



ZENETUDOMÁNYI
DOLGOZATOK
2009



ZENETUDOMÁNYI DOLGOZATOK 2009

Zenatudományi Dolgozatok 2009

Somfai László 75. születésnapja
tiszteletére



MTA Zenatudományi Intézet, Budapest
2009

A Zenetudományi Dolgozatok 2009
a Nemzeti Kulturális Alap Zenei Kollégiumának támogatásával jelent meg



Szerkesztette:
KISS GÁBOR

A szerkesztő munkatársai: Büky Virág és Gilányi Gabriella

© Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézet, 2009

A címlapon Ferenczy Béni Bartók Béla című plakettje (Budapest, 1936)

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

www.zti.hu

Felelős kiadó: Talián Tibor

A borítót tervezte: Kármán Márta

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

Nyomta és kötötte: OOK-Press Kft., Veszprém, *www.ookpress.hu*

Felelős vezető: Szathmáry Attila

ISSN 0139-0732

Tartalom

Előszó	9
Bartók-kutatás	
Büky Virág (közr.): Somfai László beszélgetése Pásztory Dittával Bartók halálának 30. évfordulója alkalmából	13
Pintér Csilla: Ritmikai személyiségek Bartók <i>Zongoraszonátájában</i>	33
Kerékfy Márton: Bartók hangszerelést érintő revíziói <i>A kékszakállú herceg vára</i> partitúráján	51
Általános Zenetörténet	
<i>A Pálos rend zenei hagyománya</i>	
Gilányi Gabriella: Zenei archaizmusok és neologizmusok a 18. századi pálos zsolozsmában	69
Kiss Gábor: Tridentinum előtt és után – A magyarországi pálosok ordinarium-hagyománya	97
Richter Pál: A magyar pálosok zeneélete és zenéje a 18. században	135
✧	
Csomó Orsolya: Egy franciaországi püspöki székhely templomainak közös processziói a XV–XVIII. században	159
Szacsvai Kim Katalin: Az Erkel-Műhely kezdetei. Közös munka az <i>Erzsébet</i> előtti színpadi zenékben	191
Dalos Anna: Járdányi, a konzervatív (1959–1966)	245

Organológia, hangszer-történet, éremművészet

- Mészáros Ágnes: Hangzó zenetörténeti emlékek a 19. századból –
Zenélő doboz és két zenélő óra a Zenetörténeti Múzeum
gyűjteményében 263
- Baranyi Anna: Joseph Haydn az éremművészetben 285

Népzene, néptánc

- Lázár Katalin: Kis kacska fürdik – Játékmódok, dallamok, szövegek 319
- Karácsony Zoltán: A kalotaszegi legényes műfaji-funkcionális változatai . . . 341
- Fügedi János–Misi Gábor: A talajérintő lábgesztusok
lejegyzési lehetőségei 373
- Sipos János: Egy misztikus iszlám rend vallási és népi dallamai 395

Szemle

- Dr. Kovách Zoltán: Az esztergomi Főszékesegyházi Könyvtár története
a 11. századtól 1820-ig (Körmendy Kinga) 423
- Julie Brown: Bartók and the grotesque: Studies in Modernity,
the Body and Contradiction in Music (Büky Virág) 427

Bibliográfia

- A magyar zenetudomány bibliográfiája 2007–2008
(összeállította Benyovszky Mária és Szepesi Zsuzsanna) 437

Contents

Preface	9
---------------	---

Bartók Research

Virág Büky (ed.): An Interview by László Somfai with Ditta Pásztor Bartók on the 30th Anniversary of Béla Bartók's Death	13
Csilla Pintér: Personnages rythmiques in Bartók's Sonata (1926)	33
Márton Kerékfy: Bartók's Revisions to the Instrumentation of <i>Duke Bluebeard's Castle</i>	51

Music History

The Music Tradition of the Pauline Order

Gabriella Gilányi: Musical Archaisms and Neologisms in the 18th-century Pauline Office Repertory 21	69
Gábor Kiss Before and After the Tridentine Reform – The Mass Ordinary Tradition of the Hungarian Paulines.	97
Pál Richter: Das Musikleben und die Musik der ungarischen Pauliner im 18. Jahrhundert	135



Orsolya Csomó: Common Processions in a French Episcopal Center in the 15th–18th Centuries	159
Katalin Szacsvai Kim: Die Anfänge der Erkel-Werkstatt – Gemeinsame Arbeit in den Schauspielmusiken vor <i>Erzsébet</i>	191
Anna Dalos: Pál Járdányi the Conservative (1959–1966)	245

Organology, Musical Iconography

- Ágnes Mészáros: Sounding Musical Records from the 19th Century –
A Music Box and Two Musical Clocks in the Collection
of the Museum of Music History, Budapest 263
- Anna Baranyi: Joseph Haydn in Medallion Art 285

Folk Music, Folk Dance

- Katalin Lázár: A Duckling is Swimming – Play actions,
melodies, lyrics. 319
- Zoltán Karácsony: Functional and Stylistic Variants of the “legényes”
from Kalotaszeg 341
- János Fügedi–Gábor Misi: Possibilities for notating
leg gestures touching the floor 373
- János Sipos: The Hymns and the Folk Song of a Mystic Islamic Order 395

Review

- Dr. Zoltán Kovách: Die Geschichte der Kathedralbibliothek von Esztergom
vom 11. Jahrhundert bis 1820. (Kinga Körmendy) 423
- Julie Brown: Bartók and the grotesque: Studies in Modernity,
the Body and Contradiction in Music (Virág Büky). 427

Bibliography

- A Bibliography of Hungarian Musicology 2007–2008
(compiled by Mária Benyovszky and Zsuzsanna Szepesi) 437

Előszó

A jelen kötet nem a szó szoros értelmében vett Festschrift. A benne olvasható tanulmányok többsége nem egy ünnepi kötet részének készült, s témaválasztásukat sem feltétlenül befolyásolta a címlapon olvasható dedikáció. A Zenetudományi Dolgozatok szerkesztője azonban, egyetértésben a felelős kiadóval úgy gondolja, hogy a rendszeresen megjelenő évkönyv jó alkalmat kínál rá, hogy kerek évfordulók kapcsán soron következő köteteivel megtiszteljen olyanokat, akiket arra sok évtizedes tevékenységük érdemessé tesz, s akiknek munkája, teljesítménye, közéleti szerepvállalása a Zenetudományi Intézet életétől, működésétől elválaszthatatlan. Ritka konszenzus övezi azt a véleményt, amely szerint Somfai László kiváltképp ezek közé tartozik. Ezért döntöttünk úgy, hogy 75. születésnapja alkalmából az intézet 2009-es évkönyvét neki dedikáljuk.

Az elhatározás mégsem előzmények nélküli: 2009-ben a Bartók Archívum munkatársai műhelytanulmányokból álló füzetet készítettek Somfai László tiszteletére. A belső kiadványként készült füzet tanulmányai közül hármát, kisebb korrekciók és némi átszerkesztés után beemeltünk a jelen kötetbe is. A dedikációval függ össze, hogy a Zenetudományi Dolgozatok megszokott beosztásától, kronologikus rendjétől eltértünk, s az általános zenetörténeti fejezetet az említett Bartók-tanulmányokkal kezdjük.

Bár a kötet több írása nem áll szoros összefüggésben az ünnepelt által művelt kutatási témákkal, szerzőik kivétel nélkül és kezdettől fogva tisztában voltak a dedikálás szándékával, s annak tudatában vállalták, hogy saját területükön folyó kutatásuk eredményeinek egy részét felajánlják az ünnepi kötet számára. Talán joggal vetődhet föl az aggály, hogy az a tematikus sokféleség, amely jól reprezentálhatja egy intézmény kutatói tevékenységének gazdagságát, alkalmas-e arra, hogy betöltse egy adott céllal készülő ünnepi kötet szerepét. A szerkesztő azonban azt reméli, hogy Somfai László számára, aki pályafutása során a kultúrtörténet oly sok zenével, a zene létrehozásával, megőrzésével és előadásával érintkező területe iránt

mutatott érdeklődést, sőt sajtótította el az adott területek olykor speciális ismereteit, talán nem lesz zavaró, hogy a szűkebb zenetörténeti érdeklődésétől távolabb álló munkatársak tanulmányai is a kötet dedikációjának reneclődnnek alá. Olyan egymástól távol eső témák, mint a magyarországi pálosok zenetörténete, egy francia püspöki székhely processziós gyakorlata, a népzene és néptánc hagyományának és lejegyzésmóclójának kérdései, vagy akár egy iszlám rend vallási és népi énekeinek vizsgálata, ám amelyek mind érintkeznek azzal a tágas, mégis családias világgal, amelynek Somfai László a legelkötelezettebb hívei közé tartozik, s amely témák kutatásának az az intézet biztosít otthont és institucionális kereteket, amelynek történetével az ő személye oly szorosán összekapcsolódik.

A családias kifejezésnek abban az értelemben is helye van, hogy a tanulmányok szerzői szinte kivétel nélkül Somfai László tanítványai – egyes esetekben tanítványai tanítványai –, de mindenképpen olyanok, akik ha ténylegesen nem hallgatták is óráit, előadásait, de az ő kutatásait, a kutatáshoz, sőt szélesebb értelemben a kultúrához, a tudománypolitikához, s nem utolsó sorban a pedagógiai munkához való viszonyát mintaértékűnek és követendőnek tekintik. A szerkesztő csak remélni tudja, hogy ha e kötet színvonala nem is maradéktalanul egyenletes, ha tartalmaz is megbocsátható hibákat, a tudományos munka többek között Somfai tanár úrtól tanult ethosza átsugárzik rajta.

A szerkesztő

BARTÓK-KUTATÁS

BÜKY VIRÁG

Somfai László beszélgetése Pásztor Dittával Bartók halálának 30. évfordulója alkalmából

Az alábbi, közel félórás beszélgetést 1975 áprilisában vette fel a Magyar Televízió Bartók Béláné Pásztor Ditta lakásán a Krisztina körút 17-ben. Dittával a Bartók Archívum akkori vezetője, Somfai László beszélgetett.

Az interjú készítőjének nem volt könnyű dolga. Ditta, aki minden erejével arra törekedett, hogy megfeleljen azoknak a külső és belső elvárásoknak, melyekkel mint Bartók özvegye szembesült, talán, hogy semmilyen hibát ne vétsen és emlékeit a lehető legpontosabban adja tovább, a vele készült beszélgetések előtt elkérte a kérdéseket, melyekre írásban megfogalmazta a választ, és a riport során ezeket az előzetesen megfogalmazott válaszokat olvasta fel. Ebből a folyamatból nehezen lehetett őt kizökkenteni. Ha el is szakadt egy időre a biztonságot jelentő jegyzetek felolvasásától, amint tehette, ismét ehhez a kapaszkodóhoz nyúlt.

Ezek a jegyzetek, a Somfai-féle interjúhoz írt válaszokkal együtt fennmaradtak Ditta hagyatékában.¹ A riporthoz egy tíz lapból álló, tintával írt tisztázat és hat, ceruzával írt piszkozat készült.² Az előre megfogalmazott szakaszok többnyire szóról szóra megegyeznek a beszélgetésben elhangzottakkal, azonban a tisztázat és a piszkozat is tartalmaz olyan részleteket, amelyek végül kimaradtak a beszélgetésből. Néhány adat már a tisztázatba sem került be,³ további részletek pedig olyankor maradtak ki, amikor a beszélgetőpartner célirányos kérdéseinek köszönhetően Ditta, ha rövid időre is, el tudott szakadni az előre megírt szövegtől.⁴ Végül a feleletek közül némelyik sem a tisztázatban sem a piszkozatban nem, vagy nem a

* A tanulmány eredeti formája a Zenetudományi Intézet Bartók Archívumában Somfai László 75. születésnapjára készült belső kiadványban olvasható.

¹ Ditta hagyatéka több részletben került a Bartók Archívumba. Legutóbb 2006-ban Voit Krisztina adott át újabb dokumentum-együttest. Ebben az anyagban található a riportokhoz készült feljegyzések is.

² A tisztázat szövegét a függelékben teljes terjedelmében közöljük.

³ Az (1., 2., 3. és 6. oldalon Ditta ceruzával bejelölte a felolvasásra szánt részleteket,. Ezek többnyire el is hangzottak az interjú során, az esetek többségében azonban a jelzés nélkül hagyott részletek sem maradtak ki.

⁴ A kihagyott részeket és egyes válaszok korábbi változatait lábjegyzetben közöljük.

beszélgetésben elhangzott formában szerepel, ami azt sugallja, hogy a szövegnek még egy számunkra ismeretlen, harmadik formája is lehetett. Így a József Attilával való találkozást és az Amerikai évek történéseit elbeszélő szakaszok a birtokunkban lévő feljegyzésekben még kidolgozatlanok, a riport során azonban Ditta jól hallhatóan írásban megfogalmazott válaszokat olvasott fel.

A közreadás során igyekeztünk a beszélgetés szövegét a lehető legkevesebb javítással az eredeti formában megőrizni, de az előbeszéd egyenetlenségeit kiigazítottuk. A lábjegyzetben és a függelékben közölt előzetesen megfogalmazott válaszokat ugyanakkor eredeti formájukban hagytuk: a régi helyesírás szerint vagy hibásan írt szavakat nem javítottuk, és megőriztük Ditta saját írásjeleit (dupla gondolatjel, vagy az egymást követő több rövid kötőjel).

A 2006-ban az Archívum tulajdonába került hagyatékrész feldolgozása során Ditta kéziratos jegyzeteit Gombocz Adrienne írta át számítógépre, a lábjegyzetekben és a függelékben szereplő szöveg összeállítására során az ő átírását vettük alapul.



– *Ma Bartók Béláné Pásztory Ditta budai, Krisztina körüli otthonában fogadnak bennünket ezek között a szép, erdélyi, faragott bútorok között, amelyeket jól ismernek a Bartók képeskönyvek forgatói, hiszen 1908-ban egy sorozatra való fényképet készíttetett Bartók magáról, amint e mellett az asztal mellett, talán éppen ezen a széken ül – ahogyan ebben a körönetegben, a városban már akkor megpróbálta magát körülvenni a népművészet tárgyi emlékeivel. Hiszen előző esztendőben, 1907-ben eljutott Erdélybe, megismerte az erdélyi népzene, megismerte az erdélyi parasztművészet tárgyi remekeit.*

Bartók halálának 30. évfordulója alkalmából Bartók Béláné lehetővé tette a Magyar Televízió nézői számára, hogy ellátogassunk otthonába, s ezúttal nemcsak zongorázik, hanem szóval is emlékezni fog Bartók Béláról.

Kedves Ditta Asszony! Engedje meg, hogy az első kérdések éppen a bartóki otthon, a lakás, az életforma tárgyköréből jöjjenek. Hogyan lehetett biztosítani, hogy Bartók alkothasson, dolgozhasson, hogy Ön mellette zongorázhasson, hogy egyáltalán ez a szerteágazó élet rendszeresen folyhasson?

– Lakásaink közül kettőnek a beosztása olyan volt, hogy egy tágas előszoba két szélső oldalán volt két és három szoba, és a legszélsőbbekben voltak a zongorák. A harmadik lakásunk emeletes volt. A földszinten volt egy, majd később két zongora. Itt gyakoroltam én és Péter fiam. Az emeleten volt férjem zongorája. Legföljebb nagyon halványan hallatszott a zongorázás.⁵

– *Tehát ez az emeleti dolgozószoba volt, ahol Bartók koncertekre készülve gyakorolt...*

– Igen, neki két dolgozószobája volt. Az egyikben volt a zongora, ahol zongorákat tartott, a másik szobában népzenei munkát végzett.

⁵ Ditta-jegyzetek, tisztázat, 1. lap.

- *Gondolom, akkor ott fonográf is volt.*
- Igen.
- *És amikor kézzongorás koncertre készültek, akkor hol gyakoroltak?*
- Akkor a földszinten.
- *Egy szobában volt a két hangszer?*
- Nem egy szobában állt, hanem két külön szobában és begurítottuk abba a szobába, ahol gyakoroltunk.
- *Mint ahogyan a kézzongorás szonáta előadásában is. Egymással szemben ültek?*
- Nem.
- *Egymás mellé téve?*
- Nem teljesen párhuzamosan, mert a két zongora közé voltak az ütőhangszerek elképzelve.
- *Az emberben felmerül a kérdés, ha csöngetnek, ha szól a telefon, ki ment, ki vette fel a telefont?*
- Vagy én, vagy pedig alkalmazott.
- *Szóval Bartók nem.*
- Ő nem.
- *De ennek, gondolom, inkább csak az volt az oka, hogy nagyon elfoglalt volt, ugye?*
- Igen.
- *Mert sokan mondják, hogy barátságtalan volt Bartók.*
- Nem volt barátságtalan, de nagyon vigyázott az idejére.
- *Hogy osztotta be a napját, hogy osztotta be a hetét, volt-e hétvégéje, látogatóba járt-e rendszeresen?*
- Hetenként két-három délután járt a Zeneakadémiára tanítani, majd a Tudományos Akadémiára népzenei munkát végezni. Amit általában hétvégének neveznek, a férjemmel együttes programot nem volt szokás csinálni. Életmódja a hétköznapi volt. Édesanyját rendszeresen látogatta, általában hetenként egyszer.⁶
- *Ezek voltak a rendszeres mama-látogatások?*
- Igen.
- *No de azért Bartók néha csak el-elment kirándulni?*
- Főleg Péterrel.
- *Levegőzni akart, vagy beszélgetni a gyerekekkel?*
- Mutatni. Virágokat, és amit útközben találtak.
- *Étkezésnél mindenkinek otthon kellett lenni? Pontos időpontban kezdődött mindig?*
- Nem egyformán. Ez attól függött, hogy kinek milyen a munkabeosztása.
- *Tehát Bartók erre nem volt rátarti. Ő maga azért szerette pontosan beosztani a napját?*
- Nem, ez a dolgaitól függött.

⁶ Ditta-jegyzetek, tisztázat, 1. lap.

- *Tehát a munkája előbbre való volt.*
- Igen.
- *Gondolom, hogy az alkotóművész sokat éjszakázik, mert akkor van csend.*
- Igen.
- *Szóval akkor sokszor dolgozott éjszaka?*
- Igen. Akkor napközben pótolta az éjszakai alvást, alváshiányt.
- *Kompozícióiból, tudományos munkáiból mutatott meg valamit félkész állapotban?*
- Szívesen beszélt különböző munkáiról, koncerttervekről, levelezéseiről. A népzenei munkán részben otthon dolgozott. Fonográfról lejegyzett felvételeket, aztán letisztázta nagyon rendszeresen, és bizonyos rendszer szerint azok csoportokban gyülekeztek. Tervezett művekről csak nagyon keveset beszélt, ezeknek haladásáról levelekben értesített. Komponálás idején, a nyári szünetben, külföldön, magányosan tartózkodott. Néha otthon.⁷
- *Tehát tulajdonképpen főleg nyáron és egyedül komponált.*
- Igen.
- *És miért nem tudott vajon a tanév alatt dolgozni?*
- Nem tudta összeegyeztetni a munkáit, a koncertezést és a komponálást.
- *Szóval a sokféle dolgot inkább úgy osztotta el, hogy rávetette magát az egyikre, és azt fejezte be előbb?*
- Ő mindegyikre gondolt, és rászánt egy bizonyos időt egyikre vagy a másikra.
- *Sokszor beszélnek arról, hogy Bartók milyen hallatlan szorgalommal, milyen sok nyelvet tanult. Miért olvasott annyi idegen nyelvű szépirodalmat, a nyelv miatt vagy az olvasmányélmény miatt?*
- Mind a kettő miatt.⁸
- *Fölmerül költő vagy regényírónév?*
- Fölmerül. Ady Endre...
- *József Attila és Bartók mennyire ismerték egymást? Mikor, hogyan, hol tudtak találkozni?*
- Nekem és József Attilának közös orvosunk volt. Először én ismerkedtem össze József Attilával és a feleségével. Az orvos és feleségénél társaság volt, és mi is eljártunk oda. Hozzájuk járt József Attila is a saját költeményeit felolvasni. Egy napon az orvos tudatta velem, hogy József Attila megvallotta neki, hogy ő nagyon szeretné Bartókot személyesen is megismerni. Az orvos azt is ajánlotta nekem, hogy érdeklődjek férjemnél. Én érdeklődtem és kiderült, hogy férjem már ismerte a

⁷ A beszélgetésből kimaradt a bekezdés első és utolsó mondata. „Amikor turnéra készült csak a munkabeosztása változott, mert többet kellett zongorázni, gyakorolni a koncert-programmokat. [...] Nagyon vigyázott arra, hogy lehetőleg elkerülje a kimerülést; nagyon mértékletes módon élt; ha éjjel későig dolgozott, vagy nem jól tudott aludni, akkor napközben pótolta.” Ditta-jegyzetek, tisztázata, 2. lap.

⁸ A beszélgetésnek ezen a pontján nem került sor az alábbi válaszra: „Sokat olvasott különböző nyelveken: magyar, német, francia, angol, olasz, spanyol szépirodalom, valamint tudományos írásműveket.” Ditta-jegyzetek, tisztázata, 3. lap.

műveit József Attilának, olvasta a verseit, tudott róla és értékelte őt. Létrejött a találkozás. Eljött hozzánk József Attila összeismerkedni és együtt lenni a férjemmel. Később aztán találkoztak máshol is.⁹

– *Azt mondják, Bartók ritkán járt koncertre.*

– Koncertekre nagyon ritkán ment el. Főleg csak a saját műveinek a bemutató előadásaira és Kodály Zoltán műveinek bemutató előadásaira. Lemezeket is szerzett azért, hogy megismerjen műveket, például Stravinsky- vagy egzotikus zeneműveket.¹⁰

– *Fonográf szerepelt-e otthon? Fonográfózás volt-e?*

– Ő fonográfal dogozott, és időnként hívott meghallgatni valamilyen különleges dallamot vagy hangszeres zenét.¹¹

– *Olyankor behívta a családot, hogy ezt hallgassátok meg?*

– Én magamról mondtam most ezt.

– *Igen.*

– Mert főleg engem hívott.

– *Ezeket a felvételeket az előadást tartotta Bartók érdekesnek?*

– Mindent együttvéve. Az előadását, a hangját az illetőnek. Szívesen mutatta meg a közelebbi ismerőseinek vagy azoknak, akikről tudta, hogy érdekli őket. Szigeti József, Székely Zoltán, őrájuk emlékszem.

– *Megragadó ez a környezet az Ön lakásában. Van-e az itt lévő tárgyak közt olyan, ami személyes emlék?*

– Igen, ez a kancsó.

– *Szabadna talán leemelni? Honnan való?*

– Férjem gyűjtötte, népdalgyűjtés-utak során.

– *Miért szerette Bartók ezeket a népművészeti tárgyakat? A formájáról..., miről beszélt?*

– Arról is és a festésről.

⁹ Ennek a válasznak a beszélgetésben elhangzott formája nem szerepel Ditta feljegyzései közt, ahol az alábbi választ találjuk: „József Attilával az összeismerkedést egy orvos ismerősünk segítette elő, aki nekem és J. A.-nak közös orvosunk volt.” [Hiányjel; a kiegészítés a kéziratban nem szerepel.] Ditta-jegyzetek, tiszttázat, 3. lap.

¹⁰ Ditta-jegyzetek, tiszttázat, 3. lap.

¹¹ A beszélgetésből Ditta népzene gyűjtéssel kapcsolatos válaszai is kimaradtak. „A parasztzene gyűjtése kb. 1920-ig tartott; aztán néhány alkalmi gyűjtés, vagy találkozás történt paraszttal; ilyenkor szerzett 1–2 kancsót, vagy szóttest.” Ditta-jegyzetek, tiszttázat, 3. lap. A pizskozatban Ditta még bővebben írt a népzene gyűjtéséről: „A paraszt művészet gyűjtése a régi idők; pl. a bútorok 1908 táján készültek. A szóttések, kerámiák mindezeknek a megszerzése a népzenei gyűjtőutak alkalmával történtek.

A későbbi időben, 1923 után előfordult még néhány alkalmi gyűjtés, vagy találkozás paraszttal; de már gyűjtőutakra nem ment. Ilyenkor szerzett egy-két kancsót vagy szóttest.” Ditta-jegyzetek, pizskozat, 3. lap.

„Népdal-énekls gyakori volt az ő zongorakíséretével és utasításaival; Péter is tanult népdalokat énekelni és zongorázni. (Mikrokozmosz I. füzetben is)” Ditta-jegyzetek, tiszttázat, 4. lap.

A pizskozatban: „Én is és Péter is tanultunk népdalokat énekelni és zongorázni. Mikrokozmosz I–II. füzetben is.” Ditta-jegyzetek, pizskozat, 4. lap.

- Színek?
- Mintájáról, színekről.
- *Az, hogy ezek a tárgyi emlékek ott voltak, ez a fiatal éveknél a nosztalgikus visszavágása volt? Mert ugye írja, hogy milyen boldog volt, amikor falun lehetett és parasztok közt népzene-t gyűjtött.*
- Így tudom.
- *És hogyan beszélt a faluról?*
- Nagy szeretettel és ragaszkodással.
- *A népi bútorok közt volt egy ágy is és egy íróasztal, valamint egy éjjeliszekrény.*
- Bartók azon az ágyon aludt, ilyen népi faragott ágyon?*
- Igen, egy ideig, de aztán azt átalakítottuk.
- *Hogy szeretett aludni? Ott is ilyen népművészeti párnák voltak körülötte?*
- Igen.
- *Milyen párnán aludt Bartók, megkérdezhetem?*
- Igen. Óneki különleges formájú párnája volt, amit külföldön ismert meg, és itt megcsináltatta. Keskeny, hosszúka, nagyon lapos és lószőrrel megtöltve.
- *Ez a spártai fekvés vajon kapcsolatban volt-e azzal, hogy ő tornázott? Mert úgy tudjuk, hogy tornázott és az egész családnak is kellett csinálni.*
- Igen, helyeselte.
- *Mint annyi nagy művész, rajongott a természetért. Mit hallhatnánk erről?*
- Nagyon szerette a hegyvidéket. A magaslati helyek különleges növényeit, virágait, ezért növényeket, rovarokat gyűjtött.¹²
- *Ezt ő, mint apa gyűjtötte a fiának, vagy őt érdekelte?*
- Őt érdekelte.
- *És miért? Mondta-e?*
- Gyerekkorától kezdve érdekelte.
- *Rendszerezte is ezeket a természeti dolgokat, amiket összegyűjtött?*
- Ő szakszerűen kezelte, úgy ahogyan szokták tudományosan eltenni és tartani.
- *Ő egy ilyen szisztematizáló alkat volt?*
- A rendszer nagyon fontos volt, és, hogy ne legyenek rendtelenségek az időbeosztást illetően vagy bizonyos kitűzött munkákkal kapcsolatban.
- *Milyen volt vele külföldön utazni? A nyelveket ugye tudta Bartók, de jó utazótárs volt?*
- Nagyon jó utazótárs volt. Én övele csak olyan országokban voltam, ahol szeretett lenni: Svájc, Olaszország, Hollandia, London...
- *London mit jelentett Bartóknak?*
- Nagyon sokat jelentett... Több előadása volt, sikeres.

¹² A jegyzetekben megfogalmazott válasz: „A természet nagyon sokat jelentett neki szellemileg, lelkileg, fizikailag; nagyon szerette a hegyvidéket, a magaslati helyek különleges növényeit, virágait. Ezért növényeket, rovarokat gyűjtött, melyeket gondozott szak-tudással. Nagyon szeretete az alföldi családi nyaralásokat.” Ditta-jegyzetek, tisztázat, 4. lap.

- *Nagy karmesterekkel...*
- Barátok voltak ottan, közeli ismerősök.
- *Angliában nem emlékezett Bartók arra, hogy ő milyen fiatalon ott járt?*
- Nekem erről nem beszélt.
- *A Kossuth-szimfóniát nem emlegette?*
- Nem emlékszem rá.
- *Ugyanis a magyar származású Richter János ott adatta elő a Kossuth-szimfóniát, és a budapesti mellett ez volt a másik bemutató. Egyáltalán, fiatalkori műveiről szokott beszélgetni?*
- Keveset. Ritkán, és néha tréfálkozott is.
- *Tényleg?*
- Igen
- *Miről?*
- Például arról, hogy ő egyszer dirigált életében, de aztán többé soha.
- *Mit mondott el erről a híres eseményről?*
- Hát hogy az olyan volt, hogy ő többet nem dirigált.
(nevetés S és D)
- *Nem érezte jól magát, vagy a zenekar nevette őt ki?*
- A Scherzóval...
- *A második suite Scherzója... Berlinben. Busoni hívta meg, ez az egyetlen dirigálás. De tényleg úgy érezte, hogy ő ebben nem bartóki tehetség?*
- Igen.
- *...és meg se próbálta többet.*
- Nem.
- *Még egy ilyen dolog, amit Bartók nem akart csinálni: nem akart tanítani zeneszerzést.*
- Igen.
- *Miért?*
- Nem szerette... Ő ettől tartózkodott.
- *Őn növendéke volt a Zeneakadémián Bartóknak, hiszen így is ismerkedtek meg. És akkor eltelt másfél évtized és egyszerre pódiumra léptek ketten, hogy a Kétzongorás szonátát előadják. Mi volt ez alatt a hosszú másfél évtized alatt?*
- Kezdetből fogva voltak zongoraóráim férjem vezetésével. Sokat zongoráztunk triókat, kvartettekét két zongorán, de nyilvános koncertezés tervről csak akkor értesültem, amikor 1937 nyarán, a Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre című művet komponálta.¹³

¹³ A kétzongorás játékkal kapcsolatban Ditta jegyzeteiben még találunk egy felületesen kidolgozott részletet: „Nagy örömet jelentett; [hiányjellel betoldott mondatrész: nagyobb és kisebb problémáknál] az alkalmazkodni tudást nagyon fontosnak tartotta.” ... „Az említett műveket »-----« csak koncerteken vagy rádióban játszottuk, máskor nem kerültek elő.” Ditta-jegyzetek, tisztázat 5. lap. A piszkozatban felsorolja a műveket: „Szonáta, Mikrokozmosz-átiratok, Szvit, Mozart D-dur szonáta, Esz-dur 2 zng. verseny, Brahms, Debussy, Stravinsky, Bach és 2 fia.” Ditta-jegyzetek, piszkozat, 5. lap.

– *Amikor még zeneakadémiai növendékként hozzá tetszett járni, miért nem indult el egy ilyen koncertező életforma Ditta asszonynál is?*

– Azért mert a férjem nem tartotta helyesnek a korai nyilvános szereplést.

– *Volt valami rossz tapasztalata saját magáról vagy növendékeiről?*

– Azt nem tudom. Bizonyára volt, mert neki meggyőződése volt, hogy ez nem helyes.

– *De dolgozni kellett mellette, gyakorolni?*

– Igen, igen.

– *Ő szabta meg, hogy mit tessék gyakorolni vagy pedig Ditta asszony hozta az ötleteket?*

– Ő szabta meg..., és nagyon ritkán azért én is játszhattam, az meg volt engedve, azt lehetett.

– *Azokról mondott-e, tanított-e olyat, ami több és más, mint ami a kottában van?*

– Én azt hiszem, hogy – erre nagyon nehéz felelni, megjegyzem – én azt hiszem, hogy aki már nagyon jól ismeri Bartókot, az ki tudja olvasni.

– *Tehát Ditta asszony azt gondolja, hogy a kotta teljes értékű képet ad a Bartók műről, csak tudni kell olvasni.*

– Én ezt hiszem, de hát ez egy feltevés.

– *Igen. Hogyan tetszik emlékezni arra a Két zongorás szonáta megtanulásra?*

– Az nem okozott különösebb nehézséget.

– *Pedig nagyon nehéz a darab.*

– Igen. Hát voltak problémák benne, de nem, nem volt az.

– *Az otthoni készüléknél még nem voltak ütőhangszerek, ugye?*

– Az otthoni próbán nem voltak ütőhangszerek, de ütőhangszerekkel megismerttettem már a férjem, illetőleg hozatott is a lakásba ütőhangszereket, hogy ő ismerkedjen velük.

– *Ez a Két zongorás szonátánál történt?*

– Igen.

– *...és amikor be tetszettek gyakorolni a két zongorára a szonátát, akkor történt az utazás Baselbe.*

– Igen.

– *Mert ugye ott volt a bemutató.*

– Igen.

– *És ott volt-e dirigens? Hogy s mint volt?*

– Paul Sacher minden próbán jelen volt, és ő dirigálta is a művet.

– *Az előadáson is?*

– Én azt hiszem, hogy akkor már nem dirigálta.

– *Milyen szép és emlékezetes két zongorás szonáta előadásokra emlékezik?*

– A londoni az nagyon jó előadás volt, nagyon emlékezetes. A párizsi előadás Scherchennel. Ő dirigált Párizsban.... Igen, ezek különlegesen nagy élmények voltak. A zürichi is.

– *Azt is Sacher vezényelte?*

- Nem. Ő nem dirigált.
- *Nem dirigált. Szóval az volt a gyakoribb, hogy nem kellett karmester.*
- ...hogyan nem kellett dirigens, igen.
- *Pedig manapság is sokszor dirigálják.*
- Néha próbákon igen, az ütőhangszereknek segíteni, de a koncerteken általában nem volt dirigens.

– *Itt van egy Bartók-lemez, amelyet különösen szerettek és sokan szeretünk, ahol a Két zongorás szonátát Bartók Önnel együtt és két amerikai ütőssel játssza. Mi volna, ha meghallgatnánk belőle egy részletet? A Bartók-évfordulón ez egy csöppet olyan volna, mintha ott volnánk egy igazi előadáson. Ha szabad... Itt van maga a zene. Kotta is van, hogy olvashassuk a Ditta asszony által olyan jól ismert kottát. Ez az első tétel egyik részlete lesz. Talán indítsuk el. (zene) Itt majd jön egy számomra mindig megrendítő rész, amikor Bartók olyan magányosan egyedül marad, és egyszerre azon a csodálatos bartóki rubatón beszélni kezd. Azt is írja, „halkan de nagyon intenzíven”. (zene) S jön a nagy fúga... Ditta asszony kezdi majd a forte témát... és halljuk Bartókot. (zene vége)*

Számos Bartók kompozíció dedikációja Ditta asszonynak szól. Néhány kottát el is hoztam magammal: a Zongoraszonáta, amit 1926-ban írt. Itt a kotta végén...¹⁴

- Igen.
- *Dittának, Budapest, 1926. június.*¹⁵
- Igen.
- *Aztán a Szabadban. Úgy tudom az első Bartók-kompozíció, amelyet Bartók a házasságkötésük után írt, és amelyik szinte egy népi életkép: a lakodalmas, a bölcsődal és a legénytánc, mindez benne van. Az is Önnek szól.*
- A Falun című ének... igen.
- *Aztán ilyen dedikációt is látunk – a Kilenc kis zongoradarabból az elsőt veszem elő – 1926. október 31-ére. Mit jelent ez?*
- Az én születésnapomat.
- *Téhat az október 31-ére írt művek azok mind a születésnap darabok.*
- Igen.
- *Bartók így adta át Ditta asszonynak, mikor megjelent nyomtatásban?*
- Nem, én kéziratban kaptam meg.
- *Meg vannak ezek a kéziratok?*
- Teljes egészében nincsenek meg nekem, csak részletekben.
- *Láthatnánk?*
- Igen. A Kilenc kis zongoradarabnak az első füzetéből, a Négy párbeszédből az első.
- *Itt még más a címe...*

¹⁴ A dedikációkkal kapcsolatban Ditta a következőket jegyezte még fel: „A dedikációkhoz nem fűzött kommentárt.” Ditta-jegyzetek, tisztázat, 5. lap.

¹⁵ A kottában: „Dittának, Budapest, 1926, jun.”

- Kánon
- ...és ide ugye az van írva, hogy október 31-ére...
- Igen.
- ...az a bizonyos datálás.
- Igen.
- *Volt-e Bartóknak olyan gondolata, hogy Ditta asszony ezek közül játszik majd.*
- Én a szonáta kivételével tulajdonképpen mindegyiket játszottam.
- *Ez a szóló zongoraszonáta.*
- Igen.
- *1926-ból.*
- Igen. Azt nem játszottam.
- *És miért?*
- Nehézséget okozott. Átvettem ugyan, megismerkedés céljából, de nem dolgoztam ki.
- *Technikailag volt nehéz a Zongoraszonáta?*
- Igen.
- *Ditta asszony, mi volt a búcsúkoncert műsora, a budapesti búcsúkoncerté?*
- Férjem Bach A-dúr concertóját játszotta, én az F-dúr concertót... Ő Mikrokozmoszokat játszott, és...
- *Kettősverseny volt?*
- Igen. Mozart.
- *Ki vezényelt akkor?*
- Ferencsik János.
- *1945 után, amikor Amerikában maradt, majd hazajött Magyarországra, egy ideig nem hallottuk a zongorázását, majd újra kezdett zongorázni. Azt szeretném megkérdezni, hogy mint művésznek, hogyan indult ez az újragezdés, újratanulás?*
- Néhány évi szünet után csak gyakoroltam. Újra elővettem régebben kidolgozott műveket. Zenei munkámat fivérem, Pásztory Jenő kísérte segítő figyelemmel. Elkezdtünk magnetofon-felvételeket készíteni a lakásomon, és ezt fejlesztettük.¹⁶ 1958–59-ben elkészült a teljes Mikrokozmosz-sorozat, utána a Gyermeknek-sorozat. Ezekből lemez készült, de egyéb Bartók-műveket is felvettünk, és más szerzők műveit is. 1964-ben Serly Tibor kezdeményezésére, és az ő dirigálásával Bécsben a Szimfonikus Zenekarral felvettük a 3. zongorakoncertet, ebből is jelent meg lemez. Ezután kezdtünk el Comensoli Máriával és Tusa Erzsébettel két zongorás műveket előadni a rádióban és koncerteken. Comensoli Máriával a 2. Zenekari szvit átíratát és a hét Mikrokozmosz darabot, valamint Tusa Erzsé-

¹⁶ A tisztázatlanban a lap alján még találunk egy áthúzott hiányjelet, valamint a következő feljegyzést: „? Péter” Ditta-jegyzetek, tisztázat, 5. lap, ez a rész a piszkozatban még más formában jelent meg: „...Pásztory Jenő kísérte segítő figyelemmel és elhatároztuk, hogy a lakásomon magnetofon felvételeket megpróbálunk készíteni. Péter fiam küldött magnetofon készüléket.” Ditta-jegyzetek, piszkozat, 6. lap.

bettel a Szonátát két zongorára és ütőhangszerekre és a Concertót két zongorára és ütőhangszerekre adtuk elő.¹⁷

– *Talán a legizgalmasabb kérdés az elmondott művek szempontjából persze a 3. zongoraverseny. Hiszen a zenetörténet úgy írja, hogy Bartók mintegy végrendeletül, majdani játszandóként, Ditta asszonynak írta a 3. zongoraversenyt. Ugye ez így volt?*

– Igen.

– *Mondta is Bartók?*

– Erről én tudok. Ő játszott is belőle egy kevés részletet.

– *Szóval megmutatta, nem volt titok?*

– Ez nem volt titok.

– *Ditta asszony, mielőtt megkérném, hogy valamit most is játsszon el nekünk a régebbi négy kezes vagy két zongorás repertoárból, hadd faggassam Önt arról, hogy milyen hangszereken fog játszani?*

– Steinway-n.

– *És Comensoli Mária, aki Önnel együtt játszik?*

– Bösendorfer zongorán.

– *Bösendorfer. Bartók milyen hangszert szeretett?*

– Ő legjobban a Bösendorfer zongorát szerette.

– *És ez a Bösendorfer, amelyik itt van most Ditta asszony lakásában az egy újabb hangszer vagy netán a régi?*

– Ez a régi zongorája a férjemnek.

– *Tehát ez az a hangszer, amely mióta volt az övé?*

– A 20-as évek végén vettük.

– *Tehát azt mondhatjuk, hogy ezen írta a 2. zongoraversenyt, a Kétzongorás szonátát. Az egész korszak ehhez a hangszerhez kapcsolódik.*

– Igen.

– *Akkor most mit fogunk hallani a Bartók által a Mikrokozmoszból két zongorára átírt darabokból?*

– Új magyar népdal és a Perpetum mobile.

– *Akkor, ha lehet, fáradjunk át a másik szobába!*

(zene)

– *Egy külön fejezetet tölthetne meg Bartók és Amerika. Igaz, hogy csak néhány esztendő volt, az utolsó, a legfurcsább, a legkeservesebb, de hát erről annyi mendemonda van, olyan nehezen tudja az ember az igazságot. Azt szeretném Öntől megkérdezni,*

¹⁷ A beszélgetésből kimaradt a tisztázatlan szereplő folytatás: („...Valamint Tusa Erzsébettel előadtuk a »Szonáta 2 zong.-ra és ütőhangszerekre« és a »Concerto 2 zong.-ra«) művet különböző helyeken. Ezeknek a lemezei megjelentek; a 7 Mikrokozmosz drb csak Tusa E-el van meg lemezen. – Az utóbbi években jelenkori zeneszerzők műveit tanulunk, kidolgozunk [sic] C.M.-val.” Ditta-jegyzetek, tisztázat, 6. lap. A piszkozatban Ditta azt is felsorolja, hogy melyeket. „[először a Svájcban élő Kovach A. 2-zong.-ra írt művét tanultuk meg; eztán Serly Tibor, Frid G. és Geszler Gy. 2 zongorára és ütőhangszerekre írt műveit dolgoztuk ki.]” Ditta-jegyzetek, piszkozat, 7. lap.

hogy milyen volt a hosszú utazás után ez az Amerika? Miért nem érezte jól magát Bartók? Olyan keserves volt-e, mint ahogyan azt az Illés Ágota magyarul is megjelent könyve megírja?

– Illés Ágota könyve valóságon alapul. Egy kis költőiséggel. Nagyon nehéz volt, nem voltunk teljesen felkészülve lelkileg és egyébként is.¹⁸

– *Ami ugye úgy indult, hogy csak egy turné lesz?*

– Koncertturnéra, mint vizitorok mentünk ki.

– *Hogy utaztak egyáltalán New Yorkba?*

– Először Svájcba mentünk, Genfbe, ahol Geyer Stefi segített nekünk utazási ügyeket intézni, onnan Portugáliába mentünk, majd Lisszabonból hajóval Amerikába.

– *Ez egy veszélyes tengeri út volt akkoriban? A német tengeralattjárókra gondolok.*

– Nem, nem volt veszélyes.

– *Nem, szóval az nem volt. Szép út volt?*

– Igen.

– *...vagy viharos?*

– Nem nagyon nagy vihar.

– *...és milyen volt megérkezni New Yorkba most már sok csomaggal, gondolom?*

– Kevés csomaggal, mert lemaradt a csomagunk...

– *Hogy-hogy?*

– ...a hajóról. Nem rakták fel.

– *És elvesztek?*

– Nem vesztek el, hanem néhány hónap után megkaptuk. Ezt New Yorkból intéztük.

– *Mik voltak ezekben a csomagokban?*

– A tudományos munkák elsősorban és az összes ruhanemű, kották.

– *Bartók-kéziratok is?*

– Igen.

– *Ez az amerikai furcsa, nehéz klíma hogy ízlett neki?*

– Ő a klímát illetőleg nem panaszkodott.

– *Nem volt nagyon melege New Yorkban?*

– Nekem volt nagyon melegem. Én bírtam nehezen a klímát. Ő a klímát illetően... Arról nincs tudomásom. Ő jól bírta a meleget.

– *A várost magát a földalattijaival, a robogásával és a zajával hogyan tudta elviselni Bartók?*

¹⁸ Jegyzeteiben Ditta az amerikai évekről a következőképpen kezd mesélni: „1940 tavaszán férjem Amerikai turnéra ment és az akkori érdeklődéseinek a következménye megérlelte benne azt az elhatározást, hogy egy bizonyos időre menjünk oda és az oda utazás az év októberében megtörtént. – Különböző koncerttervekkel mentünk; hamarosan megbízást kapott a Columbia egyetemről: a Parry-féle szerb-horvát népzene rendezését; ezt örömmel vállalta.

A problémák nehezebbek voltak, mint amennyire felkészültünk.

Péter fiúnk megérkezése nagy megnyugvást szerzett. –” Ditta-jegyzetek, tisztázat, 7. lap.

– Hát úgy, hogy minél előbb kerestünk [valamilyen csendesebb helyet, mint] Long Island, Forest Hills, Riverdale, ezek olyasfélék, mint a Rózsadomb vagy a Húvösvölgy. Mi teljesen kívül voltunk a nagyvárostól.

– *S hogy érezte Bartók magát, amikor New York állam északi részébe vagy amikor Carolinába mentek el pihenni, gyógyulni?*

– Ott ő jól érezte magát és nagyon jót tett neki, szívesen volt ott.

– *Mit jelentettek a barátok ebben a Bartók számára elég idegen környezetben?*

– Örömet szerzett férjemnek Szigeti Józseffel és Reiner Frigyessel együtt lenni.¹⁹ Kecskeméti Pál és felesége, Láng Erzsébet csembalóművész jelentős szerepet vállaltak. Egy házban laktunk és közel kerültünk egymáshoz. A fölmerülő problémákról beszélgettünk, bármikor együtt lehettünk. Férjem zongoraórákat adott Láng Erzsébetnek. Nagyon értékelte őt. Teljes megelégedést jelentett férjemnek a Szonáta szólóhegedűre előadása 1944. november 26-án Yehudi Menuhinrel New York-ban, valamint a zenekari Concerto előadása 1944. december 1-én Serge Koussevitzky dirigálásával Bostonban.²⁰

– *Nehéz kérdés: ez az erős ember, ez a rendszerető ember milyen beteg volt? Hiszen lassan elhatalmasodott a betegség. Hogyan szenvedte?*

– Ő elhitette, hogy nem olyan beteg..., nem lehetett hinni hogy ő súlyos beteg.

– *Pedig tudta?*

– Én csak sejtem, de nem vagyok biztos benne. Kaptam olyan értesüléseket, hogy tudta. Azt tudta, hogy az a betegség, ami neki volt, az egy súlyos baj.

– *Fehérvérűség.*

– Igen, de azt is tudta és tudtuk, hogy ez gyógyítható, illetőleg hosszabbítható.

– *Ditta Asszony, szabad-e még azt is megkérdezni, nem csak muzikusokat érdekel, hogy az a kis idézet, ami a Concertóban van (ének), ami a „Szép vagy, gyönyörű vagy Magyarország” című, illetve szövegű dalra emlékeztet, aminek a dallama nem sokat ér, de a szövege olyan szimbolikus. Volt erről szó, hogy ez mi?*

– Nem vagyok biztos benne. Mi beszélünk a Concertóról, de nem vagyok biztos benne.

– *Mégis ha ma az emberek úgy érzik, hogy ez talán a bartóki honvágy kifejezése, talán nem járnak rossz úton?*

– Nem tudom. Ő nagyon vágyódott visszajönni. Nem tudta elfelejteni az európai életmódot, egyáltalán Európát és Magyarországot. Ez állandóan élt benne.

– *Nagyon-nagyon hálásak vagyunk, hogy Ditta asszony a magyar közönségnek így megnyilatkozott, visszaemlékezett, és azt kérem, hogy legyen a befejezés Bartók szellemében igazán zenei. Serly Tibor, az utolsó Bartók művek befejezője, átírt néhány további darabot a Mikrokozmoszból. Ez legyen a megemlékezés vége, és még egyszer nagyon köszönöm.*

¹⁹ A barátokra vonatkozóan Ditta jegyzeteiben további adatokat találunk: „Serly Tibor és Balogh Ernő, a régi barátok állandóan segítettek enyhíteni különböző módokon az idegenséget. [...] Menuhin, Spivakovsky nagyon értékelték.” Ditta-jegyzetek, tisztázat, 7. lap.

²⁰ Ditta-jegyzetek, tisztázat, 8. lap.

Függelék

A beszélgetéshez készült jegyzetek kézíratos tisztázata

Ditta nagyon lelkiismeretesen készült a Somfaival folytatott beszélgetésre, a feljegyzéseit végignézve azonban azt látjuk, hogy még a válaszok írásbeli megfogalmazása sem ment számára könnyedén. Mondanivalóját először piszkozatban fogalmazta meg, amelyről aztán tisztázatot készített. A piszkozat hat lapon tizenegy oldalnyi ceruzával írt szöveget tartalmaz. A piszkozaton belül Ditta egyes szakaszokat újraírt. A tisztázat összesen nyolc számozott oldalból áll. A nyolcoldalnyi golyóstollal írt tisztázat mellett fennmaradt még két ugyancsak tollal írt oldal, amelynek szövege a megfogalmazás átmeneti stádiumát képviseli. Ha a szöveg tartalmát nézzük, az a benyomásunk, hogy a piszkozat szövege sok helyütt bővebb, kifejezőbb és oldottabb. Amennyiben pedig sikerül rekonstruálnunk egy-egy szövegrésznek a javítások alatt még kivehető első megfogalmazását, akkor az eredmény meglepően természetesnek hat.

Ditta egymást követő vázlatait olvasva, majd nyilatkozatait látva-hallgatva az az érzésünk, hogy talán hasonló folyamat játszódhatott le a zongoraművész, illetve az interjút adó Ditta felkészülései során. Ahogyan a zongoraműveket a kidolgozás során addig tisztogatta a feleslegesnek ítélt sallangoktól, míg el nem vezett minden spontaneitásuk, az interjú szövegvázzlatát is addig javíttatta, míg az furcsa mondatszerkezetű, a lehető legkevesebb információt hordozó mondatok halmazává alakult. Miért lehetett ez így? Somfai László Ditta születésének 100. évfordulója alkalmából tartott előadásában²¹ idézte azokat a szavakat, amelyeket Agatha Fassett visszaemlékezése szerint Bartók Ditta zongorázásáról mondott. „A te előadásod közelíti meg legjobban az elképzelésemet. A legegyszerűbb, a legtagoltabb, a legtisztább. [...] De mégsem mondom azt, hogy te vagy a legkitűnőbb zongoraművész. Csak azt, hogy az én műveimet te adod elő a legtisztább stílussal. És ne felejtse el sohasem, hogy te vagy az, akinek ezt a stílust őriznie, életben tartania, gondoznia kell.”²² A „legegyszerűbb, a legtagoltabb, a legtisztább”: a szövegjavításokat átnézve úgy tűnik, mintha Ditta a Bartók-művek interpretálásához hasonlóan itt is ezt az egyszerűsége és tisztaságra irányuló törekvést vitte volna el a végletekig, hogy elvégezze a Bartók által számára kijelölt feladatot: megőrizze és életben tartsa ezt az egyszerű, tagolt és tiszta játék- (és beszéd)stílust.



²¹ Somfai László: „Bartók Béláné Pásztory Ditta, a zongoraművész.” Elhangzott a Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézetében rendezett Tudományos Fórum keretén belül, 2003. október 16-án, 1.

²² Agatha Fassett, *Bartók amerikai évei* (Bp.: Zeneműkiadó, 1960), 250.

1975. IV. 17.

TV beszélgetés itthon SOMFAI L-val²³

1

Lakásunk közül kettőnek a beosztása olyan volt, hogy egy tágas előszoba két szélső oldalán volt 2 és 3 szoba, és a legszélsőbbekben voltak a zongorák; a harmadik lakásunk emeletes volt; a földszinten volt egy, majd később két zongora, itt gyakoroltam én és Péter fiam; az emeleten volt a férjem zongorája; legföljebb nagyon halaványan hallatszott a zongorázás. –

Hetenként két-három délután járt a Zeneakadémiára tanítani majd²⁴ a Tudományos Akadémiára népzenei munkát végezni.

Amit általában hétvégének neveznek, a férjemmel együttes programmot nem volt szokás csinálni, életmódja a hétköznapi volt.

Édesanyját rendszeresen látogatta általában hetenként egyszer.²⁵

2

Amikor turnéra készült csak a munka beosztása változott, mert többet kellett zongorázni, gyakorolni a koncert-programmokat.

Szívesen beszélt különböző munkáiról: koncert-tervekről, levelezéseiről; a népzenei munkán részben otthon dolgozott: fonografról lejegyzett felvételeket, aztán letisztázta nagyon rendszeresen és bizonyos rendszer szerint azok csoportokban gyülekeztek.²⁶

Tervezett művekről csak nagyon keveset beszélt; ezeknek haladásáról levelekben értesített; komponálás idején a nyári szünetben külföldön magányosan tartózkodott, néha otthon.

Nagyon vigyázott arra, hogy lehetőleg elkerülje a kimerülést; nagyon mértéketes módon élt; ha éjjel későig dolgozott, vagy nem jól tudott aludni, akkor napközben pótolta.

3

Sokat²⁷ olvasott különböző nyelveken: magyar, német, francia, angol, olasz, spanyol szépirodalom, valamint tudományos írásműveket. Örült ha voltak alkalmak beszélgetni az olvasmányokról olyanokkal, akik ismerték jól a műveket.

²³ Ditta tintás felirata.

²⁴ Két olvashatatlan [kivakart] adat, valószínűleg évszámok.

²⁵ A piszkozat első lapjának hátoldalán az alábbi befejezetlen és utólag kihúzott feljegyzést találjuk: „Édesanyját és a vele együtt...” Ditta valószínűleg Bartók édesanyjának testvéreére, „Irmánénire” gondolhatott.

²⁶ A piszkozat első és második megfogalmazásban még szerepel egy mondat, amit Ditta mind a két alkalommal kihúzott. Az első lejegyzésben ezt olvashatjuk: „(Az is megtörtént, hogy behívott meghallgatni valamelyik különleges dallamot?)” Ditta-jegyzetek, piszkozat, 1. lap. Második alkalommal ugyanezt a mondatot már kérdő- és zárójel nélkül jegyezte le. Ditta-jegyzetek, piszkozat, 2. lap.

²⁷ Először „Nagyon sokat”

József Attilával az összeismerkedést egy orvos ismerősünk segítette elő, aki nekem és J.A.-nak közös orvosunk volt.²⁸

Koncertekre nagyon ritkán ment el; főleg csak a saját műveinek a bemutató előadásaira és Kodály Zoltán műveinek bemutató előadásaira.

Lemezeket is szerzett azért, hogy megismerjen műveket: például Stravinsky, vagy exotikus zeneműveket.

A parasztzene gyűjtése körülbelül 1920-ig tartott; aztán néhány alkalmi gyűjtés, vagy találkozás történt parasztokkal. Ilyenkor szerzett 1–2 kancsót, vagy szőtttest.²⁹

4

Népdal-éneklés gyakori volt az ő zongorakíséretével és utasításaival; Péter is tanult népdalokat énekelni és zongorázni. (Mikrokozmosz I. füzetben is)³⁰

A természet nagyon sokat jelentett neki szellemileg, lelkileg, fizikailag; nagyon szerette a hegyvidéket, a magaslati helyek különleges növényeit, virágait. Ezért növényeket, rovarokat gyűjtött, melyeket gondozott³¹ szak-tudással.

Nagyon szerette az alföldi családi nyaralásokat.

5

Kezdetől voltak zongoraóráim férjem vezetésével;

sokat zongoráztunk triókat, quartetteket két zongorán;

de nyilvános koncertezés-tervről csak akkor értesültem, amikor 1937 nyarán a „Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre” c. művet komponálta.

Nagy örömet jelentett;³²

az alkalmazkodni tudást nagyon fontosnak tartotta.³³

Az említett műveket: „-----” csak koncerteken, vagy rádióban játszottuk, más-kor nem kerültek elő.³⁴

A dedikációkhoz nem fűzött kommentárt.

²⁸ Hiányjel; a kiegészítés a kéziratban nem szerepel.

²⁹ A pizskozatban Ditta bővebben írt Bartók népzene gyűjtő munkájáról: „A paraszt művészet gyűjtése a régi idők; pl. a bútorok 1809 [recte 1908] táján készültek. A szőttesek, kerámiák mindezeknek a megszerzése a népzenei gyűjtő utak alkalmával történtek. A későbbi időben, 1923 után előfordult néhány alkalmi gyűjtés, vagy találkozás parasztokkal; de már gyűjtőutakra nem ment.” A bekezdés végén kék tintával utólag beszúrva: „Ilyenkor szerzett egy-két kancsót vagy szőtttest. –” Ditta-jegyzetek, pizskozat, 3. lap.

³⁰ A pizskozatban: „Én is Péter is tanultunk népdalokat énekelni és zongorázni.” Kék tintával utólag beszúrva: „Mikrokozmosz I.–II. füzetben is.” Ditta-jegyzetek, pizskozat, 4. lap.

³¹ Először: „szeretettel gondozott”. A pizskozatban: „Szenvedéllyel”, majd „Nagy szeretettel gyűjtött növényeket és rovarokat”. Ditta-jegyzetek, pizskozat, 4. lap.

³² Hiányjellel betoldott mondatrés: „nagyobb és kisebb problémáknál”; először: „nagyobb és kisebb problémákat végeredményben”. Ditta-jegyzetek, pizskozat, 5. lap.

³³ Az „alkalmazkodni tudás” mondat alatt a pizskozatban egy, a kihúzás miatt nehezen olvasható szó áll: „A kamarazenében” [?]

³⁴ A pizskozatban a műveket felsorolja: „Szonáta, Mikrokozmosz-átiratok, Szvit, Mozart D-dur szonáta, Esz-dur 2 zng. verseny, Brahms, Debussy, Stravinsky, Bach, és 2 fia.” A bekezdés végén pedig hiányjel és a lapszélén egy feljegyzés: „műsorok”. Ditta-jegyzetek, pizskozat, 5. lap.

Néhány évi szünet után csak gyakoroltam; újra elővettem régebben kidolgozott műveket; zenei munkámat fivérem Pásztory Jenő kísérte segítő figyelemmel; elkezdtünk magnetofon felvételeket készíteni a lakásomon és ezt fejlesztettük.³⁵

6³⁶

1958–9-ben elkészült a teljes Mikrokozmosz sorozat, utána a „Gyermekeknek” sorozat, ezekből lemez készült; de egyéb B. műveket és más szerzők műveit is föl-vettünk.

1964-ben Serly Tibor kezdeményezésére és az ő dirigálásával Bécsben a szimf. zenekarral fölvttük a III. zongorakoncertet, ebből lemez jelent meg.

Ezután kezdtünk Comensoli Máriával 2 zong. műveket előadni rádióban és koncerteken: a II. Zenekari Szvit átírata és a 7 Mikrokoz drb.

Valamint Tusa Erzsébettel előadtuk a „Szonáta 2 zong.-ra és ütőhangszerekre”, és a „Concertot 2 zong.-ra” művet különböző helyeken.

Ezeknek a lemezei megjelentek; a 7 Mikrokozmosz drb csak Tusa E-el van meg lemezen.³⁷ –

Az utóbbi években jelenkori zeneszerzők műveit³⁸ tanulunk, kidolgozunk [sic] C.M.-val. –

7

1940 tavaszán férjem Amerikai turnéra ment és az akkori érdeklődéseinek a következménye megérlelte benne azt az elhatározást, hogy egy bizonyos időre menjünk

³⁵ A lap alján „[hiányjel], ?, Péter” áthúzva.

³⁶ A piszkozatban a 6. oldal első megfogalmazása, amelyet Ditta később áthúzott és újraírt, lényegesen több információt vagy információ-kezdeményt tartalmaz, mint a későbbi változatok. A megfogalmazás módja is más, mint az agyonjavított változatoké. Az alábbiakban megpróbáljuk rekonstruálni a számtalan áthúzás, betoldás, bekeretezés és ide-oda nyilazás alatt még valamelyest kivehető eredeti formát:

„Néhány évig csak zongoráztam, újra átvetttem régebben kidolgozott műveket, etűdöket gyakoroltam; zenei munkámat fivérem Pásztory Jenő kísérte segítő figyelemmel és elhatároztuk, hogy a lakásomon magnetofon felvételeket fogunk készíteni. Erre a célra Péter fiam küldött elsőrendű magnetofon készüléket. 1958–9-ban [sic] felvttük a teljes Mikrokozmosz sorozatot utána a Gyermekeknek sorozatot, ezek mint lemezek megjelentek. Más Bartók művekből is készült felvétel, 1964-ben Serly Tibor kezdeményezésére Bécsben az ottani szimf. zenekarral felvétel, majd lemez készült a III. zongoraversenyből.” Ezt a részt egy bekeretezett, befejezetlenül hagyott szakasz követi, amely mellé Ditta kérdőjelet tett: „1965-ben a párizsi rádióban B.B. zenei ünnepély volt a 20-as évforduló alkalmából.” Ditta-jegyzetek, piszkozat, 6. lap 1. változat.

³⁷ A piszkozatban: „Tusa E.-vel a 7 Mikrokozmosz drb. is lemezre van felvéve.” Ditta-jegyzetek, piszkozat, 6. lap 2. változat.

³⁸ A piszkozatban Ditta többet is ír ezekről a szerzőkről. Ez alkalommal is a legkorábbi és véleményünk szerint, leginformatívabb írásrteget próbáltuk meg rekonstruálni: „Az utóbbi években jelenkori zeneszerzők műveivel is foglalkozunk C.M.-val; először a Svájcban élő Kovács A. 2-zong.-ra írt művét tanultuk meg; ezután Serly Tibor, Frid G. és Geszler Gy. 2 zongorára és ütőhangszerekre [„ütőhangszerekre” utólag beszúrva] írt műveit dolgoztuk ki.” Ditta-jegyzetek, piszkozat, 7. lap.

oda és az oda utazás az év októberében megtörtént.³⁹ – Különböző koncert-tervekkel mentünk; hamarosan megbízást kapott férjem a Columbia egyetemről: a Parry féle szerb-horvát népzene rendezését; ezt örömmel vállalta.

A problémák nehezebbek voltak, mint amennyire felkészültünk.

Péter fiunk megérkezése nagy megnyugvást szerzett. –

Serly Tibor és Balogh Ernő, a régi barátok állandóan segítettek enyhíteni különböző módokon az idegenséget.

Örömet szerzett férjemnek Szigeti J.-el, Reiner F.-el együtt lenni; J. Menuhin, Spivakovsky nagyon érdekelték.

8

Kecskeméti Pál és felesége Láng Erzsébet cembaló művész jelentős szerepet vállaltak; egy házban laktunk és közel kerültünk egymáshoz. A fölmerülő problémákról beszélgettünk, bármikor együtt lehettünk; férjem zongoraórákat adott Láng Erzsébetnek, nagyra értékelte őt. --

Illés Ágota könyve valóság volt.⁴⁰

Teljes megelégedést jelentett férjem részére a „Szonáta” szóló hegedűre előadása, 1944. november 26., Jehudi Menuhin, N.Y.;

valamint a zenekari „Concerto” előadása, 1944. december 1., Serge Koussevitzky dirigálásával, Boston. --⁴¹

³⁹ A pizskozatban ez a szakasz a következőképp folytatódik: „Időközben Péter fiunk kijövetelét is tervbe vettük. Nagy megnyugvást szerzett Péter megérkezése és otlléte.” Ditta-jegyzetek, pizskozat, 7. lap.

⁴⁰ A pizskozat legalsó rétegében ez áll: „Kecskeméti Pál és felesége Láng E. jelentős szerepet vállaltak.; egy házban laktunk és fokozatosan közelebb kerültünk egymáshoz a megbecsülés és a sokra értékelés következtében. --- Láng E.-nek zongora órákat adott férjem, nagy művész volt. --”. Ditta-jegyzetek, pizskozat, 8. lap.

⁴¹ A pizskozatban: „A Concerto előadása (1944 dec.) valamint J. Menuhin szóló heg. szonáta előadása megelégedést tiszta [„tisztá” kihúzva, helyette „teljes”] örömet szerzett. --”. Ditta-jegyzetek, pizskozat, 8. lap.

VIRÁG BÜKY

An interview by László Somfai with Ditta Pásztory Bartók
on the 30th anniversary of Béla Bartók's death

The article is a transcription of an interview which was made by the Hungarian Television in Ditta Pásztory's home in Budapest in 1975. It is a precious source regarding their life and their career. Besides some personal data concerning Bartók's personality, his daily routine or his relationship with his son, Peter, we can gather information about his compositions, especially about the *Sonata for two Pianos and Percussion* which he premiered with his wife, and the works which were dedicated to Ditta, among them the *Piano Concert no 3*. She gave interesting details about the formation of the work or, in the case of the *Sonata for two Pianos*, about the circumstances of its premier in Basel and the rehearsals of its performances held in different cities in Europe.

In addition to the text of the interview, Ditta's preliminary sketches for the interview, discovered recently, are included in the appendix to the article. These sketches were deposited at the Bartók Archives by Krisztina Voit, the heir of Ditta Pásztory Bartók in 2006. The sketches, which consist of sixteen leaves of partly rough and partly fair copies, contain some additional information, among them recollection of Bartók's encounter with the Hungarian poet Attila József, which Ditta left out from the conversation.

Ritmikai személyiségek Bartók *Zongoraszonátájában**

A *personnages rythmiques* (ritmikai személyiségek) szakkifejezés Olivier Messiaen terminusa: olyan jellegzetes, körülhatárolt zenei-időbeli alakzatokat jelent, amelyek állandók vagy változók, de mindig felismerhetők. A jelenséget Messiaen a különféle ritmusképletek variációs lehetőségeivel együtt hétkötetes, összefoglaló traktátusában mutatta be.¹ Ritmusalkotó elveit Bartók nem foglalta rendszerbe, de ritmuskompozíciós gondolkodásának lényegi elemeit ismertette negyedik Harvard-előadásának fogalmazványában.² A közép- és kelet-európai feszes ritmus alapelemeinek tárgyalásakor például meghatározott, zárt ritmusalakzatokat, mintegy zenei „verslábakat” sorolt fel.³ Bizonyos ritmikai elemeknek, ha nem is a messiaeni értelemben történő „megszemélyesítésére”, de önállóságának és talán jelentésteliségének érzékelésére utal Bartók egyetlen ritmusdefiníciója is, melyet 1914-ben fogalmazott meg a *Cântece poporale din comitatul Bihor* című könyvéről megjelent bírálatra adott válaszában:

Ritmus alatt ti. különféle hosszúságú hangjegyértékeknek értelmes képletekké való csoportosulását értjük.⁴

Az „értelmes képletek”, illetve a „ritmikai személyiségek” kiemelt jelentősége fontos párhuzamot teremt Bartók ritmusszemlélete és a francia mester ritmusról való gondolkodásmódja között.

* A tanulmány eredeti formája a Zenetudományi Intézet Bartók Archívumában Somfai László 75. születésnapjára készült belső kiadványban olvasható.

¹ Olivier Messiaen, *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*. II. Edited by Alain Louvier and Yvonne Loriod (Paris: Alphonse Leduc, 1995), 91–385.

² Bartók Béla, „Harvard-előadások IV”, in *Bartók Béla írásai 1. Bartók Béla önmagáról, műveiről, az új magyar zenéről, műzene és népzene viszonyáról*, Tallián Tibor (közr.) (Budapest: Zeneműkiadó, 1989) (a továbbiakban: *BBI 1*), 178–184.

³ Uo. 180.

⁴ „Megjegyzések a román népzeneről”, in Lampert Vera (közr.), Révész Dorrit (szerk.), *Bartók Béla írásai, 3. Írások a népzeneről és a népzene kutatásáról* (Budapest: Editio Musica, 1999) (a továbbiakban *BBI 3*), 339.

Az 1926-os esztendő „új stílusát” elindító *Szonáta, zongorára, 1926* (BB 88) egyike Bartók ritmusarcú kompozícióinak. A mű egésze ritmikai alkatú, de a három tétel mozgásszerkezetének kiindulópontja a zenei ritmusnak három különböző megnyilvánulásmódja: öntörvényű-gépies folytonosság, dallam nélkülség, valamint ütemmetrikus tánclendület. A tételek között összefüggést teremtő ütőhangszerszerű hangzás, a más és más sebességű, de mindvégig érvényes feszes tempó ellenére a mozgástípusok karakterükben lényegesen eltérők. A nyitótétel (*Allegro moderato*, ♩ = 120–126) a *tempo giusto* mozgástípusnak a korai 20. század értelmezése szerinti barbár-démoni jellegzetességeit mutatja, a lassú tétel fogalmazásmódjának (*Sostenuto e pesante*, ♩ = 84) központi eleme a „ritmusban beszélő hang”⁵, míg a finálé (*Allegro molto*, ♩ = 170) tánczenei eredetű ritmustónusának alapja a változó metrum és a gyors tempó. A ritmusszerkezetre összpontosításnak kedvez az arab népzenevel összefüggésbe hozható szűkambitusú dallamosság,⁶ s a hangsínbeli tartózkodás, azaz a „semleges” hang, ami a zongora ütőhangszer-használatának a következménye.⁷

Bartók 1926-os, ritmus és dallam kényes egyensúlyát az előbbi javára radikálisan megbontó⁸ zeneszerzői stílusának kialakításában paraszttzenei ritmikai eljárás-

⁵ Bartók kifejezése a népzenei „táncszó” jellemzésére. Lásd uő., „A hangszeres zene folklórja Magyarországon”, in *BB1* 3, 57.

⁶ Lásd Vikárius László észrevételeit az *1. zongoraverseny* meghatározó stílusjegyeinek eredetéről. In uő., *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában. A hatás jelenségének értelmezéséhez* (Pécs: Jelenkor, 1999), 131.

⁷ „A zongorahang semleges jellegét régóta felismerték. Nekem azonban úgy tetszik, hogy igazi jellegzetességét csak az a mostani törekvés használja ki, amely ütőhangszerként kezeli.” In *Bartók Béla Összegyűjtött írásai*, I. Szöllösy András (közr.) (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1967) (a továbbiakban: *BÖI*), 793.

⁸ Bartók a zene melodikus és ritmikai összetevőinek egyensúlyát tartotta ideálisnak. Tanúsítja ezt Percy Grainger *Melody versus Rhythm* című cikkére adott válasza: [...] *die Menschheit von Natur aus und in gleichen Masse sowohl die „melodious” als die „rhythmic” Musik begehrt und benötigt. Ich fühle die Gleichberechtigung beider Arten und als das vollkommenste musikalische Werk betrachte ich jenes Werk, welches beide Arten zusammenfasst. Und dieses Werk ist meines Wissens und meinem Gefühle nach, J. S. Bach’s Werk.* ([...] az emberiség természeténél fogva ugyanolyan mértékben kívánja és látja szükségét a „melodikus” és a „ritmikus” zenének. Én mindkét fajtát egyenjogúnak érzem, és a legtökéletesebb zenei műnek azt a művet tekintem, amely mind a két fajtát egybefoglalja. És ilyen mű, tudomásom és érzésem szerint J. S. Bach életműve.) In *Bartók Béla levelei.* Demény János (szerk.) (Budapest: Zeneműkiadó, 1976), 398–400; lásd még Bartók Béla, „Válasz Percy Graingernek”, in *BÖI*, 646–647.

Az 1926-os zeneszerzői stílus kivételességére utal az életműben Bartók egy saját stílusfejlődésére vonatkozó, 1941-es visszatekintő nyilatkozata is: *I myself believe, have developed in a consistent manner and in one direction, except perhaps from 1926* [...] (Ami engem illet, úgy hiszem, hogy következetesen és egy irányban fejlődtem, kivéve talán 1926-tól [...]) A fordítás a szöveg-részlet Vikárius László közlésében megjelent, pontosított magyar nyelvű változata. In uő., *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában*, 133. Nem lehet kizárni azt sem, hogy nyilatkozatában Bartók kifejezetten az 1926-os esztendő kivételességét kívánta kiemelni. Erre az értelmezési lehetőségre figyelmeztet Somfai László. „Classicism as Bartók Conceptualized It in His Classical Period 1926–1937” című tanulmányában, *Die klassizistische Moderne in der Musik des 20. Jahrhunderts*. Hrsg. Hermann Danuser (Basel: Paul Sacher Stiftung, 1997), 130.



1. kottapélda. *Zongoraszonáta* (1926), I. tétel, 1–6. ütem

sok ösztönzése mellett döntő szerepe volt Stravinsky ritmuskezelésének. A nagy orosz kortársnak nemcsak újklasszikus korszakában érvényes ritmikai eljárásai inspirálhatták Bartók 1926-os ritmusstílusát, hanem korábbi, „oroszos periódusának” ritmusalkotó elvei is. A kompozíciós lehetőségeknek a különböző hatások együttes érvényesüléséből adódó gazdagságára vezethető vissza, hogy korabeli konstruktivista kezdeményezésekkel és „tisztán” neoklasszikus irányú törekvésekkel⁹ szemben Bartók ritmusra támaszkodó tárgyyszerűsége a dallamot nem semlegesítette, és nem is üresítette ki, hanem tehermentesítette azzal, hogy „tartalmait” a ritmusba helyezte. A „ritmusban maradás” elvének legradikálisabb megvalósulása az életműben a *Zongoraszonáta*.

I.

A concertáló-motorikus indító tétel hangvételét Bartók másfél évtizeddel korábban komponált, egyetlen *Tempo giusto* utasítású zongoradarabjának, az *Allegro barbaro*nak (BB 63) tónusával szokás rokonítani. A hasonlóság valóban szembe-tűnő; az ütőhangszerszerűség, a ritmus előtérbe kerülése őrzi a korábbi zongoramű emlékét. A *Szonáta* időszerkezete azonban lényegileg más (1. kottapélda): az eltérő logikájú műfaj és a mérsékeltbb feszes tempó (♩ = 120–126) megkülönbözteti a nyitótétel ritmikai duktusától a testvérdarab lendületes, folyamatszerűen előrehaladó jellegét.

A döntő különbség az *Allegro barbaro* és a *Zongoraszonáta* időkezelése között az akcentusok eltérő alkalmazásmódja. A hangsúlyozottan *tempo giusto* darab első ütemének „jó ütemrészét” Bartók hangsúlyrendjében a legerősebb kiemelés, *sff*-val jelölt akcentus¹⁰ erősíti meg. Ezzel szemben a *Szonáta* kezdetének elmosódtak a metrikai körvonalai. Nem egyértelmű a Bartók ritmusrendszerét többnyire megha-

⁹ Bartók középső alkotóperiódusának ritmusstílusára vonatkozóan a sokértelmű „neoklasszikus” jelzőnek csakis szorosabb, neobarokk értelme érvényes. Bartók és a neoklasszikus irány viszonyáról lásd Somfai, *Classicism as Bartók Conceptualized It*, 124.

¹⁰ Bartók akcentus-jelölésmódjainak értelmezéséhez lásd Somfai László, *Bartók Béla kompozíciós módszere* (Budapest: Akkord Zenei Kiadó, 2000), 267.



2. kottapélda. 13–16. ütem

tározó „felütés nélküliség”, vagyis az *arsis-elv*¹¹ érvénye. A *crescendo villa*, s mindjárt a következő ütemben fellépő ellen-akcentusok megingatják a kottaképpen szilárdnak mutatkozó ütemrendet. Miközben a tempó az első pillanattól adott, a metrum, legalábbis a hallás számára a második téma kezdetéig (38. ütem) meghatározhatatlan. A főtéma központi, repetáló hangja gyenge ütemrészen szólal meg. A rávezető hangerő-növekedés miatt a sebességet megadó pontozott ritmus ütemelőző jelleget kap, míg a második ütem legerősebb súlyát hangsúlyos ismétlődő hangok tompítják. Az első hangerőtöbblettel kiemelt metrikai súly, s vele a ritmusbeli disszonancia átmeneti oldódása a 14. ütemben következik be (2. kottapélda).

A kezdet ritmikai összetettsége, a természetes ütemsúlyok megkérdőjelezése nem jellemző Kelet-Európa népi *tempo giusto* stílusára, amely a ritmikai polifóniát – amint Bartók negyedik Harvard-előadására készülve egy lapszéli jegyzetben a kelet-európai népzene fogyatékoságaként megemlíttette – nem ismeri.¹²

A szonátatétel főtéma-területe, bár szabályosan sorakozó, általában 2/4-es ütemekből épül fel,¹³ nem „magyar giusto” karakterű. Ritmusa kötött, de nem abban az értelemben, ahogyan Bartók a kelet-európai feszes ritmust később meghatározta.¹⁴ A mozgás jellege inkább az arab paraszti tánczene ritmikájával állítható párhuzamba. Az erőtöbbletből származó akcentusok sokfélesége emlékezetbe idézi az arab népzene hangszínkülönbséggel létrehozott ritmusképleteit, amelyekre a zeneszerző a Biskra vidéki arabok népzenejét ismertető cikkében hívta fel a figyelmet:

¹¹ Bartók Béla, „Harvard-előadások IV”, in *BBI* 1, 178. Az *arsis* metrikai szakkifejezés eredetileg a táncban és később a görög metrikában a láb emelését, ennek megfelelően az ütem súlytalan, gyöngye részét jelentette, mert a súlyos résznek a *thesis*, a láb földre helyezése felelt meg. Lásd Paul Walker „Arsis, thesis” szócikkét in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, II. Stanley Sadie (ed.) (London, New York: Macmillan Publishers Limited, 2001), 80. Figyelemre méltó, hogy a 4. Harvard-előadás fogalmazványának szövegében az ütemsúly jelölésére először a régi értelmezésnek megfelelő *thesis* szerepelt, amit Bartók utólag változtatott *arsis*-ra. A módosítás arról árulkodik, hogy Bartók kezdetben eredeti értelmükben használta ezeket a metrikai fogalmakat, vagy legalábbis bizonytalan volt azok értelmezésében.

¹² Bartók Béla, „Harvard-előadások IV”, in *BBI* 1, 184.

¹³ Uo., 178.

¹⁴ Uo., 178–180.



3.a kottapéllda. 31–34. ütem



3.b kottapéllda. 7–12. ütem

„Az ütőfelület közepén és szélén megütött hangok közt feltűnő nagy a színelkülönbség. Ennek, meg a különféle hangsúlyozási lehetőségeknek kihasználásával, továbbá az ütéseknek jobb- és balkéz közt történő tervszerű elosztásával rendkívül változatos ritmusképleteket hoznak létre már akkor is, ha az egyes ütések időmértéke egyforma.”¹⁵

Bartók a jellemzést 1926-os *Szonátája* első tételéről is megfogalmazhatta volna. Bár saját *Zongoraszonáta*-interpretációját hangfelvétel nem őrzi, nem lehet kizárni, hogy a hangsúly-jelölésmódokban rendkívül változatos kottakép a nyomtatékból származó akcentusok erősségkülönbségein túl eltérő ütőhangszer-effektusokra, hangszín-rétegekre is utal.

A főtéma terület (1–35. ütem) ritmusának célra irányultságát alapvető kettősség gátolja: a gépies-szakadatlan nyolcadlüktetés és a monotóniát megtörő ellenritmus feszültsége.¹⁶ A disszonancia végül az időszerkezet széteséséhez vezet (17–35. ütem). A első témaszakasz felbomlása (31–35. ütem, *3.a kottapéllda*) egyúttal egy korábbi „témalikvidáló” eljárásra (7–11. ütem, *3.b kottapéllda*) utal vissza.

Az egyenletes nyolcadlüktetés menetét elsőként megállító sforzato akkordok aszimmetrikus, 3+3+2 tagolású, hemiolaszzerű alakzatot mintáznak, melynek a balkéz szólamában negyedszünettel induló időbeli fordítása jelenik meg (2+3+3):

¹⁵ Bartók Béla, „A Biskra-vidéki arabok népzeneje”, in *BBI* 3, 88–89.

¹⁶ A jelenséget Frigyesi Judit „változatlan háttér előtt zajló ritmikai variációnak nevezi”. Lásd Frigyesi Judit szakdolgozatának „Az 1926 utáni zongoraművek sajátos polimétrikus szerkezete” című fejezetét. In *uő.*, *Ritmusvizsgálatok a 20. században. Aszimmetrikus ritmusok és polimetria Bartók egy sajátos ritmikai stílusában* (kézirat) (Budapest: Bartók Archívum, 1981), 100.



36–37. ütem

Ennek a komplementer, mozgást fékező ritmusszerkezetnek egyenletes változata választja majd el a második témát a harmadiktól (55–56. ütem).

A kromatikus második témának vagy első melléktémának a *Táncszvit* első tematikus szakaszára emlékeztető metrikája a főtémáénál plasztikusabb. A kelet-európai népzene ritmusrendjéhez közelítő világos, természetes ütemrend megjelenése a „mesterséges” metrikai szabályoknak engedelmessé váló főtématerületet követően nyugvópontot jelent a ritmusszerkezetben (4. kottapélda).

Noha az egyenletes ütemmetrumot időnként betoldások és ritmusszűkítések hangolják el,¹⁷ (48, 50, 51. ütem) a téma egésze konvencionális metrikájú. A hangvétel giusto jellegű, ütemsúlyon kezdődő ritmusformulából alakul ki, mégis – különösen az előzmények ritmuseseményeihez viszonyítva – lírai karakterű. A váratlan hangsúlyok nem eredményeznek polimetrikát: inkább kiemelik, mintsem megingatják a téma feszes tartását.

Az ellenmozgásos harmadik, melléktéma-rangú formarész ugyanezekből az elemekből teljesen más hangulatú képet teremt (5. kottapélda).

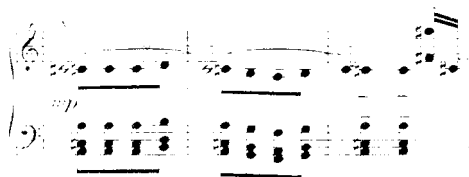
A harmadik tematikus szakasznak a felépítése emlékeztet Stravinsky „oroszos periódusának” rövid motívumokat ismételtető szerkesztésmódjára, amelyet Bartók 1931-ben a következőképpen jellemzett:

„Feltűnő egyébként, hogy Stravinsky úgynevezett »oroszos« periódusában, a »Sacre du Printemps«-tól kezdve, nemigen használ zárt formájú – három, négy vagy több sorra tagolt – dallamokat, hanem ehelyett 2-3 ütemes motívumokkal dolgozik, úgy, hogy ezeket »ostinato«-szerűen egyre ismétli. Ilyen rövid, folyton ismétlődő primitív motívumok nagyon jellemzőek egyébként az orosz zene bizonyos kategóriájára. Nálunk a dudazenéből, az araboknál a paraszti tánczenéből ismert ez a szerkesztési mód. Talán része van a tematikus anyag primitív szerkezetének is abban, hogy Stravinsky műveinek fölépítése olyan sajtóságon darabos, mondhatnám, mozaikszerű, abban a régebbi periódusában. Másrészt valami egészen különös, lázasan izgató és felkorbácsoló hatása van ilyen primitív motívumok folytonos ismétlődésének, már magában az ilyenfajta népzében is. Százszorosán fokozódik ez a hatás, ha olyan ezermester, mint Stravinsky, a súlyviszonyok legprecízebb mérlegelésével torlasztja egymásba ezeket az önmagukat hajszoló motívumkomplexumokat.”¹⁸

A ritmika töredezettsége összefügg a téma hangnemi elmosódottságával. A töredékszerű dallamok harmóniai teherbíróképességére Bartók ugyancsak Stravinsky zenéjével kapcsolatban figyelmeztetett, mégpedig a *Falun* ritmusstílusát (1924, 1926)

¹⁷ Elsőként Kárpáti János vonatkoztatta az „elhangolás” eredetileg hangnemi struktúrákkal összefüggésben alkalmazott terminusát ritmikai folyamatokra. Lásd uő., „Perfect and Mistuned Structures in Bartók’s Music”, *Studia Musicologica* 36 (1995/3–4), 365–380.

¹⁸ Bartók Béla, „A népi zene hatása a mai műzenére”, in *BBi* 1, 144.



4. kottapélda. 44–46. ütem

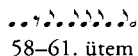


5. kottapélda. 57–62. ütem

valószínűleg közvetlenül ösztönző¹⁹ *Pribautki* elemzésekor 1920-as *A népzene hatása a mai műzenére* című cikkében:

„Ezeknek a motívumoknak, amelyek önmagukban vége egytől egyig gyökerükben tonálisak, jellemzően rövid lélegzetű volta olyan fajta hangszerkíséretre ad alkalmat, amely a motívumok hangulatára igen jellegzetes, többé-kevésbé atonális hangfoltok sorozatából áll.”²⁰

A *Szonáta* vélhetőleg Stravinsky-ihlette témájának hangnemi kettősségét a polimetrika hiánya ellensúlyozza. Az akkordokra támaszkodó szerkezet azonban nem jelent sem egyhangúságot, sem pedig metrikai egyensúlyt: a melléktema nem állóképszerű, hiszen – ahogyan Bartók jellemezte Stravinsky hasonló ritmusszerkezeteit –, motívumai „önmagukat hajszolják”.²¹ A nyolcadmozgást metrumváltások oldják, és a hangsúlyokkal megjelölt vagy *legato* ívvel összefogott hangértékekből – mint majd egy évtizeddel később a húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára írt *Zene* szonátatételének kidolgozásbeli fúgatéma-idézésében – ütembe nem zárható, aszimmetrikus időalakzat bontakozik ki:



¹⁹ Tallián Tibor, *Bartók Béla* (Budapest: Gondolat, 1981), 162.

²⁰ *BBI* 1, 103.

²¹ Lásd a 15. jegyzetet.

6. kottapélda. 74–83. ütem

7. kottapélda. 116–118. ütem

A negyedik témához vezető rövid átmenet (69–75. ütem) erősen polimetrikus. A melléktemából származó, ritmikai alapú, egyenletes osztinátó rendjét „kívülről érkező”, *fortissimo* utasításokkal kiemelt anapestusz-figurák törik meg. A metrikai „ütközetet” az osztinátó megszilárdulása zárja le a negyedik, egyértelműen ütemmetrikus téma elindításával (6. kottapélda).

Az „előkész” téma világosan tagolt mondókaritmusát független, többféle metrum szerint is értelmezhető „forgó” osztinátó ellenpontozza. Ezzel szemben az arpeggio keretbe foglalt ötödik téma a világos ütemmetrikus rend szerint szerveződő második téma rokona. Míg azonban a közös indító ritmusalakzat első megjelenésekor (4. kottapélda) vonalszerűen halad előre az időben, második változatának előrehaladását az eltérő artikuláció mellett negyedlüktetést hangsúlyozó arpeggiók és ellensúlyokat képző sforzatok gátolják (7. kottapélda).

Az expozíció ritmikai-metrikai szerkezetét egészében fokozatos egyszerűsödés jellemzi. Az egyenletes ütemmetrika érvényét minden lehetséges módon kétségbe vonó főtéma-területtől a záró tematikus szakaszban az egyik legegyszerűbb

8. kottapélda. 150–159. ütem

zenei mozgásfolyamathoz, a negyedekből és nyolcadokból építkező *tempo giusto*-hoz érkezünk. A dуда ritmusú arpeggiókba foglalt „mondóka” eltérő szótagszámú sorokból (10, 8, 6, 4. ütem) szerveződik ugyan strófává, de a mozgásfolyamat egyöntetű marad, mivel a szótagcsoportok szorosan kötődnek a kétnegyedes ütemrendhez.

A kidolgozás metrikailag a legösszetettebb formaterület. Kezdeti szakasza, amely az exozicció negyedik (záró-) témájához vezető polimetrikus területet fogalmazza újra, miként ott, ugyanúgy ezen a helyen is megbontja az exozicció végére megszilárdult ütemmetrikus rendet. A „visszaverődő” anapesztusz elemek az osztinátóval szemben önálló metrikai folyamatot képeznek (135–151. ütem). A két egyidejű, egymástól mégis független ritmusciklus együtt haladását az exozicció záró- és főtéamotívumainak idézésénél fellépő ütemváltások (141, 145, 148. ütem) tovább bonyolítják. A metrumváltások, mint a nyitótételben általában, itt sem sürgetők, hanem olyan ütembetoldásokkal vagy ütemtágításokkal járnak együtt, amelyek az újramondott tématorédek megvilágítására szolgálnak. Az időtartam-többletek tempómódosulás nélkül alakítják rugalmassá az alapjaiban merev metrumkeretet. A második téma visszaidézése előtt a poliritmika újra metrum nélküiséghez vezet: a kétnegyedes forgó osztinató motívum metruma – amint a gerendák három nyolcadot egybefogó írásmódja figyelmeztet – ártelmeződik. A páros ütemek egymásra következését megszakító 3/8-os mozgás lassítja a zenei idő előrehaladásának folyamatát, azaz tempóváltozás nélküli ritartandót eredményez. Az átvezető-előkészítő ütemekben dinamikai kontraszt emeli ki a jobb- és balkéz motívumainak önállóságát (8. kottapélda).

A két mozgásfolyamat egységesülésével a ritmikai disszonancia is feloldást nyer: a második téma kidolgozásbeli megjelenésével megszűnik a polimetrika. Feladatát,

9. kottapélda. 259–268. ütem

az egyenletes ütemmetrika fellazítását az ütemváltások és a metrikailag gyenge ütemrészeket kiemelő sforzato ütések veszik át.

A rekapituláció közeledtét a kidolgozásban önálló tematikus területté fejlesztett, figyelemfelkeltő anapesztuszok jelzik. A főtématerület korábbi egyenletes-gépies metruma nélkül, csak jelzésszerűen tűnik fel a visszatérésben. Az expozícióban túlhangsúlyozott nyolcadlüktetés háttérbe húzódik, csupán a töredezett tizenhatod-motívumok időmérő alapjául szolgál (195–208. ütem). A negyedik témát Bartók a kóda előtt, szilárd metrumú, változatlan ritmusában idézi vissza.

A kódában bekövetkező tempóváltozás a szonátatétel legjelentősebb ritmikai eseménye. Az egymásból alakuló témák, a poliritmikus, de változatlan tempójú átvezetések mintha csak ezt az egyetlen lényegi változást készítenék elő. A kóda „tartalma” a régi és az új tempó ütközése (Allegro moderato, ♩ = 120–126; Più mosso, ♩ = 144), (235–236; 246–247; 254–255). Az accelerando a zárószakaszban törvényszerűen polimetrikába torkollik, de a nyolcadmozgás feszes üteme a zárlatban nem esik szét, csak átértelmeződik: a kétnegyedes alaplüktetés fölött egy másik, hármastüktetésű, 3+2+3 belső tagolódású ütemtípus alakul ki. Az aszimmetrikus nagyütem, amely a záróakkordot megelőzően háromszor hangzik el, végérvényesen feloldja a páros ütemű, feszes nyolcad osztinató gépiességét (9. kottapélda).

A nyitótételben a ritmusnak mindvégig formaalkotó szerepe van. Annak ellenére, hogy a szonátatétel nem ritmuskompozíció, tagolásának legfontosabb eszköze a ritmusbeli „disszonancia” és „konszonancia” váltakozása:

Expozíció
 polimetrika (1. (fő-) téma) – ütemritmika (2., 3., 4., 5. téma)
 Kidolgozás
 polimetrika (135–154. ütem) – ütemritmika metrumváltásokkal (155–181. ütem)
 Rekapituláció
 polimetrika + ütemváltás (1. téma) – egyenletes ütemritmika (4. téma) – tempóváltozás
 + polimetrika (kóda)

Míg a tételkezdetet a ritmusbeli „tonalitás” hiánya, a metrum nélkülség káosza jellemzi, a népzeneitől ihletett tematikájú szakaszokban, ha nem is szilárdul meg egészen a metrika, jól érzékelhető az ütemritmika. Az átmenetek rendszerint megkérdőjelezzik a megelőző tematikus szakaszok alaplétketését: a fő tematikus területek kezdetét kettőnél több rétegű, „ritmus nélküli” áramlássá oldódó polimetrika és figyelemfelkeltő ritmikai motívumok készítik elő. A tételzárlat az átmeneteknél fokozottabb belső feszültségű, mert „a kettőnél több egyidejű sík egymásra illesztéséből létrehozott bonyolultabb helyzetek neutrálisabb hatásúak; a csupán két féleség ütköztetése, kivált ha közülük az egyik markáns ostinato, felajzóbb, mert még átélhető ritmikai izgalom.”²²

II.

A C tonalitású lassú tétel, ellentétben a mozgáselvű, dinamizmussal teli kerettételekkel állóképszerű. A dal koncepció mellett a változatlan érzetét erősíti a hallgatóban tempóváltozás nélkülség, és hogy háttérbe húzódnak a nyitótételt meghatározó erő- és energiaelvű akcentusok: a lírai elem, az „ősi lárma” kibontakoztatása időtartamokban valósul meg.

A kezdőtéma hangrepetíció – valaki személytelen időmúlásjelek ritmikai foglalatában, szillabikus giusto (giusto syllabique)²³ ritmusban énekel (*10. kottapélda*).

A ritmustéma beszédszerűségét kiemeli regisztere, a természetes emberi hang magassága. Az egyidejű ellenszólam Bartók magánbeszéd-tónusának jellegzetes kísérő ritmusfoglalata: ametrikus osztinató. A nem egyenletes akkordisméltódság a zenei időben mozdulatlan ritmuskeretet alkot. A belső metrum azonban a tétel hatvankét ütemén keresztül mindvégig folyamatos és egyenletes: nincs tempóváltozás. Az ütemvonalak nem csak a tájékozódást segítik; a hangisméltó beszéd-dallam tagolásában éppúgy fontos szerepük van, mint a vele párbeszédet folytató polifon ellenanyag hangsúlyrendjének kialakításában. Ebben a tételben a ritmus egyetlen eleme sem gépies, mindkét alapanyag, a recitativo jellegű első és a korálszerű másó-

²² Somfai László, „Analízis-jegyzetlapok az 1926-os zongorás esztendőről/VI. Metrum-törő ritmizálási praktikák (Zongoraszonáta, 1. zongoraverseny)”, in uő., *Tizennyolc Bartók-tanulmány* (Budapest: Zeneműkiadó, 1981), 172. Lásd még ezzel kapcsolatban: Arnold Elston, „Some Rhythmic Parctises in Contemporary Music”, *The Musical Quarterly* 42 (1956), 319–320.

²³ Constantin Brăiloiu szakkifejezése. Lásd uő., *Opere I.* (București: Editura Muzicală, 1967), 173–233.

Sostenuto e pesante, ♩ = 84

The image shows a musical score for piano, measures 1-6 of the second movement. The tempo is marked 'Sostenuto e pesante' with a quarter note equal to 84 (♩ = 84). The score is in 4/4 time. The right hand plays a melodic line with a mix of eighth and quarter notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and moving lines. Dynamics include forte (f) and piano (p).

10. kottapélda. II. tétel, 1–6. ütem

dik téma is parlando lélegzésű, mivel az ütemmetrikus, gyökerében lassú tánc-tartású mozgásfolyamatot változó ütemek oldják.

A kezdő ritmus-sorpár mindössze két hangértékből építkezik. A ritmusban maradó dallam, mintha csak két időmértékes verssor elvont, szövegtelen képletet mintázná. A lüktetés alapelemei nem dinamikus hangsúlyok, hanem időtartamok. A jobbkéz szólamának ritmusfolyamata alapértékekben, additív kompozíciós elv szerint szerveződik. A bizonytalan metrumérzetet először két félkotta, azaz jambikus lüktetést eredményező „hosszú szótag” közbeékelődése teremti meg. A két hosszú hangérték többletidőtartamból származó jelentőségét a balkéz komplementer jellegű ellenszólama és az ütemvonal dikrálta metrikus súlyok egyképp megerősítik. A bővített ritmusváltozat, a második, két hangmagasságot (*e-d*) érintő dallsor „elhangolt” ritmikus struktúra benyomását kelti, mivel a lényegi mozzanat, az első hosszú hangérték megjelenése súlytalan ütemrészben következik be, a jambikus alaképlet daktilus jellegű ($\underline{\underline{e}} \underline{\underline{d}}$) alakzattá formálódik.

A „dal” második strófájában, bár a hangok időtartamaikban változatosabbak, magmarad a ritmusbeli ökonómia. A hangerőben fokozatosan erősödő kezdő alaképlet lezáratlan ritmusmotívuma ($\underline{\underline{e}} \underline{\underline{d}} \underline{\underline{e}} \underline{\underline{d}}$) később a trió szakasz fő ritmikai anyaga lesz (24–29. ütem). Ellenritmusa szimmetrikus antiszpasztusz, Bartók ritmusrendszérének legzártabb „ritmikai személyisége”, amelynek ismétlődő csonka formája ($\underline{\underline{e}} \underline{\underline{d}}$) vezet vissza a kezdet első visszatéréséhez.

A középrész legato negyedmozgása a *Kékszakállú herceg várából* jól ismert jellegzetes bartóki lánc-osztinátónak töredezett változata. Az egyenletesen egymásba kapcsolódó negyedhang-csoportok ismétlődését, egy helyben forgását a dinamikai folyamat fokozza várakozássá. Az érkező ritmikai és harmóniai motívum a második téma kezdősora, amelynek tágas ambitusú dallama kromatikussá szűkül. A melodikus elem változása együtt jár a kibontakozni nem tudó ritmusképletek zártabb, csaknem szimmetrikus változatainak megjelenésével. (30–31. ütem, 34–35. ütem:

11. kottapélda. 42–49. ütem

♩ ♩ ♩ ♩ ♩). A tétel tartalmi súlypontja a három központi „ritmikai személyiségnek”, az antiszpasztusznak, a repetáló beszédritmusnak és a mozdulatlanságból kitörni vágyó ritmusalakzatnak egybekapcsolódása (11. kottapélda).

A visszatérést ötös ritmusmotívumok készítik elő, és az ismétlődő hang is ötös ritmusfoglatatot nyer. A ritmusmonológ nem fejeződik be, hanem feloldatlanul megszakad: zárógondolatát előzményektől idegen ütős effektus szakítja félbe.

III.

A rondótétel időszerkezete, mint a Bartók-táncfináléké általában, ütemmetrikus rend és metrikai oldottság, időbeli és idő feletti ritmusfolyamatok keveréke. Az indító ötfokú sorpárnak azonnali ismétlődése mindjárt a tétel kezdetén egyenletes ütemérzetet biztosít. A nagyütemen belül azonban ellentétes karakterű ritmusalakzatok követik egymást három-, négy- és kétnyolcad értékű ütemekben: $3/8$, $2/4$, $2/4$, $1/4$ (♩♩; ♩♩; ♩♩♩; ♩). Az önmagukban összegegyeztetetlennek látszó ritmusszemélyiségek azonban, elsősorban a táncülktetésnél gyorsabb tempónak köszönhetően, zökkenőmentesen ötvöződnek harmonikus mozgásfolyamattá. Ezért ebben a tételben a ritmikailag konzonáns szakaszokat a változó metrumú népdalszerű strófa visszatérései képviselik, amihez hozzájárulnak az átvezető jellegű területek szélsőséges ütemváltásai is (12. kottapélda).

A közzjátékok mind az alapmotívum változatai. A variációs technikák mögött a népi hangszeres gyakorlat díszítő eljárásai húzódnak meg, melyek a népzeneben is elsősorban ritmst is érintő beavatkozások.

Az első epizód kétnegyedes lüktetése a szonátatétel kezdetének mozgástípusát idézi vissza, poliritmikától mentes, szilárd metrumkeretben. A rondótéma első

Allegro molto, ♩ = 170

12. kottapélda. III. tétel, 1–12. ütem

poco rit. *a tempo*

f

13. kottapélda. 71–82. ütem

változata a ritmikai többszólamúság mellett az ütemváltozást is nélkülözi, ami a táncfinálébeli főtéma lendületének legfőbb erőforrása volt. Az *a tempo* szakasz kanasztánc ritmusa a konvencionális ütemritmika szellemét idézi azzal, hogy idegen ritmuskeretbe, egyenletes ütemekbe foglalja a főtéma eredetileg rugalmas metrikájú *tempo giusto* anyagát (13. kottapélda).

A rondótéma első visszatérésének második dallamsorában Bartók a szótagszám-szaporítással történő ütembővítés eljárását alkalmazza. Az ütemmetrika kiegyensúlyozott rendjét a kisütemek egyenletességének megszűnté (ami az ötnyalcados

14. kottapéllda. 100–110. ütem

15. kottapéllda. 143–145. ütem

16. kottapéllda. 209–212. ütem

ütemek közbeekelődsének a következménye) alapjaiban nem ingatja meg, hiszen az egyenletes ütemmetrika tágasabb léptékben megőrződik a nagyütemekben (14. kottapéllda).

A második közjátékban a ritmusértékek aprózásánál is jelentősebb változtatás a metrumváltás, amely a ritmikai karaktert alapjaiban módosítja. A nyolcadlüktetésű epizódban a zárt strófaszerkezet is megszűnik (15. kottapélda).

A harmadik, népi hegedűs ékítőfigurákat idéző epizód a parasztfurulya-imitáció felütéses kezdetű ritmusmotívumaiból építkezik, de kétnegyedes metrumban. A „hegedűs” témavariációt megkülönbözteti a többi epizódtól, hogy „eltolt ritmikai struktúra” (shifted rhythm²⁴) bonyolítja (16. kottapélda).

A rondó-ritornell utolsó elhangzásának önálló ritmikai arculatát a még nem alkalmazott ütembetoldásoktól kapja. A *tempo giusto* tánclendületet a közbeiktatott „fölsleges” ütemek gátjain az eredetileg ütemváltásos témaváltozat sebességénél gyorsabb tempó segíti át. Fontos formaképző jelentőséget nyer a zárlat tempóváltozása. A kétszeri *accelerando* a zárótétel kódáját az első tétel lezárásához kapcsolja. A zárlati tempómódosulások biztosítják a kompozíció egészének ritmusfoglalatát.

²⁴ Benjamin Suchoff (ed.), *Béla Bartók, Rumanian Folk Music* vol. I: *Instrumental Melodies* (The Hague: Nijhoff, 1967), 45.

CSILLA PINTÉR

Personnages rythmiques in Bartók's *Sonata (1926)*

The *Sonata (1926)* seems exceptional in Bartók's oeuvre. "I myself believe, have developed in a consistent manner and in one direction, except perhaps from 1926" – as Bartók himself explained. The compositional language of this year is radically different from his earlier musical style. The difference is particularly significant from the point of view of rhythm. In the piano style of Bartók's *Sonata (1926)* rhythm and percussion effect received new significance. The composition in its entirety has a very strong rhythmical character. The delicate balance of melody and rhythm, which had always a great importance for Bartók, seems to be radically broken in this "uncommon" work.

In the recent study the rhythmical structure of Bartók's *Sonata (1926)* is discussed, focusing on the different types of its "*personnages rythmiques*" – a term introduced by Olivier Messiaen. "Rhythmic personalities" mean well-defined, always recognizable rhythmic units. Nevertheless, the analysis of the work is not restricted to these significant thematic figures, it also deals with other rhythmic phenomena, various metres, change of time, allusions to different types of dance as well as accentuation, agogic and tempi with special emphasis on their significance within the composition. Despite Bartók's heavy emphasis on rhythm, the piece's rhythmic character is far from being objective and neutral; to unveil the "meaning" of the work, an attempt has been made to explore the character and function of the essential rhythmic elements.

Bartók hangszerelést érintő revíziói
A kékszakállú herceg vára partitúráján

Hogy Bartók másik két színpadi művéhez hasonlóan *A kékszakállú herceg vára* végleges kottaszövege is hosszú évek alatt, több közbülső műalakon át formálódott, az Kroó György alapvető filológiai tanulmánya¹ óta közismert a Bartók-kutatásban. Kroó az opera rendelkezésre álló teljes kéziratot forrásanyagára támaszkodva mutatta be *A kékszakállú herceg vára* keletkezéstörténetét 1911. szeptember 20. és 1921. decembere, vagyis az autográf partitúra lezárása és a zongorakivonat megjelenése közt eltelt évtizedben. Kroó a legbehatóbban a befejezés alakulásával foglalkozott, felhívta a figyelmet arra, hogy a ma ismert befejezés 1917-ből származik, amikor Bartók alaposan revideálta az operát, s azt két korábbi befejezés-változat is megelőzte 1911-ből, illetve 1912-ből.² Írásának függelékében Kroó közölte az autográf partitúra befejező, 102–118. oldalainak, valamint a Ziegler Márta által készített zongorakivo-

* A tanulmány eredeti formája a Zenetudományi Intézet Bartók Archívumában Somfai László 75. születésnapjára készült belső kiadványban olvasható.

¹ Kroó György, „Adatok »A kékszakállú herceg vára« keletkezéstörténetéhez”, in *Magyar zenetörténeti tanulmányok Szabolcsi Bence 70. születésnapjára*, szerk. Bónis Ferenc (Budapest: Zeneműkiadó, 1969), 333–357. Angolul: uő, „Data on the Genesis of Duke Bluebeard’s Castle”, *Studia Musicologica* 23 (1981): 79–123.

² Az opera második befejezés-változatának datálása nem egyértelmű, Somfai László 1911-re, Carl Leafstedt 1911 végére–1912 elejére teszi: Somfai László, *Bartók Béla kompozíciós módszere* (Budapest: Akkord, 2000), 171, illetve Carl Leafstedt, *Inside Bluebeard’s Castle: Music and Drama in Béla Bartók’s Opera* (New York, Oxford: Oxford University Press, 1999), 142–144. Annyi bizonyos, hogy Bartók azután fogott a befejezés újrakomponálásához, hogy megkapta Párizsból Balázs Béla új szövegváltozatát, és az is, hogy a Rózsavölgyi és Társa által meghirdetett operapályázatra már az új változatot adta be. „Balázs 1911. október 11. és 1912. eleje között tartózkodott Párizsban” – írja Vikárius László, aki szerint az új szövegváltozat „talán már októberben elkészült”: Vikárius László, *Kommentár Bartók Béla A kékszakállú herceg vára, op. 11 zongorakivonatának autográf fogalmazványához* (Budapest: Balassi Kiadó, MTA Zenetudományi Intézete, 2006), 32. A Rózsavölgyi-pályázatra beadott partitúráról Ziegler Márta Bartók édesanyjának 1912. február 15-én küldött levelében ezt olvashatjuk: „A Kékszakállú partitúrájának a végét is most másoltam le (azt a részt, amelyet kopista írt), febr. végén nyújtja be B. a Rózsavölgyi pályázatra [...]”: *Bartók Béla családi levelei*, közr. ifj. Bartók Béla és Gomboczné Konkoly Adrienne (Budapest: Zeneműkiadó, 1981), 217. Az opera 2. befejezés-változata ezek szerint legkorábban 1911. októberének végén, legkésőbb 1912. februárjának elején készülhetett.

nat-másolat utolsó oldalának fakszimiléjét is. Felsorolta továbbá a húzásokat, rövidítéseket, utólag betoldott ütemeket, illetve a néhány, ezzel az 1917-es teljes revízióval egyidejű hangszerelési változtatást is. Kitért a kottaszöveget érintő legkésőbbi Bartók-javításokra is, amelyek az Universal Editionnál 1921 végén megjelent zongorakivonat 2. korrekturelevonatának fennmaradt oldalain olvashatók. A befejezés kérdéskörén túl Kroó elsősorban az énekszólamok változását mutatta be.

A kékszakállú herceg vára filológiai kérdéseit és keletkezéstörténetét szintén igen mélyrehatóan vizsgálta Carl Leafstedt, aki újraolvasta az opera kéziratot forrásanyagát, és monográfiájában egész fejezetet szentelt Bartók későbbi revízióinak.³ Ő hívta fel a figyelmet a hangszerelési változtatások közül arra, hogy az eredeti partitúrában még nem szerepelt sem celesta, sem xilofon, ezek csak az 1917-es revíziókor kerültek be. Leafstedt részletesen vizsgálta az egyes források tartalmát, fontos megfigyeléseket tett lehetséges keletkezési idejükkel, illetve a komponálás 1911 nyári mikro-kronológiájával kapcsolatban, továbbá ő hívta fel a figyelmet arra, hogy Bartók nem egy, hanem egymást követően két pályázatra is benyújtotta az operát. Monográfiájában Leafstedt – az autográf fogalmazvány alapján – átirásban közölte az opera eredeti befejezését. Ezt a végleges változattal összevetve megállapította, hogy az 1911-es változat gyakran még erősen debussys, nem funkciós, színező harmóniavilágát Bartók hat esztendővel később bonyolultabb, disszonánsabb harmóniákkal jelentősen átalakította.⁴

A kékszakállú herceg vára keletkezéstörténetéről és filológiai kérdéseiről a legújabbban Vikárius László írt a mű autográf fogalmazványának, vagyis első teljes, ének-zongorakivonat formájú leírásának hasonmás kiadását kísérő kommentárfüzetben.⁵ Tanulmányában Vikárius részletekbe menően ismertette a fogalmazvány tartalmát, írsajátságait, rétegeit, és a rendelkezésre álló közvetlen és közvetett adatok alapján a lehető legnagyobb részletességgel mutatta be a mű keletkezéstörténetének az első változat megszületéséig, 1911 szeptemberéig tartó legdöntőbb időszakát. Emellett függelékben közölte a Balázs Béla-féle szöveg és az operalibrettó végének alakváltásait.

A jelen tanulmány a Bartók-mű filológiájának egy olyan aspektusát kívánja vizsgálni, amely a kutatásban mindeddig háttérbe szorult, nevezetesen a hangszerelés változásait. *A kékszakállú herceg vára* első, autográf partitúrája és végleges, az 1925-ös litografált Universal Edition-partitúrában olvasható változata között ugyanis a hangszerelés terén is számos eltérés tapasztalható.

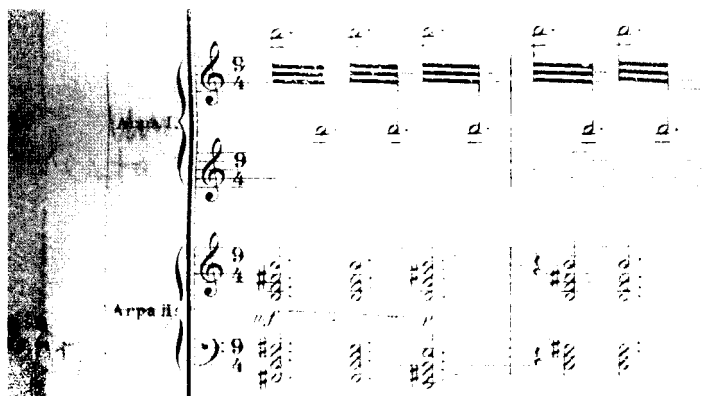


Bartók 1911 júliusában, külföldi nyaralásán kezdte el hangszerelni az operát az akkor feltehetően még befejezetlen ének-zongora fogalmazványból. Július 22-én kelt, feleségének írott levele alapján a partitúra első néhány lapja legkésőbb már

³ „Bartók's Revisions to the Opera, 1911–1917”, in *Inside Bluebeard's Castle*, 125–158.

⁴ *Inside Bluebeard's Castle*, 153–158.

⁵ A bibliográfiai hivatkozást lásd a 2. jegyzetben.



1. faksimile. *Két kép*, op. 10 – „Virágzás”, a Rózsavölgyi és Társa elsőkiadás (3557), 1912 metszőpéldánya egy oldalának részlete Bartók piros ceruzás javításaival⁶

azonap készen állt.⁷ Július végétől szeptember elejéig Svájcban folytatta az opera hangszerelését: előbb Zermattban,⁸ majd a Zürich melletti Waidbergben. Az utóbbi helyen a Kodály-házaspárral, Balázs Bélával és Hajós Edittel nyaralt együtt.⁹ A partitúrát – az utolsó kottás oldalon olvasható datálás szerint – már hazatérte után, szeptember 20-án zárta le.

Az autográf partitúra és a végleges változat közti legfontosabb hangszerelésbeli különbség, hogy az előbbi – amint erre Carl Leafstedt már felhívta a figyelmet – egyáltalán nem tartalmazott sem celesta, sem xilofon szólamot. Szerepelt benne ugyanakkor két tenortuba szólam, amelyeket Bartók később elhagyott. Felmerül a kérdés: talán azért nem alkalmazta eredetileg Bartók sem a celestát, sem a xilofont, mert a *Kékszakállú* hangszerelésének idején még nem ismerte ezeket a hangszereket? Annyi mindenestre bizonyos, hogy 1911-ig írott partitúráiban egyik hangszer sem fordul elő.

A legkorábbi Bartók-partitúra, amely celesta szólamot tartalmaz, az op. 10-es *Két kép* „Virágzás”-tétele. Ez ugyan 1910-ben keletkezett, ám eredeti megfogalmazásában még nem szerepelt benne a hangszer. A celesta 10 ütemen át hangoztatott d^{\flat} - d^{\flat} tremolója helyén ([10]-2-[11]) a mű autográf partitúrájában még az 1. hárfa szerepelt. A javítást Bartók az 1912-ben a Rózsavölgyi és Társa kiadásában megjelent partitúra korrektúrapéldányába vezette be (*1. faksimile*). A *Két kép*

⁶ BA-N: 1993, Bartók Archívum (Budapest).

⁷ *Bartók Béla családi levelei*, 208–209.

⁸ Zermattból írja feleségének augusztus 14-én: „ha nem lenne a partitúra a nyakamon, rég odébb álltam volna”: *Bartók Béla családi levelei*, 214.

⁹ Lásd Balázs Béla idevonatkozó naplóbejegyzését (Firenze, 1911. szeptember 7.): Balázs Béla, *Napló*, közr. Fábri Anna (Budapest: Magvető, 1982), I, 509–513, valamint Kodály visszaemlékezését: Kodály Zoltán, *Visszatekintés*, III, közr. Bónis Ferenc (Budapest: Zeneműkiadó, 1989), 481. Mindkettőt idézi Vikárius: *Kommentár*, 21 és 25.



2. faksimile. *A fából faragott királyfi*, op. 13, [93]-1–[94], a sticcato szólam Ziegler Márta partitúramásolatában¹⁰ (Bartók kézírásával)



1. kottapélda. A fenti részlet a nyomtatott partitúrában

bemutatójára 1913. február 25-én került sor a Filharmóniai Társaság Zenekarának hangversenyén, Kerner István vezetésével¹¹ – a művet tehát Bartók ugyan operája megírása után, de még annak 1917 második felére tehető átdolgozása előtt hallhatta. Az ezután következő Bartók-partitúra, amely celesta szólamot tartalmaz, *A fából faragott királyfi*; itt a hangszer már igen jelentős szerepet játszik – akárcsak a zeneszerző több későbbi zenekari művében. Akár tehát a *Két kép* partitúra-kiadása és előadása, akár *A fából faragott királyfi* 1917. május 12-i operaházi bemutatója adhatott inspirációt Bartóknak, hogy operájának három jelenetében is alkalmazza a celestát (3., 4. és 6. ajtó).

Szintén *A fából faragott királyfi* bemutatásához köthetjük, hogy az opera partitúrájába bekerült a xilofon szólam, hiszen Bartók a hangszert első ízben a táncjáték zenekarában alkalmazta.¹² A *Két kép* celesta szólamához hasonlóan azonban ebben az esetben is tanulságos megnézni az autográf partitúrát. Ebből kiderül, hogy a xilofon szólam helyén Bartók eredetileg úgynevezett *sticcato*t írt elő. Ezt a fából készült idiofon hangszert (melynek angol neve straw fiddle, német elnevezése Strohfiedel) a xilofon korai, primitív változatának tartják.¹³ Míg a sticcato szólam eredeti alakjában olvasható a táncjáték Ziegler Márta által a budapesti Operaház számára készített partitúramásolatában, a xilofon szólamot Bartók az autográf partitúrába vezette be. A zeneszerző nem pusztán a szólam elnevezését javította, hanem annak zenei anyagát is módosította, jóval egyszerűbbé tette (2. faksimile és 1. kottapélda).

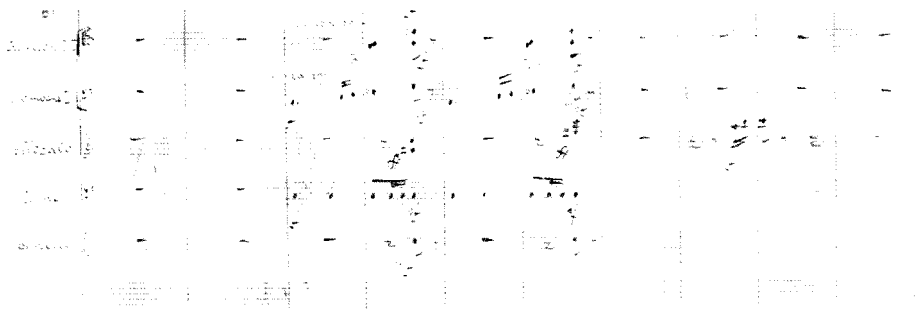
Mikor kerülhetett sor erre a javításra? A kérdés eldöntésében Bartók 1917. március 31-én kelt, feleségének címzett levele segíthet, melyben a zeneszerző azt írja: „Képzeld: készítenek egy billentyűs kszilofónt, hogy könnyebben legyenek

¹⁰ BA-N: 2158, Bartók Archivum (Budapest).

¹¹ Kroó György, *Bartók kalauz*, 3. kiadás (Budapest: Zeneműkiadó, 1980), 56.

¹² A xilofon színpadi mű partitúrájában való megjelenésének egyik korai példája Richard Strauss *Salomé*ja, ahol „Holz und Strohinstrument” néven szerepel.

¹³ George Grove, „Strohfiedel”, in *A Dictionary of Music and Musicians* [1st ed.], ed. George Grove (London: Macmillan, 1878–89), III, 746., valamint Lois Ann Anderson, et al., „Xylophone”, in *Grove Music Online*, ed. Laura Macy, <http://www.grovemusic.com> (2009. december 3.).



3. fakszimile. *A fából faragott királyfi*, op. 13, Ziegler Márta partitúramásolata egy oldalának részlete Egisto Tango kék és piros ceruzás bejegyzéseivel

játszhatók ezek a »komplikált« modern kszilofónszólamok.¹⁴ Valószínű tehát, hogy a sticcato március végén, április elején, vagyis néhány héttel a zenekari próbák kezdete előtt „alakult át” xilofon szólammá – alkalmasint azért, mert nehezen volt játszható. Erre utal az is, hogy Ziegler Márta partitúramásolatában a [91] próbajelnél a sticcato szólamhoz a bemutatót vezénylő Egisto Tango kék ceruzával a „Xilofono”, valamint a „Sistro?” és „glok” megjegyzéseket fűzte (3. fakszimile). Talán maga Tango javasolta a billentyűs xilofon használatát.¹⁵ Minden bizonnyal *A fából faragott királyfi*val kapcsolatos tapasztalatokra vezethető vissza, hogy az 1917-es átdolgozás során két helyütt (az 1. ajtónál, valamint a [87] és [88] próbajel közti részben) xilofon szólamot szűrt be Bartók a *Kékszakállú* Márta másolta partitúrájába – mégpedig kimondottan billentyűs xilofonra szánt, a hagyományos hangszeren (legalábbis egyetlen játékos által) valóban eljátszhatatlan szólamot.¹⁶ Nem véletlen, hogy a zeneszerző azt a megjegyzést fűzte a szólamhoz, hogy azt – amennyiben nem állna rendelkezésre billentyűs xilofon – el kell hagyni.¹⁷ Nem-

¹⁴ *Bartók Béla családi levelei*, 266.

¹⁵ *A fából faragott királyfi* xilofon szólama két – egymástól különböző változatot rögzítő – kéziratos példányban található meg a budapesti Operaház kottaarchívumában. Az eredeti, 1917-es szólam második kottás oldalának tetején még a „sticcato” elnevezés olvasható. A későbbiekben mindkét xilofon szólam külső borítójára ráírták: „KLAVIATURÁS”, ami arra utal, hogy a táncjáték zenekarában is a billentyűs xilofont használták.

¹⁶ A xilofon az 1. ajtónál igen gyors skálamotívumokat játszik oktávban, [87]–[88] közt pedig hármashangzatokat.

¹⁷ „Sollte kein Tastenxylophon zur Verfügung stehen, dann bleibe diese Stimme fort.” (Universal Edition 7028 elsőkiadás, 38. oldal, [30] próbajel; a későbbi kiadásokból ismeretlen okból elmaradt ez a megjegyzés.) Az opera hangfelvételei közül a Fischer Iván vezényelte, 2003-ban kiadott lemez az egyetlen, amelyiken billentyűs xilofont használnak – a lemez kísérőfüzete szerint meglehet, éppen azt a hangszeret, amelyre Bartók szánta a szólamot (Béla Bartók, *Duke Bluebeard's Castle*, László Polgár, Ildikó Komlósi, Budapest Festival Orchestra, Iván Fischer, CD, Philips, 470633-2, 2003). A billentyűs xilofon alkalmazásáról az operában lásd még: László Somfai, „Historic Performance of the Music of Yesterday: Béla Bartók's Fight for Perfect Notation and Why it is Misleading Today”, *Hungarian Music Quarterly* 8 (1997/1–2): 2–11, ide: 2.

csak azért, mert az ebben a formájában nem megszólaltatható, hanem azért is, mert a xilofon ugyan karakterisztikusabbá teszi a hangzást, azonban mégiscsak utólagos hozzátétel, az eredeti koncepcióban nem szerepelt.

A két tenortuba elmaradását a mű végleges változatából nem tudjuk valamely más Bartók-műhöz kötni. *B*-hangolású tenortuba szólamokat (a német és a magyar terminológiában a hangszert gyakran Tenorhornnak, tenorkürtnek nevezik) korábban csak a *Kossuth* partitúrájában írt elő Bartók (ott is párban). Később viszont újból felbukkan a hangszer *A csodálatos mandarin* két helyén: a [79]+3. és [81]+1. ütemek, valamint a [97] és [101] próbajelek között. Először a 2. és 4., utóbb csak a 2. kürtös vált tenortubára. A *Kékszakállú*ban eredetileg három helyen szerepeltek tenortubák, minden esetben más rézfúvókkal, trombitákkal, harsonákkal, (basszus)tubával egy tömbben: az 5. ajtó akkordmenetének rézfúvós visszhangjában ([78]+2–[79]), a „Könnyek tava”-jelenet után ([102]-3–[102]) és Juditnak a 7. ajtó kinyílása előtti hisztérikus jelenetében ([115]–[116]+4). Az elhagyott tenortuba szólamokat Bartók mindhárom esetben harsonákkal és trombitákkal pótolta, a harmadik esetben ezért vált szükségessé egy 4. harsona alkalmazása. Nem tudjuk, miért döntött végül Bartók a 2 tenortuba elhagyása mellett. Elképzelhető, hogy valamilyen gyakorlati okból, bár az valószínűtlen, hogy az Operaháznak ne lettek volna ilyen hangszerei, tekintettel arra, hogy Wagner zenedrámáinak előadásához szükség volt rájuk.¹⁸

A *Kékszakállú* revidált partitúrájában nemcsak új hangszerek jelentek meg, hanem egy új játékmód is. A fuvola *Flatterzunge* (frullato) játékmódja talán szintén *A fából faragott királyfi* hatására került be az opera vezérkönyvébe, mindenesetre a *Flatterzunge* utasítás Bartók kezétől először a táncjáték partitúrájában olvasható (lásd például a [157] és [194] próbajeleknél).¹⁹ Ez a játékmód a 3., 4. és 6. ajtó fuvola szólamába is bekerült, s jelentősen hozzájárul a hangzás különleges, irizáló fényéhez. Jellemző, hogy a *Flatterzunge* mindhárom esetben celestával, hárfákkal, valamint vonóstromolókkal együtt jelenik meg. A 3. és 6. ajtó jelenetében a fuvolák eredetileg egyszerű tremolókat játszottak volna, a 4. ajtó fuvola szólama viszont csak annyiban tért el a végleges változattól, hogy még nem szerepelt a *Flatterzunge* utasítás. Ugyanilyen, *Flatterzunge* utasítás nélküli harmincketted repetícióval találkozhatunk már a 2. szvit I. tételének végén is.

A „Kincsház”-jelenet hangszerelésével kapcsolatban ide kíváncozik két megfigyelés. Az első, hogy az autográf partitúrában kissé vázlatosan odavetett vonós tremolo a későbbiekben kidolgozottabbá, differenciáltabbá vált. A D-dúr hármas hangjait eredetileg csak a (bizonyára háromfelé osztott) csellók szólaltatták volna meg az egyvonalas oktávban. Bartók ezt később – kihasználva a természetes üveg-

¹⁸ Wagner gyakran használ két-két tenor- és basszustubát (*Esz*-, illetve *B*-hangolásban), valamint egy kontrabasszustubát (lásd például a *Siegfried* kezdőütemeit).

¹⁹ A *Flatterzunge* játékmód megjelenik azon a kottapapírvén is, amelyen Bartóknak *A fából faragott királyfi* hangszerelésével kapcsolatos, a fuvola, a harsona és a kürt különböző megszólaltatási módjaira vonatkozó jegyzetei olvashatók (BA-N: 2016a, Bartók Archivum, Budapest).

N.B.: a trombe szólamait 6 trombitás játssza egymást felváltva így:

The image shows a musical score for trombones. It consists of two staves. The top staff is labeled 'I. II. III.' and the bottom staff is labeled 'IV. V. VI.'. Both staves contain musical notation with dynamic markings 'pp' and 'stb.'.

2. kottapélda. Bartók sajátkezü kiegészítése *A kékszakállú herceg vára* Ziegler Márta-féle partitúramásolatának 59. oldalán²⁰

hangokat – a kétfelé osztott brácsák és csellók flageolet-tremolóivá alakította át. A másik megfigyelés a trombiták szólamával kapcsolatos. Szintén az első leírás kissé vázlatos jellegének köszönhető, hogy Bartók a trombitáknak az egész jeleneten (54 ütemen) át egyetlen tartott D-dúr akkordot írt elő. A szólam gyakorlati megvalósításának egy-egy lehetséges módját lábjegyzetben adta meg mind az autográf, mind a Márta által másolt partitúrában (ám ez a lábjegyzet az Universal Edition partitúrakiadásaiba nem került bele). Az előbbiben Bartók a zenekari trombitáknak és további három, az 5. ajtó színpadi zenéjében résztvevő trombitának 6-8 ütemenkénti váltakozását javasolja, az utóbbiban viszont már 3-3 trombitának 3 ütemenkénti váltakozását (2. kottapélda).

Játéktechnikai szempontból tanulságos a hárfaszólam változásainak a vizsgálata is. A 4.-hez hasonlóan eredetileg a 3. ajtó jelenetében is úgynevezett *synonim* játékmódot írt elő Bartók az egyvonalas *A*, illetve *D* hangot két kézzel váltakozva tremolózó hárfáknak. Ez azt jelenti, hogy két szomszédos, a pedálok segítségével enharmonikussá hangolt húron felváltva kellene megszólaltatni az adott hangot. Ez azonban a kromatikus skálának csak 9 hangján kivitelezhető, éppen a *D*-n, az *A*-n, valamint a *G*-n nem. Bartók így kénytelen volt *A-Fisz*, illetve *Fisz-A* komplementer tremolóokra változtatni az eredeti hárfaszólamokat (3. kottapélda). Lehetséges, hogy szintén a *Két kép* kiadása vagy bemutatója kapcsán szembesült Bartók ezzel a problémával, hiszen az 1. faksimilén bemutatott helyen az 1. hárfának eredetileg szintén *D* hangon kellett volna váltott kezes tremolót játszania. Minden valószínűség szerint a hárfán való előadhatatlanság is közrejátszott abban, hogy a *Két kép*-beli helyet Bartók revidálta és átírta celestára.

Az 1917-es átdolgozás során a „Könnyek tava”-jelenet hárfaszólama jelentős mértékben differenciáltabbá vált. Itt eredetileg csak egy hárfaszólamot írt elő a zeneszerző, amely egyszerű akkordfelbontásokból állt. A végleges változatban már mindkét hárfá játszik, ami jóval differenciáltabb hárfahangzást tesz lehetővé: az akkordfelbontás mellett egy- és többszólamban fel- és lefelé haladó glissandók, valamint tört akkordok szerepelnek.

²⁰ 28 FSFC2, Bartók Péter gyűjteménye (Homosassa, Florida).

The image shows two musical staves for harp parts. Part a) is the autograph score, showing two harp parts (I. harpa and II. harpa) with a *f* dynamic and a *(synonim)* marking. Part b) is the revised score, showing two harp parts (Arpa 1 and Arpa 2) with a *pp* dynamic and a *(synonim)* marking. The notes in both parts are identical, but the dynamics and markings are changed.

3. kottapélda. A hárfaszólamok a „Kincsház”-jelenet kezdetén a) az autográf partitúrában,²¹
b) a végleges változatban

A „Könnyek tava”-jelenet hangszerelésével kapcsolatban egy további apró változásra is fel kell figyelni: az autográf partitúra szerint itt 3 timpani játékosnak kellene megszólaltatnia egy a-moll hármashangzat-tremolót.²² Ezt a szokatlan ötletet Bartók később – valószínűleg praktikus megfontolásból – elvetette, és csak az *A-E* hangokat tartotta meg, amit két játékos nélkül képes megszólaltatni. Szintén a revízió során került a jelenet hangszerelésébe a tam-tam, amely az eredeti megfogalmazásban még nem szerepelt (4. kottapélda).

A jelentős változáson átesett jelenetek közül egyedül az 1. ajtó hangszereléséről nem esett szó idáig. Hangszerelés szempontjából a zenekari szövet itt három funkcionális rétegre bontható: 1) az 1–2. klarinét és az 1. hegedűk által orgonapontszerűen hangoztatott *A#–H* kisszekundra, 2) az ebből a statikus rétegből ki-kicsapó fel- és lefutó skálamotívumra (piccolo, 1. fuvola, 1–2. klarinét, xilofon), valamint 3) a többi vonós és a hárfák által pengetett, a többi fafúvós gyors, 3–4 hangos felfelé haladó passzázsaitól megtámogatott akkordmenetre, amelyhez visszhangszerűen kapcsolódnak a fojtott kürtök és a szordinált 1. harsona *pp* akkordjai. Bartók revíziója a hangszerelés mindhárom rétegét érinti. Az orgonapont réteg összességében egyszerűbbé vált: Bartók elvetette azt a megoldást, hogy az 1. hegedűk *A#–H* tremolóját a 2. hegedűk azonos hangmagasságon megszólaltatott pizzicato kvintoláival színezzék, viszont a prímhegedűk kisszekundját két oktávban terítette ki és *sul ponticello* utasítással látta el. Az eredetileg felváltva tremolózó klarinétok mechanikus szólamát változatosabbá tette: az első megfogalmazáshoz képest a két hangszer gyakrabban váltja egymást, az éppen nem tremolózó klarinét pedig –

²¹ 28 FSS1, Bartók Péter gyűjteménye (Homosassa, Florida).

²² A timpani szólamot Bartók láthatóan utólag, a szisztéma aljára szúrta be (átíráskunkban, a 4a kottán a szólam a szokásos helyén jelenik meg).

a)

Molto adagio

b)

Adagio, $\text{♩} = 72$

Flauto I
Flauto II
Clarin. in B
Corno I, II in C
Tromba
Tromboni
Arpa
Viol. I
Viol. II
Viola
Vcllo
Cb. (dub.)
Vcllo (dub.)
Cb. (dub.)
Vcllo (dub.)
Cb. (dub.)

