel–Tours–
London, (1978), Bärenreiter. XII, [2],
276 l.
/Sämtliche Werke. Abteilung III. Ita-
lienische Opere serie und Opernserena-
den. Band. 22./
10.
HAPP József
Kodály és Karád. (Sajtó alá rendezte Vi-
kár László.) (Budapest, 1978, MTA Zene-
tudományi Intézet). 8 l.
11.
HAYDN, Michael
Lauda Sion. Vegyeskar és zenekar. (Klaf-
sky II/a:42.) Közreadja P. Eckhardt Má-
ria. A continuo-t kidolgozta Sulyok Imre.
Budapest, [1978], Ed. Musica. (Z 8083)
63 l.
12.
HAYDN, Michael
Laudate pueri Dominum. Graduale for
3-part chorus of women's voices and
string /2 vl. and bass/ acc. (Ed. by Imre

Sulyok.) Vocal score. Budapest—New York, [1978], Ed. Musica-Schirmer. (Z 8536) 20 l. Ed. princeps.

13.

KÁVÁSI Sándor

Túri vásár sátor nélkül. Mezőtúri dallamok. Mezőtúr, 1977, [1978], 48 l. 15 t.
/Mezőtúri helytörténeti füzetek 2/

14.

LÁNYI Ágoston—PESOVÁR Ernő

A magyar nép művészete. Néptánciskola. Utánnomás. Budapest, 1978. NPI. 2 db.
1. 205 l.
2. 328 l.

15.

LISZT Ferenc

Einzelne Charakterstücke II. Hrsg. von Imre Sulyok, Imre Mező. Fingersatz rev. von Kornél Zempléni. Budapest, (1978), (C:1978), Ed. Musica. (Z 6217) XVIII, 110 l.

/Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I. Bd. 12./

16.

PESOVÁR Ernő

A magyar tánc történet évszázadai. Szöveggyűjtemény. 2. kiadás. Utánnomás. Budapest, [1978], NPI. 119 l. 10 t.

/Néptáncpedagógusok kiskönyvtára./

17.

SCARLATTI, Domenico

[Kétszáz] 200 szonáta. (Csembaló v. zongorára. Vál. és közreadja Balla György.) Budapest, Ed. Musica.

2. [kötet], (51–100) [1978]. (Z 8268) 165 l.

3. [kötet], (101–150) [1978]. (Z 8480) 165 l.

Urtext-kiadás.

18.

Music of the Tartar people. [Rec. by]

László Vikár. London, 1978, Tangent. TGM 129. — 33/min. 30 cm. Ø

19.

WRANITZKY, Paul

„A magyar nemzet öröme.” Sinfonia. C-dúr. Közreadja Bónis Ferenc. Ed. princeps. Budapest, [1978], Ed. Musica. (Z 7744) 122 l.

b) cikkek, tanulmányok

20.

ANGERMÜLLER, Rudolph

Die entpolitisierte Oper am Wiener und am Fürstlich Esterházy'schen Hof. = Das Haydn Jahrbuch. Band 10. (1978). Eisenstadt, (1978), Universal Edition. 5–22. l.

21.

Áttekintés 15 év magyar zeneművészetéről. 1957–1972. [Összeáll. a] Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézetének munkaközössége.

= Literatura. 1978. 1–2. 103–189. l.
Bibliográfia: 184–189. l.

22.

BÁRDOS Kornél

Neue Forschungen zum Musikleben in der Esterházy-Familie in Tata und Csákvár. = Das Haydn Jahrbuch. Band 10. (1978). Eisenstadt, (1978), Universal Edition. 29–35. l.

23.

BREDNICH, Rolf Wilhelm

[Martin György: Ungarische Volkstänze. Budapest, 1974.] (ism.)
= Volkskunde, 1978. 2. 278–279. l.

24.

CSIGAREVA, E[vgenija Ivanovna]

Ladogarmonicseszkaja szisztema v 4-m kvartete Belü Bartoka i ee formoobrazujuscie funkcii.

- = Teoreticeszkie problemü muzüki XX veka. Vüp. 2. Moszkva 1978. 69–102. l.
25.
ERDÉLYI Frigyesné
A Budapesti Kültelki Munkás Dalárda. /1903–1914/
= Honismeret. 1978. 5–6. 103–195. l.
26.
GEISER, Brigitte
[Manga János: Ungarische Volkslieder und Volksinstrumente. Budapest–Kassel, 1975.] (Ism.)
= Zeitschrift für Volkskunde. 1978. 2. 258–259. l.
27.
GHIRCOIAȘIU, Romeo
Das Musikleben in Grosswardein /Oradea/ im 18. Jahrhundert.
= Das Haydn Jahrbuch. Band 10. (1978). Eisenstadt, (1978), Universal Edition. 45–55. l.
28.
HAIMAN György
Kner Imre és a Psalmus Hungaricus.
= Irodalomtörténeti Közlemények. 1978. 5–6. 633–646. l.
29.
KALLÓS Zoltán
Szél Marci már nem muzsikál. Beszélgetés Kallós Zoltánnal. [Fiatalkok népzenei mozgalma.]
= Forrás. 1978. 7–8. 63–68. l.
30.
KECSKEMÉTI István
Súčasný stav a perspektívy hudobnodokumentáčnej práce v MLR.
= Sympóziium predstaviteľ'ov hudobnodokumentacných inštitúcií zo socialistic-kých krajín. Martin, 1978. 49–55. l.
31.
KELEMEN Imre
Bartók román népzene gyűjtő útjai.
= Az Egri Ho Si Minh Tanárképző Főiskola tudományos közleményei. 14. 1978. 399–415. l.
32.
LANDY Dezső
Eltávozott barátok. Egy kiadó feljegyzéseiből. Szerb Antal, Devecseri Gábor, Szabolcsi Bence.
= Irodalmi Újság. 1978. 9–10. 17–18. l.
33.
MAGYAR Kálmán
A magyar néptánc Amerikában.
= Nyelvünk és Kultúránk. 1978. szeptember. 64–69. l.
34.
MAIN, Alexander
Liszt-Studien. Bd. 1. Kongress-Bericht Eisenstadt 1975. (ism.)
= Notes. 1978. 2. 313–314. l.
35.
MARÓTHY János
[Bibliographie der deutschen Arbeiterliedblätter 1844–1945. Leipzig, 1975. – Bibliographie der deutschen Arbeiterliedbücherei 1833–1945. Leipzig, 1977.] (ism.)
= Beiträge zur Musikwissenschaft. 1978. 231–233. l.
36.
MEIER, Adolf
Die Pressburger Hofkapelle des Fürstprimas von Ungarn, Fürst Josef von Batthyany, in den Jahren 1776 bis 1784.
= Das Haydn Jahrbuch. Band 10. (1978). Eisenstadt, (1978), Universal Edition. 81–89. l.

37.

MÚDRA, Darina

Die Entwicklung der klassischen Musik-Repertoires in Trenčín.

= Das Haydn Jahrbuch. Band 10. (1978).

Eisenstadt, (1978), Universal Edition.

90–109. l.

38.

OKUNEV, G.

Princip pozicionnoszti v „Mikrokozmosze” Belü Bartoka.

= Teoreticeszkie problemü muzüki XX veka. Moszkva, 1978. 103–125. l.

39.

PAPP János

A család és környezet szerepe egy individuum dalkészletének gyarapodásában.

= A Tanítóképző Főiskolák Tudományos Közleményei 13. Debrecen, 1978. 181–210. l.

40.

RAISZ Rózsa

Zenei szakszavak átvitt értelmű használata.

= Az Egri Ho Si Minh Tanárképző Főiskola Tudományos Közleményei. 14. 1978. 177–189. l.

41.

RÓNAY László

A Nyugat és a zene.

= Literatura. 1978. 3–4. 38–50. l.

42.

SEIFERT, Herbert

Die Verbindungen der Familie Erdödy zur Musik.

= Das Haydn Jahrbuch. Band 10. (1978).

Eisenstadt, (1978), Universal Edition.

151–163. l.

43.

SONKOLY István

Goethe műveinek magyar megzenésítői.
= Helikon. 1978. 489–497. l.

44.

SONKOLY István

A „Huszadik Század” és a zene.

= Magyar Könyvszemle. 1978. 3–4. 346–349. l.

45.

SZÉKELY Endre

Halottak énekelnek. [Flórián László – Vajda János: Reinitz Béla. Budapest, 1978.] (ism.)

= Üzenet. 1978. 11. 634–636. l.

46.

[VEKERDI József] V. J.

[Csenki Imre – Csenki Sándor: Cigány népdalok és táncok. Budapest, 1977.] (ism.)

= Études Tsiganes. 1978. 3. 33. l.

47.

WEISMANN János

[Fodor András: Igor Sztravinszkij. Budapest, 1976.] (ism.)

= The Music Review, 1978. 1. 70. l.

48.

ZOICAS, Ligia Toma

Das Musikleben in der Residenz Hermannstadt /Sitin/ in Siebenbürgen während der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

= Das Haydn Jahrbuch. Band 10. (1978). Eisenstadt, (1978), Universal Edition. 176–178. l.

1979

I. ÁLTALÁNOS MŰVEK

a) önállóan megjelent munkák

49.

Ady—Kodály Emléknepok. Kecskemét, 1977. XI. 30.—XII. 1. Kecskemét, 1979. Kodály Zoltán Zenepedagógiai Intézet. 100 l. 4 t. A zenei tárgyú cikkek részletezését ld. az egyes szerzőknél.

50.

Ki kicsoda a magyar zeneéletben? Szerk. Székely András. Budapest, 1979. Zene-műkiadó. 418 l.

51.

KOVÁTS Katalin
Fryderyk Chopin 1810—1849. Irodalomjegyzék. [Összeáll. ~.] [Közreadja a] (Kisfaludy Károly Megyei Könyvtár.) [Győr, 1979]. [2], 24, [2] levél.

52.

KOVÁTS Katalin
Giacomo Puccini 1858—1924. Irodalomjegyzék. [Összeáll. ~.] [Közreadja a] (Kisfaludy Károly Megyei Könyvtár.) Győr, 1979. 55 l.

53.

MAROSI Gáborné
Schubert. 1797—1828. Bibliográfia, [Összeáll. ~.] [Közreadja a Zeneműtár, Szekszárd.] Szekszárd, 1979. 41 l.

54.

MOLNÁR Antal
A zene birodalmából. Budapest, 1979, Gondolat. 196, [2] l.

55.

NÁDOR Tamás
Zenés esték a Mecsekalján. Válogatott zenei írások. Pécs, 1979, (Szikra ny.) 174 l.

56.

SZÓNYI Erzsébet
Öt kontinensen a zene szolgálatában. Budapest, 1979, Gondolat. 327 l.

57.

Tánc tudományi Tanulmányok 1978—1979. Szerk. Dienes Gedeon, Pesovár Erő. Budapest, 1979, Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata. 503 l.

58.

VARGA Bálint András
Muzikusportrék. Budapest, 1979. Zene-műkiadó. 385, [3] l.

59.

Zenetudományi dolgozatok 1978. (Szerk. Berlász Melinda, Domokos Mária.) Közzéteszi az MTA Zenetudományi Intézete. Budapest, 1979. 231 l.
Részletezését ld. az egyes szerzőknél.

60.

Zenetudományi dolgozatok 1979. (Szerk. Berlász Melinda, Domokos Mária.) Közzéteszi az MTA Zenetudományi Intézete. Budapest, 1979. 323 l.
Részletezését ld. az egyes szerzőknél.

b) cikkek, tanulmányok

61.

BAJCSAY Márta, R[udasné]
A belső versszakok.
= ZTdolg 1979. 207—220. l.

62.

BÁRDOS Lajos

Ketten külön, ketten együtt. Egy sajátos kezdő-képlet.

= Parlando. 1979. 5. 1–7. l.

63.

BÁRDOS Lajos

Kodály Ady-darabjainak prozódiaja.

= Ady–Kodály Emléknepok. 47–60. l.