4. kottapélda. A „Könnyek tava”-jelenet kezdete a) az autográf partitúrában, b) a végleges változatban

ahelyett, hogy szünetelne – a 2. hangszerelési réteget erősíti. A 2. réteg kapcsán már volt szó a xilofon hozzáadásáról, ami nagymértékben hozzájárul a hangzás keménységéhez. Szintén érdekesebbé, nyugtalanítóbbá teszi a hangzást, hogy a piccolót – szemben az eredeti változattal – nem kizárólag az írott egyvonalas oktávban alkalmazza a zeneszerző, hanem felváltva az egy- és kétvonalas oktávban (5. kottapélda).

fl. picc.
 I
 II
 I
 II
 ob.
 I
 II
 clar. in A
 2 klar. in A
 klar. bassoon
 II klar. (A)
 I
 II
 I
 II
 4 corn.
 I
 II
 2 harpa
 I
 II
 div.
 viol. I
 viol. II

5. kottapélda. A „Kínzókamra”-jelenet kezdete az autográf partitúrában

The image shows three versions of a musical score for a pizzicato passage. Version (a) is the autograph, (b) is a revised autograph, and (c) is the final version. The score is for Violin I and II, Violoncello, and Contrabasso. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music consists of a series of chords and single notes. In version (c), there are additional markings for the Cb part: 'sul I...III...IV...I...III...IV' and a circled 'o' above some notes.

6. kottapélda. A [31]+1–2. ütem vonós pizzicato anyaga a) az autográf partitúra alaprétegében, b) az autográf partitúra javított rétegében, c) a végleges változatban

A 3. hangszerelési réteget alkotó akkordok eredetileg négyeshangzatok voltak, amelyeket Bartók jóval diszonzánsabb ötöshangzatokká alakított át. Ez tette szükségessé az eredeti változat négy kürtjéhez egy harsona hozzáadását (az 5. akkordhang számára), illetve emiatt változott meg a hárfák szólama is.²³ A 3. hangszerelési réteget Bartók jócskán megvastagította: az eredeti változatban a fafúvók közül csak a két oboa, a 3. klarinét, az 1–2. fagott, a vonósok közül a brácsák és a csellók vettek részt benne, míg a végleges formában rajtuk kívül a 2–3. fuvola, a 3. fagott, a 2. hegedűk és a nagybőgők is játszanak. Már az autográf partitúrából kiolvasható az a tendencia, hogy Bartók valamiképpen markánsabbá, zengőbbé kívánta tenni a vonósok pizzicato anyagát. Az autográf partitúrában látható javításokból ugyanis megállapítható, hogy a két-két brácsa- és csellószólam eredetileg nem adta volna ki a teljes négyeshangzat-menetet, hanem annak csak a legelső és középső hangjait, mindegyiket egy oktávval feljebb is megkettőzve. Így mind a csellók, mind a brácsák magas regiszterükbe kényszerültek, ahol a pengetett hangok hamar elhalnak, kevésbé zengők. Bartók valószínűleg még e jelenet hangszerelése közben javította a vonós szólamokat úgy, hogy azok a teljes akkordmenetet kiadják, a hárfa balkéz-szólamával azonos regiszterben. Végül az 1917-es revízió során – a 2. hegedűk és a nagybőgők bevonásával, valamint kettős- és hármashangzások bevezetésével – jóval erőteljesebbé, zengőbbé tette a vonósok pizzicato anyagát (6. kottapélda).

²³ A négyeshangzatok ötösökké alakítása teszi problematikussá a [30]+4. és [31]+2. ütemek hárfakkordjainak kivitelezését: ezek ugyanis a végleges változatban tízhangos akkordok, amelyek hárfán nem (illetve csak törve) játszhatók (a hárfajátékhoz csak 4-4 ujjat használnak, a kisujjakat nem).

Jelenet	Autográf partitúra	Végleges forma
1. ajtó	piccolo végig egy regiszterben harsona nincs xilofon nincs 1. hegedűk nem <i>sul pont.</i> 2. hegedűk kvintola pizz. brácsák, csellók kétfelé osztva <i>f pizz.</i> nagybőgők nincsenek	piccolo felváltva két regiszterben +1. harsona +xilofon 1. hegedűk kétfelé osztott <i>sul pont.</i> tremolo 2. hegedűk csatlakoznak a mélyvonókhöz non div. <i>ff</i> kettős- és hármashogások +nagybőgők
3. ajtó	fuvolák szextola tremolo celesta nincs hárfák <i>synonim</i> D, A csellók D-dúr tremolo	fuvolák <i>Flatterzunge</i> +celesta hárfák komplementer tremolo (F#, A) brácsák, csellók flageolet-tremolo
4. ajtó	fuvolák nem <i>Flatterzunge</i> celesta nincs	fuvolák <i>Flatterzunge</i> +celesta
6. ajtó	2–4. fuvola tremolo 3 timpani celesta, tam-tam nincs 1 hárfá: akkordfelbontás	2–4. fuvola <i>Flatterzunge</i> 2 timpani +celesta, tam-tam 2 hárfá: akkordfelbontás, arpeggio, gliss.

1. táblázat. A legfontosabb hangszerelési változások *A kékszakkallú hereg vára* egyes jeleneteiben

Ezen a ponton már érdemes jelenetenként, táblázatos formában összegezni az eredeti és a végleges megfogalmazás közti legfontosabb, az adott jelenet arculatát is meghatározó hangszerelési eltéréseket (*1. táblázat*).

Az opera egészét vagy teljes jeleneteit érintő revíziók után két olyan javítást mutatok be, amelyek ugyan csupán néhány taktusra korlátozódnak, mégis arról árulkodnak, hogy a hangszerelés finomításaival Bartók egyszersmind igyekezett kidomborítani a zenei-drámai összefüggéseket is. Az opera bevezető jelenetének emlékezetes angolkürt témáját²⁴ egy felütéssel induló, terc ambitusú, lehajló motívum ismételtetése előzi meg, amelyet a fafúvók az 1. hegedű és brácsa kettősétől vesznek át. Eredetileg tízszor hangzott volna el ez a motívum, a következő hangszereléssel: 1) 1. hegedű + brácsa, 2) 1–2. klarinét + fagott, 3) 1. hegedű + brácsa, 4) 1–2. fagott, 5) 2. kürt, 6) 1. fagott, 7–10) 2. kürt. A revízió során Bartók két ütem kihúzásával egyrészt csökkentette az ismétlések számát, másrészt a motívum 3. elhangzását áttette az angolkürt-basszusklarinét párosra. Ezáltal a hangszerelés szintjén is világosan elválasztotta egymástól a dallam és az ostinato zenei rétegét (előbbi a fúvósok, utóbbi a vonósok játsszák), ezenkívül rávilágított az ismétlődő tercmotívum és az azt követő angolkürt szóló motívikus rokonságára (*7. kottapélda*).

²⁴ Ez az egyetlen olyan témája az operának, amely különálló vázlat formájában is fennmaradt, és pedig Bartók úgynevezett Fekete zsebkönyvében (f. 12v, 10. sor). A vázlatfüzet faksimile kiadása: *Bartók Béla Fekete zsebkönyve*, közr. Somfai László (Budapest: Zeneműkiadó, 1987). Somfai elképzelhetőnek tartja, hogy ez a téma eredetileg az 1910-es *Két kép* anyagához tartozott (*Bartók kompozíciós módszere*, 45.).

2 klar. (B) *mf*

1 II. fag. *mf*

4 corn *p*

viol. I

viola

ve *dim.*

cb *dim.*

molto rallent.

kor. ing. *Andante*

II. corn *p*

K *p*

Nem tűn-dő-köl az én vá-ram.

ve *sempre dim.*

cb *p* *sempre dim.* *pp*

7. kottapélda. A [19]–[20] 7. ütemek az autográf partitúrában. A karikával megjelölt részt Bartók később, Ziegler Márta partitúramásolatában törölte és áttette az angolkürt-basszusklarinét párosra, a bekeretezett ütemeket pedig áthúzta.

A másik lokális, ám fontos hangszerelési változás, hogy Judit hisztérikussá váló követelözésekor, kevéssel a 7. ajtó kinyílása előtt a vér-motívumot megszólaltató 2–3. harsona szólamát a zeneszerző a végleges változatban a fojtott 3–4. kürtre bízta. Mivel ez a motívum már a legelső elhangzása óta az – olykor trombitákkal kombinált – szordinált vagy fojtott kürt hangzással társult, indokoltnak tűnhetett, hogy azt az utolsó, igen hangsúlyos megjelenésekor ismét 2–2 trombita és fojtott kürt játssza. Ezen túlmenően lehetett egy praktikusabb oka is ennek a hangszerelési

Ütemszám	Zifferszám	Hangszerelés változása	Énekszólam
195–213	[17]-4-[18]+5	piccolo törlése többi dinamika csökkentése 1-2 fokozattal	változott
328–329	[28]+2–3	tartott hangok megszakítása szünettel	változatlan
383–386	[37]-4--1	1. oboa és klarinétok törlése kürtök módosítása és szordinálása	változatlan
726–731	[72]+1–6	fuvalák, kürtök és timpani törlése 732. ütemben rezek <i>p</i>	változatlan
735–736	[73]+1–2	1–2. klarinét, 3. harsona és tuba törlése timpani törlése	változatlan
810	[78]+1	fuvalák, 2. oboa, 1., 3., 4. kürt törlése klarinétok lejjebb helyezése, vonósok <i>pp</i>	változatlan
844–845, 847–851, 856–861	[81]+1–2, [82]-5--1, [82]+5–10	helyenként a fák felezése (<i>a2</i> helyett <i>1.</i>) kürtök és trombiták törlése	változatlan

2. táblázat. A hangszerelés utólagos vékonyítása *A kékszakállú herceg várában*

változtatásnak: így ugyanis a harsonások a [117]-től kezdődő nagy csúcspont előtt néhány taktusnyi pihenőhöz jutnak, amely alatt ráadásul a szordinót is kivehetik a hangszerükből.

E lényeginek mondható hangszerelési revíziók mellett számos olyan kisebb változtatást is végbevitt a zeneszerző, amelyek a hangszerelés jellegén nem változtattak, inkább finomításként értékelhetők. A legtöbb ilyen javítás a hangszerelés vékonyítására irányult, szinte minden esetben az énekszólam jobb érvényesülése érdekében. E módosításokat a 2. táblázat foglalja össze.

A kisebb változtatások közül az 5. ajtó kinyílását megelőző hangszerelési finomítást érdemes részletesebben is megvizsgálni, ennek ugyanis nemcsak gyakorlati célja volt (az, hogy jobban érvényesüljön az énekszólam), hanem a zenei folyamat szempontjából is jelentőséggel bír. A [70], [72] és [73] próbajeltől kezdődően háromszor indul el ugyanaz az energikus, 3/4-es lüktetésű zenei anyag, amely Kékszakállú lelkesültségét, szerelmi vágyát érzékelteti, s amelyet mindannyiszor Judit gyanakvással teli mondatai szakítanak félbe („Fehér rózsád töve véres, Virágaid földje véres”, majd pedig: „Ki öntözte kerted földjét?”). Ez a lelkesült zenei anyag ismételt elindulásai során egyre rövidebb időre jut szóhoz (9, majd 7, végül 3 ütem); utolsó elhangzásakor fermáta szakítja meg, s ezután kezdődik az a nagy fokozás, amely az egész opera zenei csúcspontjáig, az 5. ajtó kinyílásáig tart. Ehhez a zenei anyaghoz annak első megjelenésekor társul a legerőteljesebb hangszerelés (itt még nincs énekszólam). Mivel a második és harmadik megjelenésekor Kékszakállú már énekel, a zeneszerző ezeket már eredetileg is karcsúbbra hangszerelte (nincsenek trombiták és 1–2. harsona), az átdolgozásakor azonban szükségesnek látta tovább vékonyítani a zenekari szövetet. Azáltal azonban, hogy jelzésszerűen továbbra is felvillantja a tutti hangzást, Bartóknak sikerült megőriznie a zenekari tutti érzetét

az új változatban is (lásd a [72]+7. és [73]+3. ütemeket). Így anélkül, hogy a hangzás vesztené korábbi intenzitásából, egyfelől áténekelhető marad a zenekar, másfelől kivitelezhetővé és hatásosabbá válik az ezt követő hosszú crescendo, végén az 5. ajtó abszolút zenekari tuttijával.

Egy esetben nem az énekszólám, hanem a szólisztikusan kezelt brácsaszólám érdekében finomított Bartók a hangszerelésen: a [26]+1–5. ütemekben szünetekkel szakította meg a 2. hegedű – eredetileg tartott – hangjait minden olyan helyen, ahol a brácsaszólám a hegedűszólám alá megy. Ez a hely mintha a zenekarra komponáló Bartók „zongorás” gondolkodásmódjáról árulkodna: zongorán játszva sem akusztikailag, sem játéktechnikailag nem zavaró, hogy a dallam keresztezi az egyik akkordhangot, egyrészt mert az a megütést követően jóval kisebb mértékben zeng tovább, mint a tartott hang egy vonóshangszere, másrészt mert a megütött hangot a játékos rögtön el is engedi.

Végezetül a hangszerelés egy különleges effektusára szeretnék rámutatni. A Judit „megborzongását” festő hanghatás a [96] előtti két ütemben eredetileg csak a vonósok tremolóiból és a fuvola-klarinet kettősének gyors figurációiból állott. Bartók utólag, a mű Ziegler Márta-féle partitúramásolatába írta be a lefelé irányuló hárfá-glissandókat, melyek egyéni színezetet kölcsönöznek a helynek.²⁵

Monográfiájában Carl Leafstedt arra figyelmeztet: nem teljesen helytálló az a szemlélet, mely szerint *A kékszakállú herceg vára* csupán Bartók első érett alkotókorszakának összefoglalása és lezárása volna. Hiszen a mű kompozíciós folyamata 1911-ben nem zárult le véglegesen; az 1917-es revíziókor pedig Bartók már egy egészen újfajta stílusideál és harmóniai világ jegyében formálta át – helyenként jelentős mértékben – operáját.²⁶ A kéziratok források vizsgálata arra világít rá, hogy a *Kékszakállú* partitúrájának számos részlete a hangszerelés terén is lényeges változáson esett át. Egyes vázlatosabb lejegyzésű helyek részletesebb kidolgozást nyertek, illetve bizonyos mértékig beépültek az operába azok a zenekari tapasztalatok, amelyeket Bartók 1911 óta a *Két kép*, de még inkább *A fából faragott királyfi* próbái és előadásai közben szerzett. Mindezek ellenére mégis azt mondhatjuk, Bartók egészében hű maradt az 1911-es *Kékszakállú*-partitúrához. Az új tapasztalatok főként abban voltak segítségére, hogy korábbi hangszerelési elképzeléseit pontosabban, kidolgozottabban, bizonyos esetekben egyszersmind élesebb kontúrokkal, felfrissítve fogalmazza újra.

²⁵ Lefelé irányuló glissandók Richard Strauss hárfaszólamaiban is előfordulnak, például a *Salome* 57. próbajelénél.

²⁶ *Inside Bluebeard's Castle*, 158.

MÁRTON KERÉKFY
Bartók's Revisions to the Instrumentation
of *Duke Bluebeard's Castle*

The full score of Béla Bartók's one-act opera, *Duke Bluebeard's Castle* (1911), reached its final form through several intermediate stages and after many years. The most comprehensive revision was carried out in 1917 after which *Bluebeard's Castle* had finally been put on the programme of the Budapest Opera House. Bartók's revisions concerned not only the ending and the vocal parts but also the instrumentation of the opera. On the basis of all available primary sources, the present study examines how the instrumentation changed between 1911 and 1925, when the full score was published by Universal Edition.

In the revised score, Bartók added two instruments which were not present in the original form, the celesta and the xylophone. The appearance of both can be traced back to the experiences Bartók had gained during the preparation of the premiere of his ballet, *The Wooden Prince*, in the Budapest Opera House in 1917 (see Facss. 2 and 3). On the other hand, the original full score included two tenor tuba parts, which have later been replaced with trumpets and trombones by the composer.

In the revised score, Bartók also applied a special playing technique of the flute called *Flatterzunge*, and he corrected a passage in the third door scene in the parts of the two harps that were unplayable in their original form (see Ex. 3). There are three scenes (the first, the third and the sixth door scenes) where the composer elaborated the instrumentation more substantially (see Exx. 4–6 and Table 1). Besides these major changes, there are many minor modifications of the instrumentation. Bartók either made the orchestral material thinner to put the vocal parts more into relief (see Table 2), or he made alterations in order to emphasize motivic connections (see Ex. 7).

Most of these alterations, however, cannot be seen as a result of a conceptual change in the opera's instrumentation but rather as realization of the composer's original ideas in a more precise and more elaborate way.

ÁLTALÁNOS ZENETÖRTÉNET

Zenei archaizmusok és neologizmusok a 18. századi pálos zsolozsmában*

Az Esztergomi Hittudományi Főiskola Könyvtárának 18. századi gyűjteményében a korabeli Magyarország egyházaiban tucatszámra elterjedt, tartalmukat tekintve nyomasztóan egységes, masszív megjelenésű tridenti karkönyvek mellett néhány kézzel írott, bőrtáblákba kötött kuriózum is lappang.¹ Az orgonakíséretes egyházi monódia és a professzionális többszólamú liturgikus műzenei gyakorlat korában a kódexművészet középkori divatját még elevenen őrző, bizonyosan utolsó „kézműves” kottás liturgikus könyveket tartja kezében az olvasó: két pálos rendi, papíralapú liturgikus könyvet, a pápai kolostor miseénekeket tartalmazó graduáléját és a sopronbánfalvi (wondorfi) konvent zsolozsmatételeket rögzítő antifonáléját.² Legfrissebb kutatásaink az ELTE Egyetemi Könyvtárban, az esztergomi Érseki Simor Könyvtárban, a Kalocsai Főszékesegyházi Könyvtárban, valamint a zágrábi Érseki és Nemzeti Könyvtár Kézirattárában további újkori pálos „kódexekkel” – négy antifonáléval és négy graduáléval – gyarapították a látszólag zavarbajtően anakronisztikus 18. századi pálos forráskört.³ Jóllehet a gyűjteményi katalógusok internetes kereshetősége és a könyvtárlátogatások újabb találatokkal kecsegtetnek, a forrásrepertoár bővítésének ezen a pontján érdemes összegeznünk tapasztalatainkat. Az itthonról és külföldről származó pálos adatokból, amelyek közül néhány Dragutin

* A tanulmány az OTKA támogatásával készült.

¹ Lásd Gilányi Gabriella, „17–18. századi kottás liturgikus könyvek az Esztergomi Hittudományi Főiskola Könyvtárában”, *Magyar Sion* Új folyam III (XLV) (2009/2), 250–261.

² A kéziratok jelzetei: 33-i-2, 33-i-6.

³ A vizsgálatba újonnan bevont források: a Simor Érseki Könyvtár: 2-4-3/686 jelzetű pálos antifonáléja (címlap, dátum- és proveniencia-megjelölés nélkül); a Kalocsai Főszékesegyházi Könyvtár Ms. 630 jelzetű antifonáléja 1753-ból, Máriavölgyből, valamint az Ms. 638 jelzetű graduále 1745-ből a sásvári kolostorból. Az Egyetemi Könyvtárból: A 125 (Graduale, Pest, 1746), A 126 (Graduale, Máriavölgy, 1747). A 2010 áprilisában Zágrábban feltárt pálos források: Metropolitanska Knjižnica: MR 187 Graduale; Nacionalne i sveučilišna biblioteka: R 3004 Antiphonale, R 3038 Antiphonale. A horvát provincia kottás kézírataival külön tanulmányban foglalkozunk majd, mert az anyag jelenleg még nem áll a vizsgálat rendelkezésére.

Kniewald⁴ és Szendrei Janka jegyzékében⁵ korábban szerepelt, vizsgálatunk egy tekintélyes, tizenhét kéziratból álló forrásrepertoárt használt föl: egyelőre ez a forrásbázis áll a 18. századi pálos liturgiával foglalkozó zene- és liturgiátörténeti kutatások rendelkezésére.⁶

A források középkorinak mutatkozó külalakja idealizált képet sugall a korabeli rendi életmódról. A 18. századi kézíratos kóruskönyvek a régi aszketikus körülmények között láttatják a pálosokat: a kolostorokban élő szerzetesek kódexeket másolnak, gregorián dallamokat énekelnek, középkori módon végzik a mise- és zsolozsmaliturgiát. A jelenség tágabb történeti kontextusának feltárása, a források tartalmának és zenei anyagának szisztematikus analízise után azonban már nem elégedhetünk meg ezzel a legelső, felületes benyomással. A 18. században egy sajátosan sokszínű, a hagyomány egyéni átértelmezésével létrejött, összességében igen korszerű liturgikus gyakorlatot kell elképzelnünk, amelyben a zenének egyre kisebb szerep jutott, és e kis hányadon is több liturgikus zenei stílus osztozott.

Mivel a 18. századi pálos liturgia vizsgálata az elmúlt évtizedekben csak néhány forrás regisztrálásáig jutott el, a század remeterendi egyszólamú liturgikus hagyományáról nem készült, nem is készülhetett átfogó zenei és történeti szemléletű tanulmány.⁷ Ennek oka a forrásokban megőrzött zenei anyag kétarcúságában rejlik, illetve a hagyományos vizsgálati módszerek, szemléletek hiányosságáiban. Azt érezhetjük, hogy az összehasonlító zenei vizsgálat önmagában nem eléggé szemléletes, nem ad teljes képet a 18. századi pálos liturgikus énekestílusról, nem helyezi el azt egy tágabb kontextusban. A zenei anyag értelmezésében talán tovább jutunk, ha interdiszciplináris szemlélettel végezzük – a nyelv- és történettudományból átvett szempontok, fogalmak párhuzamait felhasználva. Például ha bizonyos irodal-

⁴ Kniewald, Dragutin, *Illuminacija i noticija Zagrebačkih liturgijskih rukopisa*, in *Rad Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti. Umjetničkoga razreda*. Knj. 6 (1944), 96, 99. A jegyzék 18. századi pálos forrásai: Processionale ad usum conventus Lepoglavensis 1751 (Nacionalne i sveučilišna biblioteka R 3612); Liber antiphonarius oulimiensis (Metropolitanska Knjižnica MR 178); Graduale pro Choro Patrum O.S.P.I.E. (Nacionalne i sveučilišna biblioteka R 4175).

⁵ Szendrei Janka, *A magyar középkor hangjegyes forrásai*, in *Műhelytanulmányok a magyar zenetörténethez I* (Budapest: Zenetudományi Intézet, 1981), 70: C 106 = A 116 (Vesperale, Csáktornya, 1769, Egyetemi Kvt.), C 108 = A 127 (Kyriale, *Compendium Sacrorum*, 1763, Egyetemi Kvt.), C 109 = Esztergom 33-i-2, C 110 = Esztergom 33-i-6, C 111 = Zágráb MR 178, C 129 = A 122. Az Egyetemi Könyvtár további 18. századi egyszólamú pálos forrásairól lásd Gilányi Gabriella, „Retrospective or not? Pauline Introits in the 18th-century Hungary”, megjelenés előkészületben.

⁶ A vizsgálat látókörébe került a częstochowai pálos kolostor gyűjteménye is, bár az itt őrzött egyszólamú 18. századi zenei anyag valódi természetéről egyelőre nincs információnk. Lásd Podejko, Paweł, *Katalog tematyczny rękopisów i druków muzycznych kapeli wokalno-instrumentalnej na Jasnej Górze*, in *Studia Claromontana 12* (Jasna Góra: Wydawnictwo OO. Paulinów 1992), 839–842. A Jasna Góra-i jegyzék 2390. és 2391. számú cancionalei tartozhatnak a forrásokörbe, a leírás ordináriumokat, processziós tételeket említ.

⁷ Szendrei Janka kutatásai a 17. század első felének pálos miseforrására, az Újhelyi Graduáléra fókuszálnak. Lásd legújabbán Szendrei Janka, *Graduale Romanum ad usum monasterii Paulinorum de Újhely (1623)* in *Musicalia Danubiana 24* (Budapest: Zenetudományi Intézet, 2010).

mi szövegek módot adnak a nyelvi stílus archaikus és az ezzel ellentétes, neologikus elemeinek az elkülönítésére, ugyanez a módszer a 18. századi pálos liturgia egyszólamú dallamstílusának jellemzésére is alkalmas lehet: a régies, illetve modern jelenségek szétválasztása ebben az összefüggésben pontos képet adhat a zenei nyelvezetről. Jóllehet talán óvakodunk kellene attól, hogy a 18. századi pálos zenei stílus archaikus és modern elemeit egyúttal értékeljük is, a fenti megközelítésben a pozitív és negatív konnotációk torlódása, váltakozása elkerülhetetlen, hiszen más fénybe kerül a késői pálos repertoár, ha a középkori gregorián felől közelítünk hozzá, és más értelmezést kap, ha a 18. századi liturgikus zene esztétikai követelményei szerint ítéljük meg.

A dolgozat az új szempontú zenei elemzés mellett a 18. századi pálos hagyományörzés kérdésének tágabb értelmezésére és a pálos zsolozsmát érintő friss történeti kutatás eredményeinek összefoglalására is kísérletet tesz.



Essen szó bármely egyszólamú liturgikus zenei anyagról, amely a 17–18. századi európai katolikus egyházhoz kötődik, ez az anyag csak az egyház reformjának kontextusában tárgyalható. A tridenti zsinatnak (1545–1563) két alapvető liturgikus éneket érintő általános következménye ismert. 1. Az ellenreformáció korában Róma zenei érdektelensége miatt a cantus planus egészen periférikus jelentőségűvé zsugorodott az egyház liturgiájában. 2. A középkori gregoriánt fokozatosan kiszorította a kor esztétikai divatjához alkalmazkodó új liturgikus énekstílus, az úgynevezett tridenti ének, amely az antik és középkori dallamanyag humanista szellemében átalakított zeneszerzői változata.⁸ Ezt a régi gyakorlattal radikálisan szembefordulva általában lassú tempóban énekeltek, ritmussal, orgonakísérettel látták el.

A tridenti reform azonban nem oldotta meg a liturgikus zene ügyét.⁹ A missale és a breviárium átszerkesztése során az énekszövegeket újraválogatták és rögzítették a liturgia különböző pontjain, de arról, hogy a szövegek milyen dallamokon hangozzanak el, Róma nem döntött egészen a 20. század elejéig.¹⁰ A zsinat után mintegy fél évszázaddal, Medici bíboros magánkiadásában napvilágot látott *Graduale Romanum* (1614–1615) dallamváltozatai éppúgy pápai engedély nélkül ter-

⁸ Az új stílusról összefoglalóan lásd Karp, Theodor, *An Introduction to the post-Tridentine Mass Proper. Part 1: Text. Part 2: Music Examples* (Middleton, Wisconsin: American Institute of Musicology, 2005). Újabban: Caldwell, John, „Crossing the Tridentine Divide: Continuity and Change in Liturgical Chant, 1300–1900”, in *Studies in Medieval Chant and Liturgy in Honour of David Hiley*, szerk. Bailey, Terence – Dobszay László (Budapest, Ottawa: Institute for Musicology, Institute of Mediaeval Studies, 2007), 105–132.

⁹ Lásd többek között Hiley, David, „X. Reformatio of Gregorian Chant”, in *Western Plainchant* (Oxford: Clarendon Press, 1993), 616.

¹⁰ A tridenti zsinat utáni első hivatalos énekkiadás: *Graduale Sacrosanctae Romanae Ecclesiae de Tempore et de Sanctis/Ss. D. N. Pii X. Pontifici Maximi/Jussu restitutum et editum* (Róma: Vatikán, 1908).

jedtek, mint az egyházi könyvkiadásra szakosodott 17–18. századi iparág Európát elárasztó nyomtatványainak zenei repertoárja.

A katolikus egyház krízisét Magyarországon további tényezők súlyosbították. A török hódítás és a protestantizmus eszméjének gyors terjedése a gregoriánum leginkább hagyományőrző területeit pusztította, s annak pozíciója a megmaradt részen is meggyöngült. Összeomlott a gregorián hagyományok ápolását és megőrzését garantáló középkori iskolarendszer. Pázmány Péter a római rítus 1630-as bevezetésével igyekezett helyreállítani az egyensúlyt,¹¹ ám ezzel a középkori magyar liturgikus hagyomány életeselyeit is megszüntette. Az ellenreformáció szellemében átszervezett iskolákban az érdeklődés más területek felé fordult, az ének az oktatás alárendelt, elhanyagolt tárgyává vált. A liturgiát Magyarországon is az itáliai nyomtatványok nem hivatalos énekváltozataival végezték,¹² csak a pálos rendnek és a zágrábi székesegyháznak sikerült nagy küzdelmek és merész kompromisszumok árán kitartania saját régi hagyománya mellett.

A források tanúsága szerint a középkori liturgikus szokások megőrzése ezeken a színtereken csak átmenetileg járt sikerrel: a tridenti ének,¹³ illetve a többszólamú műzenei gyakorlat a 18. századra szinte teljesen kiszorította a régi énekek szórványait.¹⁴ Az önálló liturgikus tradíciókat elavultnak tekintő, és azokkal határozottan szembehelezkedő egyházi környezetben a pálosok nem tűzhették ki reális célként a régi gyakorlat tartós megőrzését.¹⁵ A rend talpra állítása a 17. és felvirágoztatása a 18. században modern, világias kulisszák között, új alapítású barokk kolostorokban és barokk templomokban folyt,¹⁶ ahol a rend nem zárkózott, nem is zárkózhatott el a nyugatról érkező modern eszmék elől. Mint a korabeli egyházi intézmények többségében, a pálosoknál is megtalálhatók a korszerű liturgikus zenei gyakorlat bizonyítékai: a kanciók, népénekek, homofón kóruskompozíciók és az egyszerű kolostori monódia kottás forrásai, valamint a nagyobb ünnepeken zenekari zenéről beszámoló pálos adatok.¹⁷

¹¹ Szendrei Janka, „Katolikus egyház, Latin nyelvű gregorián ének”, in *Magyarország Zenetörténete II. 1541–1686*, szerk. Bárdos Kornél (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1990), 155.

¹² Gilányi Gabriella, „The Reception of Post-Tridentine *Cantus Romanus* in the 17th- and 18th-Century Hungary”, *Studia Musicologica* 50/3–4, 2009, 301–314.

¹³ Lásd a 8. jegyzetet.

¹⁴ A zágrábi székesegyház 1788-ig tudta fenntartani a középkori rítusát, Maximilianus Vrhovac püspöksége alatt áttért Róma liturgiájára. Lásd Kniewald, Dragutin, „Officium et Missa de Conceptione et Nativitate B.M.V. secundum Consuetudinem Veterem Zagrabiensem”, 9–10.

¹⁵ A pálos rendtagok közül még a 18. században is többen hangoztatták a régi rendi szigorhoz való visszatérés és a középkori aszkézis maradéktalan átélésének szükségességét. Lásd Kisbán Emil, *A magyar pálosrend története II. 1711–1786* (Budapest: Pálos kolostor kiadása, 1940), 99.

¹⁶ A 17. században 12, a 18. században 10 új kolostoralapításról van tudomásunk. Lásd Kisbán Emil, *A magyar pálosrend története I. 1225–1711* (Budapest: Pálos kolostor kiadása, 1938), 325–326.

¹⁷ Lásd Bárdos Kornél, *Sopron zenéje a 16–18. században* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1984), 188–192; uő., *Pécs zenéje a 18. században* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1976), 80–81. Richter Pál, „Quint- und Oktavparallelen in den Handschriften mit Orgelbegleitung des 17. Jahrhunderts”, *Ars Organi* 49 (2001), 19–26; „Magyar nyelvű énekek 17–18. századi pálos kéziratokban”, *Magyar Zene*, (2004, 42. évf. 1. szám), 27–36, uő., „A magyarországi pálosok zeneélete és zenéje a 18. században” c. előadás, MTA-ZTI 2010. március 25.



Az egyszólamú énekeket tartalmazó, stilizált pálos notációval leírt 18. századi kódexek kézbevételekor már a gazdagon díszített címlapok műfajmegjelölése is félrevezető. A graduálénak nevezett könyv valójában nem is graduále, legfőlőbb Liber Introituum Kyrialéval kombinálva, amely a középkori misepropriumából már csak az introitusokat, ezen kívül a ordinárium-ciklusokat és a népszerű Mária-antifónákat írja ki, esetleg szórványosan néhány további tételt.¹⁸ Az „antifonále” tartalma hasonlóan szűk, szinte már csak a zsolozsma vesperásához tartozó s a tridenti breviárium énekválogatását, -sorrendjét követő antifónákra és himnuszokra korlátozódik.¹⁹

Talán a notáció maradt az egyetlen archaikus elem, amely mellett a pálosok mindvégig kitartottak: a középkori esztergomi notációban gyökerező pálos kottázás jellegzetes elemei (kötött scandicus, kettős punktummal indító climacus) tovább élnek a rend feloszlataáig.²⁰ Ugyanakkor díszkódexek írására alkalmas, stilizált pálos notációt csak a 18. századi könyvekben látunk –, vagyis a pálosok hajlandósága a reprezentációra szintén nem középkori eredetű vonás. A kolostorok liturgikus könyvigényét a 18. században feltehetően kevesebb mint féltucatnyi notátor elégítette ki, akik általában felfedték kiletüket a címlapon: a nyomtatott kiadásokra jellemzően a címlap alsó részén szerepel nevük és a munka befejezésének dátuma, közvetlenül a pálos eljárók és a megrendelő kolostor után, ezzel jelezve a művész kiemelt státuszát.²¹

A 18. századi pálosoknál fel kell hívni a figyelmet még egy új elemre, amely a liturgia alakítására és végzésének módjára erős hatással lehetett. Az egyetlen magyar alapítású férfi szerzet gondolkodásmódjának szerves része a nemzeti identitástudat, az elődök és a saját múlt iránt táplált tisztelet.²² (Nem kétséges, hogy a rend felszár-

¹⁸ Az Esztergomi Hittudományi Főiskola Könyvtárában őrzött 33-i-6 jelzetű pápai graduále az adventi időszak számára graduálét, offertóriumot és communiót is fölkinál, valamint a 4. hét teljes O-antifóna sorozatát a Magnificathoz, amelynek eredeti helye a zsolozsma énekeit tartalmazó könyv. Mivel más graduáléből hiányoznak ezek a tételek, megjelenésük valószínűleg a notátor pillanatnyi döntésével magyarázható, és nem egy általánosan bőségesebb pápai retrospektív repertoárra utal. A középkori forrásoknál is gyakori a kiszoruló tételek átmentése oly módon, hogy a források gazdagabb anyagot rögzítenek, mint amit a tényleges liturgikus gyakorlat megkíván.

¹⁹ Legkésebbi 18. századi pálos zsolozsmaforrásunk, az Egyetemi Könyvtárban őrzött csáktornyai vesperálé (1769) kizárólag antifónák és himnuszok gyűjteménye. Ha pusztán a zenei tartalom alapján ítéljük meg őket, a 18. századi tridenti énekkiadásokat anakronisztikusabbnak tekinthetjük, mint a pálos kompendiumokat, hisz azok – a középkori repertoár változatosságát megőrizve – például minden óra számára közöltek egyszólamú énekeket. Más kérdés, hogy ebből a készletből ténylegesen milyen keveset használtak föl az egyházak – a többszólamú műzene mellett – saját liturgikus gyakorlatukban.

²⁰ Lásd Szendrei Janka paleográfiai analízisét: *Középkori hangjegyírások Magyarországon. Műhelytanulmányok a magyar zenetörténehez 4* (Budapest: Zenetudományi Intézet, 1999), 75–76.

²¹ A 15. század második felétől egyre több adat olvasható a könyvmásolással foglalkozó rendtagokról, a címlapon való bemutatkozás viszont modern jelenség. A 18. századi notátorok a középkori pálos scriptóriumok gyakorlatát követve több kolostor számára dolgoztak. Lásd Sarbak Gábor, „Pálosaink írásbelisége a középkor végén”, *Vigília*, 66. évf. (2001. febr.), 112–119.

²² Lásd Kisbán Emil, *A magyar pálosrend története II*, 111, 143; Galla Ferenc, *A pálosrend reformálása a 17. században* (Budapest: Stephaneum Nyomda, 1941), 105; *Ragyogó lapok a magyar pálosrend múltjából*, szerk. a Magyar Pálosrend Főnöksége, Budapest (Pécs: Egyetemi Könyvkiadó, 1944).

molása utáni évtizedekben az újjászervezést a pálosok korábban erőteljes, abszolutizmus-ellenes retorikája hiúsította meg.²³⁾

A 16–18. században jellemző „magyar végzet, pálos végzet”-gondolatkör a korabeli eseményekre reflektál: a török hódítás éppen egybeesik a pálos rend elsorvadásának, megsemmisülés-víziójának időszakával, míg a rákövetkezendő kor a rend számára a nyugalom és a prosperitás lehetőségét kínálja. Az ellenreformációs irodalom egyik legfontosabb, nemzeti azonosságtudatot erősítő gondolata a középkorban több nemzetnél, számos változatban élő, Magyarországon csak a 16–17. században meghonosodó Mária Ország (Regnum Marianum)-toposz²⁴ a rendi gondolkodás markáns vonása a pálosoknál is. Az egyház- és irodalomtörténeti kutatók idevágó eredményei szerint a fölerősödő Mária-kultusz a magyar katolikus egyház ellenreformációs (protestánsellenes) gondolatvilágának része – Szent István ország-felajánlása a katolikus egységet hirdeti –, de emellett a vonulat mellett kialakulásában fontos szerepet játszott a Mohács utáni bizonytalanság és fenyegetettség-érzés is. A toposzt a 17. század végén az egyházi irodalom politikai tartalommal gazdagítja: a felvilágosult abszolutizmus és a Habsburg-uralkodóház kritikájában használja fel a magyar rendi előjogok követelésekor.²⁵ Knapp Éva és Tüskés Gábor kutatásai a 17–18. századi irodalmi művekben vizsgálódnak rá a toposz főbb politikai és eszmetörténeti alakváltozataira. A nemzeti azonosságtudat, a magyar jelleg mutatkozik meg a 18. századi pálosok Mária-tiszteletében is. A Mária-kultusz felerősödését a 18. században az is jelzi, hogy a liturgia több Mária-ünnepet bővült: összesen 15 Mária-ünnepet regisztrálhatunk a pálos naptárban. Ezen kívül a remeterendi misekönyv külön votív Mária-miséket tartott számon, a kis Mária-zsolozsmát mindennap énekeltek, a Máriavölgyi kegyhely, az 1721-től az állandó rendfőnöki székhely, a „magyarok nagyasszonyának rendje” 30 templomot és kolostort dedikál a patrónusnak.²⁶



A történelmi kataklizmák mellett az egyházi élet átszerveződése, a világi elemek beépülése (reprezentáció, politikai állásfoglalás, egyházi birtokok gyarapítása) a kontemplatív lelki élet és a zsolozsmaimádkozás hanyatlásához vezetnek a tridenti zsinat után mind pálosoknál, mind a magyar egyház egészében. A 17–18. században a „karima” gyakorlata Magyarországon már messze lemaradt a nyugat-európai színvonaltól. Ahogy Vanyó Tihamér Aladár monográfiájában olvasható, ekkoriban itthon „kevés a római szellem”: a székes- és társaskáptalanok kanonokai kifogások-

²³ Török József–Legeza László–Szacsavay Péter: *Pálosok, Szerzetesrendek a Kárpát-medencében* (Budapest: Mikes Kiadó, 1996), 32.

²⁴ Knapp Éva–Tüskés Gábor, „Magyarország–Mária Ország. Egy történelmi toposz a 16–18. századi egyházi irodalomban”, in *Európai magyarság – Magyar európaiság* (Budapest, 2000), 48–85.

²⁵ Magyar király csak Mária-akaratából lehetne, ezért a Habsburg uralkodó illegitim.

²⁶ Kisbán, *A magyar pálosrend története II*, 178; Galla Ferenc, *A pálosrend reformálása...*, 106.

kal hátrították el a rendszeres imádkozást.²⁷ S bár a teljes zsolozsma mindennapi elvégzésének kötelezettségét a káptalanokra nézve egyaránt újra és újra kötelezőnek mondták ki a zsinati rendelkezések,²⁸ a kanonokok imafegyelme a 18. századra javult ugyan, de összességében még távol állt a szabályokban előírtaktól.²⁹

A kari zsolozsma elhanyagolása a régi rendi fegyelem hanyatlásának egyik következménye a pálosoknál is.³⁰ Ám a tét itt valójában a rend megmaradása: a nagymúltú szerzetet a 17. század elején a teljes megsemmisülés fenyegette.³¹ A török megszállás és a reformáció tovább hátráltatta a megújulást és a rendi konstitúció átszerkesztését a tridenti zsinat szellemében. A folyamatban Pázmány Péter esztergomi érsek – a pozíció birtokosaként a magyar pálos rend mindenkori protektora – ambivalens szerepet vállalt.³² A 17. század első felében a pálosok történetének követhetetlenül kusza, olykor méltatlan epizódjai (az erélytelen Stassewsky Miklós pálos nagykáptalant megkerülő kinevezése a rend élére, a magyar kolostorok szembefordulása a lengyel származású vikáriussal, a rendi káptalanok heves hangneme, lázadó hangulata)³³ végül 1643-ban jutottak nyugvópontra a reform-konstitúció római kiadásával, amely tárgyunk szempontjából azért fontos, mert a pálos rend ezzel liturgikus életének új korszakába lépett, s ennek hatása lehetett a zsolozsma végzésére is.

²⁷ Vanyó Tihamér Aladár, *Püspöki jelentések a magyar szent korona országainak egyházmegyéiről. 1600–1850. II. A trienti zsinat határozatainak végrehajtása Magyarországon* (Pannonhalma: Korda Rt., 1933), 5–6. A káptalanok istentiszteleti köteleseiről lásd a zsinati határozatot: Trid. Sess. XXIV. 12. de. ref. Vanyó a tridenti reform szerinti pálos megújulás késlekedését elsősorban a protestánsok 17. századi fellépésével magyarázza: Vanyó Tihamér Aladár, *Püspöki jelentések...*, 7.

²⁸ Rendelkezések a káptalani karimáról: Szombathely: 1579 2. pont, Jászó: 1635 II.2, Nagyszombat: 1638 II.1 és 9, 1648 2, 1699 9. Lásd Vanyó Tihamér Aladár, *Püspöki jelentések...*, 7.

²⁹ Míg a szepesi és a zágrábi kanonokok mindnyájan, minden nap énekelték a karimát, addig a zengi székesegyházban továbbra sem végezték szabályosan. Jellegetes kompromisszumot látunk a győri katedrális 18. századi gyakorlatában: a vesperáson és a kompletóriumon kötelező volt a megjelenés, a többi órán viszont csak néhány énekes vett részt a káplán vezetésével (1764-ben Zichy Ferenc megyéspüspök szigorúbb zsolozsmarendet ír elő). Vanyó Tihamér Aladár, *Püspöki jelentések...*, 7–8.

³⁰ Galla Ferenc, *A pálosrend reformálása a 17. században*, 5.

³¹ Vanyó Tihamér Aladár, *Püspöki jelentések...*, 48.

³² Míg a 20. századi rendtörténeti munkák egy része a rend újjászületésének előremozdítójaként emlékezik meg róla, s fő érdemei között említi a VIII. Orbán pápánál kieszközölt pálos rendi vizitációt (lásd Fraknoi Vilmos, *Pázmány Péter és kora III.* Pest: Ráth Mór, 1872, 252–257; Galla Ferenc, *A pálosrend reformálása...*, 5, 11, 17), addig a történetibb szemléletű tanulmányok kritikusan ítélik meg Pázmány lépéseit a pálosok ügyében. Gyenis és Török azt hangsúlyozza, hogy a jezsuita főpap valójában a pálosrend domonkos felügyeletét szorgalmazta a Szentszéknél (lásd Gyenis András, *A pálosrend múltjából*, in *Árpád Könyvek*, 38–39. Kalocsa: Árpád Rt. kiadása, 1930, 58; Török József–Legeza László–Szacsay Péter, *Pálosok*, 22–23). Vanyó kutatásai szerint Pázmány az 1638-as nagyszombati zsinaton amellet érvelt, hogy a kolostorokat és a rendi vagyont a világi klérusnak kell adni, mert ez hatékonyabban szolgálná az ellenreformáció céljait (lásd Vanyó Tihamér Aladár, *Püspöki jelentések...*, 48).

³³ A rendi reform megszilárdulását a Rákóczi-felkelés is hátráltatta, amely még nagyobb teret engedett a protestantizmusnak. Komoly összetűzésekre került sor, például Felsőelefánton, ahol a pálos szerzeteseket elűzték rendházukból. Lásd Galla Ferenc, *A pálosrend reformálása...*, 39.

A szerzetesi életről, a rendi alkotmányról és az előjáró hatásköréről szóló háromrészes *Constitutiones* részletesen foglalkozik a kari zsolozsmával.³⁴ A rendtagokat a közös zsolozsmavégzésre kötelezi, amelyben részt kell vennie a rend valamennyi felszentelt papjának, továbbá a klerikusoknak és a novíciusoknak. Külön szabály említi a rend saját szentjeinek ünnepélyes liturgiáját – ezek közül Remete Szent Pál, Aquinói Szent Tamás, Szent Ágoston és az Őrzőangyalok a legfontosabbak.³⁵ Talán a korábbiakban tárgyalt hagyományos Mária-tisztelet erősödését jelzi, hogy 1721-től a népszerű búcsújáró máriavölgyi kolostor – „a barokk vallásos lélek egyszerű szirtje”³⁶ – lesz a pálos szellemi élet központja.³⁷

A zsolozsma szempontjából figyelemre méltó az 1643-as *Constitutiones* liturgikus könyvekre vonatkozó szakasza, mely a kolostor vezetőjének feladatául szabja a napi officiumok elvégzéséhez szükséges könyvek beszerzését.³⁸ Eszerint minden kolostornak rendelkeznie kellett két kottás antifonálával, egy himnáriummal, zoltárkönyvekkel és breviáriumokkal a kar tagjai számára. A mise kottás forrásaival együtt az új liturgikus könyvállomány másolása és karbantartása a rend korábban említett művészi hajlamú notátorainak adott rendszeres feladatot, akik közül Domány Ignác, Porten Jeromos, Tarnóczy Mihály és Rayner József neveit ismerjük a kéziratokból.³⁹



A 18. századi remeterendi kódexek archaizmusának és neologizmusának kérdését az introitusok szisztematikus zenei vizsgálata során vetettük fel a közelmúltban.⁴⁰ A tridenti zsinat utáni pálos introitusok variálódásnak legalább két kronológiai rétege különböztethető meg.⁴¹ Az 1623-ban összeállított Újhelyi Graduále a régi pálos-esztergomi dallamokat adaptálta az új tridenti szisztémához. Az introitusok

³⁴ A pálos rendi szabályzatnak több változata látott napvilágot a 17–18. században. Az 1643-as római kiadás hibáit az 1646-os Cosmerovius-féle bécsi megjelenéssel javították ugyan, de a lényeges pontokon nem került sor tartalmi finomításra. Erre csak az 1725-ös harmadik, római kiadás adott lehetőséget. Galla Ferenc, *A pálosrend reformálása...*, 55.

³⁵ Galla Ferenc, *A pálosrend reformálása...*, 55.

³⁶ Kisbán Emil, *A magyar pálosrend története II*, 99.

³⁷ A szeptemberi búcsúk alkalmával Máriavölgyben ünnepélyes istentiszteletekre került sor, amelyeket nem egyszólamú ének, hanem hangszeres zene kísért. A liturgia fényét Lichtenstein herceg regensburgi zenészei, valamint a stomfai és sasvári zenekarok emelték. Lásd Kisbán Emil, *A magyar pálosrend története II*, 47.

³⁸ Kisbán Emil, *A magyar pálosrend története II*, 159.

³⁹ Domány Ignác: 33-i-2 Sopronbánfalvi pálos antifonále (1738), Ms. 638; Sasvári pálos graduále (1745), A 125 Pesti pálos graduále (1746), A 126 Máriavölgyi pálos graduále (1747), Porten Jeromos: 33-i-6 Pápai pálos graduále (1748); Tarnóczy Mihály: A 122 Sopronbánfalvi pálos Liber Introituum (1737); Rayner József: A 127 Sátoraljaújhelyi Compendium Sacrorum (1763).

⁴⁰ Lásd Gilányi Gabriella, „Retrospektív vagy már nem? Pálos introitus-dallamok a 18. századi Magyarországon”, megjelenés előkészületben.

⁴¹ Az első zenei rendezés az 1600-as lepglavai nagykáptalan idejére tehető, a második „romanizáció” véleményünk szerint az 1643-ban került sor, és az új pálos konstitúció szerkesztésével függött össze. Lásd az új zsolozsmaadatot a 48. jegyzetben.

sorrendje már a tridentí misekönyvet követi, de a dallamok szinte hangról hangra megegyeznek a középkori változattal.⁴² A 18. századi kódexekben viszont új alakban találjuk a zenei tételeket: a humanista hangsúlyrend szerint fogalmazódnak át a darab lényegi pontjain, a zárlatokban.

A pálosok hagyományőrző szándéka a 18. század első feléből származó dallamoknál egyértelmű: a szerkesztők a középkori gregorián énekstílusban gyökerező 17. századi pálos változathoz indultak ki, aztán az átszerkesztett dallamokat másolták tovább. A 18. századi miseforrások között alig tapasztalható zenei variáció: az egy-két hangos eltérések – lásd például a kor legjelesebb pálos notátorának, Domány Ignácnak a munkáit – nem igényelnek különösebb magyarázatot. A „kódex-másolás” folyamata során az introitusok variálása egyetlen esetben sem éri el a középkori forrásokra jellemző mértéket, de tény, hogy a korban divatos, illetve pálosok számára fontos liturgikus műfajok, ünnepek alakíthatónak mutatkoztak. Új dallamok, ciklusok szerkesztésére és adaptációjára teremtett lehetőséget a kiemelt Szent Pál és Szent Ágoston ünnepek liturgiája, a 18. századi Mária-kultusz, illetve a korabeli egyházban divatos miseordinárium-műfaj.⁴³

Ami a rendi énekrepertoár nagyságát illeti a tridentí zsinat után, a pálosok Lepoglaván 1600-ban elfogadott „sok munkát igénylő kompromisszumának”⁴⁴ – tudniillik a középkori dallamok tridentí missáléhoz igazításának – fontos része volt a misepropriumok zsugorítása. Ez a folyamat legalább két lépésben zajlott: az 1623-as Újhelyi Graduále introitus-alleluia/tractus-communio ciklusa még háromszor bőségesebb énekkészlet a 18. századi források introitus-sorozatához viszonyítva.⁴⁵

Az egyszólamú liturgikus gyakorlatból a zsolozsmaénekek még nagyobb arányban szorultak ki:⁴⁶ elsőként a középkori zsolozsma két központi órájából, a matutinumból és a laudesből – jóllehet a korabeli tridentí nyomtatványok közölnek idevaló tételeket. Az egyházi intézmények a zenei anyag szabályozása híján *ad libitum* válogathattak a felkínált zsolozsmapropriumból, ám leggyakrabban az egy-

⁴² Szendrei Janka, „Der Ritus Tridentinus und die Paulinische Tradition im Ungarn des 17. Jahrhunderts: Kompromiß, Kontrafaktur, Modifikation”, in *CANTUS PLANUS Budapest – Visegrád*, szerk. László Dobszay (Budapest, Zenetudományi Intézet, 2003), 329–352; uő., „Modernizáció és hagyományőrzés a pálosoknál a XVII. században”, *Magyar Egyházzene* XII (2004/2005), 171–180; uő., *Graduale Romanum ad usum monasterii Paulinorum de Újhely (1623)* (Budapest: MTA, Zenetudományi Intézet, 2003).

⁴³ A miseordináriumoknál és a pálos rendi ünnepek zsolozsmájában szignifikáns (zenei és tartalmi) variáció mutatható ki, e területen Kiss Gábor végez kutatásokat.

⁴⁴ Szendrei Janka, *Magyarország Zenetörténete* II, 158.

⁴⁵ Gilányi Gabriella, „Retrospektív vagy már nem? Pálos introitus-dallamok a 18. századi Magyarországon”.

⁴⁶ Az 1600-as években a pálosok már V. Pius pápa 1568-ban jóváhagyott új római Breviárium Pianumát vehették alapul. A breviáriumról lásd Bäumer, Dom Suitbert, *Histoire du Bréviaire, Tome 2, Chapitre IV: Le nouveau bréviaire ou bréviaire réformé de 1568* (Róma: Herder, 1967) 191–220; Taft, Robert, *The Liturgy of the Hours in the East and West* (St. John's Abbey, Collegeville: The Liturgical Press, 1986), 311. A római rítus pálos átvételéről: Kisbán Emil, *A magyar pálosrend története* II, 201.

szerű, szöveggel mondott zsolozsmára tértek át. A 18. századi pálos zsolozsmában rendszeres egyszólamú ének feltehetően csak a vesperáshoz kapcsolódott, a karkönyvek tartalma arra utal, hogy az öt zsololtánszövegét a himnuszt és a Magnificat-antifónát énekelték, míg a maradék hat kánoni órát a szerzetesek feltehetően prózában végezték.⁴⁷

A tridenti zsinat utáni pálos zsolozsma vizsgálatának komoly akadályá a 17. századi kottás források hiánya a század első felében. Míg a mise állapotáról – a tételek sorrendjéről, a dallamokról – az Újhelyi Graduale informál bennünket, a zsolozsmát a 18. századi kötetekből ismerhetjük meg.⁴⁸ Más a helyzet, ha a teljes középkori és újkori pálos consuetudót vesszük alapul, mert akkor a zsolozsmaforrások vizsgálata az egyszerűbb. Teljes pálos graduale ugyanis nem maradt ránk a középkorból, viszont a zsolozsma-liturgiát két Trident előtti kéziratban is tanulmányozhatjuk. A Zágrábban őrzött 15–16. századi MR 8-as antifonále⁴⁹ – az egyetlen hiánytalan, pálos zsolozsmaénekeket tartalmazó kódex – egyike a középkor magyar zsolozsmát közlő alapforrásainak. A Leleszi Vesperale⁵⁰ a pálos officiumdallamok néhány évtizeddel későbbi alakjait őrizte meg. A kurzív kéziratból sajnos csak egy szűk anyag tárul elénk, zömmel vesperás-tételek Nagyböjt 3. vasárnapjától az év végéig és himnáríum, de ez az anyag zeneileg azonos az MR 8 változatával.

A forráshelyzet nem teszi lehetővé, hogy megismerjük a pálosok azonnali reakcióját a tridenti zsinat zsolozsmát érintő reformjaira. Az énekrepertoár szűkítése, a tételválasztás és tételrend rómaiává alakítása a graduáléhoz hasonlóan talán itt is azonnal megtörténhetett. A misével szemben lehetőség van viszont a középkori és 18. századi pálos zsolozsmaénekek összevetésére, amelyet egy jól körülhatárolható műfaj, a rezponzórium prolixum dallamaival végeztünk.



⁴⁷ A konstitúció a laikusokat csak a primán és a kompletóriumon való részvételre kötelezte, a kánoni órák helyett imákat, Miatyánkat és Üdvözlőket kellett mondaniuk. Lásd Kisbán Emil, *A magyar pálosrend története II*, 202–203.

⁴⁸ Friss kutatásaink egy 1687-es pálos antifonálét tártak fel a zágrábi Nemzeti és Egyetemi Könyvtárban (R 3039): a forrás vizsgálata jelenleg még zajlik. Az első áttekintés azt mutatja, hogy 17. század végéről származó kézirat zeneileg-tartalmilag a 18. századi kéziratokkal teljesen megegyezik, bagyis azt sugallja, hogy a késői pálos zsolozsmaénekek repertoárját és a 18. századi forrásokban látott formáját még a 17. században kiaktották –, feltehetően a 1643-as Constitutiones szerkesztése során, jóllehet zenei rendezésről nem maradtak fenn adatok. A teóriát viszont gyengíti a közelmúltban kutatás alá vont 1662-es, OSZK-ban őrzött pálos Graduale tartalma (Ms. mus. 7240), amely például a Pünkösöd utáni alleluja-dallamokat tekintve jórészt az Újhelyi Gradualéval (1623) korrespondál. Lásd Kiss Gábor tanulmányát a jelen kötet 97–133. oldalain.

⁴⁹ Zágráb, Érseki Könyvtár. Feltehetően a horvátországi Remete pálos kolostorából. Lásd Dragutin Kniewald, *Iluminacija i notcija Zagrebačkih liturgijskih rukopisa*, No. 46; Szendrei Janka, *A magyar középkor hangjegyes forrásai*, C 56.

⁵⁰ Sopron, Állami Levéltár (korábban Jászó, Premontrei Prépostság Könyvtára, Ms. 93). Lásd Radó Polikárp, *Libri liturgici manuscripti bibliothecarum Hungariae et limitropharum regionum* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1973), No. 184; Szendrei Janka, *A magyar középkor hangjegyes forrásai*, C 77.

A 17–18. századi zsolozsmaforrásokban a nagyheti Szent Három Nap anyaga tűnik a legkidolgozottabbnak, jóllehet forrásaink nem egységesek a tételek közlésében.⁵¹ Igen összetartó az Esztergomi Hittudományi Főiskola sopronbánfalvi és a Simor Érseki Könyvtár ismeretlen provenienciájú pálos antifonáléja. A tartalom és kiállítás a forrásokat azonos mintapéldányhoz köti, feltételezzük, hogy a két forrás ugyanattól a notátortól származik. A tartalom egyik fontos archaikus vonása, hogy az antifonálék kottával közlik a nagyheti Jeremiás-lamentációkat, ráadásul nem a népszerű egyszerűsített tridentin verzió szerint, hanem a magyar hagyományban gyökerező dallamos tónuson. A Kalocsai Főszékesegyházi Könyvtár későbbi, 1753-as antifonáléja, amely a máriavölgyi konventet említi megrendelőként, már nem tartalmaz lamentációkat, de mellőzi azokat az Egyetemi Könyvtár csáktornyai pálos forrása is – az egyetlen magát ténylegesen vesperáléknak nevező könyv.⁵² A hiány oka lehet, hogy később külön könyvbe foglalták a lamentációt, vagy ami még valószínűbb: a római könyvek szerint énekelték, esetleg prózában mondták.

A Szent Három Nap pálos liturgiája a lamentációkon kívül más kuriózumot is tartogat: az antifóna-sorozat után a nagyheti oldalakon hangjelzett rezponzóriumokat találunk a matutinumban, egyetlen könyv, a csáktornyai vesperálé kivételével.⁵³ A prózai matutinum gyakorlatának korában szokatlan, hogy a pálosok a dallamos nagyheti lamentációkat énekelték, és ezekhez rezponzórium prolixumokat is kapcsoltak a középkori szokás szerint. A jellegzetesen archaikus rezponzórium-tételeket a kuriális reform-antifonálék is közölték, ám az egyházak jobbra mellőzték őket bonyolultságuk és korszerűtlenségük miatt, illetve mert a kor szokása szerint prózában mondták a zsolozsmát.

A Szent Három Nap matutinumának olvasmány+rezponzórium rendszere teljesen azonos a három 18. századi pálos antifonáléban, de nem látunk különbséget a rezponzóriumok és a verzusok párosításában sem (1. táblázat).⁵⁴

A 18. századi pálos kóruskönyvek a középkori forrásokkal ellentétben naponta csak egyetlen nokturnust közölnek, ebben a dallamos lamentáció és három rezponzórium prolixum olvasható. A középkori gyakorlat háromszor ennyi rezponzóriumot írt elő az időszakban: Nagycsütörtök, Nagypéntek és Nagyszombat is teljes három-nokturnusos matutinummal, összesen huszonnégy rezponzóriummal szerepel a forrásokban. Vagyis míg a középkori zsolozsma nokturnusonként kilenc rezponzórium prolixumot kívánt meg, addig a 18. századi pálos források a három napon összesen közölnek ugyanennyi tételt.

⁵¹ Karácsonykor és húsvétkor további rezponzóriumokat találunk a máriavölgyi forrásban.

⁵² A vizsgálatba most nem vontuk be a horvát provincia időközben felfedezett, Zágrábban őrzött forrásait, csak a 18. századi magyar provincia fennmaradt liturgikus forrásait.

⁵³ A forrásra emiatt nem számíthatunk a további vizsgálatok során.

⁵⁴ 18. századi pálos alapforrásaink: Esztergomi Hittudományi Főiskola, 33-i-2 = sopronbánfalvi antifonále; Esztergomi Simor Érseki Könyvtár, 2-4-3/686 = Simor-antifonále; Kalocsai Főszékesegyházi Könyvtár, Ms. 630 = máriavölgyi antifonále.

Nagycsütörtök	
Lamentatio Prima	
<i>Responsorium Primum</i>	R In monte Oliveti V Vigilate et orate
Lamentatio Secunda	
<i>Responsorium Secundum</i>	R Tristis est anima mea V Ecce appropinquat hora
Lamentatio Tertia	
<i>Responsorium Tertium</i>	R Ecce vidimus eum V Vere languores nostros

Nagypéntek	
Lamentatio Prima	
<i>Responsorium Primum</i>	R Omnes amici mei V Inter iniquos projecerunt
Lamentatio Secunda	
<i>Responsorium Secundum</i>	R Velum templi scissum V Petrae scissae sunt
Lamentatio Tertia	
<i>Responsorium Tertium</i>	R Vinea mea electa V Se pivite et lapides

Nagyszombat	
Lamentatio Prima	
<i>Responsorium Primum</i>	R Sicut ovis ad occisionem V Tradidit in mortem
Lamentatio Secunda	
<i>Responsorium Secundum</i>	R Jerusalem surge V Deduc quasi torrentem
Lamentatio Tertia	
<i>Responsorium Tertium</i>	R Plange quasi virgo V Accingite vos Sacerdotes

1. táblázat

A rezponzóriumok beosztása és sorrendje már a középkori rítusokban is variábilis. Elég egy pillantást vetni a 15–16. századi pálos antifonále (MR 8) és a 14. századi ferences antifonále idevágó énekeire, hogy lássuk, a kuriális és lokális magyar hagyomány élesen kettéválí. Bár az első noktornusban a rezponzóriumok sorrendje meglehetősen stabil, a második-harmadik noktornus általában változatos összetételben közli a sorozatot, és a verzusválasztás különbségei is markánsak (2. táblázat).

	Pálos antifonálék, 18. sz.	MR8, Leleszi Vesperale	Bu-118, Pezzana 1735
Nagycsütörtök			
N1	R1 In monte Oliveti V1 Vigilate et orate R2 Tristis est anima mea V2 Ecce appropinquat R3 Ecce vidimus eum V3 Vere languores	R1 In monte Oliveti V1 Verumtamen non sicut R2 Tristis est anima mea V2 Vigilate et orate R3 Ecce vidimus eum V3 Vere languores nostros	R1 In monte Oliveti V1 Vigilate et orate R2 Tristis est anima mea V2 Ecce appropinquat R3 Ecce vidimus eum V3 Vere languores
N2		R1 Unus ex discipulis V1 Qui intingit mecum R2 Eram quasi agnus V2 Omnes inimici mei R3 Una hora non potuistis V3 Dormite jam et	R1 Amicus meus osculi V1 Bonum erat ei R2 Judas mercator pessimus V2 Melius illi erat R3 Unus ex discipulis V3 Qui intingit mecum
N3		R1 Seniores populi V1 Congregaverunt iniquitatem R2 Revelabunt caeli V2 Fiat mensa eorum R3 O Juda qui dereliquisti V3 Verax datur fallacibus	R1 Eram quasi agnus V1 Omnes amici mei R2 Una hora non potuistis V2 Quid dormitis surgite R3 Seniores populi V3 Collegerunt pontifices
Nagypéntek			
N1	R1 Omnes amici mei V1 Inter iniquos R2 Velum templi scissum V2 Petrae scissae sunt R3 Vinea mea electa V3 Se pivite et lapides	R1 Omnes amici mei V1 Et dederunt in escam R2 Velum templi scissum V2 Amen dico tibi R3 Vinea mea electa V3 Ego quidem plantavi	R1 Omnes amici mei V1 Inter iniquos R2 Velum templi scissum V2 Petrae scissae sunt R3 Vinea mea electa V3 Se pivite et lapides
N2		R1 Tamquam ad latronem V1 Filius quidem hominis R3 Tenebrae factae sunt V3 Et velum templi R2 Barrabas latro V2 Verax datur fallaci	R1 Tamquam ad latronem V1 Cumque in jecissent R2 Tenebrae factae sunt V2 Exclamans Jesus voce R3 Animam meam dilectam V3 Insurrexerunt in me
N3		R1 Tradiderunt me in V1 Astiterunt reges R2 Jesum tradidit impius V2 Et ingressus Petrus R3 Caligaverunt oculi V3 O vos omnes	R1 Tradiderunt me in V1 Alieni insurrexerunt R2 Jesum tradidit V2 Adduxerunt autem R3 Caligaverunt oculi V3 O vos omnes

	Pálos antifonálék, 18. sz.	MR8, Leleszi Vesperale	Bu-118, Pezzana 1735
Nagyszombat			
N1	R1 Sicut ovis ad V1 Tradidit in mortem	R1 Sepulto Domino V1 Ne forte veniant	R1 Sicut ovis ad V1 Tradidit in mortem
	R2 Jerusalem surge V2 Deduc quasi	R2 Jerusalem luge V2 Ululate pastores	R2 Jerusalem surge V2 Deduc quasi
	R3 Plange quasi virgo V3 Accingite vos	R3 Plange quasi virgo V3 Planxerunt super me	R3 Plange quasi virgo V3 Accingite vos
N2		R1 Recessit pastor V1 Destruxit quidem	R1 Recessit pastor noster V1 Destruxit quidem
		R2 O vos omnes V2 Attendite universi	R2 O vos omnes V2 Attendite universi
		R3 Ecce quomodo moritur V3 In pace factus est	R3 Ecce quomodo moritur V3 Tamquam agnus coram
N3		R1 Aestimatus sum cum V1 Et sicut vulnerati	R1 Astiterunt reges terrae V1 Quare fremuerunt
		R2 Agnus Dei Christus V2 Christus factus est	R2 Aestimatus sum cum V2 Posuerunt me
		R3 Sicut ovis ad occisionem V3 In pace factus est	R3 Sepulto Domino V3 Accendentes principes

2. táblázat (folytatás)

A vizsgálat azt mutatta, hogy míg a Trident utáni római antifonálék átveszik a középkori kuriális tétel- és verzusrendet,⁵⁵ ugyanez a folytonosság a pálosokra nem jellemző, 18. századi gyakorlatuk szakít a középkori magyar tradícióval. A késői pálos változatban látott rezponzórium-hármasok mindig a középkori matutinum első noktornusa alapján állnak össze, de ez már nem a középkori magyar/pálos források (MR 8, Leleszi Vesperale) első noktornusának, hanem a kuriális hagyománynak (Bu-118, Pezzana 1735) a tételrendje. Úgy tűnik tehát, hogy a 18. századi remeték az új római breviáriumot vették alapul a tételeszerkezet kialakításakor. A források szigorú következetessége azt is jelzi, hogy a 18. században aztán már véglegesen kitarítottak az idegen szisztéma mellett.

⁵⁵ A tridenti reform az úgynevezett kuriális hagyomány középkori liturgikus forrásait vette alapul az átszerkesztésnél, ezek a mintakönyvek származhattak akár a kuriális rítust őrző ferences rendtől is. A ferencesek liturgiája a 12. századi pápai udvar (curia) rítusban gyökerezik, s a rend szigorú hagyományörzésének köszönhetően tisztán maradt fenn az egész középkoron át. Hangsúlyozni kell, hogy a tridenti reform célja épp a kuriális/pápai liturgia folytonosságának biztosítása volt, illetve a liturgia „megtisztítása” és egységesítése az autentikus római hagyomány alapján. A tanulmányban összehasonlító középkori kuriális forrásként a Budapesti Egyetemi Könyvtár 14. századi ferences rendi antifonáléját használtuk fel: Cod. lat. 118 (=Bu-118). A kottapéldákban szerepel még a velencei Pezzana kiadó 1735-ös Antiphonarium Romanuma, amely a 18. századi tridenti nyomtatványok tipikus darabja.

R. Tristis est anima mea

immo-la - ri pro vo - bis

R. Plange quasi virgo

Plan-ge ci-li - ci - o

R. In monte Oliveti

a me ca - lix

R. Omnes amici mei

di - li-ge - bam me - ac

1. kottapélda

1. Sopronbánfalvi pálos antifonále 1738-ból, Esztergomi Hittudományi Főiskola Könyvtára 33-i-2
2. 14. századi ferences antifonále, Egyetemi Könyvtár Cod. lat. 118

Az újkori pálos forrásokat nemcsak a szerkezet állandósága jellemzi, hanem bizonyos fokú zenei uniformizáltság is. A Simor Érseki Könyvtár ismeretlen provenienciájú pálos kéziratát nagy valószínűséggel az 1738-as sopronbánfalvi antifonále mintapéldányáról másolta le ugyanaz a kéz – az írás képe alapján feltehetően Domány Ignác –, ennek következtében a két kézirat kronológiailag is közel állhat egymáshoz. A források zeneileg korrespondálnak, gyakorlatilag hangról hangra azonos dallamokat közölnek.⁵⁶

Csak a máriavölgyi antifonále analízise mutat mást: a húsz évvel későbbi forrásból a responzóriumok új, eddig máshonnan nem dokumentált pálos zenei olvasata rekonstruálható. A kódex antifóna- és responzórium-variánsai az Esztergomban őrzött pálos antifonálék idevágó 18. századi tétéleivel főbb vonalakban megegyeznek, a részletekben viszont nagyon jelentős az eltérés.



A két tartalmilag egybevágó 18. századi Esztergomban őrzött forrás, a sopronbánfalvi és a Simor-antifonálé jellemzésével kezdjük a zenei analízist. Ha a kéziratok hangjegyekkel ellátott responzóriumait a középkor pálos hagyományának dallamai-

⁵⁶ A zenei azonosság miatt az analízis során a sopronbánfalvi változat említésekor a Simor Könyvtár dallamára is gondolunk.

R. Omnes amici mei

V. In ter i ni quos

V. Et de de runt

R. Velum templi

in re - gnum tu um

R. Plange quasi virgo

Do - mi - ni ma - gna

R. Tristis est anima

quae cir - cum - da - bit me

2. kottapélda

1. Sopronbánfalvi pálos antifonále, 1738

2. 15–16. századi pálos antifonále (Zágrábi Érseki Könyvtár MR 8)

hoz mérjük, egy mikrovariációkban rendkívül gazdag zenei anyag tárul elének, amelyben nem nehéz felfedezni a magyar gregorián hagyomány körvonalait. Árukodók lehetnek a struktúra fontos pontjain szereplő pentaton fordulatok, amelyek a tridenti zsinat előtti közép-európai gregorián rítusok jellegzetességei. Példáink jellegzetes nyitó- és záró formulákban mutatják be a pentaton dialektusról tanúszkodó kistercek túlsúlyát a diaton kuriális változattal szemben (1. kottapélda).

A mélyebb zenei rétegekben mégis idegennek érezzük a dallamstílust a régi magyar gregorián stílusától, a fordulatok nem elég plasztikusak, a dallamvonalak nem kellően gördülékenyek. A variáció felfrissíti ugyan a középkori matériát, ugyanakkor nagyon rugalmasan kezeli, nyilvánvaló, hogy késői változat egy 18. századi zenei stílusismerettel rendelkező kéz munkája (2. kottapélda).

A középkortól idegen fordulatok között külön kell szólni arról az eljárásról, melynek során a 18. századi pálos kottaíró a melizmatikus formulát indokolatlanul megnyújtja (3. kottapélda). E prolongáció a melizma legáltalánosabb helyén, a záratokban jellemző. Miért lehetett szükség a középkoriaknál bonyolultabb képletekre? Csak egyetlen magyarázat képzelhető el: a melizmák bővítése szándékos archaizmus, pontosabban ál-archaizmus: a melizmákkal a zenei anyagot régies színben próbálták feltüntetni a szerkesztők. Bár a klasszikus gregorián énekekhez szokott fület bánthatják az indokolatlanul modoros formulák, a korabeli pálos szerzetes a középkori zenei tradíciótól eltávolodva minden bizonnyal tökéletesnek érzekelte a dallamok arányait.

R. Plange quasi virgo



in ci - ne - re



R. Plange quasi virgo



et a - ma - ra



R. Sicut ovis ad



tra-cta - re - tur



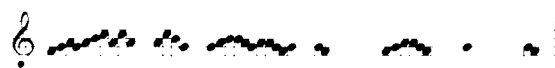
R. Omnes amici mei



a-mi-ci me - i



R. Jerusalem surge



Sal - va - tor Is - ra - el



3. kottapélda

1. Sopronbánfalvi pálos antifonále, 1738
2. 15–16. századi pálos antifonále (MR 8)

A jelenségek egy része csak a korabeli egyszólamú római énekrepertoár vizsgálatának tükrében értelmezhető. Az 1738-as pálos antifonále új elemei ugyanis sok esetben a rezponzóriumok tridentin változatából származnak, vagy legalábbis e stílus hatását mutatják. A 18. századi római ének liturgikus zenei nyelvezetét adaptáló pálos variációk legérdekesebb csoportja az introitus-vizsgálatainknál tapasztalt hangsúly- és dallamátszervezés.⁵⁷ A késői pálos források – a középkoriakkal szemben – soha nem rögzítenek melizmát hangsúlytalan szótagon. Ezt a neologizmust az alábbi példák zárlati szituációkban mutatják be (4. kottapélda).

A 18. századi pálos dallamstílus tipikus neologizmusa a következő jelenség. Az új változat a középkori dallamszakasz hangjait átveszi ugyan, de azt szabadon rendezzi hangcsoportokká (5. kottapélda). Mintha a szerkesztő a dallamot egyes hangok sorozataként fogná fel: a kaleidoszkópot elemeire rázza szét, majd a darabokból egy új egészet alkot. Az így létrejött változat ugyan emlékeztet az eredetire, de már nem azonos vele. Meg kell jegyeznünk, hogy a neumák csoportosításában a gregorián források sem konzekvensek, ugyanakkor a 18. században a variánstípus gyakorisága és a szakaszok teljesen kötetlen átszervezése új zenei gondolkodásról árulkodik.

Az idegen bővítmények, a szöveg-dallam viszonyában mutatkozó jelentős eltérés megkérdőjelezhetetlen bizonyítékai annak, hogy a 18. századi pálos dallamstílus sok elemében eltávolodott a középkori pálos zenei hagyománytól. Bár az esztergomi pálos forráspár is számos olyan dallamrészletet tartalmaz, amely a korabeli litur-

⁵⁷ Gilányi Gabriella, „Retrospective or not? Pauline Introits in the 18th-century Hungary”.

R. Velum templi

me-men-to me - i Do - mi - ne

R. Jerusalem surge

et e - xu - ce - te ves - ti - bus

R. Plange quasi virgo

et ci - li - ci - o

R. Sicut ovis ad

du - ctus est

4. kottapélda

1. Sopronbánfalvi pálos antifonále, 1738
2. 15–16. századi pálos antifonále (MR 8)
3. Antiphonarium Romanum, impr. 1735

R. Vinca mea electa

in a ma - ri - tu - di - nem

5. kottapélda

1. Sopronbánfalvi pálos antifonále, 1738
2. 15–16. századi pálos antifonále (MR 8)
3. Antiphonarium Romanum, impr. 1735

gikus zenei hallásmód alapján variálódik, a két évtizeddel későbbi (1753-as) máriavölgyi antifonále még közelebb kerül a tridentin dallamstílushoz. Nemcsak a pentaton tagoló formulák tűnnek el végleg a tételek struktúrájából, de a dallam szövet-

R. Jerusalem surge

Three staves of musical notation in G-clef, showing the melody for 'R. Jerusalem surge'. The lyrics 'a - ni - me me - ae' are written below the first staff.

6. kottapélda

1. Sopronbánfalvi pálos antifonále, 1738
2. Máriavölgyi pálos antifonále 1753-ból, Kalocsai Főszékesegyházi Könyvtár Ms. 630
3. Antiphonarium Romanum, impr. 1735

R. Sicut ovis

Three staves of musical notation in G-clef, showing the melody for 'R. Sicut ovis'. The lyrics 'du - ctus est' are written below the first staff.

R. Sicut ovis

Three staves of musical notation in G-clef, showing the melody for 'R. Sicut ovis'. The lyrics 'et dum ma-le tra - cta-re - tur' are written below the first staff.

R. Omnes amici mei

Three staves of musical notation in G-clef, showing the melody for 'R. Omnes amici mei'. The lyrics 'o - cu - lis' are written below the first staff.

7. kottapélda

1. Sopronbánfalvi pálos antifonále, 1738
2. Máriavölgyi pálos antifonále, 1753
3. Antiphonarium Romanum, impr. 173

len részeiben is az egyszerűsített új formulák rajzolódnak ki. A 3. kottapéldában bemutatott jellegzetes pálos dallambővítésmintékkel szemben a máriavölgyi forrás változatai mértéktartók. Az Esztergomban őrzött források középkori előzmény nélküli, ál-archaikus díszítésmintéi az 1753-os antifonáléból a legtöbb esetben eltűnnek, és a kézirat ugyanannak a zárlatnak a tridentini variánshoz közel álló, egyszerűsített formáját rögzíti (6. kottapélda).

Különbözik a sopronbánfalvi verziótól bizonyos zárlatok kialakítása is. Az 1753-as forrásban több helyen a tridentini dallam (és a középkori ferences antifonále) záróhangját látjuk és nem a középkori magyar hagyományban, vagy a 18. század korábbi pálos forrásaiban látott zárlatot. Egyetlen neologizmus sem jelzi határozottabban a késői máriavölgyi antifonále romanizáltságát (7. kottapélda).

R. Tristis est anima mea

immo-la - ri pro vo - bis

R. Plange quasi virgo

Plan-ge ei-li - ci - o

R. In monte Oliveti

a me ca lix

R. Omnes amici mei

di - li-ge bam me ac

8. kottapélda

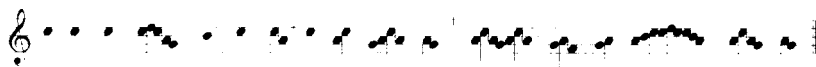
1. Sopronbánfalvi pálos antifonále, 1738
2. Máriavölgyi pálos antifonále 1753-ból
3. 14. századi ferences antifonále

Szignifikáns lehet továbbá a sopronbánfalvi antifonále pentaton tagolóformulának diatonná egyszerűsödése. A máriavölgyi forrás minden esetben a tridenti/kuriális változattal tart (8. kottapélda).

Analízisünk végén a rezponzóriumok verzusának jellegzetes újkori pálos variálódását mutatjuk be. A középkori gregorián stílusban a rezponzórium prolixumok főrészehez kapcsolódó vers zeneileg mindig a tónusra jellemző archaikus sémát követi. Minden tónusban rögzült egy modell, amelyre a különböző verzusszövegek ráépülnek. A tridentin után ezek a sémák jelentősen átalakulnak: az új római énekstílus egyszerűsítette a formulákat.

A nagycsütörtöki *In monte Oliveti* rezponzórium verzusa az MR 8-as pálos antifonáléban és a Leleszi Vesperáléban a 8. tónusra jellemző, kissé rövidített középkori dallammodell a megszokott formulákkal és a félzárlatnál egy határozott metszettel (9.a kottapélda).

Az 1738-as pálos változat a verzus szövegválasztásában a tridentin/kuriális mintát követi, emellett a zenei modell is jelentősen átalakul a középkorhoz képest (9.b



V. Ve-rum-ta - men non sic - ut e - go vo - lo sed sic - ut tu - is.

9.a kottapélda

Középkori dallamalak (MR8, Leleszi Vesperále)



V. Vi - gi - la - te et o - ra - te ut non in - tre - tis in ten - ta - ti - o - nem.

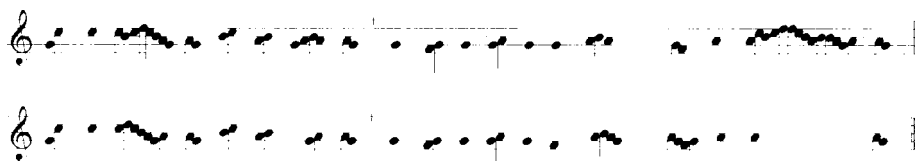
9.b kottapélda

18. századi pálos forma (Sopronbánfalvi antifonále, 1738)



9.c kottapélda

18. századi pálos forma (Máriavölgyi antifonále, 1753)



9.d kottapélda

Középkori és Trident utáni kuriális változat (14. századi ferences antifonále, Antiphonarium Romanum, impr. 1735)

kottapélda). Karakteres elem a mottószerű kvartfelütés, amelyre példának hozhatnánk a *Vinea mea electa* rezponzorium verzusindítását is. A verzus sortagolásában az 1738-as dallam a zárlatot bővíti és nem veszi figyelembe az itt álló standard zenei formulát. Az *intretis in-* szótagja az eredeti zárlat utolsó tagjára kerül, ezáltal a *-tretis* olyan bővítményt kap, amelyet a középkori 8. tónusú verzusséma nem ismer. A gregorián verzusmodellektől idegen az ilyen adaptáció, hisz ott a verzus alapstruktúrája soha nem változik; a többletet jelentő szótagok a súlytalanabb, recitációs részben kaphatnak helyet a félzárlat előtt, zárlatban semmiképp. Figyelmet érdemel még a második zárlat hangsúlyelosztása, a hangsúlytalan *-ti* szótagra nem kerülhet melizma a 18. században.

Vizsgálatunkat tovább árnyalja a pálosok 1753-os verzusvariánsa (9.c kottapélda). A kvartindítás ugyan közös elem, viszont a dallam folytatásában a 8. tónusú séma magyar változattól eltávolodó, diaton variánsa található. A tagolás ugyanakkor a középkori verzióhoz áll közelebb: az *ut non intrate* szöveg nem suta függelék, hanem a félzárlat utáni új egység szerves része.

A máriavölgyi dallam eredetét a 14. századi ferences, majd a 18. századi tridenti verzus világítja meg (9.d kottapélda). A nyitó kvartugrás, a szerkezeti tagolás, a dallamok diaton fordulatai, illetve a zárlatok megfogalmazása alapján nyilvánvaló, hogy a kuriális dallam lehetett a máriavölgyi pálos verzus mintája.



Az eredményeket mélyebben meggondolva, kétféle választ adhatunk arra a kérdésre, mennyire archaikusak, és mennyire újszerűek a 18. századi pálos zsolozsmaforrások dallamai. Ha figyelembe vesszük, hogy a 18. századi zenei terminológia a többszólamú hangszeres liturgikus zene ellenében *cantus gregorianus*nak nevezi a tridenti zsinat utáni római énekeket is, a 18. századi pálos egyszólamúságot archaikusnak tekinthetjük, de akkor archaikusnak kell tekinteni minden korabeli latin egyszólamúságot. Azonban mai tudományos értékítéletünk szerint a középkori gregorián hagyományhoz képest a pálos darabok új stílustú, modern kompozíciók, tudatos szerzői-szerkesztői munka végeredményei.

A rezponzorium-dallamokban regisztrált 18. századi pálos variánsokból csak néhány jellegzetes típust emeltünk ki, de még ez a korlátozott mintavétel is igen alkalmazkodónak és összetettnek mutatta a pálosok 18. századi zenei hagyományörzését. Az összehasonlítás feltárta a középkori és az újkori pálos dallamok megformálásának különbségeit, bemutatta a tridenti ének adaptálásának lehetőségeit a 18. századi pálos variánsalkotás során, láthatóvá tette a szerkesztő szándékait és munkamódszereit, az átalakítás kronológiai lépéseit. Jóllehet a vizsgálat körét a korban jobbra mellőzött rezponzorium prolixum műfajra szűkítettük le, utóbbi dallamokban ugyanazokat a variálódási stragégiákat tapasztaltuk, mint korábban, az introitusok vizsgálatánál. Ebből arra következtethetünk, hogy a mise- és zsolozsmaproprium zeneileg azonos elvek mentén alakult át a 17–18. század folyamán.

A zsolozsmaforrások összehasonlítása a magyar pálos provincia 18. századi forrásaiban kétféle dallamváltozatót tárt fel. A század első felének kóruskottaiban még gyakoriak a pentaton fordulatok, az archaikus prozódiai megoldások; az énekeknek még eleven a kapcsolata a középkori anyaggal. Viszont az a törekvés is látszik, hogy az 1750-es években a szerkesztők romanizált fordulatokra cserélik ki a középkori elemeket. A variánsok tehát arra utalnak, hogy a rend a 18. század közepén ismét újragondolta dallamait.

A tridenti zsinat után a középkori dallamhagyomány romlásának folyamata jól rekonstruálható a fentiek alapján, több revíziót követhetünk nyomon a misében és a zsolozsmában egyaránt. Elsőként az 1600-as évek első felének kényszerű „komp-

romisszumát”, amely a korábbi középkori dallamanyagot itt-ott lerövidítve és olykor más szöveghez adaptálva ugyan, de a zene mélyebb rétegeiben érintetlenül mentette át az új korszakba. Feltehetően az 1600-as évek közepén került sor a következő zenei rendezésre, legalábbis ami a zsolozsmát illeti.⁵⁸ Véleményünk szerint a tridenti zsinat szellemében megújított 1643-as pálos reformkonstitúció előkészítése indokolta a liturgia és a dallamok romanizálását. A 18. század első feléből származó forráskör a konstitúciót követő zenei állapotot mutathatja.

Végül az 1750-es években kerülhetett sor még egy rendezésre: a máriavölgyi antifonále zenei anyagának kialakítói már egyértelműen a kuriális/római korális hallásmódját veszik át, ennek szellemében alakítják tovább örökölt zenei stílusukat. Jóllehet a dallamok mögött még itt is kitapintható a középkori gregorián távoli emléke, a pálosok zenei hagyományőrzése ezzel az utolsó lépéssel végleg kiürül. A remeterend liturgiájának utolsó évtizedei összességében az alkalmazkodásról tanúskodnak: a gondolkodásmód új eszméket, új tartalmakat, a liturgia új elemeket kívánt és fogadott be.

⁵⁸ Lásd a 48. jegyzetet.

GABRIELLA GILÁNYI

Musical Archaisms and Neologisms in the 18th-century
Pauline Office Repertory

In the last few years, Hungarian plainchant research has revealed a strikingly anachronistic group of sources belonging to the 18th-century ecclesiastical corpus of some Hungarian and Croatian libraries. According to the inscriptions on their front pages, these large, handwritten, leather-bound choir books – there are more than a dozen of them – were made in the 18th century for use in the Hungarian Order of Saint Paul the First Hermit. These sources, mainly graduals and antiphoners, are the last handwritten liturgical manuscripts with plainchant in Hungary. The books are remarkable not only for their archaic appearance, but also for the musical style of the chants preserved in them. It seems that although the editors of these 18th-century Pauline musical versions insisted on their archaic chant tradition, they could not escape the musical taste of the era, a sort of simplified *cantus romanus*. The resulting style may be regarded as a special mixture of archaic and new elements.

Analysing the great responsories for the Divine Office, comparing them to earlier medieval and modern Roman liturgical melodies and, finally, putting the results in a broader historical context, the present paper demonstrates unique methods of preserving earlier musical tradition, and, at the same time, the possibilities for innovation.

A 93–97. oldalakon:

1. faksimile. *Graduale Romanum* 1748, Esztergom, Hittudományi Főiskola Könyvtára 33-i-6, címlap
2. faksimile. *Antiphonarium* 18. sz., Esztergom, Érseki Simor Könyvtár 2-4-3/686, f 152
3. faksimile. *Graduale Romanum* 1748, Esztergom, Hittudományi Főiskola Könyvtára 33-i-6, f 6
4. faksimile. *Compendium Sacrorum* 1763, Budapest, Egyetemi Könyvtár A 127, f 16v

Graduale juxta ritū
 Romanum ea omnia conti-
 nens, quæ ad Sacra decantanda ju-
 xta tonum Frūm Eremitarū O.SPPE.re-
 quiruntur, sub Generalatu Rndissimi Pa-
 tris Stephani Ordodi, Provinciala-
 tu Adm Rndi Patris Pauli Fejer
 et Prioratu R.P.Hilarionis
 Marton, cum amplo indi-
 ce pro V.C

Papensi descriptum.
 Per Patrem Fratrem Hiero-
 nimum Porten ejus-
 dem ordinis Presby-
 terum.
 Annō Domini.
 1748.

c
P
Ierusalem, Je~rusalem,

c
P
convertere ad Dominu~

c
P
Respon-
sorium

De~um tu~um Tertium.

c
P
P

c
P
flange~ qvasi Vir-

c
P
go ple~bs me~a, ulula

c
P
te pasto~res in ci~

c
P
nere, et cili~cio.* Qvi

& terra nostra da bit fru ctum ~

Dominica
zda Advēn
tūs Introi..



o pulus si..

on ec ce Do minus ve niet ad ~

salvandas gen tes & auditam fa

ciet Do minus glo riam vocis

suæ. in lætitia cor dis ve stri. **V.**

Sacrum
Domi-
nicale.

peccata mundi, misere re nobis.

Kyrie eleison. **C**hriste

eleison **K**yrie eleison.

Gloria in excelsis Deo. **G**ratias

agimus tibi propter magnam gloriam

tua[m]. Domine Deus, Rex Cælestis, Deus

Pater Omnipotens, Domine Fili Unige

nite Jesu Christe. **Q**uoniam Tu so-

lus Sanctus, Tu solus Do minus.

Tu solus Altissimus Jesu Christe.

KISS GÁBOR

Tridentinum előtt és után

A magyarországi pálosok ordinarium-hagyománya

Sajátos kísérlet egy rend hagyományának történetét, egészen annak 18. századi megszűntéig, egy adott műfajcsoport, a miseordinarium repertoárján keresztül értékelni. Sajátos, mert több általános kérdés körüljárását, illetve egymással való szembesítését feltételezi. Az első ilyen kérdés: hogyan viszonyult a pálosok liturgikus hagyománya a többi középkori, ezen belül elsősorban a magyarországi hagyományhoz. Emellett – másodikként – elengedhetetlen, hogy az előbbire vonatkozó értékelés megállapításait és azok érvényességét a Tridentinum okozta változások fénytörésében is megvizsgáljuk. Bár a kronologikus megközelítés a középkori hagyományok értékelésekor sem mellőzhető azok belső fejlődése miatt, különös jelentőségre emelkedik a hagyományok egzisztenciáját vagy önazonosságát érintő olyan súlyú történelmi-kulturális változásokkal kapcsolatban, mint amilyen a tridenti reform volt. Mindennek mégsem volna különösebb súlya, ha a pálosok hagyományának a 16. századi változások véget vetettek volna. A források azonban azt tanúsítják, hogy a hagyomány tovább élt, sajátosan ötvözve a tridenti rítus és a középkori hagyomány karakterisztikumait. Sőt ez a kreatív viszonyulás a liturgikus gyakorlathoz nemcsak bizonyos korábbi vonások ideig-óráig való továbbélését biztosította, hanem a 18. századra egy régi és új elemeket ötvöző, egységesített és – ha nem is középkori értelemben – viszonylag nagyszámú kéziratoss forrásanyagban manifesztálódó gyakorlat kialakulásához vezetett. Több szempontból is különös jelentősége van ennek. Egyfelől kései tanúja a kéziratoss egyszólamú liturgikus hagyomány továbbélésének. Másfelől akkor foglalja írásba a korális éneklés, ugyan meghatározott műfajokra leszűkített, mégis teljes repertoárját, amikor az már a konzervatív pálosok körében is csak a zenei alkalmak egy részét töltötte ki. Végül azért, mert mint látni fogjuk, még ebben az anakronisztikusan késői anyagban is megjelennek – igaz, a romanizált liturgiához való alkalmazkodás keretei között, kompromisszumokon átszűrve – a középkori magyarországi tradíció elemei. Végül a miseordinariumok pálos hagyományának átfogó értékelése során nem feledkezhetünk meg azok műfaji sajátosságairól, középkori hagyományozásuknak más műfajokétól eltérő voná-

sairól. Enélkül nem dönthető el, hogy megfigyeléseink milyen mértékben terjeszthetők ki a hagyomány egészére, s mi az, ami inkább az ordinarium-repertoár nagyobb szabadságának köszönhető, korlátozott érvényű történeti fejlemény.

Mind a liturgiátörténeti, mind a zenetörténeti értékelések megegyeznek abban, hogy a pálosoké alapjaiban az esztergomi rítusra épülő hagyomány volt.¹ Nemcsak arról van szó, hogy a magyarországi alapítású, s a hazai egyház intézményrendszerhez szervesen kapcsolódó rend esetében ez feltételezhető: a kódexek tartalma, liturgikus beosztása, hangjegyzírása is erről tanúskodik. Hogy az esztergomi rendszer adaptálása és rendi liturgiaként adaptálása milyen stádiumban ment végbe, a 15. századnál korábbi források hiánya miatt nem válaszolható meg. Mindenesetre a forrásanyag egészének elemzése azt mutatja, hogy – leszámítva a rendi szentek anyagát – szinte minden olyan ponton, amely az esztergomi úzus (tágabb értelemben a magyarországi úzusok) sajátos, más hagyományoktól elütő arculatát kirajzolja, a pálos forrásokban is az esztergomival megegyező vagy rokon megoldásokat találunk. Sőt, egyes vélemények szerint több jel mutat arra, hogy a rendi hagyományukhoz szigorúan ragaszkodó pálosok az esztergomi rítusnak egy korai állapotát konzerválták a középkor végéig.² Olyan stádiumát, amelytől a történeti hatásoknak teret engedő, s helyi impulzusok révén differenciálódó egyházmegyes rítus a későbbiekben eltávolodhatott.

Sajátos helyet foglal el a hagyományok meghatározása szempontjából az ordinarium-repertoár, amely tradicionális kötetlenségének eredményeképpen egyfelől más műfajoknál jelentősebben távolodhatott el a helyi tradícióktól, másfelől egyes sajátosságai révén szinte néprajzi értelemben kötődhetett azokhoz.³ Ez nyilván összefügg azzal, hogy a repertoire liturgikus elvek szerinti elrendezése, ünnepek szerinti differenciálása („properizálása”) nagy mértékben a dallamok megválasztásának színterére helyeződött. Különösen így van ez az olyan repertoirek esetében (ezek közé tartozik a magyar is), amelyekben a tropusok használata ritka, azok hiányában a liturgikus struktúrát a különböző dallamok, dallamvariánsok változatosága és hierarchikus elrendezése teremti meg. A repertoire kialakításának szabad-

¹ Török József, *A magyar pálosrend liturgiájának forrásai, kialakulása és főbb sajátosságai, 1225–1600* (Budapest: Római Katolikus Hittudományi Akadémia, 1977), 184–188; uő., „Remete Szent Pál remeterendjének liturgiája”, *Magyar Egyházzene* 7/2 (1999/2000), 152, 157; Szendrei Janka, *A magyar középkor hangjegyes forrásai* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1981), 34–35; uő., „Der Ritus tridentinus und die paulinische Tradition im Ungarn des 17. Jahrhunderts: Kompromiß, Kontrafaktur, Modifikation”, in *The Past in the Present. Papers Read at the IMS Intercongressional Symposium and the 10th Meeting of the Cantus Planus Budapest & Visegrád, 2000*, ed. László Dobszay (Budapest: Liszt Ferenc Academy of Music, 2003), 330.

² Szendrei Janka, *A magyar középkor*, 34; Török József, „Remete Szent Pál remeterendjének liturgiája”, 157.

³ A kettősségről összefoglalóan ld. Kiss Gábor, „Die Beziehung zwischen Ungebundenheit und Traditionalismus im Meßordinarium”, in *Laborare fratres in unum. Festschrift László Dobszay zum 60. Geburtstag*, ed. Janka Szendrei, David Hiley (Hildesheim und Zürich: Weidmann, 1995), 187–200.

⁴ A kyriale igen gyakran helyezkedik el a források elején, végén vagy a nagyobb egységek határán, azaz könyvészeti szempontból a legsérülékenyebb helyen.

sága akár az egyes források szintjén is jelentkezhet, s más tekintetben homogén forráscsoportok egyes forrásai között is jelentős eltéréseket eredményezhet. Megnehezíti az összehasonlítást, hogy a források különböző nagyságú dallamkészletet tartalmaznak. Ennek egy oka lehet a források hiányossága,⁴ a följegyzés gondatlansága, vagy egyszerűen az, hogy a liturgikus ünnepek által támasztott igényeket több vagy kevesebb dallammal fedték le. Mindez azonban nem jelenti azt, hogy a funkciók megválasztásában, a tételek párosításában s a repertoár összetételében ne volnának hagyományra jellemző megoldások. Ugyanígy, a dallamok nagyfokú variabilitása mellett kikristályosodhattak, rögzülhettek olyan változatok, amelyek a lokális dallamok mellett árulkodók lehetnek az adott forrást meghatározó hagyományra és kulturális kapcsolatrendszerre nézve. A fenti bizonytalanságokból egy módszertani követelmény fakad: az egyes aspektusok külön-külön nem, csak együttesen alkalmazhatók biztos következtetések levonására. Tehát amikor a pálos forrásokat ebből a szempontból kívánjuk értékelni, egyszerre kell vizsgálnunk repertoárjuk összetételét, dallamváltozataikat, funkcionális meghatározásaikat, azok frazeológiáját stb.



A Tridentinum előtti pálos miseordinariumok vizsgálatához az alábbi források állnak rendelkezésükre:⁵

Rituale Paulinorum saec. XV/1, Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Clmae 253, Paul-253⁶

Missale Paulinorum saec. XV/1, Göttweig, Stiftsbibliothek, Cod 234, Paul-234⁷

Missale Itinerantium saec. XV/2, Sopron, Állami Levéltár, Nr. 313, Paul-313⁸

Graduale Paulinorum saec. XV, Budapest, MTA Könyvtár Kézirattára, K 484, Paul-484⁹

Missale Paulinorum (impr.), Venecia, 1514, Paul-1514¹⁰

⁵ Ezekon kívül, bár kiryalét nem tartalmaz, a miserepertoár szerkezetének és karakterének megítéléséhez, a többi magyarországi forráshoz való viszonyának megállapításához jól használható egy szintén a 15. századból való missale (Göttweig, Stiftsbibliothek, Cod 107, Paul-107).

⁶ Radó, Polycarpus, *Libri liturgici manuscripti bibliothecarum Hungariae et limitropharum regionum* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1973), 469–470; Szendrei Janka, *A magyar középkor hangjegyes forrásai*, 34, C 35. A forrás Csáktornyárról került elő, vö. 25. lábjegyzet.

⁷ Szendrei Janka szerint valószínűleg budaszentlőrinci eredetű: *A magyar középkor*, 34, M 46.

⁸ Radó, Polycarpus, *Libri liturgici*, 172–174; Szendrei Janka, *A magyar középkor*, M 21.

⁹ Körmendy Kinga, „Egy XV. századi magyarországi graduále”, *Magyar Könyvszemle* 90 (1974), 111–115; uő., *A Knauz-hagyaték kódextörredékei és az esztergomi egyház középkori könyvtárának sorsa* (Budapest: Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára, 1979), 75–78; Szendrei Janka, *A magyar középkor hangjegyes forrásai*, F 21.

¹⁰ *Missale fratrum eremitarum ord. divi Pauli primi heremitaie* (Venecia: Liechtenstein, 1514). Előzménye egy 1490 körül Bázelen megjelent missale, amelynek anyagát a hagyomány szerint Tatai Antal 1454-ben állította össze. Bár a korábbi irodalom szerint e pergamenre írt mintapéldányt Częstochowában őrzik, a rendelkezésünkre álló katalógusban nem szerepel, vö. „Katalog tematyczny rękopisów i druków muzycznych kapeli wokalno-instrumentalnej na Jasnej Górze”, in *Studia Claromontana* 12 (Jasna Góra: Wydawnictwo OO. Paulinów, 1992), 835. Az Országos Széchényi Könyvtár példánya csonka, ám a hiányok pótolhatók egy Cambridge-ben található

A 15. sz. elejéről¹¹ való rituale a legkorábbi forrás, amelyből a pálosok miseliurgiájának elemei és azoknak a *ritus strigoniensis*hez való viszonya vizsgálható. A forrás Szent Ágoston regulája, a rend konstitúciói, egyes liturgikus szokások leírása mellett, elrendezését tekintve teljesnek mondható incipitjegyzéket tartalmaz a kyrialehoz.¹² Ha abból indulunk ki, hogy a pálos rend liturgiája az esztergomi alapokra épült, akkor ennek a kapcsolatnak már a 13–14. században meghatározónak kellett lennie. Ehhez képest meglepetést okozhat, hogy miközben a későbbi pálos források, mint látni fogjuk, mind liturgikus repertoárjuk meghatározó pontjain, mind az ordinarium-dallamaikat tekintve határozottan „esztergomi” típusúak, ebben az ordinarium-összeállításban alig találunk valamit, ami speciálisan lokális jellegűt árulna el, több olyan vonást viszont igen, amelyek a magyar hagyománytól idegenek vagy legalábbis arra nem jellemzők.

A kyrie dallamok az általános készlethez tartoznak, ezeket a tételeket szinte minden középkori kyrialeban megtaláljuk. Nem jelennek meg sem egyedi dallamok, sem az esztergomi repertoárra a későbbiekben (egy esetekben már a 14. századtól) jellemzővé váló tételek. A helyi gyakorlattal való kapcsolat nyomait megtaláljuk ugyanakkor a kyriék ünnepi besorolásában és a hozzájuk tartozó gloria megválasztásában. Bár a forrás mindössze egyetlen esetben jelzi az utóbbi incipitjét,¹³ ez az eset mégis figyelemre méltó. Míg a kyrie funkcióköre egybevág a nemzetközi gyakorlattal (*de martiribus*, *de simplicis sanctis* etc.), következetes összekapcsolása az itt található gloriával (G51¹⁴) legalábbis a térségünkben csak a magyar forrásokra

példányból. Eszerint a kötet végén kyrie-gloria táblázatot vázoltak fel rubrikákkal ellátva és helyet hagyva a dallamincipiteknek, amelyek azonban végül üresen maradtak. A definíciók azonban teljes megegyeznek az 1514-es nyomtatásával. A missale következő kiadását szintén Velencében nyomtatták 1537-ben. Mivel a két kiadás kyrialeja között nincs eltérés, az utóbbira a dallamok tárgyalásánál külön nem hivatkozunk. Tehát jóllehet a források anyaga 15. századi állapotot tükröz, azt jelzik, hogy ez az összeállítás a 16. század első felében is érvényben volt. A missalék datálásáról ld. Hóman Bálint, „Pálos-breviariumok és missalék a XV–XVI. századból”, *Magyar Könyvszemle* (1914/4), 293–301; az 1537-es missaléről ld. Gyéressy Béla, „A pálos mise”, *Theologia* 5 (1938), 201–205.

¹¹ A f. 62–62v szövege említi az 1408-as, illetve 1409-es évszámot.

¹² A sanctusok előtt a scriptor szükségét érezte, hogy jelezze: a teljes dallamkészletet kívánja rögzíteni: *Statuimus ad dicentes quod non plura Sanctus debent cantari quam ista subscripta* (f 58v).

¹³ Két további helyen (*kyrie Cunctipotens*, illetve *kyrie in Pascha*) a rubrika utal a gloriára, amelynek incipitje azonban nem jelenik meg.

¹⁴ A kyrie-gloria-sanctus-agnus dei tételek melletti számok az alábbi katalógusok számozását követik: Margareta Landwehr-Melnicki, *Das einstimmige Kyrie des lateinischen Mittelalters* (Regensburg: Bosse, 1955); Detlev Bosse, *Untersuchung einstimmiger mittelalterlicher Melodien zum „Gloria in excelsis” Deo* (Regensburg: Bosse, 1954); Peter Josef Thannabaur, *Das einstimmige Sanctus der römischen Messe in der handschriftlichen Überlieferung des 11. bis 16. Jahrhunderts* (München: Ricke, 1962); Martin Schildbach, *Das einstimmige Agnus Dei und seine handschriftlichen Überlieferung vom 10. bis zum 16. Jahrhundert* (PhD Diss., Erlangen–Nürnberg, 1967). Egyes esetekben (kisbetűvel) változatokra, (tizedes számokkal) a fenti katalógusokban nem található dallamokra utalunk, e jelölések forrása: Kiss Gábor, *Ordinariums-Gesänge in Mitteleuropa. Repertoire-Übersicht und Melodienkatalog*. Monumenta Monodica Medii Aevi. Subsidia Band VI (Kassel etc.: Bärenreiter, 2009).

jellemző.¹⁵ A ritualén kívül valamennyi pálos kódex, amelyben a két dallam előfordul, ezt az elrendezést követi. Az egyébként általánosan elterjedt kyriét még egy különös körülmény köti a magyar és ezen keresztül a pálos hagyományhoz, nevezetesen a Baksa (Baxa) elnevezés.

A dallamok azonosítására használt elnevezések ilyen gyakorlata nem ritka a késő középkorban, eredetük, tartalmi jelentésük általában bizonytalan, az egyes tradíciók azonban sokszor makacsul ragaszkodtak hozzájuk. Ezt a funkció-megjelölést már a 14. századtól megtaláljuk több esztergomi és pálos forrásban.¹⁶ Utóbbiak nyomtatott missaléjába is bekerült, s még egy Tridentinum utáni forrásban is visszaköszön. Különös módon maga a gloria elég gyéren fordul elő német, s még ritkábban közép-európai forrásokban. Ennek fényében föltűnő, hogy a hazai hagyománynak milyen stabil alkotórésze.

Az ünnepi besorolás két, egymást kiegészítő dallam esetében árulja el a helyi hagyománnyal való kapcsolatot. Míg az egyikük (K217) ferialis funkciójú, a másik (K144) általában egyes időszakok vasárnapi liturgiájának tartozéka. Bár mind a pálos forrásokban, mind az esztergomiakban vannak a használat differenciálásából fakadó eltérések, az alapvető megkülönböztetés jellemzőnek mondható. Ebben a tekintetben markáns különbség mutatkozik a regionális gyakorlattól, ahol a két dallam hierarchiában betöltött szerepe éppen fordított.

Van ugyanakkor néhány olyan dallam a ritualéban, amelyek a lokális gyakorlattal szemben egy szélesebb régióban érvényes általános repertoárhoz kapcsolódnak. A szintén ferialis besorolású egyszerű, szillabikus kyrie (K7) vagy a nagy ünnepekre előírt sanctus-agnus tételpár (S147-A176) egészében véve idegenek az esztergomi rítustól. Az előbbi részévé vált a Tridentinum előtti pálos tradíciónak (utána eltűnik), az utóbbiról ezt nem tudhatjuk, mert a ritualén kívüli többi forrás sanctus-agnusokat nem tartalmaz. Ugyanakkor feltűnő, hogy a 17. századtól valamennyi forrásban megtalálható. A rubrikák alapján a kyrie Baksával azonos funkciójú sanctus-agnus (S177-A205) ugyan nem idegen a magyar hagyománytól, de nem is jellemző rá. Bár a 13. századtól népszerű dallam kedvelt volt német és közép-európai forrásokban, a 14–15. századi magyar főforrásokban nem szerepel (kivéve a Futaki-gradualét, GrFu), így talányos, hogy milyen úton-módon került a ritualéba. Ugyanakkor megtalálható a későbbi erdélyi forrásokban, a Patai gradualéban (GrPa) és a Szántó-gradualéban (GrSz), továbbá a 14. századtól valamennyi periférikus kódexünkben. Használata a térség rendi forrá-

¹⁵ A párosítás alkalmazása általában érvényes a magyarországi forrásokra, s más esetekkel szemben nem osztja meg az úgynevezett központi és periférikus forrásokat: utóbbiak közül tartalmazza az Ulászló-graduale (GrUl) és a Felvidéki graduale (GrFelv), a Kassai graduale (GrKa) ugyanakkor a külföldi források egy részével összhangban a kyriéhez egy másik gloriát társít (G5).

¹⁶ Esztergomiak: Missale, Országos Széchényi Könyvtár, Clmae 395 (M395), Cationale, Csíki Székely Múzeum, No.5252 (Cant-5252). Figyelemre méltó, és a mechanikus továbbmósolásnak ellene mond, hogy azt egy egészen más típusú forrás, az esztergomi ordinarius (OrdStr) is használja a dallam megjelölésére; pálosok: Paul-234, Paul-1514.

saiban is általános volt, így ezt találjuk a pálosok szempontjából nem közömbös ágostonos kéziratokban is. Mindenesetre a 17. századi adatok tanúsága szerint szervesen beépült a pálos hagyományba.

A többi 15. századi dokumentum egységesnek mutatja a pálos hagyományt, s megerősíti ezt a képet a 16. század első feléből való nyomtatott missaléjük is. Sajnos a források csak kyrie-gloria repertoárt tartalmaznak, s különböző okokból azt sem mindig teljes egészében.¹⁷ Ennek ellenére több olyan következetesen megjelenő alkotóelemük van, amelyek, a rituale ambivalens jellegével szemben, határozottabban és egyértelműbben mutatják az esztergomi hagyománnyal való kapcsolatot, s immár nem pusztán a dallampárosítások vagy a funkcionális beosztás szubtilis megközelítést igénylő terepén: olyan dallamokat-dallamváltozatokat is tartalmaznak, amelyeket jelen tudásunk szerint csak a hazai hagyományban használtak.

A legkülönösebb közülük talán az a tételpár, amelyet a források a húsvéti idő hét-köznapjaira írnak elő (K201-G21). Megjegyzendő, hogy a középkori források általában nem különböztetik meg ily módon a húsvét ferialis napjait. A kyrie tétel a *Vic-time paschali laudes* húsvéti szekvencia adaptációja, amelyet kyrie dallamként eddig csak magyarországi forrásból ismerünk. Olyannyira a hagyomány része volt, hogy annak belső differenciálódásától függetlenül szinte obligát módon jelenik meg nemcsak a központi forráscsoportban, hanem például Zágrábban, a Kassai gradualéban, s rendre a pálos forrásokban is – a 16. századig. Több hasonló adaptáció alapján nemcsak e konkrét esetet, hanem a szekvencia dallamok ilyen felhasználási módját is jellemzőnek tarthatjuk a magyarországi gyakorlatra, jóllehet általában a dallamok többszöri felhasználása a liturgikus egyszólamúság széles körben használt, bevett eljárásai közé tartozik.¹⁸ A kyrie kizárólag a fenti gloriával fordul elő. Bár ez utóbbi nem lehet helyi kompozíció, elszórta előfordul angol, francia, német és itáliai forrásokban is, a magyar hagyományban való stabil jelenléte föltűnő.¹⁹ Sokatmondó továbbá, hogy a fenti dallamot is beleszámítva csak lokális kyriékkal fordul elő (K168, K165.1).

Az 1/a kottapéldán látható Kyriét szigorúan véve nem tekinthetjük önálló dallamnak, hiszen nem más, mint az úgynevezett „kelet-frank” térség forrásaiban igen elterjedt dallam (1/b) sajátosan díszített formában rögzült változata (a Kyriale Vaticanum ad libitum tételei között is szerepel VIII-as számmal). Míg a külföldi forrásokban használata általában Mária-ünnepekhez, illetve a szűz vértanúk ünnepeihez kapcsolódik, az esztergomi rítust követő hazai források rubrikái egyöntetűen az évközi vasárnapokra írják elő (*Dominicale per annum, Dominicale in estate* etc.). Hogy ez az általános használat és a jellemző dallamalak szorosan összetartoznak, jól

¹⁷ Paul-484 töredékes, Paul-313 pedig úti missaleként csak válogatást közöl a miserepertoárból.

¹⁸ A témáról lásd Rajeczky Benjamin, „Kontrafaktur in den Ordinarium-Sätzen der ungarischen Handschriften”, *Studia Musicologica* 19 (1977), 227–234; Kiss Gábor, *Ordinariums-Gesänge*, 22–25, 61–63.

¹⁹ Bosse katalógusa Közép-Európából a magyarokon kívül mindössze két forrásból tudja dokumentálni: Arnestus prágai érsek kyrialéja, Praha, Knihovna metropolitní kapituly, P IX, Pilseni Cantionale, Praha (Pra-9), Knihovna Národního muzea, XII A 20 (Pra-XIIA20).

a)

K137, GrFu, f. 234v (*A festo sancte Trin usque Adv dominicalis*)

Ky - ri - e ley-son. Chri- ste ley-son.

Paul-234, f 99v (*Dominicalis*)

Ky - ri - e ley-son.

b)

K132, Gn-195, p. 20 (*De BMV in Adventu*)

Ky - ri - e e - ley - son. Chri - ste e - ley - son.

1. kottapélda

mutatják a periférikus (nem esztergomi típusú) forrásaink, amelyekben rendre a dallam általánosan elterjedt, kevésbé jellegzetes formáját és a *De BMV* vagy *De Virginibus* rubrikát találjuk.²⁰ A minden kétséget kizáróan az esztergomi szokásrend identitásához tartozó dallam a pálos forrásokban is megtalálható, mégpedig az esztergomival azonos funkcióban. Már 15. századi kézíratainkban megjelenik, s olyannyira szervesen beépült a pálosok ordinarium-repertoárjába, hogy ezen – mint látni fogjuk – a későbbi századok eseményei sem változtattak (1. kottapélda).

Végül még egy jellegzetes dallamvariánsról kell szólnunk. A halotti officiumhoz tradicionálisan egy meghatározott kyrie-dallam, illetve akklamációs dallammodor kapcsolódik, amelynek az alapvető jellegzetességek, a kis ambitus és repetitív jelleg megtartása mellett több változata alakult ki. Ezek közül az egyik kizárólag a magyar forrásokban fordul elő. A változat olyan jól elkülöníthető, hogy Melnicki katalógusa is külön dallamként regisztrálja (K99). Nemcsak a magyar forrásokat jellemzi következetesen, de a pálosok is ezt hagyományozták egészen a 18. századig.

A lokális dallamoknál kevésbé látványos, de a repertoár karakterének, közvetve kulturális beágyazottságának legalább ilyen fontos fokmérője az ismert dallamok liturgikus beosztásának, ezzel együtt az egy misében használandó ordinarium-tételek összeválogatásának módja. Bár a ritulében még nem szerepel, az azt követő pálos forrásoknak egészen a 18. századig stabil összetevője az az 1. tónusú kyrie, amely a főként francia forrásokban következetesen megjelenő tropusa alapján *Orbis factor*

²⁰ Például GrFelv, f. 129; GrUl, f. 273v; GrKa-I, f. 5; GrBr, f. 161v.

kyrieként vonult be a köztudatba. Többféle funkcióban fordul elő, ám a szélesebb közép-európai térségben a *De martyribus* vált általánossá. Eddigi ismereteink szerint kizárólag az esztergomi szokásrendben szerepel az apostolok ünnepére előírva, ott azonban következetesen. Hogy nem esetlegességről, hanem a központi hagyományban rögzített megoldásról van szó, az is jelzi, hogy a periférikus források mind a *De martyribus* funkciót alkalmazzák.²¹ A hozzátartozó gloria a kyrie dallamát parafrázeálja. Jóllehet a külföldi források többségében más gloria kapcsolódik hozzá, a két tétel zenei összekapcsolása nem kizárólag a magyar hagyomány sajátossága, előfordul főként cseh és morva források egy csoportjában is, s a hasonló eljárások általában véve sem szokatlanok. Ugyanakkor e dallam esetében a külföldi és a hazai forrásokban alkalmazott megoldás csak elviekben hasonló, s a két gloria dallam között az átfedés csak részleges.²² Ismét jelzésértékű, hogy az esztergomi egyházmegye forrásait a szélesebb régiótól megkülönböztető karakterisztikumokban, így a kyrie ünnepi funkciójában, s az annak dallamára épülő gloria alkalmazásában a pálos források a 18. századig osztoznak (a Paul-484 graduale-töredék esetében ezt csak feltételezhetjük).

A *Cunctipotens genitor* kyrie a legáltalánosabb odinarium-dallamok közé tartozik, s az ünnepek rangja szerinti elrendezésben mindenütt az első között szerepel. A források eltérhetnek abban, hogy a szintén *Solemnis* besorolású elterjedt gloriák közül melyiket rendelik hozzá, ám az esztergomi úzuson kívül (legalábbis a térségben) sehol nem fordul elő azzal a dallammal, amelyet Bosse katalógusa 11-es számmal jelöl, s amely más tradíciókban rendszerint egy másik, ferális kyriehez kapcsolódik. A két tétel összekapcsolása mind az esztergomi, mind a pálos forrásokban következetes, s a periférikus forrásokon kívül egyik dallam sem fordul elő más összeállításban.²³

Összefoglalóan megállapíthatjuk: az ordinarium-repertoárban több egyértelmű jele van annak, hogy a pálos liturgikus gyakorlat nemcsak alapjaiban támaszkodott az esztergomi hagyományra, hanem azzal folyamatos kapcsolatot tartott, s annak változásait is nyomon követte. Erre utalnak a pálosok által átvett lokális dallamok és elnevezések, illetve a dallamanyag felhasználási módjának kizárólag Esztergomban előforduló, de legalábbis arra jellemző sajátosságai. Az általában nagy szabadsággal kezelt ordinarium-repertoár egy-egy dallama önmagában talán nem perdöntő, de a különböző típusú megfigyelésekből együttesen is az esztergomi kyriale arculata rajzolódik ki. Ráadásul megerősítik mindezt a pálos miserepertoár többi részével kapcsolatos tapasztalatok is. Igaz, hogy ebben a tekintetben is kevés össze-

²¹ Az Ulászló-gradualében a magyar hagyománytól alapjaiban idegen alaprég mellett a későbbi használatra utaló utólagos bejegyzések, rubrikák, dallamok találhatóak. Az egyik ilyen rubrika éppen ennek a dallamnak a használatát módosítja az esztergomi gyakorlattal összhangban (f. 271).

²² Ennek megfelelően a két gloriát nem változatoknak, hanem külön dallamnak tekintjük, ld. Kiss Gábor, *Ordinariums-Gesänge*, Nr. 10, Nr. 10.1.

²³ A periférikus és az esztergomi források közötti különbség jelentőségét ismét az Ulászló-graduale egy utólagos változtatása erősíti meg. Bár a kódex alaprégében szerepel a kyrie dallam, a későbbi használó szükségét érezte, hogy azt a kyriale előtti üres oldalra ismét feljegyezze. Ennek magyarázatát abban leljük, hogy az eredeti elrendezéstől eltérően a kyriehez az új helyen helyen az esztergomi gyakorlatnak megfelelő gloria kapcsolódik.

hasonlító adatra támaszkodhatunk (a dallamrepertoár szempontjából számba vehető egyetlen gradualéból mindössze körülbelül 10 fóliónyi anyag maradt ránk, a missalék egy része szintén nem teljes, s műfaji okokból a dallamok vizsgálatára ezek egyébként sem alkalmasak), mégis, a pusztán a liturgikus szövegek alapján is meghatározható jellegzetes pontokon a pálos források egyöntetűen az esztergomi rendet követik.²⁴ Ugyanakkor ettől valamelyest eltérő, s általánosabb jellegű arculatot mutat a pálos rituale ordinarium-repertoárja. Hogy ennek mi lehet az oka, egyelőre nem tudjuk megválaszolni. Gondolhatnánk helyi különbségre, ám a kódex pontos provenienciáját nem ismerjük.²⁵ Ennek egyébként is ellene mondana a rend egészére utaló bevezető mondat a kyriale elején.²⁶ Ugyanakkor a történeti munkákból nem ismerünk olyan adatokat sem, amelyek a liturgikus repertoár változásával volnának összefüggésbe hozhatók. Mindenesetre a rituale különállása nem érinti a 15–16. századi miseforrások túlnyomó egységét. A még oly egységes és konzervatív középkori hagyományokat is befolyásoló, külső hatásoknál jóval nagyobb horderejű döntésekre kényszeríti majd a pálos liturgia alakítóit a reformációra adott válaszul lezajló tridenti reform.



A Tridentinum utáni miseforrások a romanizálódás szempontjából határozottan két csoportra oszthatók: az elsőbe két 17. századi graduale tartozik (illetve a 16. századi missale néhány kéziratot bejegyzése), a másodikba a 18. századi források egy nagyobb csoportja. Az alábbiakban először a 17. századi fejleményeket vizsgáljuk meg közelebbről.

²⁴ Néhány jellemzően esztergomi megoldást megemlítnék az azt tartalmazó pálos források felsorolásával. Adv/D3: Intr. Gaudete, V. *Et pax Dei*: Paul-107, Paul-234, Paul-1514; Qu/H3/S: Intr. Verba mea, V. *Rex meus et Deus*: Paul-107, Paul-234, Paul-1514; Pasc/D1: All. *Post dies octo*: Paul-107, Paul-234, Paul-1514; Asc: Intr. Viri galilei, V. *Cumque intuerentur*: Paul-313, Paul-1514; Pent/f6: All. *Loquebantur variis*: Paul-107, Paul-234, Paul-1514; Trin: All. *Honor virtus*: Paul-107, Paul-234, Paul-313, Paul-1514. Érdekes még megemlíteni a Mindenszentek miséjének Alleluiaját, amely a 15. századtól kezdve az esztergomi forrásokban az általános *Vox exultationis* helyett az *O consolatrix pauperum*. A nyilván korábbi állapotot tükröző 15. századi pálos forrásokban még nem találjuk, azonban a nyomtatott missaléjuk az általános mellé alternatívaként ezt is följegyzik.

²⁵ Az előzéklapon található leírás szerint a kódexet az 1376-ban alapított Zala megyei (ma Horvátország), Szent Ilonáról elnevezett csáktornyai monostorból került elő a 19. században. Megtalálójának, Litteráti-Nemes Samuelnek a leírását, amely szerint a könyv egy 1409-ben befalazott szerzetes csontvázána kezéből került elő, Radó kételkedéssel fogadja. A dátum, amely egyébként szerepel a kódex szövegében, valószínűtlenül korai, ekkor a pálos kolostorok virágkorukat élték. Mindenesetre ha valamikor a leírásban szereplő eseményre sor kerülhetett, annak a török hadjáratok vagy a protestantizmus terjedésének és a főurak támadásainak idejére kellett esnie. A protestantizmushoz húzó Zrínyi György például 1570-ben megtámadta a kolostort, s a pálos szerzeteseket elűzte. Vö. Kisbán Emil, *A magyar pálosrend története* I–II. kötet (Budapest: Pálos kolostor kiadása, 1938, 1940), I. 93, 174.

²⁶ f. 57v: *Statuimus firmiter observandum in cunctis monasteriis et domibus nostris in communi cantu hunc modum observandum.*

Pálos graduale, Sátoraljaújhely 1623, Budapest, Egyetemi Könyvtár, A 115, Paul-115²⁷
 Pálos graduale, 1662, Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Ms. mus. 7240, Paul-7240²⁸

A 16–17. század több okra visszavezethető hanyatlása után a rend fokozatos megerősödéséhez, a külső feltételek megváltozásán túl, elengedhetetlenül hozzátartozott a belső, lelki-szellemi, szervezeti, liturgiai átalakulás. Ennek nehézkes folyamatát jól illusztrálja a pálos rend apostoli vizitációjának és a rendi konstitúciók megújításának és elfogadásának mintegy húsz évig tartó, ellentmondásokkal terhes és belülről is akadályozott folyamata, amelynek során még a rend megszüntetése vagy felügyelet alá helyezése is felmerült.²⁹ Látszólag egyszerűbben zajlott le a liturgia megújítása: a tridenti reformot követően általánosan érvényesnek kimondott – egyébként a késő középkori állapottól alig eltérő – római missale és breviarium elfogadásáról a pálosok már 1600-ban (30 évvel annak a magyarországi egyházakra történő kiterjesztése előtt) döntöttek.³⁰ Magát a döntés tényét jól tükrözi, hogy címében mindkét graduale „római” típusúnak mondja magát. Tartalmuk ugyanakkor arról árulkodik, hogy a döntés gyakorlatba ültetése nem volt ilyen egyszerű, a normatívának tekintett szisztéma és az évszázadokon át művelt liturgikus gyakorlat valamiféle egyeztetése elkerülhetetlen volt. Egyrészt a nyomtatásban megjelent minta csak szöveganyagot kínált, másrészt a liturgikus énekgyakorlat amúgy is elég összetett jelenség ahhoz, hogy benne a kultúrához mint önazonosságot biztosító hagyományhoz való viszony szempontjai is érvényesüljenek. Nehéz megítélni, hogy ez utóbbi milyen szerepet játszhatott, a praktikus szempont azonban bizonyosan kényszerítő erejű volt: a római szellemű liturgia műveléséhez nem voltak adottak a feltételek (nem álltak rendelkezésre megfelelő könyvek), ezért annak a gyakorlatba ültetése változó mértékű alkotói beavatkozást igényelt. Mindez jól lemérhető azon az erőfeszítésen, amely a római missale szövege és a korábbi pálos (közvetve esztergomi) dallamanyag összhangba hozása terén a 17. századi pálos gradualékban tetten érhető. Az 1623-as sátoraljaújhelyi forrást ilyen szempontból részletesen elemezte Szendrei Janka.³¹ Alapvető megállapítása, hogy míg szövegi tekintetben a pálos forrás lényegében megegyezik a tridenti Missale Romanummal, dallamváltozatai, illetve dallamválasztásai a középkori magyarországi hagyományt követik. A saját hagyomány alapján többé-kevésbé könnyen megoldható esetek mellett nyilvánvalóan döntést és kreatív beavatkozást kívántak azok a helyek, ahol az adott római szöveggel egyáltalán nem

²⁷ Szendrei Janka, *A magyar középkor hangjegyes forrásai*, 49–50, C 105, kiadása: uő., *Graduale Romanum ad usum monasterii Paulinorum de Újhely (1623)*. Musicalia Danubiana 24. (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2010).

²⁸ Szendrei Janka, *A magyar középkor*, C 124. E helyütt még nem pálos kéziratként szerepel, Paul-115 kiadásában Szendrei már pálos karakterisztikumaira utal. Magunk a jelen vizsgálat során megerősítve látjuk a kézirat pálos eredetét.

²⁹ Kisbán Emil, *A magyar pálosrend története*, I/208–213.

³⁰ Kisbán Emil, *A magyar pálosrend története*, II/201.

³¹ Szendrei, Janka, „Der Ritus Tridentinus und die paulinische Tradition”; uő., *Graduale Romanum*.

volt hangjelzett dallam a hazai gyakorlatban. A megoldást a kontrafaktum-technika valamilyen alkalmazása jelentette. Szendrei ennek bemutatására kiválasztott példái modellértékűek, ezek alapján ítélni lehet meg a kódex további olyan helyeit, ahol a szöveg átvétele nem mehetett végbe mechanikusan. Bár valóban jellemzők azok az esetek, amelyekben az új római szöveget az azonos liturgikus helyen szereplő esztergomi dallammal kombinálták, ezt az elvet sem lehetett mechanikusan alkalmazni, ami jól látható a pünkösdi utáni alleluia-sorozat egyes pontjain.³² Figyelemre méltó, hogy a mintegy 40 évvel később keletkezett másik graduáléban a kérdéses helyeken ugyancsak hasonló megoldásokkal találkozunk. Ugyanakkor zavarbaejtő, hogy ezek jelentős számú esetben nem azonosak a sátorlajújhelyi forrás megoldásaival.³³ Ez egyrészt arra utal, hogy a repertoár alakításának a középkori változatosságot létrehozó gyakorlata, s az ahhoz szükséges jártasság még élő volt, másrészt azt is, hogy a pálosok ekkor még nem dolgoztak ki egységes és kötelező megoldást a római liturgia adaptálására.³⁴

Valamelyest eltérő képet mutat a két forrás ordinarium-repertoárja. Mivel itt a szöveganyag semmiféle kényszerítő erővel nem bír a dallamok megválasztására és beosztására nézve, utóbbiak tekintetében nagyobb szabadság érvényesülhetett. Mindez ráadásul összhangban van a kyriale hagyományosan kevésbé szigorú rögzítésével. Ez a jelen esetben paradox módon azt jelenti, hogy ugyanaz a műfaji konvenció, amely a középkor folyamán a repertoár nagyfokú variabilitását eredményezte, itt a korábbi gyakorlat fenntartását tette lehetővé. A két forrás kyrie-gloria tételei szinte azonosak a korábbi forrásokéival, s így a funkciók megválasztása és a dallamok párosítása tekintetében továbbra is magukon hordozzák az esztergomi hagyományra is

³² Az adott hely esztergomi dallamára alkalmazott római alleluia-szövegek: Pent/D4: *Deus qui sedes*, Pent/D7: *Omnes gentes*, Pent/D8: *Magnus Dominus et laudabilis*, Pent/D16: *Cantate Domino*, Pent/D18: *Timebunt gentes*, Pent/D19: *Confitemini Domino*. Ugyanakkor a scriptor nem ragaszkodott a *Tu decet hymnus* római helyéhez, s azt saját dallamával megtartotta eredeti középkori helyén. Ezáltal az *Éripe me* szöveg egy vasárnapra későbbre került, jóllehet azt alkalmazta az azon a helyen levő esztergomi dallamra. Mivel az esztergomi dallamstruktúra megőrzésében nem volt következetes, egy-egy dallam kétszer szerepel: *Domine exaudi*, *In exitu Israel*. A *Paratum cor meum* tételt középkori dallamával együtt áthelyezte a római rend szerinti 20. vasárnapra, a középkori gyakorlatban itt ismeretlen *Qui timent Dominum*hoz pedig a 24. vasárnap alleluia-dallamát használta fel.

³³ Például a Pent/D4-nél szereplő *Omnes gentes* alleluia dallama sem a római, sem az Újhelyi graduale dallamával nem egyezik, ugyanakkor mivel a forrás ezen a helyen helyen nem használta föl a *Magnus Dominus et* dallamát, azt eredeti esztergomi alakjában énekelte a Graduale Romanum által meghatározott 8. vasárnapon. Pent/D16 alleluia-szövegét nem az adott hely esztergomi tételének dallamára, hanem *Laudate Dominum*éra alkalmazza, amely a magyar gyakorlatban eredetileg Szentháromság előtti szombaton szerepel. További tételek, amelyek a Pünkösdi utáni alleluia-sorozatban eltérnek az Újhelyi graduale megoldásától: Pent/D18, D19, D22. Mindezek a kódex más helyeivel és az Újhelyi graduale több pontjával együtt azt jelzik, hogy a liturgia alakítása sokkal gyakorlatiasabb módon történt, semhogy abban egyetlen liturgikus vagy esztétikai szempont öntudatos érvényesítését lássuk.

³⁴ Említett tanulmányában Szendrei még azt feltételezte, hogy az Újhelyi graduale egy a pálosok által már a 17. század elején kidolgozott normatív kóruskönyvre támaszkodik, „Der Ritus Tridentinus und die paulinische Tradition”, 346.

jellemző vonásokat. Ennek megfelelően mind a *Cunctipotens*, mind a *Fons bonitatis*, mind az *Orbis factor* kyriék mellett a magyar forrásokban szokásos gloriákat találjuk (G11, G56, G10.1), s az utóbbi Esztergomra jellemző ünnepi funkciója is megőrződött (*De apostolis*). Az 58-as számú, *In festis minoribus* meghatározású kyrie esetében pedig nemcsak a hozzá kapcsolt gloria utal a középkori gyakorlatra, hanem – furcsa módon – a későbbi gradualében felbukkanó „Baksa” megjelölés is.