64.

BÁRDOS Lajos

Mindegyikből kétféle.

= Parlando. 1979. 1. 21–24. l.

65.

EGYÜD Árpád

Adatok a lánversek számszimbolikájához. /A katekizmusi ének, kánai megnyegző, órahírdetés stb./

= Somogyi Múzeumok Közleményei 3. 1978. Kaposvár, 1978, [1979], Somogy Megyei Múzeumok Igazgatósága. 271–310. l.

66.

FARKAS Márta, Sz[ekeresné]

A zongora cselló-rezonánása. /„System-Beregszászy” 1873./

= ZTdolg 1979. 99–110. l.

67.

HALMOS István

Benyomások a pakisztáni zenéről.

= MZ 1979. 3. 274–279. l.

68.

KÁRPÁTI János

Ázsia zenéje a Főiskolán – Tran Van Khe kurzusa Budapesten.

= Muzs. 1979. 7. 12–14. l.

69.

KECSKÉS András

Egy Ady-vers hangzásvilága.

= Ady–Kodály Emléknepok. 85–98. l.

70.

KOC SIS Zoltán

A zonograátiratokról.

= Muzs. 1979. 9. 1–4. l.

71.

KOMLÓS Katalin

Egy év műhelytanulmányai. Zenetudományi dolgozatok 1978. Budapest, 1979. (ism.)

= Muzs. 1979. 8. 41–44. l.

72.

KOSÁRY Domokos

A művészetek /irodalom, zene, képzőművészet/ történeti diszciplínái és a művelődéstörténet.

= Századok. 1979. 4. 591–609. l.

73.

KROÓ György

A látvánnyá varázsolt zene.

= Bábesztétikai szöveggyűjtemény. Összeáll. Tarbay Ede. Budapest, 1979, NPI. 98–101. l.

74.

MALINA János

Mozart-zongora a Főiskolán. Bilson-kurzus Budapesten.

= Muzs. 1979. 6. 44–48. l.

75.

MARÓTHY János

A cselekvő ember zenéje.

= Párttörténeti Közlemények. 1979. 4. 43–61. l.

76.
MARÓTHY János
Zenezociológia!
= Valóság. 1979. 7. 106–107. l.
77.
MOLNÁR Zsuzsanna, Dzs[ibrailné]
A magyar zenetudomány bibliográfiája
1977.
= ZTdolg 1978. 195–231. l.
78.
MOLNÁR Zsuzsanna, Dzs[ibrailné]
A magyar zenetudomány bibliográfiája
1978. Kiegészítés 1977.
= ZTdolg 1979. 283–323. l.
79.
SOMFAI László
Le dialogue Est-Ouest et la musique an-
cienne.
= CADMOS. 1979. Été. 55–61. l.
80.
SOMFAI László
Zenetudomány kottapapíron.
= M. Nemzet. 1979. 104. 10. l.
81.
SZABÓ Tibor
A zene szerepe a bábelőadásokban.
= Bábesztétikai szöveggyűjtemény. Össze-
áll. Tarbay Ede. Budapest, 1979. NPI.
94–97. l.
82.
SZABOLCSI Bence
Exotikus zene. – Kodály Zoltán hangsze-
res zenéje, – Kodály Zoltán dalai. – Ko-
dály Zoltán / kórusmuzsika./
= MZ 1979. 2. 115–129. l.
83.
SZAK Péter
Az ifjú Engels a zenésről.
= MZ 1979. 3. 280–292. l.
84.
SZALE László
A túlteljesítés dilemmája. A szegedi kísér-
let.
= Muzs. 1979. 5. 1–5. l.
85.
SZEMERE Anna
[John Shepherd – Phil Virden – Graham
Vulliamy – Trevor Wishart: Whose mu-
sic? London, 1977.] (ism.)
= MZ 1979. 1. 100–107. l.
86.
SZEMERE Anna
A sematizmus „vívmánya” a szocialista
realista operett.
= ZTdolg 1979. 145–152. l.
87.
SZTANÓ Pál
A dallammérésről.
= ZTdolg 1979. 277–282. l.
88.
UJFALUSSY József
V⁷–II⁷
= ZTdolg 1978. 51–56. l.
89.
WILHEIM András
Erdélyi zeneírók. Zenetudományi írások.
Szerk. Szabó Csaba. Bukarest, 1977.
(ism.)
= Muzs. 1979. 5. 42. l.
90.
WILHEIM András
[Műszaki akusztikai szótár. Berlin, 1978.]
(ism.)
= Muzs. 1979. 5. 43. l.

91.
WILHEIM András
Operarendezői feljegyzések. [Walter Felsenstein: Zenés színház. Budapest, 1979.] (ism.)
= Muzs. 1979. 8. 40–41. l.

II. ÁLTALÁNOS ZENETÖRTÉNET

a) önállóan megjelent munkák

92.
ERDÉLYI Miklós
Schubert. 2. jav. kiadás. Budapest, 1979, Gondolat. 235 l.
/Zenei Kiskönyvtár./

93.
GLUCK, Christoph Willibald
De Profundis für gemischten Chor und Orchester. Hrsg. von Berlász Melinda. Zürich, [1979], (C:1979), Eulenburg. (Z 7801.) 27 l.

94.
GONDA János
Jazz. Történet, elmélet, gyakorlat. Átdolg. bőv. kiadás. Budapest, 1979, Zeneműkiadó. 603 l. [48] t.

95.
HENSEL, Sebastian – HONTI Irma
A Mendelssohn-család 1729-től 1847-ig. Budapest, 1979, Zeneműkiadó. 323 l.

96.
A hét zeneműve. (Szerk. Kroó György.) Budapest, 1979, Zeneműkiadó. 148 l.
1979/1. január–március. [Írta] Batta András, Fittler Katalin, Frigyesi Judit, Grabócz Márta, Kecskeméti István, Kovács Sándor, Laki Péter, Lampert Vera, Meixner Mihály, Péteri Judit, Pintér Éva, Somfai László, Ujfalussy József.

97.
A hét zeneműve. (Szerk. Koró György.) Budapest, 1979, Zeneműkiadó. 150 l.
1979/2. április–június. [Írta] Boronkay Antal, Boschán Daisy, Grabócz Márta, Juhász Előd, Kecskeméti István, Kovács János, Kovács Sándor, Maróthy János, Somfai László, Szabolcsi Bence, Szabó József, Tallián Tibor, Ujfalussy József.

98.
A hét zeneműve. (Szerk. Kroó György.) Budapest, 1979, Zeneműkiadó. 136 l.
1979/3. július–szeptember. [Írta] Boronkay Antal, Boschán Daisy, Frigyesi Judit, Grabócz Márta, Kárpáti János, Kecskeméti István, Komlós Katalin, Kovács János, Kovács Sándor, Laki Péter, Pándi Marianne, Pintér Éva, Sólyom György.

99.
A hét zeneműve. (Szerk. Kroó György.) Budapest, 1979, Zeneműkiadó. 116 l.
1979/4. október–december. [Írta] Boschán Daisy, Fittler Katalin, Frigyesi Judit, Hamburger Klára, Homolya István, Juhász Előd, Kecskeméti István, Komlós Katalin, Kovács Sándor, Laki Péter, Pándi Marianne, Sólyom György, Szabó József.

100.
Miért szép századunk operája? (Szerk. Várnai Péter.) Budapest, 1979, Gondolat. 461, [7] 1. Részletezését ld. az egyes szerzőknél.

101.
NEMCSIK Pál
Zenei köztudat és nemzetiségi politika. Budapest, 1979, Zeneműkiadó. 202 l.

102.
SOMFAI László
Joseph Haydn zongoraszonátái. Hangszer-
választás és előadói gyakorlat, műfaji ti-
pológia és stíluselemzés. Budapest, 1979,
Zeneműkiadó. 312, [4] l.
Bibliográfia: 303–306. l.
- b) cikkek, tanulmányok*
103.
BÁRDOS Lajos
Mozart és az organika. Az Alla turca tit-
kai.
= Parlando. 1979. 10. 2–10. l.
104.
BARTHA Dénes
[Bach: Máté passió.]
= Lemez melléklet a Hungaroton SLPX
11926–27 lemezekhez. Budapest, 1979.
20 l.
105.
DOMOKOS Mária
Verbunkos dallam Schubert Gitárkvar-
tettjében.
= ZTdolg 1978. 57–70. l.
106.
FALVY Zoltán
A középkori eretnekmozgalmak és a tru-
badúrok.
= ZTdolg 1978. 11–18. l.
107.
GÁBRY György
Tarisio, a hegedűgyűjtő.
= Muzs. 1979. 9. 36–41. l.
108.
HUSZÁR Klára
Leoš Janáček: A ravasz rókácska.
= Miért szép? 167–196. l.
109.
HUSZÁR Klára
Gian-Carlo Menotti: A telefon.
= Miért szép? 365–382. l.
110.
JANCSOVICS Antal
Antonio Vivaldi.
= Vigilia. 1979. 10. 700–703. l.
111.
JUHÁSZ Előd
George Gershwin: Porgy és Bess.
= Miért szép? 293–314. l.
112.
JUHÁSZ Előd
Szergej Profokjev: A három narancs sze-
relmese.
= Miért szép? 103–122. l.
113.
KÁRPÁTI János
Alban Berg: Wozzeck.
= Miért szép? 123–166. l.
114.
KÁRPÁTI János
Arnold Schönberg: Mózes és Áron.
= Miért szép? 233–268. l.
115.
KERTÉSZ Iván
Dmitrij Sosztakovics: Katyerina Izmajlo-
va.
= Miért szép? 269–292. l.
116.
KERTÉSZ Iván
[Verdi: Aida.]
= Lemez melléklet a Hungaroton SLPX
12109–11 lemezekhez. Budapest, 1979.
22 l.

376

117.

KOVÁCS János

Giacomo Puccini: Turandot.

= Miért szép? 197–232. l.

118.

KOVÁCS János

Richard Strauss: Ariadne Naxos szigetén.

= Miért szép? 65–102. l.

119.

MURÁNYI Róbert

A lutheri liturgia a Bártfai Gyűjtemény tükrében.

= Theologiai Szemle. 1979. 4. 230–233. l.

120.

OROMSZEGI Botond

A basszuspásztorsíp fejlődése az elektronikus fagottig. 2. fej. 7. [Bef.]

= Parlando. 1979. 7–8. 37–43. l.

121.

PÁNDI Marianne

Maurice Ravel: Pásztoróra.

= Miért szép? 43–63. l.

122.

PAPP Márta

Benjamin Britten: Peter Grimes.

= Miért szép? 337–364. l.

123.

SOMFAI László

[Haydn: Vonósnyégyesek.]

= Lemez melléklet a Hungaroton SLPX 11887–89 lemezekhez. Budapest, 1979. 16 l.

124.

SOMFAI László

Kollokvium Haydn, Mozart, Beethoven vonósnyégyeseinek kéziratairól.

= Muzs. 1979. 6. 22–27. l.

125.

SOMFAI László

Regiszter dinamika Haydn fortepiano kottázásában?

= ZTdolg 1978. 41–50. l.

126.

SONKOLY István

A Feltámadás zenéje.

= Vigilia. 1979. 4. 272–273. l.

127.

SZEVERÉNYI Erzsébet

Jazz-életünk eseménye. [Gonda János: Jazz. Történet – elmélet – gyakorlat. Budapest, 1979.] (ism.)

= Muzs. 1979. 9. 31–32. l.

128.

SZEVERÉNYI Erzsébet

A magyarországi jazz történetének kulturális politikai vonatkozásai. 1945–1958.

= ZTdolg 1979. 153–156. l.

129.

SZIRMAI Endre

Albert Schweitzer.

= Vigilia. 1979. 2. 124–128. l.

130.

TALLIÁN Tibor

Claude Debussy: Pelléas és Mélisande.

= Miért szép? 13–42. l.

131.

TALLIÁN Tibor

Igor Sztravinszkij: Az aranyifjú útja.

= Miért szép? 383–414. l.

132.

UJFALUSSY József

A „Forradalmi” etüdről.

= ZTdolg 1979. 141–144. l.

133.
VÁRNAI Péter
[Cherubini: Medea.]
= Lemez melléklet a Hungaroton SLPX
11904–06 lemezekhez. Budapest, 1979.
[48] l.

134.
VÁRNAI Péter
Luigi Dallapiccola: Éjszakai repülés.
= Miért szép? 315–336. l.

135.
VÁRNAI Péter
[Verdi: Traviata.]
= Lemez melléklet a Hungaroton SLPX
12614–15 lemezekhez. Budapest, 1979.
22 l.

136.
VESZPRÉMI Lili
Közreadta: Bartók Béla. 2. Couperin.
= MZ 1979. 3. 260–265. l.

137.
VESZPRÉMI Lili
Liszt · Bartók – Weiner Beethoven két
legkönnyebb szonátájáról.
= Parlando. 1979. 9. 1–7. l.

138.
VESZPRÉMI Lili
Liszt – Bartók – Weiner a Mondschein-
szonátáról.
= Parlando. 1979. 5. 8–12. l.

139.
WILHEIM András
Stílusszerűség, korszerűség. [Robert Do-
nington: A barokk zene előadásmódja.
Budapest, 1978.] (ism.)
= Muzs. 1979. 3. 43–45. l.

140.
WILHEIM András
„... a többi szóban.” [Franz Schubert le-
velei. Budapest, 1978.] (ism.)
= Muzs. 1979. 2. 39–40. l.

III. MAGYAR ZENETÖRTÉNET

a) önállóan megjelent munkák

141.
BAKFARK Bálint
Opera Omnia II. Das Lautenbuch von
Krakau. – A krakkói lantkönyv. /1565./
Közreadja Homolya István – Benkő Dáni-
el. Budapest, (1979), Editio Musica. (Z
7926) XXXVIII, 122 l.

142.
BALÁZS Béla – BARTÓK Béla
A kékszakállú herceg vára. III. Kass János.
Utószó Kroó György. Budapest, 1979,
Zeneműkiadó. 55 l.

143.
CZIGÁNY Gyula
Contemporary Hungarian composers.
(Responsible editor ~.) 4th revised, en-
larged ed. Budapest, 1979. Editio Musica.
219 l.

144.
DOMOKOS Pál Péter
„... édes Hazámnak akartam szolgálni...”
Kájoni János: Canticum catholicum. +
Petrás Incze János: Tudósítások. Összeáll.
~. Budapest, 1979, Szent István Társulat.
1519 l.

145.
GÁL György Sándor
Honthy Hanna. Egy diadalmas élet regé-
nye. 3. kiadás. Budapest, 1979, Zenemű-
kiadó. 675 l.

146.

GÁL György Sándor

Liszt Ferenc életének regénye. 5. kiadás. Budapest, 1979, Zeneműkiadó. 718 l.

147.

HORVÁTH Ádám, pálóczi

Énekes poézis. Válogatás ~ Ó és új mintegy ötödfélszáz énekek ki magam csinál-mánya, ki másé című 1813. évi kéziratos dalgyűjteményéből. Vál. Katona Tamás. Szakmailag ellenőrizte, az utószót és a szövegre vonatkozó jegyzeteket írta Kül-lős Imola. A zenei részt gondozta és a dal-lamokra vonatkozó jegyzeteket írta Do-mokos Mária. Budapest, 1979, Magyar Helikon. 461 l.

148.

Így láttuk Kodályt. Harmincöt emlékezés. Szerk. Bónis Ferenc. Budapest, 1979, Ze-neműkiadó. 335 l.

149.

KROÓ György

Rácz Aladár. Budapest, 1979, Zeneműki-adó. 217 l. 3 hanglemzelmelléklet.

150.

LENDVAI Ernő

Bartók and Kodály. Vol. 3. Budapest, 1979, [NPI] 215 l.

151.

LISZT Ferenc

Einzelne Charakterstücke 1. Hrsg. von Imre Sulyok, Imre Mező. Fingersatz revi-diert von Kornél Zempléni. Budapest, (1979), Editio Musica. (Z 6216). XIV, 113 l.

/Neue Ausgabe Sämtlicher Werke. Se-rie 1. Band 11./

152.

Magyar Gregoriánium 2. Advent. — Kará-

csony. — Pünkösöd. Schola Hungarica, vez. Dobszay László, Szendrei Janka. Buda-pest, 1979, Hungaroton. SLPX 12048. 33/min. — 30 cm. Ø

153.

Magyar Gregoriánium 3. Nagyhét. Schola Hungarica, vez. Dobszay László, Szendrei Janka. Budapest, 1979, Hungaroton. SLPX 12049. 33/min. — 30 cm. Ø

154.

NÉMETH Amadé

Ferenc Erkel. Sein Leben und Wirken. Budapest, 1979, Corvina. 237 l.

155.

SZABOLCSI Bence

A magyar zenetörténet kézikönyve. 3. át-dolg. kiadás. Sajtó alá rendezte Bónis Fe-renc. Budapest, 1979, Zeneműkiadó. 370 l.

/Szabolcsi Bence összes művei./

156.

SZENDREI Janka — DOBSZAY László -- RAJECZKY Benjámín

[Tizenhatodik-tizenhetedik] XVI—XVII. századi dallamaink a népi emlékezetben. Budapest, 1979, Akadémiai.

1. [kötet] Dallamközlés, 244, [1] l.

2. [kötet] Elemzések. 191, [1] l. 8 t.

b) cikkek, tanulmányok

157.

BÁRDOS Kornél

Richter Antal feljegyzései. — Adatok Győr 19. századi zenéjéhez. = ZTDolg 1979. 111—118. l.

158.

BÁRDOS Lajos

Bartók „szükszavú” dallamai. [1—2. rész]

- = Parlando. 1979. 6. 2–6. I.
7–8. 7–12. I.
159.
BARLAY Ö. Szabolcs
[Bárdos Kornél: A tatai Esterházyak zenéje 1727–1846. Budapest, 1978.] (ism.)
= MZ 1979. 3. 320–322. I.
160.
BARLAY Ö. Szabolcs–PERNYE András
Girolamo Diruta: Il Transilvano – történeti előzmények, stíluskritikai analízis és forráskutatási adalékok. 3–4.
= MZ 1979. 1. 39–59. I.
2. 130–146. I.
161.
BARTÓK Béla – NÉMETH Gyula
Bartók Béla és Németh Gyula levelezése.
[Közreadja és bev.] Lengyel András.
= Kortárs. 1979. 2. 271–276. I.
162.
BATTA András
A „harangjátékelv” Liszt zenéjében.
= MZ 1979. 2. 147–156. I.
163.
BERLÁSZ Melinda
Hat évtized távlatából. [Dokumentumok a Tanácsköztársaság zenei életéből.]
= Muzs. 1979. 3. 1–2. I.
164.
BERLÁSZ Melinda
Zeneoktatási reformok a Tanácsköztársaság idején. Dokumentumok. Közread. és bev. ~.
= Parlando. 1979. 3. 2–6. I.
165.
BÓNIS Ferenc
Neoklasszikus vonások Kodály zenéjében.
= Ady–Kodály Emléknepok. 17–40. I.
166.
BREUER János
Fel kell vetni végre a Kodály-kérdést is.
= Kritika. 1979. 3. 11–12. I.
167.
BREUER János
Kodály Zoltán: I. szimfónia. A mű keletkezésének dokumentumaiból.
= MZ 1979. 3. 300–319. I.
168.
BREUER János
Közösen a faszizmus ellen. Még néhány adat Bartók és Čapek kapcsolatához.
= Népszabadság. 1979. 35. 11. I.
169.
BREUER János
Petrovics Emil: C'est la guerre.
= Miért szép? 415–436. I.
170.
CSENKI Imre
Így láttam Bartókot.
= Budapest. 1979. 3. 20–21. I.
171.
CZAKÓ Sándor
Évtizedek Bartók mellett. Karszt Magdolna emlékei.
= Dunatáj. 1979. 3. 7–26. I.
172.
DEMÉNY János
Ady költészetének hatása Bartók és Kodály életművében.
= Ady–Kodály Emléknepok. 41–46. I.
173.
DEMÉNY János
Béla Bartók – Seine Kunst und seine Bedeutung für die moderne Musik.
= Universitas. 1979. 6. 579–584. I.

174.

DOBOSSY László

Čapek és Bartók.

= Népszabadság. 1979. 31.

175.

DOBSZAY László

A „Budai Antifonálé” megtalált töredékei.

= ZTdolg 1978. 35–40. l.

176.

DOBSZAY László

Dallamminták a verses Szent Imre-zsolozsmához.

= ZTdolg 1979. 71–84. l.

177.

DOMOKOS Pál Péter

Bartók Béla kapcsolata a moldvai csángómagyarokkal.

= Új Tükör. 1979. 16. 11. l.

178.

ECKHARDT Mária, P[árkainé]

[László Zsigmond–Mátéka Béla: Liszt Ferenc élete képekben és dokumentumokban. Budapest, 1978. — László Zsigmond–Mátéka Béla: Franz Liszt par l'image. Budapest, 1978. — Franz Liszt. Beiträge von ungarischen Autoren. Budapest, 1978.] (ism.)

= Muzs. 1979. 4. 31–35. l.

179.

ECKHARDT Mária, P[árkainé]

Liszt-zeneműkéziratok az Országos Széchényi Könyvtárban. — Új szerzemények, 1976–1979.

= ZTdolg 1979. 127–140. l.

180.

ECKHARDT Mária, P[árkainé]

Párizsi Liszt-dokumentum 1849-ből.

= ZTdolg 1978. 79–94. l.

181.

EŐSZE László

Római Liszt-kéziratok és dokumentumok.

= MZ 1979. 2. 165–172. l.

182.

ERDÉLYI Zsuzsanna

A Mária-síralmak költészete.

= Új Írás. 1979. 6. 69–72. l.

183.

FASANG Árpád

„Éneklő ifjúság” a felszabadulás előtt.

= Ének-zene Tan. 1979. 3. 138–143. l.

184.

FERENCZI Ilona

„Krisztus feltámadása.” Magyarországi egy- és többszólamú adatok a 16–17. századból.

= ZTdolg 1979. 85–98. l.

185.

FODOR András

Bartók szép hídja.

= Dunatáj. 1979. 3. 4–6. l.

186.

GÁBRY György

Liszt Ferenc bécsi környezete. [1.]

= ZTdolg 1978. 95–106. l.

187.

GÁBRY György

Liszt Ferenc bécsi környezete 2.

= ZTdolg 1979. 119–126. l.

188.

HAMBURGER Klára

Liszt Ferenc és Michelangelo Caetani, Sermóneta hercege. [Levelek. Közreadja és bev. ~.]

= MZ 1979. 2. 173–197. l.