Mindkét forrás notátora ragaszkodott a *Kyrie estatis* középkori funkciójának és dallamalakjának megőrzéséhez. Ez a dallam olyan mélyen beágyazódott az esztergomi és pálos hagyományba, hogy bízást tekinthetjük identitás-meghatározó elemnek.³⁵ Ugyanakkor eltűnik a forrásokból a *Victime paschali laudes* szekvencia adaptációja (K201). Hogy ez összefügg-e a romanizálással, a repertoár funkcionális differenciálásának csökkenésével nem tudjuk. Mindenesetre sem a közép-európai régió középkori forrásaiban, sem a Graduale Romanumokban nem használatos a húsvéti hétköznapok ilyen megkülönböztetése.

A sanctus-agnus repertoár tekintetében némi óvatossággal kell eljárnunk, mivel annak folyamatos középkori gyakorlatát a rendelkezésre álló pálos források alapján nem áll módunkban rekonstruálni. Egyes esetekben a kyrie-repertoár esztergomi jellegzetességeinek analógiájára visszakövetkeztethetünk a pálosok feltételezett középkori sanctus és agnus dallamaira. Az esztergomi repertoártól való eltérések esetében ugyanakkor nem mindig dönthető el egyértelműen, hogy középkori előzményekre mennek-e vissza vagy a 17. századi változásokkal függnek össze. Ha az utóbbiról van szó, római mintát követnek-e vagy a regionális (de nem római) repertoárból való tudatos válogatás vagy valamilyen sajátos átvétel eredményei? Az egyik csoportba olyan dallamokat sorolhatunk, amelyek nem jellemzők ugyan a magyar forrásokra, ám a 17. századi pálos források mellett már a pálos ritulálban is megtalálhatók, így módon nem zárható ki jelenlétük a 15–16. századi repertoárjukból sem (S147-A176, S177-A205, S41-A101). Megerősíti ezt az is, hogy funkció-meghatározásuk (*In duplicibus*, *In minoribus festivitibus*, *Pro defunctis*) megegyezik a rituláléval, miközben eltér a régió egyébként nagy változatosságot mutató rubrikáitól. Az utolsó dallampár mindkét tétele recitatív emlékeket őrző dallam, amelyek mindenütt a halotti officium tartozékai. A recitatív jellegből következő apró eltéréseiket nehéz csoportosítani, mégis a sanctusnak rögzült egy jól elkülöníthető változata, amely az esztergomi típusú források egy részére jellemző.³⁶ A pálosok ebben az esetben az általánosan elterjedt alakot hagyományozták a 15. századtól kezdődően.

³⁵ Az alkalmazáshoz és a dallamalakhoz való ragaszkodás egészen bizonyosan nem csak hallgatóságos. Erre utal többek között a 17. század második feléből való Organo Missale, amelyben a fenti kyriét tartalmazó miséhez Kájoni ezt a definíciót írta: *Dom. per annum cantus Strigoniensis*, Richter Pál (ed.), *Organo-Missale* (Csíkszereda: Státus Kiadó, 2003), 387; uő., *Der Melodienbestand des Franziskanerordens im Karpatenbecken im 17. Jh.* (Budapest: Magyarok Nagyszonyáról Nevezett Ferences Rendtartomány, 2007), 130.

³⁶ Kivételesen ez alól a Futaki-graduale és a Szántó-graduale. A változatot egyébként Thannabaur katalógusa külön dallamként tünteti föl 13-as számon, ami a dallami eltérések mellett a jellemző transzpozícióval is összefügg.

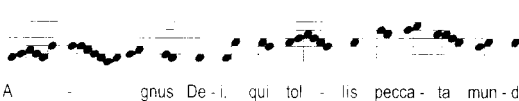
S185

GrBa, f. 146, Paul-115, f. II/26v



San ctus, San ctus.

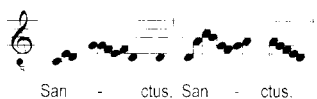
A249



A gnus De-i, qui tol-lis pecca-ta mun-di.

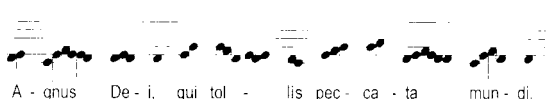
S203

Vat. II



San ctus, San ctus.

A226



A gnus De-i, qui tol-lis pec-ca-ta mun-di.

2. kottapélda

Más esetet képviselnek, s ismét a középkori magyar tradícióval való szorosabb kapcsolatot tanúsítják a következő dallamok. A rangos ünnepekre előírt sanctus-agnus pár (*In festis totum duplicibus, Solemne maius*) esetében ennek érzékeltetéséhez a dallamok összefüggésének kibogozása és az elterjedtségi adatok alapos elemzése szükséges. Thanabaur katalógusa külön számon közöl két sanctust, amelyek azonban nem függetlenek egymástól (S185, S203). Az elterjedtségi adatok vizsgálata alapján azt mondhatjuk, hogy az előbbi az utóbbi regionális változata. Miközben a 203-as dallam főként Nyugat- és Dél-Európában terjedt el, a 185-ös Közép-Európa sajátja. A két dallam összefüggését az is mutatja, hogy Európa-szerte általában ugyanaz a dallamilag független agnus kapcsolódik hozzájuk. Kivételt képez ez alól a délnémet források egy szűk csoportja és magyar források, amelyekben a sanctushoz (akármelyik dallamalakról legyen is szó), annak adaptációja társul.³⁷ Bár a források általában csak az orientációjuknak megfelelő változatot tartalmazzák, olykor-olykor mindkettő a notátorok látókörébe került. Különösen alkalmas helyzetben voltak erre a magyarországi periférikus források. Mindkét pálos graduale a magyarországi gyakorlatot követi (2. kottapélda).

Figyelmet érdemel még ebből a szempontból az alábbi sanctus-agnus tételpár (S150-A179), amely több okból is a magyar hagyomány kulturális értelemben konstitutív elemének tekinthető: egyrészt népszerűsége okán, másrészt jellegzetes és identitás-meghatározó variánsformája miatt, végül pedig azért, mert ehhez a dallamhoz is tartozik egy lokális elnevezés. Bár a *Rosomberg* megjelölés eredetét és jelentését homály fedi, azt a források a dallammal együtt örökítették tovább. Olykor egy másik, dallamilag hasonló sanctusra is alkalmazták, ilyenkor a kettőt *Rosomberg* maiorként, illetve *Rosomberg* minorként különböztették meg.³⁸ Bár a

³⁷ A modern római kiadványokba az általánosabb alak és az önálló agnus együttese került be. Megjegyzendő, hogy ez a 16–18. századi nyomtatott Graduale Romanumok megoldását váltotta föl (S203-A114), amely a középkori források egy szűk itáliai csoportjára támaszkodott.

³⁸ Például GrFu: f. 217v, 221; Nyitrai graduale (GrNi): p. 266; Csíksomlyói cantionale (Cant-5252): f. 50v.

S150

Kr-46, f. 19

San - ctus. San - ctus. San - ctus Dominus De - us Sa-ba - oth.

S150a

GrBa, f. 144v

San - ctus, San - ctus, San - ctus Dominus De - us Sa-ba - oth.

Paul-7240, f. 200

San - ctus, San - ctus, San - ctus Dominus De - us Sa-ba - oth.

3. kottapélda

dallampárt csak a későbbi graduale tartalmazza, s hiányzik a Rosomberg név is, a dallam megjelenése mindenképpen jelentőséggel bír. Annál is inkább, mert a jellegzetes variáns elárulja, hogy jóllehet a dallam széles körben használatos volt, annak átvétele csak a hazai gyakorlatból történhetett³⁹ (3. kottapélda).

Szintén csak a későbbi graduale tartalmazza a közép-európai, s ezen belül a magyar tradíció egy kedvelt sanctusát az annak dallamára épülő agnusszal együtt (S182-A216). Míg másutt funkciója nem állandó, s igen gyakran a repertoár ad libitum rétegébe tartozik, a hazai források egyöntetűen Mária-ünnepekre rendelik, s ezt a megoldást követi a pálos graduale is.

Bár a fenti dallamok jelenlétét a korábbi pálos gyakorlatban dokumentálni nem tudjuk, a késő középkori esztergomi hagyományba való szerves beépülésük alapján valószínűtlen, hogy csak a 17. században, s éppen a reformokat kikényszerítő történeti szituációban kerültek volna a pálosok látókörébe.

Összegezve az eddigi megfigyeléseket, több-kevesebb bizonyossággal megállapíthatjuk, hogy a 17. századi pálos ordinarium-gyakorlatban tovább élt a középkori, mind összetételét, mind egyes jellemző dallamait és változatait tekintve esztergomi karakterű repertoár, amelynek hagyományozásában törés alig tapasztalható. Míg a kyrie-gloria dallamoknál ez egyértelműen kimutatható, a sanctus-

³⁹ A második akklamáció lerövidítésének apró különbségét olyan fontosnak érezték, hogy két olyan forrásunkban, amelyek eredetileg a hosszabb változatot tartalmazták, a használattal összefüggésben utólag kivakarták a fölösleges hangokat (GrUl, GrFelv).

agnusok esetében is alapos okkal feltételezhetjük a hagyomány kontinuitását. Az esztergomtól eltérő vonások is inkább a pálos tradíció saját gyakorlatát reprezentálják, s alig-alig találunk olyasmit (még a rubrikák frazeológiájában sem), ami összefüggésbe hozható volna a *Graduale Romanum* meghatározás sugallta átalakulással.

Ezzel szemben a két *graduale credo* dallamok sorát is tartalmazza, amelyek semmiképpen sem tartozhatnak a középkori örökséghez, jelenlétük minden bizonnyal összefügg részben a tridenti reform okozta változásokkal, részben a zeneiliturgikus szokások általános megváltozásával.⁴⁰ A középkori források a *credót* nem a többi *ordinarium* tétellel egy szinten kezelték, s sokáig lényegében egyetlen dallamot, illetve annak helyi változatát tüntették föl.⁴¹ A 14. századtól új dallamok is megjelennek, s a 15. századtól a műfaj látványos gyarapodásának és az egyes forrásokban funkcionális differenciálódásának lehetünk szemtanúi. A magyarországi egyházmegyes források általában nem adnak meg alternatív *credo* tételeket, így a 17. századi pálos források hazai előzményekre nem támaszkodhattak. Ugyanakkor egyes késő középkori közép-európai hagyományok már *credo* dallamok sorozatát vonultatják fel, jóllehet azok száma és ünnepek szerinti differenciálása továbbra sem éri el a többi *ordinarium* tételét. Nyilván a korabeli gyakorlat lenyomatát látjuk az ugyancsak több *credót* tartalmazó nyomtatott *Graduale Romanum*okban. A többi *ordinarium* tételhez és a *propriumok*hoz hasonlóan a *credók* megválasztásánál is feltételezhetjük, hogy a pálosok, ha a magyarországi forrásokra nem is támaszkodhattak, a szélesebb régió számukra ismert gyakorlatát és mintáit vették alapul.

A dallamok áttekintése igazolja ezt. A két forrás egy pont kivételével azonos repertoárja csak részben egyezik a korabeli *Graduale Romanum*okéval, ugyanakkor olyan dallamokból áll, amelyek közkedveltségnek örvendtek a régió mind egyházmegyes, mind rendi forrásaiban. A dallamokat az újhelyi forrás *scriptora* (vagy *toldalékírója*) elkülönítve, a későbbi *gradualé* pedig közvetlenül a *kyriale*hez kapcsolva rögzítette. A kor szokásának megfelelően mindkét forrás (egymással többé-kevésbé egybehangzóan) részlegesen ritmizált *credókat* közöl. Ezt az átmeneti stílust a hagyományos neumák és a menzurális jelek kombinációjából álló kottakép is tükrözi. Mivel a középkori gyakorlathoz képest új elemről van szó, amellyel a 18. századi forrásokban is számolni kell, érdemes e *credo* dallamokat itt röviden áttekinteni (4. kottapélda).

⁴⁰ A kijelentés némi finomításra szorul, ugyanis a legkésőbbi, 1537-es nyomtatott pálos missalében (és egyedül abban) közvetlenül a *kyrie-gloriák* után fölírják három *credo* incipitje is. E bizonytalan, s pontatlanul nyomtatott dallamrészletek valójában két független dallamot takarnak, mivel a *Minus*, illetve *Dominicale* feliratú *Patremek* a legarchaikusabb *credo* változatai (ld. a következő lábjegyzetet). A *Maius* feliratú dallam azonos a 17. századi források hasonló funkciójú *credójával*.

⁴¹ Ez a dallam a modern *Kyriale Vaticanum I.* *credója*, s *Miazga* katalógusának A csoportja: Tadeusz Miazga, *Die Melodien des einstimmigen Credo der römisch-katholischen lateinischen Kirche* (Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1976), 18.

1) C113,⁴² *De BMV*, Paul-115, f. 38; Paul-7240, f. 218v

Patrem omnipotentem factorem caeli et terrae visibilium omnium et invisibilium

2) C358 (I/617), *Polonicum*, Paul-115, f. 38v; Paul-7240, f. 223

Patrem omni - potentem factorem caeli et terrae vi-si-bi-lium omnium et invisibilium

3) C531 (I/616), *Cunctipotens*, Paul-115, f. 39v

Patrem omnipotentem factorem caeli et terrae visibilium omnium et invisibilium

4) C279 (I/110), *Solemne maius*, Paul-115, f. 40; Paul-7240, f. 213v

Patrem omnipo-ten - tem factorem caeli et terrae vi-si-bi - lium omnium et in-vi-si-bi-li - um

5) C512, *Minus solemne*, Paul-115, f. 41; Paul-7240, f. 216

Patrem omnipotentem factorem caeli et terrae visibilium omnium et invisibilium

6) CI (I/401), *Dominicale*, Paul-115, f. 42; Paul-7240, f. 221

Patrem omnipotentem factorem caeli et terrae visibilium omnium et in-vi-si-bi-li - um

4. kottapélda⁴³

⁴² A credo-dallamokra Miazga katalógusának sorszámaival hivatkozunk, ld. az előző jegyzetet, amennyiben a dallam a magyarországi ferences hagyományban is szerepel, zárójelben Richter dallamkatalógusának számait is feltüntetjük: *Der Melodienbestand des Franziskanerordens*, ld. a 35. jegyzetet.

⁴³ A példában olyan diplomatikus átírást alkalmaztunk, amely tükrözi az ének- és lejegyzési mód átmeneti jellegét. Nem a gregorián lejegyzésmódot követtük, de nem is próbáltuk a dallamokat a menzúrális notáció szerint értelmezni. Ez magyarázza a száras hangok és gregorián neumák, illetve az eredeti kottaképet tükröző, de „szabálytalan” pontozott ritmusok együttes jelenlétét.

A Mária-ünnepekre szánt dallam (C113) legkorábbi forrása Miazga katalógusa szerint egy 14. századi német kézirat, az adatok alapján úgy tűnik, először egyházmegyes forrásokban terjedt el, majd onnan kerülhetett át elsősorban bencés és ciszter forrásokba. Feltűnő, hogy Miazga katalógusa szerint alig fordul elő ferences forrásokban, a Kárpát-medence ferences gyakorlata pedig egyáltalán nem ismeri,⁴⁴ a dallam továbbadásában tehát a ferencesek nem játszhattak szerepet. Számos lengyel forrása között az egyik 15. századi krakkói gradualéban utólag az *ungaricum* felirattal látták el.⁴⁵ Az elterjedtségi adatok ismeretében kizárható a magyar eredet, a dallam hagyományozása szempontjából meghatározó kulturális csatornákra azonban az elnevezés félreérthetetlenül utal.

Ugyanezt a kapcsolatrendszert jelöli meg, ezúttal fordított irányban, a C358-as dallam *Polonicum* felirata. Egészen késői dallamnak tűnik, a rendelkezésre álló adatok alapján nincs kizárva, hogy ferences környezetből származik. A fenti lokális meghatározások szerepének bizonytalanságát jól mutatja, hogy ugyanez a dallam Kájoni forrásaiban következetesen „pétsi Patremként” szerepel. Ugyanakkor a Kájoni-kódex egy másik, alább tárgyalandó dallamra alkalmazza a „more Polonico” meghatározást.

A *Cunctipotens* megjelöléssel ellátott dallamot (C531) a későbbi graduale nem tartalmazza,⁴⁶ ám – mint látni fogjuk – a 18. századi források igen. Az önálló történettel bíró dallam elterjedése 15. századi egyházmegyes források köréből indult el, majd rendi forrásokban a 18. század végéig népszerű maradt. A 15. századi források egy szűk csoportjában kyrie dallamként is megtalálható, elképzelhető, hogy ez volt a dallam eredeti formája s a credo mintája.⁴⁷ A források egy része valóban mindkettőt tartalmazza, van azonban olyan forrás is, amelyben csak a credo szerepel, tehát a két dallam hagyományozása elszakadt egymástól. Akármelyik is az elsődleges, maga a dallam igen népszerű volt: a ferencesek körében már a 17. században összeállítottak olyan ordinariomot, amelynek minden tétele erre épült.⁴⁸ A megjelölés eredetileg nem a credót azonosította, hanem azt jelezte, mely misében, mely egyéb ordinarium-tételekkel kell együtt használni. A későbbiekben dallamazonosító megjelöléssé vált,

⁴⁴ Richter Pál, *Der Melodienbestand des Franziskanerordens*.

⁴⁵ Kraków, Biblioteka Jagiellońska, Ms. 1267, f. 197v. Miazga nem említi, pedig bevezetőjében utal az ebben a forrásban található ungaricum-meghatározásokra az egyik kyrie és sanctus esetében. A kérdésről lásd Rajeczky, Benjamin, „Sur le Kyrie Ungaricum du manuscrit n° 1267 de la Biblioteka Jagiellońska. (XV.s.)”, in *Studia Hieronymo Feicht septuagenario dedicata*, ed. Zofia Lissa (Kraków: Polskie Towarzystwo Muzyczne, 1967), 137–142; Jerzy Pikulik, „Śpiewy ordinarium ‘Ungaricum’ w polskich rękopisach przetrydenckich”, *Muzyka* 25/3 (1980), 37–53; Kiss Gábor, „Kyrie ungaricum: Data on Research History and the History of Melody”, *Studia Musicologica* 44 (2003/1–2), 19–28.

⁴⁶ Nem zárható ki, hogy eredetileg tartalmazta, mivel az utolsó feljegyzett dallam (*Polonicum*) a vége előtt megszakad.

⁴⁷ Melnicki, no. 138.

⁴⁸ Trnava, Štátny okresný archív, FT 48 (Fr-48); Richter Pál, *Der Melodienbestand des Franziskanerordens*, 146.

amely például a ferences forrásokban akkor is kíséri a tételt, ha az egyéni összeállítású misében kapott helyet.⁴⁹

Bár a rangosabb ünnepekre szolgáló credo dallam (C279) szintén viszonylag korán megjelenik a forrásokban, úgy tűnik, független dallamként, előzmények nélkül jött létre. A 14. századtól kezdődően dokumentálható elsősorban olasz forrásokból, a térségünkben a 15. századtól jelenik meg a kéziratokban.⁵⁰ A 16-tól a 18. századig előszeretettel másolták bencés, domonkos és ferences kódexekbe. A magyarországi ferencesek között is népszerű volt, a Kájoni-kódex is többször tartalmazza *Patrem maius*, illetve *Nagy Patrem* elnevezéssel, ami összhangban van a pálos források besorolásával.⁵¹

A *Minus Solemne* besorolású dallam (C512) a 16. századtól vált elterjedtté túlnyomórészt rendi, kisebb gyakorisággal egyházmegyes forrásokban. A C113-ashoz hasonlóan itt is leszűkíti az átvétel lehetséges csatornáinak körét, hogy a hazai ferences források egyáltalán nem ismerik.

Végül mindkét *graduale* tartalmazza a középkori hagyományok legkorábbi credo dallamát, amelynek alkalmazása a credók számának gyarapodásával és differenciálódó használatával összefüggésben a vasárnapokra szűkült le (CI). Összhangban van ezzel a pálosok alkalmazási módja is.⁵² Míg Miazga katalógusa alapján a ferences forrásokban Európa-szerte a törzsanyaghoz tartozott, különös módon a 17–18. századi magyarországi ferences források között a dallam elvértve fordul elő, s bár ünnepi funkciója mindig *Dominicale*, az ebben a minőségében hozzátartozó többi *ordinarium* tétel rendje már nem kötött.⁵³

Ezzel szemben a két 17. századi pálos forrás *ordinarium*-repertoárjának funkcionális elrendezésében általában bizonyos letisztulás, egységesítés, egyértelműsítés jelei tapasztalhatók, ami talán összefüggésbe hozható a tridenti reform szellemével. A középkori források repertoárjai ilyen szempontból jóval képlékenyebbek, s még a saját dallamok, rögzült funkcionális elrendezések alapján jól azonosítható esztergomi hagyomány forrásai is vegyes képet mutatnak, mind repertoárjuk nagyságát, mind alternatív dallamaikat, mind liturgikus elrendezésüket tekintve. A két pálos forrás repertoárja, s annak liturgikus beosztása szinte azonos (az egyedül a későbbi forrásban található tételek alternatív kiegészítésnek tekinthetők). A leegyszerűsödött kategorizá-

⁴⁹ Például *Organo-Missale*, f. 100v, 121, 154v, 174v, Richter Pál, *Der Melodienbestand des Franziskanerordens*, 126–135, 142–142. Kájoni egy esetben a megjelölést annak a gloriának az azonosítására is alkalmazza (f. 186v), amely a középkori magyar (és pálos) tradíció szerint a *Cunctipontens* kyriével jár együtt, jóllehet gyűjteményében a két tétel egyetlen egyszer sem szerepel együtt.

⁵⁰ Saviana Diamandi–Ágnes Papp (ed.), *Codex Caioni saeculi XVII*. *Musicalia Danubiana* 14/a–b (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1994), 14b*: No. 79, 166, 14b**: 809.

⁵¹ Ugyancsak megfelel ennek a Patai *Graduale* (GrPa) *Solemne Patrem* elnevezése, f. 167, továbbá a nyomtatott *Graduale Romanum*ok beosztása.

⁵² Érdemes megjegyezni, hogy míg általában a nyomtatott római típusú *graduale*k is ezt a kategorizálást követik, a *Medicaea*-féle kiadás rubrikája: *In festis duplicibus* (Rom-1614, f. 331).

⁵³ Richter katalógusa szerint mindössze két forrás tartalmazza: *Der Melodienbestand des Franziskanerordens*, 197.

lás alapján általában rekonstruálható, mely kyrie-gloria és sanctus-agnus tételek tartoznak össze, s egyes esetekben teljes, a credo tételt is magába foglaló virtuális formulák állíthatók össze. Ugyanakkor a formulában való gondolkodás csak részleges, annak teljes körű érvényesítésére a későbbiekben került sor annak a repertoárnak az összeállításakor, amely a 18. századi kéziratos pálos források sorozatában lép elénk.



A romanizálódás folyamatának és a pálos liturgikus zenei örökség további alakulásának újabb szakaszát képviselik a 18. századból ránk maradt források. A 17. század szűkös forrásanyagához viszonyítva feltűnően bőségesnek tűnik a kéziratos mise- és zsolozsmaforrások sora, különösen ha számolunk az elpusztult, elveszett könyvekkel, illetve azzal a körülménnyel, hogy a zenei étellel kapcsolatos adatok tükrében ez a hagyomány a zenei alkalmaknak egyre kisebb részét tölthette ki a 18. században.⁵⁴ A 17. század „rejtőzködő” forrásai után ezek nagyméretű, pazar kivitelezésű, reprezentatív kóruskönyvek. Díszes címlapjukon minden esetben szerepel a „római” megjelölés (*juxta ritum Romanum, juxta ritum Missali Romani, etc.*), ugyanakkor az utalás annak pálos köntösben való megjelenésére (*juxta tonum Fratrum Eremitarum*). A miseforrások a kor tendenciáival összhangban redukált anyagot tartalmaznak, a teljes liturgiát csak az introitusok és az ordinarium-dallamok anyaga fedi le, egyéb propriumtételeket csak egyes kiemelt helyeken tartalmaznak. Az introitus-repertoár teljes egészében a római missalét követi, beleértve a zoltárok megválasztását, ahogyan ez már az Újhelyi gradualében is megfigyelhető volt. A pálos hagyomány továbbélését látjuk viszont a stilizált pálos notáció alkalmazásában és a dallamváltozatokban, amelyek bár a kor szellemében átalakítva, de többnyire őrzik a korábbi hagyomány nyomait.⁵⁵ Hogy mi lett a sorsa a 17. századi miseforrásokban tapasztalt, a romanizálódással összefüggő kompromisszumos megoldásoknak, nem tudhatjuk, mivel az ebből a szempontból érdekes tételek, elsősorban alleluiák, csak kivételesen fordulnak elő.⁵⁶ Ambivalens ugyanakkor az ordinarium-dallamok repertoárja, amelyet, mint látni fogjuk, erős korlátozással nevezhetünk csak Kyriele Romanumnak. A források egészének feltűnő sajátossága

⁵⁴ A pálos kolostorok zeneéletéről szóló adatokhoz ld. Bárdos Kornél, *Pécs zenéje a 18. században* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1976), 80–81; uő., *Sopron zenéje a 16–18. században* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1984), 188–192; ld. még a jelen kötetben: Richter Pál, *A magyarországi pálosok zeneélete és zenéje a 18. században*, 135–157.

⁵⁵ Gilányi Gabriella, „Retrospektív vagy már nem? Pálos introitus-dallamok a 18. századi Magyarországon”, elhangzott a 2008. november 29-én Szendrei Janka tiszteletére rendezett ünnepi konferencián a Zenetudományi Intézetben. (megjelenés alatt).

⁵⁶ Vannak azonban jelei annak, hogy azok nem merültek feledésbe, illetve tudatos kiiktatásukra nem került sor. A Pápáról való gradualében például megőrződött a római *Laetatus sum* alleluia-szöveg és az esztergomi *Rex noster* dallamának kombinációja. Emellett a húsvét utáni vasárnapoknál a scriptor az introitust követően kivételesen az alleluia intonációját is föltüntette. Az ezekből kibontakozó kép ugyan nem azonos az Újhelyi graduale hasonló helyével, de a római szisztémával sem egyezik.

azonban, hogy rendkívül egységesek, mind kivitelezésüket, mind tartalmukat tekintve. Kéziratok esetében ilyenfajta egységet a megelőző korok forrásainál, beleértve a pálosokét, ritkán találunk. Ez a leghatározottabban arra utal, hogy egy megszerkesztett, kodifikált anyaggal állunk szemben. Hogy ez a kodifikáció, egy normatív repertoár megalkotása mikor mehetett végbe, nem tudhatjuk. A század második harmadának, közepének virágzó rendi élete minden bizonnyal alkalmat kínálhatott az egyes konventek, központi helyek számára a reprezentatív kóruskönyvek elkészítésére, azonban a mögöttük álló egységesítésnek korábban kellett megtörténnie. Alkalmat kínálhatott erre a 17. század végének ugyan ellentmondásos, de mégiscsak megállapítható fellendülése és terjeszkedése, vagy a Szatmári béke megkötésével induló békés időszak gyarapodása és a rendi egység erősítésére irányuló törekvések ideje.⁵⁷ Az alábbiakban áttekintjük, hogyan viszonyul a 18. századi források ordinarium-repertoárja a két, „rendezés” előtti gradualééhoz, illetve a Graduale Romanumhoz és más romanizált forrásokéhoz.⁵⁸ Az ordinarium-dallamokat az alábbi kéziratos forrásokban vizsgálhatjuk:⁵⁹

- Liber Introituum et Sacrorum 1737, Budapest, Egyetemi Könyvtár, A 122⁶⁰
- Graduale Romanum 1746, Budapest, Egyetemi Könyvtár, A 125⁶¹
- Graduale Romanum 1747?, Budapest, Egyetemi Könyvtár, A 126⁶²
- Graduale Romanum 1748, Esztergom, Hittudományi Főiskola Könyvtára, 33-i-6⁶³
- Compendium Sacrorum 1763, Budapest, Egyetemi Könyvtár, A 127⁶⁴
- Liber pro Organo 1772, Budapest, Egyetemi Könyvtár, A 131⁶⁵

A 18. századi és a korábbi pálos források között határozott különbség mutatkozik a dallamok elrendezését illetően. Szakítva a késő középkorban általános gyakorlattal (ezt követték a 17. századi pálos források is), amely a dallamokat, ha nem is mindig egyformán, de alapvetően tömbökbe rendezte (műfajok, vagy – gyakrab-

⁵⁷ A rend századvégi, majd 18. század eleji emelkedése, világosan kiolvasható az alapításokra, adományozásokra, újjáépítésekre vonatkozó adatokból, Kisbán Emil, *A magyar pálosrend története*, I/280–297.; illetve II/7–65.

⁵⁸ A római repertoárral való összevetéshez az alábbi nyomtatványokat használtuk: Tridenti Graduale Romanum Velence, 1629; Tridenti Graduale Romanum, Róma: Medicea, 1614; Tridenti Graduale Romanum, Velence: Balleoni, 1758. Valamennyi megtalálható az Esztergomi Hittudományi Főiskola Könyvtárában a következő jelzetek alatt: 34-i-10, 33-i-1, 33-i-5.

⁵⁹ Bizonyos következtetések megerősítésére használhatunk még egy 1740-ből való forrást, amely breviariumot és missalét tartalmaz (ordinarium-dallamokat nem): Budapest, Egyetemi Könyvtár, Ab 159 (Paul-159). A tanulmány írása közben látóköriünkbe került még egy 18. századi pálos gradualé, amely a Kalocsai Főszékesegyházi Könyvtárban található (Ms. 638). Bár a teljes forrás tanulmányozására még nem volt módunk, a rendelkezésünkre álló mintafelvétel arra mutat, hogy a forrás tartalmilag és formailga nagy valószínűséggel azonos a többi 18. századi gradualéval.

⁶⁰ A wondorfi (Sopronbánfalva) pálosok számára írta Tarnóczy Mihály.

⁶¹ A pesti konvent számára, scriptora Dományi Ignác.

⁶² Ugyancsak Dományi Ignác munkája a Máriavölgyi (Mariathall) kolostor használatára.

⁶³ A pápa konvent részére, scriptora Hieronymus Porten.

⁶⁴ Az újhelyi pálosok számára írta Rayner Clement.

⁶⁵ Az Ung megyei Mocsáron Koncz Gabriel, a rendház adminisztrátora.

ban – műfajpárok szerinti csoportokba), e forrásokban kivétel nélkül teljes ordinarium-formulákat találunk. Ennek jelentősége messze túlmutat a pusztá szerkesztési kérdésen. Egyfelől mélyen érinti a repertoár funkcionális elrendezésének elveit, másfelől pedig zenei-formai szemléletváltást tükröz. A középkori ordinarium-anyag ünnepek szerinti beosztása és összeállítása a liturgia általános elveinek megfelelően történt, még ha más műfajokénál szabadabban is. Azaz, az elrendezésben a hierarchia és a komplementaritás elve érvényesült. A funkcionálisan elrendezett repertoárnak voltak fix pontjai, jellegzetes dallampárosításai és a dallamok felhasználási körének olyan konvenciói, amelyek egy-egy hagyományra jellemzők lehettek. Ugyanakkor valamennyi ordinarium-tételre kiterjedő, funkcionálisan és szerkesztésileg rögzített quasi-ciklusok kialakítása sem a középkori magyar, sem a pálos hagyományra nem volt jellemző. Bár a középkor folyamán gyakoribbá válik a rögzített formulák összeállítása, a teljes liturgikus év ordinarium-dallamokkal történő berendezése általában nagy változatossággal történt. Mint említettük, a 17. századi pálos forrásokban vannak jelei a formalizálásnak, az azonban nem terjed ki a teljes repertoárra. Hogy a formulák összeállításának igénye másodlagos volt, jól mutatja egyrészt a különböző tételek (például kyrie, gloria), illetve tételpárok (kyrie-gloria, sanctus-agnus) eltérő száma, másrészt az, hogy ezek szövegesen meghatározott funkcióköre gyakran nem esik egybe. Ebből következik, hogy a meghatározások alapján történő „rekonstrukció” többféle formulát eredményezhet. Ez olyankor is igaz, ha a tételek funkcióköre, azaz az ünnepi hierarchiában elfoglalt helye hasonló. Ezen túlmenően általában sem a késő középkorban, sem a 16–17. században nem törekedtek arra, hogy a lehetséges összeállításokat a forrásokban (akár csak jelzésszerűen) megjelenítsék.⁶⁶

Lényegileg tér el ettől a 18. századi pálos források elrendezése, amelyben mindig egyedi tételekből álló összeállítások szerepelnek, mégpedig úgy, hogy ennek jelentőségét két további (egymással összefüggő) körülmény is kiemeli. Az egyik, hogy a pálosok formulái credókat is tartalmaznak. Ellentétben a polifón misék gyakorlatával a középkori források a credót nem a többi ordinarium-tétellel egy szinten kezelték, s amikor a korábban egyedülként használt dallamot újjal egészítették ki, azok száma és funkcionális differenciálása mindig elmaradt a többi tételé mögött. Kétségtelen, hogy a középkori hagyományban gyökerező, formulákban való gondolkodás megerősítéséhez hozzájárultak a ferences-kuriális források és az azokra épülő *graduale romanumok*. Ezek már négy tételből álló összeállításokat adnak, a credókat azonban továbbra is külön csoportban közlik. A teljes *Ordinarium Missae*

⁶⁶ A kivételek között említhető az egyik olmützi *graduale ordinarium-táblázata* (saec. XIV/1, Zemský archiv Opava pobočka Olomouc, CO 195, Ol-195). Ennek a forrás alaprétegénél későbbi összeállítója akkor is teljes formulák föltüntetésére törekedett, ha azokban egyes tételek ismétlődnek, részletesen ld. Kiss, Gábor, „Notation, Designation, Practice – Tables and Repertory of the Ordinary in *Graduale CO 195*” in *Dies est leticiae. Studies in Medieval Chant and Liturgy in Honour of Janka Szendrei*, ed. David Hiley, Gábor Kiss (Ottawa: Institute of Mediaeval Music, 2008), 365–391.

	Ciklusok	A 122	A 125	A 126	33-i-6	A 127
1	(Gc) K171 – G23 – C113 – S49 – A136 <i>Pro festis et votivis B. V. Mariae</i>	+	+	+	+	+
2	(SA) K18 – G11 – C512 – S177 – A205 <i>Pro duplicibus per annum</i>	+	+	+	+	+
3	(Gc/SA) K78 – G24 – C279 – S185 – A249a <i>Solemne maius</i>	+	+	+	+	+
4	(Gc/SA) K48 – G56 – C531 – S147 – A176 <i>Solemne minus</i>	+	+	+	+	–
5	(KGCSA) K16 – G10.1 – C? – S36 – A42 <i>Pro festis ss. apostolorum & evangelistarum</i>	+	+	+	+	+
6	(Kg/SA) K137 – G5 – CI – S32 – A34a <i>Pro dominicis per annum</i>	+	+	+	+	+
7	(KGcSA) K39 – G12 – C584 – S? – A? <i>Pro dominicis et festis tempore paschali</i>	+	+	+	+	+
8	(KGCSA) K97 – G38 – C194 – S29-33 – A34a <i>Angelicum compendiatum</i>	+	–	+	–	+
9	K99 – S41 – A101 <i>In missis defunctorum</i>	+	+	+	+	+

1. táblázat

alkalmazása ugyanakkor a 18. századra teljesen általánossá vált a többszólamú, figurális zenét használó liturgikus gyakorlatokban, mint amilyen a ferenceseké. Nehezen dönthető el, hogy a pálosok 18. századi összeállításában milyen szerepet játszhat a többszólamúsághoz köthető conceptus rögzülése, illetve az egyszólamú credók gyarapodásának és a műfaj súlyának növekedése, mindenesetre tény, hogy még az olyan késő középkori közép-európai hagyományok, amelyek már credo dallamok sorozatát vonultatják föl, sem rendelik azokat hozzá (sem liturgiailag, sem kodikológiaiilag) egy adott tételösszeállításhoz.⁶⁷

A másik sajátosság, amely a korábbi magyarországi és ezen belül pálos gyakorlat-tól idegen volt: a formulák egyediségének megerősítése a tételek dallami kapcsolata révén. Az ilyen kapcsolatok a középkori forrásokban sem ritkák, ám vagy csak jelzésszerűek, vagy – kiterjedtebb dallami egyezés esetén – szerepük nem feltétlenül a formulák hangsúlyozása. Inkább dallamtörténeti fejleménynek tekinthetők, az új dallamok ugyanis gyakorta épültek korábbi zenei anyagra. Bár a késő középkorban megszaporodnak az olyan példák, ahol a liturgiai és a dallami kapcsolat összetalálkozik, az elv szisztematikus alkalmazása ritka. A kor nem gregorián liturgikus gyakorlatában azonban a szokás általános, s részben talán ennek a mintájára, de nem függetlenül a középkori előzményektől a ferences hagyományban már a 17.

⁶⁷ Míg az egyházmegyes magyarországi források általában nem adnak alternatív credo dallamokat, más közép-európai hagyományok (például a prágai hagyomány), gyakran közölnek sorozatokat.

századtól születtek olyan misekompozíciók, amelyek ugyanarra az egyszólamú örökséghez tartozó dallamra épültek.⁶⁸ A pálos forrásokban látható repertoárszervezés azonban mindenképpen speciális fejlemény, amelyben egy szellemében középkori anyag és egy modern konceptus összekapcsolásán alapuló repertoár tudatos megalkotásáról van szó.

A pálos ciklusokban a dallami analógiák olykor csak egy-két tételre terjednek ki, máskor szinte a teljes összeállítás alapanyaga azonos. A szándékot azonban egyértelműen elárulja a gloria- és credo-incipitek szinte a teljes repertoáron végigvonuló összehangolása olyankor is, ha a két tétel egésze egyébként független egymástól. Az alábbiakban áttekintjük a 18. századi források ciklusait, majd azt is megvizsgáljuk, hogy azoknak dallamilag, illetve tételösszeállítást tekintve milyen előzményük van a korábbi forrásanyagban (1. táblázat).

A táblázat nemcsak azt tünteti föl, hogy a felsorolt *sacrumok* (ahogy a források többsége nevezi a formulákat) mely 18. századi forrásokban fordulnak elő (egy-egy kivételtől eltekintve mindegyikben), hanem azt is jelzi, hogy az összeállításon belül milyen zenei analógiák jelennek meg. A kisbetűk azt jelzik, hogy az analógia csak a dallam incipitjére terjed ki, a „/” jellel elválasztott dallamok pedig egymástól függetlenek.⁶⁹

Látható, hogy az olyan tradicionális ordinarium-formuláknál is, amelyek tételei zeneileg függetlenek egymástól, a credo incipitjét rendre a gloriához igazították. Ezek közé tartozik a Mária-ünnepekre rendelt 1-es formula, illetve a hagyományosan magasabb rangú ünnepekre szolgáló, a pálosoknál *Solenne maius* és *Solenne minus* besorolású összeállítások (1. táblázat: 1., 3., 4. formula; 5. kottapélda).

Míg a Mária-ünnepi összeállítás kyrie- és gloria-tételének nincs alternatívája, a sanctus és agnus megválasztása több figyelmet érdemel. E két dallamilag független tétel rendre együtt szerepel a forrásokban, ám besorolásuk jellemzően *In duplicibus festis*.⁷⁰ Ebben a szerepkörben találjuk a korabeli nyomtatott Graduale Romanumokban és azok modern kiadásában is. A Mária-ünnepekre történő alkalmazás viszont a közép-európai régió középkori örökségének része, a sanctus ilyen besorolásában a magyar források feltűnően egységesek. A dallampár így szerepel már a pálos ritálában és ezt a hagyományt vitték tovább a 17. századi pálos gradualék is.⁷¹

⁶⁸ Richter Pál, *Der Melodienbestand des Franziskanerordens*, p. 127: Missa 7, Missa 9, p. 145: Missa mollis jucundissima, p. 146: Missa mollis suavissima etc.

⁶⁹ A „?” jel azonosítatlan dallamokra utal. A kurzivált számok csak referenciaként szolgálnak: azt jelzik, hogy az adott dallam az ismert katalógusok mely dallamához áll közel, jóllehet semmiképpen nem azonos vele.

⁷⁰ Ritkábban előfordul más funkcióban, például *in Dominicis diebus*.

⁷¹ Hogy mennyire része volt a magyar hagyománynak, indirekt módon megint az Ulászló-graduale jelzi. A dallampárt tartalmazza a kódex alaprége *In summis festivitibus* meghatározással (f. 281v), ugyanakkor a későbbi használók az egyik üres helyre utólag még egyszer beírták, ezúttal *De beata virgine* megjelöléssel (f. 280). A hely további érdekessége, hogy ezúttal agnusként a sanctus dallam adaptációja szerepel, amely nagyon ritkán fordul elő a forrásokban, a magyarokban azonban több esetben is. Az utólagos tételpár összhangban van a kódex több más, nyilvánvalóan az esztergomi gyakorlathoz alkalmazkodó kiegészítésével.

A 122, f. 94 (*Sacrum Pro Festis et Votivis B. V. Mariae*)

Gloria in excelsis Deo Et in terra pax hominibus

f. 96

Credo in unum Deum Patrem omnipotentem factorem caeli et terrae

A 122, f. 79 (*Sacrum solemne Majus Pro Festis Duplicibus Primae & II. Classis*)

Gloria in excelsis Deo Et in terra pax hominibus

f. 80

Credo in unum Deum Patrem omnipotentem factorem caeli et terrae v

5. kottapélda

Míg a *Magne Deus* kyriével (K78) kezdődő formula összeállítása összhangban van a széleskörű gyakorlattal,⁷² s a 17. századi pálos forrásokkal, a másik nagy ünnepekre rendelt összeállítás (*Fons bonitatis*, 1. táblázat: 4-es formula) esetében részben a középkori hagyomány töretlen továbbélését látjuk, részben bizonyos funkcióváltozást tapasztalunk. A kyrie és a gloria ilyen kizárólagos párosítása a magyarországi források jellemző jegye, a sanctus-agnus azonban a közép-európai térség olyan dallama, amelyet a hazai gyakorlat nem adoptált. Mindenesetre a négy tétel együttes alkalmazásában a 18. századi források folytatják a 17. századiak hagyományát. A credo esetében más a helyzet. Ez az a dallam, amelyet az Újhelyi graduale és a 17. századi magyarországi ferences források egy része „Cunctipotens”-ként definiál. Hogy milyen impulzus hatására és minta alapján, nem tudjuk, de mint látható, a 18. századi pálos források egyöntetűen áthelyezték a credót a *Fons bonitatis* miseformulába és intonációját is e formula gloriájához igazították.

A húsvéti formula (7) credója (C584) a magyarországi pálos hagyományban új fejlemény. Miazga katalógusa szerint legkorábbi forrásai 16. századi lengyelországi ferences kéziratok, a következő századtól vált igen elterjedtté, az adatok szerint szinte kizárólag szerzetesi közösségekben. Sem egyéb magyarországi rendi források, sem a tridenti források nem tartalmazzák, így egyelőre nincs nyoma, hogy milyen minta alapján kerülhetett a pálosokhoz. Ugyanakkor Miazga katalógusa szerint

⁷² Megjegyzendő, hogy ebbe nem tartoznak bele a 16–18. századi Graduale Romanumok, amelyek a Kyriét nem ismerik. Nem is ismerhetik, hiszen mint Melnicki katalógusából kiderül, a dallamot kizárólag német és közép-európai források használták.

már a 16. század végén megjelenik a lengyel pálosoknál (Paul-913, Paul-223).⁷³ Ebben az esetben a formula integritásának zenei jelzése jóval túlmegy a credo incipitjének megválasztásán, s sajátos módon mind az öt tételt érinti. Ez annál érdekesebb, mert eddig ennek más forrásban nem találtuk nyomát. Mind a *kyrie*, mind a *gloria* a legszelesebb körben elterjedt dallamok közé tartozik, s ha nem is kizárólagosan, a források általában összetartozóknak tekintik őket, jóllehet zenei kapcsolat nincs közöttük. Ezzel szemben mind a *sanctus*, mind az *agnus dei* ismeretlen a középkori forrásokban, s eddig későbbi forrásokban sem találoztunk velük. Tüzetesebb vizsgálat alapján kiderül, hogy bár kapcsolatban állnak egymással, többről van szó, mint a tipikus gyakorlatról, amelyben az *agnus dei* a *sanctus* többé-kevésbé rutinszerű adaptálása. Az alábbi összehasonlító példa jól mutatja, hogy a *sanctus* dallamához a *kyrie* és a *gloria* részleteit egyaránt felhasználták. Bár a *gloria* sztereotip nyitómotívumának és a *sanctus*-*agnus* dallamok egyes fordulatainak kapcsolata önmagában talán kevésbé meggyőző, a *Sanctus Dominus Deus Sabaoth* szövegrészt a kompilátor egyértelműen a *gloria Et in terra pax...* szakaszára építette. Az *agnus* kialakításakor a *sanctus*nak ezt a részét mellőzték, a *gloria* kezdő mozzanata azonban itt is jelen van. Mivel a *credo*-intonáció is utóbbira épül, az öt tétel oly módon kerül kapcsolatba, hogy az a nyilvánvaló szerkesztettség benyomását kelti (6. kottapélda).

Van azonban két olyan tételösszeállítás, amelyben a „monotematikusság” iránti igény még ezen is túlmegy. Mindkettőre jellemző, hogy a középkori előzményeket ötvözi a tridenti fejleményekkel, illetve a 18. század igényeivel.

Az *Orbis factor* *kyrie* (K16, 1. táblázat: 5. formula) sajátos magyarországi használatáról és a hozzátartozó, talán hazai alakítású gloriáról (G10.1) már szóltunk. A német és közép-európai régióban (az esztergomi forrásokot kivéve⁷⁴) emellett használatban volt a 13. századtól kezdve egy olyan *sanctus* és *agnus* dallam (S36-A42), amelyek a *kyrie*vel rokon vonásokat mutatnak, s amelyek talán dallamtörténeti kapcsolatban álltak azzal. Megerősíti ezt, hogy a források egy részében ugyanannak a misének a részei.⁷⁵ Ugyanakkor a 18. századi pálos forrásokban található *sanctus* és *agnus* mégsem tekinthető visszavezethetőnek ezekre a középkori előzményekre. Míg utóbbiak esetében a kapcsolat áttételesebb, s inkább csak bizonyos fordulatok és a dallamvonal részleges hasonlóságában nyilvánul meg, a pálos forrásoknál az azonos dallam adaptálása a különböző szövegekre félreérthetetlen. Ezt még élesebb fénybe állítja az a tény, hogy ezúttal a *credo*-szöveg is teljes egészében erre a dallamra épül, praktikusán a *gloria* dallamát követi. Amennyiben feltételezzük, hogy a *gloria* hazai alkotás, a *credo* sem lehet más. Hogy a pálosok saját alakí-

⁷³ Częstochowa, Archiwum klasztoru Paulinów, III. 913, f. 405 (1596), I. 223, f. 16 (1787).

⁷⁴ A magyar források közül ezúttal is kivételt képez a Futaki-graduale, amely a két dallam megtalálható, igaz, nem *De apostolis* funkcióban.

⁷⁵ Például GrUl, GrKa, GrBr, Olbracht-graduale (Kr-44), Graduale Romanum Cracoviense (Kr-1651), Graduale Pragense (Pra. 1714) etc. Megjegyzendő ugyanakkor, hogy a források ilyen esetben is *D* moduszú dallamként jegyzik le a *kyrie*t és *E* moduszúként a *sanctus*-*agnus*t.

A 122, f. 110

A Kyrie eleison Christe eleison

Kyrie eleison.

Gloria in excelsis Deo Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.

Credo in unum Deum Patrem omnipotentem factorem caeli et terrae

San - ctus, San - ctus, San - ctus Do - mi-nus De-us Sabaoth.

Ple - ni sunt cae - li et ter - ra glo - ri - a tu - a. Osanna in excelsis.

Be - ne - dictus qui venit in nomine Domini.

Agnus Dei qui tollis peccata mundi, miserere nobis

Agnus Dei qui tollis peccata mundi, do - na nobis pacem.

6. kottapélda

tása-e vagy átvétel, nem tudjuk, mindenesetre eddig csak a rend 18. századi forrásiból tudjuk dokumentálni, s Miazga katalógusában sem találtuk. A tétel-összeállítás egészének esetleges korábbi előzményét nem ismerjük, s a tridenti típusú

forrásokkal sincs összhangban: utóbbiak ezzel a kyriével kezdődő, s egységesen rögzített formulájában dallamilag egymástól független tételek kaptak helyet.

A másik teljes ciklus (1. táblázat: 8. formula) *Sacrum Angelicum* meghatározással szerepel. Kyriéje a római *De angelis* kyrie (K97, Vat. VIII) regionális változatának tűnik, a két dallam elterjedtségi köre mintegy kiegészíti egymást: míg a nyugati forrásokban az utóbbit, a német, itáliai és közép-európaiakban az előbbit találjuk. Ezt a képet némileg összezavarják a Tridentinum előtti magyar források, amelyek a térségben alig-alig előforduló dallamot (dallamváltozatot) részesítik előnyben.⁷⁶ Egyik változat sem kapott azonban helyet a pálosok a középkori, illetve 17. századi forrásaiban. A gloria dallam sem ismeretlen, bár Bosse katalógusa szerint csak itáliai források szűk csoportja tartalmazza a 15. századtól kezdődően (G38, Vat. VIII). Ugyanez vonatkozik a credóra is (C194), amelyet Miazga a 15. században kizárólag olasz forrásokból tud dokumentálni, a későbbiekben azután a közép-európai rendi forrásokban egyre általánosabbá vált. A sanctusnak és agnusnak a középkori anyagban ilyen nyilvánvaló előzményét eddig nem találtuk. A dúr jellegű, skálázó-szekvenciázó motivika azonban igen népszerű lehetett, ugyanakkor elég kevésbé kötött ahhoz, hogy számos egymáshoz igen hasonló, mégsem azonos dallamalak formájában rögzüljön. Olykor nehezen dönthető el, hogy csak a dallamgondolat közössége köti-e össze őket vagy dallamtörténeti kapcsolat rejlik hasonlóságuk mögött. A Graduale Romanum modern kiadásába több olyan sanctus és agnus is bekerült, amelyek e dallamgondolat változatának tekinthetők, ám egyikük sem a *De angelis* mise formulájában szerepel (Vat. IX, XVII). Hogy e modern formulák összeállításánál milyen szempontok játszottak szerepet, nem tudjuk, elfedi azonban a tény, hogy a tridenti Graduale Romanumok a 17. század elejétől alkalmaznak egy olyan összeállítást, amelynek minden eleme erre a dallamfajtára épül, s tartalmazzák a hozzá tartozó credót is.⁷⁷ Hogy ennek az összeállításnak ebben a formában volt-e korabeli előzménye, vagy a szerkesztők munkájának eredménye, nem tudjuk, mindenesetre a formula valamilyen módon a pálos ordinarium összeállítóinak látókörébe került.⁷⁸

Az imént tárgyalt formula még egy szempontból felhívja magára a figyelmet. Az a feltűnő egységesség, amelyet a 18. századi pálos miseforrások felépítésében és tartalmában eddig tapasztaltunk, s amely a dallamváltozatokra és a lejegyzés módjára is kiterjed, ennél a formulánál valami okból megtörik. Egyrészt az öt forrásból kettő nem tartalmazza azt, másrészt a fennmaradó három, különböző fokban eltérő változatot hordoz. A változások részben kisebb jelentőségű szövegelosztási alternatívák,

⁷⁶ A Futaki-graduale egyszerre bizonyítja a két dallam kapcsolatát, s ugyanakkor függetlenségét. A forrásban mindkettő szerepel *Kyrie Capolna*, illetve *Minus Capolna* megjelöléssel két különböző glóriához kapcsolódva (f. 239).

⁷⁷ Míg a velencei gradualékban a formula meghatározása *In festis Angelorum*, a Medicea-féle kiadás csak ad libitum szerepét tünteti föl.

⁷⁸ A magyarországi ferences források *De Angelis* miséiben megtalálható a fenti Kyriét és Credo, a többi rétel azonban ezektől független, és többnyire új kompozíció. Néhány forrás egy másik credót is alkalmaz, amely jellege és fordulatai alapján szintén a Kyrie származékának tekinthető. Richter I/516, I/510, I/517.

A 122, f. 115



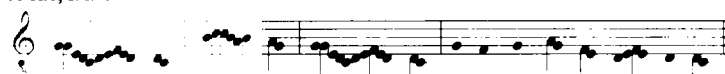
Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o. Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam

A 126, f. 267




Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o. Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.

A 126, f. 279



San - ctus, San - ctus San - ctus Dominus Deus Sabaoth.

A 127, f. 10⁷⁹


San - ctus, San - ctus San - ctus Dominus Deus Sabaoth.

7. kottapélda

részben apró hang- vagy motívum-variánsok, de olykor a sztereotip alapanyag felhasználási módjára is kiterjednek (7. kottapélda). Hogy mindennek mi lehet a magyarázata, nehéz megmondani. Elképzelhető-e, hogy a scriptorok más mintát használtak, miközben a többi sacrum teljes kodifikáltságról árulkodik? Vajon a változatok lokális különbségek meglétét jelzik-e? Ha így van, akkor az eltérések nem a gyakorlat hiányát, hanem éppen a dallamok használatát tükrözik – saját változatban. Az sem zárható ki, hogy itt a középkori flexibilis adaptáló technikájának késő alkalmazásával állunk szemben; míg a Kyriék szinte azonosak, az eltérések az alapanyag és a hosszabb szövegek párosításánál jelentkeznek. Hogy mindez miért ennél ez egyetlen formulánál fordul elő, nem tudjuk. Talán érdemes emlékeztetni a dallamfajta burjánzó középkori életére, rendkívüli variabilitására, amely még a nyomtatott tridenti típusú forrásokban is tovább öröklődött. Ugyanakkor az is figyelemre méltó, hogy az eltérések esetén az egyik dallamalak szinte mindig a római változatnak felel meg, ám ezek a helyek nem mindig ugyanahhoz a forráshoz kapcsolódnak.

Csak részleges motivikus kapcsolatokat találunk a következő két formulában, s ezek ezúttal nem terjednek ki a credo dallamokra sem. Egyikük a középkori magyar és pálos hagyománnyal való kapcsolat egyik legnyilvánvalóbb bizonyossága. A *Sacrum pro Dominicis per Annum* formula (1. táblázat: 6. formula) tételösszeállítása és egyes elemei nem származhatnak a tridenti hagyományból. A kyriét és gloriát a kor nyomtatott római forrásai egyáltalán nem tartalmazzák, a modern kiadásokba nyilvánva-

⁷⁹ Eredetileg *c*-ről.

lóan a német forrásokban való elterjedtsége következtében kerülhetett.⁸⁰ A sanctus és agnus ugyan a tridenti forrásoknak is alkotórésze, azonban a pálosokétól eltérő funkcióban (*De BMV*). A négy tétel együttes és általános alkalmazása az évközi vasárnapokra a magyar, s minden bizonnyal az arra épülő pálos hagyomány jellemzője.⁸¹ A középkori hagyománnyal való kapcsolatot tovább erősíti, hogy a 18. századi források is a kyrie már bemutatott, jellegzetesen díszített változatát örökölték tovább. Talán nem függetlenül a ciklus történeti beágyazottságától, a pálosok a legrégebb, s a középkorban legáltalánosabb credo dallamot illesztették hozzá (CI, Vat. I).

A nagyobb ünnepekre szolgáló, *Sacrum pro duplicibus* elnevezésű formula (1. táblázat: 2. formula) sajátossága, hogy olyan tételeket kombinál, amelyek mind a középkori magyar, mind a római liturgiában eltérő rangú ünnepekhez kapcsolódnak. Míg a *Cunctipotens* kyrie régióktól és koroktól függetlenül a nagy ünnepek tartozéka, amelyhez a magyar és pálos forrásokban jellemző módon a 11-es gloria kapcsolódik, a másik két tétel (S177-A205) meghatározásai általában kisebb rangú ünnepekre utalnak. A magyarországi források bizonytalan definíciói ellenére azt mondhatjuk, ez a két tétel többnyire együtt jár egy meghatározott kyrie-gloria párral (K58-G51), amelynek kyriéje a *Graduale Romanum*ban és a középkori hagyományok többségében is hasonló funkcióval bír (*Semiduplicibus, In minoribus festivitibus*). Mivel a jelen összeállításnak más mintáját egyelőre nem ismerjük, elképzelhető, hogy a pálosok szerkesztői döntését kell látnunk mögötte. Különös, hogy ebben az esetben a *Graduale Romanum*tól való eltérés nem valamely örökölt megoldás megőrzésével függ össze, ellenkezőleg, együtt járt egy stabil funkciójú, s lokális elnevezéssel (*Baksa*) is megerősített dallam elhagyásával. Pedig a jellemző, bár homályos értelmű megjelölés nemcsak a 16. századi nyomtatott pálos missaléba került bele, hanem még a 17. sz. második feléből való *Graduale Romano Missal*iból (Paul-7240) sem tűnt el. A középkori és a 17. századi pálos gyakorlatról való részleges eltérést, a funkciók átrendeződését a formula credoja is jelzi. A 17. századi forrásokban ugyanis e dallam kisebb rangú ünnepekhez tartozott (*Minus solemne*), ennek következtében, amennyiben tartották magukat az előírásokhoz, más alkalmon szólt meg, mint a *Cunctipotens* kyrie.



Amint az eddigekből kiderült, a pálosok által megszerkesztett és kéziratot források egész sorában (egy-egy pont kivételével) feltűnően egységesen reprodukált kyriale ötvözi a középkori magyar, illetve a pálos hagyomány elemeit a tridenti reformot

⁸⁰ Melnicki katalógusa szerint az olasz források közül mindössze néhány észak-olasz és aquileiai forrás tartalmazza.

⁸¹ A középkori pálos gyakorlatot illetően csak feltételezéssel élhetünk, mert az egyetlen, sanctus-agnusokat is tartalmazó forrásból, a rituáléból (Paul-253) a kyrie hiányzik, az azt tartalmazó későbbi kéziratot és nyomtatott források pedig sanctus-agnus dallamokat nem közölnek. A következtetést azonban megerősíti a két 17. századi *graduale* (Paul-115, Paul-7240).

követő újításokkal, valamint a korabeli divatokkal. Sajátosan egyedi formában egyesíti és rögzíti a korábban változataiban élő középkori szellemű repertoár egyes, a tradíció szempontjából lényeges elemeit a modernebb liturgikus és szerkesztési (repertoárszervezési) igényekkel. Olykor nehéz eldönteni, hogy a hagyományostól való eltérés mennyiben az új tridenti fejleményeknek a hatása, illetve hogy az utóbbi elutasítása mennyiben jelenti a hagyományhoz való tudatos ragaszkodást, s mennyiben a mintának használható modern forrásanyag hiányából következő kényszerű kompromisszum eredménye. Van azonban még egy olyan pálos eredetű forrás, amely azt jelzi, hogy legalábbis a század utolsó harmadában voltak olyan csatornák, amelyek a római gyakorlat kompromisszumok nélküli érvényesülését is lehetővé tették.

Az Ung megyei Mocsáron frissen alakult missziós rendház adminisztrátorává 1767-ben nevezték ki Koncz Gábrielt. Feladatához hozzátartozott, hogy berendezkedjék a székházban, megszerezze a szükséges felszerelést, beleértve a szolgálatai ellátásához szükséges teológiai és liturgikus könyveket.⁸² Talán ennek a folyamatnak a részeként 1772-ben orgonáskönyvet készített. A könyv többszólamú letétben tartalmaz antifonákat, zsoltárokat, himnuszokat és ordinarium-tételeket,⁸³ amelyek azonban csak részben azonosak a többi pálos forrásával. Az eltérés nem pusztán az előadásmód és a letét sajátosságainak köszönhető. A repertoár elrendezése, tartalma, a benne lévő dallamok formulákba rendezése, ünnepi meghatározása, s nem utolsósorban a dallamok változatai mind határozottan egyértelművé teszik, hogy összeállítója a római *graduale* mintáját követte (2. táblázat).

Ellentétben a kóruskönyvekkel, az orgonáskönyv a többi ordinarium-tételnél kisebb számú credót külön csoportban közli. Ezzel látszólag a 17. századi *graduale*akra emlékeztet, ám valójában nem azok hagyományához, hanem a *Graduale Romanum*okéhoz kapcsolódik, amelyek a 17. századtól ezt az elrendezést követik. Alátámasztja ezt az is, hogy utóbbiakkal összhangban az orgonáskönyv a credón kívül a többi tételt formulákba rendezi.

Még nyilvánvalóbban árulkodnak a mintáról a Koncz-féle kézirat *sacrum*ainak dallamai és azok összeállítása. A dallamok egy részét ugyan a többi pálos forrás is tartalmazza, párosításuk azonban már markánsan eltér azokétól. A fenti táblázat második kolumnájában az orgonáskönyv, a negyedikben pedig egy 17. és egy 18. századi, egymással szinte teljesen megegyező *Graduale Romanum* ordinarium-formuláit és credóit tüntettük fel. Félkövérrrel különböztettük meg mindazokat a dallamokat, amelyek vagy egyáltalán nem, vagy más összeállításban szerepelnek a pálosok kóruskönyveiben. Nemcsak az eltérések sokasága szembetűnő, hanem az is, hogy azok teljes egyezést mutatnak a korabeli *Graduale Romanum*mal.⁸⁴

⁸² Kisbán Emil, *A magyar pálosrend története*, II/59–60.

⁸³ [...] *Sacra, Psalmos, Hymnos, Antiphonas diversas Secundum Concentum Sacri Ordinis Monachorum Sancti Pauli Primi Eremitae* [...]

⁸⁴ Témánk szempontjából irreleváns, ám nem érdektelen megjegyezni, hogy e korabeli romanizált formulák számos ponton nem egyeznek a *Graduale Romanum* modern kiadásával, ennek érzékeltetése érdekében a dallamok mellett az utóbbiak ciklusaira alkalmazott sorszámokat is megadtuk.

Koncz (A 131)	Funkció	Graduale Romanum
1 K171(IX) – G23(IX) – S32(XVII) – A34a(XVII)	<i>BMV</i>	=
2 K48(II) – G24(ad lib.I) – S203(II) – A114(IX)	<i>Solemne maius</i>	=
3 K18(IV) – G56(IV) – S49(IV) – A136(IV)	<i>Solemne minus</i>	=
4 K16(XI) – G51(XI) – S202(XI) – A220(XI)	<i>Dominicale</i>	=
5 K6 – G34 – S14 – A?	<i>Paschale</i>	=
6 K97(VIII) – G38(VIII) – S30 – A34var(XVII)	<i>In fest. Angelorum</i>	=
7 K58(XII) – G11 – S177(XII) – A100(XIV)	<i>In fest. simplicibus</i>	=
8 K101 – S41 – A101	<i>Pro defunctis</i>	=
9 –	<i>In fest. semidupl.</i>	K47(VI) – G19(II) – S202(XI) – A220(XI)
10 –	<i>In fest. semidupl.</i>	K68(XIV) – G51(XI) – S103(VIII) – A267(XII)
11 –	<i>Dom. Adv et Qu</i>	K114(XVII) – S177(XII) – A100(XIV)
12 –	<i>In fest. simplicibus</i>	K217 – G43(XV) – S223(XV) – A209(XV)
13 –	<i>Feriales</i>	K7 – S41 – A101
C279	<i>Cardinalis</i>	=
C194	<i>Angelorum et ad lib.</i>	=
CI	<i>Dominicalis</i>	=
C576	<i>Credo primi toni</i>	=
C523	<i>Credo sexti toni</i>	–
–	<i>Apostolorum et ad lib.</i>	C319

2. táblázat

A 17–18. századi pálosokétől eltérő dallampárosítások, illetve ünnepi besorolások mellett a repertoár egy sor olyan dallamot is tartalmaz, amelyek nemcsak a pálos és esztergomi hagyománytól, hanem a szélesebb régió dallamkincsétől is idegenek (A114, S202, A220, K6, G34, S14, S30, A100, K101). Míg a modern Kyriale Vaticanum IX-es miséjének népszerű agnusa esetében csak azt állapíthatjuk meg, hogy az a középkori magyar hagyományba nem épült be,⁸⁵ a 202-es sanctus, 220-as és 100-as agnus dei elterjedtségi adataiban nagymértékű aránytalanságot tapasztalunk: míg mindhárom látható közkeletűségnek örvendett olasz forrásokban, német területen gyéren reprezentáltak, a közép-európai hagyományok pedig nem ismerik őket.⁸⁶ A legkülönö-

⁸⁵ Egyedül az Esztergomi missale notatum (MNotStr) tartalmazza, amelynek ordinarium-repertoárja számos esetben eltér a későbbi forrásokétól.

⁸⁶ Thannabaur és Schildbach katalógusa alapján az egyetlen kivétel ez alól Olmützi Jakab 1499–1500-ban keletkezett gradualéja, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, ser. nov. 2659 (Ol-2659).

sebb a húsvéti formula esete, amelynek dallamai (K6, G34, S30 és egy eddig azonosítatlan agnus dei) egy egészen szűk lokális itáliai forráskör repertoárjának részét képezik.⁸⁷ Valamilyen úton-módon bekerültek a római nyomtatványokba, s azok közvetítésével olyan forrásokba, mint amilyen Koncz orgonáskönyve. A hazai pálos hagyományból való kilépést és a rómaihoz való teljes hasonulást jelzi az is, hogy a kéziratból szinte minden olyan elem hiányzik, amely a regionális (német–közép-európai) repertoár része volt (például a *Magne Deus* kyrie, a S147-A176 dallampár), de az is árulkodó, hogy olyan dallam sem került bele, mint az általánosan ismert, ám a tridenti forrásokból kimaradó *Orbis factor* húsvéti kyrie.

A dallamalakokat, dallamvariánsokat illetően a többi 18. századi pálos forrásban azt tapasztaltuk, hogy még olyankor is felismerhető a hazai, de legalábbis a regionális hagyománnyal való kapcsolat, amikor az elrendezés, szöveg- és tételválasztás tekintetében már a tridenti hatás érvényesül. A Koncz-féle orgonáskönyv azonban immár ezekkel a bizonyos mértékig már romanizált dallamalakokkal is szakít, s határozottan követi a hazai hagyomány felől nézve idegennek tűnő változatokat. A különbség a közös dallamok számos pontján pregnánsan megmutatkozik, s még abban a ciklusban is jelentkezik, amelyről azt mondtuk, hogy feltehetőleg tridenti hatásra került be a pálosok sacrumai közé (*Sacrum Angelicum*, 1. táblázat: 8., 2. táblázat: 6. formula).

Az orgonáskönyv jellegét és a többi pálos forráshoz való viszonyát illetően több kérdés vetődik fel, amelyeket jelen ismereteink alapján nem tudunk megválaszolni. Nem tudjuk, hogy a repertoár megválasztása a leíró döntésén múlt-e, s ha igen, milyen okok húzódnak meg e döntés mögött. Nem tudjuk, milyen forrásra támaszkodott. Egyáltalán: az orgonapraxisnak megfelelő letéteket maga Koncz készítette-e a római összeállítás nyomán vagy olyan hasonló műfajú mintára támaszkodott amely már maga is arra épült? Akármi is a magyarázat, tény, hogy az ordinarium-dallamanyag és annak összeállítása tekintetében megszakította a kapcsolatot a korábbi pálos gyakorlattal. Bár a tridenti dallamok és a korabeli divatok nyilvánvalóan befolyásolták a kóruskönyvekben megjelenő sacrumok összeállítását, azok alapján véve olyan kompromisszumot képviseltek, amelyben a helyi hagyomány elemei is tovább éltek. Az orgonáskönyv ezzel szemben minden elemében, elrendezésében, szerkezetében, dallamaiban maradéktalanul a *Graduale Romanum* megoldásait követi. Hogy egyedi döntésről van-e szó, vagy egy olyan történeti tendencia megnyilvánulásáról, amely a továbbiakban az általános gyakorlatot is meghatározta volna, más források hiányában nem tudjuk. Mindenesetre az orgonáskönyv a pálos miserepertoár romanizálódásának útján szimbolikusan az utolsó lépést képviseli, nem sokkal a rend 1786-os feloszlását megelőzően.

⁸⁷ K6: Molfetta, Biblioteca Capitolare, s. n. 1609. K6, G34: Molfetta, Biblioteca Capitolare s. n. (saec. 17–18). K6, S30: Arezzo, Biblioteca Capitolare, X. (1763). S30: Modena, Biblioteca Estense, lat. 1009, lat. 1011 (saec. 15), Perugia, Biblioteca di San Pietro, B (saec. 15), Firenze, Biblioteca del Museo di San Marco, 628 (saec. 15–16), Bologna, Archivio di San Petronio, 656 (saec. 16), Bologna, Museo Civio, 71 (saec. 16), Lucca, Biblioteca Governativa, 2684 saec. 17–18). Az agnus Schildbach katalógusában külön dallamként nem található.

C194, A 122 (Sacrum Angelicum), f. 272

Patrem omnipotentem factorem coeli et terrae visibilium omnium et invisibilium

Rom-1629 (Credo Angelorum et ad libitum)⁸⁸

Patrem omnipotentem factorem coeli et terrae visibilium omnium et invisibilium

A 131, p. 55

Patrem omnipotentem factorem coeli et terrae visibilium omnium et invisibilium

A 131, p. 55

Pa - trem o - mni-pot - en - tem fa - ctorem cae - li et ter - rae

vi - si - bi - li - um o - - mni - um Et in vi - si - bi - li - um

8. kottapéllda

⁸⁸ Eredetileg *a*-ról.

Függelék⁸⁹

	Paul- 253	Paul- 234	Paul- 313	Paul- 484	Paul- 1514	Paul- 115	Paul- 7240	A 122	A 125	A 126	33- i-6	A 127	A 131
K6													G34
K7	+	+				+							
K16		G10.1	G10.1			G10.1	G10.1	G10.1	G10.1	G10.1	G10.1	G10.1	G51
K18	+	G11	G11	G11	G11	G11	G11	G11	G11	G11	G11	G11	G56
K39	+	G12	G12	G12	G12	G12	G12	G12	G12	G12	G12	G12	
K48	+	G56	G56	G56	G56	G56	G56	G56	G56	G56	G56		G24
K58	G51	G51		G51	G51	G51	G51						G11
K78	+	G24	G24		G24	G24	G24	G24	G24	G24	G24	G24	
K97								G38		G38		G38	G38
K99		+			+	+	+	+	+	+	+	+	
K101													+
K137		G5	G5		G5	G5	G5	G5	G5	G5	G5	G5	
K144	+	+		+	+	+	+						
K171		G23	G23		G23	G23	G23	G23	G23	G23	G23	G23	G23
K201		G21	G21		G21								
K217	+	+		+	+	+							
G24				+									

A pálos források kyrie-gloria dallamai

	Paul- 253	Paul- 115	Paul- 7240	A 122	A 125	A 126	33- i-6	A 127	A 131
S14									A?
S29		A34	A34	A34					
S29a(K97)				<i>A34b</i>		<i>A34b</i>		<i>A34b</i>	
S30									A34
S32		A34a	A34a	A34a	A34a	A34a	A34a	A34a	A34a
S36(K16)				<i>A42</i>	<i>A42</i>	<i>A42</i>	<i>A42</i>	<i>A42</i>	
S41		A101	A101	A101	A101	A101	A101	A101	A101

⁸⁹ Mivel az egyes források tartalmának egyenkénti közlése aránytalanul megnövelné a tanulmány terjedelmét, összesítő táblázatok közlése mellett döntöttünk. Ugyanakkor mivel a dallamok előfordulásának pusztára regisztrálása számos megkülönböztető vonás jelenlétét elfedi, a kyrie-gloria, illetve sanctus-agnus tételek adatait egy-egy táblázatba vontuk össze. A „+” jel arra utal, hogy kyrie-hez nem tartozik gloria vagy azt az adott forrás nem tartalmazza. A kurzívált számok azt jelzik, hogy az adott dallam mely ismert dallamhoz áll közel.

	Paul- 253	Paul- 115	Paul- 7240	A 122	A 125	A 126	33- i-6	A 127	A 131
S49	A136	A136	A136	A136	A136	A136	A136	A136	A136
S147	A176	A176	A176	A176	A176	A176	A176	A176	A176
S150			A179						
S177	A205	A205	A205	A205	A205	A205	A205	A205	A100
S182			A216						
S185		A249a	A249a	A249a	A249a	A249a	A249a	A249a	
S202									A220
S203									A114
S223	A209	A209	A209						
S?(K39)				A?	A?	A?	A?	A?	

A pálos források sanctus-agnus dei dallamai

	Paul- 1537	Paul- 115	Paul- 7240	A 122	A 125	A 126	33- i-6	A 127	A 131
CI	+	+	+	+	+	+	+	+	+
C113		+	+	+	+	+	+	+	
C194				+		+		+	+
C279	+	+	+	+	+	+	+	+	+
C358		+	+						
C512		+	+	+	+	+	+	+	
C523									+
C531		+		+	+	+	+		
C576									+
C584				+	+	+	+	+	
C?				+	+	+	+	+	

A pálos források credo dallamai

A tanulmányban felhasznált összehasonlító források jegyzéke

Magyarországi források

Cant-5252	Csíksomlyói cantionale 1630?, Miercurea Ciuc, Csíki Székely Múzeum, No. 5252
Fr-48	Ferences kóruskönyv 1691, Trnava, Štátny okresný archív, FT 48.
GrBa	Bakócz-graduale 1487–1500, Esztergom, Főszékesegyházi Könyvtár, Mss. I. 1, 1b.
GrFelv	Felvidéki graduale saec. 14, Alba Iulia, Bibliotheca Batthyanyana, R. I. 96.
GrFu	Futaki-graduale 1463, Istanbul, Topkapý Sarayý Müzesi, 2429.
GrKa	Kassai graduale (I–II) saec. XVI/in, Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Clmae 172a–b.

- GrNi Nyitrai graduale saec. XVI/in, Bratislava, Slovenský národný archív, Nr. 67.
 GrPa Patai graduale saec. XVI/med, Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Fol. Lat. 3522.
 GrSz Szántó-graduale 1618–1623, Budapest, Egyetemi Könyvtár, A 114.
 GrUl Ulászló-graduale saec. XVI/in, Esztergom, Főszékesegyházi Könyvtár, Mss. I. 3.
 Kájoni kódex Miercurea-Cuic, Hargita Megyei Múzeum, Fá Ltsz. 6199.
 M395 Missale (Kassa?) saec. XIV, Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Clmae 395.
 MNotStr Esztergomi missale notatum saec. XIV/in, Bratislava, Archív mesta, EC Lad. 3, EL 18.
 OrdStr Esztergomi ordinarius (impr.), Velence, 1520 (Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, RMK III/238).
 Organo Missale Miercurea-Cuic, Hargita Megyei Múzeum, Fá Ltsz. 6202.
 Paul-107 Pálos missale saec. 15, Göttweig, Stiftsbibliothek, Cod 107
 Paul-159 Pálos breviarium és missale 1740, Budapest, Egyetemi Könyvtár, Ab 159.

Külföldi források

- Ar-X Kyriale 1763, Arezzo, Biblioteca Capitolare, X.
 Bol-656 Graduale saec. 16, Bologna, Archivio di San Petronio, 656.
 Bol-71 Graduale saec. 16, Bologna, Museo Civio, 71.
 Fir-628 Graduale saec. 15–16, Firenze, Biblioteca del Museo di San Marco, 628.
 Gn-195 Gnieznoi graduale (de tempore) 1536, Gniezno, Biblioteka Kapitulna, Ms 195.
 Kr-1651 Graduale Romanum Cracoviense (impr.), Kraków, 1651 (Częstochowa, Biblioteka Seminarium Duchownego, sine sign.).
 Kr-44 Graduale Jana Olbrachta (de tempore) 1506, Wawel, Biblioteka Kapitulna, Ms. 44.
 Kr-46 Krakkói graduale 1543, Wawel, Biblioteka Kapitulna, Ms 46.
 Lu-2684 Credo-gyűjtemény saec. 17–18, Lucca, Biblioteca Governativa, 2684.
 Mod-1009 Graduale saec. 15, Modena, Biblioteca Estense, lat. 1009.
 Mod-1011 Graduale saec. 15, Modena, Biblioteca Estense, lat. 1011.
 Mol Biblioteca Capitolare saec. 17–18, s. n.
 Mol-1609 Kyriale 1609, Molfetta, Biblioteca Capitolare, s. n.
 Ol-195 Olmützi graduale saec. 14/1, Zemský archiv Opava pobočka Olomouc, CO 195.
 Ol-2659 Olmützi graduale 1499–1500, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, ser. nov. 2659.
 Paul-223 Częstochowa, Archiwum klasztoru Paulinów, I. 223.
 Paul-913 Częstochowa, Archiwum klasztoru Paulinów, III. 913.
 Per-B Bencés kyriale saec. 15, Perugia, Biblioteca di San Pietro, B.
 Pra-1714 Prágai graduale saec. XV, Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, B 1714.
 Pra-9 Kyriale Arnesti de Pardubicz 1363, Praha, Knihovna metropolitní kapituly, P IX.
 Pra-XIIA20 Pilseni cantionale 1491, Praha, Knihovna Národního muzea, XII A 20.
 Rom-1614 Tridenti graduale romanum (impr.) Róma: Medicea, 1614 (Esztergom, Hittudományi Főiskola Könyvtára, 33-i-1).
 Rom-1629 Tridenti graduale romanum (impr.) Velence: ?, 1629 (Esztergom, Hittudományi Főiskola Könyvtára, 34-i-10).
 Rom-1758 Tridenti graduale romanum (impr.) Velence: Balleoni, 1758 (Esztergom, Hittudományi Főiskola Könyvtára, 33-i-5).

GÁBOR KISS

Before and After the Tridentine Reform
– The Ordinary Tradition of the Hungarian Paulines

Working from historical information and analysis of the sources, scholars agree that the medieval liturgical practice of the Hungarian Paulines was fundamentally rooted in the Strigonian use. Although, following the Tridentine reform, all Pauline sources explicitly indicate that they already follow the new Roman liturgical system, the adoption and realization of the latter were still limited. Within the framework of the system of feasts and of the liturgical texts the medieval melodic heritage survived for some time, even if to a diminishing degree.

Although the Office repertory and Proper Mass chants of available Pauline sources have already been investigated in depth, their chants for the Mass Ordinary have been neglected. The present essay represents an experimental approach, namely an attempt to overview and evaluate the whole history of the Pauline tradition through the analysis of its Ordinary repertory. This approach is not chosen arbitrarily: 1) the medieval Pauline source material is scanty and for the most part only contains melodies for the Ordinary; 2) the repertory of Proper chants was reduced after the 16th century: the 17th-century Pauline sources contain only Introits, Alleluias and Communions, whereas the 18th-century sources confine themselves to Introits only; 3) at the same time, monophonic Ordinary chants remained in use; moreover, their repertory was enriched (supplemented) by a large number of Credo melodies, rarely found in earlier sources.

We can clearly distinguish four stages in the history of the Pauline tradition. An analysis of the medieval Pauline Ordinary repertory suggests that it was not simply rooted in the Strigonian use but remained in contact with it and followed its developments. In the 17th-century Pauline sources we still find a basically Strigonium-like Ordinary repertory both in its arrangement, and in its characteristic melodies and melodic variants; but some new characteristics reflect Post-Tridentine developments. A further step in the romanization is represented by the 18th-century handwritten Pauline choirbooks. They are strikingly uniform in appearance and content, and clearly represent a new codification and edition of the chant repertory. Though Tridentine principles are clearly detectable, the repertory preserves some of the earlier Strigonian (or Pauline) characteristics even in this late period. The latest Pauline source, however (an organ book, written by Gabriel Koncz), breaks with the tradition of compromises, and transmits an entirely Roman Ordinary repertory, which can be found in several printed Graduals circulated in 18th-century Hungary. Although the organ book is a unique source, it represents symbolically the final step in the romanization of the Pauline repertory not long before the dissolution of the Order.

RICHTER PÁL

A magyarországi pálosok zeneélete és zenéje a 18. században*

Rennerné Várhidi Klára emlékére

Magyarországon a török hódoltságot követően az újjáépítésben, rekatolizációban és oktatásban meghatározó szerepet játszó szerzetesrendek közül a pálosok súlya egyre inkább növekedett a 18. század során, különösen 1773, a jezsuita rend feloszlatása után, amikor, ha csak rövid időre is, átvették a korábbi jezsuita iskolák egy részét (többek között Szakolcán, Székesfehérváron, Ungváron, Szatmáron, Sárospatakon).¹ Két helyen, Pápán és Sátoraljaújhelyen pedig már a 17. század közepétől megkezdték az elemi, majd a középfokú oktatást, amiről a 18. században keletkezett iskoladrámáik is tanúskodnak. A drámák szerzői, Táncz Menyhért, Gindl József, Virág Benedek, Versegly Ferenc, a kor legkiválóbb szerzetes nevelői közé tartoztak.² A „felvilágosodott” jelzővel illetett II. József császár a török pusztítást és a 17. századi rendi reformokat követően újjászerveződött, ereje teljében lévő pálos rendet 1786. február 7-én oszlatta fel. A rend társadalmi beágyazottságát, hangsúlyos kötődését a magyarsághoz jól tükrözi, hogy II. József utóda, I Ferenc császár, aki 1802-ben újra engedélyezte a bencések, a premontreiek és a ciszterciek működését, 1804-ben nyilatkozatot adott ki, hogy a pálos rend visszaállításától el kell tekinteni.³ Ennek egyik oka a pálosok erőteljes magyar szellemisége volt, melynek terjesztése a Habsburgok számára nem volt kívánatos, másik oka pedig nyilvánvalóan anyagi természetű: nem akarták visszaadni a pálosoktól korábban elvett, és a Vallásalapba bekerült, jelentős tételt képező birtokokat, kolostorokat és egyéb vagyontárgyakat. Pedig a 19. század elején még újra tudott volna alakulni a magyar rendtartomány, és bizonyos, hogy hamarosan újból az ország egyik meghatározó, életerős rendjévé vált volna, hiszen a másfél évszázaddal korábbi mélypontról is

* Készült a szerző Bolyai Ösztöndíja (2007–2009) keretében.

¹ Török József–Legeza László–Szacsвай Péter: *Pálosok*, Szerzetesrendek a Kárpát-medencében (Budapest: Mikes Kiadó, 2006), 25.

² Varga Imre (szerk.): *Pálos iskoladrámák, királyi tanintézmények, katolikus papneveldek színjátékai*, Régi Magyar Drámai Emlékek 3 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1990).

³ Török József–Legeza László–Szacsвай Péter: *Pálosok*, 32.

sikerült felemelkedniük.⁴ Míg 1721-ben a magyar rendtartományban 17 monostor, illetve rezidencia működött összesen 161 szerzetessel, az 1786-os feloszlatásakor a rendnek már 24 monostora, rezidenciája és összesen 313 tagja volt.⁵

A magyar zenetörténeti kutatások korábban főként a középkori vonatkozásokat vizsgálták a renddel kapcsolatban. Az újkori, 17–18. századi pálos forrásokat is a magyar gregorián dallamanyag, illetve az úgynevezett magyar notáció továbbélése szempontjából tekintették át.⁶ Csak a közelmúltban indult meg a 18. századi forrásokban feljegyzett gregorián tételek, nevezetesen az introitus antifónák szisztematikus összehasonlító vizsgálata.⁷ Az egyéb, nem gregorián anyag kutatása részben a kéziratokban található magyar nyelvű tételek, részben az orgonakíséretes előadásmód miatt már korábban is folyt.⁸

Pálos rendi templomok, kolostorok 18. századi zenei életéről alapvetően két forrásállomány szolgál adatokkal: az Országos Levéltárban a Magyarországon feloszlott kolostorok leltárjegyzékei és az Egyetemi Könyvtárban őrzött pálos naplók, jegyző- és számadáskönyvek.⁹ Ezekon kívül Bárdos Kornél várostörténeti kiad-

⁴ A török hódoltság idején töredékére zsugorodott rend helyzete a 17. század elejére megszilárdult, de a Tridenti Zsinat rendelkezéseinek tükrében a korábbi rendi konstitúciók elavulttá váltak: sokáig elhúzódó megreformálásuk a 17. század első évtizedeiben indult meg. Az eredménytelennek tűnő reformok miatt Pázmány Péter még a rend feloszlását is kezdeményezte, végül a megreformált konstitúciókat VIII. Orbán pápa erősítette meg és hagyta jóvá 1643-ban. Az új konstitúciókat még abban az évben Rómában ki is nyomtatták. A 17. század második felétől a rend virágzásnak indult, új kolostorokat alapítottak, a század végétől bővítették oktatási tevékenységüket, papnevelőket, rendi főiskolákat hoztak létre. A török kiűzését követően visszaszereztek régi birtokaikat, gazdaságilag is biztos alapokat teremtettek. A pálosok történetéről részletesen ld. Kisbán Emil: *A magyar pálosrend története I–II.* (Budapest: Pálos kolostor kiadása, 1940); Török József–Legeza László–Szacsay Péter: *Pálosok*; Galla Ferenc: *A pálosrend reformálása a XVII. században* (Budapest: Stephaneum Nyomda, 1941).

⁵ 1700-ban a horvát és osztrák rendházak kiváltak a magyar rendtartományból, majd 1710-ben nemzetiségi megoszlás alapján külön horvát és osztrák provincia jött létre.

⁶ Szendrei Janka: „A magyar notáció és az európai hangjelzésfajták”, in *Magyarország Zenetörténete I.*, szerk. Rajeczky Benjamin (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1988), 188. Szendrei Janka: „Latin nyelvű gregorián ének”, *Magyarország Zenetörténete II.*, szerk. Bárdos Kornél (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1990), 157–160. Középkori liturgiájukat a pálosok már az 1600-ban megtartott leopoldvai nagykaptalanon feladták, és előírták a Missale- és Breviarium Romanum használatát: Kisbán Emil: *A magyar pálosrend története II.*, 201; Török József–Legeza László–Szacsay Péter: *Pálosok*, 22; Török József: *A magyar pálosrend liturgiájának forrásai, kialakulása és főbb sajátossága 1225–1600* (Budapest: Római Katolikus Hittudományi Akadémia, 1977), 57, 188.

⁷ Gilányi Gabriella: „Retrospektív vagy már nem? Pálos introitus-dallamok a 18. századi Magyarországon”, zenetudományi előadás, MTA Zenetudományi Intézet, Budapest, 2008. november 29.

⁸ Bárdos Lajos: „Magyar karácsonyi dalok a XVIII. századból”, *Zenei Szemle* 2 (1929), 59–62; Szabolcsi Bence: *A magyar zenetörténet kézikönyve* (Budapest: Zeneműkiadó, 1947, 21955), 54*; Papp Géza: „A kóruséneklés hazai múltjából”, *Magyar zenetörténeti tanulmányok II. Szabolcsi Bence 70. születésnapjára*, szerk. Bónis Ferenc (Budapest: Zeneműkiadó, 1969), 93–95; a ferencesek gyakorlatáról: Richter Pál: „Quint- und Oktavparallelen in den Handschriften mit Orgelbegleitung des 17. Jahrhunderts”, *Ars Organi* 49 (2001), 19–26.

⁹ Országos Levéltár [továbbiakban: OL], jelzet: C 103. Helytartótanácsi levéltár: Inventarien der in Hungarn aufgelassenen Kloster [A Magyarországon feloszlott kolostorok leltárjegyzékei] fol. 68v–72v, cím: Inventarium des Pauliner Klosters zu Mariathall [A máriavölgyi feloszlott pálos

ványaiban, hátrahagyott jegyzeteiben találunk elszórtan pálos adatokra.¹⁰ Összeségében viszonylag sok leíró adattal, feljegyzéssel rendelkezünk, a magyarországi pálos kolostorok többségéből maradtak fenn ilyen típusú források. Pálos környezetből származó kottainventáriumról azonban nincs tudomásunk, s tisztán zenei kéziratot is keveset ismerünk. A vizsgálatba bevont kottás forrásanyag azonban területileg eloszlik, elég jól reprezentálva a pálos kolostorokat a 17–18. századi Magyarországon. A Budapesti Egyetemi Könyvtárban és az Esztergomi Hittudományi Főiskola Könyvtárában két 17. századi és hat 18. századi, biztosan pálos provenienciájú kéziratot őriznek Sátoraljaújhelyről, Csáktornyáról, Sopronbánfalváról, Máriavölgyből, Pestről, Pápáról és egy Ung megyei rezidenciáról, Mocsárról, egy további forrás esetében pedig feltételezhetjük a pálos eredetet.¹¹

Pálos rendi templomok, kolostorok zenei élete

Máriavölgy (Mariatal)¹² szerepe a pálos renden belül a török hódoltság idején félreeső fekvése miatt értékelődött fel, majd a 17. században zárandokhellyé, Mária kegyhellyé vált. A horvát és osztrák kolostorok önálló rendtartományba szerveződése előtt itt tartózkodott a generális perjel, később a rendtartományi perjel egészen 1746-ig. Súlyponti szerepét a kolostor és templom azonban egészen a rend feloszlatásáig megőrizte. Nem véletlen tehát, hogy Máriavölgy életéről rendelkezünk a legtöbb adattal. A feloszlátás jegyzőkönyve (1786) ugyan nem sok hangszert sorol fel, de a máriavölgyi pálos konvent naplója (1723–1786), története és számadáskönyve bőségesen szolgál zenélési alkalmakra, zenészekre vonatkozó leírásokkal.

kolostor leltárjegyzéke]. A Budapesti Egyetemi Könyvtárban [továbbiakban: H-Bu] a 18. századi pálos vonatkozású kéziratok: Ab 154–210. Ez utóbbiak közül a legfontosabbakat elsőként Rennerné Várhidi Klára tekintette át és jegyzetelte ki.

¹⁰ Bárdos Kornél hat zenetörténeti városmonográfiája közül kettőben (Sopron, Pécs) közöl pálosokra vonatkozó adatokat. A MTA Zenetudományi Intézet Zenetörténeti Osztályán őrzött kéziratok jegyzeteire a továbbiakban [BK] jelöléssel utalunk, valamint Liber ordinis Er[emitae] S. Pauli ... Res[identiae]. Szokolcensis ... Anno 1714–1777, Archiv hlavného mesta SSR Bratislavy IV B 3 b 1/4 [BK 1092]

¹¹ Liber Choralis 1623 (Graduale, Sátoraljaújhely, H-Bu A 115), Antiphonale 1669 (Csáktornya, H-Bu A 116), Liber Introitum et Sacrorum 1731 (Sopronbánfalva/Wondorf, H-Bu A 122), Liber Antiphonalis 1738 (Antifonale + Hymnarium, Sopronbánfalva/Wondorf, Esztergomi Hittudományi Főiskola Könyvtára [a továbbiakban: H-Strig] 33-i-2), Graduale 1746 (Pest, H-Bu A 125), Graduale 1747 (Máriavölgy/Mariatal/Marianka, H-Bu A 126), Graduale 1748 (Pápa, H-Strig 33-i-6), Compendium Sacrorum 1763 (Sátoraljaújhely, H-Bu A 127), Cantilenae 1771 (Pest, orgonás könyv, H-Bu A 130), Liber pro Organo 1772 (Mocsár (Ungvár), orgonás könyv, H-Bu A 131). A feltételezhetően pálos kézirat: Cantionale latino-hungaricum (H-Bu A 118). Az utóbbi időben további pálos provenienciájú 18. századi kéziratok kerültek elő, ld. Gilányi Gabriella tanulmányát e kötet 67–92. oldalain.

¹² A 18. században csak a német nevét használták (*Mariathall*), magyar nevét a 19. században kapta. (Török József–Legeza László–Szacsay Péter: *Pálosok*, 29.)

Az *Inventarium des Pauliner Klosters zu Mariathall*¹³ egy 12 regiszteres orgonát, 4 trombitát, 2 vadászkürtöt, 4 hegedűt és 1 csellót sorol fel. Ezenkívül rögzítették még az egyes rendtagok szobájában talált hangszereket is: P. Wachovszky Martinus szobájában 4 db hangszert (a fajták említése nélkül), P. Hatos Paulus, P. Palles Andreas és P. Kalabis Valentinus szobájában 1-1 db clavichordot, P. Pribék Stanislaus szobájában pedig 1 db hegedűt regisztráltak.

A *Diarium V[enerabilis] Conventus Maria-Tallensis*,¹⁴ a *Liber historicus ecclesiae Mariae Thallensis*¹⁵ és a kiadási naplók¹⁶ zenélesi alkalmakra, zenészekre vonatkozó adataiból a magyarországi pálosok központjához és egyben közkedvelt zarándokhelyhez méltó gazdag zenei élet rajzolódik ki. Az egyházi év fontosabb ünnepein és ünnepi időszakain a fennmaradt adatok szerint általánosan jellemző lehetett a végig énekelt gregorián, vagy többszólamú mise.¹⁷ Például az adventi időben a generális rendelkezése szerint (1743) nemcsak az első és utolsó Rorate misét végezték énekelve, hanem minden nap a teljes misét énekeltek.¹⁸ Rendszeresnek mondható, hogy Mária ünnepeken (főként Nagyboldogasszony és Kisasszony napján), Szent Anna napján, valamint a rend számára a hagyomány, illetve a kor gyakorlata szerint fontosabb szentek ünnepein (Remete Szent Pál, Aquinói Szent Tamás, Nepomuki Szent János, Szent Ágoston, Assisi Szent Ferenc) többszólamú énekes misét, litániát, vesperást tartottak közeli városok zenészeinek közreműködésével.¹⁹ A zenészek leggyakrabban Stomfáról érkeztek, de vannak adatok pozsony-szentgyörgyi, pozsonyi, récsei és sasvári kollégáik, valamint a rend tagjainak közreműködéséről is.²⁰ A leírások szerint az év kiemelt egyházi ünnepein (Karácsony, Vízkereszt, Jézus neve, Húsvét, Pünkösd, Úrnapja, Szentháromság ünnepe) kívül zeneileg kiemelkedő események voltak még a különböző körmenetek. Trombitákkal, dobokkal és hangszeres együttesek közreműködésével kísért körmenetekről számos bejegyzés maradt fent.²¹ A virágvasárnapi, feltámadási, pünkösdi, úrnap alkalmakon túl Máriavölgy dedikációs ünnepén, fogadalmi események alkalmával, Nagyboldogasszony és Kisboldogasszony ünnepén szintén szerveztek körmenete-

¹³ A máriavölgyi feloszlott pálos kolostor leltárjegyzéke Bárdos Kornél hátrahagyott jegyzeti alapján: OL C 103, 68v–72v.

¹⁴ A máriavölgyi pálos konvent naplója: H-Bu Ab 18185/II–III. (Tom. I.: hiányzik, Tom. II.: 1723–1748, Tom. III.: 1749–1786).

¹⁵ A kézirat címe: Liber historicus ecclesiae Mariae Thallensis Thaumaturgae Beatissimae Matris sub cura Patrum Ordinis S. P. P. Eremitae [...] institut et inchoatus per P. F. Franciscum Orosz Ejusdem Ordinis Conventus Mariae-Thallensis Supprieorem AO. 1773. (H-Bu Ab 179).

¹⁶ Liber rationum conventus Mariae Thallensis (ordinis S. Pauli) 1698–1714, és Liber Rationum Conventus Mariae Thallensis Ordinis Sancti Pauli. 1712–1727 (H-Bu Ab 183, 184).

¹⁷ A gregorián tételekkel kapcsolatban felmerül azonban a kérdés, hogy milyen tételeket énekelhettek, hiszen kézírataikba a 18. században csak az introitusokat és az ordinarium missae tételeit jegyezték be.

¹⁸ H-Bu Ab 185/II [14]

¹⁹ Az ünnepekről szóló adatokat részletesen ld. a tanulmány végén a Függelék 1-ben.

²⁰ Stomfán volt Pálffy Ferenc rendi generális rezidenciája.

²¹ A körmenetekről szóló adatokat részletesen ld. a tanulmány végén a Függelék 2-ben.

ket, valamint esetenként a különböző helyekről érkező zarándokok menetét is kísérték zenészek.

Fontos eseményt jelentettek az első misék (primicia),²² valamint a jelentősebb egyházi és világi előkelőségek látogatásai. 1721-ben Gyümölcsoltó Boldogasszony ünnepének vigíliáján gróf Csáky Imre bíboros, kalocsai érsek érkezett a vesperára, zenészei, énekesei (*figurales et chorales*) kísérték. A bíboros a templomba lépve térdet hajtott a Mária-kegykép előtt, majd elénekelté kíséretével a loretoi litániát saját zenészeinek közreműködésével, akik trombitákkal és dobokkal kísérték az éneket. Ugyanígy közreműködtek a következő ünnepnap a szentmisén, a vesperáson és a litánián.²³ 1734. október 16–17-én Kollonich Zsigmond Lipót bécsi érsek, a pálos rend akkori protektora tett látogatást Máriavölgyben. Miután megebédelt Pálffy Ferenc generálisnál Stomfán, délután 5 óra körül érkezett Máriavölgybe, a gyógyító Szűz szent helyére, majd a templomban elénekelték a litániát. Másnap Kollonich jelenlétében rövid misét, beszédet tartottak, és elénekelték a *Te Deumot*, melyet követően Mária tiszteletére fogadalmi misét celebráltak többszólamú zene kíséretével. Ezen Pálffy generális zenészei játszottak pálos rendi zenészek, nevezetesen Zigul [Czigel] Anselm orgonista, egy Mihály nevű hegedűs és egy Jeromos nevű énekes közreműködésével. Pálffy generalist a misén Andrásy főkapitány képviselte.²⁴ 1741. november 4-én trombiták, dobok és hegedűk kíséretével többszólamú loretoi litániát énekeltek, amelyen Mária Terézia is részt vett.²⁵ 1745. Nagyszombatján (április 15) Pozsonyból kilátogatott Esterházy Imre primás, esztergomi érsek, aki találkozott a pálos rend generálisával. A Szent Sírnál az érseki zenészek egy *Stabat Matert* játszottak. A primás a következő napokon is jelen volt a miséken. Zenészeit rendelkezésre bocsátotta a mise felajánlási és Úrfelmutatási tételeihez, valamint az Isten Bányához, melyeket többszólamban játszottak.²⁶ 1745. szeptember 5-én Esterházy Imre primás a Kisboldogasszony napjával összefüggő ünnepek alatt ismét ellátogatott Máriavölgybe, ahol együtt zsolozsmázott a pálos rendtagokkal, majd muzsikusi szép, többszólamú zenét játszottak. Délután

²² 1727-ben Dvarináról [?] körmenet érkezett egy új misére, melyen trombiták és dobok szóltak (H-Bu Ab 185/II [2]). 1733-ban az óvári zenészek és énekesek közreműködésével tartja első miséjét Szt. Kereszt felmagasztalásának ünnepén (szept. 14) Balis Paulus pálos rendtag (H-Bu Ab 179 [49]). 1735-ben egy ferences rendtag a Gyógyító Mária-oltárnál mondta első miséjét, melyen többszólamú zene csendült fel trombiták és dobok kíséretével (H-Bu Ab 185/II [9]). 1743-ban, 1744-ben, 1752-ben, 1753-ban, 1754-ben tartott első miséken a stomfai zenészek játszottak trombiták és dobok kíséretével (H-Bu Ab 185/II [14–15], H-Bu Ab 185/III [22, 23, 24]). 1782-ben a stomfai zenészek közreműködésével tartottak egy első misét (H-Bu Ab 185/III [39]).

²³ H-Bu Ab 179 [33]

²⁴ H-Bu Ab 185/II [7–8]

²⁵ H-Bu Ab 185/II [13]

²⁶ H-Bu Ab 185/II [16] Esterházy Imre esztergomi érsek első miséjét 1688. január 10-én a máriavölgyi pálos templomban tartotta, aranymiséjén 1737-ben a máriavölgyi pálosok is részt vettek Pozsonyban. Ez utóbbi alkalommal az érsek orgona-, trombita- és dobszó mellett vonult be a templomba. A szentmisén a császári udvar zenészei játszottak, a szertartás végén a *Te Deumot* énekeltek (H-Bu Ab 185/II [11]).

a rendház kertjében a prímás zenészei és kasztrált énekesei olasz nyelvű vokális műveket szólaltattak meg.²⁷

Máriavölgyet magyarok, németek, horvátok és szlovákok egyaránt használták. 1767 Kisasszony napi ünnepségsorozatára tömegesen jöttek szlovák, német és főleg magyar zarándokok. A vigília vesperásán a stomfai zenészek játszottak, a litánián a sasvári zenészek. Utóbbiak működtek közre az énekes misén, amelyet magyar nyelvű beszéd előzött meg és szlovák beszéd követett. Több bejegyzés alapján feltételezhetjük, hogy a virágvasárnapi és nagypénteki passiót a bevett szokás szerint szinte mindig szlovákuul énekelték.²⁸ 1756. május 3-án (a Szent Kereszt megtalálásának ünnepe) két körmenet is érkezett: az egyik német, a másik horvát résztvevőkből állt.²⁹ 1750-ben Nagyboldogasszony ünnepére Stomfáról trombiták és dobok hangja mellett körmenet érkezett nagy népsokaság kíséretében. Énekes misét tartottak és német beszédet.³⁰ 1762 Kisboldogasszony ünnepének oktávjába eső vasárnap körmenet érkezett Pozsonyból. A vesperáson és a litánián Pozsony szabad királyi város zenészei játszottak. Német nyelvű beszédet mondtak, majd énekes misét tartottak, szintén a pozsonyi városi zenészek közreműködésével.³¹

Sajátos zenei alkalmak voltak az iskolában letett vizsgák eredményhirdetesei. 1731. július 19-én Pálffy Miklós nádor és udvaroncai, valamint az esztergomi érsek, Esterházy Imre jelenlétében két pálos rendtag filozófiából vizsgázott, melynek eredményhirdetésekor zengtek a dobok és trombiták; hasonlóan az ebédnél is.³² Éppígy 1737. június 17-én is trombiták és dobok kíséretével zajlottak a filozófiai vizsgák.³³ 1774. november 25-én az énekes mise után tartott filozófiai vizsgán az eredményhirdetéskor a filozófiaprofesszor, Keglevich József tiszteletére a stomfai Pálffy II. Lipót gróf minden zenészét, még a bécsieket is odarendelte. A zenészeket annak rendje-módja szerint meg is vendégelték.³⁴ A vizsgaeredmények kihirdetéséhez hasonlóan trombiták és dobok kísérték Laczay Alexius, a máriavölgyi konvent aktuális filozófia-professzorának ünnepi disputációját 1770. szeptember 24-én, a vesperást követően.³⁵

Hangszerekről és zenészekről is számos adatot találunk. 1730-ban új, 12 regiszteres orgonát építettek egy bécsi mesterrel 990 Ft-ért. A régit az iskolamesternek adták 200 Ft-ért, aki a hangszert a stomfaiaknak ajándékozta.³⁶ 1731-ben új pozitívot vásárolnak 100 Ft-ért ugyanattól a bécsi mestertől, aki az orgonát építette.³⁷

²⁷ H-Bu Ab 185/II [16–17]

²⁸ Bejegyzések 1732, 1750 és 1753-ból (H-Bu Ab 185/II [5], III [21, 23])

²⁹ H-Bu Ab 185/III [25]

³⁰ H-Bu Ab 185/III [21]

³¹ H-Bu Ab 185/III [30]

³² H-Bu Ab 185/II [5]

³³ H-Bu Ab 185/II [10]

³⁴ H-Bu Ab 185/III [36]

³⁵ H-Bu Ab 185/III [35]

³⁶ H-Bu Ab 179 [45–46], H-Bu Ab 185/II [4]

³⁷ H-Bu Ab 179 [46]

Ezt követően 1737. októberében a nagy orgonát kitisztították, restaurálták, új fújtatókkal látták el. A munkálatokat egy pozsonyi mester vezette, aki 140 rajnai Ft-ot kapott munkájáért.³⁸ Legközelebb 1761. áprilisában javították az orgonát szintén egy pozsonyi mesterrel 60 Ft-ért, 1773. augusztusában pedig kibővítették néhány regiszterrel és a „vox humana” síppal.³⁹ A Máriavölgyben működött zenészekről külön fejezetben szólnunk.

Máriavölgy gazdag zenei életének gazdasági hátterét, – talán nem túlzott, ha ezt általánosságban a pálos rendre is értjük – önmagában a rendtagok nem tudták volna megteremteni. Szükség volt ehhez tehető, magas rangú támogatókra. Remete Szent Pál rendje nem is szenvedett hiányt a pártfogókban: az *Acta Paulinorum* kötetekben és a bevétel-kiadási naplókban⁴⁰ a legnagyobb magyar főúri családok neveit találjuk a jótévedők között, a Csáky, Erdődy, Esterházy, Forgách, Grassalkovich, Nádasdy, Pálffy, Zichy családok képviselőit, grófokat, hercegeket, főpapokat.

Viszonylag sok adatot ismerünk a sopronbánfalvi (Wondorf)⁴¹ kolostor és templom életéről is, egyrészt, mert fennmaradt a kolostor naplója, másrészt, mert a templomot mint búcsújáráshelyet nemcsak a soproniak, hanem a környék magyar, német és horvát ajkú lakossága is rendszeresen felkereste.⁴² 1635-től itt működött a rend noviciátusa, majd filozófiai iskolája.⁴³ Egy 1756-ból való bejegyzés szerint megújították a soproni Szent Mihály-templom énekeseinek és toronyzenészeinek szerződését, mely szerint évente öt alkalommal kell zenélniük a nagyobb ünnepeken (Remete Szent Pál napján, Húsvéthétfőn, Szentháromság vasárnapján, Szent Kereszt megtalálásának ünnepén és Kisboldogasszony napján). Ez a szerződés arra az öt zenés liturgiára vonatkozott, amelynek költségeit hagyományosan a pálosok vállalták.⁴⁴ 1738-ból arról értesülünk, hogy a Szent Kereszt megtalálásának ünnepén a rossz időjárás miatt a soproni zenészek nem tudtak kimenni Bánfalvára, ezért a szentmisén a pálos szerzetesi kórus gregoriánt énekelt.⁴⁵ Hasonlóan a máriavölgyi gyakorlathoz ez az adat is igazolja, hogy a pálosoknál a díszes, hangszeres (figurális) zenével kísért istentiszteletek és a szerzetesi hagyomány, az egyszó-

³⁸ H-Bu Ab 185/III [11]

³⁹ H-Bu Ab 185/III [27, 36]

⁴⁰ *Acta Paulinorum, continenta acta in capitulo generali tractata, nomina professorum et mortuorum ordinis S. Pauli*, H-Bu Ab 154 [kódex-kötésben a rend egyes házainak ügyei – gyűlések történései stb., rendtagok listái, levelek]. Tom. I. 1640–1674; Tom. II. 1675–1681; Tom. III. 1681–1696; Tom. IV. 1696–1715; Tom. V. 1715–1721; Tom. VI. 1721–1728; Tom. VII. 1729–1735; Tom. VIII. 1736–1742; Tom. IX. 1742–1760, Tom. X. 1760–1770; Máriavölgyi bevétel-kiadási naplók, H-Bu Ab 183, Ab 184.

⁴¹ A 18. században csak a német nevét használták (Wondorf, Bondorf, Wandorf), magyar neve a 19. század óta használatos.

⁴² A sopronbánfalvai pálos kolostor 16–18. századi történetéről és zeneéletről részletesen ld. Bárdos Kornél: *Sopron zenéje a 16–18. században* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1984), 188–192.

⁴³ Innen került ki Széchényi Pál kalocsai érsek, aki 1710-ben 15000 Ft-ot adományozott a kolostornak, valamint Esterházy Imre esztergomi érsek. (Bárdos Kornél: *Sopron zenéje...*, 188–189.)

⁴⁴ Bárdos Kornél: *Sopron zenéje...*, 190.

⁴⁵ Bárdos Kornél: *Sopron zenéje...*, 190.

lamú gregorián korálisok éneklése párhuzamosan éltek egymás mellett egy templom, kolostoron belül is. A liturgiák fontos szereplője volt az orgona, melyről szintén találunk adatokat (javításokról, sípok cseréjéről stb.),⁴⁶ és két orgonista rendtag nevét is ismerjük (lásd később).

Pécssett szintén a pálosok temploma volt az ünnepek egy részének színhelye.⁴⁷ 1735 Szentháromság vasárnapján a szentmise a dóm zenészeinek (trombitások és dobosok) részvételével zajlott. Szintén a dómzenészek játszottak a pálos templom ünnepélyes alapkőletételekor 1741-ben. 1760-ban orgonát építettek a templomba egy pesti orgonaépítővel. Az 1786-os feloszlítás inventáriuma szerint a városi pálos kolostorban egy orgona, két fém dob, egy sérült trombita és néhány szertartáskönyv volt. A rendtagok felsorolásánál egy zenészt említenek, Istvánffy Pál orgonistát.

Szakolcán⁴⁸ fennmaradt a pálos rezidencia egy könyvecskéje, amelyet 1714–1777 között vezettek.⁴⁹ A könyvecskében főként káptalani rendelkezéseket olvashatunk. A 1714-es káptalan 7. pontja az ének gyakorlását írja elő a rendtagok számára. A szerzetes testvéreknek – mind a noviciátusban, mind pedig azon helyeken, ahová tanulni küldték őket – naponta kellett gyakorolják az éneklést, és délután 1 órától legalább negyedóra hosszat tanulták az énekeket; a noviciátusban azonban az előírások szerint még hosszabb ideig. Itt nyilván a szerzeteseknek a napi liturgia gyakorlásában (szolozsma, mise) szükséges korális éneklés elsajátításáról van szó.

A korabeli világi zenei környezethez való viszonyról tudósít az 1726. szeptember 29-i máriavölgyi káptalan 5. pontja, ami a szerzetesi életvitel méltósága megőrzésének érdekében szabályozza a rendtagok farsangi bálon való viselkedését. A rendelkezés a farsangkor szokásos kihágásoknak kívánja elejét venni, ezért megtiltja a rendtagjainak a jelmezviselést, valamint a világiak részvételével rendezett zenés-táncos mulatságokat. Felhívja a szerzetesek figyelmét, hogy kerüljék a nótázást és a szerencsejátékokat.

Késmárkon, a túlnyomórészt evangélikus városban⁵⁰ a pálosok 18. századi életét a szinte teljes folyamatosságban megmaradt számadáskönyvek és az utolsó két

⁴⁶ 1727-ben új pozitívot szereztek be, 1738-ban a pozitív javítását említik, majd 1743-ban már egy 9 regiszteres orgona hangolását és a pedál javítását (Bárdos Kornél: *Sopron zenéje...*, 191).

⁴⁷ Bárdos Kornél: *Pécs zenéje a 18. században* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1976), 80–81.

⁴⁸ Szakolcán 1672 telepedtek le a pálosok a városi előljáróság engedélyével. 1723–1730 között Remete Szent Pálnak ajánlott templomot és rendházat építettek. A jezsuita rend feloszlítása után (1773) 1777-ben megkapták a rend kollégiumát rezidenciának, majd a korábbi jezsuita templomot is (Török József–Legeza László–Szacsay Péter: *Pálosok*, 31). A *Pressburger Zeitung* 1777. július 12-i száma hírt is adott a július 8-án este ünnepélyes keretek közt történt hivatalos átadásról. [BK 1092]

⁴⁹ *Liber ordinis Er[emitae] S. Pauli ... Res[identiae]. Szakolczensis ... Anno 1714–1777*, Archiv hlavného mesta SSR Bratislavy IV B 3 b 1/4 [BK 1092]

⁵⁰ A pálosokat 1670-ben telepítette le Késmárkon Bársony György váradi püspök és szepességi prépost. Rezidenciaként kezdetben 3 házat kaptak, templomuk a szlovákok korábbi kápolnája lett. Szelepcsényi György esztergomi érsek 1673-ban elrendelte, hogy katolikus plébániaként működjenek. 1745-ben megkapták a Thököly vár kápolnáját, majd 1747–1756 között saját templomot építettek, 1777-ben 100 tanuló részére gimnáziumot nyitottak (Török József–Legeza László–Szacsay Péter: *Pálosok*, 31).

évtized *Historia Domusa* alapján követhetjük nyomon.⁵¹ Az egyházi év és a rend nagyobb ünnepein (többek között Karácsony, Újév, Húsvét, Pünkösöd, Nagyboldogasszony, Kisboldogasszony, Remete Szt. Pál, Remete Szt. Antal, Szt. Balázs, Szt. Márton, Szt. Lipót) rendszeresen közreműködtek zenészek, énekesek és toronyzenészek. A feljegyzésekből kiderül, hogy kezdetben, a 17. században még nem volt saját rendi orgonistájuk, ezért folyamatosan fizettek az orgonistáknak. Szükség esetén még lutheránus orgonista szolgálatát is igénybe vették.⁵² Többnyire a zenészeket is máshonnan hívták,⁵³ bár kezdettől fogva vannak saját zenészekre, énekesekre utaló kiadások is.⁵⁴ A város toronyzenészei és zenészei pedig rendszeresen közreműködtek a pálosok istentiszteletein, körmenetein, ahogyan ezt Máriavölgyben és Sopronbánfalván is láthattuk. 1720-tól kezdve a heti kifizetéseken a zenei szolgálat vezetője (*rector chori, rector scholae*) külön is megjelenik. Az 1773-as évben pontosan összegezték a liturgia zenei szolgálatáért felelős személyek (*Rector chori, Cantor, Organista*) fizetését, sajnos nevek említése nélkül.⁵⁵

Pálos rendi zenészek

Rendi zenészekre vonatkozó adatokat a számadáskönyvek és *Historia Domusok* mellett leginkább az *Acta Paulinorum*⁵⁶ kötetekben találunk. A feljegyzések zöme orgonistákról maradt fenn, de elszórta találunk adatokat más zenészekről a rend tagjai közül. Az orgonistákról általában tudjuk, hogy mikor tettek örökfogadalmat, mikor haláloztak el és hol működtek. Névsorukban zenetörténeti szempontból néhány ismerős szereplővel is találkozunk, szolgálati helyeik pedig megmutatják, hogy mely kolostorok, templomok rendelkeztek orgonával abban az időben:

⁵¹ H-Bu Ab 165–177 (1687–1786 közötti időszakról), valamint H-Bu Ab 178.

⁵² *Liber introitus et exitus residentiae Kesmarkiensis ord. S. Pauli* (1687–1693). Jelzet: H-Bu Ab 167. Orgonistáknak történt kifizetésre adatok a teljes kéziratban, a lutheránus orgonistára vonatkozó bejegyzések 1688. június 2-án és október 19-én [24v, 32r].

⁵³ 1688 Karácsonyan például lengyel zenész(ek) [*Item cuidam Musico Polono servienti per Ferias Natalitias*] (H-Bu Ab 167 [36r]), 1692 újév alkalmából pedig német timpanisták [*Dedi Tympanistis Germanicis pro Novo Anno*] (H-Bu Ab 167 [118r]) működtek közre. 1740 újév ünnepén szintén részt vettek timpanisták [*Tymapanistis novum annum*] (H-Bu Ab 173 [214r]). 1706. november 15-én, Szt. Lipót napján löcsei diszkantistának fizettek 2 hónapi szolgálatért [*Discantistae Leutschoviensi qui 2 Mensibus cantavit apud nos*] (H-Bu Ab 168 [102r]). 1715. és 1731. július 2-án, Szent Boldogasszony ünnepén szintén löcsei zenészeknek fizettek a körmeneten való közreműködésért [*Item pro musicis Leuczoviam ad processionem, Musicis Leutschoviam euntibus cum processione*] (H-Bu Ab 169 [42r], Ab 173 [108r]). 1716. május 3-án, Szent Kereszt megtalálásának ünnepén lutheránus diszkantista énekelt [*discantistae lutherano cantanti in Eccl.*] (H-Bu Ab 169 [51v]).

⁵⁴ Többek között: H-Bu Ab 167 [102r: *nostris domesticis cantoribus*], [138r: (1693. január 18.) *Dedi Turneris et Musicis Domesticis pro decantato Sacro et facta Musica in festo S. Patris et S. Antonij*].

⁵⁵ Évi 149 forint Rector chori, 104 forint Cantor, 108 forint Organista (H-Bu Ab 177 [112r]).

⁵⁶ *Acta Paulinorum, continenta acta in capitulo generali tractata, nomina professorum et mortuorum ordinis S. Pauli*. Jelzet: H-Bu Ab 154.

- P. Ballonyay Julianus*: Pruszkáról származott, 1739. október 18-án, 25 évesen tett fogadalmat Sátoraljaiújhelyen. 1745. október 7-én Máriaölgybe érkezett Nagyszombat városából, ahol tanulmányokat folytatott.⁵⁷
- Fr. Cservenka Gregorius*: 22 évesen, 1721. május 5-én tett fogadalmat, majd azt követően Máriaölgyben, az 1740-es évektől Sopronbánfalván volt orgonista. Ott is halt meg 1749-ben.⁵⁸
- P. Dévény Paulus*: 1700. november 23-án, 19 évesen tett fogadalmat, 1728-ban szeptember 14-én bekövetkezett halálakor Sajóladon szolgált.⁵⁹
- P. Dományi Ignatius*: 24 évesen 1724. február 4-én tett örökfogadalmat. 1728-ban Sátoraljaiújhelyen szolgált, majd 1746. május 15-én a pesti konventből került Máriaölgybe. 1754. július 1-jén halt meg Diósgyőrben. Két kéziratot Graduale és egy Antifonale maradt fenn tőle.⁶⁰
- P. Endrődi Michaél*: 1711-ben, 29 évesen tett fogadalmat, a rendtagok katalógusa 1718-ban Máriaölgyben regisztrálja, de valószínűleg később elkerülhetett más helyre. 1722-ben került aztán vissza orgonistaként Máriaölgybe, és 48 évesen, 1730. július 13-án halt meg Márianosztrán.⁶¹
- P. Ferenczfy Emericus*: 1688-ban már Felsőelefánton szolgált, majd néhány évvel később [1691/92 tájékán] áthelyezték Sopronbánfalvára.⁶²
- P. Helmer Alexius*: 1761. október 19-én Sasvárról került át Máriaölgybe orgonistának.⁶³
- P. Iharos Hieronimus*: 1748. november 2-án Diósgyőrből érkezett Máriaölgybe orgonistának.⁶⁴
- Hittel Kristóf*: a 17. században volt Pápán orgonista.⁶⁵
- Fr. Istvánffy Paulus*: orgonistaként a pécsi Jakab-hegyi kolostorban szolgált. A kolostor feloszlatásakor 1786-ban készült inventáriumban jegyezték fel a nevét.⁶⁶
- P. Koncz Gabriel*: 23 évesen, 1737. szeptember 14-én tett fogadalmat Sátoraljaiújhelyen. Ezen kívül Pesten, Pápán, ahol alperjel volt, majd 1767-től az Ung megyei Mocsáron teljesített szolgálatot. Itt hunyt el 1775. június 17-én. Két kéziratot orgonás könyv maradt fenn tőle.⁶⁷
- P. Konecsny Franciscus*: kiváló morva származású orgonista, 1728-ban Máriaölgyben szolgált, ahonnan 1732. október 1-jén Felsőelefánt ment orgonistának és egyházi szónoknak. 1733. február 15-én Zigul Anselmus betegsége miatt visszakerült Máriaölgybe. 43 évesen, 1740. november 8-án halt meg Sátoraljaiújhelyen.⁶⁸
- P. Lindauer Gregorius*: 19 évesen, 1717. augusztus 26-án tett fogadalmat, 1728-ban került Pápára orgonistának, és ott is halt meg 1739. december 6-án, a bejegyzés szerint 41 évesen.⁶⁹

⁵⁷ H-Bu Ab 155 [27v], H-Bu Ab 185/II [17].

⁵⁸ H-Bu Ab 154/VI [47v], H-Bu Ab 155 [16v, 61v]. Egy másik forrásban Cservenka halálának dátuma 1750 (H-Bu Ab 157 [6r]).

⁵⁹ H-Bu Ab 154/VI [432v], H-Bu Ab 155 [6v, 54r].

⁶⁰ H-Bu Ab 154/VI [432v], H-Bu Ab 155 [18v, 63r], H-Bu Ab 185/II [18]. A két Graduale: H-Bu A 125, 126, az Antifonale: H-Strig 33-i-2.

⁶¹ H-Bu Ab 154/IV [153], 154/VI [92v]; H-Bu Ab 155 [9v, 54v].

⁶² H-Bu Ab 154/III [181r, 276v].

⁶³ H-Bu Ab 185/III [28].

⁶⁴ H-Bu Ab 185/II [20].

⁶⁵ BK 864r alján.

⁶⁶ Bárdos Kornél: *Pécs zenéje...*, 81.

⁶⁷ H-Bu Ab 155 [25v], H-Bu Ab 188 [2v, 15v], Richter Pál: „Magyar nyelvű énekek 17–18. századi pálos kéziratokban”, *Magyar Zene* 42, (2004/1), 27–36, 29 (a halálzási dátuma itt tévesen szerepel). H-Bu A 130, ld. Stoll Béla: *A magyar kéziratok énekeskönyvek és versgyűjtemények bibliográfiája (1542–1840)* (Budapest: Balassi Kiadó, 2002), No. 303; A 131.

⁶⁸ H-Bu Ab 155 [58v], H-Bu Ab 185/II [4–6].

⁶⁹ H-Bu Ab 154/VI [432v], H-Bu Ab/155 [13v, 58r], H-Bu Ab 157 [4r].

- P. Pribek Stanislaus*: orgonista és a noviciusok énekmestere, 20 évesen, 1763. június 9-én tett fogadalmat, majd Márianosztrán is szolgált, 1770 októberében került Máriavölgybe. Itt érte meg a rend feloszlását.⁷⁰
- P. Reichstom Sebastianus*: 1717. augusztus 1-jén, 20 évesen korábban tett fogadalmat, 1744. október 10-én Pestről Máriavölgybe érkezett, hogy orgonáljon a konventmisén. 1762. március 6-án halt meg, 64 éves korában, Tüskeváron.⁷¹
- P. Seidl Ferdinandus*: 1728-tól Sopronbánfalván volt, 1735-ben hunyt el.⁷²
- P. Verner [Werner] Ambrosius*: 21 évesen, 1738. június 9-én tett fogadalmat Sopronbánfalván, később Márianosztrára került, ahonnan 1754. június 25-én érkezett Máriavölgybe orgonistának és énektanárnak.⁷³
- P. Virostek [Wirostek] Dominicus*: 23 évesen, 1714. április 19-én tett fogadalmat, 1718-ban Felsőelefánton szolgált, 1721-ben már Máriavölgyben volt orgonista, ahonnan 1728-ban helyezték vissza Felsőelefántra. Itt halt meg 1745-ben.⁷⁴
- P. Weiskopf Alexius*: 1689-ben került Pápara orgonistának.⁷⁵
- P. Zígul [Czigel] Anselmus*: 1719. május 14-én, 30 éves korában tett fogadalmat, 1728-ban került Márianosztrára, 1732. október 2-án pedig a pápai konventből érkezett Máriavölgybe, ahol hosszabb betegeskedés után 1734-ben Kollonich érsek máriavölgyi látogatásakor ő orgonált. 1735. novemberében bekövetkezett halálakor orgonista, *cantor fundamentalis* és *director chori* volt.⁷⁶

Páparól még a számadáskönyv alapján dokumentálható egy Ferenc és egy Ugróczi nevű orgonista 1722-ből, valamint egy Ádám nevű 1735-ből,⁷⁷ szintén Ferenc nevű diszkantista 1726-ból, és egy cimbalmos 1736 farsangi időszakából.⁷⁸ Számos adat szól továbbá húrok, fúvókák vásárlásáról, hangszerjavításokról. Pápan 1722-ben P. Anselmus (esetleg Zígul?) elismerést kapott az orgona megjavításáért, 1731 májusában kulcsot vásároltak az orgonához, valamint sört az orgonakészítőknek, -javítóknak, de vásároltak húrokat hegedűbe, cimbalomba (*pro cordis fidium, pro cordis ad cimbalum*) és fúvókát is (*pro mundstuk tubarum*).⁷⁹ Sátorallyaújhelyen a terebesi kolostorból érkezett orgonistára, rutén hegedűsökre, koledálásra, hangszerekre (többek között clavichord-húrokra) költöttek.⁸⁰ Máriavölgyből Mihály (*Michael*) nevű hegedűsről és Jeromos (*Hieronimus*) nevű énekesről van adatunk (1734. október), mindketten rendtagok voltak.⁸¹ 1727. október 22-én Máriavölgy-

⁷⁰ H-Bu Ab 155 [37r], H-Bu Ab 185/III [35].

⁷¹ H-Bu Ab 155 [13r, 66r], H-Bu Ab 157 [8v], H-Bu Ab 185/II [15].

⁷² H-Bu Ab 155 [56v], H-Bu Ab 157 [3r], H-Bu Ab 154/VI [432v].

⁷³ H-Bu Ab 155 [26v], H-Bu Ab 185/III [24].

⁷⁴ H-Bu Ab 154/V [153], 154/VI [46v, 432v], H-Bu Ab 155 [11v, 60r], H-Bu Ab 157 [5r].

⁷⁵ H-Bu Ab 154/III [203r].

⁷⁶ H-Bu Ab 154/V [429], Ab 154/VI [432v], H-Bu Ab 185/II [6–9].

⁷⁷ H-Bu Ab 189 (Liber rationum Conventus Papensis O. S. P. P. Eremitae sub Prioratu R. P. Emerici Blaskovith et Franc. Orosz ab Anno 1722 ad A. 1737) [21r, 22r], H-Bu Ab 191 (Liber Erogationum et Perceptionum Pecuniae ex cassa v. Conventus Papensis sub Prioratu R. P. Pauli Wukovics SS. Theologiae Doctoris a Die 1. Aprilis Anni 1731. ad a. 1737) [98v].

⁷⁸ H-Bu Ab 189 [77r, 91r], H-Bu Ab 191 [129v].

⁷⁹ H-Bu Ab 189 [22r, 25r, 33r, 33v, 89r, 135v].

⁸⁰ H-Bu Ab 205 (Liber Rationum Conventus Sátorallya-Ujheliensis a Die 4. Sept. Anni 1764. [1786-ig]).

⁸¹ H-Bu Ab 185/II [7–8].

ből Sopronbánfalvára került *P. Lejteb* [Leitgeb?] *Leopoldus*, „jó énekes” (*chorista bonus*).⁸² 1727. november 10-én a pápai monostorból teológiatanulmányainak végzésére Máriavölgybe érkezett *P. Váradi Laurentius*, „kiváló énekes” (*chorista eximius*).⁸³ 1734-ben Máriavölgyben szolgált egy bizonyos *Streszka Martinus*, aki korábban Esterházy Imre esztergomi érsek pozsonyi palotájának volt udvari trombitása. Nyilván csak névrokona a rendtörténetírásban érdemeket szerzett *P. Streszka Mártonnak* (1702–1786), aki 1741-től a filozófiai kar professzora lett Máriavölgyben.⁸⁴ Késmárkon *Johannes* (Ioannes) és *Caspar* orgonisták, *Klein* kántor és *Franciscus* basszista nevét őrizték meg a kéziratok 1689–1691-ből és 1704-ből.⁸⁵

A feltárt adatok alapján kísérletet tehetünk a pálosok 18. századi zenei életére vonatkozó általános kép megrajzolására. A renden belül a mindennapi istentiszteleteken leginkább gregorián korálist énekelhettek, melynek dallamai a legújabb kutatások szerint részben a régi esztergomi, pálos hagyomány archaizált változatait és részben a 17. századtól nyomtatott könyvekben terjesztett, újgregorián dallamokat jelentették. Emellett az adott kolostor és templom helyétől, illetve anyagi helyzetétől függően a pálosok a nagyobb ünnepeken hangszerekkel kísért istentiszteleteket tartottak, amelyekben a kor zenei divatjának megfelelően többszólamú kóruskompozíciók hangzottak el többnyire nem a rend tagjaiból álló együttesek előadásában, kisebb-nagyobb zenekar közreműködése mellett. Az orgona használatát azonban általánosan tekinthetjük, és az orgonisták, ha nevüket mind nem is ismerjük, zömmel a rend tagjai közül kerültek ki. Mindebből arra következtethetünk, hogy az orgona a renden belüli istentiszteleteken szintén használatos volt. E feltételezésünket megerősítik a fennmaradt orgonás könyvek is.⁸⁶

Pálos rendi kottás kéziratok

Összehasonlító vizsgálatunkba a zenei kéziratos források közül 4 gradualét, 2 antifonálét és 2 orgonás könyvet (egy cantionale és egy vegyes tartalmú) vontunk be (lásd a 11. lábjegyzetet). A gradualék és antifonálék nagy alakú (40 × 60 cm) kóruskönyvek, amelyből egyszerre akár 6–10 szerzetes is énekelhetett, az orgonás könyvek funkciójuknak megfelelően kisebb méretűek (20 × 30 cm). A 18. századi graduálékra jellemző, hogy a mise proprium tételei közül csak az introitusokat tartalmazzák, míg a 17. századiakba az allelujákat és communiókat is bejegyezték. A pálosok még a 18. században készült kottás kézírataikban is megőrizték régi hagyományukból sajátos magyar notációjukat, azzal együtt, hogy a Credo dallamoknál a ritmizált lejegyzések már a 17. századi forrásaik óta megfigyelhetők. A

⁸² H-Bu Ab 185/II [2].

⁸³ H-Bu Ab 185/II [2]. P Váradi Laurentius 25 évesen, 1726. szeptember 12-én tett fogadalmat.

⁸⁴ H-Bu Ab 185/II [8, 13], Török József–Legeza László–Szacsavay Péter: *Pálosok*, 24.

⁸⁵ H-Bu Ab 167 [41r, 47r, 114v, 59r], Ab 168 [81v].

⁸⁶ Koncz Gábor kézíratai: H-Bu A 130, 131.

Credo, illetve Patrem tételek dallamait széles körben használták, ezzel összhangban rendre megtalálhatók Miazga katalógusában.⁸⁷ Az egyik dallamot a ferences kéziratokban általában *Cunctipotens* névvel illetik, a pálos forrásokban a *Solemne Minus pro Dupl. Majoribus* jelzetű mise Credo tétele. Egy hasonló kezdetű dallam pedig több forrásban is *Polonicum* névvel szerepel.⁸⁸ A kóruskönyvekbe bejegyzett miseordináriumok rögzített repertoárra, de legalábbis hét-nyolc miseordinárium-összeállítás (+ requiem) stabil használatára utalnak. A *P. Tarnóczy Mihály* által a wondorfi pálosok használatára írt díszes kóruskönyvben (jelzete: H-Bu A 122), amely 1731-es keltezésével a legkorábbi, nyolc misét találunk:

1. Sacrum Solemne Majus. Pro Festis Duplicibus Primae & II. Classis [79–83]
2. Sacrum Solemne Minus pro Dupl. Majoribus [84–89]
3. Sacrum Cunctipotens pro Duplicibus per Annum [89–94]
4. Sacrum pro Festis et Votivis B. V. Mariae [94–99]
5. Sacrum pro Festis SS. Apostolorum & Evangelistarum [99–104]
6. Sacrum pro Dominicis per Annum [105–109]
7. Sacrum Pro Dominicis et Festis Tempore Paschali [110–114]
8. Sacrum Angelicum Compendiatum [115–117]

Ugyanezeket a miséket találjuk a későbbi kóruskönyvekben, a két Dományi Ignác kéziratban (H-Bu A 125, 126), az 1748-ból való pápai forrásban⁸⁹ és *P. Rayner Clement* újhelyi használatra 1763-ban lejegyzett könyvében (H-Bu A 127). A különbség pusztán annyi, hogy a nyolcból esetleg hiányzik egy (például a H-Bu A 125-ből a *Sacrum Angelorum*, az A 127-ből a *Sacrum Solemne Minus pro Dupl. Majoribus*), vagy a könyvbe kifejezetten csak a kórus által énekelt részeket írták be (például H-Bu A 122-ben a nyolcadik misénél, ami miatt feltehetőleg az egész mise későbbi bejegyzés, vagy a H-Bu A 127-ben).⁹⁰ Érdekes módon a legkésőbbi,

⁸⁷ Tadeusz Miazga: *Die Melodien des einstimmigen Credo der römisch-katholischen Kirche* (Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1976).

⁸⁸ A „Cunctipotens Patrem” egy késő középkori (15. század) Kyrie dallamra vezethető vissza. Az eredeti Kyrie dallam Credo tételként általánosan elterjedt volt a 17. században. Katalógusában Miazga a dallamnak összesen 65 előfordulását közli (Tadeusz Miazga: *Die Melodien...*, 110–111, 531. tétel). Pálos forrásokban: H-Bu A 115 [98v], A 122 [85], A 125 [177], A 126 [206].

A hasonló kezdetű dallamot (Polonicum) Miazga zömmel lengyel archívumokban őrzött kéziratokból dokumentálja, összesen 48 előfordulással (Tadeusz Miazga: *Die Melodien...*, 87–88, 358. tétel). A Kájoni-kódexben *Pétsi Patrem* címmel fordul elő, és egyes ferences forrásokban a *Cunctipotens*-dallamhoz hasonlóan teljes misekompozíciót is írtak rá. Pálos forrásban: H-Bu A 115 [97v]. A dallamok ferences előfordulását ld. Richter Pál: *Der Melodiebestand des Franziskanerordens im Karpatenbecken im 17. Jh. (A ferences rend dallamkészlete a 17. században a Kárpát-medencében)*, Fontes Historici Ordinis Fratrum Minorum in Hungaria (Magyar ferences források) 4 (Budapest: Magyarok Nagyszonyja Ferences Rendtartomány, 2007), 216–217 [Melodie Nr. I/616 (Cunctipotens), I/617 (Polonicum)].

⁸⁹ H-Strig 33-i-6. Szendrei Janka: *A magyar középkor hangjegyes forrásai* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1981), 70 (C 110).

⁹⁰ A tételek szövege és dallama is hiányos: például a Gloria tételek a *Gratias agimus tibi*től, a Credo tételek a *Deum de Deo*tól kezdődnek, és utána is kimaradnak még részek.

1772-ből való forrás, Koncz Gábor orgonás könyve (H-Bu A 131) tulajdonképpen más tételösszeállításokat tartalmaz. A miseordináriumok címe alapján azt gondolnánk, hogy ugyanazokról a művekről van szó, mint a kóruskönyvekben, de a dallami egyezések egy-két misét leszámítva inkább esetlegesek (*1. táblázat*), a tételek nagy része más. Megjegyzendő, hogy egy-egy misében csak a Kyrie, Gloria (Et in terra), Sanctus és Agnus Dei tételeket találjuk. A Credo (Patrem) tételeket külön egy csoportba gyűjtve jegyezte le, mint ahogy az a 17. századi kéziratokban szokásos volt. A miseordináriumok mellett a kéziratban még himnuszokat, Mária-antifónákat és két hangszeres prelúdiumot találunk.

Koncz Gábor másik kézírata (H-Bu A 130) latin és magyar nyelvű egyházi énekeket, magyar nyelvű karácsonyi énekeket tartalmaz.⁹¹ A kéziratokban az orgonakíséret egyszerű, sokszor hang-hang elleni, hasonlóan a magyarországi ferencesek korabeli gyakorlatához és a többi, hasonló vonásokat mutató 17–18. századi forráshoz (Kájoni kézíratai, Vietoris-kódex). A kíséret mozgását elsődlegesen a dallam- és kísérfhangok vertikális kapcsolata és nem a horizontális viszonyrendszer, azaz a szólamvezetés határozza meg, így az egyszerű kíséretetek gyakran oktáv- és kvintpárhuzamban mozognak a dallammal. A Kárpát-medencében egyébként jól nyomon követhető e kíséresi gyakorlat jelenléte és együttélése az egyre jobban tért hódító, a kvint- és oktávparhuzamokat kerülő, funkciós harmonizálással.⁹²

Tartalmilag is számos ferences párhuzam mutatható ki a kéziratokban: a közös misetételek, himnuszok, antifónák azonban kizárólag a gregorián anyagból kerülnek ki, amelyek az általános nemzetközi, és ezen keresztül a magyar repertoár részei.⁹³ A magyar gregorián hagyományhoz köthető dallamok többségének ferences párhuzamai Kájoni munkásságához köthetők, aki kézírataiba sok olyan magyar vonatkozású tételt jegyzett le, amelyeket más ferences forrásokban nem találni. A közös himnusz dallamokhoz a ferences használatban általában más szövegek társulnak. A kanciók és népénekek közötti egyezések (összesen 19 éneknél) alapján sem feltételezhetjük a ferences és a pálos dallamanyag közvetlen egymásra hatását.⁹⁴

⁹¹ Ld. a 68. lábjegyetet.

⁹² A barokk menzurális korálisról és a ritmizált gregorián tételekről ld. Szigeti Kilián: „Az időmértékes (menzurális) korális éneklés Magyarországon”, *Magyar Zene* 19 (1978), 282–297; Szendrei Janka: „Latin nyelvű gregorián ének”, 157–160 (160); Ladislav Kaëic: „Missa franciscana der Marianischen Provinz im 17. und 18. Jahrhundert”, *Studia Musicologica* 33 (1991), 5–107; Kájoni János: *Organo-Missale*, ed. Richter Pál (Csíkszereda: Státus Kiadó, 2005). A harmonizálás sajátosságairól: Richter Pál: „Kvint- és oktávparhuzamok a 17. századi orgonakíséretes kéziratokban”, in *Zenatudományi Dolgozatok 1999*, szerk. Gupcsó Ágnes (Budapest: MTA Zenatudományi Intézet, 1999), 239–256.

⁹³ Pálos és ferences forrásokban is előforduló tételek (Richter Pál: *Der Melodiebestand...* katalógus jegyzékszámai szerint): I/104, 105, 106, 107, 108, 111, 112, 114, 115, 126, 130, 132, 133, 134, 138, 139, 140; I/204, 206, 208, 209, 211, 214, 216; I/301, 303, 304, 306, 308; I/401, 402, 403, 405, 406, 407, 409; I/505, 507, 510, 512, 520; I/603, 604, 605, 611, 612, 614, 615, 616, 617, 619; I/701, 705; I/801, 802, 803, 804, 805, 808, 810, 811, 814, 815, 817, 819; I/F09, F10; II/042, 079, 100; II/229, 234, 287; II/428; II/637, 662; II/738, 776.

⁹⁴ Richter Pál: „Magyar nyelvű énekek...”, 30 (összehasonlító táblázat).

Inkább egy közös repertoár párhuzamos használatáról beszélhetünk, amely mögött az általános egyházi ének- és az újabb barokk kanciórepertoár, illetve a néphagyomány húzódik meg, mint például a *Parendum est* temetési ének, a *Chare Jesus, amor meus* (magyar szöveggel is: *Kegyess Jézus, én szerelmem*), a *Stella maris tota maris* kanciók és a magyar nyelvű karácsonyi énekek (*Angyaloknak öröme, Mi történt Betlehemben*) esetében. Egyedül csak a ferencesek által népszerűsített és speciálisan a ferences repertoár részének tekinthető *Stella caeli*, pestis ellen énekelt antifónák utalhatnak ferences hatásra Koncz Gábor orgonás könyvében (négy ének az A 131-ben). Ezek közül az egyik, a *Tardisse Ordinarium* feliratú általánosan ismert, népénekként *Virgo Mater extirpavit* szöveggel és népnyelvű fordításokban szélesebb körben elterjedt, egy másik, a *Polonicum* című pedig első sorában megegyezik egy osztrák ferences forrásban lévő dallammal. A további két dallamnak nincs ferences párhuzama.⁹⁵

Ellentétben a ferencesek 17–18. századi gyakorlatával a pálosoknál az egyszerűbb vokális többszólamúság használatának is megtaláljuk nyomát: a Sátoraljaújhegyen lejegyzett 1623-ra datált graduale (H-Bu A 115) toldaléka három latin nyelvű ének 4 szólamú letétjét tartalmazza.⁹⁶ Mindhárom ének szövege közismert, a magyar nyelvterületen népénekként is elterjedt, használatuk mind a mai napig folyamatos: *Nitida stella, Surrexit Christus hodie, Ave hierarchia*. Mivel a bejegyzések a kéziratban jól láthatóan utólagosak, ezért datálásukról csak annyit mondhatunk, hogy 1623 után készültek, valószínűleg a 17. század végén, a 18. század elején. A három négyzólamú letét közül kettő (*Nitida stella, Ave hierarchia*) általánosan ismert dallam feldolgozása, a harmadikban sem a diszkant, sem a tenor szólam nem ad ki ismert dallamot. A *Nitida stella* feldolgozásában a dallam a tenor szólamba került, míg az *Ave hierarchia* letétjében a diszkantba. Ez utóbbinál a mozgékonyabb basszus miatt *basso seguente* jellegű hangszeres közreműködő sem zárható ki, annak ellenére, hogy a darab feliratozása kórossal való megszólaltatásra utal: *In Aduentu sub offertorio canitur in choro*. A *Surrexit Christus hodie* tételnél nem beszélhetünk cantus firmusról: a szólamok közül egyik sem azonosítható ismert dallammal. Feliratozása a feltámadási liturgián belüli használatra utal (*In Sacratissima Resurrectione Christi*), és a szólamok fekvése (magas chiavetta) miatt iskolások énekelhették.⁹⁷

Összefoglalásként megállapíthatjuk, hogy a fennmaradt kéziratok források a pálosok 18. századi zenei gyakorlatának csak a vokális részét, valamint az orgonával kísért énekes repertoárját tárják elénk. Az év nagy részében az istentiszteleteken

⁹⁵ Koncz Gábor kéziratában a 4 *Stella caeli* ének: H-Bu A 131 [141 *Polonicum*], [141, 144 *Tardisse Ordinarium*], [142 *Austriacum*], [142 *Croaticum*]. Ferences párhuzamok (Richter Pál: *Der Melodiebestand...* katalógus jegyzék számai szerint): II/234 (A 131 [141, 144]), II/551 (vö: A 131 [141 *Polonicum*]).

⁹⁶ Stoll Béla: *A magyar kéziratok énekeskönyvek...*, No. 73-as forrás; Szendrei Janka: *A magyar középkor hangjegyes forrásai*, 70 (C 105); Papp, Géza: „A kóruséneklés hazai múltjából”, 91–101.

⁹⁷ A műveket ld. Papp Géza: „A kóruséneklés hazai múltjából”, 93–95.

gregorián énekek szólaltak meg, a 18. század során feltehetően egyre inkább orgonakísérettel. A kanció- és népénekrepertoár vegyes volt, részben régi, középkori és 16–17. századi dallamokat énekeltek, kiegészítve a legfrissebb barokk kancióterméssel. Az egyszólamúság mellett a vokális többszólamúság gyakorlatának létezéséről is vannak adataink. Ez a többszólamúság azonban nem a bonyolultabb, gyakorlott, vagy hivatásos énekest, zenészt igénylő polifónia, hanem a népies, pasztorális jellegű, egyszerű, párhuzamos tercmenetekre épülő homofónia. Iskolát működtető rendházak esetén a többszólamú énekek előadásában bizonyosan diákok is közreműködtek.

Kutatási eredményeink sajátos kettősségére is fel kell hívni azonban a figyelmet. A zenélési alkalmakról szóló adatok alapján viszonylag élénk, a nagyobb városokban, illetve városok közelségében lévő kolostorokban, templomokban rendszeresnek tekinthető hangszeres és zenekari gyakorlat repertoárjáról a zenei források nem árulnak el semmit, kivéve az orgona használatát. Tény, hogy a rendtag zenészek között szinte kizárólag orgonistákról tudunk, és csak elvétve vannak adatok más zenészekről. Tény az is, hogy pálos kolostorból, de még a rendtartományi központból, Máriavölgyből sem ismerünk kottainventáriumot. Tekintettel arra, hogy viszonylag sok forrás (kóruskönyvek, bevétel-kiadási naplók stb.) maradt fenn a 18. századból, kevésbé valószínű, hogy ha a pálosoknál lettek volna kottainventáriumok, valamennyi elveszett volna, és ne maradt volna ránk legalább egy töredékes példány. Kottainventáriumok hiányában a leírásokban szereplő népiesebb hangszeres együtteseket igénylő előadások esetében teljes mértékű zenei „importot” felélelhetünk. A külsős zenészek (például a tartományfőnök főúri udvartartását képező zenekar), professzionális együttesek minden bizonnyal a repertoárjukon tartott műveket szólaltatták meg, saját szólamaikból, kottáikból. Az elhangzott zeneművekre csak a korabeli egyházzenei repertoár, a kolostor környékén és tágabb körzetében fellelhető más kottainventáriumok adatai alapján következtethetünk. A nagyobb ünnepi alkalmakat leszámítva azonban a külső hangszeres közreműködés általában kisebb léptékű lehetett, nem nagyszabású önálló kompozíciók előadásáról lehetett szó, hanem kisebb, a napi hangszeres praxis részét képező énekkísérettek (colla voce), intradáék, közjátékok, a liturgikus cselekményeket kísérő zenei betétszámok megszólaltatásáról, amelyeket kotta és külön hangszeres szólamok nélkül is játszhatott egy néhány fős kamaraegyüttes, de akár már két-három hangszeres zenész is.

Cím	Tétel	Bu A 122	Bu A 125	Bu A 126	Bu A 127	Strig 33- i-6 ⁹⁸		Bu A 131
Sacrum Solemne	Kyrie	79	163	187	5	84r-	[12 MÁS]	
Majus. Pro Festis	Gloria	79	163	187	5		13	Sacrum 1mae
Duplicibus	Credo	80	166	191	6		50	Classis seu
Primae & II.	Sanctus	83	172	199	7		[17 MÁS]	Solemne
Classis	Agnus Dei	83	173	200	8		[19 MÁS]	Majus [12-19]
	Kyrie	84	174	201	-	89r-	[20 MÁS], 12	Sacrum 2dae
Sacrum Solemne	Gloria	84	174	202	-		22	Classis seu
Minus pro Dupl.	Credo	85	177	206	-		-	Solemne
Majoribus	Sanctus	88	183	213	-		[26 MÁS]	Minus
	Agnus Dei	89	184	214	-		[27 MÁS]	[20-27]
	Kyrie	89	152	215	13	94v-	[78 MÁS], 20	
Sacrum	Gloria	89	152	215	13		79	[Sacrum Festis
Cunctipotens	Credo	91	155	219	14		-	Simplicibus ad
pro Duplicibus	Sanctus	93	161	226	15		83	placitum]
per Annum	Agnus Dei	94	162	227	15		[84 MÁS]	[78-84]
	Kyrie	94	141	173	3	79v-	4, 74	Sacrum de B.
Sacrum pro	Gloria	94	142	173	3		7, 75	V. M. [4-11];
Festis et Votivis	Credo	96	145	177	4		-	Sacrum 1mum
B. V. Mariae	Sanctus	99	150	185	5		[10, 76 MÁS]	de B. V. M.
	Agnus Dei	99	151	186	5		[11, 78 MÁS]	[74-78]
	Kyrie	99	184	228	11	100r-	28	
Sacrum pro	Gloria	99	185	229	11		-	
Festis SS.	Credo	101	188	233	11		-	-
Apostolorum &	Sanctus	104	194	240	13		-	
Evangelistarum	Agnus Dei	104	195	241	13		-	
	Kyrie	105	195	242	16	105r-	[28 MÁS]	
Sacrum pro	Gloria	105	196	242	16		[30 MÁS]	Sacrum
Dominicis per	Credo	106	199	246	17		60	Dominicale
Annum	Sanctus	109	204	253	18		[33 MÁS], 10, 76	per Annum
	Agnus Dei	109	205	254	18		[35 MÁS], 11, 78	[28-35]
	Kyrie	110	206	255	18	111r-	[36 MÁS]	
Sacrum Pro	Gloria	110	206	255	18		[37 MÁS]	Sacrum
Dominicis et	Credo	111	209	259	19		-	Paschale
Festis Tempore	Sanctus	114	214	266	20		[40 MÁS]	[36-41]
Paschali	Agnus Dei	114	215	267	20		[41 MÁS]	
	Kyrie	115	-	267	8	-	43	Sacrum in
Sacrum	Gloria	115	-	269	8		44	Festis
Angelicum	Credo	116	-	272	9		55	Angelorum &
Compendiatum	Sanctus	117	-	279	10		47	ad libitum
	Agnus Dei	117	-	281	10		48	[43-48]

1. táblázat. A 18. századi pálos források miseordináriumi

⁹⁸ Köszönetet mondok Kiss Gábornak, amiért a forrás tartalmára vonatkozó adatait rendelkezésemre bocsátotta.

Függelék 1

A Mária ünnepek és a szentek ünnepeinek adatai

Részletes adatok a máriavölgyi pálos konvent naplója (H-Bu Ab 185/II–III.), a konvent 17–18. századi történetét leíró kézirat (H-Bu Ab 179) alapján

Január 15. Remete Szent Pál

1727: énekes misét tartanak, melyen egy stomfai vendégorgonista játszik (H-Bu Ab 185/II [2]).

1728: stomfai zenészek játszanak [3].

1735: stomfai és pozsonyszentgyörgyi muzsikuskok játszanak [8].

1736: stomfai és récsei muzsikuskok játszanak [9].

1743: stomfai zenészek többszólamú zenét játszanak [14].

1752, 1753: mindkét évben a vesperáson, a misén és a litánián a stomfai zenészek játszanak (H-Bu Ab 185/III [22]).

1754: az énekes misén és a vesperáson a stomfai zenészek játszanak [24].

1755: az énekes misén és az ünnep vigiliájának vesperásán a stomfai zenészek játszanak [24].

1756: többszólamú énekes misét tartanak [25].

1758: a stomfai zenészek játszanak [26].

1759, 1760: többszólamú zenével tartják ünnepét [26, 27].

1762, 1763: a stomfai zenészek játszanak [28, 30].

1769: többszólamú énekes misét tartanak [33].

1772: többszólamú zenével tartják ünnepét [35].

1777: a stomfai zenészek játszanak többszólamú zenét [37].

Március 7. Aquinói Szent Tamás

1746: többszólamú misét énekelnek. (H-Bu Ab 185/II [18])

1748: énekes misét tartanak; a többszólamú vesperáson a stomfai zenészek játszanak [20].

1754: a stomfai zenészek játszanak (H-Bu Ab 185/III [24])

1769: többszólamú zenével tartják ünnepét [33].

Március 25. Gyümölcsoltó Boldogasszony

1721: az ünnep vigiliáján gróf Csáky Imre bíboros, kalocsai érsek érkezett a vesperára, zenészei (figurales et chorales) kísérték. A bíboros a templomba lépve térdet hajtott a Mária-kegykép előtt, majd elénekelt kíséretével a loretoi litániát saját zenészeinek közreműködésével, akik trombitákkal és dobokkal kísérték az éneket. Ugyanígy közreműködtek a következő ünnepnapon a szentmisén, a vesperáson és a litánián (H-Bu Ab 179 [33]).

Május 16. Nepomuki Szent János

1764: szobránál eléneklik a róla szóló litániát a Salve Reginával és a róla szóló többszólamú cantilénával (H-Bu Ab 185/III [31]).

1767: oktávája minden napján többszólamú litániák éneklésére tesz alapítványt Rosa [Rózsa] Franciscus provinciális [32].

1775: este fél 8-kor zenés litániát tartanak díszlövészek mellett a Nepomuki Szt. János szobor előtt [37].

1782: a stomfai zenészek játszanak többszólamú zenét [39].

Július 26. Szent Anna

1728: vesperást énekelnek ünnepén (H-Bu Ab 185/II [4]).

1737: a stomfai városi zenészek játszanak az ünnepén [11].

- 1745: A Szt. Anna kápolnában az énekes misén a stomfai zenészek játszanak többszólamú zenét. Közreműködik az érsek Ignác nevű orgonistája és violistája. A templomban mindkét vesperást orgonával végzik. [16]
- 1746: Mivel a stomfai zenészek nem akartak eljönni, gregorián misét és vesperást énekelnek [18].
- 1749: az énekes misén és a vesperáson a stomfai zenészek játszanak (H-Bu Ab 185/III [20]).
- 1756: az énekes misén és a vesperáson a stomfai zenészek játszanak a Szt. Anna kápolnában [25].
- 1758, 1759, 1781: az énekes misén a stomfai zenészek játszanak [26, 38].
- 1767: Stomfa város zenészei játszanak. [31]
- 1769, 1780: Stomfa város zenészei játszanak többszólamú zenét. [34, 38]
- 1776: ünnepélyes misét tartanak többszólamú zenével [37].

Augusztus 15. Nagyboldogasszony

- 1737: Stomfáról körmenet érkezik, és e város zenészei két misén is játszanak (H-Bu Ab 185/II [10]).
- 1745: a viglián a gregorián vesperást a rendtagok éneklük, az ünnepnapon pedig a Te Deumot orgonával végzik. Az ünnepnapon a többszólamú misén a stomfai zenészek játszanak. [16]
- 1746: az ünnepi misén a stomfai zenészek játszanak. [18]
- 1750: Stomfáról trombiták és dobok hangja mellett körmenet érkezik nagy népsokaság kíséretében. Énekes misét tartanak és német beszédet (H-Bu Ab 185/III [21]).
- 1769: trombiták és dobok zengésével megérkezik a stomfai körmenet. Többszólamú énekes misét tartanak [34].
- 1776: körmenet érkezik Stomfáról; énekes misét tartanak többszólamú zenével [37].

Augusztus 20. Szent István magyar király

- 1745: A Te Deumot és a Gaudét orgonával éneklük (H-Bu Ab 185/III [16]).

Augusztus 24. Szent Bertalan apostol

- 1770, 1772: többszólamú zenével tartják (H-Bu Ab 185/III [34, 35]).

Augusztus 28. Szent Ágoston

- 1743: ünnepét többszólamú zenével tartják (H-Bu Ab 185/II [14]).
- 1746: többszólamú zenével ünneplik napját. Részben a pálos templom saját zenészei, részben a szomszéd városok zenészei játszanak [19].
- 1753: a stomfai zenészek játszanak az énekes szentmisén (H-Bu Ab 185/III [24]).
- 1770: többszólamú zenével ünneplik napját [35].
- 1777: a stomfai zenészek többszólamú zenét játszanak [37].

Szeptember 8. Kisboldogasszony

- 1743: többszólamú zenével tartják ünnepét (H-Bu Ab 185/II [14]).
1745. szeptember 7: A vesperást délután 3 órakor többszólamú zenével tartják trombiták és dobok kíséretével. A litániát este 6-kor szintén többszólamú zenével [17].
1746. szeptember 6: a litánián és az énekes misén is a sasvári és a stomfai zenészek játszanak [19].
- 1756: többszólamú zenével tartják ünnepét (H-Bu Ab 185/III [25]).
- 1759: a viglián, a vesperáson és a litániákon a sasvári zenészek játszanak. Az énekes misén a stomfai zenészek játszanak. Délután 6-kor a vesperáson és a litánián a pozsonyi zenészek játszanak [26–27].
- 1762: a viglián, a vesperáson és a litánián a sasvári zenészek játszanak. Az ünnepnap énekes miséjén is a sasvári zenészek játszanak; a második misén pedig a stomfaiak [29–30].
1766. szeptember 6–7: a viglián, a vesperáson és a litánián a sasvári zenészek játszanak; ugyanígy az ünnepnap énekes misén is. Az ünnepi misén a stomfai zenészek játszanak [31].

- 1767: A vigília vesperásán a stomfai zenészek játszanak, a litánián a sasvári zenészek. Magyar nyelvű beszédet tartanak, majd énekes mise a sasvári zenészek közreműködésével, szlovák beszéd, a zsolozsma után ünnepi mise a stomfai zenészek kíséretével. [Másnap] délelőtt 11 órakor körmenet érkezik Nagyszombat városából. Délután 6 órakor a stomfai zenészek közreműködésével litániát énekelnek. Az októva minden napján tömegesen jönnek a szlovák, német és főleg a magyar zarándokok [31].
1768. szeptember 7: a vesperáson és a litánián a sasvári zenészek játszanak. Az ünnepnapon többszólamú misét tartanak [33].
1780. szeptember 8: a stomfai zenészek többszólamú zenét játszanak [38].
1781. szeptember 9: a pozsonyi zenészek többszólamú zenét játszanak [38].
1782. szeptember 8: a stomfai zenészek többszólamú zenét játszanak [39].

Szeptember 12. Mária nevenapja

- 1745: körmenet indul Pozsonyba; énekes misét tartanak, melyen a pozsonyi és a stomfai zenészek többszólamú műveket játszanak (H-Bu Ab 185/II [17]).
- 1746: az ünnep vigíliáján körmenetet tartanak Pozsonyba. Litániát énekelnek trombiták és dobok kíséretével. Az énekes misén a pozsonyi zenészek játszanak [19].

Október 4. Assisi Szent Ferenc

- 1756: a énekes mise a stomfai zenészek közreműködésével (H-Bu Ab 185/III [26]).
- 1759: többszólamú zenével tartják ünnepét [27].

November 4. Borromeo Szent Károly

1781. november 4: a stomfai zenészek játszanak a pálos rend generálisának névnapján [38].

November 22. Szent Cecília

- 1745: ünnepén a stomfai zenészek játszanak ünnepi zenét az énekes misén (H-Bu Ab 185/II [17–18])

Szent Teodóra

1717. június 27–29: nyilvános tiszteletre kihelyezik Szt. Teodóra ereklyéit. Az ünnepségre jönnek a stomfai zenészek (zenében járatos iskolamesterükkel), a pozsonyi trombitások. A második nap megérkeznek a piaristák a szentmisére teljes kórossal,⁹⁹ valamint Zizersdorfból [Ausztria] a körmenet a legünnepélyesebb módon, trombitákkal és dobokkal. Ez utóbbiak a piaristákkal együtt olyan zenét játszottak, hogy a császári felség előtt is elő lehetett volna adni. A piaristák végig maradtak, és mindig a legtisztéletreméltóbb és legünnepélyesebb zenét játszották (H-Bu Ab 179 [26], Ab 210 [223r]).

⁹⁹ Vagy teljes zenekarral: „cum pleno choro”.

Függelék 2

Körmenetek

Részletes adatok a máriavölgyi pálos konvent naplója (H-Bu Ab 185/II–III.), a konvent 17–18. századi története (H-Bu Ab 179) alapján

1728. május 2: [Szent Kereszt megtalálásának ünnepére] körmenet érkezik trombitákkal és dobokkal (H-Bu Ab 185/II [3]).¹⁰⁰

1728: Úrnap oktávján: vesperást és énekes misét tartanak; a körmenetben a Pange linguát énekelik [3].

1733: Úrnap oktávján Magyaróvárról és Pozsonyból jönnek zarándokok trombiták és dobok ünnepi zengésével [6].¹⁰¹

1737: Fehérvasárnap a körmeneten zenészek muzsikálnak és a stomfai kántorok [11].

1737. augusztus 15: Nagyboldogasszony ünnepére Stomfáról körmenet érkezik, és e város zenészei két misén is játszanak [10].

1740: A dedikációs ünnep oktávján Dévényből körmenet érkezik ünnepélyesen trombiták és dobok kíséretével a gyógyító Máriához [13].

1745. szeptember 18: Nagyszombat városába körmenettel vonulnak, ahol trombiták és dobok kíséretével énekes misét tartanak, majd gregorián énekkel végzik a szertartásokat [17].

1747: Fehérvasárnap körmenet érkezik Stomfáról és „Bistric”-ről [Pozsonybeszterce]. Énekes misét tartanak, melyen a stomfai zenészek játszanak [19].

1747: Pünkösdkedden körmenet érkezik Nagyszombat városából. Gregorián énekes misét tartanak és vesperást. A hangszeresek, a két trombitás és dobos a bevonuláskor mind a szentmisén, mind a vesperáson játszott [19].

1747. szeptember 9: fogadalmi körmenetet tartanak Pozsonyba. A litánián a pozsonyi zenészek játszanak [20].

1750. augusztus 15: Nagyboldogasszony ünnepére Stomfáról trombiták és dobok hangja mellett körmenet érkezik nagy népsokaság kíséretében. Énekes misét tartanak és német beszédet (H-Bu Ab 185/III [21]).

1753: Virágvasárnap a körmenet után énekes misét tartanak. A passiót szlovákul éneklük a rendtagok [23].

1753. szeptember 7: Pozsonyszentgyörgyből, Sasvárról és Malackáról körmenetek érkeznek, mindegyik körmenet a saját zenészeivel [24].

1755: Fehérvasárnap Stomfáról körmenet érkezik. Az énekes misén a stomfai zenészek játszanak [24].

1756. május 3: Szent Kereszt megtalálásának ünnepén az énekes misén a stomfai zenészek játszanak. Két körmenet is érkezik az egyik német, a másik horvát résztvevőkből áll [25].

1756. augusztus 15: Nagyboldogasszony ünnepén Ausztriából és [Mosonmagyar]Óvárról körmenet érkezik a kegyképhez. A menet előtt a dobos halad [25–26].

1762: Kisboldogasszony oktávjába eső vasárnap körmenet érkezik Pozsonyból. A vesperáson és a litánián Pozsony szabad királyi város zenészei játszanak. Német nyelvű beszédet mondanak, majd énekes misét tartanak, melyen a pozsonyi városi zenészek játszanak [30].

1768: Trombiták és dobok hangja mellett fogadalmi körmenetet vezetnek Pozsonyba. Többszólamú vesperást és litániát énekelnek [33].

1769. augusztus 15: trombiták és dobok zengésével megérkezik a stomfai körmenet. Többszólamú énekes misét tartanak [34].

¹⁰⁰ A helységnév rosszul olvasható: venit processio Marchekiensis [Marchegg (Ausztria)?].

¹⁰¹ Valószínűleg ugyanezt az eseményt rögzítették a *Liber historicus*-ban is: 1733 Kisboldogasszony nyolcadába eső vasárnap ünnepi körmenet érkezik Pozsonyból trombitákkal és dobokkal. Ugyanúgy [Mosonmagyar]Óvárról is (H-Bu Ab 179 [49]).

1769. szeptember 5: Nagyszombat városából Kisboldogasszony ünnepén trombitákkal és dobokkal körmenet érkezik. A bevonulás alatt is zengenek a hangszerek. Délután litániát énekelnek [34].
1769. szeptember 7–8: körmenet érkezik Pozsonyszentgyörgyről és Sasvárról [34].
1770. szeptember 9–10: körmenet érkezik Pozsonyból [35].
1770. szeptember 13: körmenet érkezik Modorból [35].
1772. május 3: Szent Kereszt megtalálásának ünnepére körmenet érkezik trombitákkal és dobokkal [35].¹⁰²
1772. szeptember 7–8: körmenet érkezik többszólamú zenével [35].
1773. április 18: Stomfáról körmenet érkezik trombiták és dobok hangja mellett [36].
1776. augusztus 15: körmenet érkezik Stomfáról; énekes misét tartanak többszólamú zenével [37].
- 1777: A Mennybemenetel ünnepének vigíliáján körmenet érkezik Rajkáról. Énekes misét tartanak többszólamú zenével [37].

¹⁰² A helységnév rosszul olvasható: „processio Marhekensis” [Marchegg (Ausztria)?].

PÁL RICHTER

Das Musikleben und die Musik der ungarischen Pauliner
im 18. Jahrhundert

Nach der Türkenherrschaft waren in Ungarn drei geistliche Orden am Wiederaufbau, an der Rekatholisierung und der Erziehung maßgebend beteiligt: die Jesuiten, die Franziskaner und die Pauliner. Die Rolle und das Gewicht der Letzteren nahm im Laufe des Jahrhunderts immer mehr zu, besonders nach der Aufhebung des Jesuitenordens im Jahre 1773. Als ein in Ungarn gegründeter Orden folgten die Pauliner der zentralen Liturgie Esztergoms (Gran) von Anfang, d.h. dem 14. Jahrhundert an. Deshalb sind in den bisherigen musikhistorischen Forschungen im Zusammenhang mit dem Orden fast ausschließlich die mittelalterlichen Bezüge untersucht worden. Die neuzeitlichen Pauliner Quellen des 17. und 18. Jahrhunderts wurden ebenfalls aufgrund des ungarischen gregorianischen Melodiematerials bzw. des Weiterlebens der sog. Graner Choralnotation erforscht. Erst in der jüngsten Vergangenheit begann eine systematische vergleichende Analyse der in den Quellen des 18. Jahrhunderts aufgezeichneten gregorianischen Gesänge, nämlich der Introitus-Antiphonen. Das übrige, nicht-gregorianische Material wurde teils wegen der in den Manuskripten aufgezeichneten Gesänge in ungarischer Sprache, bzw. wegen der Aufführungsweise mit Orgelbegleitung bereits früher untersucht.

Informationen über Musikleben und Musik der Pauliner im Ungarn des 18. Jahrhunderts sind grundsätzlich aus zwei Quellentypen zu entnehmen: einerseits aus Angaben, die die Anlässe des Musizierens beschreiben, andererseits aus den von den Paulinern verfassten und verwendeten Handschriften und Drucken. Bis jetzt sind viele Aufzeichnungen über das Musizieren der Pauliner aufgetaucht. Aus den bis jetzt bekannten Angaben zeichnet sich ein allgemeines Bild über das Musikleben der Pauliner im 18. Jahrhundert ab. Im täglichen Gottesdienst sangen sie innerhalb des Ordens gregorianische Weisen. Je nach dem Ort bzw. der materiellen Lage des Klosters oder der Kirche feierten die Pauliner den Gottesdienst an größeren Festen jedes Jahr mit Instrumentalbegleitung. An solchen präsentierten die meist aus keinen Ordensmitgliedern bestehenden Ensembles, unter Mitwirkung kleinerer oder größerer Orchester dem aktuellen Musikgeschmack entsprechende mehrstimmige Chorwerke. Der Orgelgebrauch war allgemein verbreitet und die Organisten, deren Name häufig überliefert ist, kamen überwiegend aus den Reihen der Ordensmitglieder. Das lässt darauf schließen, dass die Orgel auch in Ordensgottesdiensten gebräuchlich war. Diese Annahme wird durch die erhaltenen Musikquellen bestätigt. Das Kantionen- und Kirchenliedrepertoire war gemischt: Es wurden teils alte mittelalterliche Gesänge, teils Melodien aus dem 16.–17. Jahrhundert gesungen, und mit dem neuesten Barockkantonenertrag ergänzt. Einige Aufzeichnungen zeugen, wenn

auch vereinzelt, von der Mehrstimmigkeitspraxis. Diese Mehrstimmigkeit war aber keine komplizierte Polyphonie, die einen geübten oder professionellen Sänger und Musiker voraussetzte, sondern eine volkstümliche Homophonie pastoraler Art, die auf einfachen, parallelen Terzgängen beruhte. An der Ausführung mehrstimmiger Gesänge waren in Ordenshäusern, die auch eine Schule unterhielten, offensichtlich auch Schüler beteiligt.

CSOMÓ ORSOLYA

Egy franciaországi püspöki székhely templomainak közös processziói a XV–XVIII. században*

Processzióknak vagy más szóval körmenetnek a mozgással kísért szertartásokat nevezzük. Ezek a menetek általában egy vagy több stációhoz vezetnek, melyek legtöbbször a templomon belül helyezkednek el (például mellékoltár, keresztelő kút stb.). Előfordul azonban olyan is, amikor a körmenet kilép a templomból, más templom(ok)at használva stációként. A középkorban ezeket a szertartásokat a templomok processzionálékban szerepeltették, melyekben minden templom a saját szemszögéből írja le az eseményeket.¹ Alábbi tanulmány ezt a jelenséget vizsgálja Châlons-en-Champagne² püspöki székhely közös városi ceremóniáinak áttekintésével.³

Tanulmányunk kiindulópontja a Bibliothèque Mazarine de Paris 541-es számú kézírata, amely Châlons-en-Champagne székesegyházának XVI. századi processzionáléja (1544).⁴ Ez a kézirat sokoldalúságával hívja fel magára a figyelmet: kései volta ellenére a zsolozsmából átvett tételek mellett sok processziós antifónát közöl, továbbá rubrikái is feltűnően részletesek. Ezek a rubrikák (és a hozzájuk tartozó zenei lejegy-

* A tanulmány az OTKA támogatásával készült.

¹ A processziók, processzionálék néhány jelentősebb irodalma: Michel Huglo, „Processional”, in *The New Grove Dictionary of Music* 2nd edition, ed. Stanley Sadie (London: Macmillan Publishers Ltd., 2001), Vol. 20, 388–393; *Les manuscrits du processionnal*, I–II, ed. Michel Huglo, RISM B XIV¹⁻² (München: G. Henle Verlag, 1999, 2004).

² Châlons-en-Champagne a reimsi érsekség területén található, a Párizst Strasbourg-ral összekötő úton, Párizstól mintegy 180 km-re keletre (lásd a tanulmány végén közölt térképet). A Marne folyó ágai közé épült, újkori nevét is innen kapta 1789-ben (Châlons-sur-Marne), 1998. április 1-jétől ismét középkori nevét viseli.

³ A templomok közös liturgikus szokásainak hátterében a világi és egyházi hatalom összefonódása állhat. Châlons-ban a X. századtól kezdve a világi hatalmat is a püspök-gróf gyakorolta, ezzel szemben 1143-ban VII. Lajos király elűzte II. Guy de Montaigu püspököt, és elvette a püspökség javait a püspöki székhely betöltetlenségére hivatkozva. Paul Lucot, *La procession des chasses à Châlons, lundi et mardi de la Pentecôte* (Châlons: T. Martin, 1881), 13–14; Claude Gaston Laplatte, „Châlons-sur-Marne”, *Dictionnaire D’Histoire et de Géographie Ecclésiastique*, ed. Alfred Baudrillart, Albert de Meyer, Roger Aubert (Paris: Letouzey et Ané, 1912–2009 etc.), vol. 12, 1953, 303–304.

⁴ F-Pm 541.

zések) több olyan processziót tartalmaznak, amelyek a székesegyházon kívül a város más templomaira is kiterjedtek. Ezekből a tényekből kiindulva és hogy vizsgálatunkat szélesebb alapokra helyezzük, forrásanyagunkat kiegészítettük e templomok saját processzionáléival, illetve a székesegyház kései processzionáléival.

a) Más templomok processzionáléi

– St Pierre-aux-Monts:

Châlons-en-Champagne Bibliothèque Municipale 15 (16) (F-CECm 15)

– XV. század

Châlons-en-Champagne Bibliothèque Municipale 16 (17) (F-CECm 16)

– XVI. század vége

Châlons-en-Champagne Bibliothèque Municipale 18 (20) (F-CECm 18)

– XVII. század

Châlons-en-Champagne Bibliothèque Municipale 30 (32) (F-CECm 30)

– XVI. század

– Toussaint-en-l’Ile:

Châlons-en-Champagne Bibliothèque Municipale 20 (22) (F-CECm 20)

– XV. század vége–XVI. század eleje

b) A székesegyház kései processzionáléi

Châlons-en-Champagne Bibliothèque Municipale 362 (F-CECm 362) – 1755

Châlons-en-Champagne Bibliothèque Municipale 403 (F-CECm 403) – 1810⁵

c) A város templomainak közös processzionáléja a XVIII. századból

Châlons-en-Champagne Bibliothèque Municipale 404 (F-CECm 404) –

XVIII. század, „Processzionále, a Szent János, Szent Péter, Notre-Dame, Szent Alpinus, és a Szent Elaphius templomok használatára, Virágvasárnap, Húsvét hete, Fehérvasárnap és Szent Márk ünnepein”⁶



Châlons-en-Champagne székesegyházát 1147-ben alapították, előtte a székesegyház funkcióját a St-Pierre-aux-Monts-apátság töltötte be.⁷ A katedrálisnak ugyan több patrónusa is van, leggyakrabban mégis Szent István-székesegyháznak

⁵ „à Châlons par un enfant de choeur”.

⁶ F-CECm 404; „Processionnal à l’usage des églises Saint Jean, Saint Pierre, Notre-Dame, Saint Alpin, et Saint Éloi de Châlons, pour le dimanche des Rameaux et la semaine de Pâques, le dimanche in albis, le jour de Saint-Marc”. Ez a forrás tanulmányunk szempontjából különösen figyelemre méltó, hiszen jelzi a város templomainak közös processziós gyakorlatát.

⁷ Talán ennek a ténynek is köszönhető, hogy a templomok liturgikus együttműködése ennyire szorossá vált ezen a püspöki székhelyen.

nevezik.⁸ Jelen forrásunk érdekessége, hogy viszonylag kevés belső processzióról ad hírt (belső processziós helyszíneként mindössze a kolostor,⁹ a kápolna,¹⁰ a szent kereszt oltár¹¹ és a kórus szerepel, továbbá kizárólag a nagycsütörtöki oltármosásnál említi a Szent Memmius oltárt is), ezzel szemben viszont rendkívül részletesek kültéri processzióinak leírásai.

Ami a város topográfiáját illeti, érdemes megjegyezni, hogy a város központjában nem a katedrális hanem a Notre-Dame-en-Vaux kollegiátus áll. Ez a szituáció Châlons-en-Champagne történelmi fejlődésével függ össze. Míg a Meroving- és a Karoling-korban a település a Marne folyó két ága között helyezkedett el, a XI–XII. századtól az agglomeráció a folyótól keletre terjeszkedett (lásd a térképet).¹²

Templomok közös ceremóniái a kereszténység kezdetétől léteztek,¹³ XVI. századi jelenlétük és részletes dokumentációjuk viszont nem általános. Esetünkben azonban a székesegyház processzionáléja kifejezetten aprólékosan beszámol ezekről, a többi forrás pedig néhány fontos részlettel egészíti ki azt.

A processziókban szereplő templomok (a sorszámok a térképen lévő számokra utalnak):

4. Szent Sulpicius: Bencés nővérek apátsága.¹⁴
6. Toussaint-en-l'Île (Mindenszentek): Reguláris kanonokok (ágostonosok) apátsága a Marne egyik szigetén. (A rubrikák is többször elhelyezkedése alapján utalnak rá, például „kanonokok a szigetről”).¹⁵
14. Szentháromság kollegiátus: A székesegyház közvetlen szomszédságában álló épület.¹⁶
21. Szent Lupus: A város észak-keleti részén fekvő templom.

⁸ Szentháromság, Szűz Mária, Szent István, Keresztelő Szent János, Szent Valérius és Vince, Szent Chrysantus és Darius mártírok. Jean-Pierre Ravaux, „Chapelles et locaux annexes de la cathédrale de Châlons-sur-Marne”, *Mémoires de la S.A.C.S.A.M.* 93 (1978): 80. A patrónusok nevei fontosak a litániák szentjeinek, a kommemorációknak és az ünnepek stációinak összevetésénél.

⁹ A kanonok-negyedet hívták kolostornak, de ezt megkülönböztetendő a processziók helyszínétől, arra a kiskolostor megnevezést használták.

¹⁰ Már idézett tanulmányában Jean-Pierre Ravaux oltárok sokaságát különbözteti meg, melyek közül helyzete és dedikációja alapján egyetlen lehetett a processziós kápolna: a Szent Szűz kápolnája, uő., „Chapelles et locaux annexes de la cathédrale de Châlons-sur-Marne”, 80, 86.

¹¹ A kanonokok kórusától nyugatra. Ravaux, „Chapelles et locaux annexes de la cathédrale de Châlons-sur-Marne”, 82.

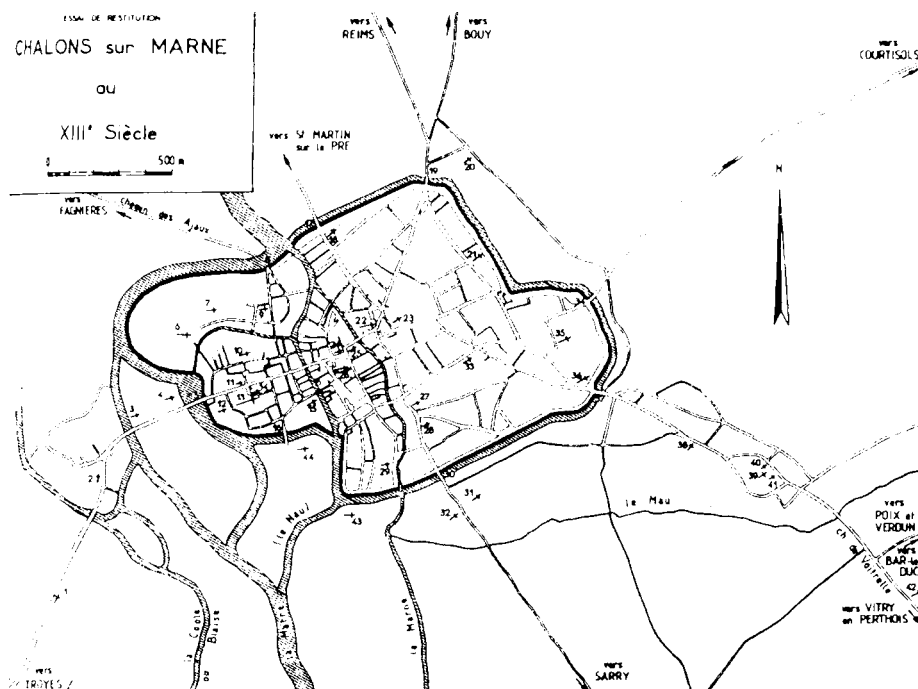
¹² A térképek származási helye: Jean-Pierre Ravaux, „Histoire topographique de Châlons-sur-Marne”, *Mémoires de la S.A.C.S.A.M.* 95 (1980), 64/b, 72/b.

¹³ Az ókori Róma közös processzióiról először III. Leó pápa 800-ban megjelent *Liber Pontificalis*-ban olvashatunk. A pontificale szövegét lásd *Antiphonale missarum sextuplex*, ed. René-Jean Hesbert (Rome: Herder, 1935), LXV, 2. lábjegyzet.

¹⁴ A litániákban is szereplő Szent Syria volt itt az apátnő a 7. század közepén. Jean-Pierre Ravaux, *Châlons-en-Champagne. Panorama monumental et architectural* (Strasbourg: Contades, 1986), 43; uő., „Histoire topographique de Châlons-sur-Marne”, 62–63; Laplatte, „Châlons-sur-Marne”, 306.

¹⁵ 25r „canonici de insula”. A templom történetéről lásd még Ravaux, *Châlons-en-Champagne*, 50; Laplatte, „Châlons-sur-Marne”, 303–304; Ravaux, „Histoire topographique de Châlons-sur-Marne”, 73.

¹⁶ Ravaux, *Châlons-en-Champagne ...*, 43.



22. Notre-Dame-en-Vaux: A Marne három ága közötti völgyben, a mai városközpontban található kollegiátus.¹⁷
24. Szent Germanus: A város központjában álló plébániatemplom.¹⁸
26. Szent Alpinus: A kereskedőnegyed temploma.¹⁹
33. Szent Nicasius: Plébániatemplom a város keleti részén.²⁰
35. Saint Pierre-aux-Monts (Hegyi Szent Péter): Bencés apátság, bőségesen dokumentált processziókkal.²¹
36. Szent János: A város nyugati kapujánál elhelyezkedő templom, fontos stáció a Szent Memmius felé vezető processziók esetében.²²
39. Szent Memmius apátság: A városon kívül elterülő apátság, mely zarándokhely jellege miatt gyakori processziós helyszín volt.²³

¹⁷ Uo., 28.

¹⁸ Ravaux, „Histoire topographique de Châlons-sur-Marne”, 65.

¹⁹ Jean-Pierre Ravaux, *Châlons-en-Champagne ...*, 29; Laplatte, „Châlons-sur-Marne”, 303; Jean-Paul Barbier, *Ils sont passés à Châlons – Le grand livre d’or de Châlons-en-Champagne* (Châlons-en-Champagne: Edition de Petit Catalunien Illustré, 2003), 14.

²⁰ Ravaux, *Châlons-en-Champagne...*, 43.

²¹ Ravaux, *Châlons-en-Champagne...*, 48–49; Laplatte, „Châlons-sur-Marne”, 304; Ravaux, „Histoire topographique de Châlons-sur-Marne”, 69, 73.

²² Ravaux, *Châlons-en-Champagne...*, 29.

²³ 573-ban jár Châlons-ban Tours-i Szent Gergely, az ő útleírása ad hírt a zarándokhelyről. Laplatte, „Châlons-sur-Marne”, 303; Barbier, *Ils sont passés à Châlons ...*, 14.

A Memmius, a Sulpicius és a Mindenszentek apátságokat, a Mazarine 541 írásának évében, 1544-ben felgyújtották, éppen ezért figyelemre méltó, hogy mindhárom templom gyakran szerepel processziós helyszínként a forrásban.²⁴ Valószínűsíthető, hogy e három templom lerombolása következtében vált a későbbiekben a Lupus-templom is processziós stációvá.²⁵ A Szentháromság kollegiátus is károsodást szenvedett egy 1536-os tűzvész után, így ezt csak külső processziós helyszínként tudták használni.²⁶

A rendelkezésre álló források alapján a châlons-i templomok közös processziói a következők:

Virágvasárnap – 22r

Húsvét hetének processziói (hétfő – 43v, kedd – 46v, szerda – 47r, csütörtök – 47v)

Litania Maiore, azaz Szent Márk ünnepe – 48v

Rogáció 1. napja – 57v

Rogáció 2. napja – 59v

Rogáció 3. napja – 62v

Pünkösdhétfő és Pünkösöd keddeje – 70v

Általános városi processzió (konkrét megjelölés nélkül) – 97v

Virágvasárnap processziója hagyományosan nagyszabású kültéri ceremóniát jelentett.²⁷ A források leírása szerint ezek a processziók mai szemmel nézve különösen nagy távolságokat jártak be. A Virágvasárnap első stációjaként említett Szent Memmius mintegy órás sétára található a székesegyháztól. A Mazarine 541 erre az útra jelzi az ágak megáldását, továbbá a két *Pueri Hebraeorum* és az *Occurrunt turbae* antifónákat. Valószínűleg nem énekelték végig ezt az utat, hiszen a két *Pueri Hebraeorum* kifejezetten rövid, csak az *Occurrunt turbae* nagyobb lélegzetű alkotás. Az sem teljesen tisztázott, hogy a fenti antifónákból mi hangzott el útközben és mi a kolostorban, mivel a következő mozzanat, amelyről értesülünk az a Szent Memmiusból való kilépés (*Caeperunt turbae* antifóna). Az út hosszúságára utal, hogy visszafelé jövet a rubrika külön kiemeli egy rövid szünet megtartását a *Cum appropinquaret* antifóna éneklése előtt.²⁸ A város kapujában a Szent János-templom előtt tartották a következő stációt (*Cum audisset populus* antifóna), majd a Szent Péter bencés kolostor következett. Ezen a ponton találunk először részletes „szereposztást”: a Mindenszentek templomának kanonokjai és a székesegyház kanonokjai jobboldalt állnak, a monachusok (a Szent Péter bencés szerzeteseit értve ezalatt) és a Memmius kanonokjai pedig baloldalt. Eközben a székesegyház gyerekei éneklük a két *Pueri Hebraeorum* antifónát, és szintén a székesegyház énekesei az *Occurrunt*

²⁴ Ravaux, *Châlons-en-Champagne ...*, 50; Laplatte, „Châlons-sur-Marne”, 303–304; Ravaux, „Histoire topographique de Châlons-sur-Marne”, 73.

²⁵ Kizárólag az F-CECM 362-ben találjuk meg a 2. processziós helyszínként.

²⁶ Ravaux, *Châlons-en-Champagne ...*, 43.

²⁷ F-Pm 541, 22r.

²⁸ F-Pm 541, 23v. *Facto brevi intervallo*.

turbæ antifónát.²⁹ A cantor kezdi az *Ave rex noster* antifónát, majd egy diákonus a monachusok közül olvassa fel az evangéliumot. A *Collegerunt pontifices* processziós antifóna után még egy stációról kapunk jelentést. Visszatérvén, a székesegyház kapujában a gyerekek éneklék a *Gloria laus* himnuszt, majd a püspök vagy a presbyter, kezében a „kereszt botjával” ezt mondja: *Attollite*. A processziót az *Ingrediente* rezponzórium zárja. Esetünkben tehát nemcsak stációként használták az egyes templomokat, hanem bizonyos ceremóniák azokon belül zajlottak, sőt a stációs templom közösségei kiemelt szereplői voltak a szertartásnak. A város topográfiáját áttekintve figyelemre méltó tény, hogy Châlons-en-Champagne-ban Virágvasárnap ünnepén a körmenet nem lehetett rövidebb két, két és fél óránál.

A Szent Péter-apátság hasonló korú processzionáléi lényegesen szűkszavúbbak, mindössze három tételt jelölnek meg: *Insurrexerunt in me*,³⁰ *Gloria laus*,³¹ *Ingrediente Domino*.³² Ezek közül az utóbbi kettő található meg a székesegyház által használt tételek között. A Mindenszentek apátság XVI. századi processzionáléja ezzel szemben csak az *Ingrediente Domino* tételt írja elő Virágvasárnapra. Ennél sokkal bővebb viszont a katedrális későbbi processzionáléinak leírása. Az 1755-ös és az 1810-es forrás is részletesen közli e körmenetet. A két leírásban sok hasonlóság van, és ezek több ponton egyeznek a XVI. századi forrással is. Az 1755-ös processzionále három tétele ugyan eltér a korábbi forrásban szereplőktől (*Jesus ante sex dies*, *Cum intrasset Iesus Ierosolimam*, *Turbæ quæ præcedebant*), de a processzió leírását tekintve sok esetben emlékeztet arra. Stációként a Szent János- és a Szent Péter-templom szerepel, ahol az *Ave rex noster*, a *Turbæ quæ præcedebant* és a *Gloria laus* kísérik az ágak megáldásának szertartását. A processzió folytatásában a jelenet drámaiságát hangsúlyozandó a *Gloria laus* gyerekek intonálják a stációs templom zárt ajtaja mögül. A későbbi, 1810-es keltezésű processzionále ezt a drámaiságot azzal fokozza, hogy hozzáteszi az F-Pm 541-ből ismert, kereszttel megkopogtatott ajtó mozzanatát is. A középkori forrásokban ritkábban előforduló tételek mellett (*Jesus ante sex dies*, *Testimonium perhibebat*, *Adduxerunt discipulis*, *Eunte illo*) két kifejezetten régi processziós antifónát is használ: *Cum appropinquaret*³³ és *Ave rex noster*. Az *Ave rex noster* városbeli elterjedtségét támasztja alá, hogy a templomok közös XVIII. századi processzionáléjában is jelen van.³⁴

²⁹ A processzió elején említésük nem tisztázott. Nem valószínű, hogy kétszer „játszották el” a *Pueri Hebraeorum* antifónákhoz kapcsolódó mozzanatot.

³⁰ F-CECm 15, 20v.

³¹ F-CECm 15, 21v.

³² F-CECm 15, 23r. Az apátság többi processzionáléjában ugyanezek a tételek találhatóak.

³³ A *Cum appropinquaret*, *Cum audisset*, *Occurrunt turbæ* és a körmenetet záró mozzanatok visszaköszönnek a solesmes-i bencések által 1896-ban kiadott Liber Usualisban is. Paroissien Romain contenant la Messe et l'Office pour les dimanches et les fêtes de I. et II. Classe (Tournai: Société de Saint Jean l'Évangéliste, 1931), 520–526.

³⁴ F-CECm 404, 16. Ezenkívül szerepel még az F-Pm 541-ben (25r) és a székesegyház kései forrásaiban (F-CECm 362, 11 és F-CECm 403, 41). A kereszthódolat éneke a XI. századtól kezdve, főként nyugat-európai forrásokban, például ROa 123 (PalMus 1/18), 92v.

A Nagyhét többi processziója nem tartalmaz külső helyszíneket, viszont Húsvét hetének körmenetei igen. A rubrikák nem pontosítják, hogy melyik szertartáshoz kapcsolódnak a processziók, de Húsvét hetében általában a vesperásban találunk ünnepélyes liturgikus meneteket, így az F-Pm 541-ben jelzett Húsvét hétfői, keddi, szerdai és csütörtöki processziók valószínűleg ennek a szertartásnak a részei. Stációként a Szent Memmius, a Szent János, a Szent Péter, majd a negyedik napon a Notre-Dame jelenik meg. Ezeknek a körmeneteknek a jelenléte teszi lehetővé, hogy misetételek is előforduljanak ebben a processzionáléban.³⁵ Kedd kivételével minden napra megtaláljuk a *Haec dies* graduálét különböző versekkel, továbbá a húsvéti allelujákat (hétfő: *Nonne cor nostrum*,³⁶ szerda: *Surrexit Dominus et occurrens*,³⁷ csütörtök: *Surrexit Dominus de sepulchro*³⁸). Valószínűleg a távolságokhoz alkalmazkodva – az első napi stáció, a Memmius, lényegesen messzebb van a többi templomnál – a Húsvét hétfői processzió a fentiekén kívül több tételt is tartalmaz (*Maria Magdalene* rezponzorium, *Salve festa dies* himnusz és a *Christus resurgens* rezponzorium). Ezekben a processziókban ugyan nincsenek említve a stációs templomok funkcionáriusai – a forrás csak a helyszínekről tudósít –, viszont a szertartás fentebb leírt formájának továbbéléséről tanúskodik a több templom közös processzionáléja.³⁹ Húsvét hétfőre nem említ processziót, de keddtől csütörtökig a processziós helyszínek megegyeznek az F-Pm 541-ben említettekkel, sőt, hozzáteszi a pénteki, szombati és vasárnapi helyszíneket is: Szent Alpinus,⁴⁰ Szent Elaphius⁴¹ és a Notre-Dame.⁴²

Szent Márk ünnepén, április 25-én tartották a búzaszentelő körmenetet, melynek latin neve (a benne nagy számban szereplő litániákról) *Litania Maior*. A körmenet itt ismét a Szent Memmius-templomhoz indult, útközben a búzaszentelő leghagyományosabb antifónáit énekelve. Menet közben mindössze két helyszínt említ a rubrika: a „főtéren” és a „kereszt előtt”, ami már a Memmius-templom szent kereszt oltárát jelöli, ahol két szubdiákonus intonálja a litániát (*Agnus Dei...*).⁴³ A bevezető fohászok után a főoltár előtt folytatódik a litánia, melyet az *Exaudivit*-mise követ.⁴⁴ A mise

³⁵ A processzionále tartalmát tekintve ugyan kevert könyvműfaj, mégis az eredeti processziós tételek mellett kölcsönzött tételként főként az antifonálék anyagát (rezponzoriumokat, antifonákat, himnuszosokat) használja. Húsvét hetében azonban fordított helyzettel találkozunk. A húsvéti vesperás kölcsönzi az aznapi mise tételeit (graduálét és alleluját), melyek ilyen módon helyet kapnak a processzióban is. Nyitott kérdés marad viszont, hogy a keddi napon miért nem írta be a scriptor az aznapi graduálét és alleluját.

³⁶ Karlheinz Schlager, ed., *Alleluia-melodien I. bis 1100*. Monumenta Monodica Medii Aevi VII. (Kassel – Basel – Tours – London: Bärenreiter, 1968), 332–334., 590, 595, 602.

³⁷ *Alleluia-melodien I...*, 488, 559–560.

³⁸ *Alleluia-melodien I...*, 482, 578.

³⁹ F-CECm 404, 42–60.

⁴⁰ F-CECm 404, 54.

⁴¹ F-CECm 404, 60.

⁴² F-CECm 404, 66. és F-CECm 362, 22.

⁴³ Ez a litánia hangzik fel a második rogációs napon is a mise előtt (59r).

⁴⁴ 55r. A teljes misét megtaláljuk itt, ami megszokott egy processzionáléban.

befejezése után az *Aufer a nobis* litánia zárja a szertartást. E litánia és néhány az antifónák közül ugyan megtalálható a St-Pierre-aux-Monts-apátság processzionáléiban (F-CECm 15, F-CECm 16, F-CECm 18) és a Toussaint-en-l'Île-templom processzionáléjában (F-CECm 20), ám mivel a rogációs ünnepre vannak bejegyezve, ezért ezeket az eseteket ott részletezem.

A Mennybemenetel előtti hétköznapokon találjuk a Rogációs vagy Keresztjárási napokat, vagy más elnevezéssel Lítania Minor ünnepét, amely talán a legnagyobb processzióval kísért ünnep.⁴⁵ E három nap különlegesen részletes processzió-leírásával hívja fel magára a figyelmet a Mazarine 541-es számú kéziratában. Korai forrásokban (XI–XIII. század) természetes a három rogációs nap ilyen fokú részletezése, a XVI. században viszont már sokkal gyakrabban adtak meg egyféle liturgiát (esetleg választási lehetőségekkel) mindhárom napra. Az F-Pm 541 gazdag, sok eredeti processziós tételt alkalmazó anyaga mindenképpen szokatlan, s a forrás archaizáló jellegére utal.

Az első rogációs napon a stáció a Szent Péter, amelyhez a Mazarine 541-es számú kézírata következő tételeket sorolja fel: *Exsurge Domine, Cum iocunditate, De Ierusalem, Civitatem*,⁴⁶ *Fulgebunt, Ecce populus, Propitius esto, Populus Sion* antifónák és a *Dicamus omnes* litánia a mise előtt, majd az *Exaudivit*-mise után egy háromszoros Kyrie-invokációval kezdődő litánia. Az *Exsurge Domine* a rogációs napok hagyományos szenteltvízhintő antifónája,⁴⁷ a *Cum iocunditate*, és a *De Ierusalem exeunt* pedig az ereklyék kiviteléhez kapcsolódik más ünnepeken is.

A *Civitatem istam* ugyan a zsolozsmából átvett rezponzórium,⁴⁸ mégis, használata igen gyakori a rogációs napokon. A communis *Fulgebunt iusti* antifónát követő *Ecce populus, Propitius esto* és *Populus Sion* mind eredeti processziós antifónák rövidebb és hosszabb zenei formákkal.⁴⁹ Kiemelkedik közülük a *Populus Sion*, amely a nagyszabású, szűkebb értelemben vett processziós antifónák képviselője.

⁴⁵ Ezekhez a napokhoz eredetileg nem tartoztak litániák, csak később csatolták azokat hozzájuk, ezért kapták a Lítania Minor elnevezést. Megjegyzendő továbbá, hogy ez az ünnep gallikán eredetű, és ugyan korábbi, mint a Lítania Maior, de később került át Rómába, s csak a 800 körül írt Liber Pontificalisban olvashatunk róla először. A Lítania Maior és Lítania Minor ünnepek történetének vázlatos bibliográfiája: Michel Huglo–Edward Foley–David Nutter–John Harper, „Litany”, *The New Grove Dictionary of Music* 2nd edition (London: Macmillan Publishers Ltd., 2001), Vol. 14, 878–884; *Antiphonale missarum sextuplex* LXV; „Litanie”, in *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie* 1–15, ed. Fernand Cabrol, Henri Leclercq, Henri Marrou (Paris: Letouzey et Ané, 1907–1953), 1740; Mihályfi Ákos, *A nyilvános istentisztelet* 4 (Budapest: Szent István-Társulat, 1933), 153; Terence Bailey, *The Processions of Sarum and the Western Church* (Toronto: Pontifical Institute for Medieval Studies, 1971), 93–107, 123–167; *Les manuscrits du processionnal*, I, 36–42.

⁴⁶ Ez az egy tétel rezponzórium, de a sorrend bemutatása miatt az antifónák között soroljuk fel.

⁴⁷ A húsvéti időben szokásos *Vidi aquam* helyett.

⁴⁸ Virágvasárnap rezponzórium.

⁴⁹ A processziós antifónák egy része egyszerűbb zsolozsma antifónadallammal rendelkezik, más részük viszont nagyobb lélegzetű, egyedi alkotás.

A második rogációs napon a Szent Memmius a stációs templom. Az előző naphoz hasonlóan még a székesegyház kórusában hangzik fel a szenteltvízhintést kísérő *Exsurge Domine* antifóna, majd a körmenet indításához – tehát az ereklyék kiviteléhez – a *Cum iocunditate* és a *De Ierusalem exeunt* antifónák társulnak. Maga a processzió azonban már más tételeket kap: *Genti peccatrici*, *Sint lumbi vestri*,⁵⁰ *Domine Deus noster*, *Confitemini Domino*, *Oremus dilectissimi*, *Timor et tremor*.

A felsoroltak közül a *Genti peccatrici* responzórium és a *Sint lumbi vestri* antifóna a zsolozsmából átvett tételek, a többi tétel viszont eredeti processziós antifóna. Figyelemre méltó az *Oremus dilectissimi* használata, mely a IX. századtól⁵¹ egészen a XVIII. századig⁵² jelen van a liturgikus könyvekben, alkalmazása ebben az időszakban főként a közép-európai forrásokra jellemző.⁵³ A *Timor et tremor* csak rubrikában szerepel ezen a napon. A mise előtti körmenet ismét a Szent Kereszt oltár előtti litániával ér véget: *Agnus Dei*. Az *Exaudivit*-miséből csak az alleluját találjuk a rubrikában, mivel ez változik az előző naphoz képest. Hétfőn mindkét allelujája szerepel (*Confitemini Domino*⁵⁴ és *Propitius esto*), kedden viszont csak ez utóbbit írja ki a forrás.⁵⁵ Az *Exaudivit*-mise allelujája a *Confitemini*, a *Propitius* pedig a „bármilyen szükség idején” tartandó miséből való.

A harmadik napi processzió a Szent Sulpiciushoz vonult. A szertartás részben megegyezik az előző napokéval, részben azonban módosul, mivel egyben már Ascensio vigíliája is. A szertartás kezdete megegyezik az előző két napiéval: *Exsurge*, *Cum iocunditate*, *De Ierusalem*, ezt követően azonban egy olyan processzió következett, amely a város szinte minden templomát érintette. A források részletesen leírják ezt a processziót mind a helyszínnek, mind a szereplők tekintetében. A *Parce Domine parce populo* antifónát énekelve érkezett meg a menet a Szent Sulpicius-templomhoz. A templomba belépve a *Confessor Domini Sulpici* antifóna hangzott fel.⁵⁶ Az antifónát követően kapunk hírt először más templomok kanonokjainak részvételéről: a *Miserere Pater iuste* litániát a Szent Memmius kanonokjai intonálják. A harmadik rogációs napi processzió azonban nem korlátozódott egyetlen helyszínre, hanem a Szent Sulpiciustól a Mindenszentek temploma felé vette az irányt, amely a székesegyháztól észak-nyugatra található a Marne folyó szigetén. Útközben a *Domine imminuti sumus* és az *Exclamemus omnes ad Dominum* antifó-

⁵⁰ Antifóna, 60r.

⁵¹ F-AI 44, 52r.

⁵² Például HR-Zaa II.a.31, 43v.

⁵³ Az *Oremus dilectissimi*, az *Omnipotens Deus supplices* és a *Cum venerimus ante conspectum* különböző liturgikus használataival foglalkozó előadásom Dobogókon 2009. augusztus 23-án az IMS Cantus Planus munkacsoportjának szimpóziumán hangzott el („Liturgical Placements of Three Processional Antiphons”), írásos formája megjelenés alatt a szimpózium konferencia-kiadványában. Mintegy 200 Európa különböző liturgikus hagyományából vett forrás vizsgálata alapján kijelenthető, hogy az *Oremus dilectissimi* egyedüli használata (a másik két tétel nélkül) a rogációs napokon a közép-európai forrásokra jellemző.

⁵⁴ Nem azonos a processzióban szereplő *Confitemini* antifónával.

⁵⁵ A két kotta két apró hangkülönbséggel teljesen megegyezik.

⁵⁶ Itt csak incipittel, de a 95r-n behelyettesíthető névvel kiírva a teljes tétel.

nák hangzottak fel, majd a templomba belépve a *Salvator mundi* antifóna.⁵⁷ Ezután a Mindenszentek két kanonokja a *Clamemus omnes una voce* litániát intonálta, majd a „sziget kanonokjai” ott maradtak saját templomukban.⁵⁸ A székesegyház és a Szent Memmius kanonokjai, továbbá a Szent Péter monachusai azonban folytatták a processziót a Mária-templomhoz (Notre Dame-en-Vaux), mely a székesegyháztól északkeletre található. Itt két zsoltosmázból átvett tételt találunk (*Muro tuo inexpugnabili, Iniquitates nostrae*). A Szent Germanus- és Szent Alpinus-templom között⁵⁹ hangzott fel a *Sint lumbi vestri* rezponzórium, majd a Mária-templomba belépve az *Alma redemptoris mater*.⁶⁰ Ennek végeztével a székesegyház kanonokjai intonálták a litániát: *Kyrie*. A litánia után a *Sancta Maria* éneklése következett, majd mindenki visszatért saját templomába újabb litániákat énekelve. A fenti processzió-leírás alapján látható, hogy egy átgondolt, közös városi processzióról van szó, ahol az egyes stációknál más-más templomok funkcionáriusai vezették a szertartást.

A többi châlons-i processzionáléban található rogációs anyagot a tanulmány végén található 2. táblázatban foglaltuk össze. A táblázatból látható, hogy más templomok processzionáléi erőteljesen árnyalják a képet. Szent Márk ünnepe csak néhány forrásban található meg: a székesegyház XVI. századi processzionáléján kívül annak 1810-es forrásában és a templomok közös processzionáléjában. Stációként az F-Pm 541 a Szent Memmius-templomot említi, az F-CECm 404 pedig a Szent Péter-apátságot, a kései székesegyházi forrás pedig nem utal processziós helyszínre. Az F-CECm 404 csak az *Exsurge Domine* antifónát említi, az F-CECm 362 pedig az *Aufer a nobis* litánián kívül az *Exaudi* és a *Positis* antifónákat. Bőséges antifónasort csak az F-Pm 541-ben találunk.

A rogációs napok részletes leírását már megtaláljuk a bencés processzionálékban is. Ki kell emelnünk, hogy a tanulmány elején említett négy bencés forrás anyaga nagy mértékben összetart, kronológiai különbözőségük ellenére.⁶¹ Az F-CECm 15, 16 és 30 szinte teljesen egyforma, ezért ez utóbbi kettő nem is szerepel a táblázatban, az F-CECm 18 némileg eltér, de nagyon sok esetben egyezik az előzőkkel. A monasztikus források rubrikái jóval szűkszavúbbak, mint a székesegyházéi, mégis, egy fontos részlet ezekből a forrásokból⁶² derül ki: Ascensio vigíliáján a város minden jelentős temploma részt vett a processzióban, de az F-Pm 541-ben csak a székesegyház szemszögéből látjuk az eseményeket. Azt, hogy milyen szertartások

⁵⁷ Itt csak incipittel, de a 10r-n kiírva.

⁵⁸ A Mindenszentek templomának kanonokjait – a templom elhelyezkedéséből adódóan – több helyen így említik a rubrikák: „canonici de insula”.

⁵⁹ Ez a két templom a Notre-Dame-hoz vezető út két oldalán, egymással szemben található, közvetlenül a Notre-Dame előtt, tehát ezzel a „helymeghatározással” jelezte, hogy akkor hangozzon el a fenti rezponzórium, mielőtt odaérnek a Mária-templomhoz.

⁶⁰ Csak kottás incipittel jelezve.

⁶¹ F-CECm 15: XV. század eleje, F-CECm 30: XVI. század eleje, F-CECm 16: XVI. század vége és F-CECm 18: XVII. század.

⁶² F-CECm 15, 58v és F-CECm 18, 64r.

előzték meg a körmenetet a Szent Péter- és a Szent Memmius-templomok szerzetesei részéről, azt a Szent Péter forrásaiból tudjuk meg: a Szent Memmius kanonokjai érkeznek a Szent Péterhez, ahol a kereszt előtt éneklik: *Cornelius centurio*. Ezt követően a Szent Péter kántora kezdi az *Exsurge*-t, majd a hebdomadarius⁶³ mondja a kollektát. A kollekta végeztével együtt indulnak a Szent István (-katedrális) felé. Az út elején a Szent Péter kántora kezdi a *De Ierusalem*et, vagy a *Cum iocunditatét*. Itt egy külön rubrikát találunk Ascensio vigíliájára, melyben az is szerepel, hogy „a szertartás fennmaradó része úgy, mint ahogyan azt a harmadik rogációs nap tartalmazza”. A vigíliának tehát valószínűleg nem volt külön szertartása, a rubrikában mégis fontosnak tartották azt is kiemelni. Az F-Pm 541 nem jelzi külön a vigíliát, viszont a szertartás hosszúsága és nagy mértékű eltérése az előző napoktól jelzi ennek a körmenetnek a kiemeltségét.

A kései processzionálék datálása alapján (XVIII–XIX. század) azt várhatnánk, hogy azok egy teljesen más, valószínűleg már tridenti hagyományt képviselnek. Tételválasztásukat tekintve ez nagy mértékben igaz is, de rubrikáik az F-Pm 541 tükrében igen figyelemre méltók. Amint fentebb említettük, Szent Márk ünnepe szerepel a két XVIII. századi processzionálékban,⁶⁴ benne a mise után elhangzó *Aufer a nobis* litániával,⁶⁵ továbbá az F-CECm 362 a harmadik rogációs napon az F-Pm 541-ben szereplőkkel megegyező stációkat említ, ugyanolyan sorrendben.⁶⁶

Miután a *Litania Maior* és a *Litania Minor* ünnepeinek tételei sok esetben felváltva szerepelnek egyik vagy másik ünnephez kapcsolódva, a jelen forráscsoport tételrendjeinek összehasonlítását is érdemes az egyes tételek szemszögéből megközelítenünk. Az *Exsurge Domine* a rogációs napok általánosan elterjedt szenteltvízhintő antifónája, a fent felsorolt ünnepek közül egyedül a CECm 362 által közölt *Litania Maior* nem tartalmazza. Hasonlóan széleskörű az alkalmazása az – egyébként európai szinten elterjedt – ereklyék kiviteléhez kapcsolódó *Cum iocunditate* és *De Ierusalem exeunt* antifónáknak. Ebben a sorrendben találjuk meg őket a legtöbb ünnepen, de az F-Pm 541 az egyetlen, amely következetesen használja mindegyik körmenet indításakor mindkét antifónát. A Szent Péter forrásaiban mindhárom rogációs napon, sőt külön kiemelve Ascensio vigíliáján is szerepelnek, bár az ünnep második napjának leírása hiányzik.⁶⁷ Egyedi összefüggést látunk viszont az F-Pm 541 és az ágostonos processzionálék⁶⁸ között *Litania Maior* ünnepén, ahol a fenti két antifóna után, egymással egyezően és a többi forrástól különbözően a *Civitatem istam* antifóna is szerepel. A székesegyházi forrásokban nem találjuk nyomát ennek a három antifónának, de ennek oka lehet a rubrikák szűkszavúsága.

⁶³ A heti liturgiáért felelős szerzetes vagy kanonok.

⁶⁴ F-CECm 362 és 404.

⁶⁵ F-CECm 362, 53.

⁶⁶ F-CECm 362, 82.

⁶⁷ Az első rogációs napi rubrika utal az antifónák második napi használatára is.

⁶⁸ F-CECm 20.

Az általánosan elterjedt antifónákon kívül ki kell emelnünk néhány olyan egyedi, terjedelmes processziós antifónát is, melyek használata több forráson átível. Ezek közé tartozik a *Timor et tremor*, amely az F-Pm 541 mellett az F-CECm 20-ban is megtalálható, továbbá a *Populus Sion*, amely a középkori székesegyházi és bencés források mellett a székesegyház újkori forrásainak is része.⁶⁹ A *Populus Sion* antifóna azonban nem az egyetlen közös pont az F-Pm 541 és a bencés források között: a székesegyházi forrásban az első rogációs nap rubrikája ugyan csak a *Propitius esto* antifónát említi a *Populus Sion* előtt, de a *Propitius esto-Ego sum Deus-Populus Sion* hármasság egyaránt megtalálható az F-Pm 541-ben Lítania Major ünnepén, az F-CECm 15 és 18-ban pedig az első rogációs napon. A fenti tételcsoporton kívül még egy sorozat érdemel megkülönböztetett figyelmet. Az F-Pm 541 második rogációs napi és az F-CECm 20 *de tempore pestis* megjelölésű tételsora több ponton is hasonlóságot mutat. A processziót kezdő általánosan elterjedt antifónákon kívül a *Sint lumbi vestri-Domine Deus noster-Confitemini Domino-Oremus dilectissimi-Timor et tremor* csoport egyaránt szerepel mindkét forrásban (az F-CECm 20-ban csak rubrikával).

Kora középkori kódexekben még általános Lítania Maior és Minor ünnepén a litániák nagy száma, XVI. századi forrásokban azonban már ritkábban lehetünk ennek tanúi. Esetünkben e négy napon – Szent Márk ünnepén és a három rogációs napon – összesen 7 litánia hangzott fel.⁷⁰ Külön említésre méltók a verses litániák. A legtöbb helyen az *Aufer a nobis* kezdetű litánia hangzott fel. Eredeti helyén, Lítania Maior ünnepén, a mise után a székesegyház két processzionáléjában⁷¹ és az ágostonos processzionáléban⁷² találjuk meg. A bencés processzionálék közül az F-CECm 15 és 18 függelékében, az F-CECm 16, 18,⁷³ 30 pedig szintén az *Exaudivit*-mise után hozza,⁷⁴ de valamelyik rogációs napon, az ágostonos processzionále pedig az első rogációs nap elején is. A verses litániák közé tartozik a *Sancte sanctorum Deus* kezdetű is, mely forrásaink közül inkább a korábbiakban fordul elő, s nem változtat ezen az sem, hogy a bencéseknél még 17. századi forrásukba is továbbmásolták.⁷⁵ Liturgikus pozícióját tekintve a bencés és ágostonos források tartanak leginkább össze, amennyiben azt a rogáció első napján szerepeltetik. A második napra egyedül az F-Pm 541 írja elő, viszont mindegyik forrás megegyezik abban, hogy a tételt az *Exaudivit*-mise után regisztrálja. Forráscsoportunk tagjai közül a székesegyház XVI. századi és az ágostonosok hasonló korú processzionáléja gallikán eredetű litániákat is tartalmaz. A

⁶⁹ F-Pm 541, 51r; F-CECm 15, 54v; F-CECm 18, 60v; F-CECm 362, 75.

⁷⁰ Egyetlen ismétlés van benne, a háromszoros *Agnus Dei* invokációval kezdődő, Szent Márk ünnepén és a második rogációs napon is a mise előtt hangzik fel, utóbbi helyen csak rubrikában említve.

⁷¹ F-Pm 541, 56v és F-CECm 362, 35.

⁷² F-CECm 20, 53 r.

⁷³ Az F-CECm 18-ban két helyen szerepel.

⁷⁴ F-CECm 16, 58v; F-CECm 18, 64r; F-CECm 30, 58r. *Les manuscrits du processional*, I, 50.

⁷⁵ F-Pm 541, 62r; F-CECm 15, 49r; F-CECm 18, 56r; F-CECm 20, 105v.

Dicamus omnes kezdetű azonos helyen szerepel a két forrásban,⁷⁶ a *Clamemus omnes*⁷⁷ és a *Miserere pater iuste*⁷⁸ a litánia-ünnepek más-más helyein fordulnak elő. Mindhárom tétel liturgikus alkalmazására jellemző viszont, hogy a mise előtti processziós részben jelennek meg.⁷⁹

Talán a város legérdekesebb processziója a Pünkösöd hétfőjén és keddjén zajlott ereklyés körmenet. E processzió esetében ki kell tágítanunk a tanulmány címében jelzett időhatárokat. Paul Lucot 1881-ben írott könyvében részletesen foglalkozik az ereklyés körmenettel, több châlons-i templom több korból fennmaradt ordóját vizsgálva.⁸⁰ Részletes eredményeinek bemutatására jelen tanulmányban nincs lehetőség, mégis, miután XIX. századi kora miatt a könyv nem része a mai szakmai látóhatárnak, ezért néhány jelentősebb ponton hivatkozunk rá. Lucot legkorábban vizsgált forrása egy XIII. századi ceremóniále, mely részletesen tárgyalja a körmenetet, tehát a XIII. század közepén már biztosan létezett. Lucot szerint viszont élő hagyomány volt még az ő korában is, tehát időhatárait kiterjeszthetjük egészen a XIX. század végéig.⁸¹ A körmenet eredetét a fent említett ceremóniále a következő rubrikával jelöli: „ad laudem Dei et patriae liberationem”.⁸² Lucot fejtegetései alapján arra a következtetésre jut, hogy e városi ceremónia eredetileg a normann inváziótól való megszabadulást ünnepelte.⁸³ Az alábbiakban a körmenet leírását az F-Pm 541-es számú processzionáléból követjük nyomon, kiegészítve azt azokkal az adatokkal, amelyekkel a város többi templomának forrásai szolgálnak. A a processzió legjelentősebb stációit, rételeit, szereplőit és tárgyait a következő, 1. táblázatban foglaltuk össze a Mazarine 541 rubrikái alapján.

A város kapujánál fogadják Szent Leudomirus⁸⁴ ereklyéit a *Leudomire Pater* rezponzóriumot énekelve, majd az ereklyékkal együtt bevonulnak a katedrálisba, egészen az oltárig. Itt ünnepélyesen felhozzák a következő ereklyetartókat: a kis ereklyetartót, Szent Lupentius ereklyetartóját (*Hic est vir* rezponzórium), majd Szent Leudomirus-é, végül Szent Alpinus-é zárja a sort (*Sancte pontifex* rezponzórium). Mindezek

⁷⁶ F-Pm 541, 57v; F-CECm 20, 98r. A New Grove lexikon szerint – önmagának ellentmondva – ambrózián és gallikán eredetű is. Michel Huglo–Edward Foley–David Nutter–John Harper, „Litany” és Michel Huglo–Jane Bellingham–Marcel Zijlstra, „Gallican Chant”, in *The New Grove Dictionary...*, Vol. 14, 879 és Vol. 9, 469.

⁷⁷ F-Pm 541, 65r, Rogáció3; F-CECm 20, 52r; Litanía Maior.

⁷⁸ F-Pm 541, 63r, Rogáció3; F-CECm 20, 106v; Rogáció1. Michel Huglo szerint korai aquitán és mozarab forrásokban is előfordul. Michel Huglo, „Les preces des graduels aquitains empruntées à la liturgie Hispanique”, *Hispania Sacra* 8 (1955), 365, 370–372, 376.

⁷⁹ Egyetlen kivétel a *Miserere pater iuste* az ágostonos processzionálében: az első rogációs napon a mise után szerepel.

⁸⁰ Paul Lucot részletezi e processzió jelenlétét a XIII. századtól egészen saját koráig, tehát a XIX. század végéig. Lucot, *La procession des chasses à Châlons...*

⁸¹ Lucot, *La procession des chasses à Châlons...*, 12.

⁸² Lucot, *La procession des chasses à Châlons...*, 47. A Mazarine 541-ben is szerepel ez az idézet a menet indulásakor: F-Pm 541, 70r.

⁸³ Lucot, *La procession des chasses à Châlons...*, 15–23.

⁸⁴ Châlons püspöke az V. században. Az ereklye őrzőhelye a Mindenszentek apátság volt. Lucot, *La procession des chasses à Châlons...*, 48–49.

Helyszín	Tárgyak	Személyek	Ének
A város kapuja	kis-ereklyetartó, Lupentius, Leudomirus, Alpinus ereklyéi		<i>Leudomire pater</i> (R) <i>Hic est vir</i> (A) <i>Sancte pontifex</i> (R)
Szent Péter felé			<i>Veni Creator</i> (himnusz) <i>Civitatem istam</i> (R)
Szent Alpinus vagy a forum			<i>Fulgebunt iusti</i> (antifóna) <i>Sint lumbi vestri</i> (R) <i>Regina caeli</i> (A)
A Szent Nicasiustól a Szent Péterig			<i>Sanctorum meritis</i> (H)
		Szent Péter monachusai az ereklyéket fogadván	<i>Concede nobis</i> (R)
Szent János felé			<i>Inter natos mulierum</i> (R)
Szent Memmius felé			himnuszok: <i>Exsultet caelum laudibus</i> (de apostolis) <i>Sanctorum meritis</i> (de martyribus) <i>Laetetur ecclesia</i> (de S. Memmii) <i>Iste confessor</i>
		Szent Memmius kanonokjai az ereklyéket fogadván	<i>Concede nobis</i> (R)
Szent Memmius	Szent Memmius, Donatianus és Domitianus ereklyéi		A fenti himnuszok vagy responzóriumok közül valamelyik.
Székesegyház	Az ereklyetartók a számukra elkészített helyen		<i>Sint lumbi vestri</i> (R), vagy más alkalmas responzórium

1. táblázat

végeztével a processzió a Szent Péter-apátság felé veszi útját, útközben először a *Veni Creator* himnuszt és a *Civitatem istam* responzóriumot énekelve. Szent Alpinus templománál vagy a fórumon a *Fulgebunt iusti* antifóna vagy a *Sint lumbi vestri* responzórium következik, majd a *Regina caeli*. A Szent Nicasiustól a Szent Péterig a *Sanctorum meritis* himnuszt énekelik, majd a Szent Péter monachusai átvesszik az ereklyéket, s azokkal belépve a templomba a *Concede nobis* responzóriumra kerül sor. A processzió a Szent János felé folytatódik, útközben az *Inter natos mulierum* responzórium hangzik fel, majd a Szent Memmius felé haladva himnuszok a szent tiszteletére: az apostolok communéjából az *Exsultet caelum*, a mártírok communéjából a *Sancto-*

rum meritis, vagy Szent Memmiusról a *Laetetur ecclesia*, továbbá a szintén *communis Iste confessor* is a lehetőségek között szerepel. A Szent Memmiushoz érkezve annak kanonokjai (a Szent Péter monachusaihoz hasonlóan) kilépnek a templomból, és a *Concede nobis* éneklése közben fogadják az ereklyétet. A rezponzóriumot befejezve, Szent Memmius, Szent Donatiano és Domitiano ereklyéit⁸⁵ felemelik a helyükről, és átviszik a katedrálisba az *Alme decus* éneklése közben. Végül amíg a Szent Memmius és hét más szent ereklyéivel átvonulnak a székesegyházba,⁸⁶ addig „ad devotio-nem” a fenti himnuszokat és rezponzóriumokat lehet énekelni. A városfalhoz érve a kántor intonálja a *Te Deumot*, és így visszaérkezik a processzió a székesegyházhoz. Itt Szent Memmius és a többi szentek ereklyéit a nekik elkészített helyre helyezik, mi-közben a kántor a *Sint lumbi vestri* rezponzóriumot énekli (vagy más odaillőt).

Pünkösöd harmadnapján az ereklyék visszavitele történik az eredeti őrzőhelyükre az előző napihoz hasonló ünnepélyes processzióban. Itt a Mazarine 541 rubrikája lényege-sen szűkszavúbb, és a hétfői eseményekre utal. Az ereklyékkel – melyek sorát a rubrika szerint a Memmius-ereklye zárja – elindulnak a Mindenszentek temploma felé. Annak apátja és kanonokjai fogadják a menetet a *Concede nobis* rezponzórium-mal. Itt visszahelyezik őrzőhelyére a Szent Leudomirus-ereklyét, majd folytatják útjukat a Notre-Dame felé, ahol annak kanonokjai fogadják őket. Ezután Szent Memmius és társai ereklyéit visszaviszik a Szent Memmius-apátságba, de már csak annak funkcionáriusai, az *Alme decus* rezponzóriumot énekelve. A székesegyház részt-vevői visszatérnek saját templomukba, eközben a *Tua est potentia* rezponzóriumot éneklük, majd a kórusba lépve a *Sancte Stephane* antifóna hangzik fel.

A Szent Péter processzionáléiban nem találjuk meg ezt a körmenetet,⁸⁷ de a Városi Könyvtár 362-es jelzetű, a székesegyház 1755-ös keltezésű processzionáléja hasonló processziókat ír le, immár francia nyelvű rubrikáiban. Pünkösöd hétfőn a katedrális klérusa a kanonokok⁸⁸ elé megy a nagykapun. A Mindenszentek tisztség-viselői Szent Leudomirus ereklyéinek vitele alatt az *Ego sequester* rezponzóriumot éneklük, majd a kórusba lépve a *Qui vicerit* antifónát. A Szent Alpinus-templomnál a *Dilectus a Domino* rezponzóriumot éneklük, majd Leudomirus, Lupentius és Alpinus ereklyéinek kivitelekor a kis sekrestye melletti ajtón kilépve a *Veni Creator* himnusz, végül az *Ego consolabor* rezponzórium hangzik fel. Stációt tartanak a Szent János-

⁸⁵ A rubrika „corpus Sancti Memmii”-t ír, de valószínű, hogy csak ereklyéről van szó. Szent Memmius ereklyéinek kivitele azért is jelentős, mert a szent sírja már a VI. századtól kiemelkedő zárándokhellyé vált. Erről Tours-i Szent Gergely châlons-i útleírásában értesít bennünket. Barber, *Ils sont passés à Châlons ...*, 14.

⁸⁶ Ezekből a rubrikákból csak az első két ereklyecsoportha történik világos utalás, a XIII. századi ordók azonban pontosítják a harmadikat is: az elsőben az úgynevezett kis ereklyetartó, Szent Alpinus és Szent Lupentius, a másodikban Szent Donatianus, Szent Memmius és Szent Domitiana, harmadikban pedig Szent Leudomirus és Szent Elaphus ereklyéit vitték. Régebbi források szerint birtokukban volt Szent Memmius pásztorbotja is. Lucot, *La procession des chasses à Châlons...*, 37, 4. lábjegyzet

⁸⁷ A Lucot által közölt források között sem szerepel a Szent Péter-apátságból való ordo, tehát egyelőre nincs fellelhető adat, amely ennek a templomnak a szemszögéből írná le az eseményeket.

⁸⁸ A Mindenszentek kanonokjai.

templomnál, majd a Mazarine 541-hez hasonlóan itt is a folyónál⁸⁹ szólal meg a *Te Deum*. A katedrálishez visszaérkezve a kántor és a succentor kappába öltözve a *Gratias agimus* motettát⁹⁰ énekli, majd következik egy antifóna Szent Memmiusról (*Secundum gratiam*) és egy másik a szentek communéjából (*Fulgebunt iusti*). Ezt követi a *Te Deum* ismételt éneklése, ezúttal orgona és kórus alternatim előadásában.⁹¹ Pütkösd keddjén a hajnali mise után a processzió megkezdése előtt – az előző naphoz hasonlóan – a *Qui vicerit* és a *Dilectus a Domino* hangzik fel, majd a processzió elindulásakor a *Veni creator*. Míg az első napi processzió lényegesen rövidebb ebben a kései forrásban (nem mennek el a városon kívüli Szent Memmiushoz, csak a Szent János-templomig), addig pütkösd keddjén – az F-Pm 541 számú kézirat leírásához hasonlóan – a Mindenszentek temploma után a Notre-Dame a másik stációs templom. Két tételről kapunk említést: a menet indulásakor az *Adeste Sancti* rezponzóriumot éneklik, majd az egész processzió végén, a katedrális kórusába érve – a Litanía Maior körmenetéhez hasonlóan – a *Positis* antifóna hangzik fel. Az ágostonos kánonok processzionáléjában nem szerepel ez a körmenet, de Lucot idéz egy XIII. és egy XVIII. századi ágostonos ordót, amelyek pontosan ugyanazt a körmenetet írják le, mint amelyet az F-Pm 541-ben találunk.⁹²

A fenti processzió-leírás érzékletesen ábrázolja, hogy a Pütkösd hétfői és keddi ereklys körmenet élő hagyomány volt még a XVIII. századi Châlons-ban is. A processzió helyszínei, útvonala, szereplői sok hasonlóságot mutatnak a korábbival, feltűnő azonban, hogy a tételválasztás erőteljesen eltér a XVI. századi és a XVIII. századi forrásokban. Ennek fő oka lehetett Choiseul-Beaupré, châlons-i püspök, jezsuita alapokon nyugvó általános liturgikus reformja 1736-ban, amely nagy részben eltörölte a korábbi hagyományokat.⁹³ A 2. táblázat összefoglalja a processzió legjelentősebb stációit, tételeit, szereplőit, és tárgyait a Mazarine 541 rubrikái alapján.



A székesegyház XVI. századi kéziratának 97v oldalán egy városi processziót találunk, melynek céljáról mindössze annyit ír a rubrika: „pro utilitate impetranda vel adversitate amovenda in qua processione omnes congregationes civitatis debent convenire”, azaz „valamilyen kieszközlendő hasznos célért vagy elhárítandó ártalom ellen, amelyen a város minden közösségének illik összegyűlnie”. A processzió elemei sok esetben emlékeztetnek a rogációs körmenetekre: az *Exsurge Domine* és a *Veni creator* éneklése

⁸⁹ Egészen pontosan: „a Nau hídján”.

⁹⁰ Ebben a forrásban már több polifón tételt is találunk.

⁹¹ F-CECm 362, 119.

⁹² Lucot, *La procession des chasses à Châlons...*, 48–62.

⁹³ Laplatte, „Châlons-sur-Marne”, 319; Lucot, *La procession des chasses à Châlons...*, 62, 1. lábjegyzet. Lucot a Mindenszentek apátság XVIII. századi ceremóniáléjának szövegét közli többek között, és ennek datálását a liturgikus reform alapján pontosítja: 1736 előtti, mivel főként még a régi tételeket tartalmazza.

után kilépnek a székesegyházból. Ezek után a rubrikák több lehetőséget adva folytatják a processzió leírását. Az előre elkészített stáció felé a *Civitatem* rezponzóriumot, vagy más, az alkalomhoz illő éneket énekelnek, majd a stációs templomba belépve arról a szentről énekelnek, aki az adott stációs templom patrónusa. Itt különböző szándékokról mondhatnak misét, melynek befejeztével a *Beata Dei* vagy más Mária-antifóna hangzik fel, végül mindenki visszatér a saját templomába. A székesegyház klérusa az *Ave senior Stephane* rezponzóriumot éneklí a templomba lépéskor, verzus és oratio nélkül. Ezt követi a kódexben egy „Missa de Pace”, amely valószínűleg az előzőleg rubrikában megjelölt mise, hiszen communiója után hasonló processzió-leírást találunk, mint a 97v oldalon. A *Beata Dei* és az *Ave senior Stephane* között kottával szerepel még két rezponzórium (*Tua est potentia* 100r, *Ex eius tumba* 100v), végül ezt követi a forrás talán legbővebb litániája, benne helyi jelentőségű szentekkel: a sort Remigius, reimsi érsek nyitja,⁹⁴ majd Memmius, Domitianus, és Donatianus, Châlons első püspökei következnek. A püspökök sorát folytatja Alpinus, Elaphius és Leodomirus,⁹⁵ végül, a felsorolás legvégén találjuk a helyi női szenteket: Poma (Memmius nővére) és Syria, a Szent Sulpicius-apátság első apátnője. Ez a processzió-leírás nem szerepel a többi vizsgált châlons-i forrásban.

A város közös ceremóniái között kell említenünk a *Laudes episcopit* is,⁹⁶ hiszen, ha a püspök jelen volt a fentebb említett városi ceremóniakon, akkor a többi templom közösségeire is vonatkozott ennek éneklése. Nagyszabású *Christus vincit*et képzeljünk magunk elé, amely különösen akklamációinak és válaszainak dallamfelépítésével hívja fel magára a figyelmet.⁹⁷ Invokációiban a helyi szentek tekintetében szűkszavú, mindössze Remigius, Szent Márton⁹⁸ és Szent Memmius szerepel benne.

A fentiekben tehát láthattuk Châlons-en-Champagne püspöki székhelynek a XIII. századtól a XVIII. századig folyamatosan virágzó közös liturgikus életét, melyben a székesegyház klérusán kívül a város szerzetesi és plébániatemplomai is részt vettek. Közös processziós szertartásaik voltak a virágvasárnapi, a Húsvét heti, a búzaszentelő és a rogációs, a Pünkösöd utáni ereklyés, a különböző szándékokra megtartott és a püspököt fogadó körmeneteknek. Ezekben a városi szertartásokban hasonlóság mutatkozik egyrészt a helyszínek, másrészt a szereplők, harmadrészt pedig a tételek vonatkozásában.

A helyszíneket tekintve a székesegyház korai és kései forrásai felelnek meg egymásnak a legtöbb helyen (rogáció első és harmadik napján, Pünkösöd harmadnap-

⁹⁴ Reims VI. századi érseke.

⁹⁵ Châlons püspökeinek sorát Louis Duchesne könyvében találjuk. Louis Duchesne, *Fastes épiscopaux de l'ancienne Gaule*. Tome III. Les provinces du Nord et de l'Est (Paris: A. Fontemoing, 1915), 92–97.

⁹⁶ 102v.

⁹⁷ E tanulmány keretei nem engedik meg dallamainak részletes elemzését, amelyek a *b*-k és *h*-k kezelésében mutatnak sok érdekességet.

⁹⁸ A helyi szentek közötti feltüntetésének hátterében a Châlons-en-Champagne agglomerációjában található Saint Martin-sur-le-Pré település áll, mely Szent Márton champagne-i útjáról kapta a nevét. Ravaux, „Histoire topographique de Châlons-sur-Marne”, 69.

ján), a többi forrás leírásában vagy nem találunk helyszínrre vonatkozó rubrikákat, vagy más helyszíneket írnak le, mint az F-Pm 541 rubrikái. Szereplők tekintetében első látásra azt figyelhetjük meg, hogy mindenki szerepelt más templomban, mégis, a rubrikákat alaposabban áttekintve kitűnik, hogy a székesegyház és a Szent Memmius-templom kanonokjai kapják a legtöbb liturgikus funkciót a saját templomukon kívül. Sok helyen esik szó gyerekek előénekesi szerepéről a liturgiában, de ezek a gyerekek kizárólag a székesegyházhoz tartoztak.⁹⁹

A tételek egyezéseiről, egymásnak megfeleléseiről már esett szó az egyes ünnepeknél, mégis talán érdemes ezeket röviden összefoglalnunk, hiszen néhány tétel több ünnepen is jelentős szerepet kapott. Az *Exsurge Domine* több esetben is a körmenetet indító antifóna volt, melyhez szentelvízhintés társult (Litania Maior, Rogációs napok, városi körmenet különböző szándékokra). A *Cum iocunditate* és *De Jerusalem exeunt* az ereklyék kiviteléhez kapcsolódott, a *Concede nobis*¹⁰⁰ pedig az ereklyék fogadásához. A székesegyház kórusába való belépéshez az F-Pm 541 az *Ave senior Stephane* antifónát írja elő¹⁰¹ (egyetlen kivétel Pünkösöd harmadnapja, amikor a *Sancte Stephane* szólal meg),¹⁰² ugyanennél a mozzanathoz az újkori források a *Positis* antifónát használják.¹⁰³

A fenti elemzésekből láthattuk, hogy ugyan olyan processzióval nem találkozunk a városban, mely minden egyes forrásban egyformán szerepelne, mégis sok összefüggés támasztja alá a templomok liturgikus együttműködését. Találunk néhány olyan pontot, ahol a források hasonlóak (Virágvasárnap és a rogációs napok szertartásának, továbbá az *Aufer a nobis* litániának a jelenléte), bizonyos pontokon a bencés források és a katedrális korai forrása felelnek meg egymásnak (például a *Propitius esto—Ego sum—Populus Sion* tételcsoport alkalmazásában), a harmadik napi rogáció stációrendjében, az *Ave rex noster* és a *Populus Sion* alkalmazásában a katedrális korai és kései forrásai tartanak össze, továbbá figyelemre méltók a XVI. századi székesegyházi és ágostonos források – a többiekétől eltérő – egyezései (Szent Márk ünnepe, az ereklyék kiviteléhez a *Civitatem istam* antifóna használata, a *Timor et tremor* és a gallikán eredetű litániák alkalmazása). Végül, de nem utolsó sorban meg kell említenünk az F-CECm 404-es számú kéziratot, amely Húsvét hetének processzió-leírásaiban mutat közösséget a székesegyház XVI. századi processzionáléjával. Árnyalt képet kapunk tehát arról, hogy az egyes templomok szemszögéből hogyan írták le a konkrét processziókat a különböző korokban, mégis az eltérések mögött kirajzolódik a kiemelt ünnepeken történő közös liturgia végzésének szándéka, amely a XVIII. századra egy közös használatú processzionále (F-CECm 404) elkészítésében csúcsonodott ki.

⁹⁹ Ez vagy a székesegyház kiemelkedő szerepére utal a városon belül, vagy azzal függ össze, hogy csak a székesegyház tartott fenn olyan iskolát, melynek tanulói képesek voltak ellátni ilyen feladatokat.

¹⁰⁰ F-Pm 541, 70v és F-CECm 15, 80r.

¹⁰¹ Néhány helyen „kereszt előtt” rubrikával jelzik, de a szent kereszt oltár általános helye (így ebben a székesegyházban is) a kórusrekesztő előtt, tehát ugyanarról a helyről van szó) F-Pm 98r, 72v, 57v, 63r. Ezekon a helyeken kívül a karácsonyi ünnepkör több pontján is előfordul.

¹⁰² F-Pm 541, 71v.

¹⁰³ F-Pm 362, 35 és 135.

2. táblázat

Litania Maiore

F-Pm 541	F-CECm 362	F-CECm 403
In letania maiore cantamus in choro nostro hanc antiphonam.		(CECm 404) Saint Pierre
<i>Exsurge Domine adiuva nos</i> (A) 48v		<i>Exsurge</i> 70
Presbyter: <i>Dominus vobiscum...</i> Collecta. Oremus. <i>Parce Domine parce populo...</i> Dum pergimus ad Sanctum Memmium cantamus has antiphonas		
<i>Cum iocunditate</i> (A) 48v		
<i>De Ierusalem exeunt</i> (A) 49r		
<i>Civitatem istam</i> (A) 49v		
In vico ante forum		
<i>Fulgebunt iusti</i> (A) 49v		
<i>Ecce populus custodiens</i> (A) 50r		
<i>Propitius esto</i> (A) 50r		
<i>Ego sum Deus patrum vestrorum</i> (A) 50v		
<i>Populus Sion convertimini</i> (Aproc) 51r		
<i>Timor et tremor</i> (Aproc) 51r		
Si tempus fuerit aridum		
<i>Exarsit terra arverunt</i> (A) 52v		
<i>Domine rex Deus Abraham</i> (A) 52v		
<i>Numquid est in idolis</i> (A) 53r		
Antiphona pro serenitate		

F-Pm 541	F-CECm 362	F-CECm 403
Antiphona pro serenitate		
<i>Inundaverunt aquae (A)</i>	53r	
Ante Crucifixum duo subdiaconi incipiant.		
<i>Agnus Dei (lit)</i>	53v	
Ad missam commemorationes de Sancto Petro, Sancto Memmio. Sancto Domitiano Donatiano tamen.		
<i>Exaudivit de templo</i>	55r	
	La messe étant fini 2 enfants ou 2 clercs chantent la litanie suivante et la procession part. <i>Aufer</i> Le choeur répond ainsi alternativement:	
<i>Aufer a nobis (lit)</i>	56v	<i>Aufer a nobis</i> etc. et <i>Miserere</i> etc. 35
	Après que les clercs on chanté <i>Exaudi</i> dans lequel ils invoquent les Saints dont ils prennent les noms des litanies ordinaires p. 31. Après l'invocation de plusieurs saints au lieu d'ora ils disent Orate pro nobis. En rentrant dans le choeur de l'église Cathédrale on chante <i>Positis</i> 34.	

1. rogáció

F-Pm 541	F-CECm 15	F-CECm 18	F-CECm 20
Ad Sanctum Petrum			In processionibus rogationum Ant.
<i>Exsurge Domine</i> 1 ¹⁰⁴	57v <i>Exsurge Domine</i>	37r <i>Exsurge Domine</i> ¹⁰⁵	44v <i>Exsurge Domine</i> 50r
	Postea pergimus ad Sanctum Memmium et incipit cantor antiphonae quae sequitur		
<i>De Ierusalem</i> 3	57v <i>De Ierusalem</i>	37r <i>De Ierusalem</i>	45r <i>De Ierusalem</i> 51r
<i>Cum iocunditate</i> 2	57v Cum iocunditate: Quaere in secunda die	Cum iocunditate: Quaere in post antiphonam(?)	<i>Cum iocunditate</i> 50v
		<i>Inter natos mulierum</i>	45v
<i>Civitatem</i> 4	57v		<i>Civitatem istam</i> 51v
<i>57v Dicamus omnes + Domine miserere</i> (Lit) 9	57v		
<i>Fulgebunt</i> 6	57v		
<i>Ecce populus</i> 5	57v <i>Ecce nunc populus custodiens</i> (A)	37v <i>Ecce populus custodiens</i> (A)	45v

¹⁰⁴ Miután a foliószámok nem adnak rá egyértelmű utalást, ezekkel a számokkal jelzem a tételek sorrendjét a forrásban. Táblázatban való elhelyezkedésük a Szent Péter-apátság forrásaihoz igazodik.

¹⁰⁵ Mintha közvetlenül a tétel előtt el lenne vágva a lap, és egy húsvéti verzikus és oráció látszik előtte. Semmi utalás a rogációra (nincs rubrika).

1. rogáció

F-Pm 541	F-CECm 15	F-CECm 18	F-CECm 20
	<i>Custodit Dominus animas</i> (V?) 38r	<i>Custodit Dominus animas</i> (V?) 46r	
	<i>In sanctis gloriosis</i> (A) 38v	<i>In sanctis gloriosis</i> (A) 46v	
	<i>Annunciate inter gentes gloriam</i> 39r (A)	<i>Annunciate inter gentes gloriam</i> 46v (A)	
	<i>Plateae Ierusalem</i> (A) 39v	<i>Plateae Ierusalem</i> (A) 47r	
	<i>Ierusalem civitas sancta</i> (A) 39v	<i>Ierusalem civitas sancta</i> (A) 47v	
<i>Propitius esto</i> 7	57v <i>Propitius esto</i> (A) 40r	<i>Propitius esto</i> (A) 47v	
	<i>Ego sum Deus</i> (A) 40r	<i>Ego sum Deus</i> (A) 48r	
<i>Populus Sion</i> 8	57v <i>Populus Sion</i> (A) 40v	<i>Populus Sion</i> (A) 48v	
	<i>Domine Deus noster</i> (A) 42r	<i>Domine Deus noster</i> (A) 49r	
	<i>Confitemini Domino</i> (A) 42r	<i>Confitemini Domino</i> (A) 49v	
	<i>Exclamemus omnes</i> (A) 42v	<i>Exclamemus omnes</i> (A) 49v	
	<i>Parce Domine</i> (A) 43r	<i>Parce Domine</i> (A) 50r	
	<i>Iniquitates nostrae</i> (A) 43r	<i>Iniquitates nostrae</i> (A) 50v	
	Ante templum sci Joannis Baptistae		
	<i>Perpetuis nos</i> (A) 43v	<i>Perpetuis nos</i> ¹⁰⁶ (A) 51r	
	Ante crucifixum scae Memmi, cantor incipit Responsorium quod sequitur	Ante crucifixum sci Memmii, cantor incipit respond(sic!) quod sequitur	
	<i>Alme decus confessorum</i> 44r	<i>Alme decus confessorum</i> 51r	

¹⁰⁶ Nincs rubrika, de a Perpetuis nos Keresztelő Szent Jánosról szól.

1. rogáció

F-Pm 541	F-CECm 15	F-CECm 18	F-CECm 20
	Post ea cantor et succentor stantes ante Crucifixum cantant ¹⁰⁷ versus quod sequitur.	Post ea cantor et succentor stantes ante Crucifixum cantant versus qui sequitur. Conventus recipit Agnus Dei	
	<i>Agnus Dei</i> (lit)	45r <i>Agnus Dei</i> (lit)	52r <i>Clamemus omnes una voce: Domine miserere.</i> (lit) 52
	Hanc missam quae sequitur cantamus ad Sanctum Memmium et ad Sanctum Stephanum		
Missa <i>Exaudivit</i> . In hac missa fiunt commemorationes de resurrectione, de Sancto Petro, de Sancto Elaphio, de sanctis quarum erit nativitatis et de omnibus sanctis.	<i>Exaudivit</i>	47r <i>Exaudivit</i>	54r
	Post missam cantor et succentor cantant versus qui sequitur:	Post missam cantor et succentor cantat versus qui sequitur:	
59r <i>Kyrie</i> (Lit)	<i>Sancte sanctorum Deus</i>	49r <i>Sancte sanctorum Deus</i>	56r

¹⁰⁷ A rubrikában a pontos szó: *tontant*, ami valószínűleg elírás, a *cantant* és a *tonant* szó összekeverésével. Az F-CECm 16, 46r rubrikája alapján javítva.

1. rogáció

F-Pm 541	F-CECm 15	F-CECm 18	F-CECm 20
	Supra tuni has sanctibus in introitu templim reincipitur <i>Sancte Petre. Et conventus respondet. Rex Apostolorum.</i> Ante Crucifixum		
	<i>Christus resurgens</i>		
	Dominus abbas vel prior dixit versus et collectam.		

2. rogáció

F-Pm 541	F-CECm 20	F-CECm 362	F-CECm 403
Ad Sanctum Memmium	De tempore pestis	St. Loup	
	<i>Aufer a nobis (lit)</i>	95	
<i>Exsurge</i>	59v <i>Exsurge Domine</i>	96r <i>Exsurge</i>	73. <i>Exsurge</i> 107
<i>Cum iocunditate</i>	59v <i>Cum iocunditate</i>	96r	<i>Populus Sion</i> 110.
<i>De Ierusalem</i>	59v <i>De Ierusalem</i>	96v	
<i>Genti peccatrici (R)</i>	59v (<i>Genti peccatrici</i>	100r)	
	<i>Civitatem istam</i>	97r	
	<i>Fulgebunt iusti</i>	97v	
	<i>Dicamus omnes: Domine miserere.</i>	98	
	(<i>Kyrie</i>	99v)	

2. rogáció

F-Pm 541	F-CECm 20	F-CECm 362	F-CECm 403
In vico ante forum			
<i>Sint lumbi vestri</i> (A)	60r	<i>Sint lumbi vestri</i> (A)	100v
<i>Domine Deus noster</i> (A)	60r	<i>Domine Deus noster</i> (A)	101r
<i>Confitemini Domino</i> (A)	60v	<i>Confitemini Domino</i> (A)	101r
<i>Oremus dilectissimi</i> (Aproc)	60v	<i>Oremus dilectissimi</i> (A)	101v
Ant. <i>Timor et tremor</i> ut supra.	61v	<i>Timor et tremor</i> (A)	102v
Duo diaconi ante Crucifixum:			
<i>Agnus Dei.</i>		<i>Agnus Dei</i>	104v
Ante altare: <i>Exaudi Deus.</i>			
Missa: <i>Exaudivit</i>			
Missa: <i>Exaudivit</i>		<i>Exaudivit</i>	105r
<i>All. Propitius esto</i>	61v		
Post missam idem diaconi ante altare incipiant.			
<i>Sancte sanctorum Deus immortalis</i> (Lit)	62r	<i>Sancte sanctorum Deus immortalis</i>	105v
Post haec exeuntes revertimus cantando letaniam.			
		<i>Populus Sion</i>	75.
		<i>Exaudi Domine deprecationem</i>	76.

3. rogáció

F-Pm 541	F-CECm 15	F-CECm 18	F-CECm 20
<i>Exsurge</i>	62v FERIA tertia incipitur a cantore <i>Exsurge.</i>	51v FERIA tertia incipitur a cantore <i>Exsurge.</i>	58r <i>Exsurge</i> 106r
			<i>Cum iocunditate</i> 106r
			<i>De Ierusalem</i> 106r
			<i>Parce Domine, parce populo tuo.</i> 106r
			<i>Miserere Pater juste et omnibus indulgentiam dona (lit)</i> ¹⁰⁸ 106v
F-Pm 541	F-CECm 15	F-CECm 18	
Ad Sanctum Sulpicium	Cetera omnia ut supra heritum fuit. Extra templum incipitur a cantore	Cetera omnia ut supra heritum fuit. Extra templum incipitur a cantores antiphonae quae sequitur	
<i>Cum iocunditate</i>	62v <i>Cum iocunditate</i>	51v <i>Cum iocunditate</i>	58r
<i>De Ierusalem</i>	62v		
	<i>Ecce populus custodiens</i>	52r <i>Ecce populus custodiens</i>	58v
	<i>Propitius esto</i>	52v <i>Propitius esto</i>	59r
	<i>Ambulate sancti Dei ingredimini</i>	52v <i>Ambulate sancti Dei ingredimini</i>	59r
	<i>Ambulate sancti Dei ad locum</i>	53r <i>Ambulate sancti Dei ad locum</i>	59v

¹⁰⁸ A vége hiányzik.

3. rogáció

F-Pm 541	F-CECm 15	F-CECm 18
	<i>Ego sum Deus</i>	53v <i>Ego sum Deus</i> 60r
	Ante templum sancti Nichasii	54r Ante templum sancti Nichasii
	<i>Gaudent in caelis animae sanctorum</i>	54r <i>Gaudent in caelis animae sanctorum</i> 60v
	<i>Populus Sion</i>	54v <i>Populus Sion</i> 60v
	<i>Parce Domine</i>	55r <i>Parce Domine</i> 61r
	Supra pontem Alpini canate	55v Supra pontem de pute sava ant.:
	<i>Cum pervenisset</i>	55v <i>Cum pervenisset</i> 61v
<i>Parce Domine parce populo</i> (A)	62v	
Intrantes ecclesiam Sancti Sulpicii		
<i>Confessor Domini Sulpici</i> (R)	62v 95r	
Duo canonici Sancti Memmii cantant hos versus		
<i>Miserere Pater iuste</i> (Lit)	63r	
ad ecclesiam omnium sanctorum		
<i>Domine imminuti sumus</i> (A)	64r	
<i>Exclamemus omnes ad Dominum</i> (A)	64v	
Intrantes ecclesiam omnium sanctorum		
<i>Salvator mundi</i> (A)	64v 10r	
Qua finita duo canonici eiusdem ecclesiae cantant hos versus.		
<i>Clamemus omnes una voce</i> (lit)	65r	

3. rogáció

F-Pm 541		F-CECm 15		F-CECm 18	
Post haec canonici de insula remanentibus. Nos et monachii Sancti Petri et canonici Sancti Memmii pergimus ad Sanctam Mariam cantantes responsorium.					
		<i>Vigilate ergo</i>		56v	
		Supra pontem qui nauta dicitur:		Supra pontem qui nauda dicitur: 62v	
<i>Muro tuo inexpugnabili</i> (R)	66r	<i>Muro tuo inexpugnabili</i>	57r	<i>Muro tuo inexpugnabili.</i>	
		Ante crucifixum sci Stephani		Ante crucifixum sci Stephani	
		<i>Ave senior Stephane</i> (A)		57v <i>Ave senior Stephane</i> (A) 63r	
<i>Iniquitates nostrae</i> (A)	66v				
Inter sanctum Germanum et Sanctum Alpinum		Ante templum sci Alpini ¹⁰⁹		Ante templum sci Alpini	
<i>Sint lumbi vestri</i> (R)	66v	<i>Sint lumbi vestri</i> (R)	56r	<i>Sint lumbi vestri</i> (R) (V: <i>Vigilate ergo</i>) 62r	
Intrantes ecclesiam Beatae Mariae cantamus hanc antiphonam					
<i>Alma</i> (A)	67r				
Qua finita duo presbyteri nostri ¹¹⁰ incipiunt letaniam					
<i>Kyrie</i> (Lit)	67r				

¹⁰⁹ Amint azt a fólió-szám is jelzi, a *Cum pervenisset* után következik.

¹¹⁰ Székesegyházi presbiter.

3. rogáció

F-Pm 541	F-CECm 15	F-CECm 18	
Postquam dicitur <i>Sancta Maria</i> . Canonici eiusdem ecclesiae remanentibus. Ibi monachi Sancti Petri et canonici Sancti Memmii letanias agentes redeunt ad ecclesias suas et nos ad nostram perficiendo letaniam.			
		Post missam	
		<i>Aufer a nobis</i>	64r
F-CECm 362		F-CECm 403	
<i>Exsurge</i> (rubr)	82. <i>Exsurge</i>	117	
Aux églises de Saint Sulpice, de Toussaints, et de N. Dame			
<i>Domine non est alius Deus</i>	86.		

Vigilia Ascensionis

F-CECm 15	F-CECm 18
In vigilia Ascensionis Domini canonici sancti Memmii veniunt ad ecclesiam nostram et cantant ante crucifixum	In vigilia Ascensionis Domini canonici Sancti Memmii veniunt ad ecclesiam maiorem ¹¹¹ et cantant ante Crucifixum:
<i>R/ Cornelius centurio.</i>	<i>R/ Cornelius centurio</i>
Post ea intrant in choro nostro. Si tempus est oportum cantor noster incipit <i>Exsurge</i> . Hebdomadarius dicit collectam. Post ea nos cum canonici sancti Memmi pergimus ad sanctum Stephanum. Tunc cantor noster incipit	Postea intrant in chorum. Si tempus oportum cantor noster incipit <i>Exsurge</i> . Hebdomadarius dicit collectam. Postea nos cum supradictis pergimus ad sanctum Stephanum. Tunc cantor noster incipit
<i>De Ierusalem vel Cum iocunditate.</i>	<i>De Ierusalem vel Cum iocunditate.</i>
Cetera omnia sicut in libris Sancti Memmii habetur vel sicut in feria tertia habuimus.	Cetera omnia sicut in libris supradictis habetur vel sicut in feria tertia.

¹¹¹ Nem egyértelmű a rövidítés.

ORSOLYA CSOMÓ

Common Processions in a French Episcopal Center
in the 15th–18th Centuries

For great and imposing ceremonies the different churches in a city would hold common processions during the Middle Ages. The present essay examines this phenomenon in connection with the episcopal center of Châlons-en-Champagne. As a starting point of the investigation a processional of the cathedral of Châlons-en-Champagne was selected (Paris, Bibliothèque Mazarine, No. 541, from 1544). Since the processional practices of the other churches in Châlons-en-Champagne are very well documented, sufficient processions can be used as comparative and complementary sources in order to describe the processions of the city made by all the churches in common. These are: for Palm Sunday, Easter Week, Major and Minor Litanies, Monday and Tuesday of Pentecost, and a general civic procession. In this paper I examine the similarities among the different sources in the liturgical placements of the chants, the relationship between the uses of the different churches and the role of the different clerical participants.



SZACSVAI KIM KATALIN

Az Erkel-műhely kezdetei

Közös munka az *Erzsébet* előtti színpadi zenékben

Az első bécsi híradásokat követően a magyar sajtó 1857. február 20-án számolt be első alkalommal az *Erzsébet* „alkalmi díszmű” előkészületeiről. A Nemzeti Színház lapja, a *Déliab* február 22-én tett róla említést, és eleve többszerzős darabként harangozta be. Erkel kizárólag ekkor vett részt társszerzőként opera komponálásában. A második felvonás megírását vállalta el, és az idő rövidsége miatt (a bemutatóra az 1857. május 6-i díszelőadáson került sor), karrierje során először, kiegészítő bevonására is rákényszerült. A közös munka ekkor már nem volt előzmény nélküli alkotói műhelyében, arra egyéb színpadi műfajokhoz tartozó kísérezenei, illetve zenei betétei is alkalmat adtak. Vajon milyen természetű volt az *Erzsébet* előtti együttműködés, és milyen mértékben használt fel Erkel a színházi üzem által megkövetelt munkái során idegen anyagokat? Ezekre a kérdésekre keresi a választ a jelen tanulmány.

1. Erkel és a népszínmű

Erkelt a *Hunyadi László* 1844-es és az *Erzsébet* 1857-es bemutatója közötti években is foglalkoztatta az operakomponálás (ekkor dolgozott a *Bánk bán*on is), a Nemzeti Színház repertoárját azonban csupán népszínművekhez (6/7 népszínmű),¹ vala-

¹ Szigligeti Ede: *Két pisztoly*, 1844 (vegyes lejegyzésű autográf partitúra, a továbbiakban AU, valamint négy különböző korú nemzeti színházi szólamanyagegyüttes, a továbbiakban NSZ: OSZK Zeneműtár, Népszínházi Gyűjtemény 1312/I–II, Népszínházi Gyűjtemény 403); *A zsidó*, 1844 (vegyes lejegyzésű AU és a bemutató NSZ: OSZK Zeneműtár, Népszínházi Gyűjtemény 815/4); *Debreceni rüpdök*, 1845 (újabbban előkerült anyagáról lásd a jelen tanulmány 201–203. oldalát); *A rab*, 1845 (két bemutató korabeli NSZ és újabbban előkerült AU: OSZK Zeneműtár, Népszínházi Gyűjtemény 615); *Egy székrény rejtelve*, 1846 (AU és a bemutató NSZ: OSZK Zeneműtár, Népszínházi Gyűjtemény 1299); Pajor Nina: *Székely leány Pesten*, 1855 (zenéje ismeretlen). Ney Ferenc: *A kalandor* (1844) című népszínművéhez írt esetleges betétről lásd alább.

mint egy-egy drámához (Kovács Pál: *Nemesek hadnagya*, 1844), pantomimhez (*Sakk-játék*, 1853), illetve melodramához (Degré Alajos: *Salvator Rosa*, 1855) szerzett, illetve „szerkesztett” zenével gazdagította.² E műfajok – a *Kegyenc*³ és az újabban előkerült *Orgia-tánc* balettzene⁴ kivételével – kizárólag ebben a periódusban jutottak szerephez életművében. Népszínművekhez írt betétszámainak, illetve színpadi kísérőzenéinek többsége az 1844–1846-os nemzeti színházi bemutatók számára készült, közülük négy már a *Hunyadi* premierjét (1844. január 27.) követő hónapokban színre került.

A népszínművek térhódítása a Nemzeti Színház repertoárján Szigligeti Ede *Szökött katonájával* kezdődött (1843. november 27.). A darabban a korábbi műsor-retegek számos eleme továbbélt, váratlanul nagy sikernek örvendő bemutatóját mégis egy új színjátéktípus születéseként jegyzi a színháztörténet. A *Szökött katona* Szerdahelyi József által szerkesztett zenéje,⁵ a vaudeville-ekhez hasonlóan, quodlibetszerűen összeválogatott betétekből állt, és a korabeli sajtó alapján nem volt másilyn Ney Ferenc pár hónappal később színre vitt pályadíjas, ám mindössze

² *Nemesek hadnagya* (AU és két korai NSZ: OSZK Zeneműtár, Népszínházi Gyűjtemény 1190); *Salvator Rosa* (vegyes lejegyzésű AU és a bemutató NSZ: OSZK Zeneműtár, Népszínházi Gyűjtemény 669/2); a *Sakk-játék* zenéje ismeretlen. Ebben a periódusban Erkel egyéb nagyobb lélegzetű kompozícióját sem mutatták be.

³ A *Kegyenc* zenéje mindmáig ismeretlen. Súlypéldányát lásd OSZK Színháztörténeti Tár, N. Sz. K. 185. Létezéséről a bemutató színlapja (1841. szeptember 6.) tudósít: „Új eredeti szomorújáték. *Kegyenc*. Szomorújáték 5 felvonásban. Írta gróf Teleki László. Zenéjét készítette Erkel F. nemzeti színházi karmester. Tánczot és csoportozatokat betanította Hasenhuber úr nemzeti színházi balettmester”. A darabot 1931-ig összesen 21 alkalommal adták elő, 1941-ben átdolgozott változatát további 11-szer. Feltehetőleg utóbbi átdolgozás alkalmával kallódhatott el a szerzőnév nélküli autográf kézirat, melyet Major Ervin 1938-ban még látott. Vö. Major Ervin, „Erkel Ferenc műveinek jegyzéke. Második bibliográfiai kísérlet”, in *Írások Erkel Ferencről és a magyar zene korábbi századairól*, szerk. Bónis Ferenc (Budapest: Zeneműkiadó, 1968), 11–43, ide: 20. (A továbbiakban: Major mj), valamint Legány Dezső, *Erkel Ferenc művei és korabeli történetük* (Budapest: Zeneműkiadó, 1975), 31. (A továbbiakban: Legány mj)

⁴ Az *Orgia-tánc* autográf kézírata Erkel Gyula feldolgozás alatt álló hagyatékából került elő (OSZK Zeneműtár). A 12 oldalas kézirat két egymásba fűzött, B-dúr és Esz-dúr táncot tartalmaz, melyeket Erkel az első tánc ismétlése után rövid Codával zárt le. Az autográf vezérkönyvként is szolgált, erre utalnak Erkel későbbi, piros ceruzás előadási bejegyzései. Lásd még a darab bemutatójának színlapját (1842. február 1.): „Fáncsy Lajos rendező javára./ Először:/ Dionysia./ Farsangi életkép 1842-ben:/ Élő alakok által ábrázolva 2 szakaszban; rendezte a jutalmazandó.” Ezen belül az „Élv-koszorú”-ban első helyen: „a) Orgia-tánc, el’adva a nemzeti színház összes táncszemélyzet által. Betanította Hasenhuber úr, balettmester. Zenéjét írta Erkel úr, nemzeti színházi első karmester.” Az „Élv-koszorú” további „alkatrészei”: Gioacchino Rossini, *A sevillai borbélyból* Figaro első áriája (ea.: Szerdahelyi József), Vachott Sándor, *A futó csillag*, költemény (ea.: Laborfalvi Róza), Vincenzo Bellini, *Rómeó és Júliából* [*I Capuleti e i Montecchi*] párdal (ea.: Markovitsné Schmidt Aloysia és Henriette Carl).

⁵ Vö. bemutató színlap (1843. november 25.): „Először:/ Szökött katona./ Eredeti színmű [sic] népdalokkal, tánczcal, 3 szakaszban. Írta Szigligeti, zenéjét szerkeszté Szerdahelyi. [...] A játékot Ellenbogen Adolf magyar ouvertúrája előzendi meg.” A bemutató színlapja ezenkívül „körtánc”-ot említ a harmadik szakaszban, az 1844. február 26-i színlap ugyanitt „Csikós táncz”-ról szól. Lásd még Szerdahelyi AU és 1876-os MS, valamint NSZ (OSZK Zeneműtár, Népszínházi Gyűjtemény 713).

három előadást megért népszínművének, *A kalandornak a zenéje sem*.⁶ A színlap ezúttal nem nevezi meg a zenei betétek szerzőjét és/vagy szerkesztőjét,⁷ az előadás kritikáiban tett említések és a darab cenzori példányában szereplő bejegyzések azonban ezúttal is vegyes zenei anyagot körvonalaznak: verbunkos és több „már gyakran látott más tánc”, illetve Bartay Endre *Csel* (1839) című vígoperájából átvett toborzó⁸ szöveg az első felvonásban, a *Fóti dal* – feltehetően Vörösmarty versének Thern Károly-féle 1842-es megzenésítése – a második,⁹ a *Szózat*,¹⁰ majd záró számként a Rákóczi-induló a harmadik felvonásban.¹¹

Mintegy két héttel *A kalandor* előadásait követően, 1844. március 9-én a „cs. kir. főherczeg Nádor ő fensége születése napja tiszteletére ünnepélyes kivilágításával a

- ⁶ Bemutató színlap: „ÚJ EREDETI NÉPSZÍNMŰ/ NEMZETI SZÍNHÁZ/ Pest. Szombaton, Február 24-én, 1844/ Először:/ A kalandor./ 1843-ban a nemzeti színház igazgatója által kitett 50 arany pályadíjt elnyert eredeti látványos népszínmű 3 szakaszban./ Írta Ney Ferencz.” Az előadás kritikáit idézi Legány mj, 47.
- ⁷ Major mj, 23 szerint: „Zenéjét összeállította Erkel Ferenc”. Ez valószínűleg téves következtetés. Legány csupán a *Haramják kara* kapcsán hozza összefüggésbe Erkel a darabbal. A kórusról lásd még a jelen tanulmány 200–201. oldalát.
- ⁸ Főszöveg első adat *Pester Tageblatt* (1844. február 27.), Bartay toborzójának említése *Honderű* (1844. március 2.). Az 1. felv. további zenei betétei a cenzori példány alapján (OSZK Színház-történeti Társ., N. Sz. K. 91): 3. jel.: „Tánc”; 11. jel.: vegyes tömeg, közöttük verklisek, azaz „hangolyások játszanak, ’s van keringő, ’s mindenféle nép táncz”; majd ugyanebben a jelenetben: „czigányok jőnek – más tánczcsapat foglalja el a tért; – magyart tánczolnak”; később ugyanitt: „jó két hárfás leány s játszani kezdenek”.
- ⁹ Vö. cenzori példány 2. felv., 7. jel., a kézirat alaprétegéhez tartozó bejegyzés: „fiatalság jó, először czigányok /: zene kíséretében a Fóti dalt éneklék, s aztán asztalok mellé települnek”.
- ¹⁰ Vö. cenzori példány 3. felv. 7. jel.: „Várhegyi (: több fiatal emberrel jó :) Barátim! énekeljük el a »Szózatot« – hadd hallja ez a sok ember, mit tesz magyarnak lenni. (: Czigányok játszanak. – a’ fiatalság zene kísérete mellett éneklé a Szózatot:).” Nem tudjuk, hogy a *Szózat*, melyik megzenésítése szólt meg ekkor. Major szerint a pályadíjas Egressy Béni (újabb, harmadik), talán épp Erkel által meghangszerelt megzenésítését, valamint Erkel saját változatát 1843. május 30-án mutatták be a Nemzeti Színházban. Vö. Major mj, 20–21, Legány mj, 32–33. A datáláshoz lásd még Somfai László, „Az Erkel-kéziratok problémái”, in *Az opera történetéből*, szerk. Szabolcsi Bence–Bartha Dénes (Budapest: Akadémiai kiadó, 1961), 106–107. (Zenetudományi tanulmányok 9).
- ¹¹ Vö. cenzori példány 3. felv. 8. jel.: a táncosok „különbféle tánczokat adnak elő”, a felv. végén: „*Rákóczi induló tábori zenével, mi közben a háttérben a tüzijáték ég, taps és ujjongás.*” Ez a zárókép. Legány nem tud *A kalandorban* előadott Rákóczi-indulóról. Szinte biztos hogy a Nemzeti Színház zenekara által már korábban is játszott változat szólt meg. Ezek egyike volt, melyet 1839. március 23-án, Földváry Gábor, a Magyar Színház igazgatói választmánya elnökének tiszteletére adtak elő. A zenét nem ismerjük, de az igényes műsor alapján, melyről a *Honművész* számolt be (1839. március 28.) Legány felveti Erkel szerzőségét. Az est karmestere nem lehetett más, mint maga Erkel, akinek zongorára és zenekarra írt, szintén máig ismeretlen *Phantasia és változatok Rákóczy erdélyies nótájára* című műve előtt (bemutató 1838. november 30.) a Nemzeti Színház „tagjai semmilyen Rákóczi-motívumos művet nem játszottak” (Legány mj, 24). Az utóbbi darab pedig feltehetőleg azonos (Major mj, 16) vagy „közel rokona” (Legány mj, 25) a zenekari Rákóczi-induló előadását pár nappal követő hangversenyen (1839. március 31.) is szerepelt fantáziának (*Phantasia klavirra az erdélyi Rákóczi-dal themájára*). A Rákóczi-induló egyébként 1839 után is többször elhangzott, többek között a Földváry Gábornak egy évvel később, 1840. március 23-án adott éjjeli zene alkalmával is, ekkor *A kalandor* betétei közé is felvett, Bartay *Csel* című operájából kölcsönzött népszerű toborzó társaságában. Utóbbihoz lásd *Honművész*, 1840. március 29., idézi Legány mj, 24.

nézőhelynek”¹² a Nemzeti Színház bemutatta az igazgatói pályázaton második díjjal jutalmazott népszínművet, Szigligeti Ede *Két pisztolyát* is. A különleges igényrel készült és előkészített darab elsőprő sikert aratott. Kerényi Ferenc szerint Szigligeti határozottan és tudatosan formálta az új színjátéktípust: a „*Két pisztoly* előtt a magyar színpadon nem akadt darab, amely ennyire a komplex hatás eszközeire épített volna, Szigligeti a Nemzeti Színház lehetőségeinek teljességét igényelte”.¹³ A szövegíró igényessége a darab zenei megoldására is kiterjedt. Szigligetinek a szöveg mellett a zenei betétek kiválasztására is gondja volt, fennmaradt fogalmazványának tanúsága szerint¹⁴ ezekről (részben legalábbis) maga határozott. A zenei anyag „szerkesztésével” a színház Erkel bízta meg. A döntésben – a minőségre való törekvésen túl – minden bizonnyal szerepet játszott az a figyelem is, melyben a frissen elkészült *Hunyadi László* szerzője a közönség és kritika részéről egyaránt részesült. Nem zárható ki ugyanakkor az sem, hogy maga Erkel is szívesen kapcsolódott be a születőben lévő játéktípus kezdeti munkálataiba. Erre utal az is, hogy nemcsak a *Két pisztolyhoz*, hanem a soron következő, pár hónappal később bemutatott újabb Szigligeti-darabhoz, *A zsidóhoz* (1844. július 27.) is a nevét adta, mindkét esetben, mint a népdalokkal és táncokkal fűszerezett népszínművek zenéjének „szerkesztője”.¹⁵ Az effajta segítségnyújtást a későbbiekben sem tagadta meg, de ezt már lényegében anonim módon, a háttérben maradvra tette. Az Erkel-kutatás további négy esetben jelezte közreműködését a Nemzeti Színházban bemutatott népszínművek, illetve drámák kapcsán: a *Nemesek hadnagya* (1844. augusztus 22.) és az *Egy szekrény rejtelve* (1846. február 28.) esetében az autográf partitúra, *A kalandorban* az autográfon található utólagos attribúció, a *Debreceni rüppöknél* (1845. január 4.) és *A rabnál* (1845. június 2.) csupán a bemutató színlap-adata (az „E.” kezdőbetűvel jelzett zenei szerkesztő) szolgált alapul a szerzőség feltételezéséhez.¹⁶ A népszínművek némileg kibővült forrásanyagának újbóli vizsgálata a fenti attribúciókat részben visszaigazolja, ugyanakkor úgy tűnik, Erkel népszínműi tevékenységéről, közreműködésének mértékéről, szerzőséghez való viszonyáról és magukról a részvételével szerkesztett darabokról kialakított elképzeléseinket több ponton mégis revideálnunk kell.