189.
JONG, Johan P. de
Révész Géza.
= MZ 1979. 1. 19–31. l.
190.
KALMÁR Márton
A magyar társaséneklés rövid története.
/A kezdettől a 19. századi énekes mozgalmakig./
= Parlando. 1979. 7–8. 13–36. l.
191.
KOVÁCS Sándor
Formaproblémák és magyaros stíluselemek Liszt kései zongoraműveiben.
= MZ 1979. 2. 157–164. l.
192.
KÖVENDI Dénes
„Ádám, hol vagy?” – Ady tagoló verse Kodály zenéjében.
= Ady–Kodály Emléknepok. 61–70. l.
193.
KROÓ György
In memoriam Szabolcsi Bence.
= Parlando. 1979. 10. 1–2. l.
194.
KROÓ György
Un musicien hongrois d’aujourd’hui: György Kurtág.
= Cahiers Européens. 1979. l. 56–65. l.
195.
LAMPERT Vera
Néhány Bartók-feldolgozás datálásához.
= ZTdolg 1978. 113–118. l.
196.
LEGÁNY Dezső
Glinka és Liszt.
= Kóta. 1979. 5. 7. l.
197.
LEGÁNY Dezső
[Liszt Studien 1. Kongress-Bericht, Eisenstadt 1975. Graz, 1977.] (ism.)
= MZ 1979. 2. 215–219. l.
198.
LEGÁNY Dezső
Osztrák-magyar kapcsolatok Liszt utolsó korszakában.
= ZTdolg 1978. 71–78. l.
199.
MARÓTHY János
Egy alapkönyv új kiadása. Szabolcsi Bence: A magyar zenetörténet kézikönyve. Budapest, 1979. (ism.)
= Muzs. 1979. 9. 30–31. l.
200.
MARÓTHY János
A tisztességtudó utcalány.
= Muzs. 1979. 5. 10–13. l.
201.
Die musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Hrsg. Friedrich Blume. Band. 16. Supplement. Kassel–Basel–Tours–London, 1979, Bärenreiter. X, [2] l., 1992 hasáb, LX l., 60 t.
[A lexikon magyar vonatkozású címszavai.]
202.
NAGY Alpár
A Liszt Ferenc Társaság Soproni Csoportjának története. /1974–1978./
= Soproni Szemle. 1979. 278–283. l.
203.
PAPP Géza
A verbunkoskiadványok kronológiájához.
= MZ. 1979. 3. 239–259. l.

382

204.

PATAY Pál

Harangok Somogy földjében.

= Somogyi Múzeumok Közleményei 3.
1978. Kaposvár, 1978, [1979], Somogy
Megyei Múzeumok Igazgatósága. 235–
242. l.

205.

PERNYE András

Girolamo Diruta: „Il Transilvano.” Ref-
lections on a Renaissance keyboard
school.

= The New Hungarian Quarterly. 1979.
Summer. 74. 214–219. l.

206.

PERNYE András

Szabolcsi Tanár Úr.

= Kritika. 1979. 8. 38. l.

207.

PETNEKI Jenő

A Himnusz néhány zenei kérdése.

= Ének-zene Tan. 1979. 2. 85–95. l.

208.

PINTÉR Lajos

Zsoltár a viharban. Kodály Zoltán műve
Romániában. [1]–2.

= MZ. 1979. 1. 60–99. l.

2. 198–214. l.

209.

PINTÉR Mária

A Nemzeti Zenede története.

= Parlando. 1979. l. 12–18. l.

210.

RAICS István

Liszt nyomában francia földön.

= Népszava. 1979. 91. 6. l.

211.

RAICS István

Liszt-zarándoklásom Senlis-ben, Párizs-
ban.

= Muzs. 1979. 7. 15–17. l.

212.

SOMFAI László

Bartók formatani terminológiájának korai
forrásai.

= ZTdolgoz. 1979. 7–18. l.

213.

SONKOLY István

Der Einfluss Lenaus auf die ungarische
Musikliteratur.

= Német filológiai tanulmányok 13. 1979.
179–195. l.

214.

SONKOLY István

Megzenésített Babits Mihály művek.

= A szekszárdi Bérei Balogh Ádám Múzeum
• Évkönyve. Szekszárd, 1979. 193–201. l.

215.

SONKOLY István

Móricz Zsigmond hatása a magyar zenére.

= Literatura, 1979. 2–3. 299–304. l.

216.

STUCKENSCHMIDT, Hans Heinz

Találkozások Bartók Bélával. Ford. és
közreadja Lukács Antal.

= Parlando. 1979. 10. 18–23. l.

217.

SZENDREI Janka

Az Akadémiai Könyvtár P 256 jelzetű tö-
redéke. A „Laudem Deo” két hazai föl-
jegyzésének jelentősége.

= ZTdolgoz. 1978. 19–34. l.

218.
SZENDREI Janka
Az esztergomi Missale Notatum hangjel-
zése.
= ZTdolg 1979. 47–70. l.
219.
SZERZŐ Katalin, Szőnyiné
„A kékszakállú herceg vára” szöveges for-
rásai. Újabb adatok a Bartók-mű keletke-
zéstörténetéhez.
= ZTdolg 1979. 19–34. l.
220.
SZIGETI Kilián
Bulyowsky Mihály írásai /1680 és 1711/
az orgona tökéletesítéséről.
= MZ 1979. 3. 227–238. l.
221.
TALLIÁN Tibor
Bartók-marginália.
= ZTdolg 1979. 35–46. l.
222.
TUSA Erzsébet
Előadói vallomások Liszt késői műveiről.
4–7.
= Muzs. 1979. 2. 43–45. l.
4. 42–45. l.
7. 32–34. l.
9. 43–46. l.
223.
UJFALUSSY József
Ady megzenésítések.
= Ady–Kodály Emléknapok. 11–16. l.
224.
VALKÓ Arisztid
Adalékok Takács Jenő „Nílusi legendá”-
jához.
= MZ 1979. 3. 293–299. l.
225.
VARGA Lászlóné
Iskolai kórus Egerben a 15. században.
= Ének-zene Tan. 1979. 3. 143–144. l.
226.
VARGHA Dezső
A Pécsi Dalárda megalakulása és tevé-
kenysége az 1847-es első alapszabály tük-
rében.
= Baranyai Művelődés. 1979. 1. 84–86. l.
227.
VARGYAS Lajos
Egy hiányzó láncszem került a helyére. A
tizennyolcadik század megtalált magyar
tánczenéje.
= Magyar Hírlap. 1979. február 4.
228.
VÁRNAI Péter
Szokolay Sándor: Várnász.
= Miért szép? 437–457. l.
229.
WILHEIM András
Bartók találkozására Debussy művészetével.
= ZTdolg 1978. 107–112. l.
230.
WILHEIM András
[Breuer János: Bartók és Kodály. Tanul-
mányok századunk zenetörténetéhez. Bu-
dapest, 1979.] (ism.)
= Muzs. 1979. 7. 34–36. l.
231.
WILHEIM András
Egy életmű summája. [„...Édes hazám-
nak akartam szolgálni...” Károni János:
Cantionale Catholicum. + Petrás Incze Já-
nos: Tudósítások. Összeáll. Domokos Pál
Péter. Budapest, 1979.] (ism.)
= Muzs. 1979. 11. 41–43. l.

232.

WILHEIM András

Zene és zenélés a 18. századi Magyarországon. [Csomasz Tóth Kálmán: Maróthi György és a kollégiumi zene. – Domokos Pál Péter: Hangszeres magyar tánczene a 18. században. Budapest, 1978.] (ism.)
= Muzs. 1979. 5. 40–42. l.

IV. NÉPZENETUDOMÁNY

a) önállóan megjelent munkák

233.

MARTIN György

A magyar körtánc és európai rokonsága. Budapest, 1979, Akadémiai Kiadó. 438, [2] l., 32 t.

234.

MARTIN György

Magyar tánc típusok és táncdialektusok. 1. köt. A nyugati dialektus táncai. Kinetográfia: Lányi Ágoston. Budapest, [1979], NPI. 124 l.
/Néptáncpedagógusok kiskönyvtára./

235.

NAGY István

Érik a dinnye. [A térrajzokat és táncírásjazokat Lányi Ágoston készítette.] Budapest, 1978, [1979], NPI. 83 l.
/Együtteseink műsorából 16./

236.

NAGY Zoltán

Nógrádi balladák. Gyűjtötte ~. [Salgótarján 1979, Nógrád megyei Tanács Végrehajtó Bizottsága.] 142 l.

237.

(OLSVAI Imre–VÁRNAI Ferenc)

Dráva szélén lakom. Száz ormánsági népdal. (Szerk. ~.) Sellye, 1979, Nagyközségi Tanács. 257 l.

238.

ORTUTAY Gyula

Székely népballadák. (A balladákat összevált. és magyarozta ~. Fametszetekkel díszítette Buday György.) Budapest, 1979, Magyar Helikon. 310 l.
[Az 1935-ös első kiadás új szedésről készült utánnyomása.]

239.

VARGYAS Lajos

Balladaskönyv. Budapest, 1979, Zeneműkiadó. 173 l.

240.

VIKÁR László – BEREZKI Gábor

Chuvash folksongs. (Transl. by Imre Gombos.) Budapest, 1979, Akadémiai Kiadó. 579, [1] l. 11 t.
Bibliográfia: 577–579. l.

b) cikkek, tanulmányok

241.

ANDRÁSFALVY Bertalan

Őseink táncai.
= Honismeret. 1979. 2. 3–7. l.

242.

BÁRSI Ernő

Szigetköz népzenejéről.
= Honismeret. 1979. 3. 18–20. l.

243.

BERLÁSZ Melinda

Lajtha László egy éve a Magyar Nemzeti Múzeum néprajzi osztályán. Néhány adat népzene kutatásunk történetéhez.
= ZTdolg 1978. 119–124. l.

244.

BORSAI Ilona

Népdalstrófák komplex vizsgálata. /A készülő summás kötet elé./
= ZTdolg 1979. 225–234. l.

245.
BORSAI Ilona
A palóc menyasszonyfektető dallamának nyugati és keleti kapcsolatai.
= ZTdolg 1978. 159–176. l.
246.
BORSAI Ilona – OLSVAI Imre – VI-KÁR László
Magyar népzene.
= Lukin László–Ugrin Gábor (szerk.): Ének-zene a gimnázium 1. osztálya számára. Budapest, 1979. 12–35. l.
247.
BŐLE Dezső
A magyar néptánc szövetkezeti követői.
= Táncművészet. 1979. 11. 4–6. l.
248.
CSAPÓ Károly
Folklorisztika és nyelvtudomány.
= ZTdolg 1979. 221–224. l.
249.
DANCS Lajos–NÉMETH Zoltán
Szlovák és magyar népzenei hatások a Nyíregyháza környéki tírjákók dalaiban.
= Szabolcs-Szatmári Szemle. 1979. 2. 111–128. l.
250.
DOMOKOS Mária
Unger. Folkmusik.
= Sohlmans Musiklexikon 5. (Stockholm, 1979.) 705–706. l.
251.
FARAGÓ József
Kőváry László székely balladagyűjtése 1852-ben.
= Ethnographia. 1979. 3. 382–387. l.
252.
FRIGYESI Judit–LAKI Péter
A sortipológia alkalmazása a magyar népdalok típuson belüli rendezésében.
= ZTdolg 1979. 177–192. l.
253.
GAÁL Attila
Adalékok a fonográfós népdalgyűjtés történetéhez.
= Dunatáj. 1979. 1. 59–63. l.
254.
GALAMBOS Tibor
Nyílt párbeszéd igényével az Állami Népi Együttesről. [Riporter: ~.]
= Táncművészet. 1979. 8. 15–17. l.
255.
GALAMBOS Tibor
Nyílt párbeszéd igényével a hivatásos és öntevékeny néptáncmozgalom kapcsolatairól. 1–2. [Riporter: ~.]
= Táncművészet. 1979. 9. 16–18. l.
10. 7–9. l.
256.
GUNDA Béla
Magyar népköltészeti kutatások Jugoszláviában.
= Alföld. 1979. 3. 48–51. l.
257.
HALMOS István
The music of the Nambicuara Indians. /Mato Grosso, Brazil./
= Acta Ethnographica. 1979. Tomus 28. 205–350. l.
258.
KAPOR Elemér
A mezőkövesdi dalműveltség az egri saj-tó tükrében.
= Matyóföld. 1979. 55–59. l.

259.

KAPRÓNYI Teréz

Hagyományos elemek az észak-magyarországi summások dalaiban.

= ZTdolg 1979. 235–252. l.

260.

KONDRATYEV, Mihail

Az ősmagyarok nyomában. /Csuvas népdalok új kiadása./ [Vikár László–Bereczki Gábor: Chuvash folksongs. Budapest, 1979.] (ism.)

= Forrás. 1979. 11. 27–31. l.

261.

LÁZÁR Katalin

Altatók. Rendszerezési kísérlet.

= ZTdolg. 1979. 193–206. l.

262.