¹² *Nemzeti Színházi zsebkönyv az 1845-ik évre*, Pesten 1844 (az 1843. december 1.–1844. december 1. közötti előadások jegyzékével).

¹³ Vö. Kerényi Ferenc, „Nemzeti színház a polgári forradalom előestéjén (1840–1848)”, in *Magyar Színháztörténet 1790–1873*, szerk. Kerényi Ferenc (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1990), 315.

¹⁴ Lásd Szigligeti Ede: *Két pisztoly*, fogalmazvány (OSZK Színháztörténeti Tár, N. Sz. K. 92/1) és nemzeti színházi sűgőpéldány (OSZK Színháztörténeti Tár, N. Sz. K. 92).

¹⁵ Lásd a bemutatók színlapjait, *Két pisztoly*: „Eredeti színmű [sic] 3 szakaszban, népdalokkal és tánczsal. Zenéjét szerkesztette Erkel Ferencz”; *A zsidó*: „Eredeti népszínmű [sic] 4 szakaszban, népdalokkal. Zenéjét szerkeszté Erkel Ferencz”.

¹⁶ *Debreceni rüppök*: „Eredeti népszínmű 3 szakaszban, népdalokkal, táncsal. Zenéjét szerkeszté E.”; *A rab*: „Eredeti színmű [sic] 3 szakaszban, népdalokkal. Írta Szigligeti, zenéjét szerkeszté E. E színmű új magyar előzenéjét írta Doppler Ferencz”. A két darab Major Ervin (1969) és Legány Dezső (1972/1975) műjegyzékeinek tételei között is szerepel *A Debreceni rüppökkel* kapcsolatban elsőként Bónis Ferenc vetette fel Erkel szerzőségét. Vö. Bónis Ferenc, „Erkel Ferenc”, in *Zenei lexikon*, szerk. Bartha Dénes (Budapest: Zeneműkiadó, 1965), 1. kötet, 574.

2. Erkel népszínműbetéteinek dallamai

Erkel népszínműzenéinek dallamanyagával kapcsolatban mindeddig csupán szorványadatokat közölt az Erkel-kutatás. Major Ervin műjegyzéke óta tudomásom szerint Erkel-kutató e kérdéssel nem foglalkozott rendszeresen,¹⁷ Major pedig a maga részéről elsősorban az Erkel által szerkesztett népszínműzenék dallamainak későbbi elterjedéséhez szolgált adalékokkal, miután a népdalkiadványok, melyekben e dallamok után kutatott – az 1843-as Szerdahelyi–Egressy-féle *Magyar dalvirágok*¹⁸ kivételével – a kérdéses népszínműveknél későbbi publikációk. Korábbi előfordulást így csupán a *Két pisztoly* No. 5–7a/c, *A zsidó* No. 7-es és *A rab* No. 3-as zenei betéte esetében mutathatott ki.¹⁹

Erkel népszínműzenéinek eredete népzenei oldalról sem képezte mindeddig szisztematikus feldolgozás tárgyát. 1953-ban, majd 1965-ben Kodály is jelezte e sajnálatos helyzetet, mely mindmáig lényegesen nem változott:

„Még nincs felderítve, milyen forrásból mérítette Erkel a felhasznált népdalokat. Nem vizsgálta senki feldolgozási módját, stílusát. [...] Nincs felderítve, hogy a nem népdalszerű dalok közt – mert ilyen is van – nincsen-e saját szerzeménye. Végül nem kutatva senki, van-e későbbi műveiben valami nyoma a népdallal való kezdeti foglalkozásnak.”²⁰

Kodály szigorú szavai némiképp elfedik, hogy épp saját kezdeményezésére és vezetésével már az 1930-as évektől komoly kutatások folytak a népszínművek és népies dalok területén.²¹ Ez a munka kisebb lendülettel, de a későbbiekben is folytatódott. Eredményeként az MTA Zenetudományi Intézet Népzenei Osztályának

¹⁷ A népszínművek zenei anyagát újabban Papp Mónika kutatja. Lásd *A népszínművek zenei emlékei (1843–1875)* (LFZE Zenetudományi diplomadolgozat, 2000). A dolgozat tizenkét reprezentatív népszínművet tekint át, közöttük a *Két pisztolyt*. Elsősorban a stílusjegyekre koncentrált, filológiai kérdéseket nem érint, s a dallamok forrásainak szisztematikus feltárásával nem foglalkozik.

¹⁸ Szerdahelyi József és Egressy Béni: *Magyar dalvirágok* (Pest [1843]).

¹⁹ Vö. Major mj, 39–41.

²⁰ Vö. Kodály Zoltán, „Erkel és a népzene”. Rádióelőadás, 1965. augusztus 17., Kossuth Rádió, in *Kodály Zoltán. Visszatekintés 3. Hátrahagyott írások, beszédek, nyilatkozatok*, közr. Bónis Ferenc (Budapest: Argumentum, 2007), 408–409. (Kodály 1921-es, első Erkelről írt, 1953/1960-ban *Utóhanggal* ellátott tanulmányának átdolgozott szövege.) Maga Erkel Kodály három előadásának, illetve cikkének volt kizárólagos témája, ezenkívül (az érintőleges említéseket nem számítva) mintegy huszonegyszer jelent meg Kodály írásaiban, első alkalommal 1921-ben, utoljára 1966-ban. Vö. Bónis Ferenc, „Erkel alakja Kodály írásaiban”, *Forrás. Szépirodalmi, szociográfiai, művészeti folyóirat* 41 (2009/5): 117–122, ide: 117.

²¹ Kodály ezirányú kezdeményezéseiről összefoglalóan lásd Szalay Olga, *Kodály, a népzene-kutató és tudományos műhelye* (Budapest: Akadémiai kiadó, 2004), 194–199, 339–340. Szalay megállapítása szerint Kodály „zenei rendjébe már szinte kezdetektől, nagyobb mennyiségben pedig a harmincas évektől bedolgozta a népi vonatkozású 19. századi kéziratok és publikációk minden hozzáférhető anyagát”, uo., 339. E gazdag kutatási anyag egy részét Kerényi György publikálta a Kodály által főszerkesztett *Népzenei könyvtár* 1961-ben megjelent harmadik kötetében. Sajnálatos módon e kiadvány eredményeit Legány nem hasznosította műjegyzékében, és nem foglalkozott az MTA Népzene-kutató Csoport jegyzet- és támlapanyagával sem.

jegyzetanyaga, támlapjai, valamint publikációi mára számos új adattal egészítették ki Major műjegyzékének dallamtörténeti függelékét. (Lásd a népszínművek zenei anyagának incipites jegyzékét a jelen tanulmány végén.)²² A népzenei dallamkatalógusok régi és új bejegyzéseinek összegzése több tanulsággal járt. Mindenekelőtt, azt gondolom le kell mondanunk az Erkel-kutatás azon konszenzust élvező elképzeléséről miszerint a népszínműveken dolgozva a komponista maga is hozzájárult volna a népies dalrepertoár bővítéséhez.²³ A népszínművekkel való foglalatosság Erkel nem ösztönözte népies dalok komponálására, közreműködése e területen kimerült az átvett dallamok többszólamúsításában és hangszerelésében.²⁴ Népszínmű-betéteiben többnyire más szerzőktől származó népies dalokat, illetve népdalokat használt fel,²⁵ melyek, néhány kivételtől eltekintve, a bemutatónál korábbi kéziratossá vagy nyomtatott gyűjteményekben is előfordulnak. Viszonyulásának hátterében minden bizonnyal egyfajta érdektelenségnek is lennie kellett – a verbunkostól eltérően, a vegyes eredetű, jellegzetesen magyarosnak érzett fordulatokat gyakran nélkülöző népies dalrepertoár a *Névtelen hősök* kivételével operáin sem hagyott mélyebb nyomot²⁶ –, ugyanakkor a népszínművek területén, ez a fajta hozzáállás nem volt egyedi jelenség, sőt a darabok zenei szerkesztője/szerzője talán így felelt meg leginkább a vele szemben támasztott elvárásoknak. A népszínművekkel a színház nem műzenét, hanem a „nép” zenéjét kívánta reflektor fénybe állítani. A

²² E helyen mondok köszönetet Domokos Máriának, az MTA Zenetudományi Intézet Népzenei Osztálya vezetőjének, aki nem csupán Kodály néhány e tárgyban közölt írására hívta fel a figyelmet, hanem értékes segítséget nyújtott az Erkel által szerkesztett népszínművek anyagához tartozó dallamok adatainak gyűjtésében is.

²³ Lásd többek között Legány Dezső, „Erkel Ferenc”, in *New Grove: Dictionary of Music* 2nd edition, ed. Stanley Sadie (London: Macmillan Publishers Ltd., 2001), Vol. 8, 297: „In his perpetual and enthusiastic search for fresh librettos, Erkel was also aiming at a new and native genre, the népszínmű, popular plays with musical insertions resembling the English ballad opera. His close imitation of Hungarian melodies of the time, even to the point of taking over some of them unaltered, gave his interpolations of popular songs and original songs composed in the same style an immediate and lasting success.”

²⁴ Kodály külön felhívja a figyelmet Erkel ötletgazdag feldolgozási módjára. Ennek egyik példaként említi a *Két pisztoly* kanasztáncát, épp azt a számot, mellyel kapcsolatban a *Pester Tageblatt* (1844. március 13.) korabeli kritikusa megjegyzi, hogy ez nem felelt meg a várakozásoknak. Vö. Kodály, „*Erkel és a népzene*”, 408–409; Legány mj, 49.

²⁵ A népies dalok és népdalok aránya a népszínművekben és a korabeli úgynevezett népdalkiadványokban általában az előbbiekre javára billent el: „Nem népdal kerül azután közönség elé, hanem a virágkorát élő népies műdal sikeres énekesek közreadásában (Füredi, Bognár). Vidéken és Pesten egyaránt hódít a népszínmű, mely a népies műdal elsőszámú terjesztője, s melyben olykor-olykor néhány népdal is szerepel. Olyan népdaltípusok, melyeket a korabeli publikum elfogad: feszes ritmusú duda nóták, ugoros-síratós (diatonikus) dalok, pentaton kvintváltó táncdalok, a Rákóczi-kort idéző fríg dalok; funkciósműdalok fordulatokkal »kicsinosítva«, »magyaros« ritmizálásban.” Vö. Paksa Katalin, *Magyar népzene kutatás a 19. században* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1988), 72. (Műhelytanulmányok a magyar zenetörténehez 9).

²⁶ Ebben az is szerepet játszott, amit szintén Kodály fogalmazott meg idézett írásában (409.): „Talán túlságosan nagyra látta a távolságot a népdal és opera közt, hogysem áthidalásra döntött kísérletet tett volna. Kár, hogy nem ment tovább.”

színlapok „népdalokat” hirdettek,²⁷ és a népszínművek alkotóinak – a vaudeville-ek szellemében – a népies dalok legnépszerűbb példái közül kellett válogatniuk.²⁸ (A darabok lényegében kordokumentumai a népies dalrepertoár adott időben legdivatosabb, vagy legalábbis a színházat látogató potenciális közönség által leginkább ismert és kedvelt rétegének. A szakirodalom utóbbi szempontból talán túlságosan is kevés figyelmet szentelt eddig a műfajnak.) Ezért jegyezte be Szigligeti már eleve a *Két pisztoly* fogalmazványának alaprétegébe számos zenei betét nyilvánvalóan ismert szövegét, és már ezért sem volt zavaró, ha különböző népszínművekben ugyanazon közkedvelt dalok újra és újra megszólaltak, akár áttemelés, kölcsönzés formájában, akár egy újabb feldolgozásban. A „Jártam kertben rózsák között” dallama például mind az *Egy szekrény rejtelmében* (1846), mind a Szerdahelyi által szerkesztett *Csikós* (1847) zenei betétei között szerepelt. Szerdahelyi nyilván ismerte az Erkel-féle variánszt, ezzel azonos hangnemet választott, de eltérő *Besetzung*ot használva önálló hangszereléssel látta el a dalt, melyet, akárcsak Erkel, a „közzene” részeként kezelt.²⁹

3. Szerzőség. *Phonascusok és Symphoneták*³⁰

Szerzősége természetesen sem Szerdahelyi, sem Erkel nem tartott igényt.³¹ „Zeneszerzője” e korai népszínműveknek egyébként sem volt: a *phonascusok*ról a színlapok nem szóltak, a *symphoneták*at következetes szóhasználattal a zenei betétek szerkesztőiként tüntették fel. A szerző tehát maga a nép lett volna, a felhasznált dallamokat népdalokként reklámozták.³² A feldolgozók munkája a későbbiekben némiképp felértékelődött, és egyre inkább szerzőkként léptek a közönség elé. A kottakiadványok címdalain a népdalokat gyűjtő, összehangosító, zongorára alkalmazó *symphoneták* helyett egyre gyakrabban „eredeti népdalok”, „eredeti magyarok”, „magyar dalok” szerzőivel találkozunk. Bár ez felvethetné a plágium kérdését,

²⁷ „Eredeti színmű [vagy: népszínmű ...] népdalokkal és tánczczal” (*Két pisztoly, Debreceni rüpök*), „Eredeti színmű [vagy: népszínmű ...] népdalokkal” (*Zsidó, A rab, Egy szekrény rejtelve*).

²⁸ A népzenei kutatásokban előforduló adatok alapján számos esetben következtethetünk a kiválasztott dallamok népszerűségére. Lásd például a Függelékben *A rab* No. 4-es „Káka tövén költ a ruca” kezdetű dallamát, amely az 1830-as évekbeli Ombodi énekeskönyvben és K. R. 1839–1843 közötti gyűjteményében is a kötet elején, az 1847-es Fogarasi–Travnyik kiadványban pedig ennek élén szerepel (a kiadványok részletes adatait lásd a Függelékben).

²⁹ Vö. *Egy szekrény rejtelve*, No. 4 AU (vö. 1. lj.) és *Csikós*, No. 16 („Ördög bújjék komámasszony ködmönébe” szöveggel), Szerdahelyi AU (OSZK Zeneműtár, Népszínházi Gyűjtemény 1114/7-es jelzet alatt a Népsz. 1170-es mappában).

³⁰ A párhuzamot Glareanus *Dodekachordonjának* osztályozásával Kodály teszi meg. Lásd Kodály Zoltán, „Magyarország a zenében” (1939), in *Kodály Zoltán, Visszatekintés 2. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok*, közr. Bónis Ferenc (Budapest: Argumentum, 2007), 235–260, ide 237.

³¹ A *Csikós* zenei betéteit már a bemutató évében Szerdahelyi nevének említése nélkül adta ki a kiadó. Mosonyi sem nevezte meg Erkel, amikor a *Két pisztoly* dalait zongorára átírva publikálta. Vö. Mona Ilona: *Magyar zeneműkiadók és tevékenységük 1774–1867* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet 1989), 85, 182, 333. (*Műhelytanulmányok a magyar zenetörténehez 2*).

³² Lásd az 5., 15., 16. és 27. lábjegyzeteket a színlapok szövegeivel.

arról nincs szó sem a korai, sem a későbbi népszínművek vagy publikációk vonatkozásában.³³ A népszínműbetétek dalkomponistáinak feltüntetése legtöbb esetben azért sem lett volna lehetséges, mert a felhasznált dallamok és szövegek többnyire már elvesztették kapcsolatukat eredeti szerzőjükkel, anonim alkotásokként éltek a zeneértő színházlátogató közönség tudatában is. Igaz ugyan, hogy a *phonascusok* megnevezésére gyakran akkor sem került sor, ha ezek esetleg ismertek voltak, a népies dalrepertoár azonban nem a műzene, hanem egyfajta „közzene”, illetve közköltészet részét képezte. Ennek az anyagnak az anonimitás vagy többszerzőség a lényegéhez tartozott, sőt változó szöveggazdák tolla alatt „nyílt szöveg”-ként variálódott.³⁴ Dallamok jogtalan elsajátításáról ezért a népies dalok könnyen anonimá váló repertoárja kapcsán nem is beszélhetünk, ezzel közzenei létmódjának mondanánk ellent. Ez a repertoár nem az elitkultúra részeként jött létre, és visszamenőleg már nem érvényesek rá a műzene szerzőségi normái.³⁵

Az Erkel közreműködésével készült színpadi zenék közül a *phonascust* – talán mivel egy drámáról és nem népszínműről volt szó – csupán a *Nemesek hadnagyának* színlapja nevezte meg („A dalok zenéjét írta Jankó Mihály, a kortesdalt írta Czuczor”). Erről a színlapról viszont épp Erkel neve hiányzott, jöllehet, amint az auto-

³³ Ábrányi Kornél például 1863-ban még anonim kisegítőként írta át zongorára és énekhangra Simonffy 40 dalát (*Dalvirágok. 40 eredeti magyar dal Simonffy Kálmántól [...] kapható Demjén és Sebesnél Pesten*), majd ugyanezt a kiadványt három évvel később a Rózsavölgyinél már saját opusaként, de még Simonffy nevének feltüntetésével jelentette meg (*Dalvirágok. Eredeti 40 magyar dal Simonffy Kálmántól. Összhangostta és zongorára alkalmazá Ábrányi Kornél. Op. 28., Rózsavölgyi, Pl. Nr.: N.G.1274*). 1873-ban pedig *5 magyar népdalának* minden egyes darabjánál szerzőként szerepeltette magát (Pesten, Tábornszky és Parschnál, Pl. Nr.: T. és P.: 218; a 3. számú darab), még annál az egynél is, melynek dallamáról tudhatta, hogy az Simonffy Kálmántól származik. A három publikációt Major Ervin a plágium egyik példájaként említi és különösen mivel Ábrányiról van szó, értetlenül szemléli. Vö. Major Ervin, *A népies magyar műzene és a népzene kapcsolatai* (Budapest: Stádium Sajtóvállalat Részvénytársaság, 1930), 4.

³⁴ Lásd az irodalomtörténezek által újradefiniált közköltészet fogalmát: „A közköltészet általánosan ismert, tömeges terjesztésű verses művek variánsokban létező halmaza, melyet egy adott közösség használ, függetlenül attól, hogy e műveknek van-e ismert szerzője vagy nincs [...]” A „nemzeti nyelvű közköltészet (mint a széles tömegeket szolgáló populáris vagy közkultúra lényeges alkotórésze) a társadalmi elit által létrehozott hivatásos, (sokáig nem is anyanyelvű) írásban rögzített műköltészet és az úgynevezett alávetett és kizsákmányolt osztályok, rétegek saját alkotásának tartott szóbeli, anyanyelvű népköltészet között helyezkedik el, mindkettővel szoros kapcsolatban áll. [...] E költészet névtelensége és nyitottsága elsősorban használatában érvényesült. A kézirat és nyomtatott másolatok ugyanúgy variálták az alapszöveget, szüzsét, mint azt a szóbeli folklóralkotásoknál tapasztaljuk.” Vö. Küllös Imola és munkatársa Csörsz Rumen István (sajtó alá rendezte és bevezetővel ellátta), *Közköltészet I. Mulattatók* (Budapest: Balassi Kiadó, 2000), 20, 24, 27. (Régi Magyar Költők Tára XVIII. század, IV. k., sorozatszerk. Bíró Ferenc).

³⁵ Major elmarasztaló szavait épp az a félreértés szüli, hogy ő a népies dalanyagot a műzene kategóriájába sorolja: „A plágiumok ügye a legnehezebb kérdés, mert nehezen lehet határt vonni a feldolgozás és a plágium közt. Tudjuk, hogy a legtöbb zeneszerző a feldolgozott dallamok szövegének még a kezdősorát sem írja ki; ezt feleslegesen tartja, hiszen a népdal »köztulajdon«. [...] De ha a dallam műzenei termék, arról már senki sem vesz tudomást, mert a dallamok szerzőik neve nélkül vándorolnak. [...] A zenei plágiumról azonban el kell mondanunk, hogy ezen a legsajátosabb magyar betegségen a múlt századnak majdnem minden zeneszerzője keresztülment.” [kiemelések Sz.K.K.] Vö. Major, *A népies magyar műzene*, 4–5.

gráf partitúrából kiderül, a komponista ezúttal is ugyanazt a munkát végezte el, mint a népszínművekben: összhangosította, majd meghangszerelte a rábizott dallamokat.³⁶ Hogy Erkel névtelen közreműködőként is vállalta ezt a munkát, újból azt bizonyítja, maga is úgy látta, hogy a többszólamúsítás és instrumentálás nem írja fölül a dallamok alkotójának szerzőségét.³⁷ Hozzállása nem csupán népszínműves tapasztalataiból eredt, hanem összhangban állt a korabeli operai gyakorlattal is. A szerzőség kérdését az operaházak mindig nagyvonalúan kezelték, különösen igaz volt ez Erkel indulásának idején. Gondoljunk az iparszerűen működő olasz társulatokra, a kisegítőkkal készülő Rossini-operákra, vagy a francia és olasz operarepertoár darabjainak német adaptációira. Bellini és Donizetti operái az 1830-as években átdolgozva, idegen hangszerelésben kerültek színre a német színpadokon. A magyar társulatok számos alapművet eleve áthangszerelt, átdolgozott változatban szereztek be, vagy zongorakivonatból készült helyi hangszerelésben játszottak. A Pesti Magyar Színházban a *Normát* 1837-es bemutatójától kezdve egy német partitúra alapján, idegen hangszerelésben adták elő, sőt újabb szólamanyagot akkor sem másoltatott a Nemzeti Színház, amikor 1879-ben módjában állt volna beszerezni Milanóból az opera eredeti változatát tartalmazó vezérkönyvet.³⁸ Két évvel később Mercadante *Esküjét* (*Il giuramento*) Erkel Ferenc és Kirchlehner Ferenc hangszerelésében mutatták be ugyanitt.³⁹ E verzió – Erkel „első színpadi próbája” – szintén hosszú évekig érvényben maradt.⁴⁰ Kolozsvárott és Győrött nem más, mint a

³⁶ Vö. autográf partitúra és zenekari szólamanyag, OSZK, Zeneműtár, Népszínházi Gyűjtemény 1190. A betétszámok szólamanyagában található bejegyzések alapján a „Méreg vegyült a borba” a 2. felvonásban, az „Aki nem áll a szavának” a 3. felvonásban, a „Magyarország az én hazám” kezdetű dal az 5. felvonásban szólalt meg.

³⁷ E színlap-adatot Legány műjegyzéke nem tartalmazza. Elképzelhető, hogy elkerülte figyelmét, és így nem csoda, ha a teljes egészében Erkeltől származó autográf alapján, valamint látva, hogy a korabeli sajtó nem említi zeneszerzőt és zenés számokat, kétségbe vonja Jankó szerzőségét, melyet – feltehetőleg a színlap szövegezéséből kiindulva – Major műjegyzéke kimondottan kiemelt: „Zenéjét szerezte Jankó Mihály, hangszerelte Erkel Ferenc.” Major e helyen csupán „partitúrát” említ, míg néhány kivételtől eltekintve (például a *Hunyadi László* vezérkönyvei) az autográfokat „eredeti kézíratos partitúráként” regisztrálja. Amennyiben Legány észrevette, hogy Major e kottát nem autográfként értékeli, ez csak tovább növelhette kételyeit az attribúcióval kapcsolatban. Vö. Major mj, 26, Legány mj, 55.

³⁸ Vö. Tallián Tibor: „Átváltozások, avagy a Nemzeti Színház operai kottatárának néhány tanulsága”, in *Zenatudományi dolgozatok 1999*, szerk. Gupcsó Ágnes (Budapest: MTA Zenatudományi Intézete, 1999), 283–284.

³⁹ Az *Eskü* partitúráját Legány (mj, 22–23) még nem ismerte, jelenleg az OSZK Zeneműtárban található ZBK 174 jelzet alatt. Kirchlehner a 2. felvonás mintegy felének és a 3. felvonás teljes egészének hangszerelését végezte el. Kézírását a *Török Marsch Zuelmához* (OSZK Zeneműtár, Népszínházi Gyűjtemény 726; vö. Kocsi-Horváth Zsigmond: *Zuelma*, Nemzeti Színház, bemutató 1846. április 13.), valamint *Ouverture Fantastique pour la Tragedie Medici* (OSZK Zeneműtár, Népszínházi Gyűjtemény 1311) címmel ellátott partitúrái alapján azonosítottam. (Utóbbi esetében nem lehet szó Alessi Rine *Medici Katalin* című négyfelvonásos színművéről, mint ahogy az OSZK katalógusában ez megjelenik.)

⁴⁰ Vö. Legány mj, 23, idézi a *Honderű* 1847. április 27-i számában megjelent kritikát a Nemzeti Színház 1847. április 22-i előadásáról, mely felrója a színház vezetőségének, hogy a darabot még mindig Erkel sok évvel korábbi hangszerelésében adtja elő.

Hunyadi László nyitánya szólt zongorakivonatból készült helyi hangszerelésben. A *Hunyadi*-nyitány szintén zongorakivonatból (feltehetőleg a Treichlinger-féle korai kiadvány alapján) előállított újabb zenekari változatához a 19. század végén egy lipcsei kopistaműhelyben másoltak szólamanyagot.⁴¹

4. Többszörösen felhasznált zenei betétek

4.1. *A kalandor*

Az Erkel-kutatás mindaddig nem tulajdonított jelentőséget annak a ténynek, hogy *A kalandor* egyetlen zenei betéteként számon tartott, kétszólamú férfikarra és zenekarra komponált *Haramják karának* 8 oldalas autográf partitúráján megjelenő attribúció utólagos, idegen kezű bejegyzés része.⁴² Jóllehet a kórus zenekari és karszólamainak másolásáról szóló, újabban előkerült számlát Luis Unger kopista épp 1844. február 24-én, *A kalandor* bemutatójának napján állította ki,⁴³ az autográf Erkelről származó címbejegyzése és az utólagos attribúció, valamint az a tény, hogy a kórus nemzeti színházi szólamaiban nem szerepel *A kalandorra* vonatkozó utalás némiképp megkérdőjelezi a darab és Erkel kórusának összetartozását. Nem zárható ki ugyanis, hogy Erkel a *Haramják karát* eredetileg nem *A kalandorba* szánta.

Legány tudni véli, hogy a kórus a „mindössze 3 előadást [1844. február 24., 25., 28.] megért népszínműhöz a bemutató után készülhetett betétszámnak” – vagyis a február 25-i vagy 28-i. előadás számára íródott.⁴⁴ Unger másolási számlája ennek a feltételezésnek mindenképp ellentmond. A másolatok kifizetésére ugyanis rendszerint a premierekhez közeli napokon került sor, a *Haramják karának* tehát már *A kalandor* első előadása előtt készen kellett állnia, és így bizonyára már magán a bemutatón is felhangzott. Feltűnő ugyanakkor, hogy a fentebb már idézett kritikákban,⁴⁵ melyek a népszínmű számos betétéről említést tesznek, illetve a darab cenzori példányában, amely szintén több zenei betétet jelez, Erkel kórusára nem találunk utalást. A darab szöveggönyvében haramiák egyáltalán nem szerepelnek, csupán tolvajokról tesz említést a 2. felvonás személyzetének jegyzéke (bár a tolvajok magában a szövegben nem kapnak szerepet), ráadásul a partitúra címzésében Erkel az eredetileg elkezdett

⁴¹ Lelőhely: Amsterdam, Concertgebouw könyvtára. Lásd a szólamokon a „Musikalien-Copiranstalt zu Leipzig” pecsétet. Elképzelhető, hogy a másolat készítése a Rózsavölgyi és Breitkopf cég közös *Hunyadi*-tervével függött össze, melynek eredményeként 1902-ben végül Erkel fiainak felügyeletével és az eredetihez közeli változatban jelent meg a nyitány partitúrája. A Rózsavölgyi cég 1892-ben és 1896-ban hirdette a *Hunyadi* nyitányának és vezérkönyvének másolatát. Vö. Szacsvai Kim Katalin, „A közreadás forrásai”, in uő. (közr.), *Erkel Ferenc: Hunyadi László* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2006), XXX. (Erkel Ferenc Operák II).

⁴² Vö. AU és NSZ (OSZK Zeneműtár, Népszínházi Gyűjtemény 1306).

⁴³ Vö. OSZK Színház-történeti Tár, NSZ Fond 4/50/1. A számlára Both Magdolna, az OSZK Színház-történeti Tár munkatársa hívta fel a figyelmemet, akinek ezúton köszönetet mondok.

⁴⁴ Vö. Legány mj, 47.

⁴⁵ Lásd a 8. lábjegyzetet.

*Tol[vajok?]*at azonnal *Haramjakra* javította. Márpedig amennyiben a férfikar *A kalandor*hoz készült volna, esetleg épp a bemutatót követően, amikor a darab szereposztása véglegessé vált, e javításnak nem lett volna értelme.

Az „Enni, inni dőzsölgetni gyönyörű multság” szövegkezdetű betét elhelyezésére a színház repertoárja számos alkalmat adhatott, ugyanis Friedrich Schiller *Haramiák*-jával (1781)⁴⁶ a rablótematika a magyar színpadokon is korán népszerűvé vált, ennek folyományaként pedig a betyár-romantika még az 1830–1840-es években is jelen volt a Nemzeti Színház színpadán. Az Erkel által szerkesztett népszínművekben haramiák egyetlen helyen jelennek meg, a *Két pisztoly* 1. felvonásának 15. jelenetében, épp lakodalmas népek álcázva. Közeledtüket Szigligeti fogalmazványja már alaprétegében zenével jelzi,⁴⁷ a darab végső változatában pedig lényegében a haramiák/lakodalmas nép megjelenésével indul az első felvonást záró ének- és táncbóla.⁴⁸ A jelenethez tehát igencsak illene e kar, és így nem zárható ki, hogy Erkel eredetileg a *Két pisztolyra* gondolva dolgozott a betétszámon, melyet, talán mivel már készen állt, végül *A kalandorban* használtak fel. Mindenesetre a *Két pisztoly* szerzői kéziratában és bemutatóra készült szólamanyagában, illetve cenzori példányában a *Haramiák karának* előadására vonatkozóan egyetlen utalást sem találunk.⁴⁹

4.2. *A Debreceni rüppők – A rab – Egy szekrény rejtelme*

A szerzői kéziratok elemzése *A rab* és az *Egy szekrény rejtelme* esetében is számos felismerésre adott alkalmat,⁵⁰ melyek alapján érdemes alaposan felülvizsgálnunk Erkel népszínműterméséről, illetve népszínműi tevékenységéről alkotott eddigi elképzelésünket. *A rab* partitúráját Legány még nem ismerhette, mivel ez pár évvel ezelőtt került elő (újból) az OSZK Zeneműtárának úgynevezett bánya-anyagai közül.⁵¹ Bár a feldolgozók erre nem tesznek utalást, a kézirat véleményem szerint egyértelműen Erkeltől származó autográf, mely nem csupán *A rab* mindeddig

⁴⁶ Schiller drámájának első magyar nyelvű előadása 1794 Kolozsvár (*Tolvajok*, Bartsai László fordítása, Kótsi Patkó társulata, egyetlen előadás), majd 1806 Debrecen, 1810 Pest. A Pesti Magyar Színház 1837. szeptember 13-án mutatta be a darabot. Vö. Kerényi, *Magyar Színháztörténet 1790–1873*, 91, 454.

⁴⁷ Lásd a bejegyzést Szigligeti *Két pisztoly*-fogalmazványának alaprétegében: „Távolról dudaszó, melly mindig közeledik”.

⁴⁸ Lásd alább a *Két pisztoly* elemzését és a Függelékben a darab zeneszámainak incipites jegyzékét.

⁴⁹ A kéziratok papírja nem segít a datálásban. Mind a *Haramiák karának* szerzői kéziratához és szólamanyagához, mind a *Két pisztoly* autográf partitúrájához a széles körben elterjedt WEL-HARTIZ jelzésű vízjeles papírt használták.

⁵⁰ A forrásokról lásd az 1. lábjegyzetet.

⁵¹ A darab azonosításában Papp Mónika segítette a Zeneműtár munkatársait. Feltételezhető, noha erre vonatkozó bejegyzés nem szerepel a kotta első oldalán, hogy a darabot a népszínházi anyagokat feldolgozó Turay Mihály is megpróbálta azonosítani. Feltehetőleg tőle származik az első oldalon szögletes zárójelben az előadás évét, valamint – tévesen – az Egressy Béni szerzőségét jelölő ceruzás bejegyzés. Az időközben előkerült partitúra a hangszerelés vonatkozásában mindenképp kizárja Egressy szerzőségét.

Nächtliche Scene.

Zöld 'én a Confo nem kaphatnék
 egyevőket?
Ortlayn: Nem nem immo'ur meg
 firmánk Zöld csillag nem lesz
 maradjunk a kétszóknál

- H. O. G. O. A.

1. faksimile. A *Debreceni rüpök* második számának autográf partitúrája, amelyet Erkel utóbb áthelyezett az *Egy szekrény rejtelmének* szerzői kéziratába

The image shows a page of a handwritten manuscript, likely from a historical document. The text is extremely faint and difficult to decipher, but it appears to be organized into several horizontal lines or sections. There are some markings that could be musical notation, such as vertical lines and small symbols, interspersed with what might be words or phrases. The overall appearance is that of an aged and poorly preserved document. The page is framed by a thin black border.

Szövegkezdet	A debreceni rüpők	A rab	Egy szekrény rejtelve
<i>Három piros kendőt veszek</i>	No. 2/1 (5–6. o.), <i>Katicza</i> = Prielle Kornélia		No. 6/1, <i>Csillagné</i> = Lászlóné De Caux Mimi
<i>Tavaj, tavaj, tavaj, tavaj</i>	No. 2/2 (7–8. o.), <i>Mézesi</i> = Szigligeti Ede		No. 6/2, <i>Zöld Jancsi</i> = Füredi Mihály
<i>Ez a szemem, ez az egyik jobban kacsint, mint a másik</i>	No. 4 (13–16. o.), <i>Sándor</i> = id. Lendvay Márton	No. 1, <i>Ferke</i> = Füredi Mihály	
<i>Jaj, be szennyes a kendője, talán nincsen szeretője</i>	No. 5. (17–20. o.), <i>Rózsai asszony</i> = Hubenayné		No. 10, <i>Csillagné</i>
<i>Csösz leszek én a nyáron, debreczeni határon</i>	No. 6. (21–24. o.), <i>Csösz?</i>	No. 3, <i>Ferke</i>	
<i>Kinek lova nincsen gyalog jár az Pestre</i>	No. 7 (25–28. o.), <i>Sándor</i>		No. 9, <i>Zöld Jancsi</i>
<i>Bort ittam én, boros vagyok, haza mennék, de nem tudok</i>	No. 10 (29–32. o.), <i>Kurta Péter</i> = Hubenay Ferenc		No. 7, <i>Secko</i> = Hubenay Ferenc
<i>Káka tövén költ a rucza, jó földbe terem a búza</i>	No. 11 (33–34.o., töredék, a part. itt megszakad), <i>Sándor</i>	No. 4/ <i>Ferke</i>	

1. táblázat. *A debreceni rüpők* partitúroidalai *A rab* és az *Egy szekrény rejtelmének* szerzői kéziratában

bizonytalan szerzőségét dönti el, hanem a *Debreceni rüpőkét* is.⁵² Ez a partitúra ugyanis, akár csak az *Egy szekrény rejtelmének* autográf vezérkönyve olyan – az Erkel-irodalomban eddig nem jelzett – idegen kezű szöveges bejegyzéseket és szerzői javításokat tartalmaz, melyek alapján egyértelműen megállapítható, hogy a két népszínmű összesen hét számát Erkel eredetileg nem ide, hanem Szigligeti csupán egy előadást megért darabjába, a *Debreceni rüpőkbe* szánta.⁵³ E számok szerzői kéziratán a partitúrafajban, valamint az utólag, idegen kéz által bejegyzett – népszínműveknél megszokott módon igen terjedelmesen idézett – végzavakban, dialógusokban a *Debreceni rüpők* színlapjáról ismert szereplő- és előadónévvel találkozunk.⁵⁴ Az eredeti numero-számozás és lapszámozás alapján, *A rab* és az *Egy szek-*

⁵² Mint mondtuk, a két darab esetében csupán a színlapokon szereplő „E” monogram alapján feltételeztük Erkel közreműködését. Vö. 16. lábjegyzet.

⁵³ Az *Egy szekrény rejtelve* esetében az átszámozásokat Legány műjegyzéke is regisztrálja, de ezeket nem hozza összefüggésbe a *Debreceni rüpőkkel*, hanem megjegyzi: az *Egy szekrény rejtelmében* „A jelenlegi sorrend későbbi [tudniillik a bemutató utáni] vagy komponálás közben történt átcsoportosítás eredménye, amikor is Erkel a lapokat is átszámozta (az eredeti 29–32. lapból 41–44. lap, a 25–28. lapból 49–52. lap, a 17–20. lapból 53–56. lap lett.)” Vö. Legány mj, 60.

⁵⁴ A darab szöveges forrásai nem maradtak fenn, vagy lappanganak. Az előadókat, illetve szereplőket a színlap alapján azonosítottuk.

rény rejtelve szerzői kéziratában a *Debreceni rüpök* elveszettek hitt paritúrája mintegy kétharmadrészt áll rendelkezésünkre (a minimum tizenegy számból hét, a legalább harminchat oldalból huszónhét). Ugyanennyivel kevesebb Erkel két előbbi népszínművének eredeti anyaga. Ezeket a szerkesztéssel megbízott komponista csak részben látta el új zenével. *A rab* négy betéte közül tehát három (No. 1, 3, 4) nem a bécsi énektanulmányok után frissen újraserződött Füredi Mihály számára készült (mint ahogyan ezt a műjegyzékek is számon tartják), hanem a pár hónappal korábban bemutatott *Debreceni rüpök* egyik főszerepét vivő id. Lendvay Mártonnak, aki ezidőben, a Nemzeti Színház oszlopos tagjaként, az eszményi romantikus hősszerelmes szerepkör ünnepelt színésze volt. Az egy évvel később színre vitt *Egy szekrény rejtelmével* pedig a *Debreceni rüpök* további négy száma (No. 6/1–2, 7, 9, 10) került újból a Nemzeti Színház közönsége elé, erre a bemutatóra Erkel nem tíz, hanem legfeljebb hat új zenei betéttel gazdagította a népszínművek anyagát. Az egyes betétek számozásán és magán a lapszámozáson kívül egyedi darab esetében sem változtatott az eredeti kéziraton.

5. Idegen betétek az Erkel által szerkesztett népszínművekben.

A zsidó, A rab, és a Két pisztoly

A quodlibetszerű jelleg a kezdetektől a népszínművek műfaji sajátossága volt, ráadásul a bemutatókra kialakított összeállítás a legritkább esetben bizonyult állandónak: a betétek sűrűn vándoroltak az egyes darabok között, a kölcsönzés által érintett zeneszerzők, művek külön részletezése nélkül. Nem volt ez másképp az Erkel által szerkesztett népszínműzenéssel sem. Erkel nem csupán saját magától kölcsönzött betéteket, hanem az általa szerkesztett zenei anyagokba több alkalommal más népszínművek vagy éppen operák egyes részleteit is áttemelte. A *Két pisztoly*, *A zsidó* és *A rab* esetében erre már a bemutatók alkalmával sor került. E korai kölcsönzésekről az Erkel-irodalom mindeddig nem számolt be, vagy ezeket tévesen azonosította, illetve datálta.

A zsidó nemzeti színházi partitúrájának értékelésénél Somfai László jelezte, hogy az autográf vezérkönyv alaprétegében két betét az általa Anonym 3-ként számon tartott kopista kézírásában szerepel.⁵⁵ A kopista, akit Kocsi János zenekari klarinétosként azonosítottunk a No. 8 („Esik eső a haraszton”) és a No. 10 („Mi füstölög ott a síkon távolban”) szövegkezdetű dalok partitúráját másolta.⁵⁶ Somfai érthető módon nem foglalkozott e számok szerzőségével, és e tekintetben Legány sem lépett tovább. A

⁵⁵ Somfai, „Az Erkel-kéziratok problémái”, 111.

⁵⁶ Ugyanő másolta le a bemutató számára a darab teljes szólamanyagát is. (Lásd cl 1 szólamfüzet előadói bej.: „den 27 et 28 July 844 zum 1^{er} mal”). Az Anonym 3-ként, illetve a *Himnusz* anonim kopistájaként ismert másoló kézírását a *Hunyadi László* bemutatóra készült szólamanyagának másolási nyugtája alapján azonosítottuk. Kocsi a nemzeti színházi zsebkönyvek szerint 1838-tól 1860-as nyugdíjazásáig volt az együttes klarinétosa. Vö. Szacsvai Kim: „A közreadás forrásai”, XXIX.

vezérkönyv néhány mindedig figyelmen kívül hagyott bejegyzése azonban egyértelműen jelzi, hogy a két szám kölcsönzés folytán került a kéziratba, a Nemzeti Színház anyagában a *Vorlagék* is azonosíthatók. A No. 8-as betétet a Pesti Magyar Színházban 1839-ben bemutatott Ludwig Holberg vígjáték, *A politikus csizmadia*⁵⁷ Kaczér Ferentől származó zeneszámainak vezérkönyvéből⁵⁸ másolta át Kocsi a népszínmű szerzői partitúrájába, a No. 10 forrása Vahot Imre *Farsangi iskola* című négyfelvonásos vígjátékának (bemutató 1844. február 17.) nemzeti színházi játszópártitúrájában található.⁵⁹ A kölcsönzésekre már a bemutató előtt sor került. A betéteket a szólamanyag alaprétgen hozza, *A zsidó* vezérkönyvében az átvétel forrásául szolgáló darabok címe is szerepel, a *Vorlage*-partitúrában is több bejegyzés utal a kölcsönzésre,⁶⁰ s a No. 8 szövegét a cenzori és sűgópéldány is tartalmazza.⁶¹ A No. 10-es dalbetét szerzősége véleményem szerint kérdéses. Major ugyan biztosra veszi, hogy Gaál József költeményének Egressytől származó megzenésítéséről van szó (a dallam Egressy dalainak 1857-es kiadásában is szerepel),⁶² és a vígjáték színlapja szerint is ő állította össze a zenei betéteket. Ennek ellenére a partitúrában Egressy kézírása nem fordul elő. Miután a betét dallama a vígjáték bemutatója idején népszerű lehetett – a dalt a *Farsangi iskola* szövegváltozata szerint Morelly-ék is játszották – elképzelhető, hogy mégis téves az utólagos attribúció.⁶³

⁵⁷ Holberg öt felvonásos vígjátékát először Péczeli József dolgozta át magyar nyelvre. 1793-ban hat, 1794-ben egy előadása volt. 1808–1814 között Aszalay János fordításában játszották Pesten évente 1–3 alkalommal. Vö. Bayer József, *A nemzeti játékszín története* (Budapest: MTA Irodalomtörténeti Bizottsága, 1887), 381. Balog István háromfelvonásos, dalokkal és táncokkal is kiegészített változatát Kaczér Ferenc zenéjével és Kolosánszky koreográfiájával 1839. november 26-án mutatta be a Pesti Magyar Színház. Lásd bemutató színlap: „Politikus csizmadia. Bohózat 3 felvonásban. Dalokkal és táncal. Muzsikáját készítette Kaczér Ferencz. A táncot betanította Kolosánszky. Magyar színre alkalmazva újra írta Balog István.”

⁵⁸ Vö. OSZK, Zeneműtár, Népszínházi Gyűjtemény 601. Az OSZK könyvtárosi bejegyzése szerint részben eredeti kéziratról van szó. Véleményem szerint, amennyiben a *Soroksári János* esetében (OSZK Zeneműtár, Népszínházi Gyűjtemény 660) No. 2-től a partitúra Kaczértól való, a *Politikus csizmadia* vezérkönyvében előforduló két írás egyike sem lehet az övé. Az Erkel által kiemelt részlet, a „No. 7 1/2 Duettino” (az OSZK Színház-történeti Tár, N. Sz. P. 32, cenzori példány szerint: „párdalocska”) másolási hibát is tartalmaz, egyértelmű tehát, hogy itt nem lehet szó Kaczér szerzői kéziratáról. (A brácsa szólamában a másoló *a-c#* helyett *c-e#* írt. Amikor Erkel utasításának megfelelően Kocsi *G*-dúrból *F*-be transzponálta a számot, ezt a hibát is javította.)

⁵⁹ OSZK Zeneműtár, Népszínházi Gyűjtemény 259. A darabot 1844-től 1852-ig évente 2–4 alkalommal, 1854–1873 között évente egyszer játszották. További előadások: 1876–1877, 1885–1886-ban. Az 1861-es felújításhoz új sűgópéldány is készült (lásd 1860-as cenzori bejegyzéssel ellátva: OSZK Színház-történeti Tár, N. SZ. 58).

⁶⁰ Lásd No. 8, Kocsi bej.: „Politikus csizmadia No. 7 1/2”, Erkeltől: „Attacca. Essik eső a harasztón”; a *Vorlagén* „in F”, és ennek kiegészítéseként „ist in F ausgeschrieben”. A No. 10 partitúráján: „Farsangi iskola. No. [?] kiolvashatatlan, majd toll jav. N10-re) /Női kar / Mi füstölög ott a síkon”; *Vorlage*-jén: „No. 10”, valamint Erkeltől(?) piros ceruzával: „Kezdődik”.

⁶¹ Vö. NSZ cenzori példány és sűgópéldány: OSZK Színház-történeti Tár, N. Sz. Zs 32, 32/1.

⁶² Vö. Egressy Béni: *Válogatott eredeti magyar dalai* (Pest: Rózsavölgyi és Társa, 1857. Pl. Nr. R&C 340), 21. sz.

⁶³ A dallamot egyébként egy évvel az Egressy-válogatás megjelenése előtt, 1856-ban Bognár Ignác népdalként vette fel gyűjteményébe.

Daniel-François-Esprit Auber *Fekete dominó*jának férfikarát (*Le domino Noir*, 1837, 2. felvonás, No. 7. *Morceau d'ensemble*, 9–43. ütem)⁶⁴ Legány Dezső *A rab* utólagos átvételei közé sorolta.⁶⁵ A népszínmű időközben előkerült vezérkönyvéből és korai szólamanyagából valóban hiányzik a kórus, mindezek ellenére mégsem zárható ki, hogy a *Fekete domino* részlete már *A rab* premierén elhangzott a 2. felvonás 10. jelenetének végén. A vezérkönyv partitúraoldalán és végszavakat tartalmazó betétlapján a kar előadási utasításai valószínűleg a bemutató idejéből származnak, az említett korai zenekari játszópéldányok pedig alig mutatják használat nyomát, szemben egy kevéssel későbbi szólamfüzet-együttessel, melybe (tévesen? a No. 5 helyére) a kórust az alapréteg kopistája másolta ki.⁶⁶ Elképzelhető tehát, hogy kezdettől fogva öt zenei betéttel játszották a darabot. Ezek közül, amint az *1. táblázat*ban is láthattuk, legfeljebb a No. 2-es számot („Rab vagyok láncra fűzve”) készítette Erkel kimondottan erre az alkalomra.

A *Két pisztoly* zenei betétei közé felvett Thern Károly *Fóti dal* megzenésítéséről Major Ervin szólott elsőként,⁶⁷ Legány Dezső a népszínművet záró báljelenetben jelezte Doppler Ferenc valcerének előadását. Erkel bejegyzéséből kiindulva („Döbler’s Music zur Wintergegend”) Legány nem sorolta Doppler önálló kiegészítései közé az első felvonás változásának zenéjét, melyet egy ismeretlen Döbler nevű komponistának tulajdonított, annak ellenére, hogy a partitúra kézírása éppen Doppler Ferencé.⁶⁸ Viszont a No. 6-ként beiktatott „Az alföldön halász legény vagyok én” kezdetű népies dalt Doppler másolataként/hangszereléseként vette számba, jóllehet a partitúra Szerdahelyi József kézírását őrzi, feltehetőleg maga a feldolgozás is tőle származik. Furcsa módon egyikük sem hívta fel a figyelmet az első felvonás további kölcsönzéseire: a No. 2-es betét *A sevillai borbély* (*Il barbiere*

⁶⁴ A *Fekete dominót* 1839-től Lengyel Dániel német nyelvből készült fordításában játszotta a társulat. Vö. sűgőpéldány (Udvarhelyi Miklós kézírata), OSZK, MM 13648 és cenzori példány (Udvarhelyi Miklós aláírásával, aki a darab rendezője volt), OSZK, MM 13649.

⁶⁵ Vö. Legány mj, 57.

⁶⁶ Legány műjegyzéke a népszínmű teljes szólamanyagát Somfai „Anonym 3” kopistájának másolataként azonosítja, és furcsa módon nem jelzi, hogy ugyanazon jelzet alatt két önálló nemzeti színházi kézirategyüttést találunk. Véleményem szerint e szólamok egyike sem őrzi Anonym 3, vagyis Kocsi János írását. A két garnitúra két különböző, még azonosítatlan kéztől, feltehetően a színház kopistaként is foglalkoztatott zenészeitől származik. Anonym 3-mal kapcsolatban lásd az 56. lábjegyzetet.

⁶⁷ Vö. Major mj, 40. Az átvétel *Vorlage*jét nem sikerült azonosítanom.

⁶⁸ Vö. Legány mj, 13, 48. Döbler/Dobler nevű zeneszerzőtől a Nemzeti Színház anyaga egyetlen kart őríz (a partitúrán Dobler-ként!; OSZK Zeneműtár, Népszínházi Gyűjtemény 275), mely a címzés szerint a *Figaro leányához* készült. A kézírás nem Doppler Ferencé. Müllesville [Anne-Honoré-Joseph Duveyrier] vaudeville-jét a Nemzeti Színház pár nappal a *Két pisztoly* bemutatója előtt, 1844. március 4-én játszotta először. A bemutató színlapja zenei szerkesztőt nem említ, az előadott zenei betétekről az eredeti nemzeti színházi sűgőpéldány informál (OSZK Színház történeti Tár, F 72). A betétek java részét a társulat repertoárján lévő operákból ollózták ki. A sűgőpéldányban a fennmaradt Dobler-féle karra is találunk utalást (az utólag beiktatott kórust a *Zampából* vett betét helyett adták elő), sőt Döbler (sic!) neve az 5. felvonás 8. és 10. jelenetében is feltűnik a sűgőpéldányban, ráadásul ezúttal a kézirat 1844-es alaprétegében. Doppler közreműködéséről a *Két pisztoly*ban lásd továbbá a 211–213. oldalt.

di Siviglia, 1816) 1. felvonásából Rosina „Una voce poco fa” kezdetű áriájának kadenciájával (15–18. ü.) azonos, a No. 8-as férfikart Erkel, talán épp Szigligeti kérésére,⁶⁹ Auber *Fra Diavolo, vagy A’ terracinaei fogadó* (*Fra Diavolo, ou L’hôtel-rie de Terracine*, 1830) című operájából az utolsó finálé kórusával folytatta.⁷⁰

A rab esetében a *Fekete domino* karának beemelése nem járt együtt semmilyen zenei beavatkozással. Az opera korai nyomtatott partitúrája,⁷¹ vagy a pesti bemutató ebből készült szölamanyaga alapján⁷² egy mechanikus másolat készült *A rab* előadásain kezdetben hiányzó hangszerek (piccolo, 2. fagott, oboák, trombiták, 3–4. kürt, harsonák, timpani, triangulum) elhagyásával.⁷³ Hasonlóképp *A zsidó* számára átmásolt két számban Kocsi is csak a legszükségesebb mértékben tért el a *Vorlagétól*. A No. 8-ban elhagyta az oboát, mivel a népszínmű *Besetzungjában* a hangszer nem szerepel, az eredetileg egymásnak felelgető énekesek szölamát pár ütemben utólag *colla partéra* egészítette ki. A No. 10-ben azontúl, hogy női duett helyett női kar szerepel,⁷⁴ csupán a számot indító tus önálló kiegészítés. Új továbbá mindkét betét énekszölamának szövege, melyet Kocsi azért nem vezetett át, mert a vígjátékban mindkétszer a kontextushoz kapcsolódó szövegváltozatra énekelték az egyébként ismert dallamokat.⁷⁵ *A Két pisztoly* szerzői partitúrája ezzel szemben számos eltérést mutat *A sevillai borbély*, illetve a *Fra diavolo* nemzeti színházi játszópéldányaiban található verzióhoz képest. *A sevillai borbély* esetében⁷⁶ az

⁶⁹ Szigligeti fogalmazványában alaprétégében szerepel a bejegyzés: „A kar végén Fra Diavolóból az utolsó kart játsza a zenekar.” Feltűnő a megfogalmazás egyezése az autográf partitúra Erkel-bejegyzésével: „A kar végén Fradiavolóból az utolsó kart játcsza a zenekar.”

⁷⁰ *A Pesther Tageblatt* (1844. március 13.) kritikusanak megjegyzésével kapcsolatban Legány valószínűleg tévesen feltételezte, hogy bizonyára a No. 12-es Bajza József-vers megzenésítésre, vagy „főleg – a nem Erkel által írt – No. 9-re és No. 16-ra gondolhatott [...], amikor a bemutatóról szólva (1844. III. 13.) kifogásolta operarészletek felbukkanását a Két pisztoly zenéjében”. Vö. Legány mj, 49.

⁷¹ OSZK Zeneműtár ZBK 14. Kivételesnek mondható, hogy ez esetben a nemzeti színházi előadások vezérkönyve maga a nyomtatott partitúra volt. Ebbe jegyezték be a kottasorok fölé (gót betűkkel) az eredeti francia szöveg német adaptációját, a kottasorok alá barna tollal ennek magyar fordítását. A változások magyar leírásai betétlapokon szerepelnek.

⁷² *A basso* szölamába például tévedésből a folytatás további három ütemét is kimásolták, majd ugyanekkor törölték.

⁷³ Furcsa, hogy a *Fekete dominóból* hiányosan kimásolt szölamanyagot akkor sem egészítették ki, amikor további zenei betétek miatt *A rab* előadásain a korábinál nagyobb zenekar állt rendelkezésre.

⁷⁴ *A Farsangi iskolában* a dal női duettként szólalt meg, Kocsi a fejben semlegesen csupán „Canto”-t írt, ezt Erkel „Nők / Kar”-ra javította.

⁷⁵ Lásd No. 8: „Ne mert csüörtörtököt adunk, / a viláért se dalolunk, / annak van szép áriája / hej, kinek olasz iskolája.”; No. 10: „Mi dobog[?] ott fülembé a távolba, tán Morelli [sic] bájos tánczenéje szól?”.

⁷⁶ Rossini *A sevillai borbélyát* a Pesti Magyar Színház 1837. augusztus 29-én adta elő első alkalommal. Az OSZK Színháztörténeti Tár katalógusa szerint a pesti előadás szövegkönyve a kolozsvári bemutató (1827. február 3.) Banti-féle fordítását vette alapul, felhasználva Szerdahelyi József javításait. Lásd OSZK MM 13917 Szerdahelyi példánya, valamint OSZK MM 13915 a nemzeti színházi sűgópéldány, mely alaprétégben hozza Szerdahelyi utólagos bejegyzéseit. A fentieknek ellentmond Lakatos István, *A kolozsvári magyar zenés színház (1792–1973)* (Bukarest: Kriterion, 1977), 132, aki szerint a kolozsvári fordítás eleve Szerdahelyitől származott.

eltérések önkéntelenek, a részletet mind Szigligeti, mind Erkel kvázi szabadon idézi, ezt maga a színpadi szituáció is megengedi. Rosina áriáját – mely egyébként Szigligeti ötlete alapján került a darabba – az egyik főszereplő, Bibi idézi fel: „Azt mondják legörömeztobb vett leczkét az énekből, s még sem ment többre, mint »Ah, Lindoro szeretlek, csak te érted ver szívem«”.⁷⁷ Nemcsak a szöveg, hanem az operabeli *F*-dúr hangnemet megtartó énekszólalom is csupán nagyjából követi a nemzeti színházi eredetét, a zenekari letét pedig kimondottan eltér attól. A harmóniak többé-kevésbé azonosak, de más a kíséret ritmikája, és elmaradnak az egész kadenciát tagoló tutti akkordok, annak ellenére, hogy az áriarészletet a népszínműben is a Bibit alakító operaénekesnők – Lászlóné de Caux Mimi, majd később Éder Lujza, utóbbié volt hosszú időn keresztül Rosina szerepe is – az operai gyakorlatnak megfelelően minden bizonnyal koloratúrákkal díszítették.⁷⁸ Az idézet népszínműbeli verziójának kialakítása feltehetőleg Erkel és ismeretlen segítője közös munkája lehetett: a kéziratba Erkel utólag vezette be az énekszólalmot, a hangszerelést bejegyző közreműködőnek tehát valamilyen *Vorlage*-ből kellett dolgoznia, ami nem lehetett az operapartitúra, mert a két változat között túl sok az eltérés.

A *Fra diavolo*-idézet esetében tudatos áthengszerelés sejthető.⁷⁹ A partitúra teljes egészében Erkelé, a *Vorlage* pedig egyértelműen az opera nemzeti színházi vezérkönyve volt,⁸⁰ melyet Erkel szabadon kezelt. Néhány kényszerű beavatkozáson túl – csökkentette a *Besetzung*-ot és a kórust kiiktatva a részletet zenekari számmá alakította át – némiképp bele is komponált az eredeti zenei szövegbe: a zenekari hangzást apró hangszerelési ötletekkel tette még változatosabbá (ilyen például

⁷⁷ Az idézett sor a nemzeti színházi sűgőpéldányban: „Ah, Lindoro szeretlek, csak te érted én lehellek.” (Az eredeti olasz szöveg: „Lindoro mio sara’; Io giurai, la vincerò.”) Sem Szerdahelyi kézírata, sem az opera nemzeti színházi vezérkönyve (OSZK Zeneműtár, ZBK 228) nem tartalmazza Rosina áriájának szövegét. A feltehetőleg német nyelvtérületről beszerzett – német címdallal ellátott, a recitativókat eleve elhagyó – partitúrából az énekszólalomok szövege szinte mindenütt hiányzik, és a magyar fordítást is csak helyel-közzel jegyezték be. A sűgőpéldány ceruzás „próza”-bejegyzései és az utólag pótoltt recitativók késői papírja alapján a német színházi gyakorlatnak megfelelő, az éneket és prózát vegyítő forma sokáig érvényben maradt.

⁷⁸ Erkel a Rossini-kottával összhangban csupán a dallamvázat jegyezte be.

⁷⁹ A *Fra Diavolót* első alkalommal a kolozsvári színház társulata mutatta be magyarul 1833-ban Szerdahelyi József fordításában. Részben azonos előadókkal, és ugyane fordításban került színre később a Budai Nemzeti Játékszínben (1835. szeptember 29.), majd a Pesti Magyar Színházban (1838. szeptember 13.). Az opera játszópéldányainak előadási bejegyzései alapján a Nemzeti Színház, majd az Operaház zenekara még a 20. század elején is a Budai Játékszínben használt – eredeti magyar nyelvű végzavakat tartalmazó – szólamanyagból és partitúrából játszott (OSZK Zeneműtár ZBK 15). A *Fra Diavolo* az első időkben évente négy, később egy-egy előadással szerepelt a repertoáron. 1842–1846 között önállóan egyetlen alkalommal sem került színre, ami nyilvánvalóan megkönnyítette népszínműbetétként való felhasználását. Nyitókórusát Mélesville említett vaudevillejének, a *Figaro leányának* [*La fille de Figaro*, ford. Egressy Béni] betéteként a darab 2. felvonásának élén, mindössze öt nappal a *Két pisztoly* bemutatója előtt, 1844. március 4-én adták elő. Vö. 68. lábjegyzet.

⁸⁰ Lásd a két partitúra közötti egyezéseket.

a brácsák belső szólammozgásának kiegészítése a csellók szintén nyolcadolós kíséreléssel), az énekszólamnak pedig, melyet többnyire a hegedűkre és klarinétokra bízott, mozgalmasabb, íveltebb vonalat kölcsönzött.⁸¹

6. Az Erkel-műhely kezdetei

A műhelyszerű munka elindulását számos tényező elősegítette, és a népszínművekben való közreműködés jó alkalmat biztosított Erkelnek ennek kipróbálására. A népszínművek között jelentkeznek első vegyes lejegyzésű partitúrái, a népszínművek utáni időszakból pedig már nem rendelkezünk olyan autográfjal, melynek alaprétegében idegen kéz ne fordulna elő. Az 1846-os *Egy szekrény rejtelmét* követő hosszas hallgatás után Erkel minden színpadi zenéje szerzőségi kérdésektől terhes.⁸² A hangszerelés teljes vagy részleges kidolgozását, melyet minden bizonnyal korábban is csupán a zeneszerzés kézműves és nem lényegi részének tekintett, egyre inkább kiengedte a kezéből. Egy személyben többé nem vállalta színpadi mű zenéjének végső kialakítását, sőt a többé-kevésbé önálló komponáláshoz is viszonylag nehezen talált vissza. Kezdetben kizárólag társ-szerzőként vett részt kisebb munkákban. A *Sakk-játék* pantomimban az európai hírű sakkozó, Szén Józseffel (1805–1857), a Pesti Sakk-kör alapítójával,⁸³ a *Székely leány Pesten* (1855) népszínmű zenéjének összeállításánál a fiatal Huber Károllyal, a Nemzeti Színház hangversenymesterével, későbbi másodkarmesterével működött együtt, a *Salvator Rosa* (1855) melodráma zenéjénél pedig Doppler Ferenc és Károly, valamint Egressy Béni társaként tartja nyilván a zenetörténetírás.⁸⁴ A kezdetben vállaltan társszerzős kompozíciók fokozatosan vezettek el a közös műhelymunkához. Arról, hogy ez valójában hogyan zajlott, hogy mit is jelentett a többszerzős komponálás, csupán feltevéseink vannak. A *Sakk-játék* és a *Székely leány Pesten* kottás forrásai nem maradtak fenn, zenéjüket nem ismerjük, komolyabb kompozíciós műhelymunkáról azonban e két darab esetében nem lehetett szó. A 81 húzásból álló, egy sakkasztalt mintázó emelvényen negyven élő alak által előadott *Sakk-játék* pantomim az 1853-as farsangi álarcosbál szünetében

⁸¹ A korai, ám a bemutató utáni árvételek között érdemes megemlítenünk Wenzel Müller nyitányát Ferdinand Raimund *A havasi rém-király és az embergyűlölő* (Der Alpenkönig und der Menschenfeind) című népszerű vígjátékához. A nyitány gyors részét az *Egy szekrény rejtelmébe* emelték át – az íráskép és papír alapján – nem sokkal a népszínmű bemutatója után. A másolat a darab nemzeti színházi példányából készült, megtartva ennek régies partitúrákéjét is. Wenzel zenéjét ekkor Pály Elek (eredeti nevén Lukács Pál) kéziratos partitúrájából és részben az általa készített szólamokból játszotta a Nemzeti Színház (OSZK Zeneműtár, Népszínházi Gyűjtemény 1171/I–III). A darabot feltehetőleg a budai Várszínházbeli 1833-as bemutatóra másolta le Pály, aki ekkor a társulat karigazgatójaként és pénztárosaként működött.

⁸² Az *Egy szekrény rejtelmé* zenei betéteinek szerzői partitúrája az utolsó tisztán autográf lejegyzésű, összefüggő színpadi zenét tartalmazó Erkel-partitúra.

⁸³ 1865-től évtizedekig Erkel volt a Pesti Sakk-kör elnöke.

⁸⁴ A *Salvator Rosa* szerzőségével kapcsolatban lásd a 122. lábjegyzetet.

előadandó közjátéknak készült, Erkel társszerzője pedig minden bizonnyal első-sorban sakkozóként, és nem zenészként vett részt a közös munkában. A Pajornépszínmű zenei betéteinek összeállításakor pedig elképzelhető, hogy Erkel és Huber Károly már tudták: kolozsvári bemutatóra dolgoznak, ahol ebben az évben nem áll rendelkezésre rendes zenekar, s a népszínművek zenéjének előadásához az egyébként neves kolozsvári népzeneész, Pongrácz Lajos népi zenekara van szerződötve.⁸⁵ Nehéz elképzelni, hogy Erkel e munkák bármelyikébe komolyabb alkotói energiát fektetett volna.⁸⁶

A három, vegyes lejegyzésű autográfval rendelkező, *Erzsébet* előtti színpadi zene közül *A zsidó szerzősége* – a Kocsi János által bejegyzett, nemzeti színházi *Vorlage*ből átvett két betét kivételével⁸⁷ – egyértelműen Erkelt illeti meg. A közös, műhelyszerű munka lehetőségét így csupán a *Két pisztoly* és a *Salvator Rosa* partitúrái vetik fel, melyek vegyes lejegyzésű autográf oldalain mindössze az énekszólam szerepel Erkel kézírásában. Somfai László tanulmánya a későbbi operák kapcsán ezt a típust nevezi „első partitúra-konceptus”-nak, illetve „partitúra-elsőfogalmazvány”-nak, és feltételezi, hogy az idegen kéz jelenléte általában az idegen bejegyző szerzőségét is bizonyítja.⁸⁸ E hipotézis mentén haladva a *Salvator Rosa* esetében, melynek kéziratában az 1–2. szám énekszólamai származnak Erkeltől, Somfai és őt követően az Erkel-kutatás a szerzőséget mindmáig csupán az énekszólamokra vonatkozóan tulajdonítja Erkelnek, a Doppler Ferenc kézírásában szereplő hangszerelést pedig Doppler munkájának tekinti.⁸⁹ Hasonlóképp járt el a *Két pisztoly* szerzői kéziratát elsőként ismertető Legány Dezső is, aki az első felvonás csaknem egészében idegen kéztől származó hangszerelését az általa Doppler Ferencként azonosított kíségtőnek tulajdonította, s Erkel szerzőségét mindössze az énekszólamok tekintetében ismerte el: „Bizonyára a sietős munka vagy sok elfoglaltsága miatt Erkel Doppler Ferencet is bevonta a munkába, aki utólag nyitányt komponált a Két pisztolyhoz, és az I. felvonás Erkel által

⁸⁵ Ők játszottak a darab 1855. március 28-i bemutatóján is. Vö. Lakatos István, *A kolozsvári magyar zenés színpad*, 50, 131.

⁸⁶ Legány elképzelhetőnek tartja, hogy „az egyébként lassan dolgozó Erkel a »Saroltá«-nak rövid idő alatt elkészített zenéjét részben a Huberrel közös kompozíció felhasználásával írta meg”. Felhívja ugyanakkor a figyelmet arra, hogy három évvel a népszínmű kolozsvári bemutatója után, 1858. november 27-én a pesti Nemzeti Színházban bemutattak egy nagyon hasonló című vígoperát Huber Károlytól, a *Székelly leányt*, Bulyovszky Gyula szövegére. Nem zárható ki, hogy Huber ehhez a darabhoz az Erkelrel közösen jegyzett népszínmű zenéjét is felhasználta. Vö. Legány mj, 64.

⁸⁷ A két betéthez és Somfai Anonym 3-as kopistájának azonosításához lásd a jelen tanulmány 205–207. oldalát.

⁸⁸ Vö. Somfai, „Az Erkel-kéziratok problémái”, 141–142.

⁸⁹ A *Salvator Rosa* Somfai szerint alkalmi mű, amit Erkel „a Doppler-testvérekkel közösen készített (valószínűleg gyorsan összecsapott)”, és amelyben Doppler Ferenc „önállóan instrumentálta Erkel Ferenc dallamait.” [kiemelés Sz. K. K.] Legány mindvégig elfogadja Somfai filológiai megállapításait, ezúttal is ezt teszi. Vö. Somfai, „Az Erkel-kéziratok problémái”, 98; Legány mj, 64.

szerzett énekszámait meghangszerelte. A II. és III. felvonásban azonban minden Erkel műve.” [kiemelés Sz. K. K.]⁹⁰

Somfai László még nem tudhatott a *Két pisztoly* autográf partitúrájáról,⁹¹ és az Erkel-műhely kialakulásának kezdetét az általa ismert legkorábbi vegyes lejegyzésű szerzői kéziratokhoz és Doppler Ferenc személyéhez kötötte: a „*Salvator Rosa* – és még inkább a két évvel később bemutatott *Erzsébet*” – írja – „fordulópontot jelent Erkel Ferenc zeneszerzői »műhelyének« történetében”, amikor a szerző „ugyan még csak alkalmi, vagy megnevezetten másokkal közösen készült darab kapcsán, de mindenesetre lemond arról az igényről, hogy a kompozíció munkáját teljes egészében maga végezze.”⁹² Noha a közös komponálás nyomait már a *Salvator Rosa* partitúrájában is felfedezni vélte, a lényegesen nagyobb számban előforduló vegyes lejegyzésű autográf oldalak okán Somfai mégis az *Erzsébetet* tekintette az első „»kollektív« munkával készült” darabnak, mely során „a munkamódszer, a mások segítségével való végső formábaöntés technikája” kialakult, és melynek „mintájára emlékezve használta fel környezetét Erkel saját kompozícióiban”.⁹³ A *Két pisztolyra* hivatkozva, Legány a közös munka gyakorlatának megjelenését Erkel műhelyében – néhány korai, kisebb együttműködést nem számítva⁹⁴ – 1844-re helyezte át, és szintén Doppler Ferencsel hozta összefüggésbe, aki szerinte ekkor még „nem egyenrangú társként, hanem Erkel kívánságai szerint végezte munkáját”, „hangszerelt, s amellet másolt, sőt az utolsó számban esetleg önálló betéttel működött közre”.⁹⁵ Legány megerősítve látta hipotézisét azáltal is, hogy a Nemzeti Színház első fuvalásaként működő, ekkor még csak 23 éves pályakezdő zeneszerző, épp ebben az évben jelentkezett első zenekari kompozícióival a főváros nyilvánossága előtt, a Pest–Budai Hangszegylet 1844-es pályázatán *Magyar nyitányával* díjat is nyert, zeneszerzői közreműködésére pedig a Nemzeti Színház már ekkor igényt tartott. Őt bízták

⁹⁰ Vö. Legány Dezső: „Örökségünk Erkel Ferenctől. I.”, *Muzsika* 1993/7, 17. Legány hasonló értelemben fogalmazott pár évtizeddel korábban a műjegyzék bevezető tanulmányában is (lásd alább), de a *Két pisztoly* részletes tárgyalásánál még nem foglalt egyértelműen állást a szerzőség kérdésében, megállt az autográf írásrétegeinek felsorolásánál. Árulkodó azonban a bemutató kritikáinak ismertetéséhez fűzött megjegyzése: „Ez a lap [a Pester Tageblatt], mint a többi korabeli sajtótermék, mit sem tud nyitányról és Doppler szerepéről. Kétségtelen a nyitány jóval később készült. A hangszerelést pedig teljes egészében Erkel munkájának vélik. »Die eingelegten Nationallieder, von der Meisterhand Ercls instrumentiert sind bezaubernd schön« – írja az Ungar (1844. III. 13.)” Vö. Legány mj, 13, 49.

⁹¹ Somfai tanulmányának írása idején a *Két pisztoly*-autográf a népszínház feldolgozatlan anyagai között lappangott.

⁹² Somfai, „Az Erkel-kéziratok problémái”, 112.

⁹³ Somfai, „Az Erkel-kéziratok problémái”, 112–113.

⁹⁴ Legány az Henri Vieuxtemps, a müncheni Hofkapelle kürtösének, T. Moralt és a cellista Joseph Menter virtuózok számára készült hangversenydarabokat is az előzmények közé sorolta. Ezekkel kapcsolatban azonban maga is megállapította, hogy minden bizonnyal nem közös komponálásról, hanem a szólóhangszerek szólalmának közös kialakításáról lehetett szó. Vö. Legány mj, 6., 8. és 13. tétel.

⁹⁵ Vö. Legány mj, 13. Az utalások azonosítását lásd alább a *Két pisztoly* elemzésénél.

meg 1845-ben *A rab* népszínmű nyitányának megírásával, és minden bizonnyal Bartaytól és Erkelről kapott buzdítást opera komponálására is, mellyel 1847-ben mutatkozott be a Nemzeti Színház közönségének.⁹⁶



Erkel későbbi színpadi műveinek újabban előkerült vázlatanyaga és a *Két pisztoly* szerzői kéziratának újbóli elemzése alapján mégis úgy tűnik, az Erkel-műhely e korai állapotára vonatkozó képünk némi korrekcióra szorul. Át kell értékelnünk a *Két pisztoly* komponálása során megvalósult műhelymunkával kapcsolatos elképzelésünket, és Doppler Ferenc szerepét is. Legány a kézírások alapján, kvázi mechanikusan döntött a szerzőségről, és a darab 1. felvonásának csaknem egészére vonatkozóan feltételezte Doppler Ferenc szerzői közreműködését. Az autográf írásrétegei azonban véleményem szerint önmagukban nem adnak választ az egyes bejegyzőknek a kompozíciós folyamatban betöltött szerepére.

Kétségtelen, hogy a *Két pisztoly* zenei betéteinek munkálatai során Erkel kiegészítő után nézett. Erre okot adhatott a szűkös határidő, ugyanakkor megengedte maga a műfaj is. A népszínműzenék „szerkesztésének” gyakorlatától, mint láttuk ez egyáltalán nem volt idegen. Nem csupán a dallamok, népies dalok vagy népdalok képezték kölcsönzés tárgyát, hanem kész zenei betétek is, melyek esetében, akár csak a bemutatót követő újabb átvételeknél az érintett szerzők nevét nem tüntették fel a színlapok. Az is igaz továbbá, hogy Erkel már ekkor igénybe vette a fiatal Doppler Ferenc segítségét. Ez a segítség azonban még minden bizonnyal megmaradt a kölcsönzés szintjén. Az első felvonás 17–18. jelenete közötti színváltozás zenéjével (No. 9),⁹⁷ valamint a népszínmű utolsó képében elhangzó *Bál-Walzerrel* (No. 16) – a bemutatót követően komponált nyitányt nem számítva – valószínűleg kimerült Doppler Ferenc alkotói hozzájárulása a *Két pisztoly* zenéjének kialakításához. Az „Alföldi halászegény vagyok én” (No. 6) partitúrája, melyet Legány Doppler másolataként vagy hangszereléseként vett számba, megítélésem szerint nem Dopplertől, hanem Szerdahelyi Józseftől származik.⁹⁸ A kézírás egyértelműen a Szerdahelyié, és lényegében az is kizárható, hogy csupán másolatról lenne szó: a betét a *Két pisztoly* egészének anyagától elütő, más méretű és minőségű, ám

⁹⁶ Lásd *Benyovszky, vagy: A kamcsatkai száműzött*, Kotzebue színműve nyomán R. Köffinger szövegére, melyet Egressy Béni fordított magyarra, bemutató 1847. szeptember 29.

⁹⁷ Legány a No. 9-es változás-zenét egy Döbler nevű komponista alkotásaként regisztrálja. Vö. jelen tanulmány 207. o.

⁹⁸ A szerzőség kérdésében Legány tulajdonképpen nem foglalt egyértelműen állást, de a bevezető tanulmány idézett felsorolása alapján feltehetően Erkel által írt fogalmazvány tisztázatának és/vagy Doppler önálló hangszerelésének tekintette a számot. Vö. Legány mj, 13 idézett sora, miszerint Doppler „hangszerelt, s amellet másolt sőt az utolsó számban esetleg önálló betéttel működött közre”. Miután Doppler saját kompozíciójaként Legány csak a No. 16-ot ismerte el, idegen szerzőt pedig csak a No. 9 kapcsán feltételezett, a No. 6 e felsorolásban csak a másolatok vagy a Dopplertől származó hangszerelések kategóriájában kaphat helyet.

Muróczi (Kézjegy beviteltől)

Isztalom elcsúsz, né mellőltessék
 félre, én raktam!

Ferde

De halljék hát az a nő! ^{de}
Sabri (Pécsi keré megfogva)

Alföldön halás legény vaggok én,
 Tisza partján kis kunyhóban lakom én,
 Szolid lánykám jój be hovára jikenni
 Öreg anyám majd gondoskodás viseli.

Tölcs felhők könnyesradnak az égen,
 Hull a zápor az alföldi kőrögin
 Kőre kis leány legény tanít málkák,
 Kősin nyuktár gyűjtem itt a málkák.

Muróczi ^{ar alatt?} felhők égen

csodált, kizajek akasztam,
am fenyegve nézett rá, sórjára
szurkolt vissza az emb alatt
 (Kézjegy is málkák.)

Léni ^(Kézjegy)

am, az a legény!

Sabri

obri

De im itt van a lakóvalmas

17. oldal

am. Kézj. Kéz. Kézjegy, mine bekedalmas néj.

szem! alatt, tanóra! Minijegz old lesziünk a Nalufenyv

146/2

2. faksimile. A Két pisztoly szöveggönyve. Szigligeti Ede fogalmazványa

19 (Barokk magdolna)

Hej Babáké be zverlek k'isem
nonihata

sem éjelen, sem napulon

Vines nyugt. smok -

Prima

szeltek, zerelek,
Csak ne moni senki nek,

Hisz a mások parson
Ötvenem esettnek -

Emitt

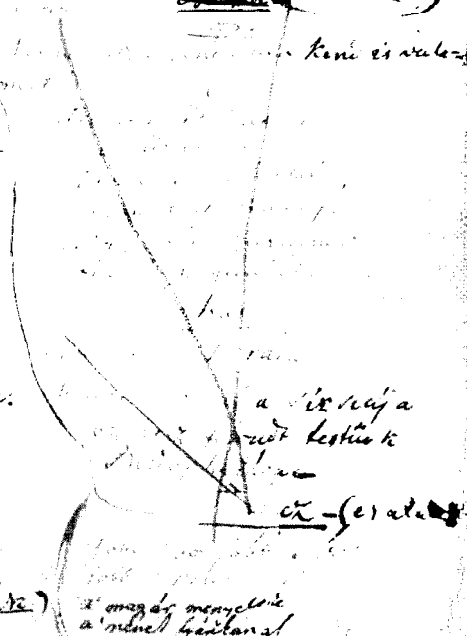
Harmon. Prima. Sobri. Barria

szeltek, zverlek
Csak ne moni senki nek.

Hisz a mások parson
ötvenem esettnek -

Prima

Sub C,



(Coti. f. Marcihoz.)

Vízre csak keő, a meny. úgy nek

urkanyjavan - Marci

Cita!

Rics

Fő az anyja lehet az én anyam
urkany, úgy tetetik lakala is van.

Marci

Cita, vagy any halik.

Bois

Mommit? ... Kik erék?

Marci

Ha a komptan le re nek -

Kii (mido'n inuabate)

Nérsék csak a tekintete. vész

megye táblájut ... Stefan. am!

Hehaha... Törpükörte!

Sabri. (mellen magy. megrizsa?)

egységes papíron szerepel, a feldolgozás *Besetzungja* eltér a darabban általánosan jelen lévő zenekari összetételtől, Füredy Mihály szólama csak ezen a helyen basszuskulcs helyett tenorkulcsban van lejegyezve (lehetséges tehát, hogy a feldolgozás nem az ő bariton hangjára készült), a partitúra elrendezése pedig Szerdahelyi egyéb autográfjainak régies beosztását követi.⁹⁹ Nagyon valószínű tehát, hogy Szigligeti és/vagy Erkel az utolsó pillanatban, de még a bemutató előtt döntött e dallam felhasználása mellett,¹⁰⁰ és ekkor Erkel egyszerűen kölcsönvette Szerdahelyi rendelkezésre álló kéziratát. Ami pedig az első felvonás vegyes lejegyzésű autográf oldalain található No. 1–5, No. 7/a–d, No. 8/1 zenei betéteit illeti, ezúttal sem Doppler, hanem egy mindeddig azonosítatlan, immár harmadik kiegészítő közreműködésével kell számolnunk. Legány ezt az írást is Doppler Ferencnek tulajdonította, és így a későbbi operák Somfai-elemzéseinek mintájára könnyű szívvel döntött Doppler szerzősége mellett a hangszerelés tekintetében.¹⁰¹

Noha a kiegészítő személyét még homály fedi, tovább nehezítve a szerzőség megítélését, az íráskép alaposabb elemzése és számos további körülmény alapján arra következtethetünk, hogy a partitúra Erkel többé-kevésbé részletes fogalmazványából készülhetett. A No. 3-ban, mely feltehetőleg Erkel saját megzenésítése, az énekszólam nem tartalmaz komponálásra utaló javításokat. Az ismeretlen bejegyző nyilvánvaló másolási hibái mellett¹⁰² feltűnő, hogy a szerzői kéziratban nemcsak a partitúrafejt (kivéve az énekszólamot), hanem maguk a címek, ez esetben a zenei betétek sorszámai is tőle származnak. Legalább négy, egyébként igen különböző jellegű szám esetében pedig Erkel egyértelműen másodikként vette kézbe a készülő vezérkönyvet.¹⁰³ Ő maga például elhagyta az énekszólamban a Thern Károly-féle *Fóti dal* sorvégi ütemisméltéseit, melyeket a másoló, nyilvánvalóan korábban szor-

⁹⁹ Az énekszólam azokban is a brácsa alatt, a fagott pedig a trombita és kürt sora alatt található. Vö. Victor Hugo: *Borgia Lucretia, háromosztályú szomorújáték 5 felvonásban* (németből Gustav Eduard Kolb után fordította gróf Bethlen Ferenc, Budai Várszínház, 1835. szeptember 19.; cenzori példány: N. SZ. B. 47): „Bor-dall” (sic) és „Halotti kar. Nemzeti Színész Szerdahelyi József műve” (autográf partitúra: OSZK Zeneműtár, Népszínházi Gyűjtemény 1330); Étienne Arago–Paul Vermond: *Az ördög naplója* (Les mémoires du diable), vígjáték 3 felvonásban (ford. Egressy Béni, NSZ bemutató 1842, Szerdahelyi autográf partitúrája: OSZK Zeneműtár, Népszínházi Gyűjtemény 563, szöveggönyv [katalógus szerint Egressy Béni kézírása] N. Sz. 0. 33); Szigligeti Éde *A csikós* (NSZ bemutató 1847, Szerdahelyi autográf partitúrája: OSZK Zeneműtár, Népszínházi Gyűjtemény 1170).

¹⁰⁰ A fogalmazványban a zenei betét szövegének helyét Szigligeti eredetileg üresen hagyta, majd más betétekkel együtt, de még a sűgópéldány elkészítése előtt vezette be, ezért számozása beleilleszkedik a bemutató előtti rendbe.

¹⁰¹ Lásd a fentebb közölt idézetet Legány, „Örökségünk Erkel Ferenctől. I”, 17: Doppler „az I. felvonás Erkel által szerzett énekszámait meghangszerelte. A II. és III. felvonásban azonban minden Erkel műve”.

¹⁰² A 7. oldalon például a basszus megismétli a tonikai alapot miközben a többi hangszer már a dominánusra lép; a 9. oldalon hiányoznak az énekszólamban szereplő feloldójelek a párhuzamos fuvola, klarinét és violino I–II sorában. Ezeket Erkel pótolta, és ugyanezen oldalon az oboa, feltehetően félreolvasásból származó értelmetlen ritmusát a párhuzamos szólamokéhoz igazította.

¹⁰³ A közreműködő zenész azokban a számokban sem jelölte a partitúrafejtben az énekszólamot, melyek esetében ezt Erkel bizonyíthatóan utólag vezette be.

gosan kiírt a No. 5-ös betét partitúrájába. (Erkelnek tehát a zenekari letétben is törölnie kellett ezeket.) A No. 2-es Rossini-idézet és a No. 4-es (feltehetőleg) saját ihletésű rövid betét oldalain, valamint a No. 7a/c *come sopra* helyeinek megoldásakor pedig a kopista egyenesen elfelejtett elegendő helyet hagyni a még hiányzó énekszólam számára,¹⁰⁴ melynek bejegyzésénél láthatóan Erkelnek kellett a hangszeres szólamok beosztásához alkalmazkodnia.

Szigligeti nagy ambícióval látott hozzá az új színjátéktípus kidolgozásának, melyet igyekezett minden szinten kontrollálni. Figyelme a zenei anyag szerkesztésére, a zenei betétek helyének és részben konkrétan maguknak a feldolgozandó zeneszámoknak a meghatározására is kiterjedt. A *Két pisztoly* fogalmazványába részben a folyamatos szöveg részeként már az alaprétegbe bevezetett egyes dalszövegeket, idézeteket, másokat a „Dal”, „Párdal”, „Kar”, „Kar és Táncz” stb. címek alatt szabadon hagyott helyeken pótolta, talán Erkelrel való egyeztetést követően, szintén még a bemutató előtt. A munka feltehetően egyre fokozódó ütemben zajlott. Erre többek között a zenei betétek eloszlásának feltűnő aránytalansága alapján is következtethetünk: míg az első részben tizenhárom kisebb-nagyobb önálló zeneszám hangzik el (összesen kilenc numero keretében), addig a 2. felvonásban mindössze egy betét szólal meg (két részletben), a 3. felvonásban pedig további hat/hét darab. Az aránytalanság nem elsősorban Erkel rovására írandó. Ennél sokkal többet maga Szigligeti sem tervezett:¹⁰⁵ az első felvonásban három (6. és 14. jelenet, később a fogalmazványban mindkettő húzva),¹⁰⁶ a 2–3. szakaszban összesen négy olyan helyet találunk, ahova a fogalmazvány szerint eredetileg zenei betétet kívánt volna, ám ezek a bemutatóra nem valósultak meg. Közülük az első felvonásbelieket érthető okokból nem tartották fontosnak pótolni, a 2. és 3. felvonásban egyaránt előforduló „Recski/Barna Bandi ne keseregi babádon” szövegét/dallamát a második felvonás egyetlen zenei betétének (No. 10. „Felszállott a páva”) ismétlésével váltották ki. (A 3. felvonásban utólag ezen a helyen szólalt meg az azonos szótagszámú „Korcsmárosné bort ide az iczésbe”, 10/2-es *Einlage*.) A további két zenei betétről Szigligeti minden bizonnyal maga mondott le.¹⁰⁷ Úgy tűnik tehát, Erkel a lehető legkomolyabban vette a népszínmű szövegírójának zenei elképzeléseit – ez volt első együttműködésük –, sőt szerzőtársa elvárásait talán még túl is teljesítette. A Doppler Ferenctől kölcsönzött valcerral és a No. 3 ismétlésével megoldott záró báljelenetben sem a fogalmazvány, sem a sugó-

¹⁰⁴ A No. 7a-ban egyetlen ütemszélességben jegyezte be a „4 letzten Takte” utasítást, a No. 7c-ben pedig a „Come sopra wie bei A” bejegyzést ráírta az énekszólam üres sorára.

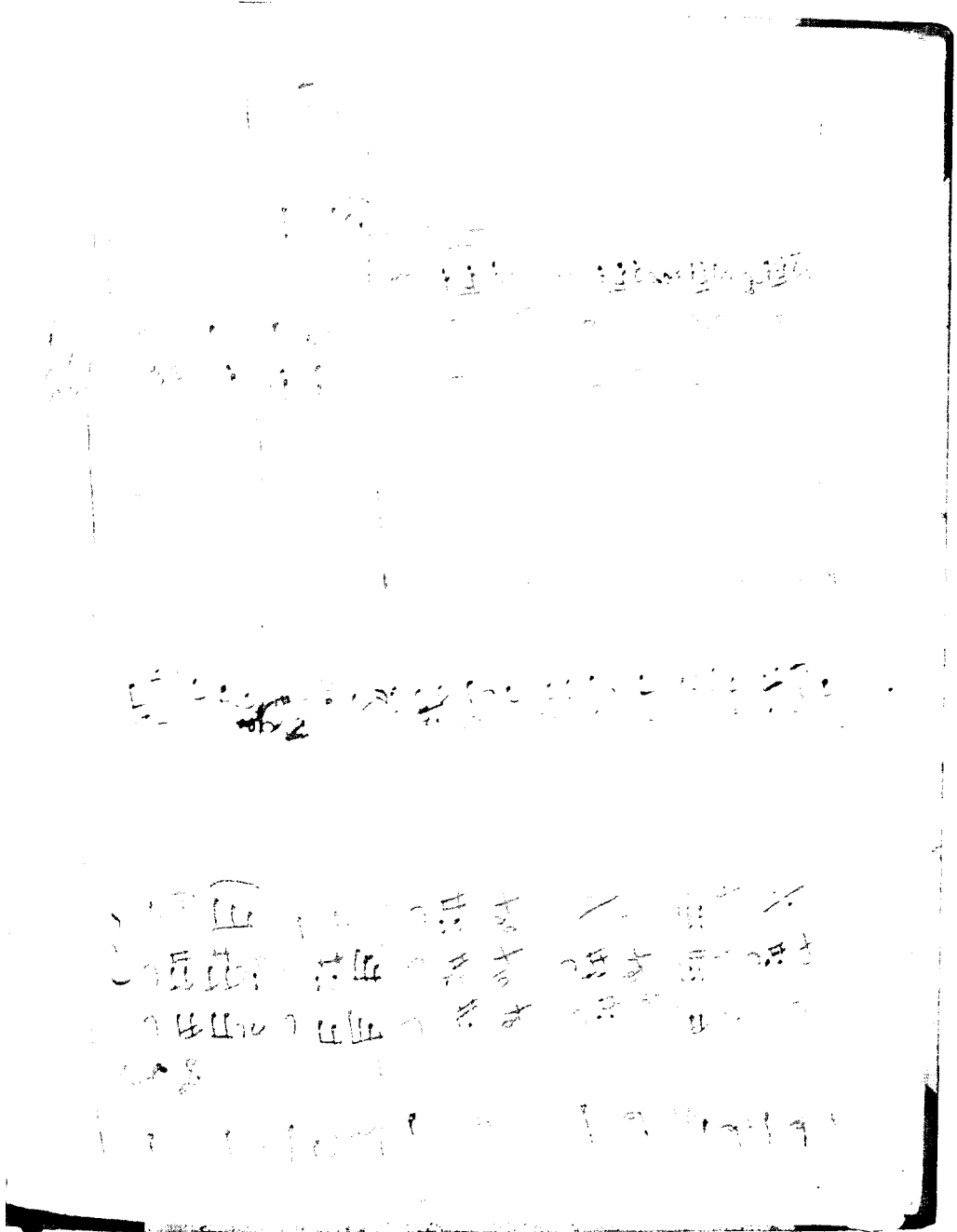
¹⁰⁵ Az első felvonás zenei elkészítésébe láthatóan sokkal több energiát fektetett, mint amennyi a folytatás számára maradt.

¹⁰⁶ A 15. jelenettel kapcsolatban lásd a Függelékét.

¹⁰⁷ A 3. felvonás 5. jelenetében tulajdonképpen két különböző zenei anyag (népies dal) szólalt volna meg a színpalak előtt és mögött egy időben. (A sugópéldány minden bizonnyal félreérti Szigligeti fogalmazványát, amikor a két dal szövegét egymás után jegyzi be.) A 11. jelenetbe tervezett, de még konkrétan nem jelzett női kartól pedig valószínűleg technikai okokból kellett elállnia, női kar ugyanis kizárólag ezen a ponton lépett volna fel a darabban.

The image shows a handwritten musical score for two pistols, titled "Alla polacca". The score is written on a page with a vertical margin line on the left. It features two staves for each instrument, with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The score is divided into sections, with some parts labeled "1" and "2". The handwriting is in black ink on aged paper.

3. faksimile. Két pisztoly: No. 12, Alla polacca. Bajza József *Sóhajtás* c. versének megzenésítése.
Erkel Ferenc autográf partitúrája



Bajza József: <i>Sóhajtás</i> ¹⁰⁸	<i>Két pisztoly</i> fogalmazvány első lejegyzés	<i>Két pisztoly</i> fogalmazvány második lejegyzés	<i>Két pisztoly</i> autográf partitúrájának szövegváltozata
Multadban nincs öröm, Jövődben nincs remény,	Multakban nincs öröm, Jövőben nincs remény, Minden mi kedves volt Rég elvesztettem én	Multakban nincs öröm, Jövőben nincs remény,	Multakban nincs öröm, Jövőben nincs remény!
Hanyatló szép hazám! Miattad vérzem én.	Elosztott szép hazám Miattad sírok én.	Hanyatló szép hazám Miattad sírok én	Elosztott szép hazám! Miattad sírok én.
Miattad zeng panaszt S örök bút énekem: Sötét felhőd alatt	Miattad zeng panaszt Keserves énekem: Igába hajtattott Jó lengyel nemzet	Miattad zeng panasz S keserv az ajkamon	Miattad zeng panaszt Keserves énekem: Igába hajtattott
Ez élet gyász nekem.	Szegény jó Jó árva nemzetem.		Jó árva nemzetem.
Oly sok küzdés után Örvény s hullám közül Segélni part felé Egy csillag sem derül!	S te kedves hű leány Ki lángolón szeretsz Innen a szívhon [?] Enyém te nem lehetsz		
Ki szívet alkotál, S belé érzelmeket, Szeretni lángolón Hazát és nemzetet;	Multakban nincs öröm, Jövőben nincs remény! Elosztott szép hazám! Miattad sírok én.		Elosztott szép hazám! Miattad sírok én, Hazám miattad sírok én.
Kinek hatalma szab Törvényeket, határt, Oh népek istene! Küldj egy reménysugárt.			

2. táblázat. Bajza József *Sóhajtás* című versének változatai a *Két pisztoly* forrásaiban

példány nem jelez zenét, ez tehát Erkel saját ötlete lehetett.¹⁰⁹ Bajza József *Sóhajtás* (1834) című verse a szöveggönyv fogalmazványának alaprétegében is szerepel

¹⁰⁸ Vö. Kordé–Tóth, *Bajza József*, 68–69.

¹⁰⁹ A sűgópéldányban a zenei betétre és/vagy kíséretre csak utólagos ceruzás bejegyzés utal.

(2. táblázat). Szigligeti emlékezetből jegyezte le, és egy saját szakasszal is kiegészítette. A megzenésítésről Erkelrel is egyeztetett,¹¹⁰ végül valamilyen okból mégis húzta a szöveget.¹¹¹ Jóllehet a verset már a sűgópéldányba se másolták ki, Erkel mégis elkészült a számmal. Talán maga a Bajza-vers és/vagy a politikai üzenettel bíró lengyeles tematika beiktatásának lehetősége vált fontossá számára.¹¹² A terjedelmes végszavakat kiíró másoló tudott Erkel tervéről (helyesen számozta a No. 13-at), csupán a megzenésítés helyét nem ismerte.¹¹³ A keletkezéstörténet e néhány apró momentuma is jelzi: a 3. felvonás munkálatai során elég intenzív lehetett a komponista és a szövegíró együttműködése. Nem valószínű, hogy az egyébként gondosabban előkészített első rész esetében erre ne került volna sor, és Erkelnek ne lett volna alkalmá az első felvonás betétszámainak felvázolására.

A *Két pisztoly* első felvonásában mindössze a *Fra diavolo* kórusának áthangszerezése (No. 8/2) Erkel Ferenctől származó autográf partitúra. A No. 6 és No. 9 Szerdahelyi József, illetve Doppler Ferenc saját munkája, a felvonás fennmaradó részében pedig csupán az énekszólamot jegyezte be Erkel. A vegyes írásképpű betétek közül azonban mindössze a No. 3–4 esetében merül fel, hogy a dallam Erkelé. A No. 3-as versmegzenésítés eredetileg *esz-moll*-ban lejegyzett dallama nem népies dal karakterű,¹¹⁴ jellege inkább enyhén lengyeles, mint magyaros,¹¹⁵ magával a verssel kapcsolatban pedig elképzelhető, hogy az Szigligeti alkotása, esetleg a *Két pisztoly* számára kialakított kompilációja. (A szöveggönyv fogalmazványa e helyen számos szerzői jellegű javítást tartalmaz.¹¹⁶) A No. 4-nél a betét rövidsége, jellege, valamint szövegének dramaturgiai funkciója és a szöveggönyv-fogalmazvány alaprétégében való előfordulása, illetve a partitúra írásképe alapján gondolhatunk

¹¹⁰ A szöveggönyv-fogalmazvány alaprétégének később húzott „lengyel nemzet” sora mutatja, hogy nem véletlen a partitúra címrészében ezen a helyen az Erkel kézírásában megjelenő „Alla pollacca” utasítás. Szigligeti minden bizonnyal az ugyancsak 1834-es *Apotheosis* nyomán kötötte Bajzához a korban egyébként gyakran felemlegetett lengyel párhuzamot.

¹¹¹ Vö. 116. lábjegyzet.

¹¹² A verset Wesselényi dalának is nevezték. Az országgyűlési ellenzék vezére ellen folytatott titkos rendőrségi zaklatás épp 1834 végén–1835 elején érte el tetőpontját. A *Sóhajtás* első sorai szállóigévé váltak. Vö. Kordé Imre (sajtó alá rendezte) és Tóth Dezső (válogatta és a jegyzeteket készítette): *Bajza József. Válogatott művei* (Budapest: Szépirodalmi könyvkiadó, 1959), 489. (*Magyar klasszikusok*. Sorozatszerk. Szabolcsi Miklós).

¹¹³ A No. 12 nem kapott végszót, és helyét később sem vezették be, noha a megfelelő szövegrész a No. 13 végszavának részeként eleve szerepelt a partitúrában.

¹¹⁴ A partitúra élén található autográf bejegyzésnek megfelelően *e-moll*-ba transzponálva másoltak ki a bemutató szólamanyagába. A dallamot Füredy felvette *101 nép és magyar dal, melynek legnagyobb részét éneklé Füredy Mihály*. Énekre és zongorára alkalmazta Bartalus István (Pest: Rózsavölgyi és Társa, 1861) című gyűjteményébe. A közléshez az eredeti 2/4-et 4/8-ra módosították, a kíséret ritmikáját átirták (t. k. számos pontozást vezettek be), megtartották azonban a népszínmű belső *e-moll* hangnemet.

¹¹⁵ A korai szólammásolatokkal megegyező tartalmú, de idegen kéztől származó basso fűzet bejegyzése a No. 3-at polkaként említi: „Auf die Stelle von Nro 15 komt Polka” [értsd: No. 3].

¹¹⁶ A fogalmazvány alaprétégéhez tartozó színpadi utasítás értelmében e helyre Szigligeti eredetileg „párdalt” tervezett. A szöveg helyét kezdetben szabadon hagyta, majd bemásolta ide a *Sóhajtás* első felét. Ennek húzását követően, hely hiányában, a függelékbe került a No. 3-ként megzenésített vers.

Erkel szerzőségére. Az első felvonás összes többi betétének énekszólama ugyan Erkel Ferenc kézírásával szerepel a kottában, e dallamok azonban már bizonyíthatóan kölcsönzésekből származó népies dalok, illetve népdalok, melyek – akárcsak a Rossini-idézet (No. 2) – a korabeli közönség számára ismertek, kedveltek lehettek. A 2–3. felvonás összesen hat dalából öt esetében egyértelműen igazolható a korábbi eredet, és lényegében hasonló a helyzet az 1. felvonásban is. A No. 7b/d-ként feldolgozott ének („Szeretlek, szeretlek csak ne mondd senkinek”/ „Jobb a bor, jobb a bor, jobb a pálinkánál”) Almási Sámuel 1834-es és Kiss Dénes 1844-es gyűjteményében is szerepel, sőt az ismertebb „Szeretnék szántani” szöveggel egy évvel korábban a *Szökött katona* Szerdahelyi által „szerkesztett” zenei betétei közé is bekerült. A No. 8a („Tízet tojt már a fürjecske”) dallama már a 18. században is közkedvelt lehetett. A szöveg parafrázisa – a *Két pisztolyétól* eltérő variánssal – Csokonai Vitéz Mihály *Az özvegy Karnyóné, s két szeleburdiak* (1799) című vígjátékában is megjelenik (2. felv., 7. jelenet).¹¹⁷ Nagyon valószínű továbbá, hogy a darabot indító No. 1 („Pesten jártam oskolában”) és a No. 7a/c („Hová, hová barna legény az erdőbe”/ „Ha vén anyád morog reád gyere hozzám”) esetében is dallamkölcsönzésről van szó. A No. 1-nél a dallam német eredete, későbbi széleskörű elterjedtsége és variánsgazdagsága (t. k. „Ballag már a vén diák”), valamint szövegének jelenléte K. R. 1839–1843 közötti gyűjteményében utal az esetleges korai keletkezésre.¹¹⁸ A No. 7a/c Szigligeti fogalmazványának sűrűn javított helyén jelentkezik a No.7b/d és számos további, később húzott népies dalszöveggel összefüggésben.¹¹⁹ Noha ezeknél valamivel későbbi bejegyzés, mégis valószínű, hogy a szöveg (és dallam) már korábról ismert lehetett Szigligeti számára – Badics Ferenc szerint a dallam Fáy András szerzeménye¹²⁰ –, aki e dalszövegekkel sűrűn teleírt oldal tanúsága szerint zenei szempontból talán épp az első felvonást záró ének és tánc tablóját készítette elő leginkább.

Amennyiben tehát kizárólag a *Két pisztoly* írásképeire hagyatkozva döntenénk a szerzőség kérdéséről, mindenképp az ismeretlen közreműködő szellemi tulajdonának kellene tekintenünk a népszínmű csaknem teljes első felvonását, az Erkel által bejegyzett dallamok ugyanis két kivétellel, a korabeli dalkészlet ismert darabjainak átvételei. Azonban, miért jegyezte volna be maga Erkel a partitúrába az idegen dallamokat, ha feldolgozásuk egyébként nem foglalkoztatja, és miért vállalta volna a zenei szerkesztő szerepét, ha a *Két pisztoly* anyagának több mint felét kitevő

¹¹⁷ Vö. Kodály Zoltán–Gyulai Ágost (közéteszi és jegyzetekkel ellátta), *Arany János népdalgyűjteménye* (Budapest: Akadémiai kiadó, 1952), 55, 114; valamint Hovánszki Mária, „Csokonai-dallamok» és forrásaik II.”, *Magyar Zene* 44 (2006/4), 475–476.

¹¹⁸ Vö. Stoll Béla (összeáll.), *A magyar kéziratok énekeskönyvek és versgyűjtemények bibliográfiája (1542–1840)* (Budapest: Balassi kiadó, 2002), 394–396 (838. sz.). A német szövegvariánsokhoz lásd a Függeléket.

¹¹⁹ A fogalmazványban „Kar és táncz” cím alatt üresen hagyott helyre eredetileg bejegyzett dalszövegeket lásd a Függelékekben.

¹²⁰ Vö. Badics Ferenc, *Fáy András életrajza* (Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 1890), idézi Major Ervin, *Fáy András és a magyar zenetörténet* (Budapest: Magánkiadás, 1934), 10.

első felvonás többszólamúsításában és hangszerelésében nem vett volna aktívan részt? Láthattuk, feldolgozó munkáját nem tekintette szerzői jellegű megnyilvánulásnak, elég hamar lemondott a népszínművek, drámák színlapjain való szereplésről, legfeljebb vezetéknevének kezdőbetűi utaltak közreműködésére. Ráadásul az első felvonás – vegyes lejegyzésű autográf oldalain található – zenéje eredetét tekintve korántsem egységes: a népies dal/népdal-feldolgozások (No. 1, 7a–d, No. 8/1) mellett emlékezetből idézett operarészlet (No. 2. Rossini: *A sevillai borbély*, 1. felv. Rosina áriája), *Vorlagét* követő átvétel (No. 5. Thern Károly: *Fóti dal*) és feltehetőleg Erkeltől származó önálló megzenésítés (No. 3–4) egyaránt szerepel benne. Lehetséges lenne, hogy Erkel, praxisában első alkalommal, minden előkészítés nélkül idegenre bízta volna e feladatok megoldását, közöttük saját kompozícióinak kidolgozását is, miközben maga végezte el az Auber-partitúra áthangszerelését (No. 8/2)? Márpedig a partitúra írásképe alapján a No. 4-en kívül legfeljebb a No. 2, No. 5 és a No. 7 esetében tudunk egy Erkeltől származó *Vorlage* létezésé mellett komolyan érvelni. Az összes többi vegyes lejegyzésű betétszám partitúrája Erkelt csupán az énekszólamok egyszerű bejegyzőjeként tünteti fel.



Hasonló szerzőségi kérdések a tizenegy évvel későbbi *Salvator Rosa* esetében is felmerülnek. Mint említettem, a *Salvator Rosa* szerzőmegjelölés nélküli partitúrájában szintén találunk vegyes írású kéziratoldalakat: a kotta nagy részét Doppler Ferenc jegyezte le, a teljes No. 10 partitúrája Doppler Károly kézírása,¹²¹ a No. 1–2-ben az énekszólam Erkel, a hangszeres szólamok újból Doppler Ferenc írását őrzik.¹²² Somfai László nyomán az Erkel-irodalom e két szám hangszerelését teljes egészében Doppler Ferenc önálló munkájaként ismeri el, és a *Két pisztolyhoz* hasonlóan a műhelyszerű munka olyan előrehaladott formáját látja benne megvalósulni, amelyben Erkel mindössze egy „első partitúra-konceptust”, tehát lényegében egyetlen énekszólamot adott át kisegítőjének, rábízva mind a harmonizálást, mind pedig a hangszerelést.¹²³ Az Erkel-irodalom korábbi álláspontjával ellentétben azonban a *Salvator Rosa* előtt Doppler Ferenc és Erkel zeneszerzői együttműködése, mint láthattuk, nem lépett túl a kölcsönzés szintjén. A közös komponálásnak

¹²¹ Doppler Károly ezidőben a Nemzeti Színház zeneszerző másodkarmestere és fuvolásaként működött.

¹²² Erkel szerzőségét e művel kapcsolatban elsőként Major Ervin vetette fel. Vö. Major mj, Függelék/A7. A szerzőmegjelölés nélküli vezérkönyvben néhány évvel később Somfai László azonosította Erkel, valamint a Dopplerek kézírását, és állapította meg szerzőségüket. Vö. Somfai, „Az Erkel-kéziratok problémái”, 112; Legány mj, 64. Eckhardt Mária a melodráma szerzőinek sorát Egressy Bénivel is kiegészítette. Szerinte elképzelhető, hogy a partitúra alaprétegében az 1851-ben elhunyt Egressy zenéjének, vagy talán inkább csupán dallamának másolata is megtalálható. Vö. Eckhardt Mária, „Egressy (Egeresy Galambos) Béni”, in *Brockhaus–Riemann Zenei lexikon*, szerk. Carl Dahlhaus és Hans Heinrich Eggebrecht (Budapest: Zeneműkiadó, 1983), 1. kötet, 488.

¹²³ Vö. Somfai, „Az Erkel-kéziratok problémái”, 98; Legány mj, 64.

– legalábbis ebben a formában – még nem volt kialakult gyakorlata Erkel műhelyében, így kettejük viszonylatában sem. A *Két pisztoly* kompozíciós munkálatai minderre nem adtak alkalmat, és így még a remek hangszerelő hírében álló Dopplerről sem feltételezhető, hogy mindössze az énekszólam alapján dolgozta volna ki a *Salvator Rosa* első két számát.¹²⁴ Legalább egy zongoraletét formájú fogalmazványnak léteznie kellett, melyet a csupán énekszólamokat tartalmazó autográf oldalakkal együtt Erkel átadott neki. (Hasonló megoldásra az *Erzsébet* vázlatanyagában is látunk majd példát.) Az alapján, hogy Erkel épp az első két szám kialakításában vett részt, elképzelhető, hogy eredetileg ő vállalta a melodráma teljes zenéjének megírását, s a feladatot csak később és talán már nem kellő időben ruházta át Doppler Ferencre. Elég valószínű, hogy az addig elkészült két számot ekkor már nem véglegesítette, és ezek után az sem meglepő, hogy magához a szerzőséghez sem ragaszkodott feltétlenül. Erkel nevét a korabeli sajtó többnyire meg sem említette, igaz hallgatott Doppler Károly és Egressy esetleges szerzőségéről is. A mindössze három előadást (1855. december 29., 30., 1856. május 3.) megért darab *Magyar sajtó*beli kritikusa csupán Doppler Ferencet nevezte meg a zene szerkesztőjeként;¹²⁵ a *Pesti napló* az első két előadásról közölt kritikájában még tudni vélte, hogy Doppler Ferenc mellett, aki az öt felvonás zenéjét szerezte, az első románc Erkelről származik, a harmadik és egyben utolsó előadás beszámolójában azonban már ez az orgánium is csupán Doppler Ferencet említette a *Salvator Rosa* komponistájaként.¹²⁶ Tegyük hozzá: talán jogosan, hiszen a melodráma zenéje elsősorban Doppler Ferenc szellemi produktuma.¹²⁷

A *Két pisztoly*hoz képest a *Salvator Rosában* tehát a szerepek megfordultak. Előbbiben a munka alapvetően Erkel kezében volt. Ennek során Szerdahelyi Józseftől és a fiatal Dopplertől zenét kölcsönzött, egy harmadik, minden bizonnyal nemzeti színházi zenész segítségét pedig másolóként, esetleg hangszerelőként vette igénybe. Több opera megírásának tapasztalatával a háta mögött,¹²⁸ a *Salvator Rosa* komponálásán Doppler Ferenc fogta egybe, és Erkel volt az, aki Doppler Károly mellett, a majdhogynem anonim kölcsönző/közreműködő szerepét elvállalta. A *Salvator Rosa* nem Erkel, hanem Doppler műhelyének működésébe ad

¹²⁴ Doppler hangszerelői tehetségét már első operájának kritikusai is kiemelik. Liszt Ferenc 1860. szeptember 14-i weimari végrendeletének kiegészítésében a kiadásra szánt kézirat anyag jegyzékében a következő megjegyzést fűzte a Doppler által meghangszerelt Magyar Rapszódiaéhoz: „Magyar Rapszódia nagy zenekarra, F. Doppler hangszerelésében – revidálva Liszt F. által. / N.B. Nem szabad elfelejteni Doppler nevét a címlapra tenni, mert csodálatosan végezte ezt a munkát”. Vö. Alan Walker, *Liszt Ferenc. 2. A weimari évek 1848–1861* (Budapest: Editio Musica Budapest, 1994), 533.

¹²⁵ Magyar Sajtó, 1856. január 3.: „zenéjét szerkeszté [sic!] Doppler Ferenc”.

¹²⁶ Pesti Napló, 1856. május 6. A sajtóadatok forrása: MTA Zenetudományi Intézet, Magyar zenetörténeti adatgyűjtés, katalóguscédulák.

¹²⁷ Az előadások színlapjain is csupán Doppler Ferenc neve szerepel. Vö. OSZK Színháztörténeti Tár, a Nemzeti Színház előadásainak repertórium.

¹²⁸ Lásd *Benyóvszky* (1847), *Ilka és a huszártoborzó* (1849), *Vanda* (1853), mindhárom évtizedekig sikerdarab, ezen kívül színpadi kísérőzenék, számos balettzene és zenekari mű.

betekintést, ezzel egyidőben pedig valószínűleg abba a többszerzős munkamódszerbe, amely az üzemszerű létből fakadóan a Nemzeti Színház korabeli gyakorlatát, legalábbis a zeneileg kevésbé igényes műfajok terén egyébként jellemezhetette. Mindazonáltal a *Salvator Rosa* Erkel kompozíciós módszerének alakulása szempontjából is fontos állomást képvisel. Ez a munka teremtett alkalmat arra, hogy Erkel és Doppler Ferenc zeneszerzőként, Doppler műhelyében ugyan, de együtt dolgozhasson. Ez a tapasztalat pedig az *Erzsébet* opera munkálatai során meghatározónak bizonyult. Doppler Ferenc nem csupán az *Erzsébet* első felvonását írta meg, hanem az Erkel által vállalt második és a Doppler Károly által jegyzett harmadik felvonás kialakításában is részt vett, sőt az 1865-ös felújítás alkalmával az ekkor még hiányzó nyitány komponálását is elvállalta, jöllehet ekkor már évek óta Bécsben működött és nem volt tagja a Nemzeti Színház együttesének.¹²⁹ Mind ezzel együtt Doppler meghatározó szerepét mégsem szabad túlbecsülnünk. Az *Erzsébet* három felvonása, három nagyon különböző minőségű és stílusú önálló egység. Bár Erkel a mű egésze láthatóan nem érdekelte, saját felvonásának kompozíciós munkálatait igyekezett komolyan kézben tartani. Hosszú évek hallgatása után jelentkező első, befejezésig eljutott zeneszerzői feladatának megoldásában Erkel igénybe vette ugyan Doppler Ferenc segítségét, kiegészítőjének munkáját azonban ő irányította és kontrollálta. Sokkal nagyobb mértékben, mint ahogyan erre az autográf partitúra írásképe következtetni enged.

¹²⁹ Vö. Magyar Sajtó 1865. augusztus II. 122. sz., 622. l.: „A zenedei ünnepély folyama alatt 17-én a Nemzeti színházban a zeneköltő trias által írt Erzsébet dalmű fog előadatni, melyhez Doppler Ferenc, a Nemzeti Színház intendánsa felhívás folytán új nyitányt írt.” (MTA Zenetudományi Intézet, Magyar zenetörténeti adatgyűjtés, katalóguscédula).

Függelék

A népszínművek zenei betéteinek kialakításakor a darabok szövegírói és/vagy zenei szerkesztői a kor ismert, közkedvelt dalai közül válogattak. A zenetörténészek az Erkel által szerkesztett népszínművek dallamainak eredetével Major Ervin óta nem foglalkoztak komolyan. A népzenei adatbázisokban gazdag ismeretanyag gyűlt össze, melyet sem Legány Dezső műjegyzéke, sem a későbbi Erkel-kutatások nem integráltak. Erkel népszínmű-zenéivel kapcsolatban számos konfúz megfogalmazás olvasható. Különösen ilyen a *Két pisztoly* első felvonása, melynek autográf partitúrájában idegen kezek jelentkeznek. Az alábbi incipites jegyzék nem teljességre törekvő forráslista, elsődleges célja Erkel szerzőségének tisztázása. Az irodalom és az MTA Zenetudományi Intézet Népzenei Osztályán található Kodály-rend alapján az Erkel közreműködésével készült népszínmű-betétek dallamainak eddig ismert legkorábbi adatait összegzi.¹³⁰

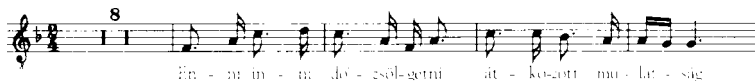
Hivatkozott forrásművek. Rövidítésjegyzék

- Almási 1834 = Almási Sámuel: *Magyar dalnok vagy énekes gyűjtemény*. Kézirat, 1834, MTA Kézirattár.
- Arany = Kodály Zoltán–Gyulai Ágost (közveteszi és jegyzetekkel ellátta): *Arany János népdalgyűjteménye* (Budapest: Akadémiai kiadó, 1952).
- Argay L. ék. = Argay Lina énekeskönyve. Lásd Stoll, i. m., 392. (825. sz.). Kézirat, 1838, OSZK Kézirattár.
- Bartalus–Füredi 1861 = Bartalus István–Füredi Mihály: *101 nép és magyar dal, melyeknek nagyobb részét éneкли Füredi Mihály*. Énekre és zongorára alkalmazta Bartalus István. (Pest: Rózsavölgyi és Társa, 1861).
- Bartalus 1883 = Bartalus István: *Magyar Népdalok, Egyetemes Gyűjtemény III* (Budapest: Pesti Könyvnyomda, 1883).
- Bartalus 1896 = Bartalus István: *Magyar Népdalok, Egyetemes Gyűjtemény VII* (Budapest: Pesti Könyvnyomda, 1896).
- Bartay 1833 vagy 1834 = Bartay András: *Eredeti-Nép-Dalok Klavirkísérettel. Gyűjtögette B. A.* (Pest. 1. füzet [1833], 2. füzet [1834]).
- Berggreen 1847/1869 = Berggreen, Andreas Peter: *Folkesange og Melodier, faedrelandske og fremmede*, Kjöbenhavn, 1847 [2. bővített kiadás: 1869. A Kodály-rendbe utóbbi bedolgozva.]
- Berner 1808 = Berner Ádám: *6 Magyar nóta két hegedőhez és kobozhoz alkalmaztatva* (Pozsony: k.n., 1808).
- Bognár 1857 = Bognár Ignác: *50 eredeti nép- és magyar dal* (Pest: Rózsavölgyi és Társa, 1857).
- Bognár 1858 = Bognár Ignác: *50 eredeti nép- és magyar dal* (Pest: Emich, 1858).
- Borbély Lajos 1835 = Borbély Lajos kézirata, 1835. Hivatkozik rá Major mj., 40.
- Egressy 1857 = Egressy Béni: *Válogatott eredeti magyar dalai* (Pest: Rózsavölgyi és Társa, 1857).
- Erdélyi I és Erdélyi II = Erdélyi János: *Népdalok és mondák I–III* (Pest: 1846–1848).

¹³⁰ A népszínművek nemzeti színházi partitúráiban és szólamanyagaiban fennmaradt utólagos zenei betétekkel nem foglalkozunk. A dallamok későbbi előfordulásait csak példaszerűen említjük, elsősorban abban az esetben, ha a dalt Kerényi nem közli. A Kodály-rend adatainak gyűjtésében Domokos Mária volt segítségemre. Munkáját ezúton is köszönöm.

- Fogarasi–Travnyik = Fogarasi–Travnyik: *Magyar népdalok énekeire és zongorára* I–II (Pest: Treichlinger, 1847).
- Füredi 1851 = Füredi Mihály: *100 magyar népdal*. Gyűjtötte s Bognár Ignác zongorakíséretében kiadja Füredi Mihály (Pest: k.n., 1851).
- Kerényi = Kerényi György (szerk., bevezetővel és jegyzetekkel ellátta): *Népies dalok* (Budapest: Akadémiai kiadó, 1961) (= *Népzenei könyvtár* 3., szerk. Kodály Zoltán).
- KissD 1844 = Kiss Dénes népdalgyűjteménye. Kézirat, a 122. számig az 1844-es bejegyzések, a későbbiek az 1840-es évek végéről vagy az 1850-es évek elejéről származnak (Bereczky János szíves szóbeli közlése alapján), OSZK Zeneműtár és MTA Kézirattár.
- KissL 1864–1879 = Kiss Lajos népdalgyűjteménye I–IV. Kézirat, 1864–1879 és 1882, OSZK Zeneműtár.
- Kiss Lantos 1875 = Zsasskovszky Ferenc és Endre: *Kis Lantos* (Eger: 1875).
- K. R. gyűjteménye 1839–1843 = Stoll, i. m., 394–396. (838. sz.). Kézirat, Debrecen, Déri Múzeum Néprajzi Adattár, 209–216.
- Limbay 1879–1888 = Limbay Elemér: *Magyar Dal-Album*. I.: Braunschweig; II–VI.: Győr. A szövegek külön: *Magyar daltár. A magyar nép dalainak egyetemes gyűjteménye* I–VI.: Győr, 1879–1888.
- Major mj = Major Ervin: „Erkel Ferenc műveinek jegyzéke. Második bibliográfiai kísérlet”. Függelék/A: „Erkel fennmaradt népszínmű-dalai az OSZK népszínházi anyagában”. In: Bónis Ferenc (szerk.): *Írók Erkel Ferencről és a magyar zene korábbi századairól* (Budapest: Zeneműkiadó, 1968), 11–43. (*Magyar Zenetörténeti Tanulmányok*)
- Mátray Pannonia = Mátray (Róthkrepf) Gábor: *Pannonien oder auserlesene Sammlung ungarischer Tänze* (Wien: Mechetti, 1825–1827).
- Mátray Flora = Mátray (Róthkrepf) Gábor: *Flora oder vaterländische Tänze aus Ungarns älterer und neuerer Zeit* (Wien: Czerny, 1829).
- Mátray Hunnia = Mátray (Róthkrepf) Gábor: *Hunnien oder auserlesene Sammlung ungarischer Tänze* (Wien: Mechetti, 1829–1830).
- Mátray 1849 = Mátray Gábor: *37 népdal bariton hangra*. Kézirat, 1849.
- Mátray 1852 = Mátray Gábor: *Magyar népdalok egyetemes gyűjteménye*, 1. füzet (Buda: Magyar Egyetemi nyomda, 1852).
- Mátray 1854 = Mátray Gábor: *Magyar népdalok egyetemes gyűjteménye*, 2. füzet (Pest: Emich, 1854).
- Mindszenty 1832 = Mindszenty Dániel: *Nemzeti dalgyűjtemény, ajándékul a barátság és szeretetnek*. Kézirat, 1832, MTA Kézirattár.
- Morelly Hazai = Morelly Ferenc: *Hazai hangok. Magyar egyveleg* (Pest: k.n., é.n. [Mona szerint 1848. Vö. Mona, *Magyar zeneműkiadók és tevékenységük 1774–1867*, 2868. sz.]).
- Morelly Báléji = Morelly Ferenc: *Legújabb pesti báléji-virányok* (Pest: Wagner, [1841]).
- Ombodi ék. 1830 = Ombodi énekeskönyv, lásd Stoll, i. m., 573. (1364. sz.). Kézirat, 1830-as évek, Szatmárnémeti, Szatmár Megyei Könyvtár.
- Paksa = Paksa Katalin: *Magyar népzene kutatás a 19. században* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1988) (= *Műhelytanulmányok a magyar zenetörténethez* 9).
- Sárospatak 1826 = *Régibb és újabb részint érzékeny, részint víg, többnyire eredeti dalok gyűjteménye*
- Stoll = Stoll Béla (összeállította): *A magyar kéziratok énekeskönyvek és versgyűjtemények bibliográfiája (1542–1840)* (Budapest: Balassi kiadó, 2002).
- Szerdahelyi–Egressy 1843 = Szerdahelyi József–Egressy Béni: *Magyar dalvirágok* (Pest: 1843)
- Színi 1865 = Színi Károly: *A magyar nép dalai és dallamai* (Pest: 1865).
- Tóth 1832 = Tóth István (kiskunfülöpmezői református kántor): *Áriák és dalok verseikkel* (1832–1843). Kézirat, MTA Kézirattár.
- Túri D. ék. 1834–1835 = Túri Dániel énekeskönyve, lásd Stoll, i. m., 383. (802. sz.). Kézirat, 1834–1835, OSZK Kézirattár.
- Žganec 1920 = Žganec, Vinko: *Hrvatske puce popijevke iz Medimurja* (Zagreb: 1920).

Erkel Ferenc: *Haramják kara* (Férfikar). Elhangzott Ney Ferenc *A kalandor* című népszínművének bemutatóján (1844. február 24.). Autográf partitúra. Címbejegyzés: „Tol [tollal helyben áthúzva, helyette:] Haramják Kara”. Utólagos kiegészítés, idegen kéz, korai írás: „Kalandorból” [sic]. A darab kottás forrásaihoz lásd a 130. lábjegyzetet.



A *Haramják karán* kívül a dallam más előfordulását nem ismerjük.

Szigligeti Ede: *Két pisztoly* (1844. március. 9.). Vegyes lejegyzésű autográf partitúra. A darab kottás forrásaihoz lásd az 1. lábjegyzetet.¹³¹

1. felvonás

1. jel. No. 1 [cer. bej.: Introductio] (Bibi/ Lászlóné de Caux Mimi)



A partitúra alaprétégében ismeretlen kéztől (A1) cím, partitúrafejfaj (kivéve énekszólám), teljes zenekari letét; Erkeltől az énekszólám és a számot indító tus (egy B-dúr akkord) beiktatására vonatkozó bemutató előtti, de utólagos bejegyzés. A nemzeti színházi szólalomokba (NSZ) Erkel utasítása szerint kimásolva.

A dallam 1844 előtti előfordulását nem ismerjük. Szövege K. R. gyűjteményében 1839–1843. Későbbi adatok széles körű elterjedését bizonyítják. Több szöveg- és dallamvariánssal, lásd t. k. „Ballag már a vén diák”. Német szövegvariánsok között lásd: „Es reiten zwei Reiter beim Tore hinaus”; diák-szöveg: „Bemooster Bursche, zieh' ich aus”. Vö. Kerényi, 205. sz., „Barna kislány lábászára” szöveggel.

2. jel. No. 2 (Bibi) = szabadon idézve Gioacchino Rossini: *A sevillai borbély* (*Il barbiere di Siviglia*), Rosina 1. felvonás belüli „Una voce poco fa” kezdetű F-dúr áriájának négy üteme (No. 4, 15–18. ü.).



A partitúra alaprétégében cím, partitúrafejfaj (kivéve énekszólám), teljes zenekari letét A1 kézírása; az énekszólám Erkeltől, melyet A1 zenekari letét után vezetett be.

6. jel. (Lenke/ Hubenayné Magda Lujza és Bájkert/ id. Lendvay Márton). Szigligeti fogalmazványában címként: „Párdal”; alatta üresen hagyott hely a szöveg számára. A címbejegyzés utólag húzva.

¹³¹ Az autográf írásrétegeire és a szerzősége vonatkozó véleményünk számos ponton eltér Legány Dezső értékelésétől. Ezzel részletesen itt nem foglalkozunk. Összefoglalva lásd jelen tanulmány 213. és következő oldalait.

11. jel. No. 3 (Lenke)

Andante

Fel, fel e vér - ző ke - bel - ről ked - ves köny - nyű ég — a -
zon — szív re - ped-ve hű ö - led-ből sor - som en - gem mesz - sze von.

A partitúra alaprétegében továbbra is A1 frása a cím, partitúrafaj (kivéve énekszólám), teljes zenekari letét; Erkelről csupán az énekszólám, valamint egy bemutató előtti bejegyzés: „um einen halben Ton höher / in E mol”. A szólamanyagba eszerint kimásolva.

A dalszöveg valószínűleg Szigligetié, vagy általa a *Két pisztoly* számára készített kompiláció. A1 ezúttal is egy részletes fogalmazvány alapján dolgozhatott.

14. jel. (Ferde?). Szigligeti-fogalmazványban címként: „Dal”, alatta alaprétegben megadott dalszöveg: „Végigmentem egy embernek az udvarán,/ betekinték véletlenül az ablakán,/ feleségem láttam/ más karján találtam.” Utólagos ceruzás bejegyzés: „más versekkel [?]”. Lásd ez a dal a *Zsidó* betétként (No. 12) Erkel által feldolgozva.

15. jel. vége. Szigligeti-fogalmazvány: „Távolról dudaszó, mely mind közeledik”. A dudaszó a lakodalmas népnek álcázott haramiák közeledtét volt hivatott jelezni. Elképzelhető, hogy *A kalandorral* összefüggésbe hozott *Haramiák karát* Erkel eredetileg e helyre gondolva dolgozta fel. A kórus előadására a *Két pisztoly* forrásaiban nincs utalás.

16. jel. No. 4 (Sobri / Füredi Mihály)

Larghetto

Mostajkaddon legyen zár, egy hangcsupán te - tő-led, és a Balaton-tól él-ve el nem ha-tolsz!

A partitúra alaprétegében A1 kézírása: cím, partitúra fej (kivéve énekszólám), teljes zenekari letét; Erkelről az énekszólám, melyet ezúttal is a zenekari szólamokat követően vezetett be.

A kontextusból jövő szöveg Szigligetié. A1 feltehetőleg Erkel fogalmazványából dolgozott.