Magyar Néprajzi Lexikon 2. kötet. F–Ka. Főszerk. Ortutay Gyula. (Szakszerkesztők Bodrogi Tibor, Diószegi Vilmos, Fél Edit, Gunda Béla, Kósa László, Martin György, Ortutay Gyula, Pócs Éva, Rajeczky Benjámin, Tálasi István, Vincze István.) Budapest, 1979, Akadémiai Kiadó. 752 l.

[A népzeneről és a néptáncról írt címszavak.]

263.

MANGA János

Népdalok, népi hangszerek, táncok.

= Palócföld. Budapest, 1979, Gondolat. 243–306. l.

264.

MARTIN György

A Duna-menti folklórfesztiválról 1968–1978.

= Ethnographia. 1979. 2. 256–258. l.

265.

MARTIN György

Die Kennzeichen und Entwicklung des neuen ungarischen Tanzstiles.

= Acta Ethnographica. Tomus 28. 1979. 155–175. l.

266.

MARTIN György

A magyar körtánc és európai rokonsága. Budapest, 1979. [Szerző nélküli ismertetés.]

= Tudományos Magazin. 1979. 2. 36–42. l.

267.

MARTIN György

Molnár István verbunktáncai.

= Tánctudományi tanulmányok 1978–1979. Budapest, 1979, Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata. 399–423. l.

268.

MARTIN György

A tánc.

= A magyar folklór. Szerk. Ortutay Gyula. Budapest, 1979. 477–539. l.

269.

MURVAI Olga

Egy természeti kezdőkép szemiotikai elemzése egy csángó népdalban.

= Magyar Nyelvőr. 1979. 4. 449–451. l.

270.

NAGY Zoltán

Nógrádi katonadalok.

= Palócföld. 1979. 1. 26. l.

271.

NOVÁK Ferenc

A magyar néptáncművészetről. Beszélgetés. [Riporter] Varga Lajos Márton.

= Kritika. 1979. 4. 14–15. l.

388

286.

SZEVEÉRENYI Erzsébet

[Come all ye bold miners. Ballads and songs of the Coalfields. Ed. Lloyd, A.L. London, 1978.] (ism.)

= MZ 1979. 2. 219–220. l.

287.

TARI Lujza

Charakteristische Spielelemente der ungarischen Kernspaltflöte.

= Studia Instrumentorum Musicae Popularis 6. Stockholm, 1979. 130–135. l.

288.

TARI Lujza

Szignálhangszereink és dallamaik.

= ZTdolg 1978. 125–148. l.

289.

VARGYAS Lajos

The Ballad as source for history.

= Balladentagung Esztergom. Ungarn. 21–23. August 1978. Budapest, 1979. 44–60. l.

290.

VARGYAS Lajos

„Én egyszerűen csak szerettem a balladákat.” Beszélgetés. [Riporter] Hodek Mária.

= Irodalmi Szemle. 1979. 732–739. l.

291.

VARGYAS Lajos

Hogyan gyűjtsünk népzene?

= Ének-zene Tan. 1979. 6. 254–260. l.

292.

VARGYAS Lajos

A honfoglaló magyarság hitvilágának legfejlettebb rétege a nyelv és a folklór tükrében.

= Kortárs. 1979. 1. 127–136. l. utánközlés: Látóhatár, 1979. 2.

293.

VARGYAS Lajos

Kodály as I knew him.

= Bulletin of International Kodály Society. 1979. 2. 163–191. l.

294.

VARGYAS Lajos

[Vikár László–Bereczki Gábor: Chuvash folksongs. Budapest, 1979, Akadémiai Kiadó. 579. l.] (ism.)

= Ethnographia. 1979. 4. 606–608. l.

295.

VARGYAS Lajos

A regösének problémájának újabb, zenei megközelítése.

= Ethnographia. 1979. 2. 163–191. l.

296.

VÁRNAI Ferenc

Tanári jegyzet a magyar zene történetéhez. /A honfoglalástól a 20. századig./

= Ének-zene Tan. 1979. 2. 59–66. l.

297.

VIKÁR László

[Békefi Antal: Vasi népdalok. Szombathely, 1976.] (ism.)

= Ethnographia. 1979. 1. 143. l.

298.

VIKÁR László

Interetnikus dallamtípusok Baskíriában.

= ZTdolg 1979. 253–262. l.

299.

VIKÁR László

Sovjetunioen. Folkmusik.

= Sohlmans Musiklexikon 5. (Stockholm, 1979). 429–430. l.

V. ZENEPEDAGÓGIA

a) önállóan megjelent munkák

300.

CHITZ Klára, R.

Muzsikus Péter Hangszerországban. Budapest, 1979, Zeneműkiadó. 69 l.

301.

CHITZ Klára, R.

Muzsikus Péter kalandjai. 2. kiadás. Budapest, 1979, Zeneműkiadó. 94 l.

302.

CZÖVEK Erna

Emberközpontú zenetanítás a zongoratanár szemszögéből. 2. kiadás. Budapest, 1979, Zeneműkiadó. 126 l.

/Zeneélet./

303.

CZÖVEK Erna

Music and the child. Experiences of a piano teacher. [Emberközpontú zenetanítás.] [Budapest], 1979, Corvina. 84 l.

304.

FORRAI Katalin

Jár a baba, jár. Budapest, [1979], Móra. 82 l.

305.

KOVÁCS Sándor

Szemelvények a zenehallgatáshoz. Tanári kézikönyv. (Szerk. ~.) Budapest, [1979], Tankönyvkiadó. 266 l.

306.

SÁGI Mária

Zenei generatív készségek kísérleti vizsgálata. Budapest, [1979], NPI.

1. kötet. 134 l.

307.

SINKOVICS Georgette

A karénekes hangképzése. Utánnnyomás. Budapest, [1979], NPI. 15 l.

308.

SZŐNYI Erzsébet

A zenei írás-olvasás módszertana. Befejező kötet: felsőfok. (Musical reading and writing. Final volume advanced level.) Budapest, (1979), Editio Musica. 258 l.

b) cikkek, tanulmányok

309.

BÁRDOS Lajos

Morgolódások. 5–10.

= Ének-zene Tan. 1979.

1. 8–17. l.

2. 74–82. l.

3. 114–121. l.

4. 158–162. l.

5. 208–212. l.

6. 252–253. l.

310.

FORRAI Katalin

A [tizenharmadik] 13. ISME konferencia Kanadában.

= Ének-zene Tan. 1979. 1. 40–42. l.

311.

FORRAI Katalin

A [tizenharmadik] 13. ISME konferencia Kanadában.

= Óvodai Nevelés. 1979. 5. 184–185. l.

312.

FORRAI Katalin

Young children and music.

= Cahiers Européens. 1979. 4. 22–35. l.

390

313.

FORRAI Katalin

Zenei nevelés zenehallgatással.

= Óvodai Nevelés. 1979. 9. 320–323. I.

314.

GÁBOR Lilla

Kodály pedagógiájának nyomában.

= Ének-zene Tan. 1979. 4. 174–177. I.

315.

GALLAI Attila

Klarinétetűdök. Századunk zenéjének tanítása. 1.

= Parlando. 1979. 7–8. 43–47. I.

316.

HORVÁTH Ágnes

A [hatodik] 6. Nemzetközi Kodály Szeminárium Kecskeméten.

= Ének-zene Tan. 1979. 1. 37–39. I.

317.

ILLÉS András

A kottaolvasás automatizmusának kialakítása az általános iskolában. 1–3.

= Ének-zene Tan. 1979.

3. 107–112. I.

4. 145–155. I.

5. 200–207. I.

318.

ILLÉS András

A zenei elemek tudatosításának folyamata.

= Ének-zene Tan. 1979. 1. 3–8. I.

319.

KALMÁR Magda–BENIS Mária

Zenei fejlesztés hatása minőség-fogalomkörök alakulására az óvodáskorban.

= Magyar Pszichológiai Szemle. 1979. 1. 25–37. I.

320.

KALMÁR Márton

Alkotóműhely. Tizenöt kérdés Kalmár Mártonhoz. [Riporter] Serhók-Sulyok Gizella.

= Parlando. 1979. 4. 5–8. I.

321.

KÉKESI Mária, Riznerné

A zenei nevelés új lehetőségei és eredményei.

= Pedagógiai Szemle. 1979. 7–8. 611–624. I.

322.

KONTRA István

A gimnáziumi ének-zene fakultációról.

= Ének-zene Tan. 1979. 3. 103–106. I.

323.

KONTRA István

A gimnáziumi ének-zene tanterv bevezetéséhez.

= Ének-zene Tan. 1979. 2. 49–58. I.

324.

NAGY Jenőné

A zenei alkotókészség fejlesztése.

= Óvodai Nevelés. 1979. 9. 325–326. I.

325.

OLÁH Emőd

Az óvodai és általános iskolai ének-zene nevelés célja és feladatai közötti összefüggés az új óvodai program és az új tanterv alapján.

= Módszertani Közlemények. 1979. 1. 21–24. I.

326.

PAPP Géza

So vagy szó? Szolmizáljunk magyarul!

= Ének-zene Tan. 1979. 2. 83–85. I.

327.

PÁSZTOR Zsuzsa, Négyesiné

Zenei munkaképességgondozás kísérlete a budapesti 20. kerületi Állami Zeneiskolában. 1–9.

= Parlando. 1979.

- 2. 13–15. l.
- 3. 22–25. l.
- 4. 16–20. l.
- 5. 21–23. l.
- 6. 7–14. l.
- 7–8. 48–53. l.
- 9. 20–23. l.
- 10. 23–27. l.
- 12. 21–23. l.

328.

PÉTER Miklós

A zeneiskolai tanárképzés terén várható változásokról. Beszélgetés. [Riporter] Serhók-Sulyok Gizella.

= Parlando. 1979. 7–8. 1–4. l.

329.

PETROVICS Emil

Az éneklés harmonikussá formálja az embert. Beszélgetés. [Riporter] Novák Gábor.

= Köznevelés. 1979. 13. 3–4.

330.

PILLÁRY Endréné

Az általános iskolai gyermekkórusok hangképzésének problémái.

= Ének-zene Tan. 1979. 4. 178–183. l.

331.

SERHÓK-SULYOK Gizella

Vallomások a zenepedagógiai irodalomról. [2–4.] Közreadja ~.

= Parlando. 1979.

- 3. 11–19. [Kurtág György.]
- 9. 15–20. [Soproni József.]
- 10. 13–15. [Sugár Rezső.]

332.

TÓTH András

Az iskolai kórusmunka szerepe.

= Ének-zene Tan. 1979. 1. 18–25. l.

333.

VIRÁG Anna – SZIRTES József – MARTON Magda

Zenei ingerek észlelésének vizsgálata kiváltott potenciál módszerekkel.

= Magyar Pszichológiai Szemle. 1979. 4. 345–360. l.

334.

VIKÁR László

ISME [tizenharmadik] 13. nemzetközi konferenciája.

= Parlando. 1979. 2. 22. l.

VI: ZENEÉLET

a) önállóan megjelent munkák

335.

BOROS Attila

Harminc év magyar operái. 1948–1978. Budapest, 1979, Zeneműkiadó. 237 l.

/Zeneélet./

b) cikkek, tanulmányok

336.

ALBERT Mária

Vázlatos portré Gregor Józsefről.

= Muzs. 1979. 10. 35–36. l.

337.

BÁRDOS Lajos

A kórusmozgalom változik, tehát él. Születésnap beszélgetés. [Riporter] Maros Dénes.

= Népszabadság. 1979. 229. 14. l.

392

338.

BERLÁSZ Melinda
Bemutatók krónikája.
= Muzs. 1979. 5. 39. l.

339.

BÓNA Endre
Nyírbátor város érmei a zenei napok tük-
rében.
= Szabolcs-Szatmári Szemle. 1979. 3. 67–
75. l.

340.

BREUER János
Az első szovjet hangverseny Budapesten.
= Kritika. 1979. 12. 6. l.

341.

BREUER János
Falvaink zenekultúrájáról.
= Társadalmi Szemle. 1979. 10. 84–87. l.

342.

BREUER János
Megkésétt köszöntő. [Denijs Dille 75
éves.]
= Muzs. 1979. 3. 18–19. l.

343.

BREUER János
Sárai Tibor köszöntése.
= MZ 1979. 1. 32–38. l.

344.

BREUER János
„Van három jó barátom.” [Nádasdy Kál-
mán köszöntése.]
= Muzs. 1979. 11. 12–16. l.

345.

DENCSŐ István
Hangszereink – hangszergondjaink.
= Muzs. 1979. 6. 1–6. l.

346.

DÉVÉNYI Róbert
Forradalmi operák Phenjanban.
= Színház. 1979. 3. 43. l.

347.

ELLA István.
[Beszélgetés Ella Istvánnal. Riporter]
Kerényi Mária.
= Muzs. 1979. 10. 31–34. l.

348.

FARKAS Márta, Sz[ekeresné]
Anda Géza zongoraversenye.
= Muzs. 1979. 9. 17–19. l.

349.

FERENCSIK János
Ferencsik Jánossal zenéről, vezénylésről,
könyvekről. [Riporter] Mikó Ervin.
= Útunk. 1979. 27. 6. l.

350.

FERENCSIK János – MIHÁLY András –
SÁNDOR Judit – BREUER János – NE-
MÉNYI Lili
[Hetvenötödik] 75. születésnapján kö-
szöntjük Nádasdy Kálmánt.
= Muzs. 1979. 11. 6–18. l.

351.

FEUER Mária
Öntevékeny gyönyörködés. Jegyzetek a
6. Szolnoki Zenekari Fesztiválról.
= Muzs. 1979. 8. 26–27. l.

352.

FEUER Mária
Pianisztü novoj plejadü. [Kocsis Zoltán,
Ránki Dezső, Falvai Sándor, Lantos Ist-
ván, Schiff András, Rohmann Imre.]
= Muzükal'naja Zsizin'. 1979. 7. 7–8. l.

353.
GÁL György Sándor
Sándor Frigyes 1905–1979.
= Parlando. 1979. 10. 16–17. l.
354.
GALLYAS Frigyes–SZÓLÁS Rezső
Emlékek, adatok, dokumentumok. [Ri-
porter] Grábics Frigyes.
= Műhely. 1979. 3. 66–70. l.
355.
GREGOR József
Búcsú Vaszy Viktortól.
= Muzs. 1979. 5. 25. l.
356.
HALMY Ferenc
Magyar–japán zenei kapcsolatok a hu-
szas-harmincas években. [1]
= MZ 1979. 3. 266–279. l.
357.
KARDOS István
József Ujfalussy on the social impact of
music.
= The New Hungarian Quarterly. 1979.
Spring. 73. 204–211. l.
358.
KÁRPÁTI János
Zenei könyvtárak és hangarchívumok
konferenciája Salzburgban.
= Muzs. 1979. 9. 7–10. l.
359.
KÁRPÁTI János – GONDA János –
BREUER János
Köszöntjük Bárdos Lajost 80. születés-
napján.
= Muzs. 1979. 10. 1–7. l.
360.
KERÉNYI György
Látogatóban Kerényi Györgynél. [Ripor-
ter] Czigány György.
= Műhely. 1979. 3. 63–66. l.
361.
KERÉNYI Mária
Huszár Klára.
= Muzs. 1979. 6. 35–39. l.
362.
KERÉNYI Mária
Szozvezdie molodüh pevcov. [Sass Sylvia,
Csengery Adrienne, Miller Lajos, Kováts
Kolos, Polgár László, Gáti István.]
= Muzükal'naja Zsizin'. 1979. 7. 6–7. l.
363.
KOVÁCS Sándor
Bemutatók krónikája.
= Muzs. 1979. 6. 16–21. l.
364.
KOVÁCS Sándor
Fiatal magyar zeneszerzőkkel a Szovjet-
unióban.
= Muzs. 1979. 3. 21–23. l.
365.
KOVÁCS Sándor
A Kassák-Requiem Nürnbergben.
= Muzs. 1979. 9. 5–6.
366.
KOVÁCS Sándor
Korunk zenéje 1979. [1]
= Muzs. 1979. 12. 1–9. l.
367.
KOVÁCS Sándor
Varsói tanulságok.
= Muzs. 1979. 12–17. l.
368.
KŐVÁGÓ Zsuzsa
Gondolatok a szolnoki fesztiválról.
= Táncművészet. 1979. 8. 6–9. l.

394

369.

KŐVÁGÓ Zsuzsa

Néptáncfesztivál Szegeden.

= Táncművészet. 1979. 10. 4–5. l.

370.

LINDNER András

A zene és közönsége.

= Propaganda, reklám. 1979. 2. 28–32. l.

371.

LOSONCZI Ágnes

A kortárs avantgard zene fogadtatása és fogadásának indítékai. [1]–2.

= Parlando. 1979. 1. 5–11. l.

2. 1–4. l.

372.

MAÁ CZ László

Színhadi néptáncművelésünk évtizedei.

= Kritika. 1979. 7. 10–11. l.

373.

MARÓTHY János

Bemutatók krónikája.

= Muzs. 1979. 4. 1–3. l.

374.

MARÓTHY János

Bemutatók krónikája.

= Muzs. 1979. 12. 24–25. l.

375.

MARÓTHY János

Bevezető.

= Stúdió '79. A városi népzeneről. Budapest, 1979, Fővárosi Művelődési Ház. 1–2. l.

376.

MIHÁLY András

Magyar operajátszás 1979. Beszélgetés.

[Riporter] Feuer Mária. 1–2.

= Élet és Irodalom. 1979. 12. 13. l.

13. 13. l.

377.

MOLNÁR Géza

Zene a szocialista társadalomban.

= MZ 1979. 1. 3–18. l.

378.

OLDAL Gábor

Hangrögzítés és zenei közlés. 7–9.

= Parlando. 1979. 1. 25–26. l.

3. 27–28. l.

5. 23–24. l.

379.

PÁL Tamás

Magyar operajátszás 1979. Beszélgetés.

[Riporter] Feuer Mária.

= Élet és Irodalom. 1979. 17. 12. l.

380.

PÁNDI Marianne

A magyar színház és zene napjai Lengyelországban.

= Muzs. 1979. 6. 27–29. l.

381.

PERÉDI Márta

Várnában és Isztambulban a Filharmóniai Társaság Zenekarával.

= Muzs. 1979. 9. 11–13. l.

382.

RAICS István

Sárai Tibor köszöntése.

= Muzs. 1979. 5. 36–38. l.

383.

RAICS István

Sugár Rezső születésnapjára.

= Muzs. 1979. 10. 24–25. l.

384.

RÁNKI György

Engel Iván üdvözlése.

= Muzs. 1979. 10. 36–37. l.

385.
SÁNDOR Judit
Nádasdy Kálmán, az operarendező.
= Muzs. 1979. 11. 9–11. l.
386.
SASS Sylvia
[Beszélgetés Sass Sylviával. Riporter] Sá-
gi Tóth Tibor.
= A Hét. 1979. 10. 15. l.
387.
SCHIFF András
[Beszélgetés Schiff Andrással. Riporter]
Halmos Katalin.
= Útunk. 1979. 4. 6. l.
388.
SCHIFF András
Élmény vagy tökéletesség? Beszélgetés ~
zongoraművésszel. [Riporter] Erdélyi La-
jos.
= A Hét. 1979. 13. 7. l.
389.
STRÉM Kálmán
Navigare necesse est!
= Muzs. 1979. 11. 1–5. l.
390.
SZABÓ Miklós
A kórusművészet szolgálatában. Beszél-
getés. [Riporter] Nagy Alpár.
= Műhely. 1979. 3. 88–93. l.
391.
SZEKERES István
Az „Operett.”
= Budapest. 1979. 4. 34–37. l.
392.
SZEVERÉNYI Erzsébet
Nagyító alatt az új dalosok.
= Stúdió '79. A városi népzeneről. Buda-
pest, 1979, Fővárosi Művelődési Ház. 4–
5. l.

393.
TALLIÁN Tibor
Korunk zenéje 2.
= Muzs. 1979. 1. 25–29. l.

394.
TILL Géza
Svéd Sándor.
= Muzs. 1979. 8. 32–33. l.

395.
VASZY Viktor
[Utolsó interjú Vaszy Viktorral. Ripor-
ter] Fellner Andrea.
= Muzs. 1979. 5. 26–30. l.

FÜGGELÉK

A magyar zene külföldön 1979

(Válogatás)

I. ÁLTALÁNOS MŰVEK

396.
ILLASSIEWICZ, Elzbieta
[Maróthy János: Music and the bourgeois.
Music and the proletarian. Budapest,
1974.] (ism.)
= Muzyka. 1979. 2. 130–131. l.
397.
PETERSON, Peter
[Documenta Bartókiana. 5. Hrsg. László
Somfai. Budapest, 1977.] (ism.)
= Musica. 1979. 5. 385–386. l.
398.
SHARCEA, George
[Kodály Zoltán: Visszatekintés. Össze-
gyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok.

396

1–2. Budapest, 1978.] (ism.)
= Muzica. 1979. 319. 34. l.

399.

SZABÓ Gyula, H.

Az Electrocord Hanglemezgyár magyar nyelvű hanglemezei. 1978. [Bibliográfia.]
Összeáll. ~.
= Könyvtár. 1979. 2. 16–17. l.

400.

SZOMBATHY Bálint

A minimális zene.
= Híd. 1979. 4. 541–544. l.

II. ÁLTALÁNOS ZENETÖRTÉNET

401.

BENKŐ András

Két stíluskorszak határán. Franz Schubert halálának 150. évfordulóján.
= Útunk. 1979. 6. 7. l.

402.

BODOR Anikó

Egy trubadúrdal és népzenei emlékei.
= Híd. 1979. 2. 202–234. l.

403.

LÁSZLÓ Ferenc

A borbély és rendezője – valahol Európában. [Rossini: A sevillai borbély c. művének bemutatójáról. Rendező Ionel Pantea.]
= A Hét. 1979. 2. 5. l.

404.

LÁSZLÓ Ferenc

Egy elfelejtett Bartók-munkatárs: Constantin Pavel.
= Korunk. 1979. 4. 292–297. l.

405.

LÁSZLÓ Ferenc

Schoenberg – a magvető.
= Útunk. 1979. 4. 7. l.

406.

MOLCER Mátyás

Schubert sorsa.
= Üzenet. 1978. 11. 601–605. l.

III. MAGYAR ZENETÖRTÉNET

407.

BACHMANN Tibor–BACHMANN Péter
An analysis of Béla Bartók's music through Fibonacci numbers and the golden mean.
= The Musical Quarterly. 1979. 1. 72–82. l.

408.

GÉCZY Károly

Keserű, megkéssett búcsú Serly Tibortól.
= Irodalmi Újság. 1979. 1–2. 18. l.

409.

GIUDICI, Nicolas

[Jankelevitch, Vladimir: Liszt et la rhapsodie. Essai sur la virtuosité. Paris, 1979.]
(ism.)
= Critique. 1979. 389. 869–874. l.

410.

HARRISON, Max

Solo piano works of Liszt.
= Gramophone. 1979. 676. 429–430. l.

411.

PINTÉR Lajos

Eberek viharban. 1–5. [Kodály Zoltán, Bartók Béla, Urlăţeanu, Radu.]
= A Hét. 1979. 22. 8. l.

23. 8. l.

24. 8. l.

25. 9. l.

26. 8. l.

412.
SOKOLOWSKI, André
Chorwerke von Franz Liszt auf Hungaroton.
= Musik und Gesellschaft. 1979. 2. 107–108. I.

413.
SÓLYOM László
Emlékezés Hubay Jenőre.
= Népművelés. 1978. 12. 26. I.

414.
STUCKENSCHMIDT, H.H.
Begegnungen mit Béla Bartók.
= Neue Deutsche Hefte. 1979. 2. 283–290. I.

415.
SZEKERNYÉS János – SZŐCS Gyula
„Nagyszentmiklós – művész fiának.” Bartók első egyéni hangversenyének visszhangjából.
= Korunk. 1979. 1–2. 94–96. I.