16. jel. (előbbihez közel) No. 5 (Sobri) = Vörösmarty Mihály *Főti dalának* Thern Károly-féle megzenésítése, a dal utolsó hat üteme.

[Allegretto]

Hejh, ga-lam-bom, sző - ke-bim-bóm mit ne - vetsz? Áld - jon meg a há - rom is-ten, ha sze - retsz.

Az átvétel forrását nem ismerjük, a dallam és harmonizálás egyetlen akkord kivételével pontosan követi a dal ének-zongora letétben kiadott, 1842-es változatát (Wagner József, Pest). Ettől csupán a betét hangneme tér el (*A*-dúr helyett *G*-dúr), valamint némiképp a sorszerkezet is. Erkel még a bemutató előtt, de a zenekari letét elkészülte után törölte a Thern Károlynál következetesen végigvitt sorvégi ismétléseket, visszaállítva ezáltal a Vörösmarty-féle eredeti formát.

A partitúra alaprétegében A1 kézírása a cím, a partitúrafaj (kivéve az énekszólámot), s a teljes zenekari letét. Erkelről származik az énekszólám, melyet A1 után vezetett be a kottába, valamint a

bemutató előtti bejegyzések: a számot indító tus („C dur akkord früher ausschreiben”) és a Thern-féle változat említett sorvégi ismétléseinek (incipit 3. és 6. ü.) húzása. NSZ bemutatóra készült szólamfüzeteibe Erkel instrukciói szerint kimásolva. Szigligeti fogalmazványában alaprétgeben a következő felütéssel: „egy nótára tanítom, a minap hallám egy Tisza parti embertől”.

16. jel. (előbbi folytatásaként) No. 6 (Sobri) = Szerdahelyi József autográf kézírata. A partitúra-fejbe az énekszólamhoz „Sobri” nevét írta. Elképzelhető, hogy a partitúrát eleve a *Két pisztoly*hoz készítette.

[Moderato]

Az alföldön há-lász-le - gény vagyok én, Ti - szapart-án kis kunyho-ban lakom én.

A dalt lásd in Mátray1852: „e’ dal Bernát Gáspár több dalából van összeállítva” és „énekelték 1833–52 közt Erken, Hevesben, Kecskeméten, Pesten, Szabolcsban).¹³² Major megemlíti, hogy a dal szerzőségét Egressy és Rózsavölgyi is magának vindikálja. Az 1840-es években állítólag Rózsavölgyi Thern Károlynak megmutatta 1824-ben Haslingernél kiadott *Debreceni csárdását*, mely szintén ezt a dallamot hozta.¹³³ A kiadványt azonban Major nem találta, és ezért Bernát szerzőségét ismerete el. Összevetve a dallamot Bernát kiadványával leginkább a szekvenciálisan megismételt első három ütemre vonatkozóan egyértelmű az azonoság. A dal mindazonáltal már a bemutató idején is ismert és népszerű lehetett ugyanis Fogarasi–Travnyik az első füzet 3. számaként közli.

17. jel. (előbbihez közel) No. 7a (Férfikar)

[Allegro]

1. Ha-vi, ha-vi ha-na le-gény a - er - dő - le
2. Ha vén a-nyád mo-rag re-ád, gye - re hoz - zám

A partitúra alaprétgeében A1: cím, partitúrafej (kivéve énekszólam), teljes zenekari letét; Erkel: zenekari letétet követően bejegyzett énekszólam, valamint bevezető tusra vonatkozó szerzői utasítás („G-dur accord früher”), melyet NSZ alaprétgeben hoz.

A dal korábbi forrását nem ismerjük. Későbbiek között lásd Mátray 1849, Füredi 1851, Bartalus–Füredi 1861. Badics Ferenc szerint Fáy András szerzeménye.¹³⁴

A Szigligeti-fogalmazvány alaprétgeében a szöveg 7b/d és néhány további, a későbbiekben húzott dal után bejegyezve. A fogalmazványban „Kar és táncz” cím alatt üresen hagyott helyre eredetileg bevezetett dalszövegek: (1) Sobri: „Hej babám, be szeretlek ki sem mondhatom/ Sem éjjelem, sem nappalom/ nincs nyugodalom”; (2) Férfikar: „Ej, haj, igyunk rája, úgyis elnyel a sír szája”; (3) Kis, vagyis az egyik haramia, mint napa vagy napámasszony: „Földiekkel játszó égi tünemény” stb. [Csokonai: *A reményhez* című verséből az első szakasz első négy és utolsó két sora]; (4) külön „Táncz”-felirat alatt a No. 7b/d szövege. Utóbbi kivételével Szigligeti húzta e

¹³² Vö. Mátray 1852, 21. Bernát Gáspár kiadványát Mona Ilona 1839-re datálja. Vö. Mona, *Magyar zeneműkiadók és tevékenységük 1774–1867*, 312: „Alföldi csárdások/ zongorára/ szerzé és/ Beniczky Lajosnak/ nemzeti zenészetünk lelkes barátjának/ ajánlja/ Bernát Gáspár/ ára 40x pp./ Nyomta Walzel Pesten [Walzel Ágost Frigyes].


¹³³ Lásd Thern Károly levelét Ábrányi Kornélhoz in *Zenészeti Lapok* 1867. május 5. (VII: évf. 31. sz.), idézi Major, *Népies magyar műzene*, 15.

¹³⁴ Vö. Badics Ferenc, *Fáy András életrajza*, idézi Major, *Fáy András és a magyar zenetörténet*, 10, valamint Major mj, Függelék, 40.

bejegyzéseket, és helyhiány miatt fogalmazványának függelékbe jegyezte be a No. 7a/c szövegét (lásd a 2. fakszimilét).

17. jel. (előbbi folytatása) No. 7b (Barna/ Egressy Béni; „*falsestül*”, tehát a kottapéldánál oktávval magasabban)¹³⁵

[Allegro]



1. Sze-ret-iek, sze-ret-iek, csak ne mondd sen-ki-nek, míg a tul-so par-ton osz-sze nem es-ket-nek.
2. Jobb a bor, jobb a bor, jobb a pá-lin-ká-nál, a ma-gyar me-nyecs-ke a né-met lány-ká-nál.

A partitúra alaprétégében A1: cím, partitúrafej (kivéve énekszólam), teljes zenekari letét; Erkel: énekszólam és bevezető tusra vonatkozó szerzői utasítás („G-dur accord”), melyet helyben töröl.

A dallamot lásd in Almási 1834, KissD 1844 (12. szám), továbbá „Szeretnék szántani” szöveggel Szigligeti Ede: *A szökött katona* (1843) betétei között Szerdahelyi feldolgozásában. Számos későbbi előfordulását sorolja Kerényi 25, 210.

17. jel. (előbbi folytatása). No. 7c (Sobri). Vö. No. 7a.

17. jel. (előbbi folytatása). No. 7d (Férfikar, majd Sobri).¹³⁶ Vö. No. 7b.

17. jel. No. 8a (Férfikar)

[Allegro]



11-zet tojt mar a tur-jecs-ke turj, turj ren-dem-ben

A partitúra alaprétégében A1: cím, partitúrafej (kivéve énekszólam), teljes zenekari letét, az énekszólam Erkelétől.

Már a 18. században közkedvelt, későbbiekben is népszerű ének, Gyulai Ágost szerint a szöveg elemeinek legkorábbi példái a 17. századra mennek vissza. A dalszöveg parafrázisa, a *Két pisztolyétól eltérő* variánsban t. k. Csokonai Vitéz Mihály *Az özvegy Karnyóné, s két szeleburdiak* (1799) 2. felv. 7. jelenetében is előfordul.¹³⁷

17. jel. No. 8b (zenekar) = Daniel-François-Esprit Auber *Fra Diavolo, vagy A' terracina-i fogadó* (*Fra Diavolo, ou L'hôtellerie de Terracine*, 1830) című operájából az utolsó finálé kórusa alapján készült zenekari betét. Erkel autográf partitúrája a *Vorlage* apró módosításaival és részleges áthangszerezésével.

17. jel. utáni színváltozás alatt. No. 9 (zenekar) = feltehetőleg Doppler Ferenctől, de mindenképp idegen szerzőtől származó 32 ütemes zenei betét. Vö. Erkel orig. bej.: „Döbler's Music zur Wintergegend”. A partitúra Doppler Ferenc kézírása.

¹³⁵ A szövegeknyv fogalmazványában eredetileg Marci és Rózi éneke.

¹³⁶ A Szigligeti-fogalmazvány és partitúra szerint tánc alatt éneklí a kar, sűgópéldányban tévesen: *Sobri és Barna*; partitúra cer. bej.: „da capo 2te Mahl Sobri”.

¹³⁷ Vö. Kodály-Gyulai, *Arany János népdalgyűjteménye.*, 114. Lásd még Hovánszki Mária: „Csokonai dallamok» és forrásaik”, *Magyar Zene* 44 (2006/4), 475: „A dallam és szöveg második fele Pálóczi Horváth Ádámnál Amit adtam, jegygyűrűmet ... (ŐÉ 402. sz.) kezdettel található, de hogy ebben az esetben nem a Horváth Ádámnál lévő dallam az autentikus (ez Horváth önkényes kontaminálása), azt a későbbi népdalgyűjtések is bizonyítják.” Lásd még Kerényi 199, 225.

2. felvonás. A teljes partitúra szerzői autográf.
15. jel. élén, majd a 18. jel. No. 10/1 (Férfikar)



Szövegét nyomtatásban lásd in Sárospatak 1826, dallamát in Tóth 1832, Bartay 1833, valamint *A szökött katona* (1843). Számos későbbi előfordulásához lásd Kerényi 9, 208. Fogalmazványban ezen a helyen eredetileg a „Recski/ Barna Bandi ne keserej babádon” szövege. Lásd alább.

3. felvonás. A teljes partitúra szerzői autográf, kivéve 10/2 énekszólama és No. 16 (Doppler).
2. jel. vége. No. 10/2. Einlage (Sobri). A betétet 1844. augusztus 31-én énekelte először Füredi a *Két pisztolyban*. A *Pesti Hírlap* 1844. augusztus 15-i hirdetése alapján a dal ének-zongorakíséretes változata már kevéssel korábban megjelent.



A partitúra itt is szerzői autográf, de énekszólama utólagos ceruzás idegen bejegyzés. Címben több autográf javítás: „Harmadik szakasz /Férfi kar / N. 9 / Sobri dala / [cer.] 10 1/2 / Trinklied / Moderato”. A partitúrafeljeiben orig.: „Füredi”. A fogalmazványban korábban ezen a helyen is szerepel alaprétegben a „Recski/Barna Bandi” szövege. A sűgópéldányba eredetileg szintén ez kimásolva, majd törölve, és cer. bej.: „Korcsmárosné bort ide”.

A dalt jegyzi KissD 1844 (109., 218. sz.). Széles körben ismert, vö. Kerényi 36, 212. Füredi 1851 alapján közli Paksa, 140. o.

3. jel. (röviddel a fenti után). No. 11. Férfikar és Kanásztánc (Férfikar)



A partitúra autográf címezése: „Férfikar és Kanász Táncz”. A partitúrafeljeiben: „Kanász kar”.

A dalt lásd in Tóth 1832. Mátray 1852 szerint: „Dudanóta. 1820–1846. Fehér-, Somogy- és Veszprím megyében”. Mátray e helyen kivételesen dudanóta jellegű hangszeres bevezető ütemeket ír a dallamhoz. Lásd Tóth (78. sz.), Mátray (47. sz.), Bartalus 1883 (146. sz.) közli Paksa, 106., 143., 167. o.

Szigligeti-fogalmazvány orig. bejegyzés: „Dal és táncz”, majd hely kihagyva a szöveg számára, melyet bemutató előtt pótol. Alatta orig. bej.: „Három tánczot járnak. Dal után letelepednek és a kulcsokat forgatják.” NB. a sűgópéldányban valószínűleg tévesen: „Három tánczos [sic] járnak, dal után hátul letelepednek és a kulcsokat forgatják.”

3. jel. (kvázi folyt.). No. 12. Alla polacca (Bájkerti)
Bajza József *Sóhajítás* című versét Szigligeti emlékezetből jegyezhetett le. Erkel Ferenc megzenésítése. Lehetséges, hogy Szigligeti eredetileg csak szavalként képzelte el.

Moderato

Mul - tak - ban nines ő - röm jö - vő - ben nines te - mérv,
el - ősz - ott szép ha - lam mi - at - tud sí - rok én is

3. jel. (kvázi folyt.). No. 13. (Sobri)

[Moderato]

Nagy - gaz - da volt az a - párn, de so - kat is ha - gyott rám

A dalszöveg a Szigligeti-fogalmazvány alaprétegében. A dallamot lásd in Tóth 1832, Almási 1834, Bartay 1834, KissD 1844 (44. sz.), Fogarasi-Travnyik. Szövegvariánsok: „Adj bort a’ fejszémre, róvd fel a’ nyelére”, „Kertemben van egy fa, száraz ág van rajta”, „Három huszas”. Későbbiekben is széles körben ismert. Lásd t. k. a *Két pisztoly* alapján in Mátray 1849, továbbá Berggreen 1847/1869, Bartalus 1861.

3. jel. (kvázi folyt.). No. 14. (Férfikar)

Allegro non tanto

Szegény legény va - gyok én, vá - sá - rok-ra já - rok én

Szövege a Szigligeti-fogalmazvány alaprétegében. A dalt lásd in KissD 1844 (40. sz.), valamint számos további helyen, t. k. jegyzi Stoll in Túri D. ék. 1834–1835 és Argay L. ék. 1838. Lásd még Színi 1865, Erdélyi I, vö. továbbá Arany I. 49. sz. (61. és 128. o.).

5. jel. eleje. A Szigligeti-fogalmazvány alaprétegében énekre vonatkozó utasítás: „Stein (ittas, danolva): „Éljen a borszerelem, gondot űz [...] Ah!”, valamint ezalatt „Az utcáról: Haragszanak rám a lányok, mert asszonyok után járok [...]”. Súlypéldányba is kimásolva (fordított sorrendben, mindkét ének Steiné), majd ceruzával törölve.

8. jel. No. 15 (Stitzli, borbélylegény / Hubenay Ferenc)

Andante

Ó, te vén sü-lü-lü-lü-lü-lü-lü-lü, ó, te vén sü-lü-lü-lü-lü-lü-lü-lü!

Più mosso

Ap - re du - zse a - la - ban - dze kon - da - re, bü-lü-lü-lü-lü-lü-lü-lü!

Allegro

Férj - hez ad - nám a lá - nyo - mat, az én ked - ves ga - lam - bo - mat, ki - csiny - ke még, hadd nő - jön még,
esz - ten - dő - re ma - rad - jon még.

Szigligeti két szövegvariánsban jegyzi le a fogalmazványban: előbb a 3. felv. 3. jel. kiegészítése között egy sok javítással teli oldalon a No. 13-hoz kapcsolva: „Ó te vén sülülü,/ Ó te vén sülülü/ [ut. beékelés] Volt bajusza, volt szakálla/ Ötvenrétű az arcája/ [orig.] Foga sincsen vagy csak kettő [...]; majd fekete tollal húzza és a 3. felv. 8. jel. élkei be ennek távoli variánsát. A sűgópéldányban eredetileg a második változat szerepel. Szigligeti javítása késői lehetett. A betét partitúráját Erkel nem számozta, és jőllehet a későbbi szövegvariánszt zenésítette meg, a partitúrafejebe az első verziónak megfelelően mégis Sobri nevét írta ki. Kocsi János a bemutató szólamanyagába szintén számozás nélkül és a No. 14 elé másolta ki a betétet. A számozást a bemutató előtt javították.

A dallamot korai gyűjteményekben nem találtuk. Számos változatban ismert és elterjedt. Kodály (Nyitraegerszeg 1910, Gőmör 1912), Vikár (Udvarhely), romlott változata Bartók (Komárom 1910) gyűjtésében is szerepel. Kodály a *Háry János*ban is felhasználta. Vö. Arany I. 4. sz. (49. o.).

11. jel. Szigligeti-fogalmazvány orig. bej.: „Lányok belül / dal”, alatta a szöveg számára hely ki-hagyva.

17. utolsó jel. No 16. Bal-Waltzer (zenekar). Doppler Ferenc autogáf partitúrája. A fogalmazvány nem jelez zenét, a sűgópéldányban utólagos ceruzás bejegyzés. A partitúrában Erkel eredetileg ezen a helyen a No. 3 ismétlésére adott utasítást: „N 17 [jav. 16]¹³⁸ geht auf der Instrumentation von N3°.” A No. 3 ismétlést Doppler valcerének beiktatása után is megtartották, lásd Doppler saját bejegyzését a betét végén: „Auf die Stelle von No. 17 [sic] kommt Nro 3. Anfang auf pagina 9 von zeichen X”.

Szigligeti Ede: *A zsidó* (1844. július 27.). Autogáf partitúra, kivéve a két kölcsönzött betétszám, No. 8 és No. 10 partitúráját, melyek Erkel kopistája, Kocsi János nemzeti színházi klarinétos másolatában szerepelnek. Utóbbitól származik a népszínmű bemutatójának szólamanyag-együttése is.¹³⁹ A darab kottás forrásaihoz lásd az 1. lábjegyzetet.

No. 1 (Férfikar)

Allegro
8



A Da-na, a Ti-sz-ta-va-ro - dik, a rő-sőm, a rő-sőm ha-ra-gu - sik.

A dalt lásd in KissD 1844 (64. sz.). Későbbi előfordulásai Fogarasi–Travnyik, Füredi 1851. Továbbiakhoz lásd Kerényi 33, 211.

No. 2 (Férfikar)

Andante con moto
1 *pp*



I - gaz, hogy nagy szá - már volt, kár ér - te, hogy már meg-holt. I - gaz, hogy nagy szá - már volt, kár ér - te, hogy már meg-holt.

¹³⁸ Az átszámozás a No. 11-nél kezdődött.

¹³⁹ Erkel kopistájának azonosításához lásd az 56. lábjegyzetet.

Szándékosan primitív, indulószerű dallam, melynek ironikus hatása úgy jöhetett elő, ha felismerék. Más előfordulásáról nem tudunk. Szövege kontextusból jövő, feltehetőleg Szigligetié. Mind a nyomtatott, mind a kéziratos librettókban szerepel.¹⁴⁰

No. 3 Magánydal (Szántai/ Füredi Mihály)

Allegro



Nincsen kedvem, mert a fecske el - vit - te, s egy szá - raz je - ge - nye - fá - ra fel - tet - te.

A partitúrában „Kiöntött a Duna vize messzire” szövegkezdettel is. A sűgópéldányban kizárólag utóbbi változat. A cenzori példányban orig. „Nincsen kedvem, elvitte a golya”, majd tollal javítva a partitúra mindkét variánsára.

A dal első sorát lásd in Berner 1808. „A fagy után derül az ég tavaszra” szöveggel in Gaál József: *A vén sas* (1843) No. 9. Számos későbbi gyűjteményben is t.k. Berggreen 1847/1869, Mátray 1849, Füredi 1851, Bartalus–Füredi 1861, Limbay 1879–1888 és népdalként is például Somogyban betlehemesként és Udvarhelyen.

No. 4 Magánydal (Szántai/ Füredi Mihály)

Andante




De - res a fű, é - des lovam ne e - gyél, in - kább engem a rózsával el - vi - gyél.

A dalt hozza Tóth 1832, Szerdahelyi–Egressy 1843. Későbbiek között Fogarasi–Travnyik, Füredi 1851.

No. 5 (Lizi / Lászlóné de Caux Mimi)

Con moto

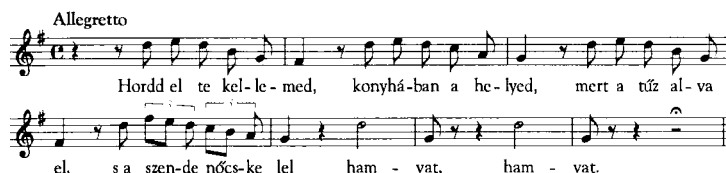


Jössz - e ab - la - kod - ra ked - ves min - den nyug - szik már,
a kí - sér - tet és sze - rel - mes i - de 's to - va jár.

Más előfordulását nem ismerjük. A partitúrában a szöveg a dal közepétől ceruzával idegen kéz által pótolva.

No. 6 (Lizi)

Allegretto



Hordd el te kel - le - med, konyhá - ban a he - lyed, mert a tűz al - va
el, sa szen - de nőcs - ke lel ham - vat, ham - vat.

¹⁴⁰ Major tévesen állapítja meg, hogy a szöveg a librettó forrásaiból hiányzik.

Kontextusból jövő szöveg. Más előfordulását nem ismerjük. A néhány ütemes betét valószínűleg Erkel megoldása.

No. 7 (Jancsi / Hubenay Ferenc és Lizi)

Moderato




Elmehetsz drá - ga ma-dár, nem kell nekem csapo-dár, fel-ol-dozaam ke-ze-met, másnak adom szí-ve-met.

Már Major Ervin is jelzi szöveg nélkül Borbély Lajos 1835-ös kéziratában, és szól Bartalus 1883 hivatkozásáról, aki „Bort ide ifjú asszony” kezdetű szöveggel egy 19. sz. eleji erdélyi gyűjtemény nyomán közli.

No. 8 (Lizi és Jancsi) = Kaczér Ferenc zenei betéte Ludwig Holberg: *A politikus csizmadia* című vígjátékához.

Allegro



E-sik e - ső a ha-rasz - ton, nem ka - pok én a pa-rasz - ton

A másolatot Kocsi János készítette, *Vorlage*ja a darab 1839-es pesti magyar színházi bemutatójához készült vezérkönyv.¹⁴¹ A partitúrában előforduló két írás közül véleményem szerint egyik sem származik Kaczér Ferentől. A *Vorlage* szövege kontextusból jövő, az énekszólamot Kocsi szöveg nélkül hagyta, ezt utólag ceruzával pótolták. A szövegvariánst Erkel címbejegyzése tisztázza: „Attacca. Essik eső a harasztos”. A dal szövegét a darab szöveges forrásai alaprétegben hozzák. A dallamot lásd in Szerdahelyi–Egressy 1843 (5. sz), Füredi 1851. Színi (93. sz.) alapján közli Paksa, 161. o.

No. 9 Magány ének (Jancsi; ut. bejegyzésként 2. szakasz Lizivel)


Allegro



A-mely le-ány so - kat sze - ret ján-bor asszony rit - kín le - het

A dalt lásd in Mindszenty 1832, KissD 1844 (133. sz.). Későbbiekben széles körben elterjedt, lásd t. k. Bartalus–Füredi 1861, Limbay 1879–1888 és 1880–1899-es szlovák gyűjtemény. Vö. Kerényi 201., 226. Szerdahelyi saját feldolgozásában szerepel még *A csikósban* (1847). Közli Paksa, 128. o.

No. 10 (Női kar) = Egressy Béni (?) zenei betéte Vahot Imre: *Farsangi iskola* című négy felvonásos vígjátékához (bem. 1844. február 17.).



Mi fűs-tő-lög ott a sí - kon tá - vol - ba, tán az é - des, é - des - a - pá m haj - lé - ka.

A másolatot Erkel utasítására ezúttal is Kocsi János készítette. *Vorlage*ja a *Farsangi iskola* nemzeti színházi vezérkönyve volt. A *Vorlage*ban itt is kontextusból jövő szöveg szerepel, melyet a partitúra

¹⁴¹ Kocsi azonosításához lásd az 56. lábjegyzetet., a *Vorlage*ről részletesen lásd a 205–208. oldalt.

alatt feltehetőleg már alaprétegben a dal egyik ismert szövegvariánsa egészített ki („Késő ősszel jár a fecske messzire! Kikeletkor mégis megtér fészkére”).¹⁴² A „Mi füstölög” szövegkezdetű változatot a két partitúra közül csak a *Vorlage* hozza az énekszólám fölött fekete tollal utólag bejegyzve. Kocsi az énekszólámat szöveg nélkül hagyta, Erkel utólagos címbejegyzése jelzi a szövegváltozatot. A dal a súpópéldányban nem szerepel, a cenzori példányban pedig utólagos bejegyzésként jelentkezik (az „Édesapám hajléka” szövegkezdet mellett).

A vígjáték bemutatója idején dallama ismert lehetett. Ennek szerzősége bizonytalan. Major szerint Gaál József költeményének Egressy Bénitől származó megzenésítéséről van szó. Ezt erősítik a vígjáték nemzeti színházi színlapjai is. A zenei betéteket tartalmazó partitúrában Egressy kézírása nem fordul elő.

No. 11 (Szántai)

Népdali tempo

Apám, anyám, ba-rátom,nóm, gyer-me - kem, az is volt is, az is lesz a hon ne - kem.

Autográf címbejegyzés: „Férfi Kar [pir. cer. húzva] N 13 [autográf toll jav.: 11] Apám-anyám/ Népdali tempo”. Partitúrafeje autográf: „Férfi Kar” és tenor kulcsban lejegyzve. Erkel bejegyzés az énekszólám belépésénél: „Füredi” és „in bass Schlüssel ausschreiben”.¹⁴³

A dallam bemutató előtti előfordulásáról nem tudunk. Treichlingernél feltehetőleg nem több mint egy évvel később, 1845-ben a dal Egressy neve alatt jelent meg: „Ablak alatt/eredeti dalok zongorára kísérettel/ zenéjét szerzé, és/ méltóságos Gróf/ Zichy Lászlóné/ született Széchényi Mária Őnagyságának/ tisztelettel ajánlja/ Egressy Bénéjám. / No. 2/ Treichlinger J. tulajdona/ Pesten.” A Például Nr.: N. alapján Mona szerint című 1845-ös. Kotta belső címlap: „Nepdal/ (a' Zsidó című játékban éneklé Füredy./”.

No. 12 (Lizi)

Allegretto

Vé-gig mentem egy ember-rel az ud-va - rán, be-te-kin-ték vé-let-le-nül az ab-la - kán.

A dalt lásd in Mátray *Hunnia és Flora*, továbbá KissD 1844 (131. sz., szöveg nélkül). Későbbi előfordulásai között szerepel Morely *Hazai*, Mátray 1854, Bognár 1857 és 1858, Bartalus–Füredi 1861, Színi 1865, Kiss Lantos 1875 (más szöveggel), Limbay 1879–1888. Népdalgyűjtésekben t. k. Zetelaka (1902), Bukovina (1914). Lásd még Doppler *Dalos Pista* (1856) No. 8.

A darab szöveges forrásaiban orig., a partitúrában ceruzás javításként a „végig sétált egy asszonnyak az udvarán” variáns. A dalszöveget Szigligeti a *Két pisztoly* fogalmazványába is bevezette, de ott végül nem került be a darab zenei betétei közé.

No. 13 (Szántai)

Számos adat „Pej paripám” szövegkezdettel. Előfordulásai t. k. in KissD 1844 (88. sz), Berggreen 1847/1869, Füredi 1851, Bartalus–Füredi 1861, Színi 1865 és kétszer különböző szöveggel

¹⁴² Talán csak a dallam forrását akarták ezzel pontosítani, ugyanis ezt a variánst a vígjáték bemutatójának cenzori példánya nem tartalmazza (OSZK Színháztörténeti tár, N. SZ. F 58/1).

¹⁴³ Majornál tévesen szövege a librettóból hiányzik. (NB. a nyomtatott librettóból valóban). A NSZ súpópéldány és a cenzori példány azonban alaprétegében tartalmazza.

Andantino

Bús az i-dő, bús vagyok én magam is, va-la - mennyi szép leány van mind ha - mis

in KissL. 1864–1879, valamint Limbay 1879–1888. Morva és román változatai is vannak. Közli Paksa, 126., 138., 156. o.

Szigligeti Ede: *Debreceni rüpők* (1845. január 4.). A mindössze egy előadást megért darab betétszámái *A rab* és az *Egy szekrény rejtelmének* bemutatóin is elhangoztak. A partitúra megfelelő oldalai e két utóbbi népszínmű eredeti vezérkönyveiben maradtak fenn. (A darabok kottás forrásaihoz lásd az 1. lábjegyzetet.) A *Debreceni rüpők* további számainak szerzői kézirata, valamint a népszínmű szövege elvesztett vagy lappang.

No. 2/1 (Katicza / Prielle Kornélia). Később *Egy szekrény rejtelve* No. 6/1. Partitúra orig. autográf lapszámozás: 5–6.

Allegro non troppo Doppio movimento

Há-rom pi-ros ken-dőt ve-szek, ha föl-te-szem pi-ros le-szek

A dalt korábban lásd in Arnold György: *Tiszújítás* (1843), KissD 1844 (54. dal: [fehér]). Számos későbbi adat között Morelly *Hazai*, Szigligeti: *A cigány* (1853)[piros, fehér], és Bartalus–Füredi 1861, Színi 1865, Limbay 1879–1888. Szövegvariánsok „Három fehér kendőt veszek”, „Szivárványos az ég alja” stb. Vö. Kerényi, 38, 212.

No. 2/2 (Mézesi / Szigligeti Ede). Később *Egy szekrény rejtelve*, No. 6/2. Partitúra orig. autográf lapszámozás: 7–8.

Tavaj, tavaj, tavaj, tavaj, az i-dén, az i-dén, az i-dén, az i-dén, az i-dén, az i-dén megháza - so-domén

A „Szeretnék szántani” dallam variánsa. Korai előfordulását „Jobb a bor, jobb a bor” szövegváltozattal lásd in Almási 1834 (II. 81), KissD 1844 (12. sz.). Egressy Béni azonos szöveggel és hangnemben hozza a *Jegygyűrű* (1846) zenei betéteként. Vö. *Két pisztoly* 7b/d.

No. 4 (Sándor / id. Lendvay Márton). Később *A rab*, No. 1. Partitúra orig. autográf lapszámozás: 13–16.

Moderato

Ez a sze-mem, ez az e-gyik, job-ban ki-csint, mint a má-sik

Eddig ismert korai előfordulásai Tóth 1832, KissD 1844 (89. dal). Lásd még Színi 1865, Bartalus 1896. További adatokat közöl Arany I. 77. sz. (68., 140. o.). Színi (111. sz.) alapján közli Paksa, 158. o.

No. 5 (Rózsai asszony / Hubenayné). Később *Egy szekrény rejtelve* No. 10. Partitúra orig. autográf lapszámozás: 17–19 (20. oldal üresen hagyva).

Allegro

Jaj, be szennyes a ken-dő - je, talán nincsen sze - re - tő - je

Partitúra utólagos ceruzás bejegyzés: „Kinek nincsen szeretője, menjen ki a zöld erdőbe”. Korai előfordulása Bartay 1834, ahol a „Tisza melléki” helymegjelöléssel szerepel. A későbbiek között lásd Berggreen 1847/1869, Füredi 1851, Bartalus–Füredi 1861, Színi 1865, Limbay 1879–1888, Bartalus 1896. Variánsát „Szerelmes a nap a holdba” szöveggel lásd in Kerényi 181, 224.

No. 6 (Csösz?). Később *A rab*, No. 3. Partitúra orig. autográf lapszámozás: 21–24. Egyértelműen a *Debreceni rüpök*be tartozik,¹⁴⁴ valószínűleg a dalszöveg miatt került a csösz a partitúrafajbe, a darab szereposztásában nem jelenik meg.

Moderato

Csősz le-szek én a nyá - ron deb-re - ce-ni ha-tá - ron

A dallam eddig ismert korai előfordulásai: Ombodi ék. 1830, Szerdahelyi–Egressy 1843. Későbbiek között lásd Füredi 1851.

No. 7 (Sándor). Később *Egy szekrény rejtelve* No. 9. Partitúra orig. autográf lapszámozás: 25–28.

Adagio
Fantasia

Ki - nek lo - va nincsen gyá - log jár - az Pest - re,
kinek ki - va - r - mics - na ninc - maga u - gal - es - se - t - e - t - e

Klarinét szólóval indítja a számot, és a hangszer önálló belépéseivel tagolja a verssorokat is. Feltehetőleg az átvétel alkalmával Erkel piros ceruzával ezeket mind törölte (ugyanazzal javította a numero számát is) és bejegyzte: „der Clarinet Solo bleibt durchaus weg. Accord”. Hasonló szólókkal később az *Erzsebetben* és a *Bánk bán*ban találkozunk. A dallam némiképp eltérő, folklorizálódott népi szöveges variánsát lásd in KissD 1844 (148. és 216. sz.), Színi 1865, Bartalus 1883.¹⁴⁵

No. 10¹⁴⁶ (Kurta Péter / Hubenay Ferenc). Később *Egy szekrény rejtelve* No. 7. Partitúra orig. autográf lapszámozás: 29–32.

Allegro

Bort - it - tan - én, bo - nos - va - gyok, ha - ra - men - nek, de - nem - tá - jok

A dallam eddig ismert korai előfordulásai között lásd Mátray *Pannonia*, Tóth 1832, és az Erkel által használt szöveggel in Mindszenty 1832, KissD 1844 (180. sz.), valamint Haray Viktor: *Szökött*

¹⁴⁴ Lásd lapszámozás, és hátoldalán a 6–9. jelenés szereplői és végszava, mely rávezet a No. 7-re.

¹⁴⁵ Bereczky János szíves közlése.

¹⁴⁶ Eredetileg No. 8, majd húzva: No. 9, majd ez is húzva és No. 10.

színész és katona (1845). Lásd továbbá *A csikós* (1847) betéteként, valamint Füredi 1851, Színi 1865, Limbay 1879–1888. Vö. még Arany I. 45. sz. (60., 132.), Kerényi 16, 209. Színi (179. sz.) alapján közli Paksa, 159. o.

No. 11 (Sándor). Később *A rab*, No. 4. Partitúra eredeti autográf lapszámozás: 33–34. Töredék.

Lassan

Kö - ka - tó - vén - kö - t - a - ru - ca - jó - föld - be - te - rem - a - hi - se -

Korai előfordulásai: Ombodi ék. 1830, K. R. gyűjteménye 1839–1843. Mátray 1852 szerint „Pest, Szabolcs, Székelyföld: 1845–52”. Az egyik legelterjedtebb népies műdal. Számos népi variánsa is ismert sokféle szöveggel és némiképp dallamilag is variálva. Későbbi előfordulásaihoz lásd Kerényi, 43, 212–213. Szigligeti Ede–Egressy Béni: *Párbaj mint istentétel* betétei között is (bem.: 1848 márc. 3.), valamint más szöveggel in Bognár Ignác: *Orgazda* (1852).

Szigligeti Ede: *A rab* (1845. június 2.). Három száma eredetileg a *Debreceni rüpök* része volt. Autográf partitúra, kivéve a bemutató előtt idegen kéz által átmásolt kölcsönzést. (A darab kottás forrásaihoz lásd az 1. lábjegyzetet.)

No. 1 (Ferde / Füredi Mihály). Vö. *Debreceni rüpök*, No. 4.

A darab cenzori példányába (OSZK, Színháztörténeti tár, N. SZ. R. 45), 5^b oldalon a dal szövege utólag tollal bejegyezve.

No. 2. (Ferde)

[Moderato]

Rab vagyok lánc - ra fűz - ve, sza - bad - ság - hoz - nincs remény

Partitúra fejben orig. „Füredi”. Feltűnő, hogy Erkel itt nem jegyzi be a dallammal együtt a szöveget is, melyet a partitúrában ceruzával idegen kéz pótolott. A dal megszólalásának helyén a cenzori példányban orig. egy másik szöveg szerepel teljes terjedelemben („Egy fekete felhő amott kerekedik,/ két fekete holló benne legyeskedik,/ szállj le holló, szállj le tömlőcz ablakára,/ ide, hol be nem fér a napnak sugára stb.), majd piros ceruzával húzva, fölötte ceruzás bejegyzés: „Felszállott a páva”. A partitúrába utólag bevezetett verssorok tehát itt nem fordulnak elő.

A dallam korai előfordulásáról nem tudunk. Mátray 1849 „Hervadok angyal érted” szöveggel a következő megjegyzés kíséretében közli: „Egy toborzó dallama szerint”. Feltehetőleg nem *A rab* alapján ugyanis ugyanebben a kiadványban jelzi, amikor például a *Két pisztoly* számai közül kölcsönöz. További előfordulásai között Berggreen 1847/1869, Füredi 1851, Bartalus–Füredi 1861. A dallam elejéhez lásd „Ritka búza, ritka árpa”, amely már Tóth 1832-ben is szerepel.

No. nélkül. (zenekar / és férfikar:¹⁴⁷) = Daniel-François-Esprit Auber: *Fekete dominó (Le domino Noir)*, 2. felvonás, No. 7. *Morceau d'ensemble*, 9–43. ütem, férfikar. Azonosítatlan kéz nemzeti

¹⁴⁷ Mivel *A rab* előadásain a férfikarra egyébként nem tartottak igényt, a betét szövege pedig sem a kottában, sem a szöveggönyvben nem szerepel, és kóruszólások sem maradtak fenn, valószínű, hogy zenekari számként adták elő.

színházi *Vorlage* alapján készült másolata a népszínmű előadásain hiányzó hangszerek elhagyásával. Lásd Szigligeti fogalmazványát és a nemzeti színházi vezérkönyvet: „Kar von Fekete Domino”. Cenzori példány alapréteg: „Kar dal/ (: a fekete domino második felvonásából :)”.

No. 3 (Ferde). Vö. *Debreceni rüpök*, No. 6.

A cenzori példányban utólag beragasztott kis papíron, később piros ceruzával húzva: „Csősz leszek én a nyáron/ A bögzödi határon” szövegvariáns.

No. 4 (Ferde, Zsuzsi / Éder Lujza). Vö. *Debreceni rüpök*, No. 11.

A *rab* cenzori példányában és kottás forrásaiban további szövegvariánsok. Cenzori példány orig: „Kidült a fa mandulástól”, „Magasan repül a héja”, „Nézz ki rózsám az ablakon”, „Ha tudtad, hogy nem szeretted”, „Jaj, beh beteg vagyok szörnyen”. A partitúra eredeti vessorai a cenzori példányba utólag tollal bejegyezve. Szólamanyagban „Nézz ki rózsám” változat is, a partitúrában utólag „Magasan repül” és „Kidült a fa”. A cenzori példány további utólagos szövegbejegyzései: „Derülj rózsám új tavasznak sugara”, „Ha meghalok csillag lesz majd belőlem”.

Szigligeti Ede: *Egy szekrény rejtelve* (1846. február 28.). Autográf partitúra részben a *Debreceni rüpök* kéziratának átvételével. (A darab kottás forrásaihoz lásd az 1. lábjegyzetet.)

No. 1 „Zapedatre” (Csillagné / Lászlóné de Caux Mimi)

Allegretto

I - gyunk i - gyunk ba - rá - tim, rö - vid az é - let a [...] sír

Zapateado-dallam. A partitúrafejen eredetileg „Lászlóné”. Cenzori példányban (OSZK, Színháztörténeti tár, N. SZ. E 73) utólagos ceruzás pótlásként.

No. 2 (Zöld Jancsi / Füredi Mihály)

Allegro

Ré - gen hal - lom már én azt a sze - let, hogy a bá - ró en - gem vas - ra - ve - ret
Csil - lag - né en - ge - met nem sze - ret

A partitúrafejen eredetileg „Zöld”. A cenzori példányban szövege utólag tollal bejegyezve.

A dalt lásd in KissD 1844 (103. sz.). Széles körben elterjedt. Magyar átvételként Žganec 1920 horvát muraközi anyagában is.

No. 3 Tempo di Valse (Zöld Jancsi)

Tempo di Valse

A fe - jem, a fe - jem ke - reng fo - rong

Talán idézet, lásd végsgőz: „Azt mondom én is, mit az egykori sváb mondott”. Szövege a cenzori példány alaprétegében.

No. 4/1 (Csillagné, Zöld Jancsi)

Moderato

Jártam kertben rózsák között nem hoz-tam el

A partitúrafejen eredetileg „Zöld” majd „Csillagné”. Cenzori példányban hely kihagyva a szövegnek, melyet később tollal pótoltak.

A dalt lásd in KissD 1844 (52. sz.: „Falu végén a kocsmában” szöveggel) és Morelly *Báléji. A csikós* (1847) betétei között is szerepel: a partitúrában Szerdahelyi hangszerelésében „Ördög bújjék komámasszony ködmönébe”, az Erkel Elek által *A csikós* dalaiból összeállított kötetben pedig „Meg ne mondja komámasszony az uramnak” szöveggel. Lásd még Füredi 1851, Bartalus–Füredi 1861 stb. Vö. Kerényi, 203, 226.

No. 4/2 (Csillagné, Zöld Jancsi). Mind a partitúrában, mind a cenzori példányban az előbbi folytatásaként. A dallamot lásd in Tóth 1832 („Virágszám, ha kend úgy”) és KissD 1844 (107. és 132. sz.: „Kicsi falu fehér ház”; „Komáromba kell menni”). Szerepel többek között *A csikós* (1847) és a *Két Sobri* (1851) betétei között is. Vö. Kerényi 12, 208.

Allegro

Pi-ros ró - zsa fe - hér szár, é-des ba - bám mit csi - nálsz?
Hej, e - gyen - ge - tem ma - ga - mat vá - rom a ga - lam - bo - mat

No. 5 (Zöld Jancsi, Csillagné)

Allegretto

Nem a-nyá - tól let-tél ró-zsa-fán ter-met-tél pi-ros pün - kösd napján hajnal-ban szü - let-tél

A partitúrafejen egy, a cenzori példány alaprétegében két verszakkal.

Korai hangszerelését lásd in Egressy Béni: *A falusi lakodalom* (1834/1844¹⁴⁸) és uő.: *Tisza parti csárdások* című kiadványban. Lásd még Berggreen 1847/1869, Füredi 1851, Bartalus–Füredi 1861. További népszínművekben: *Pütkösdi királyné* (1850), *Csizmadi és kísértet* (1856). Vö. Arany I. 15. sz. (54., 112–114. o.).

No. 6/1–2 (Zöld Jancsi, Csillagné). Vö. *Debreceni riűpők*, No. 2/1–2.

A cenzori példányban eredetileg itt más variáns: „Jere szívem csókolj meg, két keziddel ölelj meg” szövegkezdet. Ez utólag húzva.

No. 6/3 (Zöld Jancsi, Csillagné)

A cenzori példányban a fenti húzott szöveg folytatásaként alaprétegben. A partitúrában a fenti átvétel miatt(?) utólagos numero ceruzával és tollal: „No 6c”.

¹⁴⁸ MSZT: Jakab István Budán már játszott (és 1835-ben megbukott) *Falusi lakodalom* című darabja új, zenés formában került színre (1844).



Dallama Erkel előtt Egressynél „Van szederfa, de nincs rajta” szöveggel *A falusi lakodalom* (1834/1844) betétei között (3. sz., 2. dallam), valamint KissD 1844 („Debrecenben kidobolták” szöveggel., 139. sz.). Széles körben elterjedt. Előfordulásaihoz lásd Arany 98. sz. (75., 148–149. o.), Kerényi 23, 210.

No. 7 (Seckó/ Hubenay Ferenc). Vö. *Debreceni rüppök*, No. 8.
A cenzori példányban szövege alaprétégben.

No. 8 (Seckó)



A partitúrafajban eredetileg „Hubenay”. A cenzori példányban alaprétégben.

Dallama már Tóth 1832 gyűjteményében „A tót zember mestersága vékony gyócsot zárulni” szöveggel. Néhány későbbi adat (például Limbay 1879–1888) mindenütt a tótos szöveggel. A népszínműbeli szövegváltozat máshol nem fordul elő.

No. 9 (Zöld). Vö. *Debreceni rüppök*, No. 7

A cenzori példányból hiányzik. Helyén alaprétégben egy másik dal 5 szakasza „Láttam egy házmestert/ jókor kaput zára” szövegkezdettel. Későbbiekben ezt ceruzával húzták, de az átvételt nem pótolták.

No. 10 (Csillagné). Vö. *Debreceni rüppök*, No. 5

Szövege a cenzori példány alaprétégében a kopista utólagos bejegyzéseként „Kinek nincsen szeretője” szövegkezdettel. Később fekete tollal „Jaj, beh szennyes a ruhája/ tán nincs aki mosson rája” szövegvariánszal kiegészítve. Egy kevéssel korábbi helyen eredetileg a „Majd elmegyünk Bisztrícára bányásznak” dal szövege szerepel, melyet később No. 10 javára töröltek.

KATALIN KIM-SZACSVAI

Die Anfänge der Erkel-Werkstatt

Gemeinsame Arbeit in den Schauspielmusiken vor *Erzsébet*

Die Verbreitung der ungarischen Volksschauspiele im Repertoire des Nationaltheaters begann mit Szigligetis *Szökött katona* [Der Deserteur]. Im Stück lebten zahlreiche Elemente der früheren Programmschichten weiter. Trotzdem gilt in der Theatergeschichte seine unverhofft mit großem Erfolg gekrönte Erstaufführung als Geburt eines neuen Schauspieltyps. Erkel hat sich gerne den Anfangsarbeiten des ungarischen Volksschauspiels im Entstehen angeschlossen. Die Mehrzahl seiner Einlagen zu Volksschauspielen entstanden für die Erstaufführungen am Nationaltheater zwischen 1844 und 1846; vier von ihnen wurden bereits in den Monaten nach der Premiere von *Hunyadi László* aufgeführt.

Die Erkel-Forschung hat im Zusammenhang mit dem Melodiematerial von Erkels Volksschauspielmusik bis jetzt nur vereinzelte Angaben mitgeteilt. Aufgrund der Untersuchung aller Melodien von Erkels Volksschauspielen muss man auf die allgemein verbreitete Vorstellung der Erkel-Forschung verzichten, wonach der Komponist zur Erweiterung des volkstümlichen Liedrepertoires beigetragen hätte, indem er an den Volksschauspielen arbeitete. Die Beschäftigung mit den Volksschauspielen regte Erkel nicht zum Komponieren volkstümlicher Lieder an: Seine Mitwirkung beschränkte sich auf die mehrstimmige Vertonung und Instrumentierung der übernommenen Melodien. Diese Einstellung war jedoch auf dem Gebiet der Volksschauspiele keine Seltenheit. Mit den Volksschauspielen wollte das Theater nicht die Kunstmusik, sondern die Musik des „Volkes“ in den Mittelpunkt stellen.

Der quodlibet-artige Charakter war von Anfang an eine gattungsmäßige Eigenart der Volksschauspiele. Erkel entlehnte Einlagen nicht nur seinen eigenen Werken, sondern aus anderen Volksschauspielen oder Opern. Die Erkel-Literatur hat über diesen frühen Entlehnungen noch nicht berichtet oder aber diese falsch identifiziert bzw. datiert.

Über die Erkel-Werkstatt äußerte sich zum ersten Mal László Somfai im Jahre 1961, nachdem er die Komponistenpartituren gemischter Notation, untersucht hatte. Aufgrund der Schriftanalyse der Autographe meinte er, dass die Oper *Erzsébet* aus dem Jahre 1857 der Wendepunkt war. Als dann Dezső Legány, der Zusammensteller des Erkel-Werkverzeichnisses die später aufgetauchte autographe Partitur gemischter Notation des Volksschauspieles *Két pisztoly* [Zwei Pistolen] aus dem Jahr 1844 als erster behandelte, schrieb er die Instrumentierung des ersten Aktes, die fast gänzlich die Arbeit fremder Hand ist, dem Aushelfer zu, den er als Franz Doppler identifizierte. Aufgrund des unlängst aufgetauchten Entwurfmaterials der späteren Bühnenwerke Erkels und der erneuten Analyse der Autographenhandschrift von Erkels Volksschauspielwerken ist unser Bild vom frühen Zustand der Erkel-Werkstatt und der Rolle von Franz Doppler zu korrigieren.

DALOS ANNA

Járdányi, a konzervatív (1959–1966)*

„Csaknem mindegyik [zeneszerző] teleszívta tüdejét a Bartók-zene tiszta, erős levegőjével. Nincs ma számottevő fiatal zeneszerző, akin nyomot ne hagyott volna művésze. Ő és Kodály: a mai magyar zeneszerzés friss, de immár klasszikussá kristályosodott hagyománya. Az természetes, hogy ki-ki a maga módján és a maga mértékével merít a hagyományból. Vannak epigonok is? Bizonyára. De vigyáznunk kell a Bartók-epigonizmus veszedelmének hangoztatásával.

Bartók a zenetörténet legnagyobb, legmerészebb forradalmárai közül való. Újításai oly feltűnőek, jellegzetesek, hogy még a gyakorlatlanabb hallgató is rájuk ismer. S ha egy-egy ilyen sajtóságos, új bartóki eszköz felbukkan a mai szerzők műveiben, tüstént Bartókra gondol a hallgató. De ez még nem bizonyosan epigonizmus! A bartóki új eszköz mellett, mögött egyéni mondanivaló rejtőzhet.”¹

Járdányi Pál idézett szavai – amelyek *Bartók követése* című 1955-ös írásában olvashatók – a bartóki hagyományt olyan zenei nyelvként határozzák meg, amelyet bárki felhasználhat művészi mondanivalója kifejtéséhez anélkül, hogy ez a felhasználás szükségszerűen maga után vonná az epigonizmus vádját. Az epigonizmus kifejezés háromszori hangsúlyos, ám nyilvánvalóan magyarázkodó említése azonban sejteni enged, hogy Járdányi a korabeli szakmai közbeszéd egyik állandóan visszatérő, s feltehetően negatív összefüggésben megfogalmazott elemére reflektál, mégpedig egyértelműen védekező alapállásból. A vád, amellyel többek között őt is – a Járdányi-ügy² kirobbanása óta ráadásul nyilvánosan – illették, úgy tűnik, konstans szorongást váltott ki belőle. Már 1943-as Kodály-írásában is szükségesnek találta, hogy magyarázatot fűzzön a Kodály-tanítványok „elfogultságához” és

* A tanulmány írásakor OTKA Posztdoktori Ösztöndíjban részesültem. Itt szeretnék köszönetet mondani Járdányi Pál családjának, amiért elláttak a kutatásaimhoz szükséges kéziratokkal, valamint Kusz Veronikának, aki információkkal, felvételekkel segítette munkámat. Az MR Zrt. Archivuma lehetővé tette, hogy meghallgassam a Székely rapszódia ott őrzött felvételét – köszönet érte. A Járdányi-kottapéldákat az Editio Musica Budapest szíves engedélyével közöljük.

¹ Járdányi Pál, „Bartók követése”, in *Járdányi Pál összegyűjtött írásai*, közr. Berlász Melinda (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, é.n. [2000]), 174–176. Ide: 174–175. A továbbiakban JPÖI.

² Ujfalussy József, „»Járdányi ügy« a Magyar Zeneművészek Szövetségében”, *Magyar Zene* 33/1 (1992. március): 14–18.

„utód”-mivoltához,³ s ettől kezdve igen gyakran utalt írásaiban a modellkövetés jelenségére.⁴ S ha részben igazat is adhatunk Tallián Tibornak, aki úgy fogalmazott, hogy Járdányi „soha nem félt az epigonizmus vádjától, ellenkezőleg, számára az utószületettség ténye, vagyis hogy Bartók és Kodály kezdeményezését folytathatta, megtiszteltetést jelentett, kiapadhatatlan élményforrást és kötelező feladatot”,⁵ nem szabad megfeledkeznünk arról sem, hogy Bartók és Kodály követése mást és mást jelentett a negyvenes, az ötvenes és a hatvanas években, s az utód szerep tartalma, különösképpen az 1956 utáni új zenei fordulatot követően alapjaiban módosult. A megváltozott kontextus azonban nemcsak Járdányi műveinek fogadtatását befolyásolta,⁶ de őt magát is korábbi ideáljai érvényességének felülvizsgálatára kényszerítette. Tanulmányomban arra teszek kísérletet, hogy Járdányi írásainak és műveinek elemzésével bemutassam, milyen zeneszerzés-technikai megoldásokkal kívánta Járdányi, a hagyomány továbbfejlesztésével megújítani zeneszerzői stílusát, s közben milyen esztétikai kiindulópontokhoz igazodott.

I.

Járdányi Pál utolsó alkotói korszaka egybeesik nagyszabású népdal-rendszerezési munkálataival. A népdaltípusok meghatározásakor és osztályozásakor a zeneszerző-népzene kutató – esztétikai szempontból – egyértelműen kodályi elveket követett. A *Magyar népdaltípusok* bevezetője látványosan árulkodik erről: „Általában: a legtipikusabb alak egyben a legszebb is. Tipikus és szép: ritkán kerülnek ellentétbe a népzeneben. A nemzedékről nemzedékre szálló népdalt százezrek, milliók alakítják, csiszolják, tökéletesítik. Többnyire a legszebb változat él legtovább, virágzik legdúsabban.”⁷ A gondolatot, miszerint „a legtipikusabb alak egyben a legszebb is”, Járdányi Kodály népzene-tudományi munkásságából és mestere műveiből egyaránt leszűrhetette – talán ezzel magyarázható, hogy a *Magyar népdaltípusok* fő típusdallamai többnyire megegyeznek a Kodály feldolgozta változatokkal.⁸ A válogatással

³ Járdányi Pál, „Kodály. A tanítvány szemével”, JPÖI, 189–191. Ide: 190.

⁴ Kusz Veronika, „Kodály Zoltán hatása Járdányi Pál szellemiségére és zenei stílusára”, in *Kodály Zoltán és tanítványai. A hagyomány és a hagyományozódás vizsgálata két nemzedék életművében*, szerk. Berlász Melinda (Budapest: Rózsavölgyi, 2007), 223–274. Ide: 231.

⁵ Tallián Tibor, „Kísérőfüzet”, in *Járdányi Pál művei*, Budapest: Hungaroton, 2000. HCD 32742, 9.

⁶ Tallián Tibor így jellemezte recepciótörténeti oldalról Járdányi helyzetét: „A neoavantgárd betörése idején alkotói magatartása konzervatívnak tűnt a muzsikustársadalom hangadó köreiben; az életműve értékelése körüli bizonytalanságra Kecskeméti István 1967-ben megjelent, mélyen rokonszenvező Járdányi-életrajzának bizonyos fokig védekező érveléséből is következtethetünk.” Tallián, „Kísérőfüzet”, 11. A korszakról szóló összefoglalásában Kroó György épp csak megemlíti Járdányi nevét: Kroó György, *A magyar zeneszerzés 30 éve* (Budapest: Zeneműkiadó, 1975), 111–112.

⁷ Járdányi Pál, *Magyar népdaltípusok I–II.* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1961), 7.

⁸ Járdányi a Népzene kutató Csoport típusborfőin általában egy teoretikus típusváltozatot, azaz a típus ideális alakját tüntette fel, s végül az ehhez legközelebb álló alakot tette a típus élére. Domokos Mária–Olsvai Imre–Paksa Katalin, „Járdányi Pál népzenei munkásságának utolsó szak-

Járdányi mindazonáltal egyben kanonizációs gesztust is gyakorolt, annál is inkább, mivel a két kötet elsősorban a laikusok számára készült.⁹ A kodályi eszmeiség iránti elkötelezettségét jelzi az is, hogy a két népdaltípus-kötet kiadása után, 1965-ben, a „pozsonyi típus-jegyzék”-ben módosított a típusok sorrendjén, s a típusrend élére a Páva-dallamot helyezte.¹⁰ A Páva-dallam – és vele összefüggésben a *Páva-variációk* sorozata – szimbolikus jelentőséggel bírhatott Járdányi számára: a magyar népzeneről szóló, nyolc részből álló 1966-os rádiós sorozatában egy teljes előadást szentelt neki, s a benne megnyilvánuló „sűrített tartalmú dallameszmé”-re hivatkozva a dallamot a magyar népzene jelképeként határozta meg.¹¹

A Páva-dallam azonban nemcsak Kodály személyéhez és eszményeihez köthető szimbolikus, hanem tisztán zenei jelentőségre is szert tett. Járdányi számára a Páva-dallamban paradigmátikus módon megjelenő pentatónia – mint az már az 1951-es I. Zenei Hét vitáján kiderült – centrális szerepet töltött be az új magyar zene univerzumában: „a pentatónia nem egy hangnem a sok közül, hanem olyan alaphangnem, alapszín, mely átüt a diatonikus, sőt kromatikus dallamok sokaságán is [...] súlyosabb, centrálisabb a szerepe a magyar népzeneben.”¹² A pentatónia a hatvanas évek Járdányi-írásainak is visszatérő tárgya, s akárcsak az ötvenes évek elején, ekkor is a zene diatóniával és kromatikával szemben megnyilvánuló harmadik dallamkörét képviseli a zeneszerző gondolkodásában. 1966-ban így írt:

„Az ötfokúság mint frazeológia, mint zenei gondolkodás átítatja Bartók egész művészetét. Hol nyíltabban, hol rejtettebben, hol tisztábban, hol idegen hangokkal keverten, de minden művében halljuk sajátos képleteit. A pentatónia szavai Bartók nyelvének legmélyebb rétegéhez tartoznak. [...] A pentatónia keresztül-kasul szövi Bartók diatonikus melódiaivilágát, de titkos gyökerei kromatikus rendszerét is táplálták.”¹³

sza”, in *Zenatudományi dolgozatok 2003 I.*, szerk. Richter Pál, Rudasné Bajcsay Márta (Budapest: MTA Zenatudományi Intézete, 2003), 219–328. Ide: 223. Járdányi egyébként saját műveiben is alkalmazta „a legtípusabb alak egyben a legszebb is” kodályi alapelvét, Kusz Veronika hívja fel a figyelmet arra, hogy például az *Utca, utca* című kórus dallamáról a népzene kutató Járdányi így nyilatkozott: „a szó-végű dalok csoportjának legfrappánsabb mintája.” Kusz, „Kodály Zoltán hatása Járdányi Pál szellemiségére és zenei stílusára” (4. lábjegyzet), 241.

- ⁹ Lásd Kodály Járdányi könyvéhez írott előszavát: Járdányi, *Magyar népdaltípusok*, (7. lábjegyzet), 5.
- ¹⁰ Domokos–Olsvai–Paksa, „Járdányi Pál népzenei munkásságának utolsó szakasza” (8. lábjegyzet), 224–225. Lásd ehhez még: Olsvai Imre, „A dallamrendezés koncepciója”, *Magyar Zene* 33/1 (1992. március): 23–41.
- ¹¹ Járdányi Pál, „Magyar népzene. III. előadás”, JPÖI, 103–106. Ide: 105. A Páva-dallam, illetve a Páva-variációk sorozata zeneszerzőként is foglalkoztatta: A *Tisza mentén* című szimfonikus költeménye (1951, átdolgozva: 1956) legfontosabb mintája a *Páva-variációk* sorozata lehetett, míg *Fuvola-zongora szonatinájának* (1952) nyitó motívuma a Páva-dallamot idézi. Kusz, „Kodály Zoltán hatása Járdányi Pál szellemiségére és zenei stílusára”, 235–236.
- ¹² „Vita az intonáció, népzene és nemzeti hagyomány kérdéseiről”, *Új Zenei Szemle* II/12 (1951. december): 5–11. Járdányi hozzászólása: 5–6. A pentatónia iránti elkötelezettsége ellenére 1944-ben mégis elutasította Takács Jenő *Ének a teremtésről* című kantátáját, mégpedig azért, mert túl sok volt benne a pentaton fordulat. Járdányi Pál, „Márciusi hangversenyek”, JPÖI, 271–274. Ide: 273.
- ¹³ Járdányi Pál, „A népzene Bartók művészetében”, JPÖI, 185–188. Ide: 187–188.

A pentatónia – Járdányi elképzelése szerint – olyan stabil vázként szolgál a zenepedagógiában is, amelyre támaszkodva a gyermek magabiztosan léphet át a másik két zenei dallamkör világába:

„A magyar népzene különösképpen alkalmas anyag az énektanulás, kottaolvasás kezdő időszakában. Uralkodó hangneme, az anhemiton pentatónia, könnyen, tisztán intonálható. Könnyebben, mint a félhanglépéseket is tartalmazó hétfokú diatónia. [...] S ha az öt hang képe már bevéődött [a gyermek] elméjébe, később könnyűszerrel egészíti ki azt hétre, majd tizenkettőre. A pentatónia vasbetonváz lesz a gyermek fülében, szilárdan tartja majd a diatónia, dodekafónia lépcsőit.”¹⁴

Járdányi megfogalmazásaiból egyértelmű, hogy számára a pentatónia, a diatónia és a dodekafónia a hatvanas években egyenrangú zenei jelenségekként tűntek fel, s a pentatónia primátusa csupán abban nyilvánult meg, hogy – legyen szó akár Bartók művészetéről, akár a zenei nevelésről – a másik kettő eszmei és gyakorlati fundamentumaként szolgált.

A kromatika – pontosabban a trisztáni kromatikából kibontakozó új bécsi iskola dodekafóniája – iránti megengedő magatartás képét ugyanakkor árnyalják ebből az időből származó írásai. Mint 1966-ban írta:

„A Tristan kromatikájából nincs tovább hova menni; a kor legtöbb mestere érzi: Debussy éppúgy, mint Vaughan Williams, De Falla mint Stravinszkij, Respighi mint Honegger vagy Prokofjev mint Hindemith. Talán egyedül az új bécsi iskola kialakítói: Schönberg, Alban Berg és Webern óhajtanak az elméletileg továbbfejlesztett és megszigorított trisztáni úton járni.”¹⁵

A tizenkétfokúság itt olyan elméleti konstrukcióként jelenik meg, amely a kor hangjának meg nem értéséből, azaz a korszellem ellenében született meg. Járdányi ily módon igyekszik kiemelni az új bécsi iskolát a zenetörténet szabályszerű menetéből, s ezáltal marginalizálja is azt.¹⁶

1966 Magyarországon azonban az új bécsi iskola zenéjét már nem lehetett marginálisnak tekinteni. Az új zenéhez fűződő viszony jelentősen megváltozott 1948 óta, amikor Járdányi – a zenei közmegegyezés talaján állva az új magyar zene primátusának biztos tudatában – még elutasítóan írhatott Alban Berg *Hegedűversenyéről*, mondván, ez a kompozíció, ez a „*metafizikai látomás*” – akárcsak a kromatikának a korszellem ellenében megnyilvánuló továbbfejlesztése – meg akarja állítani az időt. Járdányi szerint ebből fakad Berg művében a formálás szervertlensége, a mű

¹⁴ Járdányi Pál, „Népzene és zenepedagógia”, JPÖI, 83–92. Ide: 89. Az írás 1966-ban keletkezett.

¹⁵ Uo., 84.

¹⁶ Ugyanezt tette 1962-ben, amikor a népdal új zenében betöltött szerepéről beszélt: „Nehéz megmérni és összevetni a XX. század szerzőit, melyiknek milyen fokú a népdaltartalma. Az egyik póluson kétségtelenül a népdalnak tudatosan háttatfordító, úgynevezett bécsi iskola reprezentánsai: Schönberg, Berg, Webern és követőik állnak, a másik pólus: a fiatal Stravinsky, Bartók és Kodály.” Járdányi Pál, „Kodály és a népdal”, JPÖI, 209–213. Ide: 209.

követetlensége, egyáltalán a forma igényének látható hiánya.¹⁷ Járdányi kitétele, miszerint a *Hegedűverseny* legfőbb hibája, hogy benne a forma „nem eléggé egy magból fejlesztett”, gyökeresen mond ellent Schoenberg és köre zenei szervesegről, a fejlesztő variáció mindenhatóságáról vallott nézeteinek.¹⁸ Járdányi, amikor Berg művét a formai szerveség vádjával utasítja el, egyidejűleg a magyar hagyomány konzervatív kiindulású formaközpontúsága mellett érvel:

„Mi Bartókon és Kodályon nevelkedtünk s a klasszikus formálás-mód mint kiirthatatlan igény vésődött idegeinkbe. Nemcsak Kodály, de Bartók forradalmából is azt tanultuk, hogy ritmus, dallam, harmónia legmerészebb újszerűsége mellett is a formálásban *konzervatívoknak* kell maradnunk. A konzervatív szónak itt természetesen igen tág értelmet kell adnunk. Bizonyos, általános érvényűen alig meghatározható alapelvek megmaradására, változhatatlanságára gondolunk, melyek a legkülönbélebb korokban és stílusokban is azonosak. Vajjon miért állandóbbak, miért inkább örökéletűek a forma elvei, mint a harmoniák? Azért, mert a zenében mint időben zajló, időhöz kötött művészetben *a forma a lényeg*. [...]

A zeneirodalomban nem Berg az első, aki a halál, a metafizikum titkát feszegeti. Bach számtalan műve, Mozart Requiemje, Beethoven kései quartettjei, vagy akár Bartók utolsó zongoraversenyének lassú téttele – hogy csak néhány példát említsünk a sokszázból – mind a halál döbbenetében, vagy inkább nyugalmaiban fogant. De ezek a művek – hadd írjuk le a paradoxont – *élettelien* festik a halált, azaz időbe transzponálják az időtlenséget, mozgásba a nyugalmat. A zene valódi természetének megfelelően, ilyenkor is engedelmessé válik az idő, a forma törvényeinek.”¹⁹

A Berg-kritika fájó pontként élhetett később is Járdányi emlékezetében, s nemcsak azért, mert teljes tájékozatlanságra valló utalása – miszerint a versenyművet Berg Mahler fiatalon elhunyt unokájának emlékére írta volna – lehetőséget teremtett Jemnitz Sándornak arra, hogy megfeddje ifjú kollégáját, s épp az ő kritikájára hivatkozva demonstrálja a hazai zenei élet bezárkózó-kirekesztő természetét.²⁰ A hatvanas évek Járdányi-írásainak egyes passzusait akár úgy is olvashatjuk, mintha azok lábjegyzetként szolgálnának a hajdani Berg-értékelés éles kijelentéseihez. Ráadásul a kritikában felvetődő, egyrészt a formálással, másrészt a halál eszméjének zenébe foglalásával kapcsolatos gondolatok Járdányi 1959 utáni műveiben középponti problémává váltak. Mindehhez hozzátehetjük: Berg versenyműve az életrajzi érintettségén túl azért is vállhatott meghatározó élménnyé később Járdányi számára, mert minden bizonnyal ez volt az egyetlen hangzó élménye az új bécsi iskola művészetéről, s ily módon ez a kompozíció egyben az egyetlen viszonyítási pontként is szolgált számára.

¹⁷ Járdányi Pál, „Modern szerzők zenekari hangversenye”, *Zenei Szemle* VIII. (1948. december): 441–443. Ide: 442–443.

¹⁸ Arnold Schoenberg, „Brahms the Progressive”, in *Style and Idea. Selected Writings of Arnold Schoenberg*, ed. Leonard Stein (London: Faber&Faber, 1975), 398–441. Magyarul: „Brahms, a haladó”, ford.: Csengery Kristóf, *Holmi* IX/12 (1997. december): 1696–1730.

¹⁹ Járdányi, „Modern szerzők zenekari hangversenye” (17. lábjegyzet), 442–443.

²⁰ Jemnitz válasza cím nélkül jelent meg. Uo., 443.

A kritikára való burkolt hivatkozást tartalmaz Kodály és a népdal kapcsolatát vizsgáló, 1962-es tanulmánya is, amelyben hosszas elemzésbe bocsátkozott tartalom és forma elválaszthatatlan egységéről:

„A zenében azonban nincs külön forma és külön tartalom. Itt *minden* forma és *minden* tartalom. A tartalom kizárólag a formai elemek közegén át, azok által nyer kifejezést. Egy műre, egy művészre jellemző *formai* jegyek magukban hordják a jellemző tartalmi elemeket is. Ez a tartalom, mert *zenei* tartalom, szavakkal nehezen közelíthető meg. Szubjektív érzések, gondolatársítások, hasonlatok, képek, megfogalmazások útján próbáljuk meg újra és újra feltörni a tartalmi mag belső burkát. Soha nem sikerül egészen. Mert a zene nem szó, csak társítható, de nem vegyíthető vele. Külön állaga van.”²¹

E szakaszban egyértelműen a Berg-kritikát idézi meg az az alapelv, miszerint csak az adekvát formai megoldások teszik lehetővé a tartalmi elemek kifejtését: transzcendens gondolatokat kizárólag az időtlen formai törvényeknek engedelmessé lehet szóhoz juttatni. Nem tagadható azonban, hogy a Kodály-tanulmány idézett szakasza *ars poeticaként* is értelmezhető, azaz közvetlenül kapcsolatba hozható Járdányi egyidős kompozícióval, különösképpen az 1963-as keltezésű, édesanyja emlékének ajánlott *Vivente e morientével*, amelynek Járdányi szerinti magyar címfordítása: „*Élettelen és elhalóan*”.²² A zenekari műről szóló Járdányi-önelemzésben azonban nemcsak az *élettelen* kifejezés utal vissza a Berg-kritikára – amelyben a halál *életteli* megfestésének szükségességéről esik szó –, hanem a zene metafizikai tartalmára vonatkozó utalás is. Eszerint a *Vivente e moriente* „nem programzene, legfeljebb igen tág értelemben. Amennyire a zene első és örök programja: az élet és a halál.”²³

II.

Élet és halál az utolsó alkotói évek központi témája Járdányi művészetében. Tallián Tibor a tragikus tematika ellenére mégis az ötvenes évek zeneszerzői válságainak feldolgozását olvassa ki az 1959 után keletkezett művekből, különösképpen a korszakot megnyitó *Hárfa-versenyből*: „hogy a művekben nem mutatkozik válság, meghasonlás nyoma, hogy a partitúrákban feltűnő drámai árnyak ellenére töretlen marad a kompozíciós és tartalmi harmónia, abban a jellem és a zeneszerzői meggyőződés szilárdságán kívül biztosan szerepet játszott a személyes érzelmi szféra kiegyensúlyozottsága.”²⁴ A magánéleti boldogság ellenére – Járdányi 1956-ban nősült meg másodszor, fia 1957-ben, lánya 1959-ben született – feltűnő, hogy zenéjében mennyire hangsúlyos szerepet töltenek be a *drámai árnyak*. Nagyobb

²¹ Járdányi Pál, „Kodály és a népdal”, JPÖI, 209–213. Ide: 213.

²² A műsorfüzet alapján idézi: Juhász Előd, „Új művek bemutatója. Járdányi, Durkó, Tardos, Petrovics bemutató”, *Magyar Zene* VI/5 (1965. november): 511–514. Ide: 511–512.

²³ Uo., 511.

²⁴ Tallián, „Kísérőfüzet”, 11.

1959	Concerto hárfára és kizsenekarra Trió (hegedű, brácsa, gordonka)
1960	Rondo scherzoso (hegedű, zongora)
1961	Kit mi illet (vegyeskar) – népdalszövegekre
1962	Szvit hegedű- és csellókarra Jeden, dva, tri (férfikar) – Járdányi Pál szövege
1963	Vivente e moriente (nagyzenekar) Savaria (vegyeskar) – Szőnyi Zoltán verse Karácsonyi fény (vegyeskar) – Szőnyi Zoltán verse
1964	Concertino hegedűre és vonószzenekarra
1965	Székely rapszódia (népi, illetve nagyzenekarra) Trio piccolo (hegedű, cselló, zongora) Szonatina (cselló, zongora) Szonatina (hegedű, zongora)
1966	Oratórium Vörösmarty Mihály Előszó című költeményére (vegyeskar, nagyzenekar)

1. táblázat. Járdányi Pál művei (1959–1966)

apparátusú reprezentatív kompozíciói elsősorban gyászzenékre, gyászindulókra, siratókra, magányos monológokra, haláltáncokra alludálnak. Az 1956-os forradalom bukását követő kiábrándultság és reménytelenség-érzet – amelyet a tragikus hangütések nyomán mégiscsak joggal nevezhetünk *meghasonlásnak* – nála nem az alkotói műhely elnémulásával járt együtt, hanem inkább az új, a kodályi eszményeket radikálisan és végérvényesen megkérdőjelező plurális zeneszerzői közeghez fűződő ellentmondásos viszonya²⁵ zenébe történő transzformálásával, illetve zenei önazonossága újbóli megfogalmazásának igényével.²⁶

Habár Járdányi életművét – mint arra Kusz Veronika rámutatott – nem tagolják jelentős stílusváltások, az 1959-es év mégiscsak fordulópontnak tekinthető, az ekkor keletkezett *Hárfa-concerto* stiláris és tartalmi szempontból egyaránt a hatvanas évek terméséhez kapcsolódik.²⁷ Járdányi az 1959 és 1966 közötti hét évben 15 művet komponált (lásd az 1. táblázatot), ezek közül tíz a használati zene kategóriá-

²⁵ Péteri Lóránt, „Kodály az államszocializmusban (1949–1967) – kultúrpolitika- és társadalomtörténeti tanulmány”, in *Kodály Zoltán és tanítványai. A hagyomány és a hagyományozódás vizsgálata két nemzedék életművében*, szerk. Berlász Melinda (Budapest: Rózsavölgyi, 2007), 97–174. Kodálynak és Járdányinak a plurális koncepciójú kortárs zenében betöltött pozíciójáról lásd: 115–116.

²⁶ Kiegyensúlyozott magánélete ellenére a Zeneakadémiáról történt eltávolítását (1959) követő évek válságkorszakként értelmezhetők. Vargyas Lajos – Járdányi halálos betegsége kapcsán – így fogalmaz: „az igazságtalanság halálba is kergette. Ennyire nem tudta megemészteni a bukást? Nem tudta elviselni, hogy a zeneélet egy kiemelkedő képviselőjéből szélre szorult zenészé tették?” Vargyas Lajos, „Emlékezés Járdányi Pálra”, *Magyar Zene* 33/1 (1992. március): 6–7. Ide: 7. Kusz Veronika is utal rá, hogy Járdányi politikai-művészi mellőzöttsége szerepet játszott betegségé kialakulásában. Kusz, „Kodály Zoltán hatása Járdányi Pál szellemiségére és zenei stílusára”, 227.

²⁷ Kusz Veronika, *Járdányi Pál* (Budapest: Mágus, 2004), 8., 13.

jába tartozik, míg öt a nagyobb apparátust alkalmazó, reprezentatív alkotások közé. A kompozíciók viszonylag kis száma minden bizonnyal Járdányi sok időt igénylő folklorisztikai munkájával függ össze,²⁸ bár felesége úgy emlékezett, hogy ebben az időszakban – feltehetően az 1956-os forradalom és annak bukása miatti megrázó kódtatás következményeként – férje minden tevékenységét alárendelte a politikának, az ország jövőjét illető kérdéseknek.²⁹

Járdányi használati zenéinek nagyobb része – a *Trió*, a *Szvit hegedű- és csellókarra*, a *Trio piccolo* és a két *Szonatina* – zenepedagógiai mű. E kompozíciók igen kevés jelét mutatják a kísérletezésnek: konzonanciára, dallamosságra hajló, elsősorban homofon, az előadók elé szerény hangszerteknikai követelményeket állító alkotások, amelyekben erőteljesen uralkodik a pentatónia. Közülük talán az ifjúsági vonózenekarra komponált *Szvit* emelkedik ki, amely egyrészt a nyugati zenetörténeti hagyomány jellegzetes hangütéseivel játszik (például a *Botladozó valcer* című 4. tételben), másrészt a disszonanciák alkalmazásának lehetőségeit bontja ki (az *Elégia* című 2. tétel szeptim párhuzamaiban). A *Székely rapszódia* – Járdányi utolsó befejezett zenekari alkotása – népi zenekarra írt hagyományos népdalfeldolgozás.³⁰ Az ebben az időszakban komponált négy kórusból háromban az ellenpont-technika kerül előtérbe. Míg a *Savaria* négyszólamú kánonja Kodály *Forr a világra* hivatkozik, a *Kit mi illet* és a *Karácsonyi fény* elsősorban a Palestrina-ellenpont értelmében vett disszonancia-kezelés szabályait állítja középpontba.

Járdányi új zenéhez fűződő viszonyáról ugyanakkor sokat elárul a Kodály 80. születésnapjára komponált és a Népzene Kutató Csoportban előadott alkalmi kórus, a *Jeden, dva, tri*, amelynek szövegét is Járdányi írta. Már az alcím – *Kodály-pasticcio* – is jelzi, hogy a kórusmű a zenei tréfák azon csoportjába tartozik, amelyek zenei idézetekből állnak össze. Járdányi a mindössze 32 ütemes kompozícióban jól hallhatóan idéz a *Psalmus hungaricus*ból („*jaj, jaj, jaj*”, 12–15. ü.), a *Budavári Te Deumból* („*Oldjuk fel azt*”, 18–19. ü.), valamint az *Este* című kórusból („*Harmóniává*”, 20–27. ü.); más passzusok esetében inkább Kodály-allúziókról beszélhetünk. A szövegben és a mű első felében megszólaló tritonus hangköz, amely a középkor óta a *diabolus in musica* jelképe, a hatvanas évek magyarországi új zenei közeget hivatott ábrázolni. A tritonusszal, azaz a disszonanciával ütközik meg a Kodály szellemében konzonáns harmóniává oldott befejezés. A kórus Kodály legbelsőbb, szűk köre számára készült, és minden finomítás nélkül tükrözi e kis csoport doktrinér álláspontját a nyugati modernitás afirmatív recepciójával szemben.

²⁸ Domokos–Olsvai–Paksa, „Járdányi Pál népzenei munkásságának utolsó szakasza”, 219.

²⁹ „Házasságunk 10 éve valahogy a politika jegyében zajlott: »Mellesleg« házastársak voltunk, »mellesleg« megcsinálta a népdalrendezést, »mellesleg« komponált..., de az érdeklődési körét végig az ország sorsa kötötte le” – emlékezett Devescovi Erzsébet. Idézi Járdányi Gergely: „Édesapám, Járdányi Pál”, *Muzsika* 38/3 (1995. március): 8–14. Ide: 13.

³⁰ A *Székely rapszódia* két változata maradt fenn: egy népi zenekarra és egy hagyományos zenekarra frott verzió. Kusz, *Járdányi Pál* (25. lábjegyzet), 28.

A *Jeden, dva, tri* azonban azt is dokumentálja, hogy a szűk Kodály-kör, s így Járdányi számára is, a nyugati új zene betörése az ötvenes-hatvanas évek fordulóján komolyabb traumát okozott, mint egy évtizeddel korábban a zsdanovizmus térnyerése. Ez utóbbi ugyanis lényegében véve nem veszélyeztette a magyar zene primátusát, legfeljebb – Járdányi esetében az 1951-es I. Zenei Hét viharos vitái és annak következményei látványosan illusztrálják ezt – az integrálandó ellenzék pozíciójába kényszerítette annak képviselőit. A nyugati új zene térnyelése azonban alapjaiban kérdőjelezte meg a kodályi új magyar zene vezető szerepének létjogosultságát. Zeneszerzőként azonban Járdányi mégiscsak kénytelen volt felülvizsgálni korábbi ideáljait, s az ezektől való elszakadás, a velük való radikális vagy éppen lépésről lépésre történő szakítás, úgy tűnik, számára, talán épp Kodály személyes közelsége miatt, sokkal nagyobb nehézségbe ütközött, mint saját generációjához tartozó más tanítványok – Dávid Gyula, Maros Rudolf, Szöllősy András –, illetve a nem Kodály-tanítvány Szervánszky Endre esetében.

A felesége, Devescovi Erzsébet számára írott *Hárfa-verseny* tragikus középrészében (76–127. ütem) Járdányi a Bartók-féle *éjszaka zenéje*-hangvétel lehetőségeit aknázza ki: a szólóhárfa egyrészt mint zörej- és zajkeltő eszköz jelenik meg, másrészt – monológjaival – a magányos individuum hangját képviseli. A cadenzává átalakuló monológ drámai kitörésként hat (112–114. ütem). Az *éjszaka zenéje*-hangot idézi meg a középrészben, a kürtökön *con sordino* megszólaltatott, távolról zengő kvintpárhuzamos korál is (99–103. ütem). Természetesen nem ez az egyetlen Bartók-allúzió a *Hárfa-verseny*ben – a koncert kezdete közvetlenül hivatkozik Bartók 3. *zongoraversenyére*³¹ –, mégis, *Az éjszaka zenéjére* történő utalásnak kivételes jelentősége van. Nemcsak azért, mert a korszak számos zeneszerzője e hangvételből indult ki új zenei kísérleteiben, hanem azért is, mert – mint írásai tanúsítják – maga Járdányi is úgy vélte: az *Allegro barbaro* mellett épp *Az éjszaka zenéje* az a mű, amely az új világokat felfedező Bartók modernitását igazolja.³² Ráadásul ugyanez a hangvétel, hasonlóképpen hangsúlyos szerepben megjelenik a *Vivente e moriente* 2. tételének partitúraoldalain is, ott is rézfúvós korállal társulva.³³

A *Hárfa-verseny*t azonban más zenei jellegzetességek is összekötik a későbbi művekkel. Kulcsfontosságú szerepet tölt be benne a pentatónia, amely először épp a hárfán szólal meg, s végig e hangszer jellegzetes fordulata marad. A pentatónia itt minden bizonnyal a tisztaság szimbóluma, s mint ilyen, alapvető eszköz lehet fiatal felesége *leányi arcképének* megfestésekor. A pentaton fordulatok mellett jól elkülönülő diatonikus és kromatikus, pontosabban dodekafon sorokra hasonlító dallamok, illetve modellskálák hangoznak fel, s ezek különböző tematikai kapcsolatban állnak egymással (lásd az 1. kottapéldát). A pentaton fordula-

³¹ Tallián, „Kísérőfüzet”, 11.

³² Járdányi Pál, „Az újító, a felfedező”, JPÖI, 172–174. Ide: 172.

³³ A rézfúvós korál egyértelmű utalás Bartók *Concertójára* is.

Arpa



Bass Clarinet



Violin



Viola



1. kottapélda. Járdányi Pál: Concerto hárfára és zenekarra (3–4., 69., 23–24. és 189. ütem)

tokból építkező, de diatonikussá bővülő hárfatémát egy ritmikai elem, a nyújtott ritmus kapcsolja a diatonikus szerkezetű, de kromatikus mellékhangokkal dúsított zenekari témához, más rokonság azonban nem mutatható ki közöttük. A kapcsolat azonban így is jelzi: a pentatóniához a diatónia áll a legközelebb. Ugyanakkor a kvázi-dodekafon melléktema, amelyet nagy hangközugrásai (például a nagy szeptim) tesznek látszólagosan modernné, egy lefelé haladó fríg skálát rejt magában (*b-a-g-fisz-e-d-c-H*). Ez a skála közvetlen rokona a diatonikus téma skálás felütésének. Ugyanebből a felütésből nő ki az 1:2-es, illetve 2:1-es modellskála is, amely viszont csak a mű visszatérésében válik uralkodó tematikus elemmé (a 189. ütemtől). Megjelenésével párhuzamosan eltűnik a koncertből a kvázi-pentaton és a kvázi-dodekafon szín.

A dallamok e szoros tematikus kapcsolata jelzi, hogy Járdányi az egész kompozíciót az *omnia ex uno* elv jegyében fogalmazza meg. Az elv kibontását elősegíti a formálás is. Habár, mint Járdányi Berg-kritikájában olvashattuk, a formálás terén a hagyományhoz való ragaszkodást tekintette követendőnek, kései kompozíciói – így a *Hárfaverseny* is – nem követnek tiszta formákat. A *Hárfaverseny* esetében is inkább különböző formaelvek keveréséről beszélhetünk, s a formák kombinálásában minden bizonnyal Kodály hangszeres zenéje lehetett a zeneszerző legfőbb modellje.³⁴ Az egytétéles mű külső formai váza a háromrészesség (A–B–A), ám

³⁴ 1943-ban a Kodály-Concerto budapesti bemutatójáról írván elsősorban a mű a „zenetörténetben páratlan,” klasszikus szonátaformát és lassú tételt ötvöző formájáról értekezett Járdányi. Járdányi Pál, „Februári hangversenyek”, JPÖI, 241–243. Ide: 241.

Járdányi e keretbe beépíti a szonátaforma néhány elemét is, amennyiben a mellék-téma funkciójú kvázi-dodekafon téma lezárulása után egy kidolgozási jellegű rész következik (40. ütem), s ebbe ékelődik be a – melleleg lassú tételként is értelmezhető – *Éjszaka zenéje*-terület, amelynek lezárását követően a visszatérés, a bartóki hídformára is utalva, fordított sorrendben idézi fel az expozíció témáit (a 128. ütemtől). Ugyanakkor az egész kompozíció felfogható rövid variációsorként is, amelyben az expozíció azonos a témabemutatással, majd a kidolgozási rész kezdete, *Az éjszaka zenéje* és a visszatérés három variációként funkcionál: mindegyik az expozícióban felvetett zenei gondolatokat, egészen pontosan tematikus-dallami eszméket variálja, transzformálja.

A variálás és az egy zenei magból építkezés elve – nyilvánvalóan nem függetlenül Kodály tanításától³⁵ – az utolsó reprezentatív Járdányi-művek legjellegzetesebb vonása.³⁶ A *Vivente e moriente* 1. tétele leginkább A–B–Av–Bv formaként írható le, e szerkezetben azonban az első B-rész melléktémaként is értelmezhető. E melléktéma sajátos vonása az, hogy belőle egy fantázia szerű szakasz bontakozik ki. A tétel formája talán még pontosabban írható le úgy, hogy benne két zenei tömb szólal meg egymás után, majd mindkettő variálódik. A hegedűre és vonószekarra írott *Concertino* első tételében ugyanakkor a kidolgozás nélküli szonátaforma és a hídforma elve keveredik a variációs formával.³⁷ E kevert formák egyik legfőbb jellegzetessége az, hogy a tételek melléktémái mindig stabilabbak, mint a könnyebben variálódó, lazább szerkezetű fő témák³⁸ – így volt ez már a *Hárfa-verseny* kvázi-dodekafon melléktémája esetében is.

A kései kompozíciók stabil szerkezetű, kvázi-dodekafon témái szinte mindig pentaton fordulatokkal, elemekkel ütköznek. A *Concertino* előtanulmányaként értékelhető *Rondo scherzoso* témájában például a hegedű kvázi-dodekafon témájának kontrasztjaként a zongorában a pentaton skálával rokon kvintek szólnak, s e kvintek a közjátékok meghatározó tematikus elemeiként is szolgálnak. A zongora kvintje végül legyőzi a hegedű kromatikáját: az utolsó ütemek végső zárlatában a hegedű megadja magát, és megszólaltat egy kvintugrást (d-g). Míg az 1960-as hegedű–zongora darabban a dodekafónia és a pentatónia világának ütközése még játékos formában nyilvánult meg, ez a játékosság – minden bizonnyal tartalmi okokból – a négy évvel későbbi *Concertinóból* már teljességgel hiányzik.

Ha a *Hárfa-versenyben* Járdányi feléségének *leányi arcképét* véltük felfedezni, akkor a *Concertino* háttérében – elsősorban a szólóhegedű 1. tétel-beli magányos monológ-

³⁵ Dalos Anna, *Forma, harmónia, ellenpont. Vázlatok Kodály Zoltán poétikájához* (Budapest: Rózsavölgyi, 2007), 41–42.

³⁶ Kecskeméti István Járdányi egész életművére érvényesnek tekinti e megállapítást, úgy véli, Járdányi művészetét általánosságban jellemzi a variálás művészete, ami nemcsak a formát, de a dallamokat, harmóniákat, ritmusokat és hangszíneket is érinti. Kecskeméti István, *Járdányi Pál* (Budapest: Zeneműkiadó, 1967), 12.

³⁷ Lásd erről részletesebben: Kusz, *Járdányi Pál*, 14.

³⁸ Tallián, „Kísérőfüzet”, 13.



2. kottapélda. Járdányi Pál: Concertino hegedűre és vonószzenekarra (307–312. ütem)

jai utalhatnak erre, de a vonószzenekar másodlagos szerepe is erre vall – a hegedűs Járdányi Pál önarcképét ismerhetjük fel. Az 1. tétel kezdetén (Andante sostenuto) a hegedű kvázi-dodekafon tematikája ellenében a vonóskar pentaton fordulatokat játszik, s a pentatónia – a kromatikus elszínezések ellenére, amelyek leggyakrabban a pentaton szakaszok különböző fokokra történő transzponálásából fakadnak – az egész tétel állandó tematikus eleme is marad olyannyira, hogy a tétel végére a hegedű is megszólaltat egy pentaton skálát (81–84. ütem). A 2. tételben (Vivace) is egyszerre jelenik meg a kvázi-dodekafon téma és a pentatónia, de itt feltűnő módon a kettő egybeolvad: a tritonusra, nagy és kis szeptimre építő kvázi-dodekafon témaindítások népdalos, pentaton záratokba futnak bele. Más esetekben e fordulatok pentaton alakzatok kromatikus elszínezéséből jönnek létre. Ily módon a kromatika egyenes ágon levezethetővé válik a pentatóniából, s e pentaton gyökerek mintegy humanizálják a dodekafóniát. Ugyanakkor ennek az elhangolós eljárásnak zeneszerzés-technikai következményei is lesznek. Járdányi a 307. ütem pentaton fordulatát a következő ütemekben kromatikusan elszínezi, s az így módon elszínezett fordulat modellskálává alakul át: Járdányi a pentaton fordulat lépésről lépésre történő kromatikus szűkítésével-tágításával mutat rá arra, hogy a 2:3-as modellskálának – amely azonos a pentaton skálával – elhangolt változata az 1:5, kromatikus elemeket és tritonust is tartalmazó skála (lásd a 2. kottapéldát).

A modellskálák feltűnően nagyszámú alkalmazása jelzi, hogy Járdányi intenzíven foglalkozott Lendvai Ernő Bartók-elemzéseivel.³⁹ A *Bartók stílusáról* lelkes recenziót közölt 1955-ben a *Csillag* című folyóiratban.⁴⁰ Már ebben a kritikában is hivatkozott Lendvai elméletének egyik kulcsmozzanatára, arra, hogy a zeneteoretikus céltudatos következetességgel különíti el egymástól Bartók egy művén belül a kromatika és a diatonika világát, hogyan emeli fel a kompozíciót

³⁹ Járdányi és Lendvai barátságára, illetve Járdányi Lendvai melletti kiállítására utal: Szabó Helga, „Járdányi munkásságának hatása a magyar zenei nevelésre”, *Magyar Zene* 33/1 (1992. március): 42–47. Ide: 43. Kroó György már az 1955-ös *Vörösmarty-szimfónia* hangnemrendjében is Bartók – Lendvai által rekonstruált – tonalitás-rendjének érvényesítését ismerte fel. Kroó, *A magyar zeneszerzés 30 éve*. (6. lábjegyzet), 74.

⁴⁰ Járdányi Pál, „Bartók arca – két új könyv tükrében”, *JPÖI*, 177–179. Ide: 178.

a sötétségből a világosságba, az »Infernóból« a »Paradisóba«.»⁴¹ 1965-ös Bartók- emlékezésében is ugyanerre a Lendvai-féle koncepcióra utalt Járdányi:

„az aszimmetrikus-kromatikus világot (amely a páratlan ütemfajták ritmikájával társul, és amelyet Lendvai a zártság, a feszültség, az organikus fogalmaival asszociál), a szimmetrikus-diatonikus-párosüteművel (nyílt, feszültségmentes, logikus) állítja Bartók szembe [...]. Így a sötétség és fény, küzdelem és derű ellentétét a végsőkig kiélezi, csatasorba állítva minden zenei elemet az elütő karakterek »legsűrűbb« ábrázolása érdekében.»⁴²

Járdányi meggyőződéssel vallotta, hogy a Lendvai feltárta zenei összefüggésekkel Bartók tudatosan élt.⁴³ Az aranymetszés szabályainak következetes használatakor azonban a zeneszerző „nem elvont »elméletet« konstruál, hanem egy valóságos, ősi törvényt vált valóra”, mivel Bartók „tudós művész volt, de nem keverte össze a tudományt a művészettel”.⁴⁴ A megfogalmazásból egyértelmű, hogy Járdányi itt – akár csak munkáiban Lendvai⁴⁵ – Schoenberg és köre dodekafónia-koncepciójával polemizál, a Bartók-értékelést arra használja fel, hogy az új zene történetében a magyar komponistát, a műveiben megnyilvánuló zenei elvek természetességére hivatkozva, magasabbra értékelje az új bécsi iskola képviselőinél. Kompozícióiban pedig, különösképpen a *Vivente e moriente*ben – mint azt a címadás is sejteni engedi – épp a Lendvai által Bartók művészetében felismerni vélt ellentétpárt, a kromatika és a diatónia kettősségét kívánta kibontani, olyan újszerű zenét akart írni, amely – a bécsi modernizmus ellenében – a természethű bartóki újításokra épít.

A bartóki újítások kibontása érdekében a 19. századhoz, a liszti hagyományhoz fordult. A *Vivente e moriente* 1. tételének kvázi-dodekafon témája szoros rokonságban áll Liszt *Faust-szimfóniájának* 12 fokú témájával, annak is elsősorban a Mefisztó-tételben megjelenő alakjával: mindkét témában megjelenik a nagy szeptim, a kis nyújtott ritmus, valamint a szekvencia (3. kottapélda). Ráadásul Járdányinál, akár csak Lisztnél, a téma egy fúga kiindulópontját is adja. Külön jelentősége van azonban annak, hogy Járdányi a *Vivente*-tételben egy kvázi-dodekafon témával épp Mefisztóra hivatkozik. A *Vivente* zenei jellegzetességei – tremolók, üres kvintpárhuzamok, diszsonanciák, harmóniak kerülése, a fafúvósok éles hangjai – sokkal riasztóbb képet vetítenek elénk, mint a 2. tétel (*Moriente*) két A-részének gyászindulói, vagy középső szakaszának *éjszaka zenéje*. Míg a *Vivente*-tétel a kromatika világához tartozik, a *Moriente* dallamai – a Bartók *Concertó*-jára hivatkozó korállal

⁴¹ Járdányi, i.h. Lendvai megfogalmazásában: „A bartóki kromatika és diatonia úgy viszonylik egymáshoz, mint Dante Infernoja a Paradisóhoz.” Lendvai Ernő, *Bartók stílusa a »Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre« és a »Zene húros-, ütőhangszerekre és celestára« tükrében*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1955), 34.

⁴² Járdányi Pál, „Bartók Béla emlékezete”, JPÖI, 182–184. Ide: 184.

⁴³ „Kétkelteni sem lehet ugyanis, hogy az aranymetszési határokat *tudatosan* tűzte ki.” Uo., 183.

⁴⁴ Uo., 184.

⁴⁵ Lendvai Ernő, *Bartók dramaturgiája* (Budapest: Zeneműkiadó, 1964), 10–12.

Bassoon

Viola

3. kottapélda: Járdányi Pál: *Vivente e moriente*, 1. tétel (90–94. ütem); Liszt: *Faust-szimfónia*, 3. tétel (191–203. ütem)

– és a gyászindulót kísérő moll szeptimakkordok a diatonikus világot reprezentálják. Mindez arra utal, hogy Járdányi az 1. tételben nem az életet, mint „*vita activat*” tárja elénk,⁴⁶ hanem a halál egyik lehetséges – pokoli – arcát.

Járdányi a két tételben szembeállítja egymással a halál kétféle alakját: a disszonáns, az ördögötől való kromatikát képviselő *életlalien* megmutakozó halálszférát a diatonikus, Bartókot megidéző, *elhaló* szférával, és nem hagy kétséget afelől, hogy számára ez utóbbi jelentette az egyetlen élhető zenei világot. A II. tételben ily módon nemcsak elhunyt édesanyját siratja el, hanem – mint arra a Bartók-allúziók egyértelműen utalnak – azt a zenei hagyományt is, amelynek odaadó híve volt. A *Vivente e moriente* éppen ezért állásfoglalás: Járdányi számára végeredményben sem a jelen, sem a múlt zenéje nem képvisel immár járható utat. A jelen mefisztói zenéje – legyen bármilyen *életteli* – a más elvekhez ragaszkodó Járdányi számára a halál zenéje, nincs benne semmi, ami az élethez, Járdányi zenei univerzumához kötődne. A *Vivente*-tételben, szimbolikus értelemben a pokol – mint Lendvai mondja: az *Inferno* – hangja jut szóhoz. A II. tétel zenéje, Járdányi legsajátabb világa ugyanakkor már valóban a múlté, a szó szoros értelmében elpusztult, legfeljebb szentimentális vágyakozással lehet felé fordulni. Ez az elérhetetlen, vágyott Paradicsom – a Lendvai-féle *Paradiso* – világa.

Járdányi Pál utolsó, befejezetlenül maradt kompozícióját, a Vörösmarty Mihály költeményére írott *Előszót* elemzői általában az 1956-os forradalomra emlékező kompozícióként határozzák meg. Keletkezésének dátuma – 1966 – valóban utalhat arra, hogy az oratóriumot szerzője a forradalom 10. évfordulójára szánta.⁴⁷ Az engimatikus Vörösmarty-vers kiválasztása háttérben azonban tisztán zeneszerzés-technikai szempontok is állhattak – a költemény belső cselekménye éppúgy nem húzható rá közvetlenül a 19. század közepének történetére, mint a 20. szá-

⁴⁶ Tallián, „Kísérőfüzet”, 12.

⁴⁷ Tallián, „Kísérőfüzet”, 13.

zad negyvenes-ötvenes éveinek eseményeire –, hiszen a poétikus szövegben megfogalmazott számos képsor, elsősorban a világvége ábrázolása, lehetőséget teremt egy festői jellegű zene megkomponálására. Hogy Járdányinak ez volt az elsődleges célja, mi sem bizonyítja jobban, mint a mű sok madrigalisztikus megoldása: a „munkában élt az ember” szövegszakaszhoz társuló fughetta, a „mélység és magasság” hangmagasság szerinti megkülönböztetése, vagy éppen a „Mély csend lőn” utáni generálpauza. Az oratórium harmonikus kezdetének kvarthangzásai ellenében az „a vész kitört”-szakaszban megszólaló tritonusok és nagy szeptimek arra utalnak, hogy az *Előszó* komponálásának háttérében hasonló elvek húzódtak meg, mint a *Vivente e moriente* esetében. Az „a vész kitört”-szakasz tritonusai és nagy szeptimjei ily módon nemcsak az 1956-os forradalom és az azt követő megtorlás jelképeiként funkcionálnak, de a nyugat-európai új zene hatvanas évekbeli magyarországi térhódítására is reflektálnak. Járdányi, a konzervatív számára a nyugat-európai új zene betörésének pillanatában a korábbi monolitikus zenei világ kettéhasadt. A partitúra utolsó megzenésített sorpárja – „Lélekzetétől meghervadt az élet / A szellemek világa kialutt” – ebben a kontextusban nem annyira egy, a zeneszerző korai halálához kapcsolható borzongató párhuzam dokumentuma,⁴⁸ mint inkább az igaz művészet végső – Járdányi Pál számára, úgy tetszik, elkerülhetetlen – pusztulásának víziója.

⁴⁸ Tallián így fogalmaz: „Nem lehet borzongás nélkül regisztrálni, hol szakad meg a kompozíció.” Tallián, „Kísérőfüzet”, 14.

ANNA DALOS

Pál Járdányi the Conservative (1959–1966)

Pál Járdányi's oeuvre represents a special case in the history of Hungarian composition after 1956. While the majority of Hungarian composers oriented themselves towards Western European Avant-Garde movements, Járdányi remained true to his earlier principles, and, as already his contemporaries observed and recent studies show, followed the conservative Bartókian–Kodályian path of Hungarian music of the previous decades. Nevertheless, Járdányi's writings, as well as his representative compositions written between 1959 and 1966, show a remarkable but undoubtedly unlucky change in his musical thinking: his last works face the contemporary compositional style. His compositions, like *Concerto for Harp* (1959), the orchestral piece *Vivente e moriente* (1963), *Concertino for violin and string orchestra* (1964), and his unfinished oratorio, *Előszó* (Foreword) written to the poem by Mihály Vörösmarty (1966), use not only pentatonic formulas, Bartókian musical turns and formal devices of the 19th-century Liszt-tradition (such as the combination of different formal principles in one work), but employ the twelve-tone scale as a symbol of – as Járdányi felt – infernal modernity. My study analyzes Járdányi's writings and compositions, as well as his reception of Ernő Lendvai's Bartók-interpretation to reveal the "secret meanings" of Járdányi's late compositions, which, besides their new compositional qualities are at the same time exteriorizations of Járdányi's aversion against musical modernity.

ORGANOLÓGIA,
HANGSZERTÖRTÉNET,
ÉREMMŰVÉSZET

MÉSZÁROS ÁGNES

Hangzó zenetörténeti emlékek a 19. századból

Zenélő doboz és két zenélő óra a Zenetörténeti Múzeum gyűjteményében

A hazai közgyűjtemények emléktárában nagy számban szerepelnek olyan műtárgyak, melyek több tudományág szempontjából is érdekes kutatási területnek bizonyulnak. Ezek közé tartozik például a Zenetörténeti Múzeum gyűjteményében található három tárgyi emlék, egy zenélő képóra, egy zenélő asztali óra, valamint egy zenedoboz. Bár e műtárgyakat az utókor elsősorban iparművészeti alkotásokként tartja számon, a hozzájuk szerelt zeneszerkezetek a hazai és az európai zenetörténetnek is fontos és pótolhatatlan hangzó emlékei.

Zenélő képóra

A képóra jellegzetesen a biedermeier korszak tárgytipusa, jóllehet nem a biedermeier találmánya: az első festménybe épített órák már a 18. század közepén megjelentek.¹ A képórák egyébként nemcsak a 19. század első felében, hanem a későbbi évtizedekben is kedvelt és divatos díszei voltak polgári otthonoknak.

Egy-egy képóra megalkotásában több mesterember működött közre. Az óraszerkezetet készítő órasmester volt a „kompilátor”, aki a különböző műhelyekből beszerzett alkotóelemekből magát a képórát összeállította.² A fémlapra vagy kartonlapra festett kép erre specializálódott festőtől származott, egy másik műhelyben készültek a képkeretek, a zenélő szerkezet pedig egy harmadik mester alkotása volt.

Az órát többféle módon illeszthették a képhez. A 19. század első felében az óra leggyakrabban a festménybe építve, a képi ábrázolás egy részleteként jelent meg: az óraszerkezetnek a kép arányaihoz illeszkedő méretben elkészített valóságos mutatói a festményen ábrázolt templom vagy egyéb tornyos építmény tornyára festett óra

¹ Helmut Kowar, „Musikautomaten in Wien im 18. und 19. Jahrhundert”, in *Spielwerke. Musikautomaten des Biedermeier aus der Sammlung Sobek und dem MAK*, szerk. Christian Witt-Döring (Wien: Österreichisches Museum für angewandte Kunst, 1999), 26.

² Helmut Kowar, „Musikautomaten in Wien...”, 40.

számlapján mutatják a valóságos időt.³ Később, a század közepétől kezdve az óraszerkezetet a kép fölött, a keret oromzatába építve helyezték el. Az órákép és az óraszerkezet egybefoglalására az 1830-as évek végétől kezdve szívesen alkalmazták az olcsón előállítható, ám igen mutatós *blondel* keretet.⁴ E két főbb típus mellett arra is találni példát, hogy az óra számlapja sajátos módon, idegen testként jelenik meg a festmény közegében (1. kép).

Az óráképeken szívesen festettek meg idilli hangulatú jeleneteket, amelyek egyben a biedermeier periódus preferált festészeti műfajait képviselik: város-, illetve városrészlet-látképek, tájképek staffázs-figurákkal, életképek, zsánerjelenetek.⁵ A Zenetörténeti Múzeum zenélő képórájának⁶ festményén (2. kép) alpesi tájban négy életkép-jelenet látható, amelyek nem csupán a vidéki életből vett bájos pillanatképek, hanem a táj- és életkép egy sajátos ötvözete jelenik meg bennük. A kép tematikája az emberi élet különböző korszakait bemutató *Lebensalter*-ábrázolások sorába illeszkedik (3. kép).⁷ A négy figuracsoport a tájban az emberi életútnak a kisgyermekkortól az öregkorig ívelő, négy egymást követő korszakát jeleníti meg. Az első látásra talán nem szembetűnő szimbolikus tartalom felismerését segítik az arra utaló képi elemek: például a kép terét átszelő úton természetellenesen szabályosan elhelyezkedő és feltűnően nagyméretű kövek, a családi élet nehézségeit jelképező meredek útszakasz (ha ennek jelentése a néző számára nem volna egyértelmű, nyomatékosabbá teszi azt a családfő figurája, amint botjára támaszkodva

³ A valóság és a kép világának keveredése „hatásmechanizmusában leginkább a trompe l’oeil-höz hasonlítható geg”, ld. Prékopa Ágnes, *Klasszicista órák – antik eredetű motívumok: Az óratok mint képi eredetű ábrázolások hordozója. Típusok és toposzok a klasszicizmustól a biedermeierig, a monumentalizáló szoborkompozíciótól a szerkezet mozgatta automata figuráig*. Doktori értekezés. (Budapest: ELTE BTK Művészettörténeti Tanszék, 2002), 107.

⁴ A blondel keretet olcsó és gyors előállíthatósága tette közkedvelté a műiparban. Jellegzetessége, hogy a keret felületét beborító cikornyás, barokkizáló díszítőmotívumok nem fából vannak kifaragva, nem is gipszből készült stukkórátétek, hanem egy speciális – kréta, enyv és lenolaj keverékéből gyúrt – masszát préseltek formákba, s applikáltak a keretre. A díszítő szegélyléceket (például tojássor mintázatot) is ugyanebből az anyagból készítették. A keret felületét végül hamis arannyal vonták be. Ehhez vagy bronzport használtak, vagy az ezüsfüsttel befuttatott felületet vonták be sárgás színű lakkal.

⁵ Georg Himmelheber, „A biedermeier mint képzőművészeti stílus”, *Helikon* 37 (1991/1–2): 19–39. Nagy számban maradtak fenn történelmi jeleneteket ábrázoló képórák is. Magától értetődő, hogy más-más eseményeket jelenítenek meg a osztrák, illetve magyar otthonok számára készült képórák. Az egyes képtémák jelenléte, illetve használata nem korlátozódik egy-egy évtizedre, hanem az újonnan megjelenő téma-változatokkal együtt élnek tovább a korábbi típusok, egészen a műfaj hanyatlásáig.

⁶ Ltsz. 70.3.1. Olaj, fémlemez. Szélesség: 89 cm, magasság 94 cm (75 cm óra nélkül), mélység: 10,5 cm, az óralap átmérője: 15,5 cm. Vétel útján került a múzeumba 1969. január 17-én. A zenélő szerkezet szignált: A:OLBRICH IN WIEN és a következő számok láthatók rajta: No. 662 / 13521.

⁷ Prékopa Ágnes munkájának képórákról szóló fejezetében említi, hogy a Pozsonyi Városi Múzeum Óramúzeuma is őriz egy *Lebensalter* tematikát tájképbe ágyazó képórát, Prékopa Ágnes, *i.m.*, 110. A mögöttes tartalom komplexitása tekintetében ezek az ábrázolások csak igen távolról rokonai a cinquecento festészetében kedvelt allegorikus „tre età” ábrázolásoknak, amelyek az életkorokat és a napszakokat, illetve évszakokat állították párhuzamba.

kendővel törölgeti arcáról a verítéket), vagy a törekeny fahíd, amelyen épp az időspár kel át, a túlpartról átszűrődő, hívogató fény felé emelve tekintetüket. A festményen látható idilli hangulatú tájkép feltehetően nem egy konkrét földrajzi helyet jelenít meg, hanem az alpesi táj jellegzetes vonásait egybegyűjtő ideáltájképként értelmezendő.

Az emberi életkorok ábrázolása kedvelt téma volt a biedermeier idején a sokszorosított grafikában, illetve az üvegművészetben is. A grafikákon pódiumszerűen elrendezett lépcsőfokokon jelennek meg a különböző életszakaszokat bemutató figurák. Minden lépcsőfok egy évtizednek felel meg; alul rövid versikék kommentálják az adott életkor sajátosságait, jellemzőit (4. kép). Nemcsak osztrák és német példák ismertek; a viktoriánus kori Angliából is számos ábrázolás maradt fenn. A *Lebensalterglas*okon a sokszorosított grafikából ismert ábrázolás üvegbe metszve jelenik meg (5. kép).⁸



A Zenetörténeti Múzeum képórájának készítője nem ismert, szignó sehol nem szerepel a műtárgyon. Míg az óraszerkezetek és a zenélő szerkezetek többsége megőrizte a készítő nevét, illetve a készítés sorszámát, a festményeken nagyon ritkán található jelzet.⁹ Csupán egy, a század első felében (1830-as 40-es évek) működő bécsi üveg- és tájképfestő, Carl Ludwig Hoffmeister neve bukkan fel több ízben biedermeier képórákon,¹⁰ ezenkívül további három képórán találkoztunk a „Vogel pinx” jelzettel.¹¹ Feltehetően szerepet játszik ebben, hogy a képóra-festmény alapvetően másodlagos műfaj a festészetben belül, s ezzel összefüggésben a képórák festményeinek készítői általában nem a korszak legkeresettebb, legtehetségesebb festői voltak, jöllehet a minőség tekintetében megfigyelhető bizonyos differenciáltság.

Figyelembe kell venni azt is, hogy a játékos-bravúros, ám olykor a giccsbe hajló képóra festmények nem egyedi műalkotások. Nagy példányszámban, bizonyos alaptípusok különféle változatainak ismételt felhasználásával és variálásával készültek – különösen igaz ez a 19. század második feléből származó emlékekre. Szemlé-

⁸ Prékopa Ágnes, *i.m.*, 110.

⁹ Feltételezhetően a sorozatgyártás miatt, illetve azért, mert nem remekművekről van szó.

¹⁰ Helmut Kowar, „Einige Ergänzungen zur Biographie des Spielwerkherstellers Anton Olbrich in Wien”, *Studien zur Musikwissenschaft* 47 (1999): 244.; Helmut Kowar, „Two very early Anton Olbrich Movements found in Vienna”, *Journal of Mechanical Music* 44. (1998/2): 12.

¹¹ A győri Xántus János Múzeum egyik képórája, a bécsi Uhrenmuseum (Museum der Stadt Wien) egy 1830. körül készült képórája (I. Nr. 2533), illetve a Kieselbach Galéria 24. aukciójának (2003. XII. 12.) 90. tétele. Mindhárom képórán történelmi jelenet látható: a győri órán a „Vitam et sanguinem” jelenet, a bécsi képen I. Károly német-római császár búcsút vesz gyermekeitől a kivégzése előtt (felirat a képen, alul, középen: „Karl I. nimmt Abschied von seinen Kinder”), a harmadik órán Szent Leopold és Ágnes látható Klosterneuburg alapításánál (felirat alul, középen: „Das Wiederfinder des Schlegers der geliebten Agnes veranlast die Gründung Klosterneuburg durch Leopold den Heiligen”).

letes példa erre az Iparművészeti Múzeum Ötvös Gyűjteményében őrzött zenélő képórák egyike¹², amelyen – egészen apró eltérésektől eltekintve – egy az egyben a Zenetörténeti Múzeum képóráján látható *Lebensalter*-ábrázolás jelenik meg. A hazai gyűjteményekben fennmaradt emlékszenvedélyben általában egy-egy képtípus két, de olykor három példány is megtalálható.

A képórákhoz nem szükségszerűen, de igen gyakran zenélő szerkezet is tartozik, feltehetően attól függően, hogy egykoron a vásárló kívánt-e felárért muzsikát is az adott képórához. Természetesen nem kizárólag képórákhoz szereltek zeneautomatákat, hanem más óratípusokhoz, például kandallóórához, állóórához, asztali órához, keretórához¹³ stb. is. A Zenetörténeti Múzeum képórájának zenélőszerkezete négy dallamot játszik: a *Rákóczi-indulót*, az idősebbik Johann Strausstól a *Lebewohl Walzert*, a *Kossuth-indulót*,¹⁴ valamint Conradin Kreutzer egyik operájának egy részletét.¹⁵ A zenélőszerkezeten a készítő nevéen (A:OLBRICH) és a készítés helyén (IN WIEN) kívül a következő számok szerepelnek: No. 662/13521.

Zenélő asztali óra¹⁶

Az egyszerű megjelenésű óraház a klasszicizmus szellemében készült: letisztult vonalak, a felületi díszítés szinte teljes hiánya jellemzi (6. kép). Portikuszra emlékeztető szerkezete klasszikus építészeti elemekből – négy kanellúrázott oszlop, hangsúlyos párkányzat, timpanon – épül fel. Az óratok anyaga fekete színűre festett fenyőfa; a profillécek, valamint a talapzat záró eleme körtefából, az oszlopok bükkből készültek. Az óralap és az inga, valamint a négy oszlop fejezete és talapzata eredetileg ezüstözve volt. Előbbiekről az idők során lekopott az ezüst, utóbbiak esetében pedig az ezüst borítást fekete színű lakkal festették át.¹⁷ A számlap, illetve az óraszerkezet hátoldalán különböző dátumok és nevek láthatók bekarcolva.¹⁸ Az órán szereplő legkorábbi (kiolvasható) dátum 1865, a legkésőbbi 1930.

¹² Ltsz. 65.181.1. 1969. május 17. óta tartós kölcsönzésben a székesfehérvári Szent István Király Múzeumban, ahol a Budenz-ház egyik enteriőrjében látható kiállítva. A két műtárgy egymástól teljesen függetlenül, két különböző tulajdonostól került a gyűjteményekbe.

¹³ A Soproni Múzeum őriz gyűjteményében zeneszerkezettel felszerelt keretórákat: ltsz. 64.15.1; 63.12.1; 54.82.1.

¹⁴ Müller József, a Turszky-ezred volt katona karmestere 1848 tavaszán Kossuth Lajos tiszteletére szerezte az indulót.

¹⁵ A „Romanze aus Nachtlager” minden bizonnyal Conradin Kreutzer (1780–1849): *Das Nachtlager von Granada* (1833–1835) című operájából egy románc, talán az egykor legnépszerűbb „Ein Schütz bin ich” kezdetű.

¹⁶ MTA Zenetudományi Intézet Zenetörténeti Múzeuma, ltsz. 72.6.1. Szélesség: 15 cm, hosszúság: 30 cm, magasság: 43 cm. Készítő: A. Olbrich, Bécs, 19. sz. közepe.

¹⁷ Gerő Péternek, a Zenetörténeti Múzeum restaurátorának szíves közlése alapján.

¹⁸ Minden bizonnyal korábbi javítások időpontjai és a javításokat végző órás mesterek nevei, például „10 hó/1880”, „Kamerell Gyula”. Hasonló feljegyzések, szignók és dátumok láthatók az óratok hátlapján kék ceruzával, tussal, grafittal; ugyanitt szerepel egy pecsét is.

A zenélőszerkezetet az óra talapzatában helyezték el, amelynek doboza egyúttal a rezonánstest szerepét is betölti. A zeneautomatát az órával összekötő szerkezet már nem működik. A zenélő szerkezeten olvasható számok: No. 309/6536 segítséget nyújtanak a műtárgy datálásában is – később részletesen lesz szó arról, hogy milyen módon. E számok, illetve a stílusjegyek alapján az óra az 1830-as évekre datálható. A talapzat hátlapjának belső oldalára ragasztott papírcédulán kézírással a zenélőszerkezet által játszott zenedarabok címe és a szerzők neve szerepel (7. kép):

- 1.) National Ungarischer nach Bÿhary./von Hebenstreit.
- 2.) Die Petersburger.Walzer von Joseph/Lanner.

Zenedoboz¹⁹

A zenélő doboz anyaga fenyő, amelyet dió furnér borít (8. kép). A tetőt díszít virágintarzia, valamint a széleken kettős sávban végigfutó filé jávorfából készült. A tetőlap külső oldalát padouk furnér borítja, a belső oldalon ugyancsak diófurnér borítás látható. A doboz elemeinek sarokkötése lapolással készült. A zeneszerkezetet védő üveglap eredetileg nem tartozott a dobozhoz,²⁰ feltehetően az eredeti, ugyanilyen funkciót betöltő, talán sérült elem pótlására készült.

A restaurálást megelőzően az egész dobozt bordó színű lakk politúrozás borította. A doboz oldallapjához, illetve aljához azonban más színárnyalatú bordó politúrt használtak, mint a tetőlaphoz. Minden bizonnyal azért került sor az átfestésre, hogy egységes megjelenést adjanak a felületnek, elfedjék a sérüléseket és a faanyag hibáit.²¹ A bordó politúrréteg azonban az oldalak szegélyeit díszítő filéberakást is teljesen elfedte, amely csak a restaurálást követően vált ismét láthatóvá.²²

A dobozban elhelyezett zenélőszerkezet összesen nyolc különböző zenerészletet játszik, köztük Rossini *Tell Vilmos*, illetve Bellini *Norma* című operájának nyitányát. A szerkezet gyártási száma: 13588, azonban itt mesterjegy nem szerepel. A szekszárdi Wosinsky Mór Megyei Múzeum őriz gyűjteményében egy hasonló kivitelezésű és méretű, német területről származó zenedobozt.²³

¹⁹ MTA Zenetudományi Intézet Zenetörténeti Múzeuma, ltsz. 70.11.1. Jelzet (gyártási szám): 13588. 18 cm széles, 55 cm hosszú, 15 cm magas. Osztrák, 19. sz.-i.

²⁰ Ugyanis a keret két teljesen más fajta fából, bükkből és cseresznyéből készült, és egyáltalán nem illeszkedik a doboz falaihoz.

²¹ A doboz tetejét borító padouk furnér például ugyanannak a fafajtának két különböző részéből készült, így más a színe és mintázata.

²² Gerő Péternek, a Zenetörténeti Múzeum restaurátorának szíves közlése alapján.

²³ Ltsz. 1962.141.1.

A zenélő szerkezetek

A Zenetörténeti Múzeum három bemutatott műtárgyában fésűs-hengeres típusú zenélőszerkezet, úgynevezett *Kammspielwerk*²⁴ található. A szerkezet első, legkorábbi változatát 1796-ban Antoine Favre genfi mesterember alkotta meg.²⁵ Az automata két legfontosabb eleme a piciny tüskével felszerelt henger, és a zenei hangok kiadására alkalmas, „föhangolt” acélfogakból álló fésűsor (9. kép).²⁶ Amikor a szerkezet működésbe lendül, a henger forogni kezd, és forgás közben a tüskék az acélfogakba beleakadva megpendítik azokat. Ez a szerkezet egyszerűen több hang megszólaltatására is alkalmas, sőt több dallamot is le tud játszani. Ehhez azonban rugóval kellett felszerelni a hengert az egyik oldalon, hogy pozíciója módosítható legyen.

A *Kammspielwerk* az 1820-as években váltotta fel az addig használatban lévő két másik zenélőszerkezet-típust, a harangjáték-szerű *Glockenspielt*, illetve a kis beépített orgonát megszólaltató zenélő automatát, a *Flötenuhr*.²⁷ Ezek a zenélőszerkezetek azonban kifejezetten luxuscikknek számítottak: csak a vagyonosabbak számára voltak elérhetőek, és élettartamuk sem volt túl hosszú. Részben emiatt is váltotta fel őket a *Kammspielwerk*, amely a *Glockenspiellel* és a *Flötenuhr*val szemben már a sorozatgyártás követelményeinek megfelelően kialakított mechanikus szerkezet volt, s a nagy példányszám révén sokak számára vált hozzáférhetővé. A két korábbi típusú zeneautomata készítése azonban nem szűnt meg, a *Kammspielwerk*kel párhuzamosan tovább éltek egészen a század végéig, jóllehet sokkal kisebb példányszámban készültek.²⁸

A 19. század elején a bécsi órás mesterek még Svájcból importált hengeres-fésűs zenélőszerkezeteket szereltek a saját maguk által készített órákba.²⁹ Változás csak akkor következett be, amikor 1823-ban a császárvárosban megtelepedett és műhelyt alapított a Sziléziából származó Olbrich testvérpár, Anton és Joseph.³⁰ Pályafutásuk során az Olbrich fivérek összesen körülbelül 27 000 zeneszerkezetet készítettek.³¹ A hazai gyűjteményekben őrzött zenélőszerkezetek körülbelül 90%-a az Olbrich-műhelyből származik. A Bécsben készült órákba nagy számban

²⁴ A korabeli elnevezés: „Stahlfeder Harmonie” vagy „Spielwerke nach Schweitzer Art”, ld. Helmut Kowar, „Musikautomaten in Wien...”, 27.

²⁵ Helmut Kowar, „Musikautomaten in Wien...”, 26.

²⁶ Helmut Kowar, „Musikautomaten in Wien...”, 26.

²⁷ Helmut Kowar, „Musikautomaten in Wien...”, 7–26. A *Flötenuhr* hazai példáihoz ld. még: Csatkai Endre, „Hitzelberger Antal győri órás fuvola-órái, *Arrabona* 3 (1961), 153–159.

²⁸ Még az 1920-as években is éltek Bécsben *Kammspielwerk* készítő mesterek igaz, csak néhányan, ld. Helmut Kowar, „Einige Ergänzungen...”, 243.

²⁹ Helmut Kowar, „Musikautomaten in Wien...”, 27.

³⁰ Helmut Kowar, „Musikautomaten in Wien...”, 28–29.

³¹ Az idősebbik testvér, Anton 1865–66 körül hunyt el, de fia, ifj. Anton továbbvitte a műhelyt, ő 1892-ig élt. Az általuk készített szerkezeteken mindketten ugyanazt a szignót használták, ld. Helmut Kowar, „Musikautomaten in Wien...”, 34.

építettek még be a prágai Rzebitschek cég által készített zenélő szerkezeteket.³² 1897-es bezárásáig ez a műhely összesen 50 000 zenélő automatát készített. E két nagy gyártó mellett több kisebb műhely is működött mind cseh, mind osztrák területeken.³³

Az Olbrich-műhelyből kikerült zeneszerkezeteket a készítőik a szignón kívül – A:OLBRICH IN WIEN vagy JOS:OLBRICH IN WIEN –, számozással is ellátták (10. kép). Minden zeneszerkezeten két vésett szám látható: a kisebb szám a zenét „tartalmazó” hengerre vonatkozik, és egyfajta repertoár-sorszámként értelmezendő;³⁴ a nagyobbik pedig a szerkezet gyártási sorszáma. Az Olbrich testvérek, bár megkülönböztették nevüket a szignón, nem használtak egyéni sorszámozási rendszert, hanem folytatólagosan látták el számozással a szerkezeteket, – eddig még nem került elő tőlük származó, két, ugyanazzal a gyártási számmal ellátott zenélő szerkezet.³⁵

A Zenetörténeti Múzeum óráinak zenélőszerkezetén olvasható számok (No. 662/13521 a képórán és No. 309/6536 a zenélő órán) alapján megállapítható, hogy az asztali óra zenélő szerkezete készült korábban. A zenélő doboz zenélő szerkezetének készítőjéről azonban semmi információ (monogram, szignó) nem található a műtárgyon.

A felcsendülő muzsika

Az automata által játszott zenedarabok címe és szerzője általában a képóra hátuljához illesztett, egyben rezonátorként is funkcionáló dobozra, vagy – asztali oszlopos órák esetében – a talpazatra ragasztott, kézzel írott papírcímkén szerepelt.³⁶ Sajnos ez a papírdarabka igen kevés esetben maradt fenn. Mára a Zenetörténeti Múzeum képórájának hátoldalára ragasztott cédula is elveszett,³⁷ jóllehet a tárgynak a gyűjteménybe kerülésekor még megvolt: a leltárkönyvi bejegyzésben ugyanis olvasható a zeneszerkezet által játszott darabok címe és a szerzők neve.

Bár a fennmaradt zenélő képórák többsége esetében a kép és zene között nincs felismerhető összefüggés, akad olyan példa is, amelynél a zene valamilyen módon

³² Ilyen zenélő szerkezet található az Iparművészeti Múzeum Ötvös Gyűjteményének egyik képórájához építve, valamint a győri Xántus János Múzeum egyik képórájában.

³³ Például Franz Einsiedl – az ő műhelyében készült a győri Xántus János Múzeum egyik képórájához épített zenélő szerkezet.

³⁴ A hengeren lévő sorszámából egyúttal információ olvasható ki a henger méretére és a játszott zeneszámok mennyiségére vonatkozóan, ld: Helmut Kowar, „Anton Olbrich in Vienna. Some observations concerning the musical repertoire and the numbering of musical box movements made by Anton Olbrich”, *Journal of Mechanical Music* 43 (1997/3): 4.

³⁵ Helmut Kowar, „Anton Olbrich in Vienna...”, 2.

³⁶ Helmut Kowar, „Anton Olbrich in Vienna...”, 3.

³⁷ A kép dobozának hátoldalán, a zenélő szerkezet közelében látszik a nemrég még meglévő címke nyoma.

kapcsolódik az ábrázolt jelenethez.³⁸ Ilyen az Iparművészeti Múzeum „Mátyás-órája”, amely hat magyaros dallamot játszik, köztük egy Erkel *Hunyadi László* című operájának (1844) különböző részleteiből összeállított egyveleget,³⁹ a *Rákóczi-indulót*, Egressy Béni *Klapka-indulóját* és Brahms *VIII. magyar táncát*.⁴⁰ Szintén itt kell megemlíteni a bécsi Óramúzeum Sobek Gyűjteményéből az I. Ferenc császárt a dolgozószobájában ábrázoló képórát,⁴¹ melynek zeneszerkezete a Haydn által komponált császári himnuszt játssza; vagy a Karlskirchét ábrázoló festményórát, amelynek zeneszerkezetén a „*Gott erhalte*” mellett egy „*Grosser Gott wir loben Dich*” kezdetű egyházi ének és Schubert *Ave Mariája* csendül fel. A fennmaradt emlékek többsége viszont – köztük a Zenetörténeti Múzeum zenélő képórája is – azt mutatja, hogy a kép és zene között nem minden esetben volt közvetlen összefüggés, és a vásárló feltehetően a saját zenei ízlésének megfelelően választotta ki, hogy mely zenedarabokat szeretné hallani.⁴² Nehéz ugyanis bármiféle összefüggést felfedezni a *Rákóczi-* vagy a *Kossuth-induló* és az alpesi tájképben megjelenített *Lebensalter* ábrázolás között. Korabeli források említik,⁴³ és néhány képórán is nyilvánvaló nyoma látható annak, hogy utólag cserélték a zenélőszerkezetet,⁴⁴ vagy ha nem az egész szerkezetet, legalábbis a hengert, amely szintén azt bizonyítja, hogy nem mindig volt elvárás a vásárló részéről, hogy a zene kapcsolódjon az ábrázoltakhoz. Bár a felcsendülő dallamok segítségünkre lehetnek egy műtárgy datálásban, hangsúlyozni kell, hogy a zeneszerkezet nem minden esetben egykorú az óraszerkezettel vagy a festménnyel, hiszen később tulajdonosaik újabb és újabb dallamokra cserélhették az esetleg már meguntakat.

A Zenetörténeti Múzeum zenélő képórájának *Kammspielwerkjén* a *Rákóczi-induló*, illetve a *Kossuth-induló* látszólag kontextust nélkülöző jelenléte korántsem egyedi jelenség. A *Rákóczi-induló* jóformán minden második zenélő szerkezet repertoárjában szerepelt. Emblematikus, a köztudatban az 1848/49-es forradalommal szorosan összekapcsolódó zenedarabról van szó, amely a magyar szabadságharc szimbólumává vált. Közismert, hogy 1848. március 15-én este a Nemzeti Színházban az aznap esedékes dalmű helyett a közönség többek között a *Rákóczi-indulót* követelte Erkeltől.⁴⁵ Még Bécsben is a *Rákóczi-induló* csendült fel 1848. március

³⁸ Például egy történelmi jelenethez a hasonló témájú opera részlete szólal meg.

³⁹ Nyitány (?), Mária és László duettje, Palotás, „Meghalt a cselszövő”.

⁴⁰ Valamint még kettő azonosításra váró, szintén magyaros dallamvilágú és lüktetésű darabot. Köszönet a zenedarabok azonosításáért a Zenetudományi Intézet zenetörténész munkatársainak.

⁴¹ Sznignált, datált; festő: L. C. Hoffmeister, 1830, olaj, fémlemez, zománc mutatólap, aranyozott ökörszemes keret, 64 × 79 cm, a zenélő szerkezetet a prágai Rzebitschek készítette, a lejátszott zenék sorszáma: 1306, gyártási szám: 19781, ltsz: Br. 1477. Kétféle zenét játszik: Haydn „*Gott erhalte*” kezdetű császárhimnuszt és Karl Gottlieb Reissiger *Die Felsemühle* című operájának egy részletét („Es gibt kein schönes Leben”).

⁴² Az ár a kivitelezés reprezentatív voltának, illetve a zenedarabok számának függvényében emelkedett.

⁴³ Helmut Kowar, „Anton Olbrich in Vienna...”, 4.

⁴⁴ Helmut Kowar, „Anton Olbrich in Vienna...”, 4.

⁴⁵ Németh Amadé, *Erkel*, 2. jav. bőv. kiadás (Budapest: Gondolat Kiadó, 1979), 92.

13-án, amikor a Stephansdom tornyára felhúzták a német birodalmi zászlót.⁴⁶ A szabadságharcot követő időszakban, a látszólag kedélyes polgári otthonok világában a *Rákóczi-induló* a passzív ellenállás egyfajta sajátos eszköze lehetett.

A hengerek repertoárja opera-, illetve operettrezleteket, Strauss- (id. és ifj. egyaránt) és Joseph Lanner-keringőket, polkákat, ländlereket tartalmaz, amelyek között sok, ma már kevésbé játszott, ám a korban igen népszerű szerző: Halévy, Flotow, Meyerbeer műve is szerepel. Korábban, a *Flötenuhr* és a *Glockenspiel* idején komoly, elismert zeneszerzők is komponáltak kifejezetten zeneautomatákra szánt darabokat, mint például Händel, Haydn vagy Mozart.⁴⁷ A *Kammenspielwerk* korszakában azonban erre már nem volt szükség; egyrészt mert a zenélő szerkezetek már nem számítottak olyan különlegességnek, mint egy fél évszázaddal azelőtt, másrészt, mert a közkedvelt melódiák közül a mesterek bármelyiket át tudták ültetni zeneszerkezetekre.

Epilógus

A különféle 19. századi óratípusok nemcsak iparművészeti alkotások, a hozzájuk szerelt zeneszerkezetek révén egyúttal hangzó zenetörténeti emlékei is a kornak.⁴⁸ Értékes információkat közvetítenek a zenei életre, a zenei ízlésre, a zeneszerkezetek által játszott zeneművek recepciótörténetére vonatkozóan. Olykor pótolhatatlan adatokat őriztek meg az utókor számára, például olyan dallamokat, amelyeknek a kottája mára elveszett. Ugyanakkor a képörák a művészettörténész számára is értékes információkkal szolgálnak a szélesebb rétegek ízlését illetően, és gyarapítják az előképül szolgáló festmény recepciótörténetére vonatkozó tudásunkat. Néhány órákép különleges értékét az adja, hogy egy-egy, a történelem viharaiiban elpusztult, egykor nagy hatású festményt metszetmásolatokon kívül ma már csak ezekről ismerhetünk. Ezek a megfontolások és a bemutatott műtárgyakkal kapcsolatos tapasztalatok indokoltá teszik a hazai közgyűjteményekben őrzött anyag feltérképezésének és kutatásának⁴⁹ folytatását, sőt a kutatás kiterjesztését a szomszédos országok hasonló műtárgyainak tanulmányozására.