416.
VILLATICO, Dino
La musica di Bartók.
= Il Dramma. 1979. 7–8. 6. I.

IV. NÉPZENETUDOMÁNY

a) önállóan megjelent munkák

417.
ALMÁSI István
Szilágysági magyar népzene. Közzéteszi ~. A dallamokat átnézte Jagamas János.
Bukarest, 1979. Kriterion. 330 I.

418.
MÓRO CZ Károly
Kodály Zoltán nyomában. Bratislava, 1979, Szlovák Tankönyvkiadó.

b) cikkek, tanulmányok

419.
ÁG Tibor
A Csallóköz népzeneje. 1–6.
= A Hét. 1979. 17. 24. I.
18. 24. I.
19. 24. I.
20. 24. I.
21. 24. I.
22. 24. I.

420.
ÁG Tibor
A Mátyusföld népzeneje. 1–8.
= A Hét. 1979. 23. 24. I.
24. 24. I.
25. 24. I.
26. 24. I.
27. 24. I.
28. 24. I.
29. 24. I.
30. 24. I.

421.
ÁG Tibor
A Zobor-vidék népzeneje. 1–17.
= A Hét. 1979. 31. 24. I.
32. 24. I.
33. 24. I.
34. 24. I.
35. 24. I.
36. 24. I.
37. 24. I.
38. 24. I.
39. 24. I.
40. 24. I.
41. 24. I.
42. 24. I.
43. 24. I.
44. 24. I.
45. 24. I.
46. 24. I.
47. 24. I.

398

422.

ALMÁSI István
Népzene kutatás a Szilágyságban.
= Művelődés. 1979. 1. 30–32. l.

423.

BALOG Gyula – CSÁSZÁR Gyula
Császár mundérjában. [Katonadalok.]
= Hungarológiai Közlemények. 1979. 85–
97. l.

424.

BURA László
Kézírtos szatmári népballadák.
= Művelődés. 1979. 7. 25–26. l.

425.

BURÁNY Béla
Regösének-töredékek az észak-bánáti fal-
vakban.
= Híd. 1979. 1086–1095. l.

426.

CSIKY Boldizsár
Felmutatni az erdélyi zenei múltat. Be-
szélgetés. [Riporter] Erdélyi Lajos.
= A Hét. 1979. 42. 7. l.

427.

JAGAMAS János
Nótától az elemtárig. Interjú. [Riporter]
Ferencz Zsuzsanna.
= A Hét. 1979. 23. 6. l.

428.

JAGAMAS János
Zenei anyanyelvünk elemei 1–4.
= Művelődés. 1979. 1. 35–36. l.
2. 34–35. l., 49. l.
3. 34–36. l., 41. l.
4. 29–33. l.

429.

KATONA Ádám
Kodály fényköre.
= A Hét. 1979. 44. 8. l.

430.

KOCSIS Aranka
Egy csokor népköltészet. [Mórocz Ká-
roly: Kodály Zoltán nyomában. Bratisla-
va, 1979.] (ism.)
= Irodalmi Szemle. 1979. 9. 858–859. l.

431.

KÖNCZEI Ádám – ALMÁSI István –
KALLÓS Zoltán
Táncház-szimpozion Székelyudvarhelyen.
= Művelődés. 1979. l. 28–34. l.

432.

LASKAY Sándor
Népi hangszereink nyomában 1–6.
= Művelődés. 1979. 2. 28. l.
3. 27. l.
4. 29. l.
5. 37–38. l.
6. 37–38. l.
7. 36 l.

433.

LÁSZLÓ Ferenc
Budapesti előadás a román dojnáról –
1937-ben.
= A Hét. 1979. 8. 4. l.

434.

LÁSZLÓ Ferenc
Népdalok – Arad megyéből.
= Művelődés. 1979. 8. 33. l.

435.

MOLNÁR László
[Mórocz Károly: Kodály Zoltán nyomá-
ban. Bratislava, 1979.] (ism.)
= A Hét. 1979. 31. 8. l.

436.

MÓSER Zoltán
„Minden dolgok változnak.” [Riport]
= Irodalmi Szemle. 1979. 9. 830–841. l.

437.

PÁVAI István

Népi harmóniavilág 1.

= Művelődés. 1979. 12. 25–26. l.

438.

PÉTER Sándor

Néptánc Sepsiszentgyörgyön. [1–2.]

= Művelődés. 1979. 4. 15–17. l.

5. 8–9. l.

439.

PONGRÁCZ P. Mária

Bánáti ritmusok.

= Útunk. 1979. 17. 7. l.

440.

PONGRÁCZ Zoltán

A népzeneről az elektronikus zenéig. Beszélgetés. [Riporter] Görfői Jenő.

= A Hét. 1978. 50. 12–13. l.

441.

SIMA Ferenc

[Mórocz Károly: Kodály Zoltán nyomában. Bratislava, 1979.] (ism.)

= Szocialista Nevelés. 1979. 121–123. l.

442.

SINKOVICS Péter

Forrás és hagyomány. [Vujicsics Tihamér: A magyarországi délszlávok zenei hagyományai. Budapest, 1978.] (ism.)

= Híd. 1979. 7–8. 971–972. l.

443.

SZŐCS Gyula

Bartók Béla bánsági népdalkutatói tevékenységéből.

= Művelődés. 1979. 6. 32–33. l.

444.

TOUMA, Habib Hussan

[Bartók Béla: Yugoslavian folk music. Bd.

1–4. Hrsg. Benjamin Suchoff. New York,

1978.] (ism.)

= Neue Zeitschrift für Musik. 1979. 6. 627. l.

V. ZENE PEDAGÓGIA

445.

SZABÓ Zoltán

Minél több dal minél szebb éneklése.

= Szocialista Nevelés. 1979. 9. 265–267. l.

446.

WITTMANN Cecília

Valóban nincs botfülű gyermek. [Interjú.

Riporter] László Ferenc.

= A Hét. 1979. 29. 7. l.

VI. ZENE ÉLET

447.

JAGAMAS János

Örökös gondok. Kórustalálkozók problémáiról.

= Művelődés, 1979. 8. 34–36. l.

448.

KONSKI, József

Spotkanie z uczniem Béla Bartóka.

= Ruch Muzyczny. 1979. 19. 10–11. l.

449.

KONDRATYEV, Mihail

Cennaja izdanyije druzzej. [Vikár László – Bereczki Gábor: Chuvash folksongs. Budapest, 1979.] (ism.)

= Szovjetszkaja Csuvasija. 1979. III. 3.

450.

LÁSZLÓ Ferenc

Több mint 100x13 óra! [Breuer János:

Tizenhárom óra Kadosa Pállal. Budapest,

400

1978.] (ism.)

= Útunk. 1979. 6. 6. l.

451.

NAGY Ibolya

Marosvásárhelyi Zenei Napok.

= Útunk. 1979. 30. 7. l.

452.

ROBERTSON, Elaine

Bartók Centenary.

= Gramophone. 1979. 677. 611–612. l.

453.

SEBESTYÉN János

Zene nélkül nem tudok élni. [Interjú. Riporter] Fehérvári László.

= Útunk. 1979. 14. 6. l.

454.

ZINTGRAF, Werner

Liszt-Kongress in Eisenstadt.

= Musica. 1979. 1. 49–50. l.

NÉVMUTATÓ

Az antikva szedésű számok a szerzőkre utalnak,
a *kurzív* szedésűek viszont a róluk szóló irodalmat jelölik.

- Ady Endre 49, 63, 69, 172, 192, 223
Ág Tibor 419, 420, 421
Albert Mária 336
Albrechtsberger, Johann Georg 1, 2
Almási István 417, 422, 431
Andra Géza 348
Andrásfalvy Bertalan 241
Angermüller, Rudolf 20
- Babits Mihály 214
Bach, Johann Sebastian 3, 4, 5, 104
Bachmann Péter 407
Bachmann Tibor 407
Bajcsay Márta, Rudasné 61
Bakfark Bálint 141
Balázs Béla 142
Balla György 17
Balog Gyula 423
Bárdos Kornél 22, 157, 159
Bárdos Lajos 62, 63, 64, 103, 158, 309,
337, 359
Barlay Ö. Szabolcs 159, 160
Barsi Ernő 242
Bartha Dénes 104
Bartók Béla 6, 24, 31, 38, 136, 137,
138, 142, 150, 158, 161, 168, 170,
171, 172, 173, 174, 177, 185, 195,
212, 216, 219, 221, 229, 230, 397,
404, 407, 411, 414, 415, 416, 443,
444, 448, 452
Batta András 96, 162
Batthyány József 36
Beethoven, Ludwig van 124, 137, 138
Békefi Antal 297
Benis Mária 319
- Benkő András 401
Benkő Dániel 141
Bereczki Gábor 240, 260, 294, 449
Beregszászy Lajos 66
Berg, Alban 113
Berlász Melinda 59, 60, 71, 93, 163,
164, 243, 338
Bilson 74
Blume, Friedrich 201
Bodor Anikó 402
Bodrogi Tibor 262, 294
Bóna Endre 339
Bónis Ferenc 19, 148, 155, 165
Boronkay Antal 97, 98
Boros Attila 335
Borsai Ilona 244, 245, 246
Boschán Daisy 97, 98, 99
Bőle Dezső 247
Brednich, Rolf Wilhelm 23
Breuer János 166, 167, 168, 169, 230,
340, 341, 342, 343, 344, 350, 359,
450
Britten, Benjamin 122
Buday György 238
Bulyowsky Mihály 220
Bura László 424
Burány Béla 425
- Caetani, Michelangelo 188
Caldara, Antonio 7
Čapek, Karel 168, 174
Cherubini, Maria Luigi 133
Chitz Klára, R. 300, 301
Chopin, Fryderyk 51
Couperin, François 136

- Csapó Károly 248
 Császár Gyula 423
 Csengery Adrienne 362
 Csenki Imre 46, 170
 Csenki Sándor 46
 Csigareva, Evgenija Ivanovna 24
 Csiky Boldizsár 426
 Csomasz Tóth Kálmán 232
 Czakó Sándor 171
 Czigány György 360
 Czigány Gyula 143
 Czövek Erna 302, 303
- Dallapiccola, Luigi 134
 Dancs Lajos 249
 Debussy, Claude 130, 229
 Demény János 172, 173
 Dencső István 345
 Devecseri Gábor 32
 Dévényi Róbert 346
 Dienes Gedeon 57
 Dille, Denijs 342
 Diószegi Vilmos 262
 Diruta, Girolamo 160, 205
 Dobossy László 174
 Dobszay László 152, 153, 156, 175, 176
 Domokos Mária 59, 60, 71, 105, 147, 250
 Domokos Pál Péter 144, 177, 231, 232
 Donington, Robert 139
- Eckhardt Mária, Párkainé 1, 2, 11, 178, 179, 180
 Együd Árpád 65
 Ella István 347
 Engel Iván 384
 Engels, Friedrich 83
 Eösze László 181
 Erdélyi Frigyesné 25
 Erdélyi Lajos 388, 426
 Erdélyi Miklós 92
 Erdélyi Zsuzsanna 182
 Erdődy-család 42
 Erkel Ferenc 154
 Esterházy-család 20, 22, 159
- Falvai Sándor 352
 Falvy Zoltán 106
 Faragó József 251
 Farkas Márta, Szekeresné 66, 348
 Fasang Árpád 183
 Fehérvári László 453
 Fél Edit 262
 Felletár Béla 8
 Fellner Andrea 395
 Felsenstein, Walter 91
 Ferencsik János 349, 350
 Ferencz Zsuzsanna 427
 Ferenczi Ilona 184
 Feuer Mária 351, 352, 376, 379
 Fittler Katlin 96, 99
 Flórián László 45
 Fodor András 47, 185
 Forrai Katalin 304, 310, 311, 312, 313
 Frigyesi Judit 96, 98, 99, 252
- Gaál Attila 253
 Gábor Lilla 314
 Gábry György 107, 186, 187
 Gál György Sándor 145, 146, 353
 Galambos Tibor 254, 255
 Gallai Attila 315
 Gallyas Frigyes 354
 Gáti István 362
 Géczy Károly 408
 Geiser, Brigitte 26
 Gershwin, George 111
 Ghircoiaşiu, Romeo 27
 Giudici, Nicolas 409
 Glinka, Mihail Ivanovics 196
 Gluck, Christoph Willibald 9, 93
 Goethe, Johann Wolfgang 43
 Gombos Imre 240
 Gonda János 94, 127, 359
 Görföl Jenő 440
 Grábics Frigyes 354
 Grabócz Márta 96, 97, 98
 Gregor József 336, 355
 Gunda Béla 256, 262