⁴⁶ Pap Gábor, „Külföldi Társasélet”, *Életképek* 19 (1848/április 30.): 571; Lengyel Alfréd, „Győr 1848/49-es eseményei egy ismeretlen napló tükrében”, *Arrabona* 3 (1961): 125–141.

⁴⁷ Csatkai Endre, *i.m.*, 153.

⁴⁸ Halmos István és Pesovár Ernő hívták fel a erre a figyelmet egyik tanulmányukban, ld. Pesovár Ernő–Halmos István, „A magyar zenetörténet hangzó emlékei a XIX. század első feléből”, in *Népzene és zenetörténet I.*, szerk. Vargyas Lajos (Budapest: Editio Musica, 1972), 110–116.

⁴⁹ Itt szeretnék köszönetet mondani Prékopa Ágnesnek és Helmut Kowarnak, hogy készségesen megosztották velem saját eddigi kutatásuk tapasztalatait. Ezenkívül köszönettel tartozom a hazai közgyűjteményekben dolgozó kollégáknak – Pandur Ildikónak, Orosz Péternek, Kiss Melindának, Székely Zoltánnak, Kovács József Dénesnek, Tóth G. Péternek és Dr. Horváth Istvánnak –, akik szívesen fogadták kérdéseimet, kérdéseimet, és hozzáférést biztosítottak a gyűjteményekben őrzött emlékanaghoz.

Bibliográfia

- Csatkai Endre. „Hitzelberger Antal győri órasmester fuvolaórái.” *Arrabona* 3 (1961): 153–159.
- Himmelheber, Georg. „A biedermeier mint képzőművészeti stílus.” *Helikon* (1991/1–2): 19–39.
- Kowar, Helmut. „Anton Olbrich in Vienna: Some observations concerning the musical repertoire and the numbering of musical box movements made by Anton Olbrich.” *Journal of Mechanical Music* 43 (1997/3): 2–4.
- Kowar, Helmut. „Einige Ergänzungen zur Biographie des Spielwerkherstellers Anton Olbrich in Wien.” *Studien zur Musikwissenschaft* 47 (1999): 243–248.
- Kowar, Helmut. „Musikautomaten in Wien im 18. und 19. Jahrhundert.” In *Spielwerke: Musikautomaten des Biedermeier aus der Sammlung Sobek und dem MAK*, szerk. Christian Witt-Döring, Wien: Österreichisches Museum für angewandte Kunst, 1999, 7–59.
- Kowar, Helmut. „Two very early Anton Olbrich Movements found in Vienna.” *Journal of Mechanical Music* 44 (1998/2): 11–13.
- Lengyel Alfréd. „Győr 1848/49-es eseményei egy ismeretlen napló tükrében.” *Arrabona* 3 (1961): 125–141.
- Pap Gábor. „Külföldi Társasélet.” *Életképek* 19 (1848/április 30.): 570–576.
- Pesovár Ernő–Halmos István. „A magyar zenetörténet hangzó emlékei a XIX. század első feléből.” In *Népzene és zenetörténet I.*, szerk. Vargyas Lajos, Budapest: Editio Musica, 1972, 110–116.
- Prékopa Ágnes. *Klasszicista órák – antik eredetű motívumok: Az óratok mint képi eredetű ábrázolások hordozója. Típusok és toposzok a klasszicizmustól a biedermeierig, a monumentalizáló szoborkompozíciótól a szerkezet mozgatta automata figuráig*. Doktori értekezés. Budapest: ELTE BTK Művészettörténeti Tanszék, 2002.

Függelék⁵⁰

Budapest, Iparművészeti Múzeum

Asztali óra, Bécs, 1850 k.

Itsz. (hiányzik)

Zenélő szerkezet: A. OLBRICH IN WIEN; N° 3078/23577

2 féle zenét játszik

1. Egressy Béni: *Szózat*
2. *Rákóczi-induló*

„Mátyás az igazságos” képóra, Bécs, 19. sz. 2. fele

Itsz. 53.1998

Zenélő szerkezet: A. OLBRICH IN WIEN; N° 1553/22641

6 magyaros dallamot játszik:

1. *Rákóczi-induló*
2. még nem azonosított
3. Erkel *Hunyadi László* című operájából 3 részlet: László és Mária duettje, Palotás, „Meghalt a cselszövő”
4. még nem azonosított
5. Egressy Béni *Klapka-induló*
6. Brahms *VIII. magyar tánc* (Frank Ignaz: Lujza-csárdása nyomán)

Keretóra, osztrák, 19. sz. közepe

Itsz. 95.165

Zenélő szerkezet: A. OLBRICH IN WIEN; N° 119/2558

1. *Rákóczi-induló*

Oszlopos asztali óra, Ignaz Pintig, Esztergom

Itsz. 94.27

Zenélő szerkezet: A. OLBRICH IN WIEN; N° 470/8442

A cédula felirata: No: 470.

1. Cav[atina]: nell op[era]: Gemma di Vergy, Un fatal presentimento del Doniz(?)
azaz: Gaetano Donizetti: *Gemma di Vergy* (1834) a szöveggönyv egy Alexandre Dumas színdarab, *Charles VII chez ses grands vassaux* nyomán íródott
2. Die Talismane, Walzer von Lanner

Keretóra, 1840. k.

Itsz. 53.22.12.

Zenélő szerkezet: A. OLBRICH IN WIEN; N° 1044/11384

A cédula felirata: Musik Nro. 1044.

1. Bánát Gáspár: *Alföldi csárdások*
2. Strauss: *Zigeunerin Quadrille*

⁵⁰ Az alábbiakban az eddig felkutatott, hazai közgyűjteményekben, illetve magántulajdonban lévő zenélő órák (keretórák, asztali órák és képórák) zenélő szerkezete által játszott zenedarabok jegyzékét közöljük. Az erre vonatkozó információk szerencsés esetben az óraszerkezet dobozára vagy a kép hátuljára ragasztott cédulán maradtak fenn. Ennek hiányában utólag kíséreltük meg azonosítani a megszólaló zenedarabokat. A jegyzékben azok a zenélő szerkezetek is megtalálhatók, amelyek esetében a zenék azonosítása még nem, vagy csak részben történt meg.

Prágai képóra, 1860 k.

ltsz. 93.39

Zenélő szerkezet: RZEBITSCHKEK IN PRAG; N° 2212/25929

3 féle zenét játszik

1. *Rákóczi-induló*
2. egy, még azonosítatlan landler vagy keringő
3. még nem azonosított

Keretóra

ltsz: (hiányzik)

A cédula felirata (írógéppel): 2 Airs

1. Le Carnaval de Venise
2. Mignon „Gavotte”

Budapest, Zenetörténeti Múzeum

Zenélő óra Lebensalter ábrázolással, 19. sz. 2. fele

ltsz. 70.3.1

Zenélő szerkezet: A. OLBRICH IN WIEN; N° 662/13621

A cédula felirata:

1. Rakoczy Marsch
2. Lebewohl Walzer von Strauss (id. Johann Strauss: *Des Wanderers Lebewohl*)
3. Kossuth Marsch (Müller József, a Turszky-ezred volt katona karmestere szerezte ezt a darabot 1848 tavaszán Kossuth Lajos tiszteletére)
4. Romanze aus Nachtlager (Conradin Kreutzer: *Das Nachtlager von Granada* (1833–1835) című operájából egy románc)

Asztali oszlopos óra, 1830-as évek

ltsz. 72.6.1

Zenélő szerkezet: A. OLBRICH IN WIEN; N° 309/6536

A cédula felirata:

No: 309.

1. National Ungarischer nach Býhary von Hebenstreit.
2. Die Petersburger. Walzer von Joseph Lanner.

Debrecen, Déri Múzeum

Képóra vidéki tájjelenet ábrázolással

ltsz. Gysz. III.2010.1.

A cédula felirata (a papír több helyen szakadozott, hiányos): No. 217. Drey Musik Stü[cke]

1. Cavatina nell'op.[era] Montechi Romeo et Julietta ultr... spada. dal Ms Bellini.
azaz: Vincenzo Bellini: *I Capuleti e i Montecchi* című kétfelvonásos operájából (1830) az első felvonásban hallható, Romeo által énekelt 'La tremenda ultrice spada' kezdetű ária.
2. [Nati]onal Ungarischer von Tegyei
3. Romanze des Raul ... Morgen ... aus den Gibellinen von Haléwy.
vagyis: Meyerbeer's Die Ghibellinen vor Pisa (Les Huguenots), 1832–1836 között komponált operája – feltehetően tévesen jelölik a *Les Huguenots* szerzőjeként Halévyt.

Soproni Múzeum

Keretóra

Iatsz. 64.15.1

Zenélő szerkezet: A. OLBRICH IN WIEN; N° 983/11123

A cédula felirata: Musik Nro. 983; Zahl Nro: –.

1. Ungarische Melodien von Fr. Liszt (Liszt: VI. magyar rapszódijának első dallama)
2. Quadrill aus der Wüste von David

Keretóra

Iatsz. 54.82.1

Zenélő szerkezet: A. OLBRICH IN WIEN; N° 1902/16421

2 dallamot játszik:

1. Friedrich von Flotow: *Martha* című operájából „Mag der Himmel Euch vergeben” kezdetű rész a III. felvonás fináléjából; ugyanez a dallam a Nyitányban is hallható.
2. még azonosítatlan

Szekszárd, Wosinsky Mór Megyei Múzeum

Zenélő képóra a *Vitam et sanguinem* („Életünket és vérünket!”) jelenet ábrázolásával

Iatsz. 1993.10.2.

Zenélő szerkezet: RZEBITSCHKEK IN PRAG; N° 1801/22225

Zenélőszerkezete kétféle dallamot játszik, mind a kettő azonosításra vár még.

Zalaegerszeg, Zala Megyei Múzeumok Igazgatósága

Képóra II. *Lajos holttestének megtalálása* jelenet ábrázolásával (Mohácsi csata)

Iatsz. 76.1.27

A zenélő szerkezet már nincs meg.

A cédula felirata: Musik Nro: 1140 Zahl Nro: 12366

1. Ungarische Vaterlands Blüthen von Keller
2. Krieglieslied a[us] d[em] op[era]: Vielka von Meyerbeer

Magántulajdonban lévő órák

Zenélő képóra a „*Zrínyi kirohánása*” jelenet ábrázolásával

Magántulajdon.

A cédula felirata: Nro 2048; Zahl Nro. –

1. Jász Apáti Csárdás
2. Hunyady Marsch

Valamint a hátulján a deszkán tintával a fára, kézírással:

1. Hunyady László ár.
2. O Hazám! majd lesz új ...

Kiegészítés

A Pozsonyi Városi Múzeum (Mestské múzeum v Bratislave) zenélő képőrái közül kettőn azonosították idáig a felcsendőlő zenedarabokat:⁵¹

I.

1. Rózsavölgyi Márk: *Első magyar társastánc* (1842)
2. Erkel Ferenc: *Hunyadi Lászlóból a Nyitány*

II.

1. *Die letzte Rose*, ária Friedrich von Flotow *Márta* című operájából (1847)
2. ifj. Johann Strauss: *Wiener Blut* című keringője

⁵¹ Prékopa Ágnes, *i.m.*, 109–110.



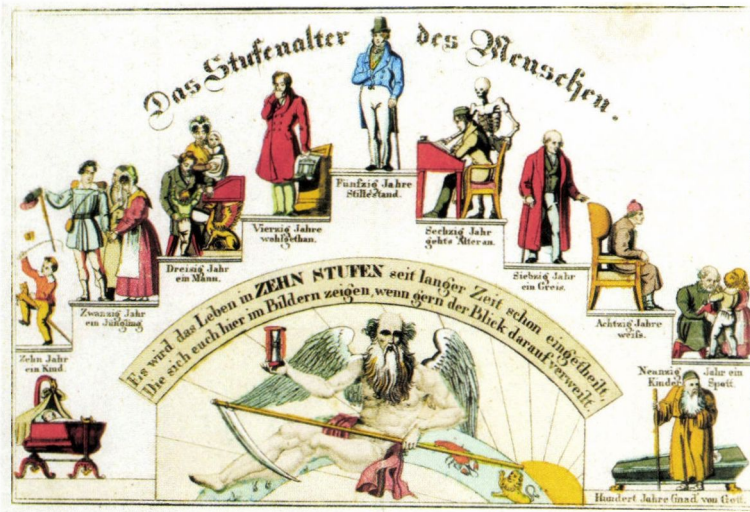
1. kép. *Kéjóra portréval*, 19. sz. közepe, Belgrád, Iparművészeti Múzeum, ltsz. MAA 6883



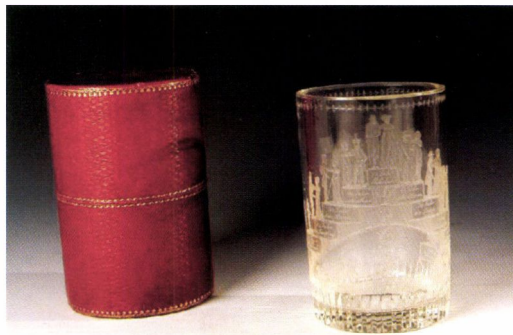
2. kép. Zenélő képóra „Lebensalter” ábrázolással, 1850-es évek, MTA Zenetudományi Intézet Zenetörténeti Múzeuma (a továbbiakban: ZTI ZTM), ltsz. 70.3.1

A következő oldalon: 3. kép. Zenélő képóra „Lebensalter” ábrázolással, részlet, ZTI ZTM, ltsz. 70.3.1





4. kép. Az emberi életkorok „Lebenstreppe”, grafika, 19. század 1. fele, Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kunstgeschichte⁵²



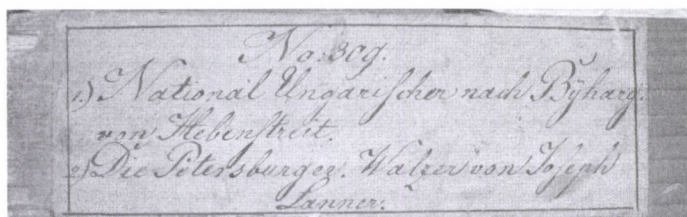
5. kép. Lebensalterbecher tokkal. Cseh munka, 1820–25. k⁵³

⁵² A kép forrása: http://www.mpg.de/bilderBerichteDokumente/dokumentation/jahrbuch/2009/europ_rechtsgeschichte/forschungsschwerpunkt/index.html.

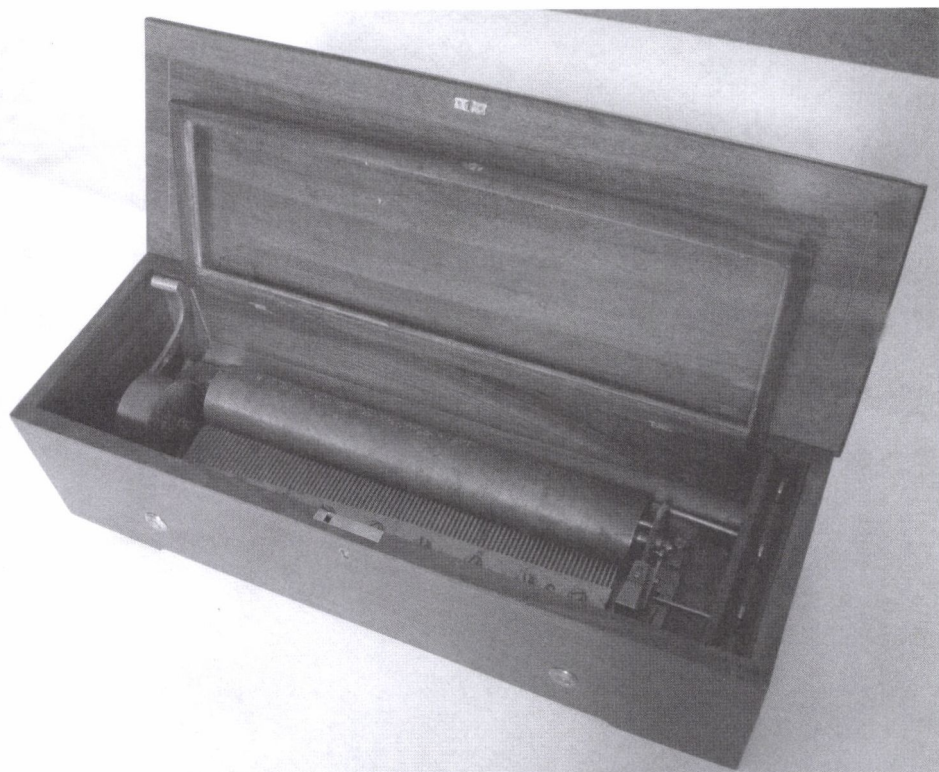
⁵³ A kép forrása: http://www.art-port.cc/bild/glaskunst_/13064-lebensalterglas.



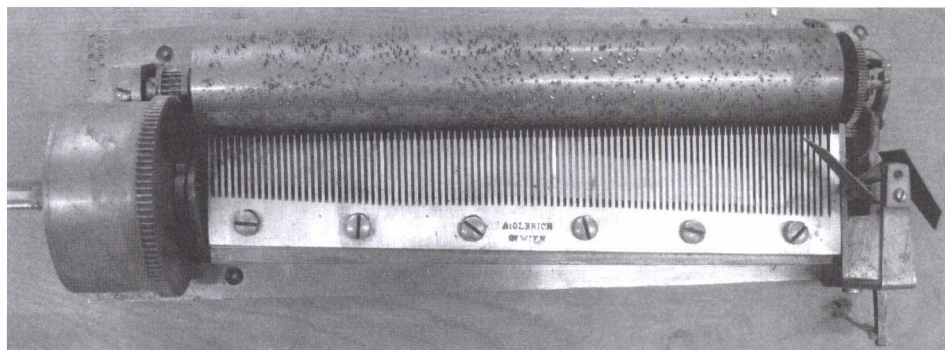
6. kép. Zenélő oszlopos asztali óra. ZTI ZTM, ltsz. 72.6.1



7. kép. Zenélő oszlopos asztali óra. Részlet. ZTI ZTM, ltsz. 72.6.1



8. kép. *Zenélő doboz.* ZTI ZTM, ltsz. 70.11.1



9. kép. *Kammspielwerk*. A ZTI ZTM képórájának (ltsz. 70.3.1) zenélő szerkezete

ÁGNES MÉSZÁROS

Sounding musical records from the 19th century

A music box and two musical clocks in the collection
of the Museum of Music History, Budapest

This article deals with a musical picture-clock, a musical clock and a music-box kept in the collection of the Museum of Music History, Budapest, all three have been restored recently. These types of objects were characteristic of the Biedermeier period, nonetheless still remained popular in later decades. Not necessarily, but in most cases clocks were provided with an automatic musical mechanism, a so-called *Kammspielwerk* (see Fig. 9.) that bear two serial numbers and also the name of the maker or workshop. The major one is a production number, whereas the minor one gives the music number (a sort of repertory number referring to the musical pieces on the cylinder). The *Kammspielwerk* became popular from the 1820's onward, and replaced two earlier types of musical automatons, the *Glockenspiel* and the *Flötenuhr* for it suited better for serial production. Occasionally a little piece of paper can also be found pasted on the wooden case or on the back of the picture frame, listing the composers and titles of the musical pieces, but more often it is left for the posterity to recognise and identify the melodies. Music-boxes and *Kammspielwerks* are in fact sounding records from the 19th century providing reliable information on musical and cultural life of the period, on the musical taste of the wider public. They also provide important data on the reception history of musical pieces transferred to cylinders. As to musical picture clocks, direct relationship between image and music should not be taken for granted. Different sources from the period reveal that these cylinders were made to be removable and easily replaceable. However, it is not by chance that the *Rákóczi March* is included in the repertory of every second *Kammspielwerk*. It served as a mean of passive resistance in Hungarian bourgeois homes against oppressive Austrian rule after the unsuccessful revolution in 1848/49.

BARANYI ANNA

Joseph Haydn az éremművészetben

2009-ben, Joseph Haydn halálának 200. évfordulója alkalmából az MTA Zenetudományi Intézetének Zenetörténeti Múzeuma és az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára *Joseph Haydn és Magyarország* címmel emlékkiállítását rendezett. A nagyszabású, multidiszciplináris tárlat a zeneszerző életműve mellett igyekezett bemutatni a kort mint az életmű kultúrtörténeti kontextusát. A kiállítás festészeti anyagának válogatásakor azzal a problémával szembesültünk, hogy korabeli Haydn-portrét nem tudunk bemutatni, mert valamennyit külföldi gyűjteményben őrzik. Ugyanakkor a magyarországi közgyűjteményekben is található Haydn-portrék, igaz, nem egyedi, hanem a sokszorosított képzőművészeti műfajokba sorolható alkotások – grafikák, illetve nagyobb számban érmek. A kiállításon végül ezekből állítottunk ki több, a 19. században keletkezett érmet, amelyek nem csupán a rajtuk ábrázolt Haydn-portrék miatt jelentősek, hanem egyúttal a zeneszerző iránt tanúsított tiszteletnek is fontos dokumentumai.



Joseph Haydnról életében számos portré készült, különböző képzőművészeti műfajokban, mint: festmény, rajz, grafika, szobor és érme.¹ A festő- és szobrászművé-

¹ Festmények: Johann Basilius Grundmann?, 1768 k.?, (52 × 36 cm), 1945-ben megsemmisült; Christian Ludwig Seehas, 1785, (60,6 × 51,2 cm); Ismeretlen festő miniatúrája, 1788 k., (Ø 5,7 cm); Ismeretlen szerző, Haydn-sziluett, 1788 k., (11,5 × 8,7 cm); A. M. Ott, 1791, elveszett; Ludwig Guttenbrunn, 1791?, (25 × 18 és 25,7 × 20,2 cm); John Hoppner, 1791, (140 × 112 cm); Thomas Hardy, 1791, (74 × 62 cm); Johann Zitterer, 1790-es évek, gouache, ovális, (24 × 18 cm); Johann Carl Rösler, 1799, (63 × 51 cm); Isidor Neugass, 1805/06, (175 × 138 cm).

Rajzok: George Dance, 1794, a) ceruzarajz, (24,6 × 18,7 cm); b) ceruzarajz, átfestéssel színezve, (25,5 × 19 cm); Vincenz Georg Kininger, 1799, szépiarajz, ovális, (10 × 8,3 cm).

Grafikák: Johann Ernst Mansfeld, 1781, rézmetszet, (14,1 × 8,5 cm), Artaria & Co., Wien; Hieronymus Löschenkohl, 1785, árnykép metszete, (8,2 × 4,9 cm); Thomas Hardy, 1792, rézmetszet, (21,5 × 17,8 cm), J. Bland, London; Luigi Schiavonetti Guttenbrunn nyomán, 1792, (35 × 27 cm), London; Fr. Bolt metszete Kininger nyomán, 1799, Berlin; Heinrich Schmidt

szeknek Haydn modellt ült, a grafikák azonban festmények, rajzok vagy szobrok alapján keletkeztek. A 19. században, de a 20. század elején is az éremművészek és vésnökök számára az érmek mintázásához vagy véséséhez elsősorban a grafikai portrék jelentették az előképet. Ezért röviden említést teszünk a legelterjedtebbekről. Az első rézmetszetet a bécsi Artaria kiadó jelentette meg 1781-ben; Johann Ernst Mansfeld metszette egy mára már elveszettnek tartott, Haydn által erre a célra választott festmény után.² Mansfeld nyomán készült Londonban James Newton metszete, amelyet a J. Sewell kiadó jelentetett meg 1784-ben.³ Ezt követően a Mansfeld-grafikának, egészen a 19. század közepéig számos változata jelent meg. Grafikai sokszorosítás céljából népszerűek voltak Johann Zitterer, Ludwig Guttenbrunn és Vincenz Georg Kininger portréi, de Thomas Hardy és John Hoppner festményeinek, valamint George Dance rajzainak is ismertek rézmetszet változatai.

Szobrokról is készültek grafikák, így például David Weis metszete August Robatz mellszobra alapján, amely az Artaria & Co. kiadásában jelent meg 1808-ban, Anton Grassi mellszobráról pedig a londoni Thomson kiadó jelentetett meg metszetet. Sebastian Irrwoch Haydn érme⁴ alapján készült Eybel metszete 1829-ben, majd Radmannsdorf litográfiája 1837-ben. A metszetek egy része kották címlapjain, Haydn-életrajzokban és -lexikonokban is publikálásra került.

Az éremművészek Haydn ábrázolásánál a korabeli életrajzírók által közzétett leírásokra is támaszkodhattak. Georg August Griesinger, aki a zeneszerzőt 1799-től ismerte, így írt róla: [...] „termetre kicsi volt, de tömzsi és vastag csontozatú; homloka széles és szépen ívelt, bőre barna, szeme eleven és tüzes, többi arcvonása erőteljes és éles rajzolatú, és egész fiziognómiájából és tartásából megfontoltság és szelíd komolyság sugárzott [...]”.⁵ Albert Christoph Dies tájképfestő 1805-ben találkozott először a zeneszerzővel, és a következőképpen emlékszik rá vissza: „Arcvonásai meglehetősen szabályosak voltak, pillantása beszédes, tüzes, de mértékletes, jóságos, barátságos. [...] Sas orra (sokat szenvedett egy orrpoliptól, amely ezt a

metszete Kininger nyomán, 1800, (13,5 × 10 cm), London; Joh. Joseph Neidl metszete Zitterer nyomán, 1800, Artaria & Co., Wien; David Weiss, 1808, rézmetszet, (14,5 × 11,8 cm), Artaria & Co., Wien.

Szobrok: Anton Grassi, 1799, mellszobor, gipsz, életnagyság, elveszett; Anton Grassi, 1802, mellszobor, mázatlan porcelán, a) 40 cm, b) 15 cm; Ismeretlen mester, 1800 k., mellszobor, ólom, életnagyság; Franz Thaler, 1800 k., mellszobor, viasz, parókával és ruhába öltöztetve, a) elveszett, b) posztamenssel 29 cm; August Robatz, 1800-as évek eleje, mellszobor, márvány, életnagyság.

Érmek: Desoie, 1791, viasz, elveszett; Nicolas-Marie Gatteaux, 1801, arany és ezüst, Ø 55 mm; Sebastian Irrwoch, 1803, viasz, Ø 90 mm.

² Somfai László, *Joseph Haydn élete képekben és dokumentumokban* (Budapest: Zeneműkiadó, 1977), 213.

³ A New York Public Library, Digital Gallery honlapján számos Haydnt ábrázoló grafikát tesz közzé.

⁴ Eybl, metszet, 1829, Wien; Radmannsdorf, litográfia, 1837, Wien.

⁵ Somfai, i.m., XIII.

részt kétségkívül valóban megnövelte), arcának többi részével egyetemben, erősen himlőhelyes volt, magát az orrot is himlőhelyek borították, úgyhogy mindkét orrllyuka más-más formájú volt”.⁶

A Haydn-érmek különféle alkalmakból keletkeztek, így hangversenyekhez kapcsolódva, a zeneszerző halálára, illetve születésének és halálának évfordulóira, érem-sorozatok keretében, egyedi ünnepi alkalmakból és alkalomtól függetlenül is. A Haydn-érmek sorában említhetjük az emlékpénzeket és a tagsági érmeket is, bár az utóbbiakon a zeneszerző portréja nem szerepel.

Az érmekek többnyire vert és öntött technikával készültek, elsősorban bronzból, különleges alkalmakra ezüstből és aranyból vagy mindkét nemesfémből. A vert érmekek jelentősége elsősorban a nagy példányszámukban rejlik, hiszen sokak számára váltak hozzáférhetővé. A 20. században a kis példányszámú öntött érmekek lettek népszerűek, míg vert technikát elsősorban a pénzverdék alkalmazták a kibocsátott emlékpénzek esetében.



Az első Haydn-érem 1791-ben Londonban készült, amelyről a zeneszerző naplójegyzeteinek köszönhetően van tudomásunk: „Hardy. Ott. Guttenbrunn. Hoppner. Desoie viaszba formáz. NB. az első 4 úr festette portrémát, Desoie viaszba”.⁷ Sajnos Desoie viasz munkája lappang (valószínűleg megsemmisült), mégis fontosnak tartjuk említését, mert az első Haydn-érem. A viasz nem időtálló anyag – modellálásra használják, majd az alkotás fémbe nyeri el a végleges formáját. A viasz modell könnyen sérülhet, megsemmisülhet, így megőrzése nagyobb figyelmet igényel. A szakirodalom több viasz Haydn-érmet is számon tart, azonban közülük csupán Sebastian Irrwoch⁸ 1803-ból és 1805-ből származó munkája maradt fenn. Az utóbbi 2007-ben a Wadsworth Atheneum Museum of Art gyűjteményébe került,⁹ készítésének indítékáról nincsenek információink. Az Irrwoch-alkotások a hiteles portréábrázolás szempontjából különleges értéket képviselnek, mivel feltételezhető, hogy a művész modell után mintázta az egyoldalas viasz érmekeket (*1. kép*).

Az 1803-as érem jelentősége, hogy a róla készült másolat,¹⁰ illetve grafikák mintául szolgáltak a későbbi éremművészek számára. Az érem valószínűleg Bécsben készült Frederik Samuel Silverstolpe, a Svédországba visszatérő diplomata megbízásából.¹¹ Egyszerű és letisztult klasszicista kompozíciója a figyelmet a

⁶ Uo.

⁷ Bartha Dénes és Révész Dorrit (szerk.), *Joseph Haydn élete dokumentumokban* (Budapest: Zene-műkiadó, 1961), 243.

⁸ Sebastian Irrwoch (?–1813): osztrák éremművész, gemma vésnök, viasz modellőr és szobrász. A bécsi Képzőművészeti Akadémián tanult. Császári udvari éremművész.

⁹ Wadsworth Atheneum Museum of Art, Annual Report, 2007, 16.

¹⁰ Somfai, *Joseph Haydn élete képekben és dokumentumokban*, 219.

¹¹ Uo., 216.



1. kép. Sebastian Irrwoch: *Joseph Haydn*, érem (1803)

finoman modellált, gazdag plasztikájú portréra összpontosítja, amely szinte teljesen kitölti az éremmezőt. A teljes jobb profilból mintázott parókás mellképet egy egyszerűen profilírozott, kidomborodó vonalszegély keretezi, amely az érem peremétől kissé beljebb helyezkedik el, mintegy keretet képezve a portré körül. A *J. HAYDN* körirat, amely az éremmezőben a vonalszegély mentén balra található, szinte a kompozíció részét képezi – ez a megoldás majd csak jóval később, a századforduló érem- és plakettművészetére lesz jellemző. A körirathoz hasonlóan a portré alatt elhelyezett jelzet – „Irwach [!] sc. 1803 / Viena” – szintén a kompozícióba illeszkedik.

Az alábbiakban bemutatandó többi Haydn-éremmel kapcsolatban megállapíthatjuk, hogy miután alkotóik nem találkozhattak a zeneszerzővel, azokon a portréábrázolás hitelessége nem kérhető számon. Jelentőségük mégis rendkívül nagy, elsősorban a készítés indítéka miatt, de különösen fontosak azok a munkák, amelyek a zeneszerző életében, a 19. század első évtizedében készültek. Többük jelentőségét az is növeli, hogy fennmaradt az ajándékozásukat kísérő levél és Haydn köszönő válasza. Mivel a megrendelők általában a kor legnevesebb éremművészeit kérték fel elképzelésük megvalósítására, számos esetben éremművészeti szempontból is jelentős alkotások jöttek létre.

A 19. század első évtizedében a francia muzsikusok több érmet is ajándékoztak Haydnnak. Ennek magyarázatát részben abban leljük, hogy munkásságát nagyra becsülték, részben abban, hogy Napóleon hatalomra kerülésével az éremművészet egyre nagyobb népszerűségnek örvendett. Napóleon – XIV. Lajos *Medallie Histoires* nagy éremművészeti sorozatának mintájára – a *Histoire métallique*



2. kép. Nicolas Marie Gatteaux: *Joseph Haydn*, érem (1801)

de Napoleon le Grand megvalósítását tűzte ki célul, és ennek érdekében fontosnak tartotta az éremművészek képzését. Megalapította a Római Díjat, aminek köszönhetően a tehetséges éremművész növendékek három évet tölthettek Rómában a Villa de' Mediciben.¹² Mindez hatással volt a műfaj iránti nagyobb érdeklődés kialakulására is.

Az első Haydnt dicsőítő érmet a párizsi zenészek rendelték *A teremtés* oratóriumnak a Théâtre des Arts-ban 1800. december 24-én elhangzott bemutatója után (2. kép). Az érem megalkotására a kor egyik legjelentősebb francia éremművészt, Nicolas Marie Gatteaux-t,¹³ kérték fel. A mű arany példányát Haydnnak ajándékozták és az alábbi levél kíséretében küldték el a zeneszerzőnek 1801. július 20-án.

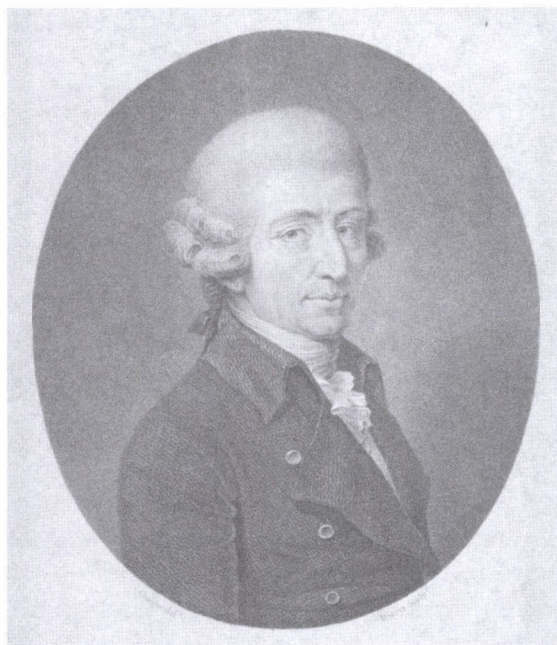
„A hírneves Haydn halhatatlan művének, a Teremtésnek előadására a Théâtre des Artsban összegyűlt francia művészek, zsenije iránti csodálatukból indítva kérik őt, fogadja ezúton tisztelettel és lelkesedéssel teljes hódolatukat s a tiszteletére vésett emlékérmét.

Nem múlik el esztendő anélkül, hogy e fennkölt zeneszerző új művével meg ne igézzé a művészeket, fényt derítve munkájukra, hozzájárulva a művészet fejlődéséhez, kiterjesztve a harmónia beláthatatlan útait és bebizonyítva azt, hogy nem találkozik megállást jelző határkövel, aki Haydn sugárzó, a jelent megszépítő s majdan a jövőt gazdagító nyomdokain jár. Az új oratóriumban megszületett impozáns alkotás azonban – amennyiben ez lehetséges – felülmúlt mindent, amivel e tudós zeneszerző annak előtte bámulatba ejtette Európát.

Az örök világosság tűzét utánozva e műben, úgy tetszik, Haydn önmagát festi, mindannyiunk számára biznyságul annak, hogy neve éppoly soká ragyog majd, mint a csillagoké, melyektől fényt kölcsönözni látszik.

¹² Mark Jones, *The Art of the Medal* (London: British Museum Publishing, 1979), 100.

¹³ Nicolas Marie Gatteaux (1751–1832): francia éremművész. 1773-tól a párizsi verdében dolgozott, 1781-től a királyi udvar éremművésze volt. Főként történelmi tárgyú érmeiket vésett, de munkái között szerepel a Francia Akadémia díj érme vagy a Francia Zeneakadémia érme is.



3. kép. Louis Darcis: *Joseph Haydn*, metszet (1801 körül)

Ui.: Amikor megcsodáljuk azt a művészetet és tehetséget, amivel Gatteaux úr a Haydnnak ajánlott emlékéremben elképzeléseinket oly tökéletesen megvalósította, hódolattal kell adóznunk nemes érzelmeinek is, amelyek arra készítették, hogy műve egyedüli jutalmául megelégedjék a mai napon osztályrészül jutott szerény dicsőséggel.
[127 aláírás]¹⁴

Az érem előlapján látható, bal profilban ábrázolt Haydn mellkép a lipcsei Allgemeine Musikalische Zeitungban megjelent Párizsi Hírek szerint egy Haydnhoz hasonlító, Németországból érkezett portré alapján készült.¹⁵ Somfai megállapította, hogy az éremművész Louis Darcis metszete nyomán dolgozott, amely Pierre Narcis Guérin rajza alapján készült és a Pleyel kiadásában Párizsban megjelent kvartett-összkiadás, a *Collection Complete des Quatuors d'Haydn* illusztrációja volt (3. kép). Guérin számára a Haydn-portré rajzolásához minden bizonnyal Vincenz Georg Kininger szépiarajza vagy az arról készült metszet szolgált előképül, de – mint Somfai írja – „Az általa karakterisztikusnak látott vonásokat megtartotta [Guérin], de megváltoztatta a beállítást, a pillantás irányát és ezáltal torzított az arcvonások élethűségén.” Az érmén ábrázolt portrét Somfai a következőképpen

¹⁴ *Joseph Haydn élete dokumentumokban*, 313–314.

¹⁵ Allgemeine Musikalische Zeitung. 1801. IX. 16., 839. hasáb in Somfai, *Joseph Haydn élete képekben és dokumentumokban*, 221.

jellemzi: „Gatteaux, aki Haydnt soha nem látta, és aki egy félprofil grafikus ábrázolást éles medaillonprofilá kényszerült »elfordítani«, természetesen akaratlanul is torzított. Haydn jellegzetesen előreugró álla, amely Kiningernél még modellhű, sőt a Guérin–Darcis metszeten is többé-kevésbé jellegzetes, Gatteaux-nál idealizáltan megszéldült.”¹⁶

A hátlap gazdag, emblematikus tartalmú kompozíciója, a francia zenészek Haydn iránti nagybecsülését fogalmazza meg. Levelük rávilágít arra, hogy a hátlati ábrázolással kapcsolatban konkrét elképzelésük volt. Így a zenét szimbolizáló, növényi motívumokkal díszített, héthúrú lyra húrjai felett a lobogó lángok az „örök világosság tüzét” jelképezik. A lángok felett, babérkoszorú helyett csillagkoszorú helyezkedik el, amely nemcsak a dicsőséget fejezi ki, hanem arra is utal, hogy „neve éppoly soká ragyog majd, mint a csillagoké”. A lyra korpuszának alsó részén egy zenei tartalmú mitológiai jelenet látható: a kompozíció jobb felében a győztes Jupiter ül jobbjával kőnek támaszkodva, baljával lyrát tartva, szemben Marsyas látható lombos fához kötözve. A jelenet Jupiter győzelmét fejezi ki Marsyas felett. A franciául írt körirat az érem készülésének alkalmára utal. Az érem jelentősége nemcsak abban rejlik, hogy első a fennmaradt Haydn-érmek sorában, hanem igényes művészi kivitelezése okán is jelentős helyet foglal el a zenei témájú egyetemes éremművészetben.

Haydnt 1802. szeptember 22-én a párizsi Concert des Amateurs zenei egyesület arany emlékéremmel ajándékozta meg. Az érmet szokás szerint levél kíséretében küldték el, amelyben műveket kérnek a hangversenyévad megnyitására.¹⁷ A jelzet nélküli érem Jacques Édouard Gatteaux¹⁸ munkája. Előlapján babérkoszorúban *A / HAYDN* felirat látható. A hátlapon a körirat szövege: *LE MEME FEU LES ANI-ME*, az éremmezőben középen lobogó fáklya, jobbról és balról egy-egy lyrával. A szelvényben *PROFESSEURS / ET / AMATEURS* felirat olvasható.

A párizsi Conservatoire tagjai 1805-ben nyújtották át Haydnnak a tagsági érmet, amely a neves Rambert Dumarest¹⁹ alkotása. Az érem az intézmény fennállásának évfordulójával is kapcsolatban volt, ezért előlapján annak az emlékműnek a tervezete látható, amelyet ebből az alkalomból szándékoztak felállíttatni: egy féloszlopnak támaszkodva Apolló áll, baljában magasra emelt babérkoszorút, jobbjában pedig lyrát tart. Köriratban az intézmény neve olvasható. Hátlapján babérkoszorúval keretezve 1789, az alapítás dátuma, alatta pedig Haydn neve látható. Az

¹⁶ Somfai, *Joseph Haydn élete képekben és dokumentumokban*, 221.

¹⁷ *Joseph Haydn élete dokumentumokban*, 328–329.

¹⁸ Jacques Édouard Gatteaux (1788–1881): francia éremművész és szobrászművész, Nicolas Marie Gatteaux fia. Éremművészetet édesapjától, szobrászatot Jean-Guillaume Moitte-től tanult. 1809-ben Római Díjban részesült. Római tanulmányútja után Párizsban a királyi verde alkalmazottja lett. Történelmi tárgyú és portré érmeket alkotott. 1845-ben az Institut National Classe des Beaux-Arts tagjává választották.

¹⁹ Rambert Dumarest (1760–1806): francia éremművész. Londonban a Soho verdében dolgozott. A forradalom után visszatért Párizsba ahol két érmével Grand Prix-díjat kapott. 1800-ban az Institut National Classe des Beaux-Arts tagja lett.

érmet, a levéllel együtt Luigi Cherubini Bécsben adta át Haydnnak. A levélben többek között ezt olvashatjuk:

„A Conservatoire de France tagjai, a Haydn halhatatlan tehetsége iránti tisztelet és csodálat legmélyebb érzéseitől áthatva, leghőbb vágyuknak tartják, hogy e hírneves művész nevét intézményük tagjainak soraiba iktathassák.”²⁰

Joseph Haydnt 1805-ben választották az Institut National Classe des Beaux Arts tagjának – június 20-i dátummal küldték el az oklevelét,²¹ valamint az 1803-ban készült ezüstérmét.²² Az érmet ugyanaz a Rambert Dumarest²³ készítette, aki a párizsi Conservatoire már ismertetett tagsági érmét is. Az érem előlapját, a teremtő gondolatot szimbolizáló, jobb profilban ábrázolt sisakos Athéné büszt tölti ki, amelyet körirat vesz körül: *INSTITUT NATIONAL DES SCIENCES ET DES ARTS COSTIT.ART.LXXXVII*. A minden részletében művészi kivitelezett, klasszicista kompozíción a kifinomult, kissé előrehajló, gondolataiban elmerülő, jobb profiltól ábrázolt női arc dominál. A dekoratív hatású hajtincsek, valamint a tekerdő kígyók hullámzó vonala a mellvért vállon ívelő részén ellensúlyozzák a nagy felületet kitöltő sisakot. A bölcsesség szimbólumaként egy kígyó keretezi a profiltól ábrázolt sisak szélét is, a sötétben is látó szemre a sisakon látható, szem alakú nyílás utal. A hátlapot babérkoszorú szegélyezi, az éremmezőbe pedig Haydnnak szóló dedikáció van vésvé.

Haydn nemcsak Párizsban részesült nagy tiszteletben, Európa-szerte ünnepezték, műveit a hangversenyeken rendszeresen játszották. A szentpétervári Filharmóniai Társaság első, 1802. március 24–31. között megtartott jótékonyági koncertsorozatán műsorra tűzte *A teremtés* című oratóriumát.²⁴ Haydn műveinek sikeres előadásai arra az elhatározásra juttatták a Filharmóniai Társaságot, hogy köszönetük jeléül tiszteletbeli taggá válasszák, továbbá hogy érem készítésével bízzák meg az orosz udvar éremművészt, a német származású Carl Leberechtet.²⁵ Az aranyból vert érem előlapján négyhúrú lyra, fölötte ovális babérkoszorúban *HAYDN* felirat, a lyra alatt pedig 1802, a Filharmóniai Társaság alapításának az éve szerepel. A kompozíció egyszerűsége ellenére a gondos kivitelezéssel, a hangszer korpuszának plaszticitásával, szépen ívelő formájával és a fölötte elhelyezett ovális babérkoszorúval az éremművész az eseményhez méltó alkotást hozott létre, amelynek jelentőségét az arany nemes anyaga is növeli. Az érem hátlapját a dedikáció tölti ki. Haydn tanítványa, Sigismund Neukomm 1808. június 4/16-i levelében a következőképpen számol be Haydnnak:

²⁰ *Joseph Haydn élete dokumentumokban*, 345.

²¹ Az Institut National des Sciences et des Arts-t 1795-ben alapították.

²² Jones, *The Art of the Medal*, 100.

²³ Somfai, *Joseph Haydn élete képekben és dokumentumokban*, 194.

²⁴ Paul Niggel, *Nachtäge zu „Musiker Medaillen“*, 1993.

²⁵ Carl Leberecht (1749–1827): német éremművész és gemma vésnök. 1775-től az orosz verde alkalmazottja, 1794-től az Akadémián dolgozott, majd valamivel később az cári udvar fő éremművésze.



4. kép. Jacques Édouard Gatteaux: *Joseph Haydn*, érem (1809)

„1802 Társaságunk alapításának éve, mivel pedig az Ön csodálatos mesterműve, a Teremtés ezen épületnek alapkőve volt, a Társaság vezetői úgy gondolták, hogy a számukra oly nagy-jelentőségű esztendőt így véshetik legjobban az utókor emlékezetébe. Az érem negyvenkét és fél dukátot nyom.”²⁶

Haydn 1809. május 31-én bekövetkezett halálakor kommemorációs érem készítésével Édouard Gatteaux-t bízták meg, aki akkor nyerte el a Római Díjat (4. kép). Az ezüst érem előlapjának Haydn-portréja lényegében azonos Nicolas Marie Gatteaux 1801-ből származó érmének portréjával, ám jóval kisebb annál. Míg a korábbi érem átmérője 55 mm – a nagyobb mérettel általában az éremkészítés alapjául szolgáló esemény jelentőségét hangsúlyozták –, a kommemorációs érem 42 mm-es, ami a standard méretnek számított abban a korban. Édouard Gatteaux nem változtatott a fej méretén, hanem a mellképet alakította büsztté. Így már el tudta helyezni a Haydn-portrét a kisebb felületen, bár még így is jóval nagyobb mértékben töltötte ki az éremmezőt a mintaként szolgáló előző alkotásnál. A köriraton is változtatott – a *Joseph* helyett *Josephus* szerepel. E változtatások ellenére harmonikus kompozíciót alakított ki. Az érem hátlapján köriratban Haydn születési és halálozási adatai olvashatók, míg az éremmezőben fontos műveinek felsorolása kapott helyet.

Gatteaux kommemorációs érmének előlapját Amédée Pierre Durand²⁷ átvette az 1818-ban jeles férfiakról²⁸ – tudósokról, írókról, művészekről, zeneszerzőkről

²⁶ *Joseph Haydn élete dokumentumokban*, 360–361.

²⁷ Amédée Pierre Durand (1789–1873): francia éremművész. Elsőként részesült Grand Prix-díjban. A *Series Numismatica Universalis Virovum Illustrium* sorozat kibocsátója, amely 1818 és 1846 között jelent meg, a kor legismertebb éremművészeivel együttműködve.

²⁸ Roger Bacon, Henry VIII, Shakespeare, Antony Van Dyck, Cromwell, Isaac Newton, Joseph Haydn, Mozart, Händel, Cimarosa stb.



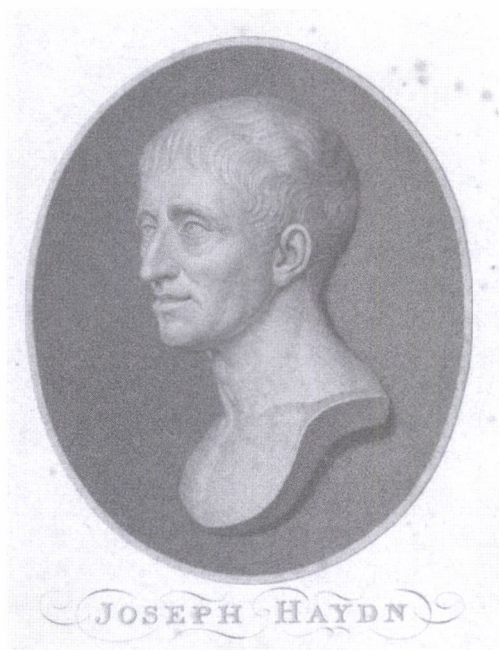
5. kép. Carl Friedrich Voigt: *Joseph Haydn*, érem (1820-as évek eleje)

– indított egyetemes numizmatikai sorozatának Haydn-érméhez. A sorozat valamennyi darabját más-más éremművész készítette, azonban méretük és kivitelezésük egységes. Előlapjukon portré, hátlapjukon pedig felirat szerepel: az ábrázolt születési és halálozási helye és dátuma, valamint a sorozat címe latinul. A Durand-sorozat Haydn-érmével kapcsolatban felmerülhet a kérdést, hogy miért Édouard Gatteaux, és miért nem Nicolas Marie Gatteaux, már Édouard által is alapul vett érmének előlapját vették át. Ennek oka az érem méretében rejlik, ugyanis a kommemorációs érem átmérője azonos a Durand sorozat érmeinek átmérőjével.

A 19. században készült Haydn-érmek közül a portré szempontjából Carl Friedrich Voigt²⁹ munkája érdemel még figyelmet. Voigt pályájának kezdetén, az 1820-as évek elején alkotta zeneszerzőket ábrázoló érmeit Händelről, Gluckról, Mozartról és Haydnról (5. kép).³⁰ A kisméretű, lapos, antik pénzérmékre hasonlító, klasszicista stílusú vert érem előlapján Haydn fejportréját a művész bal profilban ábrázolta. A portré előképe David Weiss metszetének paróka nélküli ábrázolása volt (6. kép). Körirata a zeneszerző nevét és születésének időpontját tartalmazza. A hátlapon lyrát ábrázol, húrjai között olajággal. A körirat szövege: *ZUR HEIMAT DER TONE* és Haydn halálának dátuma. A vert érem több változatban, bronzból, valamint ezüsből került kibocsátásra. A Mozart-érem portréja ugyanilyen stílusú, hátlapi ábrázolása is azonos, csak az adatok különböznek. Mind a négy zeneszerzőérmét orosz feliratú változattal is kibocsátották.

²⁹ Carl Friedrich Voigt (1800–1874): német szobrász, éremművész és gemmavésnök. Aranyművészetet, majd modellálást tanult. 1820–1825 a G. Loos verdében, majd Londonban, Párizsban és Rómában élt. 1829-ben Münchenben telepedett le, ahol a verde fő vésnöke és első éremművésze lett. 1859-től Rómában élt, 1874-ben Triesztben halt meg. A müncheni verdében külföldi és német pénzeket tervezett, számos történelmi témájú és uralkodók számára jeles eseményeket megőrkítő érmekeket véselt.

³⁰ A szakirodalom tévesen 1809-re datálja a Haydn érmet, holott az 1820-as évek elején készült.



6. kép. David Weiss: *Joseph Haydn*, metszet, (1808)

A 19. században több verde a pénzermék mellett emlékérmek kibocsátására is specializálódott. Ilyenek voltak a L. Chr. Lauer³¹ nürnbergi és a J. von Rudolf Mayer & Franz Wilhelm³² stuttgarti verdék. Mindkettőre jellemző, hogy nem a portrék művészi kivitelezésére, hanem a sorozat egységes megjelenésére fektették a hangsúlyt. Így az azonos méret mellett az azonos kompozíciós megoldások is jól felismerhetővé tették a sorozatokat. Fontos volt, hogy a sorozatok minél több személy ábrázolását tartalmazzák és minél nagyobb példányszámban kerüljenek kibocsátásra. A L. Chr. Lauer cég a zeneszerző-sorozatokat plaketteken, kisebb és nagyobb méretű érmeiken és zsetonokon³³ ugyanazokkal a portrékkal bocsátotta ki. A két említett verde zeneszerző-sorozata Haydn-érmeket és plaketteket is tartalmaz, amelyeknek elsősorban kultúrtörténeti jelentőségük van.

A nagy példányszámú, konvencionális jellegű sorozatok mellett egyéni megfogalmazású érmeik is készültek. Ezek közé sorolhatjuk az 1832-ben Haydn szüle-

³¹ Ludwig Christoph Lauer (1817–1873): német éremművész, pénzverde tulajdonos. Az 1729-ben alapított verde 1860-tól „Münz-Präge Anstalt L. Chr. Lauer”, Kleinweidenmühle No. 12, Nuremberg név alatt működött.

³² J. von Rudolf Mayer & Franz Wilhelm stuttgarti verdét 1860-ban alapították. Elsősorban kitüntetések és ékszerek készítésére specializálódott, de ismert volt érmeiről is.

³³ Zsetonokat többnyire jelentős érme mellett bocsátanak ki nagyobb példányszámban osztogatás céljából. Mérete az aktuális éreménél kisebb és anyaga általában olcsóbb.



7. kép. Franz Stuckhardt: *Joseph Haydn*, érem (1832)

tésének 100. évfordulójáról megemlékező érmet. Az ezüstérem alkotója a nagyszombati születésű Franz Stuckhardt³⁴ (7. kép). A Prágában és Bécsben huzamosabb ideig élő és dolgozó éremművész 1816-tól a varsói verde vésnöke volt. Arra vonatkozóan nincsenek adataink, hogy megbízásból készült-e a Haydn-érem. Az azonban bizonyos, hogy Stuckhardt már korábban is készített zenei témájú érmet, így egy Mozart-érem hátlapját. A kisméretű Haydn-érem előlapján Haydn büsztje látható bal profilban. A körirat a zeneszerző nevét, születésének dátumát és helyét tartalmazza. A hátlapon két babérággal keretezett négyszögletes mezőben Haydn halálának dátuma, köriratban pedig németül az érem készítésének alkalma van feltüntetve.

Oswald G. Steinböck³⁵ reprezentatív megjelenésű, ezüsből és bronzból vert Haydn-érme nagy figyelmet érdemel, nemcsak a vert érmek esetében szokásosnál jóval nagyobb mérete, vastagsága és gazdag plasztikai megoldásai, hanem a hátlapján látható ábrázolás miatt is (8. kép). Az éremművészt *A teremtés* oratórium ihlette: szinte az egész éremmezőt a teremtő Atyaisten ábrázolása tölti ki, mellet-

³⁴ Franz Stuckhardt (1781–1857): magyar származású éremművész és vésnök. 1799–1806 a prágai, 1806–1809 a kőrmöcbányai, 1809–1815 a bécsi, 1815-ben a szomolnoki és 1816-tól a varsói verdében vésnök. Történelmi eseményeket, mitológiai jelentekeket, személyeket örökölt meg érmein. Mozart érme a Magyar Nemzeti Múzeum és a Zenetörténelmi Múzeum gyűjteményében található.

³⁵ Oswald G., Steinböck (?–1871?): osztrák éremművész. 1830 és 1871 közötti munkássága ismeretes. 1843-ban a bécsi verdében dolgozott. A Haydn-érem mellett Mozartól (1856) és Sigmund Thalbergről (1871) is készített érmet.



8. kép. Oswald G. Steinböck: *Joseph Haydn*, érem (19. század közepe)

te jobbról a Nap, balról a Hold, mögötte a csillagok. A két vonalszegély között mezei virágokból, búzakalászköbök és szőlőfürtből font, aprólékosan kidolgozott koszorú fut körbe. Az érem előlapján markáns arcvonásokkal, jobb profilban ábrázolt Haydn-portré látható, *JOSEF HAYDN* körirattal a két vékony vonalszegély között. Steinböckről keveset tudunk, már csak ezért is elgondolkodtató a különleges alkotás, amely elsősorban a korban szokatlan emblematikus hátlapi ábrázolással hívja fel magára a figyelmet. Eddigi ismereteink alapján Steinböck Haydn-érme az első azok között, amelyek hátlapján konkrét zenemű ábrázolása jelenik meg. Keletkezésének időpontját nem ismerjük, ezért azt sem állíthatjuk, hogy a művészre hatással lehetettek a bécsi Operaház 1868 körül keletkezett Moritz von Schwind-freskói, amelyeken Beethoven Egmont-kísérőzenéjéből és a Fidéliből vett jelenet látható. Az éremművészetben csak jóval később jelentek meg Steinböck munkájához hasonló megoldások, így Anton Scharff Wagner-érmének (1882) hátlapján a *Parsifal* című zenedrámából a megváltás-jelenetet, az I.C. Pichl prágai verde a Smetana-érem (1882) hátlapján az *Eladott menyasszony* című operából vett jelenetet ábrázolta.

Végezetül a 19. században keletkezett érmek közül megemlíthetjük még az Orchester-Club „Haydn” által 1893-ban rendelt érmét, amellyel Haydn szülőházához tett látogatásról emlékeztek meg (9. kép). A feladattal Johann Schwerdtner³⁶ bízták meg, aki mintha a Steinböck-éremből indult volna ki a jobb profilból ábrázolt portré esetében. A portré azonban mégis különbözik az utóbbtól: erőteljes grafikus megközelítése révén az arc részleteit, különösen az orr formáját túlhangsúlyozta. A művész 1909-ben ugyanezt az előlapot használta fel a Haydn halálának 100. évfordulójára véssett éremhez.

³⁶ Johann, Schwerdtner (1834–1920): osztrák szobrász és éremművész. A bécsi Képzőművészeti Akadémián Tautenhayn növendéke volt.



9. kép. Johann Schwerdtner: *Joseph Haydn*, érem (1893)



Az 1909-től napjainkig terjedő időszakban merőben más jellegű érmekkel találkozunk, mint a 19. század során. A századfordulón a szecesszió térhódításával megnövekedett a kisművészetek iránti érdeklődés, a lakás- és személyiségkultusznak köszönhetően pedig az érem vagy plakett már lakást díszítő műtárggyá is vált. A szecesszió hatására az éremművészetet a forma és a képi ábrázolás tekintetében a megújulás igénye hatotta át. A változásokhoz a redukciós gép feltalálása is hozzájárult, amely sok tekintetben átformálta az európai éremművészetet. A redukciós gép az eredeti éremnél nagyobb méretű modellt a kívánt méretű acéltökébe, negatívba vési, míg az elmúlt idők mesterei érmeiket az elgondolás méretében vésték meg. Az új eljárás hatására az öntött érmekeket is simára csiszolgatták, cizellálták. Ekkor terjedt el a homokfúvás technikája is: az érmet erős homoksugárral utókezelték, így a formákat lágyabbá és lekerekítettebbé, a felületet finom átmenetekben gazdaggá alakították.

A 20–21. századi Haydn-érmek többnyire bronzból, öntött technikával készültek. Nemesfémből, vert technikával elsősorban emlékpénzeket bocsátottak ki, amelyek a 20. század első felében jelentek meg.

A 20. századi Haydn-érmek között számos olyan munkával találkozunk, amelyek igényes művészi megoldásukkal érdemelnek figyelmet. 1909-ben a zeneszerző halálának 100. évfordulójáról Maximilian Dasio, Karl Goetz, Rudolf Marchall, H. Mauer, Murányi Gyula és Johann Schwerdtner emlékezett meg. Mivel az 1909-es érmehez Schwerdtner, amint már említettük, az Orchester-Club „Haydn” részére



10. kép. Rudolf Ferdinand Marschall: *Joseph Haydn*, érem (1909)

1893-ban alkotott érem előlapját használta fel, azt a 20. századi érmek között nem tárgyaljuk. Bár Murányi Gyula³⁷ Haydn-plakettja datálatlan, a művész zenei témájú plakettjei és munkásságának egésze alapján feltételezzük, hogy az korai munkái közé tartozik, így elképzelhető, hogy a Haydn-évforduló körül keletkezett. Az alkotás azért is figyelemre méltó, mert Murányi az első magyar művész a 20. században, aki képzőművészeti alkotással emlékezett meg Haydnról.³⁸

Közös vonása Dasio, Goetz és Marschall munkáinak, hogy mindhárman eltávolodtak a hagyományos felfogástól a méret, a technika, a komponálás és a hátlapi ábrázolások szempontjából is. Ugyanakkor hangsúlyoznunk kell, hogy autentikus stílusuk egymástól is teljesen különböző.

Rudolf Ferdinand Marschall³⁹ császári udvari éremművész alkotása hivatalos megbízásból készült az 1909. május 29-én Bécsben megtartott Haydn-centenárium ünnepségre (10. kép). Előlapján köriratban az érem készülésének alkalma szerepel, az éremmezőben a zeneszerző finoman modellált mellképe látható jobb profilban. Feltételezzük, hogy a Haydn-portréhoz Irrwoch érme vagy az arról készült metszet szolgált előképpül. Az érem hátlapján a horizont mögül a felkelő nap sugarai szétáradnak az égbolton, balról bárányfelhők gomolyognak. Középen a napsugarak fölött a felhőktől kissé eltakarva, Haydn „Gott erhalte” dallamának kezdő ütemei láthatók. Marschall

³⁷ Murányi Gyula (1881–1920): szobrász és éremművész. Budapesten az Iparművészeti Iskolában (1898–1900), Telcs Ede műtermében, Párizsban a Julian Akadémián (1901–1905) és az École des Beaux-Arts-on (1905–05) tanult.

³⁸ Egy magánygyűjteményben található Murányi Haydn-plakettje, amely 1994-ben szerepelt *A zene a magyar éremművészetben 1898–1993* című kiállításon a ZTI Zene-történeti Múzeumában. A gyűjtemény tulajdonosának halála következtében azonban a plakett jelenleg nem hozzáférhető a kutatók számára.

³⁹ Rudolf Ferdinand Marschall (1873–1967): osztrák éremművész és vésnök. A bécsi Iparművészeti Iskolában Stefan Schwartztól vésést, Tautenhayntól éremművészetet tanult. 1903-tól császári udvari éremművész, 1905-től a bécsi éremművészeti iskola igazgatója.



11. kép. Maximilian Dasio: *Joseph Haydn*, érem (1909)



12. kép. Karl Goetz: *Joseph Haydn*, érem (1909)

a szecessziós éremművészet szellemében elhagyta a vonalszegélyt, a hátlapon mellőzte a korábban kötelezőnek tartott dedikációt, az érem teljes felületét a kompozíció tölti ki, akárcsak festmények esetében. Az érem mindkét oldalán az olvadékony, finom átmeneteket képező, festői hatású formák dominálnak.

Maximilian Dasio⁴⁰ három méretben is öntött⁴¹ bronz érmének előlapján a bal profilban ábrázolt Haydn-büsztt dominál (11. kép). A portré egy kör felületet alakít ki az előtte és mögötte futó apró kapitális betűkkel írt körirattal, amely egy Horatius idézet: *BLANDUM ET AURITAS FIDIBUS CANORIS*

⁴⁰ Maximilian Dasio (1865–1954): német festőművész, éremművész, dizajner és illusztrátor. 1884-től a Müncheneri Akadémián tanult. 1905-től öntött és vert érmekeket is készített.

⁴¹ Öntött érmekek esetében ritkán fordul elő a többféle méret. Dasio Haydn érmének méretei: Ø 70 mm, Ø 74,5 mm, Ø 80 mm.



13. kép. Arnold Hartig: *Joseph Haydn*, érem (1924)

DUO QUERCIS.⁴² A hátlapon a zeneszerző nagyságát és halhatatlanságát Orpheus megjelenítésével fejezi ki az alkotó. Orpheus baljával nagyméretű, héthúrú kitharát tart, feje felemelt jobb keze irányába fordul, amellyel a pengetőt fogja. A 20. század elején az éremművészek a zenei témájú érmei kapcsán új zenei emblemátika kialakítására törekedtek. A 19. századi érmei hátlapjának kedvelt lyraábrázolását felváltották Orpheus, a kotta vagy a hangszer motívumai, amelyek a reneszánszkori zenei témájú éremművészetben gyökereznek. Dasiót a Haydn-érem előtt is foglalkoztatta Orpheus mint a zene jelképe, erről tanúskodnak az *Orpheus-Musica* (1907/08) és a *Orchesterverein München* (1908) érmei.⁴³

Karl Goetz⁴⁴ Haydn-érme teljesen más jellegű, mint az előző két művésze (12. kép). A vaskos öntött érem előlapjának teljes felületét a nagyon plasztikusan mintázott fejporthé teszi ki, amelynek mintája Thomas Hardy olajfestménye. Az 1809–1909 körirat és a *Jos. / Haydn* felirat a szecessziós éremművészet szellemében a kompozíció részeként jelenik meg. A hátlapon a virágokból és gyümölcsökből font nagyméretű, plasztikusan mintázott koszorú dominál, alatta az *Évszakok* oratórium kinyitott kottája fekszik és a koszorú közepén az első ütemek

⁴² Igéző lant énekével még a tölgyeket is hallókként ragadta magával.

⁴³ Martin Heidemann, *Medaillenkunst in Deutschland von 1895 bis 1914* (Berlin: Deutsche Gesellschaft für Medaillenkunst, 1998), No. 1233, No. 1235.

⁴⁴ Karl Goetz (1875–1950): német éremművész. Drezdában és Berlinben tanult, majd utrechti és Svájcban a le loclei verdében dolgozott. 1899–1904 között Párizsban élt, utána Münchenben telepedett le.



14. kép. Edwin Griener: 2 schillinges, emlékpénz (1932)

olvashatók.⁴⁵ Goetz érmén az erőteljesen kidomborodó plasztikus formák szobrászi felfogásról tanúskodnak.

Az osztrák éremművészek a 20. század elején évfordulóktól függetlenül is alkottak Haydn-érmeket. Arnold Hartig⁴⁶ 1924-ből *13. kép* származó egyoldalas Haydn-érmének előlapján a zeneszerző büsztje látható jobb profilban, balra vízszintesen a *JOS. / HAYDN* felirat. A portré Hartig mesterének, Marschallnak a Haydn-portróját idézi, azzal a különbséggel, hogy Hartig plasztikailag kevesebb részletet tartalmazó, laposabban formált felületeket képezett. Az érem teljesen sima háttere, körben a perem mentén alig észrevehetően emelkedik. Éremművészeti szempontból figyelemre méltó ez az apró különlegesség, amellyel a vonalszegélyt pótolja, amelynek használata a 19. századi érmeken még szinte kötelező volt.

A 20. század első felében még egy jelentős Haydn-jubileumról, születésének 200. évfordulójáról emlékeztek meg a művészek. Kevesebb éremről van tudomásunk, mint az 1909-es évforduló kapcsán. Ennek a jubileumnak a különlegességét az első Haydn-emlékpénz jelenti, amelyet az Osztrák Köztársaság bocsátott ki (*14. kép*). A 2 schillinges emlékpénz tervezője a zenész családból származó Edwin Griener.⁴⁷ A korszak zenei emlékpénzei közül a Haydné mellett ő tervezte a Schubert (1928) és a Mozart (1931) 2 schillingest. Az előlapok mindhárom emlékpénz esetében egyformák. A körirat: *REPUBLIK OESTERREICH*, az éremmezőben körben az osztrák tartományok címerpajzsai, középen a felirat: *2 / SCHILLING*. A hátlapon a gondolataiba merülő zeneszerző büsztje bal profilban látható, a körirat

⁴⁵ Köszönöm Gombos Lászlónak a kottarészlet meghatározását.

⁴⁶ Arnold Hartig (1878–1972): osztrák éremművész. A bécsi Iparművészeti Iskolában tanult. Egy ideig Josef Tautenhayn és Rudolf Marschall mellett dolgozott. Az osztrák pénzverdében vésnök, majd fővésnök.

⁴⁷ Edwin Griener (1893–1964): osztrák szobrász- és éremművész. Bécsben az Iparművészeti Iskolában tanult. 1935-től a bécsi Képzőművészeti Akadémia tanára.



15. kép. Gerog Dance: *Joseph Haydn*, rajz (1794)

főnt *JOSEF HAYDN*, lent 1732–1809. A művész rendkívül finoman modellálta a portrét, miközben a jellegzetes vonásokat hangsúlyozta. A technikai kivitelezésnek köszönhetően a felületből a büszkén puhán domborodik ki. Az emlékpénz 300.000 példányban került kibocsátásra.



A második világháború után lényegesen több Haydn-érem készült, mint a 20. század első felében. Ennek egyik oka, hogy a szobrászművészek gyakran előnyben részesítették a kevesebb anyagot és helyet igénylő éremművészetet, tehát az éremművészek alkotásain kívül, szobrászok által készített művekkel is számolhatunk. A másik ok a jubileumok ösztönző hatása volt. A 20. század második felében és a 21. század első évtizedében három nagy Haydn-évfordulóról emlékezett meg a zenei világ: 1959-ben halálának 150., 1982-ben születésének 250., 2009-ben pedig halálának 200. évfordulójáról. A 20. század második felére általánosságban is jellemző, hogy a szakma eseményei – az évfordulók mellett az érembiennálék, nemzetközi kiállítások, konferenciák – serkentőleg hatottak az éremművészet fejlődésére, ami az elkészült műalkotások nagy számában is tükröződik.

Ebben az időszakban több művész számára is Georg Dance rajza (15. kép) jelentette a kiindulópontot Haydn-portré alkotásához. A művészek körében annál is



16. kép. Borsos Miklós: *Joseph Haydn*, érem (1959)



17. kép. Borsos Miklós: *Joseph Haydn*, érem (1982)

inkább népszerű volt Dance rajza, mert az érmeiken előnyösebb a portréalany profilból történő ábrázolása. A Dance rajza nyomán keletkezett érmek közül Borsos Miklós, Erich Ott és Lapis András műveit mutatjuk be részletesebben. Borsos Miklós⁴⁸ szobrászművész, aki a zenei világban is otthonos volt – egy időben a győri filharmonikus zenekarban hegedült –, számos zeneszerzőről alkotott éremportrét. Két Haydn-érmét az 1959-es és az 1982-es jubileum alkalmából mintázta. Az első mű (16. kép) jellegzetessége a bal profilból ábrázolt mellkép, amelyen a vállrészt és a mellkast szinte kétdimenzióssá redukálva lendületes, a felületből erőteljesen kidomborodó „vonallal” jeleníti meg. A mellkas vonala az érem pereméig fut, akárcsak a hosszú copf – a köztük keletkezett üres felület pedig kontrasztot alkot a fejjel, amely így hangsúlyozottan hívja magára a figyelmet. A jellemábrázolás igényével és szobrászi megközelítéssel mintázott arcon a lényeges vonásokra koncentrált a művész. A kompozíció üres háttere aránylag nagy felületet tölt ki, amely a perem irányában helyenként kimozdul az alapsíkból, így kisebb fény-árnyék hatások keletkeznek, amelyek által mozgalmasabbá válik a felület. Ezzel a plasztikai megoldással a kompozíciós elemnek is számító hagyományos köriratot pótolta a művész.

Más felfogást tükröz Borsosnak a több mint két évtizeddel később, 1982-ben keletkezett Haydn-érme (17. kép). A mintázás spontaneitásával és a cizellálatlanul hagyott rücskös felületekkel expresszív hatású portrét alkotott. Az öltözetet elnagyolta, azonban az arc jellegzetes vonásainak hangsúlyozásával erősebb érzelmi hatásra törekedett, mint az 1959-es érmen. Az érem nagyobb, vastagabb és plasztik-

⁴⁸ Borsos Miklós (1906–1990): szobrász, grafikus, éremművész. A Képzőművészeti Főiskolán tanult. A Magyar Iparművészeti Főiskolán (1946–60) és a Magyar Képzőművészeti Főiskolán (1981-től) tanított. Tanulmányutakat tett Olaszországba és Franciaországba.



18. kép. Erich Ott: *Joseph Haydn*, érem (1989)

kusabb a korábbinál, így a fény-árnyék hatások is nagyobb szerepet kapnak rajta a kompozíció megformálásában. Mindkét érem kétoldalas, a hátoldalakon a zeneszerzőhöz kapcsolható tárgyak dekoratív hatású ábrázolásai jelennek meg. Az első érem hátlapján stilizált barokkos kottatartó, a másodikén pedig az Esterházy-kastély kovácsoltvas kapuja látható.

Erich Ott⁴⁹ német szobrászművész szintén kétoldalas Haydn-émlékérme 1989-ben készült öntött és vert változatban.⁵⁰ (18. kép). Dolgozatunkban a vert érmet mutatjuk be. Az érem előlapján Dance rajzának rendkívüli érzékenységgel modellált, érembe átültetett változatát látjuk. A hasonlóság ellenére az érmen látható portré nem másolata az előképnek, hanem plasztikailag kifinomult, autentikus alkotás. Erich Ott jól ötvözte a hagyományos és a kortárs szemléletmódot mind a portré, mind az érem műfaji jellegzetességeinek szempontjából. A 40 mm-es átmérője a 18. század végére és a 19. század elejére standardizálódott méretet követi, s a képzeletbeli földvonalig terjedő mellkép is a hagyományos kompozíciós felfogást tükrözi. Ugyanakkor a portré modellálása, valamint a dedikáció elhelyezése és formája a kortárs éremművészet szellemében valósult meg. A jobb profilból ábrázolt mellkép formavilága a rajzhoz hasonlóan kevés részletet tartalmaz, így jól érvényesülnek a kontúrokat kiemelő, a felületbe bemélyedő alig észrevehető, dekoratív hatású vonalak.⁵¹ Az érem hátlapja egyszerűségével ragadja meg a szemlélőt: a sima éremfelületből a zeneszerző autográf aláírása emelkedik ki. A szokatlanul egyszerű hátlap esztétikailag tökéletes egységet képez az érem előlapjával. Az alkotás jelentőségét növeli, hogy a kortárs éremművészetben a vert technikát első-

⁴⁹ Erich Ott (1944): német szobrász és éremművész. 1969-ben a müncheni Képzőművészeti Akadémián fejezte be tanulmányait.

⁵⁰ Erich Ott szobrászművésznek ezúton is köszönjük a Haydn-érmet, amelyet a Zenetörténeti Múzeumnak ajándékozott.

⁵¹ BU Brilliant un circulated – selyemfényű az alapsík és a kiemelkedő relief is.



19. kép. Lapis András: *Joseph Haydn*, emlékérem (2009)

sorban a kis méretű emlékpénzek és emlékérmek esetében alkalmazzák. Erich Ott alkotása így a művészi vert érem új lehetőségeire mutat példát.

Lapis András⁵² 1982-ben a zeneszerző születésének 250. évfordulójáról öntött éremmel emlékezett meg, amelynek portréja szintén a Dance-rajz alapján készült. Tervben volt az érem vert technikával történő kivitelezése is, ám arra csak jóval később került sor. A vert emlékérmet 2004-ben az Adler & társa Kft.,⁵³ 2009-ben pedig a Magyar Pénzverő Zrt. bocsátotta ki, az előbbi ezüstműből és fémötvözetből kisebb példányszámban, az utóbbi pedig ezüstműből és a forgalmi sorral⁵⁴ együtt (19. kép). A 2004-ben és a 2009-ben kibocsátott érmek azonosak, csupán átmérőjükben van 1 mm különbség. Az érem előlapján Haydn mellképe az előképhez hasonlóan bal profilból ábrázolt. A *proof*⁵⁵ technikával kivitelezett érem tükörsíma felületén a portré háromdimenziós, valőrökben gazdag, mélységet sugalló ábrázolását látjuk. A hátlapon kétdimenziós, rajzos megoldással az Esterházy-kastély kovácsoltvas kapujának sziluettjét ábrázolta a művész és abban a *Lo speciale* című vígopera kezdőütemeit.

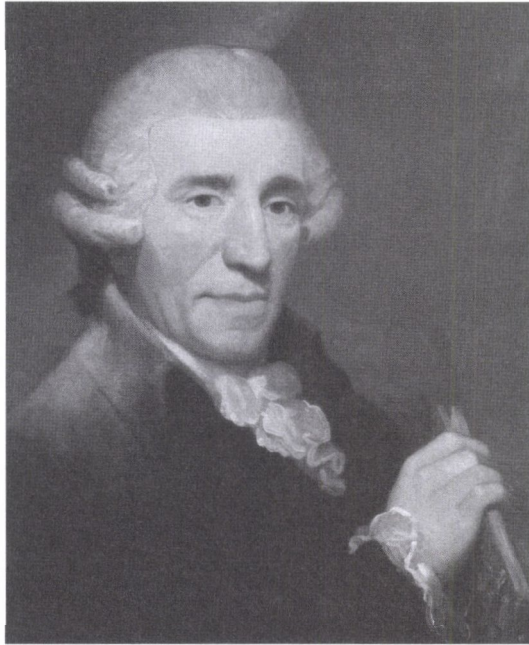
Thomas Hardy festményét is több éremművész használta modellként (20. kép). Közülük a *Nagy zeneszerző* sorozat Haydn-emlékpénzét említjük, amelyet az Oszt-rák Köztársaság bocsátott ki. A három 50 eurós arany emlékpénzből álló sorozat első darabja a 2004-ből való Haydn-emlékpénz (21. kép), ezt követte 2005-ben a

⁵² Lapis András (1942): szobrász és éremművész. 1974-ben diplomázott a Magyar Képzőművészeti Főiskolán. Főleg vert érmeiről ismert.

⁵³ Köszönet illeti Lapis András szobrászművészt, aki a Zenetörténeti Múzeumnak ajándékozta a Haydn érem fémötvözetből vert példányát.

⁵⁴ Forgalmi sort évente kiad a Magyar Pénzverő Zrt. amely a forgalomban lévő fém pénzek vereteit tartalmazza, az év aktuális évfordulójának emlékérmével kiegészítve, díszcsomagolásban.

⁵⁵ A *proof* technikával előállított érmék hátere tükörfényes, a kiemelkedő részek, pedig mattok. A lapkákat egyenként helyezik a verőgépbe, majd szintén egyenként, kézzel műanyag kapszulába csomagolják. A modern érmék legmagasabb minőségi fokát képviseli a *proof* technika.



20. kép. Thomas Hardy: *Joseph Haydn*, festmény (1792)



21. kép. Herbert Wähner: *50 eurós*, emlékpénz (2004)

Beethoven-, majd 2006-ban a Mozart-emlékpénz. Az érem mindkét oldalát Herbert Wähner⁵⁶ tervezte. Az előlapot a kismartoni Esterházy-kastély aprólékos ábrázolása tölti ki, amelyet a *REPUBLIK ÖSTERREICH 50 EURO* körirat és a

⁵⁶ Herbert Wähner (1961): osztrák éremművész.



22. kép. Helmut Andexlinger: 5 eurós, emlékpénz (2009)

SCHLOSS ESTERHAZY felirat vesz körül; a kastély felett Haydn Szent András koráljának⁵⁷ részlete, míg a kastély alatt a 2004-es évszám olvasható. A hátlapon a zeneszerző büsztjét Hardy festménye nyomán ábrázolta a művész. A zeneszerző nevét köriratba foglalta, születésének és halálának dátumát jobbra az éremmezőben helyezte el, míg az autográf aláírás a büszt mellrészén kapott helyet. A mindkét oldalon zsúfolt szövegű emlékpénz előlapján a kastély monumentalitásának érzékeltetése, a hátlapon pedig a zeneszerző arcának hangsúlyozása dominál. Bár festmény volt az előkép, a proof technikával kivitelezett érmen a formák kontúrjainak rajzolatával Wöhner kétdimenziós, rajzra asszociáló portrét alkotott.

2009-ben, Haydn halálának 200. évfordulója alkalmából az Osztrák Köztársaság 5 eurós, kilencszögű ezüst emlékpénzt bocsátott ki. Az emlékpénz mindkét oldalát Helmut Andexlinger⁵⁸ tervezte (22. kép). A kilenc oldal a kilenc tartományt szimbolizálja, a körirat szövege balról fölfelé: *REPUBLIK ÖSTERREICH*, balról lefelé: *EURO*. Körben kilenc címerpajzs látható, amelyek csúcsai középen az 5-ös számot veszik körül. A köztársaságok címerpajzsai először az Edwin Grieneauer által tervezett 2 schillinges előlapján fordulnak elő. Andexlinger azonban a tartományokat nemcsak a címerpajzsokkal szimbolizálta, hanem a kilenc oldalas formával is. Ily módon az emlékpénz a tartalmi többlet mellett alapvető formai újítással gazdagodott. A hátlapon, az érem felületének egy kicsivel több, mint a felét Haydn jobb profilban ábrázolt mellképe foglalja el, előtte két hegedű részlete, mögöttük zongorabilentyűkre helyezett kinyitott kotta, fölötte a zeneszerző neve, születésének és halálának dátuma, a háttérben jobbra az Európa-csillag⁵⁹ látha-

⁵⁷ A kottarészlet azonosításáért köszönet illeti Gombos Lászlót.

⁵⁸ Helmut Andexlinger: osztrák éremművész. Az 5 euró ezüst emlékpénz előlapjának tervezője, több 5 és 25 euró arany emlékpénz hátlapját is tervezte.

⁵⁹ Európa csillag 2005-től az Európa Nemzetközi Éremprogram logója.



23. kép. Tóth Sándor: *Az évszakok*, éremsorozat (2009)

tó. Az erőteljes plasztikai részletezéssel kialakított mellkép előtt lent vonalrendszer kígyózik, amelyen néhány hangjegy és a 2009-es szám látható. A művész a szimbolikus jelentésű előlaphoz igazodva az érme hátlapján a kompozíció összehatására és szimbolikus jelentésére helyezte a hangsúlyt.

Formai újítás jellemzi Tóth Sándor⁶⁰ 2009-ben alkotott, négy éremből álló *Az évszakok* című sorozatát is, amelyen a Haydn-büsztt a természetbe helyezve jelenik meg (23. kép). Az érme különlegessége nemcsak témájukban rejlik, hanem abban is, hogy két-két érme egymásba illeszthető. A Tél és a Tavasz, illetve a Nyár és az Ősz érempárok egyik darabja negatívban, a másik pozitívban mintázott, így az előlapjaik egymásba fordíthatók. Összerakva, a négy éremből egy henger keletkezik.



A bő két évszázad alatt nagy számú Haydn-érme készült, amelyek teljes jegyzékét a tanulmány függelékében közöljük. Számos munka a műfaj funkciójából adódóan inkább csak a megemlékezés és a tiszteletadás szerepét töltötte be, de több olyan alkotást is számon tartunk, amelynek a zenei témájú éremművészetben meghatározó jelentősége van.

A 19. században készült Haydn-érmek közül Nicolas Marie Gatteaux (1801) munkáját tartjuk a legjelentősebbnek. A kissé idealizált éremportré szinte emblematikussá vált. Ez részben annak köszönhető, hogy a portré két későbbi érme előlapján is megjelenik: Édouard Gatteaux használta fel kommemorációs Haydn-érméhez (1809), majd ugyanez az előlap szerepel Amédée Pierre Durand a *Jeles*

⁶⁰ Tóth Sándor (1933): szobrász és éremművész. A Magyar Képzőművészeti Főiskolán 1959-ben diplomázott. Elsősorban szobrászattal foglalkozik, azonban számos vert és öntött érme is van.

férfiak című sorozatának Haydn-érmén is (1818).

Oswald G. Steinböck 19. század közepéről származó Haydn-érmét hátlapjának tartalma teszi megkerülhetetlenné. Steinböck munkája ugyanis első azon érmek sorában, amelyek hátlapján az ábrázolt személy ismert alkotásával kapcsolatos ábrázolás jelenik meg.

A 20. század elején több kiváló szecessziós Haydn-érem készült, így Rudolf Marchall és Maximilian Dasio munkái, amelyek mind a portréábrázolás mind a hátlapi emblematika szempontjából fontosak. A század második felében a művészek egy része az éremművészet hagyományait a modern művészet szemléletmódjával ötvözve teremtett egyéni stílust. Ebben a szemléletben keletkezettek Borsos Miklós és Erich Ott Haydn-érméi.

Az emlékérmek mellett figyelmet érdemelnek az emlékpénzek, amelyek a 20. században jelentek meg és elsősorban jubileumok alkalmából, a hivatalos tiszteletadás egyik formáját képviselik. Az első Haydn-emlékpénzt 1932-ben bocsátották ki Edwin Griener tervei alapján, amely mára már klasszikussá vált az emlékpénzek között.



Joseph Haydn tiszteletére 1791 és 2009 között készült érmek és emlékpénzek jegyzéke⁶¹

Rövidítések

AE	Andorfer, Karl und Richard Epstein, hrsg. <i>Musica in nummis: beschreibendes Verzeichnis von Medailleurarbeiten auf Musiker (Komponisten, Virtuosen, Musikschriftensteller, Instrumentenmacher etc.) ferner Sänger und Sängerinnen vom XV. Jahrhundert bis auf die heutige Zeit.</i> Wien: Gilhofer und Ranschburg, 1907.
Érembiennále	IV. Országos Érembiennále Sopron, 1983.
Forrer	Forrer, Leonard. <i>Biographical Dictionary of Medallists: Coin-, Gem-, and Seal-Engravers, Mint-masters, &c. Ancient and Modern, with References to their Works B. C. 500–A. D. 1900.</i> London: Spink & son. Ltd., 1904–1930.
Heidemann	Heidemann, Martin. <i>Medaillenkunst in Deutschland von 1895 bis 1914.</i> Medaillenkunst in Deutschland Bd. 8. Berlin: Mann. Gebr., 1998.
HP	Huszár, Lajos und Procopius, Béla v. <i>Medaillen- und Plakettenkunst in Ungarn.</i> Budapest: Verlag des Vereins der Medaillenfreunde, 1932.
Kienvast	Kienast, Gunter W. <i>The Medals of Karl Goetz.</i> Cleveland/Ohio: The Artus Company, Ohio, 1967 (reprinted 1980).
Kovácsnai	L. Kovácsnai Viktória. <i>Borsos Miklós.</i> Budapest: Képzőművészeti Kiadó, 1989.
Landon	Landon, H. C. Robbins. <i>Joseph Haydn: Sein Leben in Bildern und Dokumenten.</i> Wien–München–Zürich: Fritz Molden Verlag, 1981.
Lauer	Lauer, Ludwig Christian. Münzprähanstalt.
LFM Sopron	Soproni Liszt Ferenc Múzeum
MNM	Magyar Nemzeti Múzeum

⁶¹ Külföldi múzeumot lelőhelyként olyan érmek esetben tüntettünk fel, amelyek nem találhatóak meg magyarországi gyűjteményben.

- MTA ZTM ZtI Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézet, Zenetörténeti Múzeum
Niggl Niggl, Paul. *Musiker-Medaillen*. Hofheim am Taunus: Friedrich Hofmeister, 1965.
- PB Pohl, Carl Ferdinand und Hugo Botstiber. *Joseph Haydn*. Band 3. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1927
- Somfai Somfai László. *Joseph Haydn élete képekben és dokumentumokban*. Budapest: Zene-műkiadó, 1977.

1. Andexlinger, Helmut: 5 eurós emlékpénz, 2009
Haydn halálának 200. évfordulójára
Kibocsátotta: Osztrák Köztársaság
Ezüst, vert, kilencszögletű emlékpénz, Ø 28,5 mm
2. Borsos Miklós: *Joseph Haydn*, 1959
Haydn halálának 150. évfordulójára
Bronz, öntött érem, Ø 85 mm
Irodalom: Kovásznai 505
Lelőhely: MTA ZTI ZtM
3. Borsos Miklós: *Joseph Haydn*, 1982
Haydn születésének 250. évfordulójára
Bronz, öntött érem, Ø 90 mm
Irodalom: Kovásznai 1170
Lelőhely: MTA ZTI ZtM, LFM Sopron
4. Cséri Lajos: *Joseph Haydn*, 1978
Bronz, öntött érem, Ø 88 mm
Lelőhely: MTA ZTI ZtM
5. Csillag István: *Joseph Haydn*, 1959
Haydn halálának 150. évfordulójára
Bronz, öntött plakett, 260 x 180 mm
Irodalom: Niggl 858
6. Csillag István: *Joseph Haydn*, 1959
Haydn halálának 150. évfordulójára
Bronz, öntött érem, Ø 80 mm
Irodalom: Niggl 859
7. Csontos László: *Joseph Haydn*, 1980 körül
Bronz, öntött érem, Ø 90 mm
Lelőhely: LFM Sopron
8. Dasio, Maximilian: *Joseph Haydn*, 1909
Haydn halálának 100. évfordulójára
Bronz, öntött érem, a) Ø 84 mm, b) Ø 74,5 mm, c) Ø 70 mm
9. Desoie: *Joseph Haydn*, 1791
Viasz érem
Irodalom: PB 401
10. Döll, W.: *Joseph Haydn*
Viasz érem
Irodalom: PB 402
11. Dumarest, Rambert: *Joseph Haydn tagsági érme*, 1805
Institut National Classe des Beaux Arts taggá választása alkalmából
Ezüst, vert érem, Ø 50 mm
Irodalom: AE 132, Niggl 861
12. Dumarest, Rambert: *Joseph Haydn tagsági érme*, 1805
A párizsi Conservatoire taggá választása alkalmából
Irodalom: AE 129, Niggl 862
13. Sz. Egyed Emma: *Joseph Haydn*, 1983
Bronz, öntött érem, Ø 110 mm
Irodalom: Érembiennále 66
14. Sz. Egyed Emma: *43. Nemzetközi Zenei Verseny Budapest In Memoriam Joseph Haydn*, 2009
Bronz, öntött érem, Ø 130 mm
15. Eichler, J.: *Joseph Haydn*
Gipsz érem
Irodalom: PB 402
16. Eybler, Jos.: *Joseph Haydn*
Gipsz érem
Irodalom: PB 402

17. Fritz Mihály: *Vonósnégyes*, 2009
Haydn halálának 200. évfordulójára
Bronz, öntött érem, Ø 100 mm
18. Gatteaux, Nicolas-Marie: *Joseph Haydn*, 1801
Francia zenészek érme Haydnnak *A terem-
tés* párizsi bemutatója alkalmából
Vert érem, Ø 55 mm, a) arany, b) ezüst, c)
bronz
Irodalom: AE 130, Forrer II. kötet 210,
Niggel 863, PB 403, Somfai 25
Lelőhely: MNM
19. Gatteaux, Nicolas-Marie: *Díj érem*, 1826
Díj érem előlapján Haydn portréval
Ezüst, vert, füles érem, Ø 56,5 mm
Irodalom: Niggel collection
20. Gatteaux, Jacques Édouard: *Ajándékérem
Haydnnak*, 1802
A Concert des Amateurs zenei egyesület
érme
Arany, vert érem
Irodalom: AE 133, Niggel 864
21. Gatteaux, Jacques Édouard: *Joseph Haydn*,
1809
Haydn halálára
Vert érem, Ø 42 mm, a) ezüst, b) bronz
Irodalom: AE 462, Forrer II. kötet 207,
Niggel 866
Lelőhely: MNM
22. Gatteaux, Jacques Édouard: *Joseph Haydn*,
1818
„Egyetemes numizmatikai sorozat jeles
férfiakról”
Kibocsátotta: Amédée Pierre Durand
a) Bronz, vert érem, Ø 41 mm, b) HAYDN
helyett Haidn szerepel.
Irodalom: AE 138, Niggel 865
Lelőhely: MNM, MTA ZTI ZtM
23. Godec, Werner: *Joseph Haydn*, 1990 körül
„Európai zeneszerzők” sorozat
Kibocsátotta: B. H. Mayer, pforzheimi verde
Vert érem, Ø 34 mm a) arany, b) ezüst
Irodalom: Niggel 4243
24. Goetz, Karl: *Joseph Haydn*, 1909
Haydn halálának 100. évfordulójára
Bronz, öntött érem, Ø 60 mm
Irodalom: Heidmann 203, Kienvast 31,
Niggel 867
Lelőhely: MNM
25. Goetz, Karl: *Joseph Haydn*, 1932
Haydn születésének 200. évfordulójára
Bronz, öntött érem, Ø 80 mm
Irodalom: Kienvast 474, Niggel 868
26. Goetz, Karl: *Joseph Haydn*, 1932
Haydn születésének 200. évfordulójára
Kibocsátotta: Bayerischen. Hauptmüsamt
Ezüst, vert érem, Ø 36 mm
Irodalom: Kienvast 474, Niggel 868
27. Griener, Edwin: *2 schillinges emlékpénz*,
1932
Haydn születésének 200. évfordulójára
Kibocsátotta: Osztrák Köztársaság.
Ezüst, vert emlékpénz, Ø 29 mm
Irodalom: Niggel 869
28. Gruner, Theodor: *Joseph Haydn*, 1989
Ezüst, vert érem, Ø 35 mm
Irodalom: Niggel 4244
29. Grupp, Arthur: *Joseph Haydn*, 1985
Európai Zene Éve alkalmából
Kibocsátotta: Numis in Luzern verde
a) Vert érem, Ø 33 mm: arany, aranyozott
ezüst, ezüst, b) vert érem, Ø 20 mm: arany,
aranyozott ezüst, ezüst
Irodalom: Niggel 4245
30. Hartig, Arnold: *Joseph Haydn*, 1924
Bronz, vert érem, a) Ø 75 mm; b) Ø 40 mm
Irodalom: Niggel 870
Lelőhely: MTA ZTI ZtM
31. Hartig, Arnold: *Joseph Haydn*, 1957
Arany, vert érem, a) Ø 25 mm; b) Ø 22,5
mm
Irodalom: Niggel 871
32. Hartig, Arnold: *Joseph Haydn*, 1959
Zseton A Takarékoság Világnapja alkal-

- mából és Haydn halálának 150. évfordulójára
Bronz, vert zseton, Ø 33 mm
Irodalom: Niggl 872
33. Irrwoch, Sebastian: *Joseph Haydn*, 1803
Viasz, Ø 90 mm
Irodalom: PB 402, Somfai 19
34. Irrwoch, Sebastian: *Joseph Haydn*, 1805
Viasz
Lelőhely: Wadsworth Atheneum Museum of Art
35. Jäckel: *Joseph Haydn*, 1956
Vas, öntött plakett, 144 × 104 mm
Irodalom: Niggl 4246
36. Kazansev, S. S.: *Joseph Haydn*, 1982
Haydn születésének 250. évfordulójára
Bronz, öntött érem, Ø 59 mm
37. Kruseman, F.: *Joseph Haydn*, 1959
Haydn halálának 150. évfordulójára
Bronz, öntött érem, Ø 70 mm
Irodalom: Niggl 873
38. Lapis András: *Joseph Haydn*, 1982
Haydn születésének 250. évfordulójára
Bronz, öntött érem, Ø 82 mm
Lelőhely: MTA ZTI ZtM
39. Lapis András: *Joseph Haydn*, 2004
Kibocsátotta: Adler & társa Kft.
Vert érem, Ø 29,2 mm; a) fém (réz, nikkel, cink), b) ezüst
Lelőhely: MTA ZTI ZtM
40. Lapis András: *Joseph Haydn*, 2009
Forgalmi sor Haydn emlékéremmel
Kibocsátotta: Magyar Köztársaság
Ezüst, vert érem, Ø 29 mm
41. Lauer, L. Chr. nürnbergi verde: *Joseph Haydn*, 1860 után
Bronz, vert plakett, 55 × 37 mm
Irodalom: AE 142, PB 403, Lauer 1412, Niggl 875
42. Lauer, L. Chr. nürnbergi verde: *Joseph Haydn*, 1860 után
Bronz, vert érem, Ø 50 mm
Irodalom: AE 143, Lauer 1561, Niggl 874
43. Lauer, L. Chr. nürnbergi verde: *Joseph Haydn*, 1860 után
Bronz, vert érem, Ø 27 mm
Irodalom: AE 463, Lauer 1576, Niggl 876
44. Lauer, L. Chr. nürnbergi verde: *Joseph Haydn*, 1860 után
Bronz, vert zseton, Ø 14 mm
Irodalom: AE 464, Niggl 877
45. Leberecht, Carl: *Joseph Haydn tagsági érme*, 1808
A szentpéterváii Filharmóniai Társaság tagjává választása alkalmából, 1808
Vert érem, Ø 64 mm; a) arany b) ezüst
Irodalom: AE 131, Niggl 878, Somfai 190
46. Leigh, J.: *Joseph Haydn*
Irodalom: Niggl 879
47. Maihöfer, J.: *Joseph Haydn*
Bronz, öntött plakett, 177 × 142 mm
Irodalom: AE 871, Niggl 880, PB 403
48. Marschall, Rudolf: *Joseph Haydn*, 1909
Haydn halálának 100. évfordulójára
Bronz, öntött érem, Ø 55 mm
Irodalom: Niggl 881, PB 403
Lelőhely: MNM, MTA ZTI ZtM, LFM Sopron
49. Mauer, H.: *Joseph Haydn*, 1909
Haydn halálának 100. évfordulójára
Bronz, ovális érem, 100 × 83 mm
Irodalom: Niggl 882, PB 403
50. Mayer, Rudolf és Wilhelm, Franz stuttgarti verde: *Joseph Haydn*, 1860 után
Bronz, vert plakett, 51 × 39 cm
Irodalom: Niggl 883
Lelőhely: MNM
51. Mayer, B. H. pforzheimi verde: *Joseph Haydn*, századforduló

- Bronz, vert érem, a) Ø 50 mm, b) Ø 40 mm, c) Ø 34 mm
Irodalom: Niggel 884
52. Murányi Gyula: *Joseph Haydn*, 20. század eleje
Bronz, öntött plakett, 152 × 127 mm
Irodalom: HP 3658, Niggel 885
53. Ott, Erich: *Joseph Haydn*, 1989
Bronz, öntött érem, Ø 150 mm
Irodalom: Niggel 4247
54. Ott, Erich: *Joseph Haydn*, 1989
Kibocsátotta: Bayerische Hauptmünzamt
Ezüst, vert érem, Ø 40 mm
Irodalom: Niggel 4247
Lelőhely: MTA ZTI ZtM
55. Pató Róza: *Joseph Haydn*, 1980-as évek
Bronz, öntött érem, Ø 62 mm
56. Pesendorfer, Thomas és Bodlak, Kurt: *20 schillinges*, 1982
Haydn születésének 250. évfordulójára
Kibocsátotta: Osztrák Köztársaság
Fém (réz, alumínium, nikkel), vert, forgalmi és emlékpénz, Ø 27,7 mm
57. Posch, L.: *Joseph Haydn*
Viasz érem
Irodalom: PB 402
58. Radnitzky, Carl: *Joseph Haydn*, 19. század vége
Galvanoplasztika, Ø 199 mm
Irodalom: AE 732, Niggel 886, PB 403
59. Rehbeil, R.: *Joseph Haydn*, 1939 és 1964
Meisseni Állami Porcelánmanufaktúra
Porcelán érem, Ø 148 mm
Irodalom: Niggel 4248
60. Renner Kálmán: *Joseph Haydn*, 1959
Haydn halálának 150. évfordulójára
Bronz, öntött érem, Ø 100 mm
Irodalom: Niggel 887
Lelőhely: MTA ZTI ZtM
61. Renner Kálmán: *Joseph Haydn*, 1982
Haydn születésének 250. évfordulójára
Bronz, öntött érem, Ø 100 mm
Irodalom: Érembiennále 247, 248
Lelőhely: LFM Sopron
62. Rónay Attila: *Joseph Haydn és Esterházy Miklós és Wähner, Herbert: Joseph Haydn*, 2009
Érempár Haydn Halálának 200. évfordulójára
Kibocsátotta: Osztrák Köztársaság és Magyar Köztársaság
Ezüst, vert érem, Ø 40 mm
63. Schmidt-Rodaun, Rudolf: *Joseph Haydn*, 1932
Haydn születésének 200. évfordulójára
Plakett, 30 × 30 mm
Irodalom: Niggel 888
64. Schwartz, Stefan: *Haydn, Mozart és Beethoven*, 1907
Ólom, vert plakett, 87 × 68 mm
Irodalom: Niggel 244
Lelőhely: Staatliche Münzsammlung München
65. Schwerdtner, Johann: *Joseph Haydn*, 1893
Orchester-Club „Haydn” érme a zeneszerző szülővárosába tett látogatása alkalmából
Bronz, vert érem, Ø 43 mm
Irodalom: AE 141, Niggel 889, PB 403
Lelőhely: MNM, MTA ZTI ZtM
66. Schwerdtner, Johann: *Joseph Haydn*, 1909
Haydn halálának 100. évfordulójára
Bronz, vert érem, Ø 43 mm
Irodalom: Niggel 890
67. Steinböck, Oswald G.: *Joseph Haydn*, 19. század közepe
Vert érem, Ø 67 mm; a) ezüst b) bronz
Irodalom: AE 140, Niggel 891, PB 403
Lelőhely: MNM, LFM Sopron
68. Stiasny, Franz: *Joseph Haydn*, 20. század első negyede
Bronz, öntött érem, Ø 90 mm
Irodalom: Niggel 892
Lelőhely: MTA ZTI ZtM

69. Stiasny, Franz: *Joseph Haydn*, 20. század első negyede
Bronz, vert plakett, 66 × 60 mm
Irodalom: Niggel 893
Lelőhely: MTA ZTI ZtM
70. Stuckhardt, Franz: *Joseph Haydn*, 1832
Haydn születésének 100. évfordulójára
Ezüst, vert érem, Ø 31 mm
Irodalom: AE 139, Forrer V 706, Niggel 894, PB 403
Lelőhely: MNM, MTA ZTI ZtM
71. Tassie, James: *Joseph Haydn*
Irodalom: Landon 105
72. Tautenhayn, Josef: *Joseph Haydn*, 1932
Haydn születésének 200. évfordulójára
Bronz, öntött plakett, 50 × 50 mm
Irodalom: Niggel 895
73. Torff, Emil: *Joseph Haydn*, 19. század vége
a) Ø 60 mm; b) Ø 19 mm
Irodalom: Niggel 896
74. Tóth Sándor: *Az Évszakok (Tél, Nyár, Tavasz, Ősz)*, 2009
Éremsorozat Haydn halálának 200. évfordulójára
Bronz, öntött érem, Ø 125 mm
75. Valkó László: *Joseph Haydn*, 1955
Bronz, öntött érem, Ø 84 mm
Irodalom: Niggel 897
Lelőhely: MTA ZTI ZtM, LFM Sopron
76. Voigt, Carl Friedrich: *Joseph Haydn*, 1820-as évek eleje
Vert érem, Ø 28,5 mm; a) ezüst, b) bronz
Irodalom: AE 135, Niggel 898, PB 403
Lelőhely: MNM
77. Voigt, Carl Friedrich: *Joseph Haydn*, 1820-as évek eleje
Haydn születési dátuma 1732 helyett tévesen 1733.
Vas, vert érem, Ø 28 mm
Irodalom: AE 135, Niggel 899
78. Voigt, Carl Friedrich: *Joseph Haydn*, 1820-as évek eleje
Ciril felirattal
Vert érem, Ø 29 mm
Irodalom: AE 136, Niggel 900
79. Wähner, Herbert: *50 eurós emlékpénz*, 2004
„Nagy zeneszerzők” sorozat
Kibocsátotta: Osztrák Köztársaság
Arany, vert emlékpénz, Ø 22 mm
80. Ismeretlen mester: *Joseph Haydn*
Ø 122 mm
Irodalom: AE 731, Niggel 901
81. Ismeretlen mester: *Ajándékérem Haydnnak*, 1807
Ø 30 mm
Irodalom: AE 134, Niggel 902
82. Ismeretlen mester: *Joseph Haydn*
Bronz, Ø 61 mm
Irodalom: Niggel 903
83. Ismeretlen mester: *Joseph Haydn*, 1963
„Große Musiker” sorozat
Kibocsátotta: Deutsche Numismatik
HGmbH. Frankfurt/Main
ezüst, a) Ø 30 mm, b) Ø 21 mm, c) Ø 14 mm
Irodalom: Niggel 904

ANNA BARANYI

Joseph Haydn in Medallion Art

This article gives a survey of medals, coins and commemorative medals made in honour of Joseph Haydn between 1791 and 2009. The more remarkable ones are discussed in detail, with references to the circumstances of their preparation. Some of the medals were made still during Haydn's lifetime and were presented to the composer himself, accompanied sometimes by a dedication letter. In such cases, the full text of the letter is given.

Among 19th century Haydn-medals an outstanding example is the one made by Nicolas Marie Gatteaux. It was made in 1801, on the occasion of the Parisian premier of *The Creation*. Musicians who took part in the performance ordered the medal and presented it to Haydn as a commemorative gift. The Haydn-portrait featuring on this medal later served as a model for two Haydn-medals made by the artist's son, Édouard. One of them was made on the occasion of the composer's death (1809), whereas the other was made for the *Series Numismatica Universalis Virorum Illustrum* edited by Amadée Durand (1818). Oswald G. Steinböck's Hadyn-medal (mid-19th c.) is also a very important piece of work featuring God Father the Creator on the back side. This is the first piece in the corpus of Haydn-medals that shows an image directly related to one of his musical works.

At the time of the *Art Nouveau*, medal-making lived its heyday, which resulted in an increased number of artistic Haydn-medals. The most valuable and remarkable ones are the medals made by Rudolf Marschall (1909), Maximilian Dasio (1909), Karl Goetz (1909), and Arnold Hartig (1924).

In the second half of the 20th century, sculpture had a considerable impact on medal art and gave a new impulse to it. Remarkably individual Haydn-medals of high artistic quality were made by Borsos Miklós (1959, 1982), Erich Ott (1989), Lapis András (2004, 2009), and Tóth Sándor (2009); although they are a great deal different in regard of their style.

Besides commemorative medals, also commemorative coins are discussed in this paper, e.g. the ones designed by Edwin Griener (1932), Herbert Wahner (2004) and Helmut Andexlinger (2009). The inventory attached in the end lists 83 medals, a certain number of them known only from related subject-specific bibliographies.

NÉPZENE, NÉPTÁNC

LÁZÁR KATALIN

Kis kacsza fürdik JátékmódoK, dallamok, szövegek

A kacsza több nép, köztük a finnugorok hitvilágában is a világ teremtésének egyik főszereplője. Ő az, aki a főisten parancsára földet hoz fel a víz alól, és ebből lesz az emberek által lakott föld:¹ „[...] a demiurgosz isten [...] egy vízimadárnak vagy madár képeben megjelenő öccsének [...], aki az ósocéán vizén úszkál, megparancsolja, hozzon a víz fenekéről földet. Belőle teremti az isten a földet s rajta minden hasznosat, míg fivére a szájában elrejtett földből a hegyeket és minden rosszat a földön.”² A Kalevalában is megjelenik a kacsza; az ő tojásából jön létre a világ. A tojáshéj alsó feléből lesz a föld, a felső feléből az ég, sárgájából a nap, fehérjéből a hold, tarka részeiből a csillagok, feketés részéből a felhők.³ Az obi-ugor mitológiában is megtalálható a kacsza, illetve a bűvármadár: „A fő teremtésmítosz szerint a föld abból az iszapból alakult ki az őstenger közepén, amelyet csőrében hozott fel a háromszor egymás után alábukó bűvármadár, a luli.”⁴

A magyar népi játékdalok „Kis kacsza fürdik” szövegmotívuma több mint egy évszázada foglalkoztatja a magyar kutatókat. Közülük elsősorban Ipolyi Arnoldot,⁵ Kiss Áront,⁶ Berze Nagy Jánost⁷ és Borsai Ilonát⁸ említhetjük.

¹ Dienes István egy madarábrázolással kapcsolatban említi a föld víz alóli felhozásának képzetét: az ábrázoláson egy kiterjesztett szárnyú sas látható, amint karmaival két madárfiókát ragad meg. Az egyik értelmezés szerint a sas a teremtő, a másik két madár pedig segítői, a bűvárkacsza és a vöcsök, lásd uő., „A honfoglaló magyarok és ősi hiedelmeik”, in *Uráli népek. Nyelvrokonaink kultúrája és hagyományai*, szerk. Hajdú Péter (Budapest: Corvina, 1975), 99–100. Hoppál Mihály szerint a vízből való homokfelhozás Kelet-Európától az Altaj hegységig számos nép hitvilágában a föld teremtésének módjaként jelenik meg. A homokot a bűvárkacsza hozza fel a víz alól, lásd uő., „Az uráli népek hiedelemvilága és a samanizmus”, in *Uráli népek. Nyelvrokonaink kultúrája és hagyományai*, 216.

² *Mitológiai Enciklopédia*, I. kötet, szerk. I. Sz. Braginszkij et al. (Budapest: Gondolat, 1988), 530.

³ Vikár Béla (ford.), *Kalevala* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1959), 12.

⁴ *Mitológiai Enciklopédia*, 532.

⁵ Ipolyi Arnold, *Magyar mythologia I.* (Pest: Heckenast, 1854, ²1929.).

⁶ Kiss Áron, *Magyar gyermekjáték-gyűjtemény*. Budapest: Könyvtérképesítő Vállalat, 1984.

⁷ Berze Nagy János, „Mese”, in: *A magyarság néprajza III.*, szerk. Viski Károly (Budapest: Kir. Magy. Egyet. Ny., ³1943), 226–289.

⁸ Borsai Ilona, „Népi gyermekjátékok, mondókák”, in Dobszay László, *A magyar dal könyve* (Budapest: Zeneműkiadó, 1984). 17–110.

Ipolyi Arnold a hattyúalakban megjelenő Tündér Ilona mondájának változataira utal, amikor így fogalmaz: „[...] más variánsai ismét homályosb tudattal a hattyúalakot más ismértebb: **kacsa, galamb, holló, sőt csóka** nevekkal helyettesítik”.⁹ A fekete tóban fürdő hattyú, illetve kacsa alakját ő a finnek mitológiájával veti egybe, a Kalevalára utalva: „a finn. (kal. 1. 179.) *kacsa* röptül ismét elő a teremtés alkalmával, és a tengerbe hulló tojása részleteiből alakúl a világ (l. X), valamint *hattyú* úszkál (uo., 14. 376) Tuoni a halál fekete vizének sz. hullámain”.¹⁰

Kiss Áron szerint a „*kis kacsa-játék* egyenesen a legrégebbi játékaink közé tartozik”.¹¹ Számos más játékezdő szöveggel együtt lakodalmi szokások maradványának tartotta, és nem értett egyet Ipolyival a szöveg és a hitvilág összekapcsolásában. A motívumot inkább a szöveg folytatásától független kezdőképnek tartotta, amilyen más népdalokban is előfordul. Ez utóbbi véleményével ellentétben a szöveg-motívum egyes folytatásai („Síkos a talpa, magas a sarka”) végig a kis kacsáról szólnak, ha vannak is olyanok, amelyek a továbbiakban elszakadnak a motívum tartalmától.

A MTA Zenetudományi Intézet játékgyűjteményében található legrégebbi változatok a Magyar Népköltési Gyűjtemény II. kötetében jelentek meg 1872-ben, ezeket Török Károly 1863–1864-ben gyűjtötte. 1872-ben egy további változat is megjelent a Magyar Nyelvőr című folyóiratban,¹² majd Bakos József közölte a szöveg számos publikált változatának adatait,¹³ amelyek közül az első változat 1873-ban jelent meg ugyancsak a Magyar Nyelvőrben.¹⁴

Berze Nagy Jánosnak a mesékkal kapcsolatos kutatásai is elvezetnek a kis kacsához, ha nem is kifejezetten erről a szövegről szólnak. A mesékben megőrződött ősvallási maradványok között szerepelnek a mesehős segítői, akik madár, kígyó, illetve hal alakúak. „A segítő szellemek a vogul samánnak is madár, kígyó, hal alakjában jelennek meg. A kezdetleges, ősi vallások főistenei is: az ég, a föld és a víz urai. (...) Ahogyan tehát ezek az ősvallási istenek egyenként a kezdetleges világkép valamelyik főrégijének urai és képviselői, azonképpen a mesékben szereplő, állati alakban élő természetfeletti lények is.”¹⁵

Borsai Ilona a Kis kacsa fürdik kezdetű szövegre játszott kifordulás játékokról pszichológusok véleményét említi, amely szerint ez a játék az eltávozást, az elszakadást szimbolizálja azáltal, hogy a dal végén egy-egy játészó megfordul, és a körnek háttal jár tovább. Az elszakadás azonban nem végleges, a távozás csak szimbolikus. Borsai a szöveg változatait is bemutatja.¹⁶

⁹ Ipolyi, *Magyar mythologia*, 167.

¹⁰ Uo., 168.

¹¹ Kiss, *Magyar gyermekjáték-gyűjtemény*, 516.

¹² *Magyar Nyelvőr* 1 (1872), 185.

¹³ Bakos József, *Mátyusföldi gyermekjátékok* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1953), 157.

¹⁴ *Magyar Nyelvőr* 2 (1873), 929–930.

¹⁵ Berze Nagy, „Mese”, 260.

¹⁶ Borsai, „Népi gyermekjátékok, mondókák”, 40, 571.

Nem szól tehát semmi az ellen, hogy a fekete tóban fürdő kis kacska alakjához segítő szellem alakját kapcsoljuk, akinek komoly szerepe van a világ teremtésében is. Közvetlen tudásunk, információnk azonban a motívum eredetéről, jelentéséről nincsen, az mára feledésbe merült.

Vizsgálataink alapja a Zenetudományi Intézet játékgyűjteménye; ebben jelenleg¹⁷ 528 olyan játékváltozat található, amelynek szövegében ez a motívum szerepel. A továbbiakban a szövegmotívumhoz köthető játékmódokkal, majd a dallamokkal, valamint a kapcsolódó szövegekkel, illetve magának a szövegmotívumnak a változataival foglalkozunk.

1. Játékmódok

A népi játékok típusrendjének alapegysége a típus, egy játék változatainak összessége. Összetartója a játékmag,¹⁸ amely minden változatban azonos. A típusok altípusokra oszthatók a játékmód további elemei, zárójátékok, szövegek, dallamok szerint, s az altípusoknak is lehetnek belső osztásai. Azok a típusok, amelyeknek játékmagjában hasonlóságok fedezhetők fel, típuscsoportokat, a valamely elemükben egyező típuscsoportok pedig tömböket alkotnak: a népi játékok típusrendjének hat tömbjében 24 típuscsoport és – altípusok, illetve belső osztások nélkül számolva – több mint 1400 típus található.

A *Kis kacska fürdik* szövegmotívum kapcsolódhat típushoz, altípushoz, s lehet belső osztás alkotója, továbbá egyedi szövegek része is: négy tömb hét típuscsoportjának 36 típusában található meg különböző szinteken. Két jellemző játékmódja a párválasztó körjáték és a kifordulós körjáték, de számos más játékhoz is kapcsolódik. Így például szövegtípus a párválasztó körjátékok típuscsoportjában, szövegaltípus a guggolós és kifordulós körjátékok és a koreográfia-szerű táncok típusában, valamint a vonulások egyik típusában. A párválasztó körjátékok között a szövegaltípust is alkot a *Fehér liliomszál* típusban. Egyedi szöveggként is megtalálható különféle típusokban, altípusokban. A továbbiakban ezeket az előfordulásokat tekintjük át. Egy-egy játékmóddal kapcsolatban a szövegmotívum megjelenésének legmagasabb szintjét mutatjuk be, az alsóbb szinteket ebben a részben csak említjük.

1.1 Párválasztó körjátékok

A párválasztó játékok tömbjének egyik típuscsoportját alkotják a párválasztó körjátékok. A játékban résztvevők kört alkotnak, egyikük középre áll. A dal valamely meghatározó részénél (gyakran az *Ezt szeretem, ezt kedvelem* szövegnél) a

¹⁷ 2009. november 30-án.

¹⁸ A népzene kutatásban használt „dallamag” mintájára alkotott kifejezés az egyes játéktípusok leglényegesebb elemét, a típus összetartóját jelenti.

középen álló párt választ, akivel a dal végéig tancolnak. Más változatokban a párválasztás a dal végén történik, de aki a kör közepén volt, mindenképpen kimegy, és az marad bent, akit választott.

A párválasztó körjátékok típuscsoportja az egyetlen, amelynek típusait a szövegkezdetek szerint volt érdemes kialakítani. A népi játékok típusrendjének alapja a játékmód leglényegesebb eleme, a játékmag, amely ebben az esetben a kör közepén állónak a párválasztása. Bár a típuscsoport valamennyi típusa ugyanezre a játékmagra épül, sem a kutatók, sem a hagyományos közösségek tagjai nem tekintik egy játéknak a *Fehér liliomszálat*, a *Hajlik a meggyfát*, a *Kis kacsa fürdike*t és a többi párválasztó körjátékot. A *Kis kacsa fürdik* szövegmotívumhoz kapcsolódó játékokat tehát joggal tekinthetjük külön típusnak a párválasztó körjátékokon belül.

Altípusait, belső osztásait dallamok szerint volt érdemes kialakítani, amelyekkel a tanulmány más részében részletesen foglalkozunk. A dunántúli dialektusból 138, az északiból 56, az alföldiből 75, az erdélyiből 13 változat található itt, 9 adat származási helye nincs feltüntetve a leírásokban. A típust tehát jelenleg összesen 291 változat alkotja.

A szöveg a párválasztó körjátékok között altípusként és belső motívumként is előfordul.

1.2 Mozgásos ügyességi és erőjátékok

A mozgásos ügyességi és erőjátékok típuscsoportjának 7 típusában jelenik meg a *Kis kacsa fürdik* szöveg.

1.2.1 Kifordulós körjátékok

A kifordulós körjátékokban a játékosok kört alkotnak, és a dalra körben járnak. A dal végén egy keresztnevet énekelnek, egy vagy több arra hallgató résztvevő kifordul, és a továbbiakban a kör középpontjának hátat fordítva jár körbe. Addig játsszák, amíg mindenki ki nem fordul: számos változatban említik, hogy utána be is fordulnak ugyanígy. A típust a szövegek szerint lehetett altípusokra osztani.

Az egyik altípus a *Kis kacsa fürdik*, amelynek a párválasztó körjáték mellett a kifordulós körjáték a másik jellemző játékmódja. A dunántúli dialektusból 14, az északiból 44, az alföldiből 49, az erdélyiből 6 változatot ismerünk; 2 változat származási helye nincs feltüntetve a leírásokban. Jelenleg tehát a kifordulós körjátékoknak összesen 115 olyan változata található a Zenetudományi Intézet játékgyűjteményében, amelyhez *Kis kacsa fürdik* kezdetű dalt énekelnek. Belső motívumként a típus további altípusaiban is előfordul a szöveg.

1.2.2 Guggolós körjátékok

A guggolós körjátékokban éneklés közben körbejárnak, majd a dal végén leguggolnak. A típus a szövegek szerint osztható altípusokra; az egyik altípus a *Kis kacsa fürdik*. Az altípus összesen 6 változatot tartalmaz; a típus további egy adatában a tárgyalt szöveg belső motívumként jelenik meg.

1.2.3 Tánc

A nagyobb gyermekek táncai nehezen különíthetők el a felnőttek táncaitól. A fő különbség közöttük az, hogy az utóbbiakat hangszeres zenére járók, de ez a megkülönböztető elem sem mindig használható. A játéktípus változataiban a játékmag (a központi elem) a táncos mozgás. Alttípusokra a tánc fajtája szerint osztható.

A *Körtánc* alttípus játékeit körben játsszák. E tekintetben hasonlóak a karikázókhoz, s minden egyes esetben csak több tényezőt figyelembe véve lehet megállapítani, hogy játékról vagy a felnőttek táncáról van szó. Az alttípus a dalok szövege (dalfűzér esetében az első dal szövege) szerint osztható tovább; köztük található *Kis kacska fürdik* szövegkezdetű belső osztás is (4 változat).

A *Körön belüli páros tánc* alttípus változataiban a játszó körben állnak, a kör közepén pedig ketten táncolnak. A dal végén másik két játzó megy a kör közepére, és ők táncolnak. Az alttípus szöveg szerinti belső osztásában szövegkezdő motívumként megtalálható a *Kis kacska fürdik* is (2 változat).

A *Körtánc után páros tánc* alttípusban szintén körtáncal kezdődik a játék (egy változatokban csak körben állnak), majd a dal valamely pontjától a körben állók, forgók vagy táncolók a szomszédjukkal párban táncolnak. Az alttípus egyik egyedi szövegében belső motívumként a *Kis kacska fürdik* motívum is megjelenik.

A típus végére soroltuk az egyedi táncformák alttípusát, amelynek egyik adata szerint a *Kis kacska fürdik* kezdetű dal éneklése közben mindenki párt választ magának, és azzal táncol a dal végéig. Az eddigiekhez hozzáadva 2 hiányos leírású változatot megállapíthatjuk, hogy a vizsgált szöveg a típus 9 változatában jelenik meg.

1.2.4 Páratlan

A Páratlan játéktípus egyik alttípusában valakinek nem jut pár, a másikban valakinek nem jut hely. A pár nélkül maradás alttípusának változatait páratlan számban játsszák: a dal végén mindenki egyszerre párt keres, de egynek nem jut. A *Kis kacska fürdik* ebben a csoportban belső osztást alkotó motívum (2 változat).

1.3 Vonulások

A típuscsoport 7 típusában fordul elő a *Kis kacska fürdik* szövegmotívum. A *Bújó-vonuló egy kapu alatt* típusban egy pár tart kaput, a többiek átbújnak alatta (6 változat). A *Bújó-vonuló sok kapu alatt* típusban oszlopba állnak, minden pár kaput tart, és a mindenkori hátulsók a kapuk alatt bújnak előre (3 változat). Egyes vonulásokból kimarad a bújás, csak énekelve végigsétálnak az utcán (1 változat). Hozzávéve a hiányos leírású változatokat a bújó-vonuló típusok 26 változatában jelenik meg a *Kis kacska fürdik* motívum.

A vonulások típusai közé tartozik a *Kanyargós járás* és a *Rétes*; ezeket Dömötör Tekla labirintustáncoknak nevezi, amelyek „[...] utánozzák a nap, az égitestek

mozgását, a madarak repülését: a labirintusba való bejutás jelképezi az anyaméhbe jutó magot és a labirintusból való kijutás a születendő gyermek útját: illetőleg mindez az avatási szertartásokra, az avatandó jelképes halálára és újjászületésére is utal”.¹⁹

A *Kanyargós járás* hagyományosan nagylányok (12-14 évesek) játéka. Három lány föláll háromszög alakban, a többiek láncba fogódzva, énekelve kifli (holdsarló) alakban kerülik őket. A játéknak ismert „újhold-játék” elnevezése is, amely a térformából származik. A típus a szövegek szerint osztható altípusokra, egyik altípusa a *Kis kacska fürdik*, és a szöveg a típus más altípusaiban is megjelenik belső motívumként (9 változat).

A *Rétes* típus lényege az, hogy egy játszó köré tekeredik az egész lánc. Ez kétféleképpen történhet. A láncot vezető körbe halad; amikor találkozik a lánc másik végével, akkor vagy belül megy tovább, s egyre szűkülő körökben járva végül ő lesz legbelül, vagy kívül haladva a lánc másik vége köré tekeri a láncot. Számos változat szerint ki is tekerednek, s utána megint be és megint ki. A típus egyik altípusához a *Kis kacska fürdik* szöveg kapcsolódik (2 változat).

1.4 Egyebek

A teljesség kedvéért azokat a játéktípusokat is megemlítyük, amelyeknek szövegében a *Kis kacska fürdik* motívum nem jellemző, mindössze néhány változatban jelenik meg. Így derül azonban ki, hogy a szöveg számos játékformához kapcsolódhat, azaz a szövegek és a játékmód gyakran (ha nem is mindig) függetlenek egymástól.

A *Kis kacska fürdik* szövegmotívum megtalálható a *Koreográfia-szerű táncok* és a *Szövegmegjátszás* típusában. A *Koreográfia-szerű táncok* játékaiban színpadi elemek jelennek meg; több játék összefűzése, a hagyományban nem található, de a színpadi gyakorlatból jól ismert motívumok, mesterkélt töltőszövegek stb. Egyes leírásokban szerepel is, hogy az összeállítást színpadon adták elő, vagy óvodában, iskolában tanulták. A pedagógus vagy a tánctanító közreműködése jól érezhető bennük. A típus egyik szöveg-altípusa a *Kis kacska fürdik* (2 változat), amely belső szövegmotívumként 3 további változatban is megjelenik. A *Szövegmegjátszás* típusában olyan változatok találhatók, amelyek szerint a dalba foglalt tevékenységeket el kell játszani. Ez a magyar néphagyománytól teljesen idegen, didaktikus megoldás valószínűleg pedagógiai törekvések eredménye. A csoportba tartozó szövegek között 2 esetben belső motívumként a *Kis kacska fürdik* is megjelenik.

A párválasztó körjátékok sorába tartozó *Fehér liliomszál* típusban – mint említettük – a *Kis kacska fürdik* szöveg-altípust képez (8 változat), és belső szövegmotívumként előfordul a *Haj, szénája, szénája* (10 változat), a *Héla, héla, héluska* (6 változat), a *Hajlik a meggyfa* (3 változat), a *János úr, János úr* (3 változat), a *Papró-*

¹⁹ Dömötör Tekla, *A népszokások költészete* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1974), 151.

zsa, ibolya (2 változat), a *Kendermorzsa* (2 változat), az *Elvesztettem zsebkendőmet* (2 változat), a *Tulipán, tulipán* (2 változat), a *Mit mos, mit mos* (2 változat), a *Zöld fű, zöld fű* (2 változat) és az *Egy ágy hagyma* (1 változat) szövegtípusokban, valamint egyedi szövegekben (4 változat). A leánykérő játékok *Most viszik, most viszik* típusában belső szövegmotívumként fordul elő (2 változat).

Egyes játéktípusok egyedi adataiban is megtalálható a motívum, így a *Vízben guggolás*, a *Sima fogó*, illetve a *Mondogató/Láncvers* típusaiban. A leánykérő játékok további három típusában is előfordul egyedi szövegekként. Az állatmondókák között elsősorban a *Kacsa/Réce* típusban keresnénk: ott nincsen ilyen szöveg, de a csókához, illetve a libához szóló mondókákban megjelenik belső motívumként.

2. Dallamok

A párválasztó körjátékok *Kis kacska fürdik* típusa egyike azoknak, amelyekben az altípusokat dallamok szerint volt érdemes kialakítani. Írásunkban azonban nemcsak ezt, hanem a többi típus altípusaiban, belső osztásaiban, illetve az egyedi adatokban megjelenő dallamokat is vizsgáljuk.

A vizsgálatból természetesen kimaradnak azok az adatok, amelyekhez nincsen dallam. A hiány oka lehet a dallammal kapcsolatos érdektelenség (például nyelvészeti közlések esetében), vagy az, hogy a gyűjtő nem tudott kottát írni, illetve az adatközlő nem tudott énekelni vagy nem emlékezett a dallamra. Vizsgálatunk tárgya tehát az 528-ból 426 változat.

A dallam szerinti csoportosításhoz alapvetően Járdányi Pál kategóriáit²⁰ használtam. Fontos megjegyezni, hogy míg Járdányi dallamagokkal dolgozott, magam a dallam szerinti altípusok, belső osztások kialakításánál a dallamkezdő ütempárokat vettem figyelembe. Vannak olyan dallamkezdetek is, amelyek Járdányi rendjében, illetve a MNT I. kötetében nem szerepelnek; az 1951 előtt kialakított dallamrendtől nem is várható el, hogy az ütempárok dallamainak minden ma ismert fajtáját tartalmazza. A következőkben minden esetben a *Kis kacska fürdik* szöveghez kapcsolódó dallamról lesz szó, függetlenül attól, hogy az kezdő vagy belső motívum: a kezdőhang az ütempár kezdőhangját jelenti. A dallammotívumok alapegysége két negyed. A betűvel írt dallammotívumokban a negyedeket szóköz követi, a nyolcadok szóköz nélkül követik egymást; a *s l s m* tehát négy negyed, a *sssl s m* négy nyolcad és két negyed hangot jelez. A ritmusváltozatokat a következőkben a csoportok megállapításánál többnyire figyelmen kívül hagyjuk: a *s l s m*, *s sl s m*, *s sl ssm* stb. változatokat például egyaránt a *s l s m* dallamvonalnál tárgyaljuk. A csoportok elnevezése mögött zárójelben az azokban található változatok száma szerepel.

²⁰ Járdányi Pál, „A dallamok rendje”, in *A Magyar Népzene Tára I. Gyermekjátékok* (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1951). XXV–XXVIII.

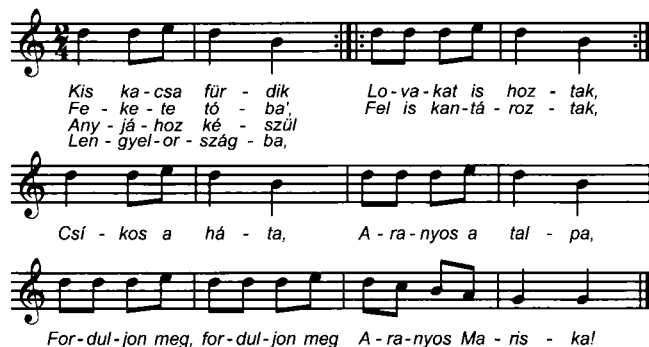
2.1 Kezdőhang: *so* (328)

A vizsgált adatok között 328 *so*-val kezdődő dallam található, ami azt jelenti, hogy a változatok túlnyomó többsége ebbe a dallamcsoportba tartozik, függetlenül attól, hogy a *Kis kacska fürdik* kezdő szöveg vagy belső szövegmotívum. A csoport a dallamvonal szerint tovább osztható.

2.1.1 *s l s m* dallamvonal (219)

A csoportban a szövegtől részben függetlenül, részben attól függően több ritmusváltozat is megjelenik. Ahol a kezdő szöveg a *Kis kacska fürdik*, ott *s l s m* vagy *ss l s m* (szinkópás kezdőritmus), ahol más, ott lehet *sssl s m* („Fürödik a ruca”) is.

Mikóháza (Zemplén)
AP 3453 i



Kis ka - csa für - dik Lo - va - kat is hoz - tak,
Fe - ke - te tó - ba', Fel is kan - tá - roz - tak,
Any - já - hoz ké - szül
Len - gyel - or - szág - ba,
Csí - kos a há - ta, A - ra - nyos a tal - pa,
For - dul - jon meg, for - dul - jon meg A - ra - nyos Ma - ris - ka!

2.1.2 *s xx s D* dallamvonal²¹ (12)

Az első ütemben a dallammozdulás többféle lehet: *s ff*, *s mf*, *s ml* vagy *s sl*. A lényeg itt a második ütemben a *DO*-ra való lelépés. Példánkban egy *s mf s D* kezdetű dallamot mutatunk be.

Rém (Bács-Bodrog)
LSZ 45870



Für - dik a ká - csa A - ra - nyos a há - ta,
Fe - ke - te tó - ba, E - züs - tős a tal - pa,
Any - já - hoz ké - szül
Len - gyel - or - szág - ba,
Sze - der - sze - mű szép Ma - ris - ka, For - dulj an - gyal - mód - ra.

²¹ A nagybetű az alsó hangot jelzi.

2.1.3 s s s l dallamvonal (22)

A dallam csak az ütempár végén mozdul fölfelé. A bemutatott példában a Kis kacska fürdik szövegmotívum (*Kis kutya fürödik* változatban) belső szöveg a *Mit mos, mit mos* kezdő szöveg után (lásd a kotta 5. sorának elejétől):

Somogy megye
Kiss Á/171.4

Mit mos, mit mos, Kis me - nyecs - ke,
In - tyet - pon - tyot, Var - ros kez - ke - nyő - ket,
Ha szél vol - nék, Fúj - do - gál - nék,
Ma - dár vol - nék, Röp - pen - te - nék,
Vi - szí, ba - bám, visz - lek, Té - ged el is vesz - lek,
Kis ku - tyá fű - rő - dik Fe - ke - te tó - ba,
Len - gyel mond - ja, Szép kis me - nyecs - ke!
Ezt ö - le - lem, ezt ked - ve - lem,
Ez az én é - des ked - ve - sem,
Jár - jad, ka - to - na, Hadd pő - rög - jön az ut - ca,
Szállj ki, Ma - rin - ka!