- Haimann György 28
 Halmos István 67, 257
 Halmos Katalin 387
 Halmy Ferenc 356
 Hamburger Klára 99, 188
 Happ József 10
 Harrison, Max 410
 Haydn, Joseph 102, 123, 124, 125
 Haydn, Michael 11, 12
 Hensel, Sebastian 95
 Hodek Mária 290
 Homolya István 7, 99, 141
 Honthy Hanna 145
 Honti Irma 95
 Horváth Ádám, pálóczai 147
 Horváth Ágnes 316
 Hubay Jenő 413
 Huszár Klára 108, 109, 361
- Illassiewicz, Elzbieta 396
 Illés András 317, 318
- Jagamas János 417, 427, 428, 447
 Janaček, Leoš 108
 Jancsovcics Antal 110
 Jankelevitch, Vladimir 409
 Jong, Johan P. de 189
 Juhász Előd 97, 99, 111, 112
- Kadosa Pál 450
 Kájoni János 144, 231
 Kallós Zoltán 29, 431
 Kalmár Magda 319
 Kalmár Márton 190, 320
 Kapor Elemér 258
 Kapronyi Teréz 259
 Kardos István 357
 Kárpáti János 68, 113, 114, 358, 359
 Karszt Magdolna 171
 Kass János 142
 Katona Ádám 429
 Katona Tamás 147
 Kávási Sándor 13
 Kecskeméti István 30, 96, 97, 98, 99
 Kecskés András 69
- Kékesi Mária, Riznerné 321
 Kelemen Imre 31
 Kerényi György 360
 Kerényi Mária 347, 361, 362
 Kertész Iván 115, 116
 Kner Imre 28
 Kocsi Aranka 430
 Kocsis Zoltán 70, 352
 Kodály Zoltán 10, 49, 63, 82, 148, 150, 165, 166, 167, 172, 192, 208, 230, 293, 314, 398, 411, 418, 430, 435, 441
 Komlós Katalin 71, 98, 99
 Kondratyev, Mihail 260, 449
 Konski, József 448
 Kontra István 322, 323
 Kósa László 262
 Kosáry Domokos 72
 Kovács János 96, 97, 98, 99, 191, 305, 363, 364, 365, 366, 367
 Kováts Katalin 51, 52
 Kováts Kolos 362
 Könczei Ádám 431
 Kővágó Zsuzsa 368, 369
 Kőváry László 251
 Kövendi Dénes 192
 Kroó György 73, 96, 97, 98, 99, 142, 149, 193, 194
 Kurtág György 194, 331
 Küllös Imola 147
- Lajtha László 243
 Laki Péter 96, 98, 99, 252
 Lampert Vera 96, 195
 Landy Dezső 32
 Lantos István 5, 352
 Lányi Ágoston 14, 234, 235
 Laskay Sándor 432
 László Ferenc 403, 404, 405, 433, 434, 446, 450
 László Máténé 274
 László Zsigmond 178
 Lázár Imre 8
 Lázár Katalin 261
 Legány Dezső 196, 197, 198

- Lenau, Nikolaus 213
 Lendvai Ernő 150
 Lengyel András 161
 Lindner András 370
 Liszt Ferenc 15, 34, 137, 138, 146, 151,
 162, 178, 179, 180, 181, 186, 187,
 188, 191, 196, 197, 198, 210, 211,
 222, 409, 410, 412, 454
 Lloyd, A. L. 286
 Losonczi Ágnes 371
 Lukács Antal 216
 Lukin László 246
- Maácz László 372
 Magyar Kálmán 33
 Main, Alexander 34
 Malina János 74
 Manga János 26, 263
 Máriássy István 3, 4
 Maros Dénes 337
 Marosi Gáborné 53
 Maróthi György 232
 Maróthy János 35, 75, 76, 97, 199, 200,
 373, 374, 375, 396
 Martin György 28, 233, 234, 262, 264,
 265, 266, 267, 268, 282
 Marton Magda 333
 Mátéka Béla 178
 Meier, Adolf 36
 Meixner Mihály 96
 Mendelssohn-család 95
 Menotti, Gian-Carlo 109
 Mező Imre 15, 151
 Migliavacca, Gianambrogio 9
 Mihály András 350, 376
 Mikó Ervin 349
 Miller Lajos 362
 Molcer Mátyás 406
 Molnár Antal 54
 Molnár Géza 377
 Molnár István 267, 278
 Molnár László 435
 Molnár Zsuzsanna, Dzsibrailné 77, 78
 Móricz Zsigmond 215
 Mórocz Károly 418, 430, 435, 441
- Móser Zoltán 436
 Mozart, Wolfgang Amadeus 74, 103,
 124
 Múdra, Darina 37
 Murányi Róbert 119
 Murvai Olga 269
- Nádasdy Kálmán 344, 350, 385
 Nádor Tamás 55
 Nagy Alpár 202, 390
 Nagy Iboilya 451
 Nagy István 235
 Nagy Jenőné 324
 Nagy Zoltán 236, 270
 Nemcsik Pál 101
 Neményi Lili 350
 Németh Amadé 154
 Németh Gyula 161
 Németh Zoltán 249
 Novák Ferenc 271
 Novák Gábor 329
- Okunev, G. 38
 Oláh Emőd 325
 Oldal Gábor 378
 Olsvai Imre 237, 246, 272, 273
 Oromszegi Botond 120
 Ortutay Gyula 238, 262, 268, 272
- Paksa Katalin 274
 Pál Tamás 379
 Pálffy Gyula 275
 Pándi Marianne 98, 99, 121, 380
 Pantea, Ionai 403
 Papp Géza 203, 326
 Papp János 39
 Papp Márta 122
 Pásztor Zsuzsa, Négyesiné 327
 Patay Pál 204
 Pávai István 437
 Pavel, Constantin 404
 Perédi Márta 381
 Pernye András 160, 205, 206
 Pesovár Ernő 14, 16, 57, 276, 277, 278,
 279

- Péter Miklós 328
 Péter Sándor 438
 Péteri Judit 96
 Peterson, Peter 397
 Petneki Jenő 207
 Petrás Incze János 144, 231
 Petrovics Emil 169, 329
 Pilláry Endréné 330
 Pintér Éva 96, 98
 Pintér Lajos 208, 411
 Pintér Mária 209
 Pócs Éva 262
 Polgár László 362
 Pongrácz P. Mária 439
 Pongrácz Zoltán 440
 Prokofjev, Szergej 112
 Puccini, Giacomo 52, 117

 Rác Aladár 149
 Raics István 210, 211, 382, 383
 Raisz Rózsa 40
 Rajeczky Benjamin 156, 262, 280
 Ránki Dezső 352
 Ránki György 384
 Ravel, Maurice 121
 Reinitz Béla 45
 Réthei Prikkel Marián 276, 281
 Révész Géza 189
 Richter Antal 157
 Robertson, Elaine 452
 Rohmann Imre 352
 Rónay László 41
 Rossini, Gioacchino Antonio 403
 Rösicke, Karin 282

 Sági Mária 306
 Sági Tóth Tibor 386
 Sándor Frigyes 353
 Sándor Judit 350, 385
 Sárai Tibor 343, 382
 Sárosi Bálint 283, 284
 Sass Sylvia 362, 386
 Scarlatti, Domenico 17
 Schellbach, I. 285
 Schiff András 352, 387, 388
 Schönberg, Arnold 114, 405

 Schubert, Franz 53, 92, 105, 140, 401, 406
 Schweitzer, Albert 129
 Sebestyén János 453
 Seifert, Herbert 42
 Serhók-Sulyok Gizella 320, 328, 331
 Serly Tibor 408
 Sharcea, George 398
 Shephard, John 85
 Sima Ferenc 441
 Sinkovics Georgette 307
 Sinkovics Péter 442
 Sokolowski, André 412
 Solyom György 98, 99
 Solyom László 413
 Somfai László 9, 79, 80, 96, 97, 102, 123, 124, 125, 212, 397
 Sonkoly István 43, 44, 126, 213, 214, 215
 Soproni József 331
 Sosztakovics, Dmitrij 115
 Strauss, Richard 118
 Strém Kálmán 389
 Stuckenschmidt, Hans Heinz 216, 414
 Suchoff, Benjamin 6, 444
 Sugár Rezső 331, 383
 Sulyok Imre 1, 7, 11, 12, 15, 151
 Svéd Sándor 394

 Szabó Csaba 89
 Szabó Gyula, H. 399
 Szabó József 97, 99
 Szabó Miklós 390
 Szabó Tibor 81
 Szabó Zoltán 445
 Szabolcsi Bence 32, 82, 97, 155, 193, 199, 206
 Szak Péter 83
 Szalay Györgyné 8
 Szale László 84
 Székely András 50
 Székely Endre 45
 Szekeres István 391
 Szekernyés János 415
 Szemere Anna 85, 86

- Szendrei Janka 152, 153, 156, 217, 218
 Szerb Antal 32
 Szerző Katalin, Szőnyiné 219
 Szeverényi Erzsébet 127, 128, 286, 392
 Szigeti Kilián 220
 Szirmai Endre 129
 Szirtes József 333
 Szokolay Sándor 228
 Szólás Rezső 354
 Szombathy Bálint 400
 Szőcs Gyula 415, 443
 Szőnyi Erzsébet 56, 308
 Sztanó Pál 87
 Sztravinszkij, Igor 47, 131

 Takács Jenő 224
 Tálasi István 262
 Tallián Tibor 97, 130, 131, 221, 393
 Tarbay Ede 73, 81
 Tari Lujza 287, 288
 Tarisio 107
 Till Géza 394
 Tóth András 332
 Touma, Habib Hussan 444
 Tran Van Khe 68
 Tusa Erzsébet 222

 Ugrin Gábor 246
 Ujfalussy József 88, 96, 97, 132, 223, 357
 Urlăteanu, Radu 411

 Vajda János 45
 Valkó Arisztid 224
 Varga Bálint András 58
 Varga Lajos Márton 271
 Varga Lászlóné 225
 Vargha Dezső 226
 Vargyas Lajos 227, 239, 285, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295
 Várnai Ferenc 237, 296
 Várnai Péter 100, 133, 134, 135, 228
 Vaszy Viktor 355, 395
 Vekerdi József 46
 Verdi, Giuseppe 116, 135
 Veszprémi Lili 136, 137, 138
 Vikár László 10, 18, 240, 246, 260, 294, 297, 298, 299, 334, 449
 Villatico, Dino 416
 Vincze István 262
 Virág Anna 333
 Virden, Phil 85
 Vivaldi, Antonio 110
 Vujicsics Tihamér 442
 Vulliamy, Graham 85

 Weiner Leó 137, 138
 Weismann János 47
 Wilhelm András 89, 90, 91, 139, 140, 229, 230, 231, 232
 Wishart, Trevor 85
 Wittmann Cecília 446
 Wranitzky, Paul 19

 Zempléni Kornél 15, 151
 Zintgraf, Werner 454
 Zoicas, Ligia Toma 48