2.1.4 s s s s dallamvonal (14)

Egyes változatokban a dallam sem föl-, sem lefelé nem mozdul el az ütempár során:

Sé (Vas)
Békefi: Vasi/54

Kis guó - ca fű - rik Fe - ke - te tó - ba,

Ki az, ki az Len - gyel - or - szág - ba,
 Len-gyel mond-ja, len-gyel mond-ja, Szép pi - ros me - nyecs - ke,
 Ö - leld, a - kit sze - retsz!

2.2 Kezdőhang: mi (50)

A kezdő és belső motívumként egyaránt előforduló *Kis kacska fürdik* szöveghez sok esetben kapcsolódik *mi*-vel kezdődő dallamváltozat.

2.2.1 *m r D r* dallamvonal (25)

A *so*-val kezdődő ütempárok leggyakoribb *s l s m* dallamvonalának a fordítottját mutató *m r D r* a *mi*-vel kezdődő dallamok egyik legjellegzetesebb kezdő dallamvonal:

Boldog (P-P-S-K)
 LSZ 46960

Kis ka - csa für - dik, Dí - nom - dá - nom,
 Fe - ke - te tó - ba', Csak azt bá - nom,
 El - vi - szí fi - át, Hogy az u - ram,
 Len - gyel - or - szág - ba, Dísz - nó - pász - tor,
 Fáj a ku - tyám - nak a lá - ba, Szúr, szúr, szu - man - gér,
 Mert meg - szúr - ta a szal - má - ba',
 Szo - mo - rú a man - gér, Ha it - ta - tok, et - te - tek,
 In - nen u - gyan men - je - tek!

2.2.2 *m r m D* dallamvonal (7)

A dallamvonal a *s f s m* dallamvonalhoz hasonlóan egy kisebb és egy nagyobb lefelé lépésből áll.

Zsigárd (Pozsony)
 LSZ 79503

Kis ka - csa für - dik, Mosd - jál, len - gyel,
 Fe - ke - te tó - ba, Szép me - nyecs - ke,
 Any - já - hoz ké - szül,
 Len - gyel - or - szág - ba,

Ir - gi - ná - ni - or - go - ná - ni, Té - ged viz - lek tánc - ba,
 Nem me - he - tek, an - gya - lom, Mert a lo - vam sán - ta,
 Sán - ta lo - vam pa - ri - pa, pa - ri - pa,
 For - dul - jon meg Ma - ris - ka, Ma - ris - ka,
 Ma - ris - ká - nak tán - ca.

2.2.3 m f m r dallamvonal (11)

A s l s m dallamvonal „szűkített” formája; főként a dunántúli változatokban jelenik meg.²²

Rábaszovát (Sopron)
LSZ 21086

Kis ka - csa fűr - dik Fe - ke - te tó - ba',
 Any - já - hoz ké - szül Len - gyel - or - szág - ba,
 A - ra - nyos a há - ta, Fé - nyes a tal - pa,
 For - dulj meg, for - dulj meg, A - ra - nyos Ka - ti - ca!

2.3 Kezdőhang: DO (25)

2.3.1 D D s s dallamvonal (10)

A DO-val kezdődő dallamvonalak többsége kvint felugrással kezdődik. A D D s s dallamvonalhoz jellegzetes ritmika is tartozik: a népi játékdalokra jellemző kettes lüktetést itt hármas lüktetés váltja fel.

²² A Zenetudományi Intézet gyűjteményében mindössze egyetlen olyan adat található ezzel a dallamkezdettel, amely az északi dialektushoz tartozik.

Páskaháza (Gömör és Kis-Hont)
MNT I/1095

Kis ka - csa fű - dik Fe - ke - te tó - ba,
 Any - já - hoz ké - szül Len - gyel - or - szág - ba,
 Sí - kos a há - ta, Sá - ros a far - ka,
 For - dújj ki, ró - zám, Éggy a - rany - al - má - ba.

2. Szántottam gyépét, Vetettem gyöngyöt,
 Szédtem virágját, Hajtottam ágját.
 Néztem szeméjét. Mit nézél rajta?
 Nem fekszik halva, Egy szép viola* Gyönggyel van kirakva.

*A 3. sor 3-4. ütemének dallamára.

2.4 Kezdőhang: la vagy LA (18)

2.4.1 la-ról induló dallamvonal (4)

Az itteni dallamváltozatok ereszkedő jellegűek, mindegyiknek különböző a dallamvonala (*l lr d t, lsl s s, l sl s r, l sf m m*):

Fornos (Bereg)
MNT I/341

Kis ka - csa fű - dik Fe - ke - te tó - ba,
 Ké - szül a fi - á - hoz Len - gyel - or - szág - ba,
 Haj - lott á - ga, haj - lott, Ter - mett á - ga, ter - mett,
 Le - ve - li - be kis me - nyecs - ke, Vá - lassz, a - kit sze - retsz.

2.4.2 LA-ról induló dallamvonal: L L m m dallamvonal (6)

A dallam ugyanúgy a második ütem elején ugrik egy kvintet fölfelé, mint a *DD s s* dallamvonal esetében.

Zemplén megye
Kiss Á/271./4

Kis ka-csa fűr - dik Fe - ke - te tó - ba,
La - pos a tal - pa, Ma - gos a sar - ka,

Any - já - hoz ké - szül Len - gyel - or - szág - ba.
For - dújj ki, for - dújj ki, Két a - rany - al - ma!

2.5 Egyebek (81)

A *Kis kacsafürdik* szövegmotívumhoz kapcsolódó egyéb dallamok között található *so*-val (61), *mi*-vel (7), *LA*-val (8), *fá*-val (2), *ti*-vel (2) és *re*-vel (1) kezdődő változatok. A legtöbb a *so*-val kezdődők között található; az eddig említett nagyobb csoportokon kívül ezek között előfordulnak például a *s l s m* közeli változatai (*s l s r*, *s l s f*). A *mi*-vel kezdődő dallamok között is említhetünk az előbbieken tárgyalt motívumokhoz hasonlókat: a *m r D r* dallammotívumtól alig tér el a *m r m D r*, a *m r m D*-től a *m r m T* stb. A *LL m m* dallamvonalhoz igen közeli változat a *L m m m* és a *L m m r*; ez utóbbinak első négy ütempárját a *Kis kece lányom* szöveggel ismert dallam első felére éneklik. A további kezdőhangok (*fá*, *ti*, *re*) ritkák.

3. Szövegek

A szövegek elemzése két szempontból történt: egyfelől azt vizsgáltuk, hogy a motívumhoz milyen egyéb szövegek kapcsolódnak, másfelől pedig azt, hogy maga az alapmotívum milyen változatokban fordul elő.

3.1 A *Kis kacsafürdik* motívum szövegekörnyezete

A játékszövegek több fajtájára (köztük erre is) jellemző a sokféle szövegmotívummal való laza kapcsolódás, amelynek általában nincsen logikai alapja. A szövegmotívumok lehetnek játékszövegeknek és más műfajok (például lírai és szokásdalok) szövegeinek részei is: ez az, ami érdekessé teszi a motívum szövegekörnyezetének vizsgálatát, azoknak a motívumoknak a bemutatását, amelyek gyakran és jellemzően kapcsolódnak a *Kis kacsafürdik* motívumhoz.

3.1.1 Kapcsolódó motívumok a párválasztó körjátékokban

A motívum 528-ból 459 esetben szövegkezdőként jelenik meg, és ezeknek a változatoknak nagyobbik fele (259) párválasztó körjátékok kezdő szövege. A szöveget követő leggyakoribb motívum az *Anyjához készül Lengyelországba*, mégpedig a játékmódtól függetlenül. „Lengyelország említése a szövegben a lengyel-

magyar történelmi kapcsolatok emlékét idézi – Kiss Áron szerint I. László koráig visszamenően”.²³

Ezt gyakran követi a párválasztásra serkentő *Akit szeretsz, kapd be* motívum valamely változata, amellyel vége is lehet a szövegeknek, de további motívumok is követhetők, elsősorban az *Ezt szeretem, ezt kedvelem*, amely más párválasztó körjátékokban is gyakori.

Kis kacsa fürdik fekete tóba,
Anyjához készül Lengyelországba,
Lengyel mondja, lengyel mondja, szép piros menyecske,
Öleld, akit szeretsz.
Ezt szeretem, ezt kedvelem,
Ez az én galambom.

Salomvár (Zala); LSZ 11133

Másik lehetőség, hogy már az *Anyjához készül Lengyelországba* után egyéb párválasztó körjátékok motívumai következnek.

Kis kacsa fürdik fekete tóba,
Anyjához készül Lengyelországba,
Termett a meggyfa, hajlott az ága,
Hajlott ága hajlott, levelébe hajlott,
Kis menyecske, öleld, akit szeretsz!
Ezt ölelem, ezt csókolom,
Kit régen megszerettem,
Ridárom, dádárom, Sári gilicája,
Sürgom-forgom, Sári torkom, Sári madárkája.
Ég a gyertya, ha meggyújtják,
Azt a lányok szépen fújják,
Fújjad, fújjad, jó katona,
Hadd roppanjon Károly fia.
Az elején, az elején csak dobot üssünk,
A hátulján, a hátulján csak gyorsan menjünk,
Hopp ide, dombos, part alá, mocskos,
Co ki, vén bocskoros!
Van még a kertemben szép szedett rózsza,
Majd azt is megkötjük tárosi módra,
Zibordom-zábordom,
A pünkösdi rózsza kihajlott az útra,
Szedje föl a menyasszony, kösse koszorúba!

Forráskút (Csongrád); LSZ 48533

A *Hajlott ága hajlott, levelébe hajlott* változata a *Termett a meggyfa* szöveg nélkül is előfordul, például *Levelébe kis menyecske* formában. Az *Ég a gyertya, ha meggyújtják* gyakori belső szövegmotívum a Kis kacsa fürdik mellett más párválasztó körjáté-

²³ Borsai, „Népi gyermekjátékok, mondókák”, 40.

kokban is, akárcsak a *Fújjad, fújjad, jó katona*, amely általában *Járjad, járjad, jó katona* változatban jelenik meg. Az *A pünkösdi rózsa* szintén gyakori a párválasztó körjátékokban szövegkezdétként és belső szöveggként is. Ritka a lakodalomra való olyan egyenes utalás, mint a bemutatott szövegben a *Szedje föl a menyasszony*.

A *Kis kacska fürdik* motívumhoz további szövegmotívumok is kapcsolódhatnak, illetve az előző példában bemutatott szövegmotívumok más sorrendben is megjelenhetnek.

Fürödik a csóka a fekete tóba,
 Fiához készül Lengyelországba,
 Nyálával nyálazza, begyivel begyezi,
 Begyezd, begyezd, jó barátom, akit szeretsz, kapd el!
 Ezt szeretem, ezt kapom el, ez az én kedvesem,
 Szél lobogtatja, harmat hasogatja,
 Ha pénz volnék, pengénék, rózsa volnék, kinyílnék,
 Mégis talpon állanék, co ki, bocskoros!
 A pünkösdi rózsa kihajlott az útra,
 Én galambom, én violám, szakíts egyet róla,
 Lám, én szakasztottam, de elszalasztottam,
 Szelíd galamb helyett vadgalambot fogtam.
 Hajlik, hajlik a meggyfa, a tengeri Mariska,
 Drága gyöngyöske, szép piros menyecske,
 Ég a gyertya, ha meggyújtják, a menyasszonyt táncoltatják,
 Járjad, járjad, jó katona, hadd dobogjon ez az utca,
 Szállj ki, kis Pirokska!

Kárásztelek (Szilágy); AP 4726 c

A kárásztelki szövegben a megelőző példához képest új motívum a *Nyálával nyálazza, begyivel begyezi*, amely általában az *A nyulacska kicsike* szövegmotívummal együtt fordul elő, de itt anélkül jelenik meg. A *Ha pénz volnék, pengénék* főleg a kifordulós körjátékokban jellemző, de a párválasztókban sem ritkaság. A *Lám, én szakasztottam, de elszalasztottam* lírai dalok szövegéből került a játékdalba. Az *A pünkösdi rózsa* a kárásztelki változatban a *Hajlik, hajlik a meggyfa* és az *Ég a gyertya, ha meggyújtják* előtt jelenik meg; mindhárom motívum megtalálható a forráskúti szövegben is (l. 332. o.), de eltérő sorrendben. A lakodalomra való utalás Kárásztelken a menyasszony táncoltatásának említésével történik meg, s azt követi a *Járjad, járjad, jó katona* szöveg.

A következő szövegben további új motívumok találhatók. Az *Adjon Isten lassú esőt, Mossa össze mind a kettőt* eredetileg mágikus jelentőséggel bírt, párok összeéneklése volt analógiás varázslással:²⁴ ahogy a víz összesodor egymástól távolabb lévő tárgyakat, úgy mossa össze a szövegben említett leányt és legényt. A táncot itt nem a katona járja, a szöveg általános mulatságra utal. A *Tálat törtem, elroppantam* motívum lakodalmas szokásból származik. „[...] egyes helyeken a menyasszonytánc után, mikor a násznagy átadta a tálban összegyűlt pénzt a menyasszonynak, a tálat a földhöz vágták,

²⁴ Lásd Borsai, „Népi gyermekjátékok, mondókák”, 57.

s rá is tapostak, hogy annyi ideig tartson az új pár boldogsága, ahány darabra tört a tárgyér”.²⁵ Ugyanakkor ebben a változatban is megjelenik az *Anyjához készül Lengyelországba*; a *Ha pénz volna, csörgene* is megtalálható; a *Mégis kifordulna* világosan mutatja ennek a szövegrésznek a kifordulós játékokból való származását.

Kis kacsá fűrdik fekete tóba,
 Anyjához készül Lengyelországba,
 Haj, bögyem, bögyem, szép lánybarátom,
 Akit szeretsz, azt vedd be!
 Ezt szeretem, ezt kedvelem,
 Ez az én édesem,
 Adjon Isten lassú esőt,
 Mossa össze mind a kettőt,
 Táncra, a Tisza partjára!
 Ha pénz volna, csörgene, rózsá volna, illene,
 Mégis kifordulna.
 Kállóba fűjják, Debrecenbe járnak,
 A kassai lányok csak azt kiabálják,
 Kertem alatt fródiák, eredj ki pokolba!
 Tálát törtem, elroppantam,
 Szita, szita péntek, szillárom csüörtörtök,
 Dob szerda!

Sály (Borsod); AP 8950 j

További párválasztó szövegmotívumok is megjelennek a *Kis kacsá fűrdik* szövegkezdet után. Ilyen a *Haj szénalja, szénalja*, amely a lakodalomhoz kapcsolódik. Ha egy leány más faluban vagy a falu másik részében élő legényhez ment férjhez, a menyasszonyt kísérő násznép útját a legények szénakötéllal elköttették: azt úgy húzták keresztbe az úton, hogy ott átmenni nem lehetett. A vőfélynak kellett a kötelet karddal vagy fejszével kettévágni.²⁶ A lakodalomhoz kapcsolódik az *Annak adjuk a leányt, ki felkötö a kardját* motívum is: a lányt erős, bátor férfi kaphatja meg feleségül.²⁷ A típusban megtalálható egyéb szövegmotívumok lehetnek régi szokások vagy hiedelmek emlékét őrző töredékek, mint a *Három pénzt tettem a hegedűbe, Mégse mehettem az első táncba*, amely a zenészeknek való fizetés módját örökíti meg.²⁸

A párválasztó körjátékok *Fehér liliomszál* típusában a *Kis kacsá fűrdik* altípus-alkotó motívum is. Ilyenkor párválasztó és leánykérő motívumok követik vegyesen és különféle sorrendekben (*Győr János azt üzenté; Lánynak való a rózsá; Sötét az erdő; Hej, lapuja, lapuja; Hajlott ága, hajlott; Ezt ölelem, ezt csókolom*), sőt az egyik szövegben a kifordulós körjátékokra jellemző *Síkosa talpa* motívum is előfordul. A *Haj, szénája, szénája, Hajlik a meggyfa, Héla, héla, héluska, Paprózsá, ibolya, Kendermorzsa, János úr,*

²⁵ Uo., 64–65.

²⁶ Lásd Kiss, *Magyar gyermekjáték-gyűjtemény*, 517.

²⁷ Lásd Borsai, „Népi gyermekjátékok, mondókák”, 62., 64.

²⁸ Lásd uo., 57.

János úr, Egy ág hagyma, Elvesztettem zsebkendőmet, Tulipán, tulipán, Mit mos, mit mos, Zöld fű, zöld fű típusokban egyedi motívumláncolatokban fordul elő.²⁹

3.1.2 Kapcsolódó motívumok a kifordulós körjátékokban

A kifordulós körjátékokban az *Anyjához készül Lengyelországba* után a *Síkos a talpa* (*Csíkos a háta*) motívum valamely változata következik a hozzá kapcsolódó *Fordulj ki, fordulj ki* szöveggel.

Kis kácsa fürdik fekete tóba,
Anyjához készül Lengyelországba,
Aranyos a háta, ezüstös a tolla,
Fordulj ki, fordulj ki, aranyos Mariska!
Horgos (Csongrád); AP 8805 k

Számos változatban megjelenik a *Lovakat is hoztak* motívum.³⁰

Kis kácsa fürdik fekete tóba,
Anyjához készül Lengyelországba,
Lovakat hoztam, nyeregbe fogtam,
Síkos a lába, aranyos a talpa,
Fordulj ki, fordulj ki, aranyom ... (itt megnevez egyet).
Szihalom (Borsod); Magyar Nyelvtör/IX/334. l.

A szövegek többsége a *Fordulj ki* motívummal be is fejeződik, egy-egy változatban található a szöveghez tapadt más kifordulós (*Most jöttem Bécsből, Lánc, lánc, eszterlánc*) vagy egyéb (*Citrom-bitrom, de jó volna, Libamáj, rucamáj, Szita, szita, szűrőszita* stb.) szövegmotívumok.

3.1.3 Kapcsolódó motívumok vonulásokban

A vonulások szövegeiben a kezdetet általában a kifordulós körjátékokban található motívumok (*Síkos a talpa, Most jöttem Bécsből, Fordulj ki, fordulj*), ritkán a vonulások szövegeire jellemzők (*Hold, hold, fényes hold, Bújj, bújj, zöld ág, Gergely uram, nyiss kaput*) követik. Előfordulnak a leánykérésre, illetve lakodalomra utaló (*Hát téged, pajtás, voltak-e kérni, Már engem, látod, tízen kérettek, Gyújtottam gyertyát*), illetve párválasztó körjátékokra jellemző (*Fésülködjél meg már, Lengyelország, kis menyecske, Ezt szeretem, ezt kedvelem*) szövegmotívumok is.

Kis kácsa fürdik fekete tóba,
Anyjához készül Lengyelországba,
Széles a talpa, magas a sarka,
Fordulj ki, fordulj, két aranyalma,

²⁹ A játékok adatai és a szövegmotívumok kezdetei megtalálhatók a MTA Zenetudományi Intézet honlapján lévő JATEK adatbázisban.

³⁰ Összevethető a *s l s m* dallamvonalat bemutató mikóházi példa szövegével.

Hold, hold, fényes hold, kék kapud alja,
 Nyisd ki kapud, Gergely mester, vámot adok rája.
 Elment az én uram, bolond garófi
 Cserfába ojtott almát keresni,
 Bárcsak az Isten odavesztene,
 Hogy az én szívem ne keseregne,
 Hozná az Isten János deákot,
 Hogy varrna nékem piros csizmákat.

Alsófalú (Gömör és Kis-Hont); MNT I/1100

Ezekon kívül vannak olyan motívumok, amelyek a játékanyagban nem jellemzők, s elsősorban lírai dalok szövegeiben fordulnak elő: *Szántottam földet* (v.ö. a strófikus dalok között a *Szántottam gyöpöt* szövegkezdetű típusal), *Tudok szőni, tudok fonni, Ringasd, uram, a gyermeket, Elment az én uram, Fáj a kutyámnak a lába*. Mindezek a szövegekben vegyesen, keveredve fordulnak elő.

Kis kata fürdik fekete tóba,
 Anyjához készül Lengyelországba,
 Síkos a háta, sáros a lába,
 Egy arany alma fordul ki rajta.
 Hát téged, pajtás, voltak-e kérti,
 Már engem voltak tízen kérti,
 Mondjunk szerencsét árva fejünknek,
 Hogy a tíz közül melyikhez menjek!
 Gergely uram, nyiss kaput, számot adok róla,
 Tudok szőni, tudok fonni, tudok motollálni,
 Három orsó, hat gombolyag talán lesz egy párna (!).
 Ringasd, uram, a gyermeket, hadd menjek a bálba,
 Hadd ugorjak egyet-kettőt a piros csizmába.

Trizs (Gömör és Kis-Hont); LSZ 47130

Az egyéb játékmódokkal játszott szövegekben jellemző motívumok, illetve kapcsolódások nem jelennek meg; az eddigiekben felsorolt motívumok alkotják azok szövegeit is különféle kapcsolódásokban.

3.2 A *Kis kacsa fürdik* szövegmotívum

Az eddigiekből látszik, hogy a *Kis kacsa fürdik* igen sokféle szövegkörnyezetben megtalálható. A számos kapcsolódó szövegmotívum környezetében megjelenő motívumnak magának is sokféle változata van. Ezek egy része szövegváltozatnak tekinthető, más része szövegromlásnak.

3.2.1 Szövegváltozatok

Szövegváltozatnak tekintjük mindazokat a formákat, amelyek a *Kis kacsa fürdik* formától eltérően vannak megfogalmazva. Az eltérés megnyilvánulhat a

szórend változtatásában vagy más szóalakok, illetve rokon értelmű szavak használatában.

A szórend változtatása nem rejt magában sok lehetőséget: a *fürdik* kerül előre, a *kacsa* pedig mögé (*Fürdik a kacsa*). Annál több változat képezhető más szóalakok használatával. A *kacsa* helyett a szövegekben előforduló *kácsa*, *gacsi*, *gácsér*, *gece*, *góca*, *réce* és *ruca* kacsát jelent (a gácsér hím kacsát),³¹ a *kacsi*, illetve *kácsí* pedig kacsahívó szó.³² A *fürdik* helyett megjelenhet a *fürödik*, illetve *feredik* alak. További változatképzési lehetőségeket kínál fel a rokon értelmű szavak használata. Kacsa helyett a szövegekben más madarak is szerepelhetnek: elsősorban a csóka fordul elő számos változatban, de néhányban megjelenik a gerlice, egy-egy adatban pedig megtalálható a fecske és a kánya is. A *fürdik* helyett többször előfordul az *úszik*.

3.2.2 Szövegromlások

A Kis kacsa fürdik szövegmotívum hiedelemhátterével kapcsolatban már idéztünk Ipolyi Arnold és Kiss Áron írásaiból. Mára ez a háttér teljesen eltűnt, ami megkönnyítette a szövegek romlását: aki nem tudja, miért szerepel a szövegben egy adott szó, könnyebben helyettesítheti azt egy másikkal.

A *kacsa* romlásaként a változatokban megjelenik a *kátyó* – amelynek több jelentése is van,³³ de ebben a szövegkörnyezetben mindegyik értelmetlen –, valamint a *gácsa*, amelynek jelentése sincsen; talán a *kácsa* és a *gácsér* összeolvasztásával jött létre. A *Kis kece lányom* és a *Kis gece fürödik* hatására jöhetett létre a szintén értelmetlen *Kis kece fürödik*.³⁴ Értelmes szavakat tartalmazó értelmetlen változatok a *Fürdik a rózsa*, *Kis atya fürödik*, *Gácsér túri*, *Kis kacsa füge* és *Úszik a kútja*. Értelmes változatnak tűnik a *Kis kutya fürödik*,³⁵ a *Kis Kata fürdik*³⁶ és a *Kis kocsi fénylik*, de a szövegkörnyezet és a hiedelemhátter ismerete nyilvánvalóvá teszi, hogy ezek is szövegromlások. Mivel írásunk tárgya a Kis kacsa motívum, a folytatásokban megjelenő szövegromlásokkal itt nem foglalkozunk: számos közülük látható a példaként bemutatott szövegekben.

Összefoglalás

Írásunkban a Kis kacsa fürdik motívumot vizsgáltuk a játékmódok, dallamok és szövegek szempontjából. Négy tömb hét típuscsoportjának 36 játéktípusában fordul elő ez a motívum, ami széles körű elterjedtségét és nagyfokú kapcsolódási lehetőségeit mutatja.

³¹ Lásd *Új Magyar Tájszótár*, 2., 3., 4. kötet, szerk. B. Lőrinczy Éva (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1988, 1992, 2002).

³² *Új Magyar Tájszótár* 3, 14. l.

³³ Ételfajta, kacsó, illetve kátyú. Vö. *Új Magyar Tájszótár* 3, 153.

³⁴ Ugyanúgy karádi változat, ahogy a „Kis gece fürödik” egyik adata.

³⁵ Lásd a *s s s l* dallammotívumot bemutató kottában.

³⁶ Lásd a Kapcsolódó motívumok vonulásokban példái között.

A különféle játékmódokhoz való kapcsolódás igen sokszor esetleges, a szövegmotívum számos típusban mindössze egy-két adatban fordul elő. A teljesség kedvéért ezeket is felsoroltuk, de részletesebben csak azokat a játéktípusokat mutattuk be, amelyekben jellemző szöveg a *Kis kacsá fürdik*: ezek elsősorban a párválasztó körjátékok és a mozgásos ügyességi és erőjátékok típuscsoportjába tartoznak. A szövegmotívumhoz kapcsolódó játékok többsége párválasztó körjátékok; ezekben a motívum elsősorban kezdő szöveggént jelenik meg. Ezenkívül jellegzetes szövegmotívuma a kifordulós körjátékoknak, kevésbé jellemző, de említésre érdemes a guggolós körjátékokban, a *Tánc* és a *Páratlan* típusban, valamint a vonulásokban.

A motívum dallama is igen sokféle lehet. A változatok túlnyomó többségét *so*-val kezdődő ütempárra éneklik, ilyen kezdettel a gyűjteményben 16 féle dallamvonal fordul elő több változatban, ezeken kívül 19 egyedi dallamvonal; *mi*-vel és *DO*-val négyféle ütempár és öt egyedi dallamvonal, felső *la*-val, illetve alsó *LA*-val pedig négyféle ütempár és négy egyedi dallamvonal kezdődik. Ritkaság a *fa*, *ti* és *re* kezdőhang. Ez összesen 65 féle dallamvonalat jelent, amelyek közül a leggyakoribb a *s l s m*. A dallamok megoszlása kismértékben tájegységek szerint is mutat jellegzetességeket. Míg a *so*-val, felső *la*-val és alsó *LA*-val kezdődő dallamvonalak megtalálhatók minden tájegységben, a *m f m r* dallamvonal a főként a Dunántúl északi részében, a *m r D r* dallamvonal pedig az északi dialektusban található meg. A *DO*-val kezdődő változatok is az északi dialektusra jellemzőek.

Kapcsolódó szöveggént a változatok túlnyomó többségében megjelenik az *Anyjához készül Lengyelországba*, szövegromlás következtében olykor *Fiához készül Lengyelországba*, *Angyalok készülnek Lengyelországba* stb. formában. A további kapcsolódó szövegmotívumok egyik jellemző változata az elsősorban a kifordulós körjátékokban megjelenő *Síkos a talpa* motívum (akár szövegkezdő a *Kis kacsá fürdik*, akár belső motívum). A másik az elsősorban a párválasztó körjátékokban található *Ezt szeretem*, ami előtt és/vagy után más párválasztó motívumok is előfordulhatnak. A guggolós körjátékokban a *Kis kacsá fürdik* után párválasztó motívum következik, és nincs benne a guggolásra utaló szövegrész. A *Páratlan* és a *Szövegmegjátszás* típusokban a *Kis kacsá fürdik* után párválasztó körjátékok szövegmotívumai következnek, a fogócska-változatban ellenben a kifordulós változatra jellemző motívum, amelynek a végén megjelenik egy, a fogócska játékmódra utaló szöveg (*kapd el*). A vonulások szövegeiben párválasztó, kifordulós és vonulós motívumok egyaránt szerepelnek. A párválasztó körjátékok és a leánykérő játékok valamennyi típusában természetesen a párválasztókra és a leánykérőkre jellemző motívumok találhatóak a *Kis kacsá fürdik* előtt és után egyaránt, bár megjelenik közöttük a *Síkos a talpa* is, amely főként a kifordulós körjátékokra jellemző. Az állatmondókákban a libafürdetőkre jellemző szövegmotívum kapcsolódik a *Fürdik a csóka* szöveghez.

A vizsgálat során igazolódott, hogy a két jellemző (kifordulós és párválasztó) játék-változathoz két jellemző szövegváltozat tartozik. Ennek nagy jelentősége van a változatok beosztása szempontjából, mert igen sok lejegyzésből hiányzik a játék leírása, és tekintettel a számos játékmódra, amelyhez a szövegmotívum kapcsolódhat, szükség

van támpontra, amelynek alapján azok is beoszthatók. Mivel feltételezhetjük, hogy a ritkább játékmódokat (guggolás, vonulás, páratlan stb.) a gyűjtők igyekeztek rögzíteni, a játékleírás nélküli adatok valószínűleg a két jellemző játékmód valamelyikéhez tartoznak. A szövegmotívumok eligazítanak abban, hogy melyikhez.

A szövegalkulások vizsgálata megvilágítja a változatképződések módját, a szövegromlásoké pedig számos esetben fényt deríthet érthetetlen szövegek eredeti formájára (és jelentésére). Magyarazatot ad például a *Kis kocsi fénylik fekete tóba, Gácsér túri fekete szoba* és egyéb értelmetlen szövegek keletkezésére és eredetére.

Mindez nem jelent végleges eredményeket, hiszen a gyűjtemény nyitott, állandóan gyarapszik új gyűjtött és publikált változatokkal. A további archiváló munkát azonban az eddigi eredmények nagymértékben segíthetik, a gyűjtést pedig serkenteti is annak bemutatása, hogy korántsem éneklik és játsszák mindig mindenhol ugyanazt, ugyanúgy.

Irodalom

- Bakos József, *Mátyusföldi gyermekjátékok*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1953.
- Berze Nagy János, „Mese.” In: *A magyarság néprajza III.*, szerk. Viski Károly. Budapest: Kir. Magy. Egyet. Ny., ³1943, 226–289.
- Borsai Ilona, „Népi gyermekjátékok, mondókák.” In Dobszay László, *A magyar dal könyve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1984. 17–110.
- Dienes István, „A honfoglaló magyarok és ősi hiedelmeik.” In *Uráli népek. Nyelvrokonaink kultúrája és hagyományai*, szerk. Hajdú Péter. Budapest: Corvina, 1975, 77–108.
- Dömötör Tekla, *A népszokások költészete*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1974.
- Gágyor József, *Megy a gyűrű vándorútra I–II*. Budapest: Gondolat, 1982.
- Hoppál Mihály, „Az uráli népek hiedelemvilága és a samanizmus.” In *Uráli népek. Nyelvrokonaink kultúrája és hagyományai*, szerk. Hajdú Péter. Budapest: Corvina, 1975, 211–233.
- Igaz Mária, „Énekes-táncos gyermekjátékaink szövege, cselekménye, térformája és mozgása.” In *Magyar népi gyermekjátékok. Ének-zene szakköri füzetek 2.*, szerk. Borsai Ilona – Hajdu Gyula – Igaz Mária. Budapest: Tankönyvkiadó, 1980, 77–83.
- Ipolyi Arnold, *Magyar mythologia*. Pest: Heckenast, 1854, ²1929.
- Járdányi Pál, „A dallamok rendje.” In *A Magyar Népzene Tára I. Gyermekjátékok*, szerk. Bartók Béla – Kodály Zoltán, sajtó alá rendezte Kerényi György. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1951, XXV–XXVIII.
- Kiss Áron, *Magyar gyermekjáték-gyűjtemény*. Budapest: Könyvértékesítő Vállalat, 1984 (az 1891-es kiadása hasonmása).
- Lázár Katalin, „Játéktípusok. A játékok rendje.” In *Magyar néprajz VI. Népzene, néptánc, népi játék*, szerk. Dömötör Tekla. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1990, 544–647.
- Mitológiai Enciklopédia, I.*, szerk. I. Sz. Braginszkij et al. Budapest: Gondolat, 1988.
- Magyar Néprajzi Lexikon III.*, szerk. Ortutay Gyula. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1980.
- Magyar Nyelvtör 1–2 (1872–1873)*.
- Tátrai Zsuzsa, „A gyermekkor költészete.” In *Magyar néprajz V. Népköltészet*, szerk. Vargyas Lajos–Istvánovits Márton. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1988, 584–610.
- Új Magyar Tájszótár, 2., 3., 4. kötet*, szerk. B. Lőrinczy Éva. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1988, 1992, 2002.
- Vikár Béla (ford.), *Kalevala*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1959.

KATALIN LÁZÁR

A Duckling is Swimming

Play actions, melodies, lyrics

The duck is a leading character of the Creation in the beliefs of several peoples, among them the Finno-Ugrians (one of the language relatives of Hungarians). She is the one who takes soil from the bottom of the water, which will be the Earth inhabited by mankind. In the well-known epos of the Finns, the world is created from the egg of the duck.

The lyric motive “A duckling is swimming” has occupied Hungarian scholars for more than a century. The oldest variants found in the collection of plays and games of the Institute for Hungarian Musicology are publications from 1872. The figure of the duckling swimming in a black lake may originate in the figure of a helping spirit, having a significant role in the Creation as well. However, we do not have any direct information about the origin and meaning of the motive.

In this writing we deal with the actions, melodies and lyrics connected to this textual motive. Our research was based on 528 plays found in the collection of the Institute for Musicology, including this motive. The survey of them shows that this motive is found characteristically in turning out games and pair selection round games, but also in others: squatting round games, processions etc.

The motive of the lyrics is connected to several types of twin-bar melodies. While the majority of them begins on *so*, a number of variants starts with *mi mi*. Other beginning pitches also occur: although they are not negligible in number, they represent a minority compared to the others mentioned before.

As a the third question, the study examines the context of the lyrics motive. Next to it appear frequently the words “in a black lake” which may be considered as the second part of the motive. In the overwhelming majority of cases the continuation is “wanting to visit her mother in Poland”, the inclusion of which is independent of the action of the play. In pair selection round games this is often followed by a motive urging the selection and other motives often occurring in different kinds of pair selection round games. In the lyrics of turning out games there are different motives: mostly the characterization of the duckling (e. g. golden back and silvery feather) and following this the call for turning out. The paper also deals with the lyrics of other kinds of plays and examines which action is connected to which lyric motives. In the final section we give an overview of the variants of the motive and also the corruptions of the text.

The study proves the wide currency of the lyric motive “A duckling is swimming”. It is connected to several actions, several melodies and several other lyric motives. Searching the development of lyrics helps understand the way of developing variants, whereas searching the corruptions of the text may bring to light the original form and meaning of the lyrics.

KARÁCSONY ZOLTÁN

A kalotaszegi legényes műfaji-funkcionális változatai*

Az európai folklórtáncok táncműfajaiban és táncformáiban Martin György az eltérő módon érvényesülő improvizáció és a szerkezeti szabályozottság alapján négy fokozatot állapított meg: az individuális férfi szólótáncokat, az improvizatív páros-táncokat, a kollektív csoporttáncokat és szabályozott páros-táncokat.¹

Martin szerint a szólótáncok esetében a táncost sem a térhez, sem az időhöz, sem a környezethez való igazodás nem korlátozza. A történeti típusonként és regionális altípusonként más-más módon megvalósuló improvizációt egyedül a zenéhez való igazodás szabályozza. Összegezeként azt állapítja meg, hogy a „szabályozódás árnyalati fokozatait a műfaji sajátosságok és a zenéhez való illeszkedés együttes figyelembevételével határozhatjuk meg”.² Gyakorlatilag ugyanez az szemlélet jelenik meg Martin egy korábbi tanulmányában is, amikor azt hangsúlyozza, hogy a legényes tánc típusban az improvizációt két formai tényező szabályozza: a műfaji-formai jelleg, valamint a tánc és a kísérőzene kapcsolata.³

A konkrét táncelemzések⁴ esetében Martin a műfaji-formai szabályozó erőt vagy túlságosan általánosan értelmezi, vagy figyelmen kívül hagyja. Leszögezi ugyan, hogy a korlátlan improvizációs lehetőségekkel rendelkező, zömében individuális (szóló) legényes mellett létezik egy alkalmi jellegű, kollektív (csoportos) előadásmódú is, ahol a zenéhez való illeszkedés mellett a műfaji keret is szabályozó tényezővé válik, de ezt csak átmenetileg megszilárduló, szűkebb közösségben előforduló ideiglenes formának tekinti.⁵ E szabályozottabbnak tűnő alakzatok az

* A tanulmány az OTKA támogatásával készült.

¹ Martin György, „Rögtönzés és szabályozódás a magyar néptáncokban”, in *Népi kultúra – Népi társadalom XI–XII*, szerk. Ortutay Gyula (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1980), 415–420.

² Uo.

³ Martin György, „Egy improvizatív férfitánc struktúrája”, in *Táncstudományi Tanulmányok 1976–1977*, szerk. Kaposi Edit–Pesovár Ernő (Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozat, 1977), 264.

⁴ Martin, „Egy improvizatív férfitánc...”, 265–266.; Martin, „Rögtönzés és szabályozódás...”, 423–443.

⁵ Martin György, „Magyar táncdialektusok”, in *Magyar Néprajz VI.*, szerk. Dömötör Tekla (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1990), 441.

egyénileg előadott változatokból alakulnak ki, egy-egy generációra, kisebb közösségre jellemzők, egyszerűbb formakincsűek, s amint lehet, felbomlanak és alig hagyományozódnak.⁶

Tanulmányaiban Martin a fent említett elméletet a közép-erdélyi, azon belül a kalotaszegi legényes szerkezeti-morfológiai tulajdonságaival igazolja, amelyről több mint fél évszázada – gyakorlatilag táncfolklorisztikai felfedezése óta – az az elfogadott vélemény, hogy megőrizte a „legfőbb formai-strukturális jellegzetességét, a rögtönzött, egyéni előadást”.⁷

A *Rögtönzés és szabályozódás a magyar néptáncokban* című tanulmányában Martin a kelet-közép-európai improvizatív táncok kialakulását, fejlődését az egyetemes, azon belül az európai tánc történet sajátos folyamatába illesztette. A példaként hozott közép-erdélyi legényes táncok regionális változatainak kialakulását egy formai-szerkezeti tulajdonság (a hímnemű-nőnemű zárlatok) eltéréseiből eredeztette. Szerinte e „formai-szerkezeti különbségek végül következetes korrelációban jelentkeznek” a sűrű legényes két táji altípusának kialakulásában, illetve azok műfaji-funkcionális differenciálódásában.⁸

Keleten (a Mezőségeen és Maros-Küküllő vidékén) a legényes a kollektív hagyomány része, társadalmi jellegű, a férfiak csoportos megmutatkozásának eszköze. A nyugati altípushoz tartozó Kalotaszegen viszont e tánc szélsőségesen individualizálódott, s a bemutató funkciójú, egyénileg előadott, produkciós legényes dominál.⁹

Véleményem szerint Martin fenti elmélete elsősorban az általa gyűjtött, archivált és feldolgozott legényes táncfolklór akkori néprajzi jelenidejére, a 20. század második harmadára érvényes. Kalotaszegen a hagyományos paraszti táncfolklór gyökeres átalakulása tulajdonképpen Martinék szeme előtt játszódott le. A hagyomány a korábbi kollektív előadásmódú táncformát egyre inkább a specialisták, az arra rátermetteknak engedte át, akik versenyszellemük kibontakoztatásával egy produkciós jellegű táncot hoztak létre. Ugyanakkor későbbi műveiben¹⁰ Martin már óvatosabban fogalmaz. Megemlíti, hogy a kalotaszegi legényes a 20. század előtt valószínűleg kettes és csoportos formában is létezett, s a kizárólagos egyéni előadásmód csak kései jelenség.

Jelen dolgozatomban annak próbálok utánajárni, hogy miként alakult ki a magyar táncfolklorisztikának a kalotaszegi legényes műfaji-funkcionális tulajdonságaira vonatkozó ismeretrendszere. A paraszti táncosok a legényes előadásmódjára, társadalmi szerepére vonatkozó visszaemlékezései segítségével, valamint egy konkrét táncpélda elemzésével árnyalni kívánom az erről a témáról kialakított képet. Nem célkitűzése a dolgozatnak a román- és a nemzetközi szakirodalom

⁶ Martin György, „Ugrós-legényes tánc típus”, in *Magyar Néprajz VI*, szerk. Dömötör Tekla (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1990), 332.

⁷ Uo.

⁸ Martin, „Rögtönzés és szabályozódás...”, 439.

⁹ Uo., 440.

¹⁰ Martin György, „Tánc”, in *A magyar folklór*, szerk. Ortutay Gyula (Budapest: Tankönyvkiadó, 1979), 502, Martin, „Ugrós-legényes...”. 335.

férfitáncokra, és a kalotaszegi legényesre vonatkozó következtetéseinek figyelembe vétele, de a későbbiekben ez is elkerülhetetlen lesz.



A kalotaszegi legényes csoportos előadásmódú létezésére már az egyik legkorábbi szépirodalmi forrás is felhívja a figyelmet. Az 1920-as évek első felében megjelent, de a 17. században játszódó *Varjú nemzetség* című regényében Kós Károly érzéketesen, plasztikusan és néprajzilag hitelesen ábrázolja a tánc legfontosabb formai-funkcionális tulajdonságait.¹¹ E forrás annyira hűen mutatja be a táncosok felfokozott hangulatát és a nézők kíváncsi érdeklődését, hogy még azok az olvasók is el tudják képzelni, akik élő gyakorlatban sohase látták a legényest. Kós életrajzából tudjuk, hogy felesége a Nádas menti Türeből származott, s a második szülőföldjének választott Kalotaszeg falvaiban sokszor látta ezt a táncot, sőt részt vett országos hírének elterjesztésében is. Például Szentimrei Jenő éppen Kós Károly ösztönzésére és segítségével vitte színpadra a főleg kalotaszegi parasztok által előadott *Csáki bíró lánya* című népi balladáját.¹² Az 1930-as évek közepén alakult társulat az erdélyi nagyvárosokon (Kolozsvár, Nagyvárad stb.) kívül megfordult Budapesten is és olyan táncosok szerepeltek benne, mint Mátyás István „Mundruc”, illetve az a Gergely Ferenc „Köblösi” és László György „Náni” kiknek táncát a dolgozat végén mutatjuk be részletesen.

Ugyanezt a kollektív előadást ábrázolja a Kolozsvárott született Veress Zoltán két akvarellje is (*1–2. kép*). Mindkét festményen a zenekar előtt csoportosan táncoló gyalui legények járják a táncukat, sőt a *2. képen* a három központi táncos hasonló ollózó, vagy nagyugró jellegű motívumot táncol.¹³

A táncfolklorisztika első összefoglaló monográfiájában Réthei Prikkel Marián közli Bátty Zsigmondnak az 1900-ban Magyarvalkón készült két fényképét, amelyeken tisztán látszik, hogy az öt férfi „összestimmolt”, azaz egyforma figurát jár.¹³ E képek-

¹¹ „Valaki kiáltott valamit a muzsikásnak, mire az egyszerre félbeszakította a nótát, és másikat kezdett.

– A legényes – kelt a szó, és a táncosok körbehúzódtak. Középen maradt a térség, és Deritei István, a híres táncos egyedül maradt ott.

– No, lássuk, ki járja velem? – kiáltotta el magát, mire ketten ugrottak melléje. Egy még kellett volna, mert úgy szép az a tánc. A három legény lassú léptekkel járt körben:

– No, híresek, akad-é valaki? [...]

A három legény lassan sétált körbe, a muzsika tempós még. Egyik-másik legény menés közben cifrál egyet-egyét, aztán csak tovább, körben

A török síp hirtelen belesikolt, és a három sarkantyús, patkós csizma egyszerre csörren és koppan, a három pár tenyér egyszerre csattan. [...]

A három legény egymással szemben, egy helyben járja. A muzsika sebes [...] Aztán tempósan halkan szól tovább, és a három legény lépked ismét körbe csendesén.” Kós Károly, *Varjú nemzetség* (Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1981), 34–35.

¹² Szentimrei Jenő, „Jöestét, jóestét Csáki bíróénak”, *Művelődés* 1969/5 (1969): 39.

¹³ Réthei Prikkel Marián, *A magyarság táncai* (Budapest: Studium Kiadó, 1924), 171, 176.



1. kép. *Legények tánca 1898*. Gyalu (Kolozs m.)
Veress Zoltán akvarellje, (NM R. 17.786.)

ből az egyiket a Gönyey Sándor és Lajtha László a *Magyarság Néprajza* táncfejezetében is újraközlí.¹⁴ Innentől kezdve a sort sokáig lehetne folytatni. Gönyey Sándor Magyargyerőmonostoron, Tagán Galindsám Inaktelkén készített fényképein át az ismeretlen fényképész Magyarvistán az 1940-es években felvett lakodalmi táncot ábrázoló fotójáig (3. kép). Ezek a források túlnyomórészt csoportos vagy kettes előadásmódú legényesről tájékoztatnak.

Az 1940-es években született néprajzi monográfiák, tanulmányok táncrea vonatkozó említéseiből keveset tudunk meg a legényes műfaji-formai jellegzetességeiről. Kresz Mária és Csete Balázs nyárszói, Faragó József magyarkiskapusi gyűjtései leírják ugyan e tánc típus különböző szokásokba (karácsonyi ünnepkör, lakodalom stb.) való beágyazottságát, de arról, hogy milyen formában, hányan táncolják a figurást csak óvatos említéseket olvashatunk.¹⁵

¹⁴ Lajtha László–Gönyei Sándor, „Tánc”, in *A magyarság néprajza IV.*, szerk. Viski Károly (Budapest: Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1943), XXV.

¹⁵ Kresz Mária, „A fiatalság társas élete a kalotaszegi Nyárszón”, *Néprajzi Közlemények* 5 (1960/1): 104; Csete Balázs, „Karácsony és újévi népszokások a kalotaszegi Nyárszón”, *Néprajzi Közlemények* 5 (1960/1): 128; Faragó József, „Téli legényünnepek a kalotaszegi Kiskapuson”, in *Népismereti Dolgozatok 1981*, szerk. Dr. Kós Károly–Dr. Faragó József (Bukarest: Kritérium Kiadó, 1981), 144, 148, 152.



2. kép. *Legények tánca 1898*. Gyalu (Kolozs m.)
Veress Zoltán akvarellje, (NM R. 17.785.)

A táncfolklór iránt érdeklődő nagyközönség először az 1940-es években a *Gyöngyösbokrétás* mozgalom kalotaszegi csoportjainak (Inaktelke, Nádásdaróc, Kalotaszentkirály) budapesti bemutatóin találkozhatott élőben a legényessel. Gönyey Sándor az első táncfilmek készítője is itt ismerkedett meg a gyöngyösbokrétás csoportok táncaival. Későbbi táncgyűjtései során főleg ezeket a falvakat járva rögzítette a helyi táncokat.¹⁶

A modern szemléletű táncfolklórgyűjtés úttörőjének számító Molnár István, Gönyey Sándorral ellentétben, már nemcsak a gyöngyösbokrétás falvak táncait filmezte, hanem Kalotaszegen szinte mélyfúrásnak számító intenzív gyűjtést is végzett. A kalotaszegi táncokra, azon belül a legényesre az inaktelki tánccsoport első budapesti fellépésén figyelt fel. Két évvel később személyesen is elment a Nádás menti falvakba, köztük Inaktelkére¹⁷ is, ahol újabb táncfelvételeket készített. A mozgófilmre rögzített táncokat és „kísérőzenéjüket” az 1947-ben meg-

¹⁶ Pálfi Csaba, „A Gyöngyösbokréta története”, in *Tánc tudományi Tanulmányok 1969–1970*, szerk. Dienes Gedeon–Maác László (Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozat, 1970), 115–161.

¹⁷ Gönyey Sándorral közösen Budapesten rögzítette az akkori gyöngyösbokrétás csoport táncait, 1941. augusztus 18-án. MTA Ft.13. Az 1943. november 5-én az egeresi vasútállomás és Inaktelke közötti hegyoldalon, az úgynevezett Csutkó dűlőn készített táncfelvételeket.



3. kép. *Táncoló férfiak*. Magyarvista (Kolozs m.)
Ismeretlen fotós felvétele, 1940-es évek MFI NM F 155.434.

jelent *Magyar táncgyományok* című művében jelentette meg, amelynek tudománytörténeti újdonsága az, hogy az első olyan rendszerezett táncközlés, mely már nemcsak kiragadott motívumokat, hanem a filmre vett táncfolyamatokat is közölte. Összesen öt falu 14 táncosától 10 folyamatot rögzített, amikből négy kettes, vagy csoportos legényes. Mindezek ellenére könyvének néprajzi leíró részében erőteljesen hangsúlyozza a tánc bemutató, egyéni jellegét. „A kalotaszegi legényes a versengő férfitánc példája lehet. Magányosan áll ki a legény és körülötte szűk körbe csoportosul a »bírálóbizottság«, a sok kemény legény. [...] ez a táncforma valóban alkalmas a vetélkedésre. A tánc köré csoportosuló tömeg szinte merev, egyenes testtartást követel a táncostól, aki pillanatra sem veszi le a tekintetét az öt figyelő tömegről és tekintetükből olvassa ki ítéletüket, amely vagy még nagyobb erő kifejtésre, vagy a tánc abbahagyására készíti.”¹⁸ A műfaj-funkcionális tulajdonságok leírásánál viszont ellentmondásba keveredik a szerző, amikor azt állítja, hogy tánc elsajátítására csak a legkiválóbb férfiak képesek, „de a verseny láza azt eredményezi, hogy ebből a versenyből majdnem minden legény kiveszi részét.”¹⁹

¹⁸ Molnár István, *Magyar táncgyományok* (Budapest: Magyar Élet Kiadó, 1947) 343.

¹⁹ Uo., 344.

Molnár a táncközléseknél is figyelmen kívül hagyta a kettes és csoportosan előadott változatokat. A kettesben előadott türei legényes motívumait közölte ugyan, de a táncfolyamatok teljes közreadásánál már nem szerepeltette őket. A hasonlóan kettes formában előadott inaktelki figurásnál a két táncos folyamatát külön-külön írta le, mintha nem egyidejűleg táncoltak volna.²⁰ A szintén kettes mérai legényesnél pedig a Tömény ragadványnevű cigány táncost egyszerűen meg sem említette.²¹ Végül a négy inaktelki legény által járt táncot csak újabban előforduló, idegen hatásként értelmezte, s a színpadra állító személy ízlésvilágát vélte felfedezni benne.²²

Molnár István közlésmódja és interpretációja nagymértékben és sokáig meghatározta a táncfolklorisztikának a kalotaszegi legényes műfaji-funkcionális jellegzetességeiről kialakított képét. Lugossy Emma *39 verbunktánc* című könyvének néprajzi jegyzeteiben a magyarkiskapusi legényes jellemzésénél Gönyey Sándor lényegében Molnár véleményét ismétli.²³ Az 1970-es évek végéig Martin György is a bemutató célzatú, egyéni előadásmódú legényest állította előtérbe.²⁴ Szerinte, ha csoportosan is járják, egymáshoz akkor sem igazodnak, s minden táncos a saját figuráját táncolja.²⁵

Kürti László az 1980-as elején a kalotaszegi legényes hagyományt az angolszász *szociálanropológia módszerével* kutatta.²⁶ A szerző a helyszínen tapasztalta a legényes társadalmi beágyazottságát, a táncos előadásmód sokféleségét, a különböző generációk eltérő legényes-értelmezését és értékpreferenciáját. A szerző elsősorban arra volt kíváncsi, hogy milyen *kontextusban*, szokáskörnyezetben jelenik meg a legényes, hogyan viszonyulnak e tánchoz a táncosok és a nézők, hogyan kell „szépen táncolni a figurást”. Megállapításai a legtöbb esetben helyesek voltak, viszont sok esetben hiányoztak mögülük a háttérinformációk. Mindezek ellenére a dolgozat végén feltett kérdései igen találóak: Miért van a legényesnek ekkora presztízsértéke? Miért kell a táncosokat következetesen és állandóan megbírálni? Mit és kinek bizonyítanak ezek a negyvenes-ötvenes éveik között lévő kenyérkereső és családfenntartó férfiak? Önmaguknak? Másoknak? Sajnos mindezek megválaszolatlan kérdések maradtak. Kürtinek a legényes *rites de passage* jellegét kiemelő következtetése túl általános, s nem veszi figyelembe a tánc polifunkcionalitását.

²⁰ Uo., 360–363.

²¹ Uo., 345, 348.

²² Uo., 363.

²³ Gönyey Sándor, „Néprajzi jegyzetek”, in Lugossy Emma, *39 verbunktánc* (Budapest: Zeneműkiadó, 1954), 124.

²⁴ Martin György, „Kalotaszegi legényes”, *Táncművészeti Értesítő* 3 (1967): 126–129. 127; Martin György, *Magyar tánc típusok és táncdialektusok* (Budapest: Népművelési Intézet, 1970–1972), 56, 230; Martin György, *A magyar nép táncjai* (Budapest: Corvina Kiadó, 1974): 32, 64; Martin György, „Kalotaszegi táncok”, in *Magyar Néprajzi Lexikon II.*, szerk. Ortutay Gyula (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1979), 748.

²⁵ Martin György, „Egy erdélyi férfitánc szerkezeti sajátosságai”, *MTA I. oszt. Közleményei* 23 (1966): 212.

²⁶ Kürti László, „The Bachelors’ Dance of Transylvania”, *Arabesque* 8/6 (March–April 1983)

A kettesével vagy csoportosan járt legényesről a későbbi szakirodalomban csak szórványosan említések találunk.²⁷ Az ünnepi szokáskörnyezetben (karácsonyi, esküvői, keresztelői templomozás után) táncolt legényesről is kevés híradást²⁸ olvashatunk, pedig e rituális alkalmazás akár külön monográfia témája is lehetne.



Amikor a két világháború között Mátyás István a mezőszegi Kendilónán rácsodálkozott a helyi legények kollektív férfitáncára, akkor ez a fajta előadásmód saját környezetében már nem volt divatos. A többi magyarvistai részes arató férfival együtt ő is elment a kendilónai magyarok vasárnapi táncába, s amikor a *tánccikluskezdő sűrű legényes* zenéjére „minden fiú felállott a lány mellől”, és kollektíven kezdte el járni a férfitáncát, ő is beállt a táncba. Meglepődve észlelte azonban, hogy a kendilónai legények sem térben, sem motívikában nem igazodtak egymáshoz. Mindenki, mint a „*cserebogár össze-vissza*, ahun állott, ahun felállott a padról nekikezdett táncolni”, s „amit ű tudott, azt csinált”.²⁹

Pedig a kalotaszegi legényest ábrázoló legkorábbi ikonográfiai forrás (lásd az 1–2. képet) hasonló jellegű kollektív tánccikluskezdő férfitáncról ad tanúságot. A Kalotaszeghez sorolt, de sok tekintetben átmeneti területnek tekinthető Tordaszentlászlón még a 20. század második felében is sikerült egy csoportos formájú legényest filmre venni,³⁰ amelyen öt férfi, miután rögzítették egyéni táncukat, két alkalommal is közösen járta el táncát (4. kép). Alaposan megfigyelve a táncfolyamatokat bizonyos szabályszerűséget állapíthatunk meg. A tánc szerkezete a következő:

$$A_1 B_1 C_1 A_2 B_2 C_2 A_3 B_3 C_3 A_4$$

részletebben:

$$A_1 (a_1 a_2) B_1 (b_1 b_2 b_3) C_1 (c_1) A_2 (a_3) B_2 (b_4 b_5 b_6) C_2 (c_2) A_3 (a_3 a_4) \\ B_3 (b_7 b_8 b_9) C_3 (c_3) A_4 (a_5)$$

Az A részben a táncosok kis kört alakítva az óramutató járásával ellenkező irányba sétáltak, s közben a zene tempójára tapsoltak. Egy-egy táncos színezhette ezt a

²⁷ Kürti László, „Juhmérés és henderikázás Magyarlónán”. *Ethnographia* 48 (1987/2–4): 389.

²⁸ Pesovár Ferenc, *A magyar nép táncélete* (Budapest: Népművelési Intézet, é.n.), 50; Karácsony Zoltán, „Táncok egy inaktelki lakodalomban 1991. szeptember 7–8-án”, in *Martin György emlékezete*, szerk. Felföldi László (Budapest: Magyar Művelődési Intézet, 1993), 148.

²⁹ Mátyás István (1911) Magyarvista, idézi Martin György, *Mátyás István „Mundruc”*. *Egy kalotaszegi táncos egyéniségvizsgálata* (Budapest: Planétás Kiadó, 2004), 81.

³⁰ MTA ZTI Ft. 693. sz. film. Gyűjtötte Martin György, Kallós Zoltán és Tamás Vass Mária 1969. április 20-án. Táncolta Csányi László (1908), Ambrus Ferenc (1904), Laczi Pap János (1898), Csányi Mihály (1904) és Tamás Veress Márton (1905) A táncot Kovács Simon 'Buraló' és zenekara kísérte (Mgt.2025B)



4. kép. *Közös legényes*. Tordaszentlászló (Kolozs m.)
Kallós Zoltán 1969. MTA ZTI Tf. 24.309.

körbejárást a haladás *szükségyszerűsége* miatt egyszerűbb sarkazó, bokázó motívumokkal.³¹ Régebben Magyarvistán is, amikor „négyen fogtak neki táncolni, s aztán mentek kereken, tapsolgattak, s akkor mikor a nótának [vége volt] tapssal is zárták le a nótát”. A szólótáncnál ennek a bevezető jellegű sétának már nem látták értelmét: „aki egyedül táncol eztet nem igen csinálja..., mer’ azt azér’ csinálták ük, hogy aztán egyszerre kezdjék meg a táncot.”³²

A bevezető rész után a kör középpontja felé fordulva, kezdődik maga a tánc: „Akkor aztán egyszerre az egész kezdett így csinálni, a figurákat.”³³ E figurákat a motívumok főbb morfológiai jellegzetességei alapján két csoportba (B-C) oszthatjuk. A B részben sarkazó-bokázó, lábkörző viszonylag szűk amplitúdójú figurázó motívumokat táncolnak, ezek dinamikai határfoka viszonylag alacsony. A C részt csapásoló motívumok töltik ki, hogy utána újra elkezdődjön a sétáló-bevezető rész. A B-C részben a pontok-szakaszok struktúrája a kalotaszegi legényesre jellemző *abbc* szerkezetű, a záratok az esetek többségében nőneműek, azaz a záróütem második, mellékhangsúlyos

³¹ Ugyanerről a bevezető jellegű körbejárásról olvashatunk Kós Károly táncjellemezésében is (lásd a 10. jegyzetet).

³² Mátyás István (1911) Magyarvista, idézi Martin, *Mátyás István „Mundruc”*, 111.

³³ Uo.

negyedére esik a ritmikailag-plasztikailag hangsúlyos záró mozdulat. Ez alól a sétáló részt megelőző csapásoló szakaszok zárlatai sem jelentenek kivételt.

A szólisztikus kalotaszegi legényesekkel összehasonlítva a csoportos formában két szerkezeti szinttel többet állapíthatunk meg. Az eddigi motívum-szakasz (pont)-táncfolyamat szinteken túl egy több pontból álló *rész* (bevezető séta, figurázó, csapásoló), és a részek (ABC) összességét jelentő *tétel* fogalmát is be kell vezetnünk. Ez a jelenség a közép-erdélyi sűrű legényesek másik két regionális altípusa felé mutat. A figurázó-csapásoló pontok rondószerű ismétlődése a mezősegi sűrű magyarokkal³⁴, a táncfolyamat hármas tagozódása pedig a Maros-Küküllő menti pontozókkal mutat rokonságot.³⁵ Hasonló táncéptkezési elv a páros táncoknál is megfigyelhető.³⁶

A csoportos előadásmód tárgyalásánál nem szabad elfeledkezni a Közép-Erdélyben divatos úgynevezett *vidékbe járás* gyakorlatáról sem. Ez néhány legény más falvak táncalkalmának meglátogatását jelentette. Ilyenkor az idegen legényeket illem szerint az úgynevezett *kezesek* fogadták, s a legjobb táncos lánnyal „kínálták meg” egy tánc erejéig.³⁷ Ha több (3-6) legény vett részt valamelyik szomszédos falu táncmulatságán, akkor mind a hazaiak, mind az idegenek részéről felmerült az együtt-táncolás igénye is. Az együtt-táncolás történhetett kettesével, vagy hármasával, attól függően, hogy melyikhez voltak jobban szokva.³⁸ Ez a fajta megmutatkozás a közösségi identitás megerősítésére is szolgált, s a legény – és faluközösségek versengéseként is értelmezhető. A közös- és egyéni legényes tudása, illetve nem tudása akár konfliktushoz is vezethetett. Az inaktelki Kalló Ferenc elmesélése alapján³⁹ a szom-

³⁴ Martin, „Rögtönzés és szabályozódás...”, 438.

³⁵ Fügedi János, „Táncszerkezet és motívumhasználat Jakab József pontozóiban”, in *Zenetudományi Dolgozatok 2004–2005*, szerk. Sz. Farkas Márta (Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 2005), 274–276.

³⁶ Karsai Zsigmond–Martin György, *Lőrincréve táncélete és táncai* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 1989), 312–313; Nagy Judit, „Egy szabolcsi csárdás szerkezete és jellemzése”, in *Zenetudományi Dolgozatok 1984*, szerk. Berlás Melinda–Domokos Mária (Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 1984), 169–170.

³⁷ Erdélyben és más vidékeken (például Szatmárban) az idegen legénynek a táncszervezők (kezesek) táncpartnert vittek. A kezesek a lánnyal táncoltak egy keveset az idegen férfi előtt, azután adták át neki. (Pesovár, *A magyar nép táncélete*, 59, Karsai–Martin, *Lőrincréve táncélete és táncai*, 28–29)

³⁸ Gergely János (1938) Inaktelke apja Gergely Ferenc táncélményeiről, idézi Karácsony Zoltán, „Az inaktelki Gergely János táncra vonatkozó visszaemlékezései”, in *Táncstudományi Tanulmányok 1994–1995*, szerk. Szudy Eszter (Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége, 1995), 158–159.

³⁹ Vidékbe, vidékbe, persze. Vót egy Ricsa nevezetű, alatt a faluvégen lakott [...] Elég a hozzá, hogy elmegyünk Mákóba, jön a Ricsa is, még vótak. Osztán... figurás nem vót több csak én, s ü. Osztán táncoltunk. Tanált ott. [...] Osztán ott lehetett jól férni. Na osztán ott táncoltunk Ricsával, ő... Mikor jöttünk haza, meghajigáltak, a mákai legények. [...] Jövünk fel az utcán, persze, sötét lehetett, éjfél lehetett, vagy éjfél után. Jövünk felfelé, ezen a mákai utcán, [...] És aztán mikor jövünk haza halljuk, hogy kopp a kü leesik, előnkbe, hátulra. Ne te ne, mi jóisten, mondom, mondom Ricsának, te hajigálnak meg minket a fiatalok. Hát bírtunk mik többet, mint úk. Bosszúállás vót. [...] Nem tudtak táncolni figurást, egyáltalán. [...] Meghajigáltak vacakul. Ez igaz vót, nem, nem vót mese. De nem sikerült a találás, nem igen találtak el. Elszaladtunk, eljöttünk haza osztán.” Kalló Ferenc „Molnár” (1923) Inaktelke 2009. október 9. Gyűjtötte és lejegyezte Karácsony Zoltán.

szédos Mákófalva legényei hazafelé mentükben kővel hajigálták meg őket, mert a helyiek lemaradtak a legényes versenyben.⁴⁰

A közös legényes igénye nemcsak más, idegen környezetben merülhetett fel. Egy faluközösség egy-egy legénygenerációja is létrehozhatott hasonló formációkat. Az ilyen közös, összehagykorolt táncforma az egyívású, közös falurészekből származó legényeknél gyakoribb, mint a rokonok (testvérek, szülők) között. Az inaktelki Gergely Ferenc emlékei szerint is apja és két nagybátyja csak egyetlen alkalommal táncoltak együtt, aminek oka talán a fiútestvérek közötti nagy korkülönbség is lehetett.⁴¹

A kollektív előadásmód a legényes alapvető *strukturális jellemzőit nem érintette*, legfeljebb színezte, továbbszőtte azokat. Az egyöntetűséget csak a záratok összecsengése és a szakaszok, tételek bizonyos összehangolása szolgálta. Viszont a györfyalviak színpadias, megkoreografált legényese csodálattal vegyes idegenkedést váltott ki Mátyás Istvánból. Hatásosságát és látványosságát elismerte ugyan, de a paraszti tradíciótól távolinak tartotta.⁴²

A korábbi csoportos előadásmód valószínűleg a 20. sz. elején bomlott fel kettes, majd egyéni, szólisztikus táncformákra. Mindkét formában feltételezhetünk már egyfajta versenyszellemet, bár a mögötte álló, szinte minden részletet ellenőrző-korlátozó tradíciót és a *folklorizációs szűrőt* sem hagyhatjuk figyelmen kívül. A faluközösség a legényes hagyományba már nem vonta be minden tagját, bizonyos tekintetben specialistáknak engedte át a tradíció képviselését, de annak *kontrollját* sohasem engedte ki kezei közül. Gergely János visszaemlékezése szerint: „[...] ahogy a legényes felcsendül, valamelyik jó táncos egyedül – esetleg barátjával, akivel körülbelül egyenlő tudású – táncolja a legényest. Utánuk következik a másik táncos, esetleg a másik táncospár, és ez így tovább, kialakul körülöttük egy szűk kör, amely figyeli a táncosnak minden mozgását [...] és nagyon hozzáértő ez a szűk kör: minden tánc után röviden fejezi ki véleményét, egy-két szóval, de az a valóságnak megfelelő, és azt nagyon figyelik a táncosok, és igyekeznek kiérdekelni a jó véleményt.”⁴³

A kettes formájú „szembetáncolásnak” többféle funkciója lehetett. Ha két ember barátságát, összehangoltságát akarta hangsúlyozni, akkor a motívumokat, szakaszokat kigyakorolták, *egymáshoz igazították*. Ha nem is tudtak minden motívumot, táncszakaszt egyformán eltáncolni, de azért figyelték egymást, megpróbálták

⁴⁰ Bár táncosunk felesége szerint inkább azért dobálták meg őket, mert a helybeli lányokkal is szóba álltak. A párbeszéd így hangzott: „K. F-né: Ki tudja beszéltek a leányokkal s azér’. K. F.: Há’ nem ippen azér’, de... K. F-né: Há’ azér’. K. F.: Nem azér’ vót, nem azér’. Bosszúállás vót, mer’ űk nem tudtak táncolni... K. F-né: Há’ azér’, azér’... K. F.: ... lyeánnal se tudtak úgy, közzel se, de osztán legényest egyáltalán egy se.” Kalló Ferencné sz. Balázs Erzsébet (1936), Kalló Ferenc „Molnár” (1923) Inaktelke 2009. október 9. Gyűjtötte és lejegyezte Karácsony Zoltán. (függ. 8)

⁴¹ Gergely János (1938) Inaktelke apja Gergely Ferenc táncélményeiről, idézi Karácsony, „Az inaktelki Gergely János...”, 156.

⁴² Mátyás István (1911) Magyarvasta, idézi Martin, *Mátyás István „Mundruc”*, 79–80.

⁴³ Gergely János (1938) Inaktelke. Gyűjtötte és lejegyezte Végvári Rezső. 1973. MTA ZTI AKT. 909.

„összestimmolni” táncukat.⁴⁴ A táncfolyamat végére igyekeztek mindezt egy hatásos motívummal még inkább nyilvánvalóbbá tenni.⁴⁵ Ilyenkor a nagyobb gyakorlattal rendelkező táncos igazodott társához, aki sokszor a viszonylag gyors zene ellenére egy táncszakaszon belül is tudott motívumot váltani, ha észrevette, hogy a vele szemben táncoló mást kezdett járni.

A kettes legényes lehetett verseny is. Egy vetélkedés akár több szakaszban is lejátszódhatott, s ilyenkor, ha valamelyik táncos olyan figurát, tudott járni, amilyet a másik nem, akkor az feladta, alulmaradt a versengésben.⁴⁶ A kiváló táncosok tudatosan törekedtek arra, hogy kialakítsanak egy-egy olyan motívumfűzést, amit csak ők táncolnak, amivel a verseny alkalmával az ellenfelet „le lehet táncolni”. Ezekre a táncos nagyon vigyázott, félt, hogy a nyertes figuráját senki el ne lopja.⁴⁷ Ezeket a „nyerő” figurákat nem tanították meg másoknak, megpróbálták családon belül örökíteni.⁴⁸ Például az inaktelki Gergely Jánosnak azért nem sikerült egy látványos pontot átmentenie, mert nagybátyja inkább fiaira szerette volna hagyni azokat.⁴⁹ Ennek viszont ellentmond az a tény, hogy az apák ritkán tanították fiaikat a legényes táncra. „Engem idesapám nem tanított táncolni. Úgy tett mintha nem törődne az igyekvéssel, de észrevettem, hogy rajtam van a szeme.” – emlékszik vissza Gergely Ferenc.⁵⁰

A táncosok kitérhetek a „párbaj” elől,⁵¹ ha a táncoló közösség közeli rokonokat, túl nagy korkülönbséggel rendelkezőket, jó barátokat kényszerített legé-

⁴⁴ Mátyás István (1911) Magyarvista, idézi Martin, *Mátyás István „Mundruc”*, 111, 112.

⁴⁵ Uo., 111. Valamint lásd még a közölt táncfolyamat V. szakaszát.

⁴⁶ Gergely János (1938) Inaktelke, idézi Karácsony, „Az inaktelki Gergely János...”, 160–161.

⁴⁷ Az inaktelki Gergely Ferenc egy gyalui cigányzenész egyik mutatós pontját próbálta ily módon elcseni, de saját bevallása szerint ez csak félig meddig sikerült. Gergely János (1938) Inaktelke, idézi Karácsony, „Az inaktelki Gergely János...”, 157.

⁴⁸ Vasas Samu, „Örségváltás a hagyományápolásban”, in *Korunk Évkönyv 1979*, szerk. Herédi Gusztáv (Kolozsvár-Napoca, 1978), 177.

⁴⁹ Gergely János (1938) Inaktelke, idézi Karácsony, „Az inaktelki Gergely János...”, 160.

⁵⁰ Gergely János (1938) apja Gergely Ferenc táncélményeiről, idézi Karácsony, „Az inaktelki Gergely János...”, 156.

⁵¹ „Sok esetben a közvélemény rákényszeríti, szembeállítja a különböző korosztályokat egymással. Így megtörténik, hogy apa a fiával kerül szembe. Persze ilyenkor azt igényelné az a bizonyos szűk nézőkör, amelyik körülötte, a táncosok körül csoportosul, hogy versengésszerűen történjen apa és fiú között is ez a tánc, hát ez néha megtörténik, néha pedig a fiú, mondjuk a szülői tiszteletből pontosan követi – és ez sikerül is – az apját a táncban, tehát ugyanazt a táncmotívumot veszi át, amibe az apja a kezdeményező. Gergely János (1938) Inaktelke. Gyűjtötte és lejegyezte Végvári Rezső. 1973. MTA ZTI AKT. 909, „...egymással táncoltunk szembe. Ű is, mer’ tudtam, amit Ű tudott, osztán, amit nem tudott azt nem csináltam, nem csináltam. [...] Mer’ a Ricsa, a Ricsa 16-beli születés vót, korosabb vót, mint én sokkal. [...] Ott nem ellenkeztünk. [...]”

K. Z.: És Feri bácsi, az fontos volt, hogy ha fölállt két férfi táncolni, két ember /.../ hogy ki született előbb?

K. F.: Nem vót, egyáltalán, nem vót, nem vót. /.../ Nem, nem vót az. Nem vót irányadó az, egyáltalán nem vót. Csak én resteltem, hogy ott, ha fiatalabb vótam, hogy kerüljek elejibe. Nem akartam. Mikor félbehagyott, akkor mentem én tovább az én | tempóimmal, amit... mer’ vót többlet tudásom.” Kalló Ferenc „Molnár” (1923), Inaktelke 2009. október 9. Gyűjtötte és lejegyezte Karácsony Zoltán.

nyes versenyre. Az alkalmazkodás nem jelentett presztízsvesztést, sőt dicsérendőnek találták.⁵²

Mind a versenyszerű, mind az egyszerű szembetáncolásnak meg volt a maga *rítusa*. Figyelembe kellett venni a faluközösség társadalmi hierarchiáját, az adott táncosnak a legényes hagyományban elfoglalt *státuszát* is. A magyarvistai Mátyás István „Mundruc” így mesél erről:

„Egy alkalomkor, mikor már egy kicsit kezdtem csep... felcseperedni, kezdtem tudni táncolni, van egy öreg bácsi ott benn nálunk a táncba, már vót körülbelül olyan hatvan éves. Szembéálltam véle táncolni. Hogy én már elbízta magamat, hogy én tudok táncolni. Azt mondja az öreg, hogy ne, ne, azt mondja [...] Úgy hasba rúgott, hogy beestem az asszonyok közé. Na, akkor gondoltam, hogy ez már baj, nem kellett volna odaállni egy öregemberrel szembe. Állottál volna a gyermekekkel szembe, nem egy öregemberrel.”⁵³

Mindezek alapján számos kérdés felmerülhet. A faluközösség milyen belső törvényszerűségei szabályozták a szembetáncolást? A viszonylag durva bánásmód ellenére, miért érezte jogosnak Mátyás István az öregember reakcióját? Úgy is értelmezhető az idézett szöveg, hogy Mátyás István akkor még nem volt felavatva, azaz nem volt a felnőtt férfitársadalom teljes jogú tagja?

Az olyan kiváló legényes táncosok, mint Mátyás István, vagy Kalló Ferenc megvágották, hogy kivel állnak fel táncolni. Önérzetüket sértette volna, ha egy-egy ügyetlenebb táncos avval dicsekszik, hogy ő valaha is „Mundruccal”, vagy Kalló Ferivel táncolt szembe.⁵⁴

A hagyomány kopásával már olyan kettes legényest is rögzítettek, ahol a táncosok egyáltalán *nem igazodtak egymáshoz*, s a versengés tényét sem fedezhetjük fel.⁵⁵ Pedig még az egymás táncát nem ismerő táncosok is tudnak olyan gesztusokat (közös be- és kilépés a táncból, egymás megkerülése, összefordulás) tenni, ami az „összestimmolt” motívumok hiánya ellenére is a másik félhez való alkalmazkodást jelzik. Lehet, hogy a filmfelvétel körülményei is befolyásolhatták az előadókat. A nem megrendezett táncalkalmakon talán ezek a táncosok igazodtak volna egymáshoz, de a kívülről, a városból, idegen országból jött érdeklődés hatására megfélemedtek a hagyományos előadásmódról. Az sem elképzelhetetlen, hogy a gyűjtő a helyi szokásokat figyelmen kívül hagyta, s olyan férfiakat táncoltatott együtt, akik nem voltak összeszokva, vagy egyáltalán nem szoktak párban legényest járni.

⁵² „[...] Nagy Feri, aki bármelyikhez alkalmazkodva, mondhatnám, úgy Ő minden formát magába ölel és tudja is követni bármelyiket, hogy együtt táncoljon is vele.” Gergely János (1938) Inaktelke. Gyűjtötte és lejegyezte Végvári Rezső. 1973. MTA ZTI AKT. 909.

⁵³ Mátyás István (1911) Magyarvista. Gyűjtötte Tímár Sándor, lejegyezte Karácsony Zoltán, valamint Mátyás István (1911) Magyarvista, idézi Martin, *Mátyás István „Mundruc”*, 91.

⁵⁴ Mátyás István (1911) Magyarvista, idézi Martin, *Mátyás István „Mundruc”*, 77.

⁵⁵ Például az 1962-ben, Mérán készült táncfelvételen Kovács Márton (1898) és Magyarosi János „Zsiga” (1894) a kontaktus minden jele nélkül önmagába fordulva járta legényesét. Térben nem igazodtak egymáshoz, sőt Magyarosi János hátat is fordított társának, motívumaik csak véletlenszerűen csengtek össze. MTA ZTI Ft. 512.3, 5. Gyűjtötte Borbély Jolán, Vásárhelyi László, Böröcz Gabriella. 1962. augusztus 21–22.

Ahogy a csoportos és a kettes legényesre, úgy a *szólisztikus* formára is a polifunkcionalitás jellemző. A „párba” itt időben eltolódva jelenik meg. A táncosok egymás után mutatják be produkciójukat versenytársaiknak és a táncalkalom közönségének. A sorrendnek, a viselkedésnek mind-mind megvannak a szigorú szabályai, a rítusa. A táncosok az első táncolás alkalmával még nem táncolják el legvirtuózabb motívumaikat, próbálják a másik tudását feltérképezni.⁵⁶

A szóló táncformával lehet versengeni az adott közösségen belül és azon kívül is. Az utóbbi esetben a közösség egy kiválasztott táncosára bízta saját legényes tánc-kincsének megmutatását, úgy is mondhatnánk, versenyezteti. A táncos ebben az esetben *kvázi reprezentálja* az otthoni táncagyományt A faluközösség pedig dicsekszik annak tudásával, begyűjti az elismerő jelzőket.⁵⁷ A szóló legényesekre a nagyfokú koncentráltóság, a hatásfokában emelkedő táncépítkezés a jellemző. Kerülik a motívumismétléseket, s a „gyengébb figurákat” nem táncolják.⁵⁸ Az egyéni motívumokkal díszített, tömören megfogalmazott táncrögtönzések teljesen kötetlenek, de a közösségi hagyomány szabályozó erejéről nem szabad megfeledkeznünk.

A férfiak páros tánc előtti szóló tánca egyszerre jelenti az egymás közötti vetélkedést, a szerelmi udvarló kihívást, a közösségből való kiválást, de egyben az avval való azonosulást is. „Többet ért a legényes, mind a leányos csárdás – emlékszik vissza Mátyás István – [...] mer [...] azt mindenki járta, s az asszonyok mindenkire néztek, de mikor legényest táncoltam, akkor én vótam ott egyedül. Azt mondták: Nē milyen ügyesen táncol!”⁵⁹

A versengő-bemutató funkción kívül meg kell még említeni a szokáskörnyezetben előadott legényest is. A lakodalmi,⁶⁰ keresztelői, karácsonyi templomozás utáni legényest általában egyéni, bemutató és versengő formában ismerjük, de egy korai, Denis Galloway által Kispetriben készült fénykép⁶¹ kollektív előadásmódról is tanúskodik. Ennek a sajátos funkcióban előadott táncnak nem minden aspektusa ismert még a táncfolklorisztika számára. Nem tudjuk, hogy kik vehettek részt benne, milyen célja, tartalma volt ennek a szokásnak, s főképpen arról nincsenek ismereteink, hogy miért éppen a legényest választották ebben a funkcióban?

⁵⁶ Mátyás István (1911) Magyarvista, idézi Martin, *Mátyás István „Mundruc”*, 81–82.

⁵⁷ „Elég az hozzá, hogy összegyűlünk, összegyűlünk, hát nagy táncal végződött, mulatsággal, vót muzsikás hogyne. Na osztán, milyen dolog, a bogártelkiek előveszik Poncsát, elővették, oszt itt, az idevalók idevettek éngemet. Na osztán ott szembe táncoltunk, sokat, együtt. Táncoltunk a Poncsával, hát ü, ü fiatalabb vót, mint én, ü 27-beli vót. Ü 27-beli születés. Az öreg nem táncolt akkor, de osztán, na táncoltunk, osztán vige lett, hát jó barátok vótunk már annak előtte is. Na és akkor, azután, azután még megbővült többet, jobban a társaságunk.” Kalló Ferenc 'Molnár' (1923), Inaktelke 2009. október 9. Gyűjtötte és lejegyezte Karácsony Zoltán.

⁵⁸ Mátyás István (1911) Magyarvista, idézi Martin, *Mátyás István „Mundruc”*, 77.

⁵⁹ Uo., 76.

⁶⁰ Réthei, *A magyarság táncai*, 209; Kaposi Edit–Maác László, *Magyar népi táncok és táncos népszokások* (Budapest: Bibliotheca Kiadó, 1958), 129–130.

⁶¹ Tötszegi Tekla, *Satul tradițional văzut prin obiectivul lui Denis Galloway* (Cluj-Napoca: Argonaut, 2008), 93.



A következőkben egy táncfolyamat részletesebb elemzésének példáján keresztül szeretném bemutatni az egymáshoz alkalmazkodás *szintjeit* és *mibenlétét*. A Nádas menti Türein rögzített táncrögtönzésen két olyan táncost láthatunk, akik a legényes táncagyományt még akkor sajátították el amikor az elő és eleven volt.⁶² László György „Náni” (1904) és Gergely Ferenc „Köblösi” (1907) nagyjából egy korosztályhoz tartozott. Mindketten részt vettek a Szentimrei-féle *Csáki bíró lánya* című balladajátékban. Nemcsak közös táncukról, hanem szólóban járt legényesükről is készültek filmfelvételek, így a későbbiekben azt is meg lehet vizsgálni, hogy milyen különbségek figyelhetők meg a két eltérő előadásmód között. A kétfajta funkcióban és formában előadott táncról készült felvételek alaposabb tanulmányozásával később talán jobban megismerhetjük a közösségi legényes hagyomány és az egyéni alkotástechnika kölcsönös egymásra hatását. A csoportos és a kettes változatok – amelyeket az adott közösség legényes táncfolklórjának egy sajátos reprezentációjaként is felfoghatunk – jelentik a legényes táncok mozgáskincsének *törzsanyagát*.

A kollektív legényesek esetében a strukturális-morfológiai analízisen túl fokozottabban figyelembe kell venni a gesztusrendszert, a térhasználatot és a teljes kommunikációs rendszert, mert sokszor ezek alapján érthetjük meg magát a táncalkotást.

A vizsgált táncfolyamat négy szerkezeti szintből áll. A legkisebb szerves egységet a motívumok alkotják, amelyek egy-, vagy kétütemesek. A főbb mozdulatfajták alapján megkülönböztethetünk lábfigurákat és tapsos-csapásoló jellegű motívumokat, de nem szerencsés ennek az általános megkülönböztetésnek a merev, mechanikus alkalmazása, mert sok esetben a csapásoló motívum egy vele azonos magvú- és szerkezetű lábfigurának csak dinamikailag fokozottabb, díszítettebb változata. Táncfolyamatunkban 11 motívumtípus 22 altípusa különíthető el, ami egy ilyen rövid tánc esetében nagy számnak mondható (*1. táblázat*). A motívumtípusok többsége kétütemes, ritmikájuk változatos (15 típus). A szűk mozgásokkal járt motívumok mellett a nagyívű, széles gesztusokat tartalmazó figurák is megjelennek. Szerkezetük alapján a motívumtípusok lehetnek egyszerű, vagy bővített egymagvúak és összetett kétmagvúak. Az egyetlen többszörösen összetett kétmagvú típus (*1. táblázat β motívumtípusának I_a altípusa*) a bővítés és az összetétel együttes alkalmazásával jött létre. Térhasználat szerint a motívumok lehetnek egy helyben és oldalt mozgóak, valamint irányváltók. Tánc közben a táncosok vagy szembefordulnak egymással, vagy a másikhoz viszonyítva rézsútosan helyezkednek el. Az egy helyben mozgó és irányváltó figurák esetében a rézsút szembehelyezkedés frontját változtatják a táncosok. A tánc *szimbolikus terében* történő irányváltó és oldalt

⁶² A felvételt Martin György, Kallós Zoltán és Tötszegi Károly 1969. április 13-án készítette. Filmtári azonosítója: Ft. 690.19. Lejegyezte: Lányi Ágoston. Revideálta: Karácsony Zoltán. A helyesírást ellenőrizte és szerkesztette: Fügedi János. A táncírás azonosítója: Tit. 350.

típus	altípus	ütemszám	ritmus	plasztika	szerkezet	térhasználat	előfordulás
α	1	1		lábrendítés (ll.)	egyszerű	em. irányváltó	(1) I. 1,3,5,
	2	1		ll. talajérintéssel	egyszerű	em. irányváltó	(1) I. 2,4,
	2 _z	1		ll. bokázással	egyszerű	em. irányváltó	(1) I. 6,
	3	1		ll. rugással	egyszerű	em. irányváltó	(2) I. 1-6.
β	1	2		lábzárkörzés (lk.)	bővített	egyhelyben mozgó	(2) III. 3-6.
	1 _z	2		lk. bokázózárlat	összetett (2)	egyhelyben mozgó egy-	(2) III. 7-8.
	1 _a	2		lk. aprózással	többszörösen összetett (2)	helyben mozgó	(1) III. 3-6.
γ	1 _z	2		írfenés lk-sel	összetett (2)	egyhelyben mozgó	(1) III. 7-8.
δ	1	2		légbokázó (lb.)	összetett (2)	irányvált. oldaltmozg.	(1) II. 3-6.
	1 _a	2		lb. átlépéssel	összetett (2)	irányvált. oldaltmozg.	(2) II. 3-6.
	2	2		lb. összetapsolással	összetett (2)	irányvált. oldaltmozg.	(1-2) V. 3-6.
	2 _z	2		lb. öt. zárlat	összetett (2)	irányvált. oldaltmozg.	(1-2) V. 7-8.
ε	1	2		ollós zárlat	összetett (2)	egyhelyben mozgó	(1)-(2) I. 7-8.
ζ	1	2		aprózó nyitó	összetett (2)	egyhelyben mozgó	(2) II. 1-2. III. 1-2. V. 1-2.
η	1	2		előrevágó nyitó	összetett (2)	egyhelyben mozgó	(2) IV. 1-2.
θ	1	2		átlépő nyitó (ány.)	összetett (2)	em. irányváltó	(1) II. 1-2. IV. 1-2. V. 1-2.
	2	2		ány. hátralepéssel	összetett (2)	em. irányváltó	III. 1-2.
ι	1	2		oldalt-előlcsapó	összetett (2)	em. irányváltó	(1)-(2) IV. 5-6.
	1 _v	2		oldalt-sarokcsapó	összetett (2)	em. irányváltó	(1) IV. 3-4.
κ	1	2		lentscapó	összetett (2)	egyhelyben mozgó	(1) IV. 7-8.
	1 _v	2		lcs. eltolva	összetett (2)	egyhelyben mozgó	(2) IV. 7-8.
λ	1	2		Nagyugró	bővített	egyhelyben mozgó	(2) II. 7-8.

1. táblázat. A táncfolyamat motívumtípusai

gyak.	szerkezet	ritmus	térhasználat	előfordulás
1	a a a ₁ b		szembefordulás	(1) I.
1	a a a b		irányváltásokkal	(2) I.
4	a b b b ₂		szembefordulás	(1) II.
3	a b b c		oldaltmozgással	(2) II.
3	a b b c		szembetáncolás kis	(1) III.
4	a b b b ₂		elmozdulással	(2) III.
3	a b b c		szembetáncolás kis	(1) IV.
1	a b c d		elmozdulással	(2) IV.
4	a b b b ₂		tükörszimmetrikus	(1) V.
4	a b b b ₂		oldaltmozgás	(2) V.

2. táblázat. A táncfolyamat szakaszai

mozgó térhasználat, amelyet sokszor a tükörszimmetrikus motívumok alkalmazása is megerősít, nagyfokú együttműködést igényel a táncosok részéről. A táncfolyamat motívikai koncentráltóságát a motívumtípusok előfordulását tartalmazó oszlop mutatja. Ha a δ motívumtípusnál a lábfigurázó és a csapásoló változatokat külön kategóriába soroltuk volna, akkor a kezdő motívumok kivételével motívumismétlés nem fordulna elő.

A szakaszokat, vagy helyi nevükön pontokat szerkezetük, ritmikájuk és térhasználatuk alapján ábrázoljuk (2. táblázat). Leggyakoribb pontstruktúrának az *abbc* és a *abbb*, szerkezet mutatkozik. A táncfolyamat bevezetéseként az *aaab* felépítést használják mindketten. Az *abcd* szerkezet egyszer fordul elő, amikor a 2. számú táncos a IV. pont 3–4 ütemében már a táncot befejező összetapsoló motívumot ($\delta 2$) akarta járni, de észlelte, hogy társa még más figurát táncol. Azonnal korrigálta mozgását, s így jött létre e ritka, de nem szokatlan pontszerkezet. A táncosok az azonos motívumhasználatot ellensúlyozva mind a pontszerkezetben, mind a pontritmikában igyekeznek eltérni egymástól, ezzel is ellenpontozzák egymás táncát.

A kettes legényes szakaszai felett valószínűleg még egy magasabb tagolási elv is érvényesül, de ennek bizonyítása további kutatásokat igényel. Mindenesetre úgy tűnik, hogy funkciójuk, mozgásjellegük alapján a táncszakaszok ebbe a nagyobb, *résznek* nevezett egységbe szerveződhetnek. Az, hogy e *részek* többé-kevésbé variáltnak megismétlődnek-e, az a tánc időtartalmától, a pillanatnyi szituációtól, a táncosok diszponáltságától és a nézők reakciójától függ (3. táblázat).

A fenti példák alapján kijelenthető, hogy a kalotaszegi legényes műfaji-funkcionális tulajdonságai időben visszafelé haladva egyre változatosabbakká válnak. Az a vélemény, hogy itt csak egy produkciós jellegű szóló táncal állunk szembe elavultnak látszik. A táncok többféle alakban és formában létező változatai nemcsak annak célzatára, tartalmára és jelentésére, hanem főbb strukturális-morfológiai szintjeire is kihat. A kettes és csoportos előadásmód következtében a tánc

Táncfolyamat	Legényes szembe (41 ütem)					
Rész	A (8 ütem)		B 16 ütem		C (16 ütem)	
Szakasz (pont)	(1) I. a a a _v b		II. a b b b _v	III. a b b c	IV. a b b c	V. a b b b _z
	(2) a a a b		a b b c	a b b c	a b c d	a b b b _z
Motívum	(1) $\alpha_1 \alpha_2 \alpha_1 \alpha_2 \alpha_1 \alpha_{zc} \epsilon_1$	$\theta_1 \delta_1 \delta_1 \delta_{2z}$	$\theta_2 \beta_3 \beta_3 \gamma_1$	$\theta_1 \iota_2 \iota_1 \kappa_1$	$\theta_1 \delta_2 \delta_2 \delta_{2z}$	
	(2) $\alpha_3 \alpha_3 \alpha_3 \alpha_3 \alpha_3 \alpha_3 \epsilon_1$	$\zeta_1 \delta_1 \delta_2 \lambda_1$	$\zeta_1 \beta_1 \beta_1 \beta_2$	$\eta_1 \delta_{1b} \iota_{1v} \kappa_{1v}$	$\zeta_1 \delta_2 \delta_2 \delta_{2z}$	

3. táblázat. A táncfolyamat felépítése⁶³

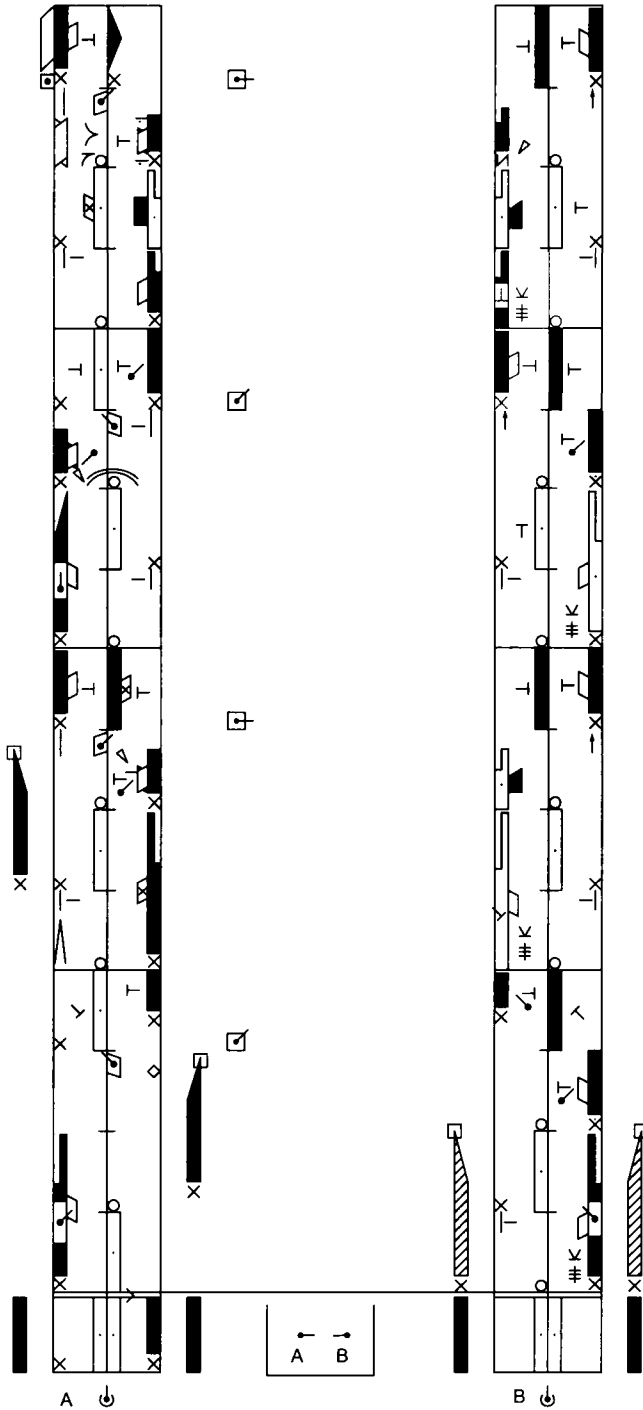
formai-szerkezeti szintjei bővülnek, egyre bonyolultabbakká válnak. Az is remélhető, hogy a további kutatások talán fényt deríthetnek e tánc típus elmúlt évszázadának teljes történetére.

Irodalom

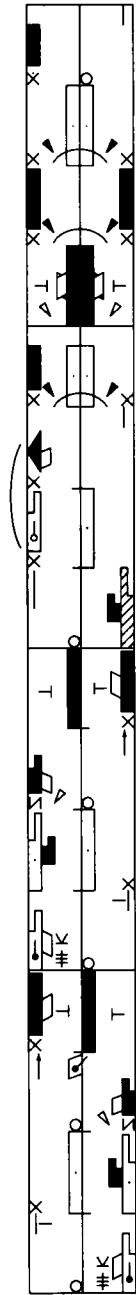
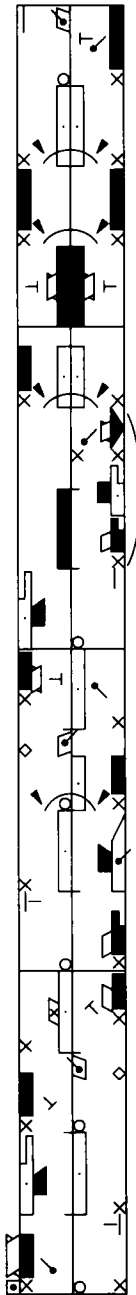
- AKT A MTA Zenetudomány Intézetének Akadémiai Kézirattára (AKT)
- Csete Balázs. „Karácsony és újévi népszokások a kalotaszegi Nyárszón.” *Néprajzi Közlemények* V.1 (1960): 122–134.
- Faragó József. „Téli legényünnepek a kalotaszegi Kiskapuson.” In *Népmiszereti Dolgozatok 1981*, szerk. Dr. Kós Károly–Dr. Faragó József. Bukarest: Kriterion Kiadó, 1981, 138–159.
- Fügedi János. „Táncszerkezet és motívumhasználat Jakab József pontozóiban.” In *Zenetudományi Dolgozatok 2004–2005*, szerk. Sz. Farkas Márta. Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 2005, 259–317.
- Gönyey Sándor. „Néprajzi jegyzetek.” In Lugossy Emma, *39 verbunktánc*. Budapest: Zeneműkiadó, 1954, 119–132.
- Kaposi Edit–Maác László. *Magyar népi táncok és táncos népszokások*. Budapest: Bibliotheca Kiadó, 1958.
- Karácsony Zoltán. „Táncok egy inaktelki lakodalomban 1991. szeptember 7–8-án.” In *Martin György emlékezete*, szerk. Felföldi László. Budapest: Magyar Művelődési Intézet, 1993, 147–157.
- Karácsony Zoltán. „Az inaktelki Gergely János táncra vonatkozó visszaemlékezései.” In *Tánc tudományi Tanulmányok 1994–1995*, szerk. Szudy Eszter. Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége, 1995, 153–166.
- Karsai Zsigmond–Martin, György. *Lőrincréve és táncai*. Budapest: MTA Zenetudomány Intézete, 1989.
- Kresz Mária. „A fiatalság társas élete a kalotaszegi Nyárszón.” *Néprajzi Közlemények* 5 (1960/1): 93–121.
- Kürti, László. „The Bachelors’ Dance of Transylvania.” *Arabesque* 8/6 (March–April 1983): 8–14.

⁶³ A tánc folyamatábrázolásánál Martin György és Nagy Judit módszerét vettem mintául. Karsai–Martin, *Lőrincréve táncélete és táncai*, 304–313.; Nagy, „Egy szabolcsi csárdás...”, 161–186.

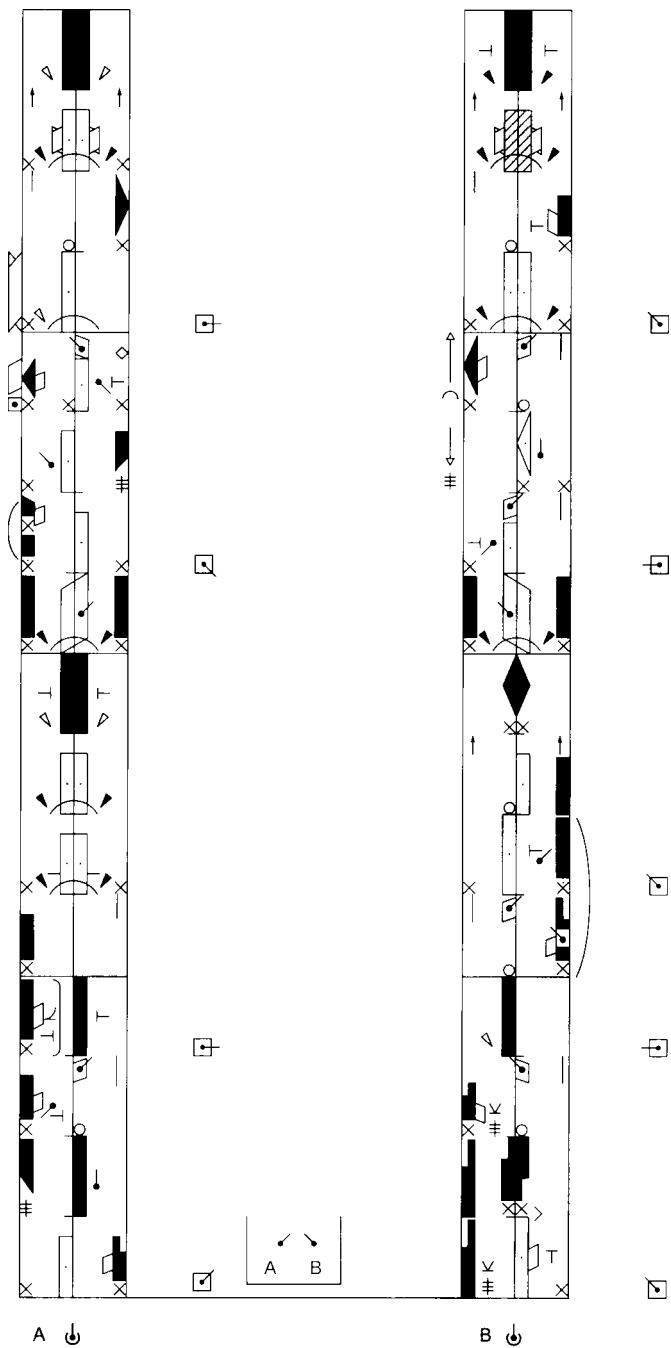
- Kürti László. „Juhmérés és henderikázás Magyarlónán.” *Ethnographia* 48 (1987/2–4): 385–393.
- Kós Károly. *Varjú nemzetség*. Budapest: Szépirodalmi kiadó, 1981 (eredeti kiadás: 1921).
- Lajtha László–Gönyeai Sándor. „Tánc”. In *A magyarság néprajza IV*, szerk. Viski Károly. Budapest: Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1943, 76–141. (2. kiadás)
- Martin György. „Egy erdélyi férfitánc szerkezeti sajátosságai.” *MTA I. oszt. Közleményei* 23 (1966): 201–219.
- Martin György. „Kalotaszegi legényes.” *Táncművészeti Értesítő* 3 (1967): 126–129.
- Martin György. *Magyar tánc típusok és táncdialektusok*. Budapest: Népművelési Intézet, 1970–1972.
- Martin György. *A magyar nép táncjai*. Budapest: Corvina Kiadó, 1974.
- Martin György. „Egy improvizatív férfitánc struktúrája.” In *Tánc tudományi Tanulmányok 1976–1977*, szerk. Kaposi Edit–Pesovár Ernő. Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozat, 1977, 264–300.
- Martin György. „Kalotaszegi táncok.” In *Magyar Néprajzi Lexikon II*, szerk. Ortutay Gyula. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1979, 748.
- Martin György. „Tánc.” In *A magyar folklór*, szerk. Ortutay Gyula. Budapest: Tankönyvkiadó, 1979, 477–539.
- Martin György. „Rögtönzés és szabályozódás a magyar néptáncokban.” In *Népi kultúra – Népi társadalom XI–XII*, szerk. Ortutay Gyula. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1980, 411–449.
- Martin György. „Ugrós–legényes tánc típus.” In *Magyar Néprajz VI*, szerk. Dömötör Tekla. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1990, 328–340.
- Martin György. „Magyar táncdialektusok.” In *Magyar Néprajz VI*, szerk. Dömötör Tekla. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1990, 390–451.
- Martin György. *Mátyás István „Mundruc”. Egy kalotaszegi táncos egyéniség vizsgálata*. Budapest: Planétás Kiadó, 2004.
- Nagy Judit. „Egy szabolcsi csárdás szerkezete és jellemzése.” *Zenatudományi Dolgozatok 1984*, szerk. Berlász Melinda–Domokos Mária. Budapest: MTA Zenatudomány Intézete, 1984, 160–184.
- Molnár István. *Magyar tánc hagyományok*. Budapest: Magyar Élet Kiadó, 1947.
- Pálfi Csaba. „A Gyöngyösbokréta története.” In *Tánc tudományi Tanulmányok 1969–1970*, szerk. Dienes Gedeon–Maácz László. Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozat, 1970, 115–161.
- Pesovár Ferenc. *A magyar nép táncélete*. Budapest: Népművelési Intézet, é.n.
- Réthei Prikkel Marián. *A magyarság táncjai*. Budapest: Studium Kiadó, 1924.
- Szentimrei Jenő. „Jóestét, jóestét Csáki bírónénak.” *Művelődés* 1969 (1969/5): 39–40.
- Tötszegi, Tekla. *Satul tradițional văzut prin obiectivul lui Denis Galloway*. Cluj-Napoca: Argonaut, 2008.
- Vasas Samu. „Őrségváltás a hagyományápolásban Nádásmentén.” In *Korunk Évkönyv 1979. Romániai magyar népismeret*, szerk. Herédi Gusztáv. Kolozsvár-Napoca, 1978, 174–179.



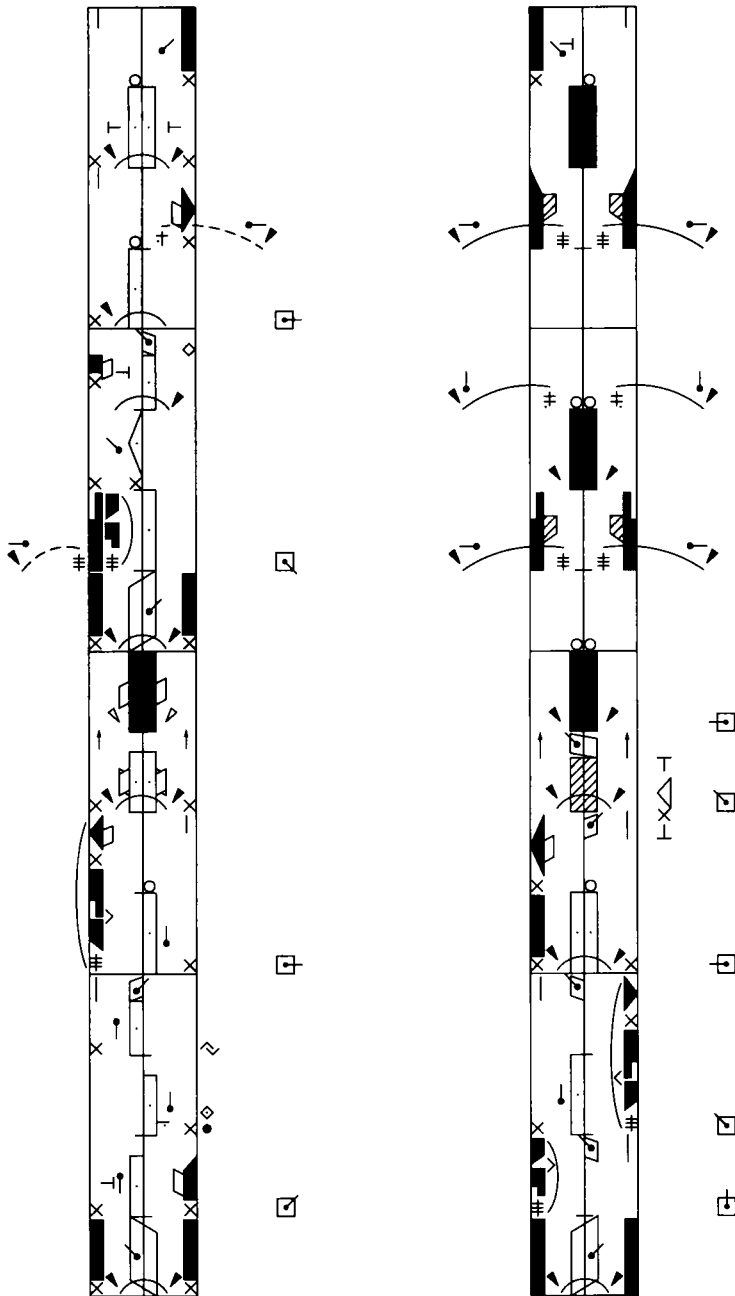
1. pont 1-4. ütem



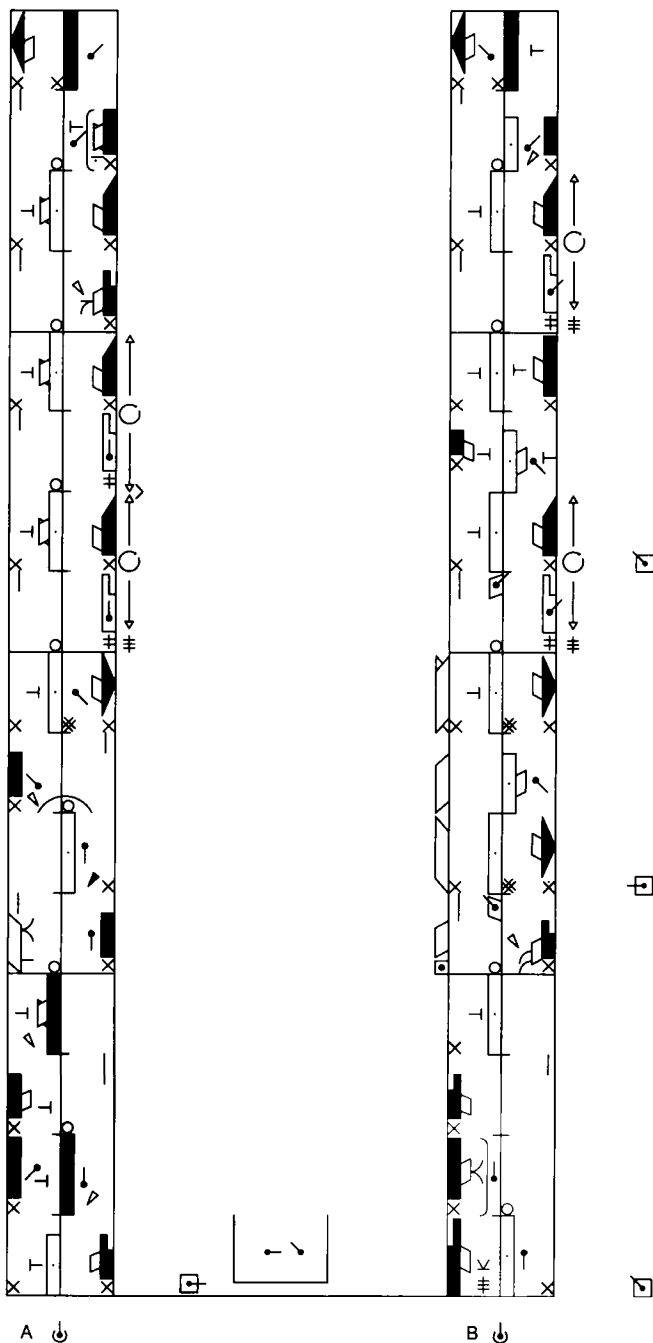
1. pont 5-8. ütem



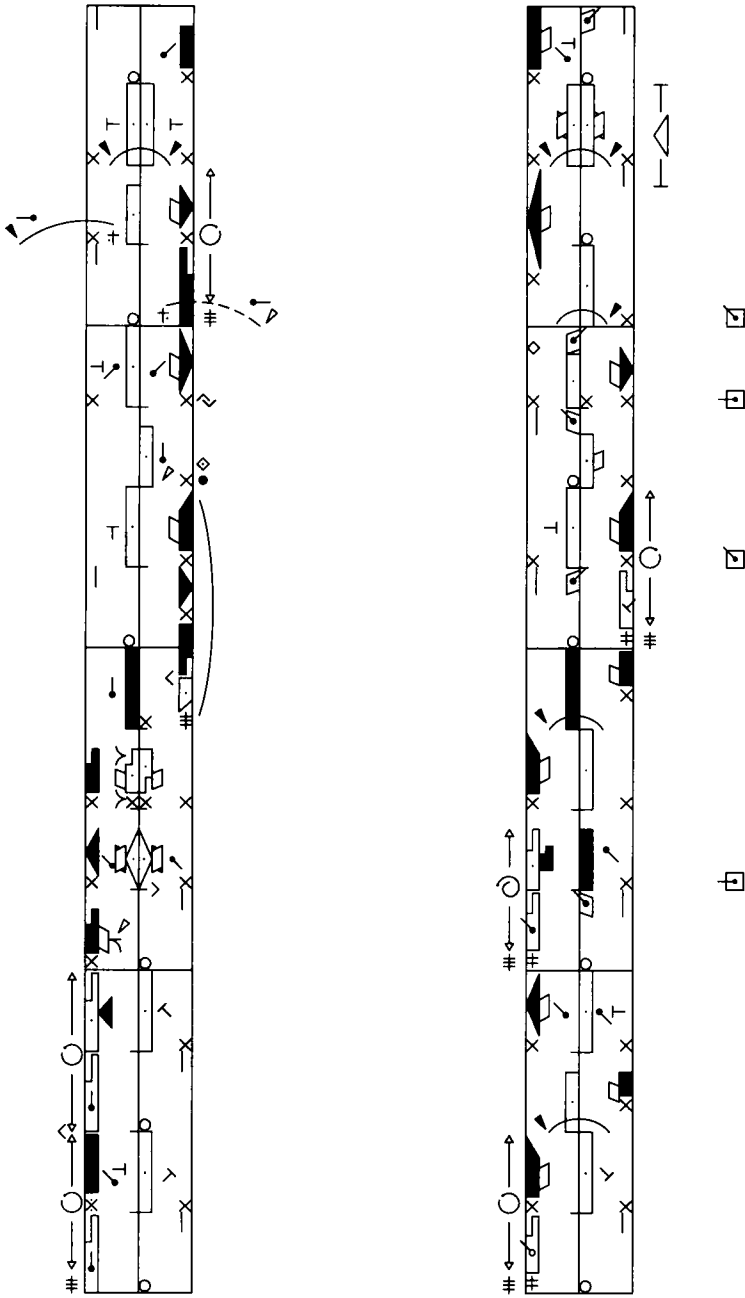
2. pont 1-4. ütem



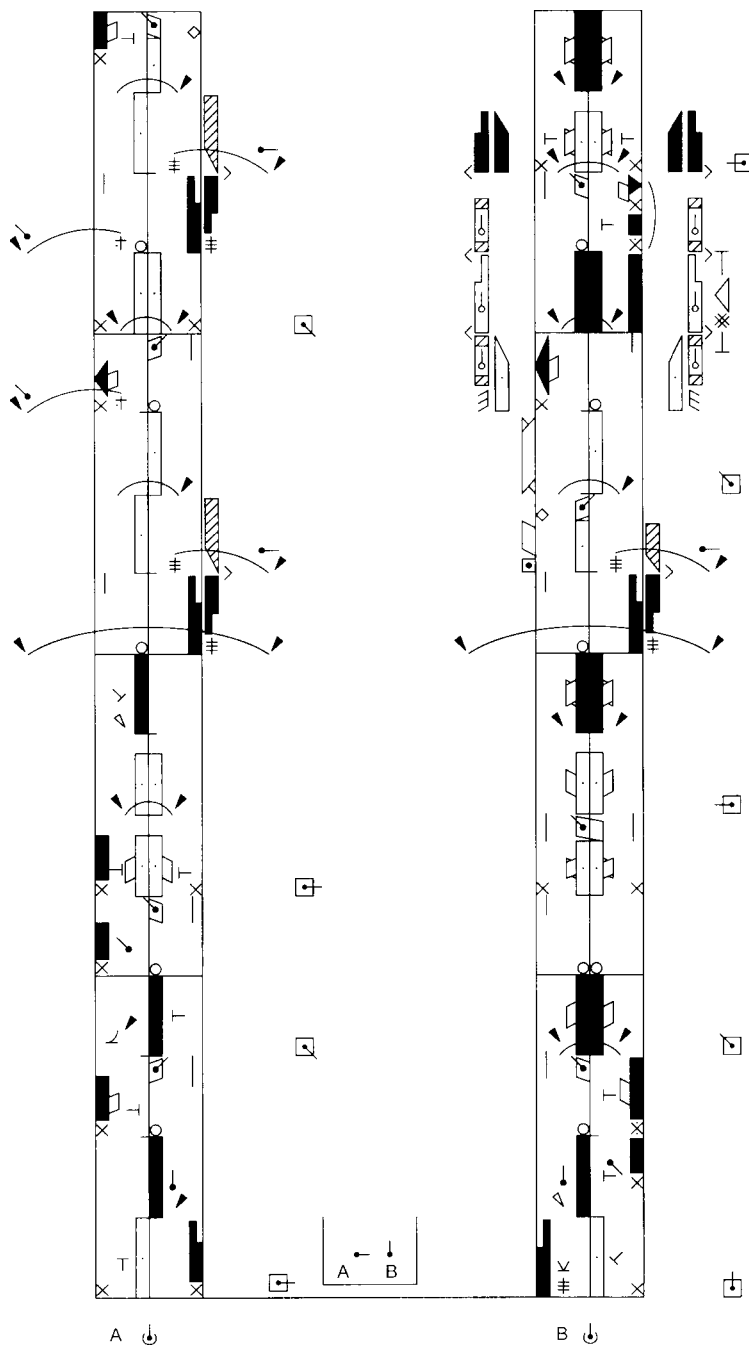
2. pont 5–8. ütem



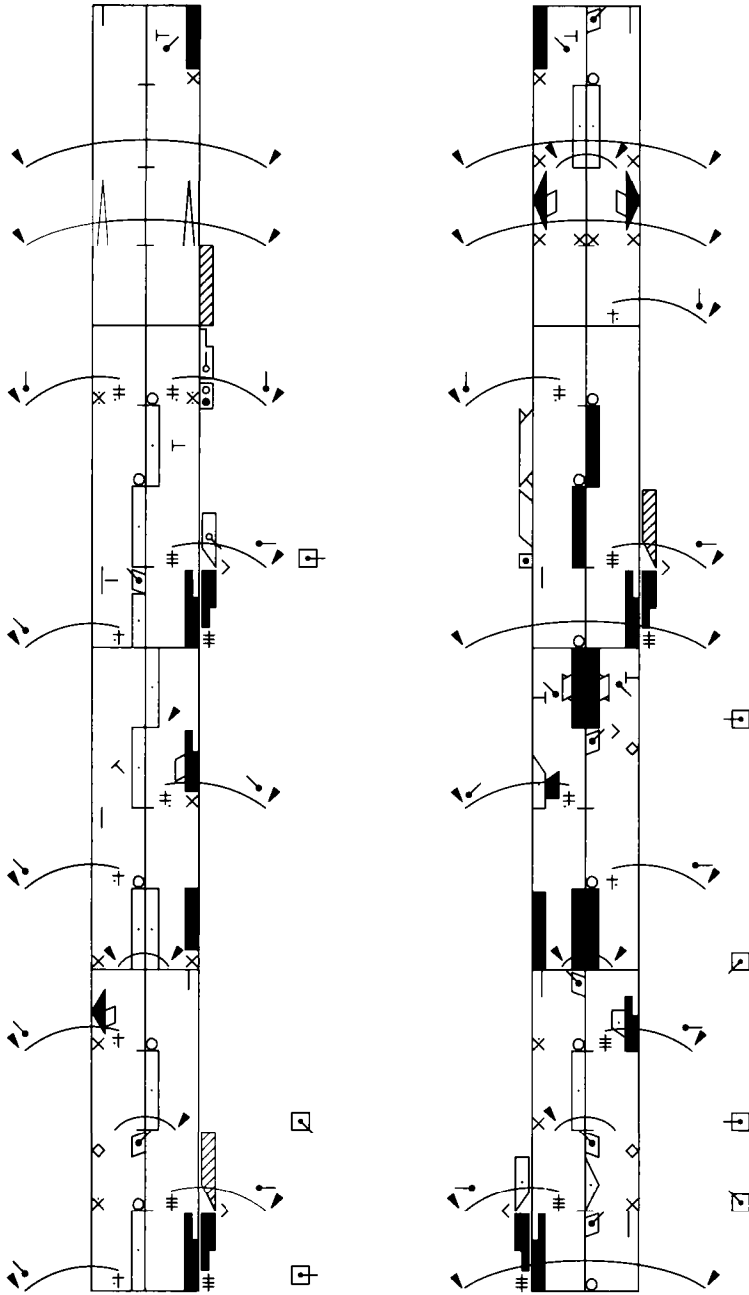
3. pont 1-4. ütem



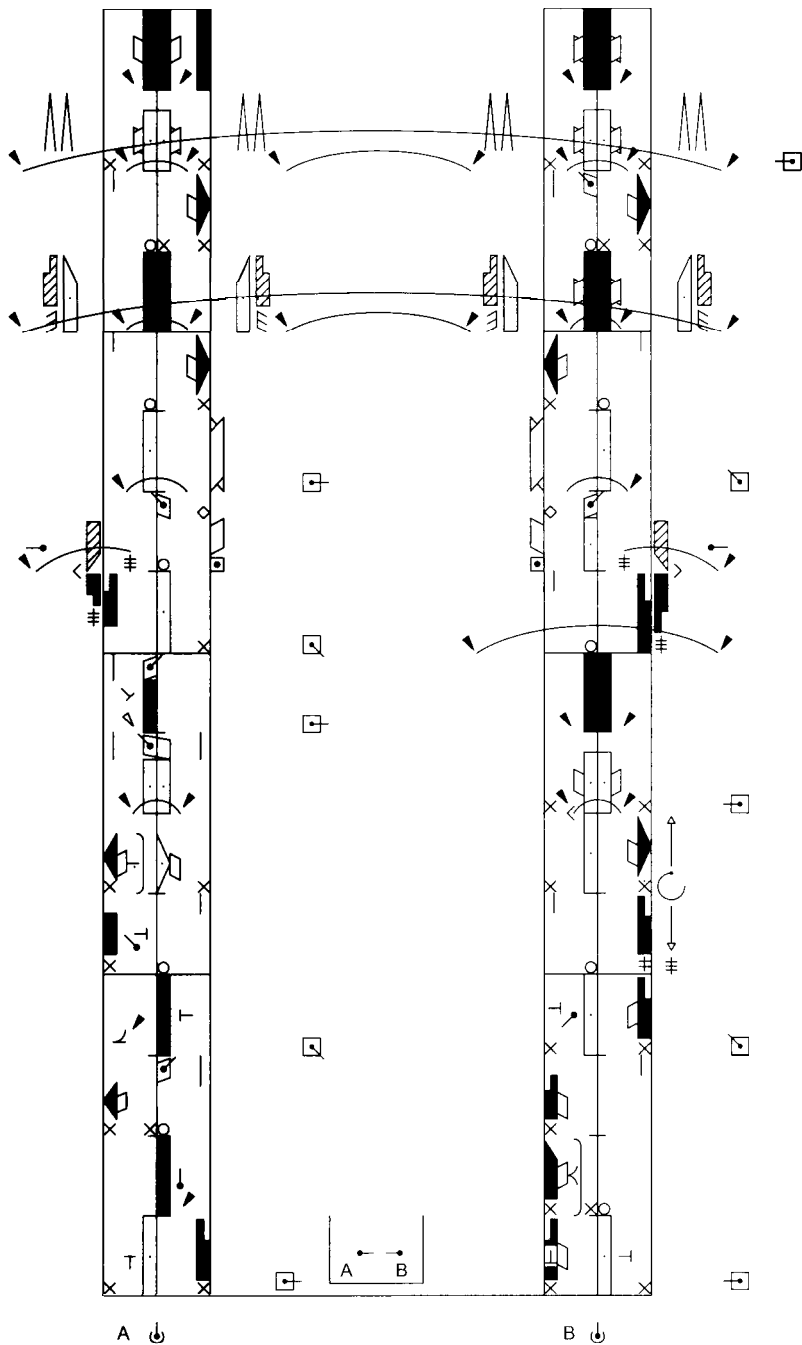
3. pont 5–8. ütem



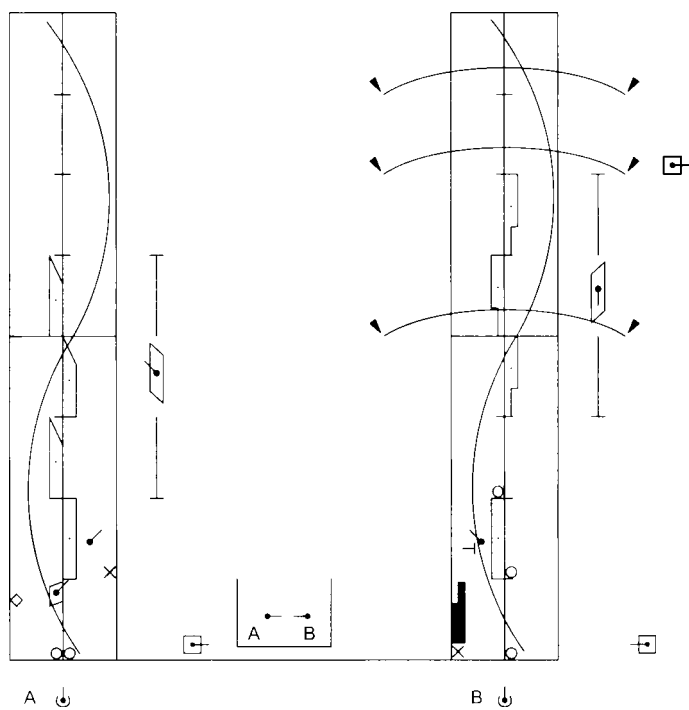
4. pont 1–4. ütem

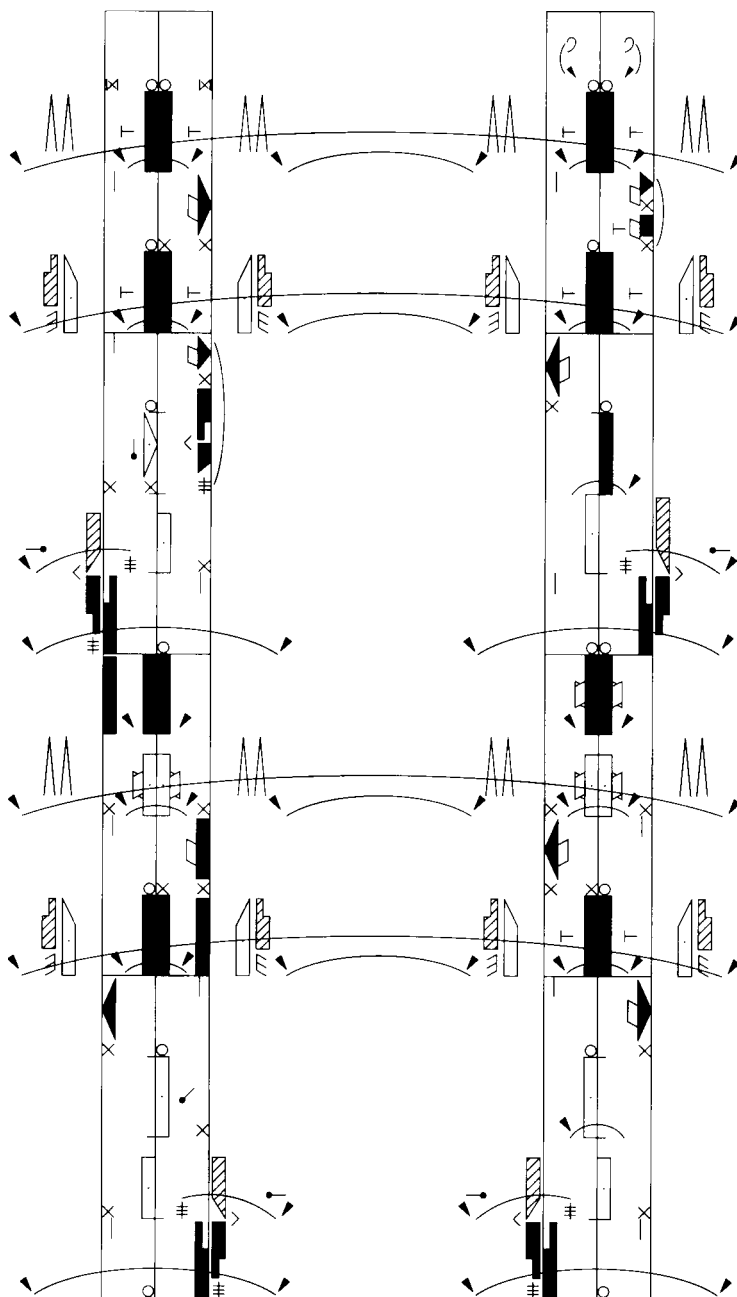


4. pont 5–8. ütem



5. pont 1-4. ütem





5. pont 5–8. ütem

ZOLTÁN KARÁCSONY

Different Socio-types and Functional Variants
in the “legényes” from Kalotaszeg

The study presents the different ways of performing the lad's dances (called “legényes”) in the Kalotaszeg region. The general view in earlier ethnochoreology was that legényes existed exclusively as a solo dance, which had self-demonstrating and competitive function. Historical sources and dancers' memories prove, however, that this lad dance may have occasionally been performed by a couple of men or even by a group. The legényes dance in couple has been adjusted either to the demonstrative or to the competitive function. In the first case the dancers stressed the mutual harmony of their motion, whereas in a competition they tried to surpass each other and the dancer won who introduced a motive that the partner was not able to perform. In legényes dances performed by groups the strict structure of the dance became looser, and beyond the former usual structural levels, such as motive, phrase, a higher unit, the so-called “section” appears as well.

A talajérintő lábgesztusok lejegyzési lehetőségei*

A Lábán Kinetográfia Nemzetközi Tanácsa (ICKL) 2007-es konferenciáján Fügedi János vetette fel, hogy az érintő gesztusok lejegyzése bonyolult, ellentmondásos, ritmusjelölése egyes esetekben bizonytalan, és egyszerűbb jelölésmódra tett javaslatot.¹ A felvetés folytatásaként a jelen dolgozatban három tánclejegyzési szemléletmódot hasonlítottunk össze. Az érintésjelölések rövid történeti áttekintése után megvizsgáljuk, a jelölések miként segítik a notáció megértését, általuk miként érvényesülnek az alábbiakban megfogalmazott grafikus szempontok. A talajérintés korai jelölésmódjához visszatérve bemutatjuk, milyen eredményre jutunk, ha azt következetesen alkalmazzuk az érintések valamennyi típusára. Eredményeinket végül összevetjük a lábőrészjeleket használó támaszték-lejegyzésekkel is. A dolgozat zárásaként értékeljük a kutatás helyzetét és felvázoljuk kívánatos következő lépéseit.

Az érintések lejegyzési módjai – rövid történeti áttekintés

Lábán Rudolf a kinetográfia 1928-as bejelentésekor a lábbal végzett érintő gesztusok jelölésénél a kontaktusra utaló lábfejjelet megközelítőleg az irányjel közepére írta – a jelölésmódot az *1. ábra*² bekarikázott irányjelein figyelhetjük meg. Írásmódját követték a Lábán nyomán kiadott elméleti összefoglalók, például Ann Hutchinson 1954-ben publikált *Labanotation* című könyve³ vagy Szentpál Mária

* A tanulmány az OTKA támogatásával készült.

¹ Fügedi János, „Az érintő gesztusok időegység írásmódja”, in *Táncchagyomány: átadás és átvétel*, szerk. Barna Gábor, Csonka-Takács Eszter, Varga Sándor (Szeged: Néprajz és Kulturális Antropológia Tanszék, 2007), 101–116.

² Rudolf Laban, *Schriftanz. Methodik Orthographie Erläuterungen* 1 (Wien–Leipzig: Universal Edition, 1928), 13.

³ Ann Hutchinson, *Labanotation* (New York: New Directions, 1954), 117. A támasztékjelölést követő helykihagyás ekkor még a támaszték megtartását jelentette.

1955-ben közreadott jegyzete⁴ (2–3. ábra). Lábán módszerét természetesen figyelembe vette a notáció gyakorlata is, miként azt Albrecht Knust kéziratos lejegyzésében láthatjuk a 4.⁵ és az 5. ábrán⁶. Ugyancsak az irányjel közepén helyezték el a csúsztatott érintést jelző kettőzött lábőjeleket, melyre példát a 6. ábrán Hutchinsontól⁷ és a 7. ábrán Szentpáltól⁸ mutatunk.

Vizsgálódásunk szempontjából alapvető kérdés: *mit jelentettek ritmikailag a fenti ábrák érintő gesztusai, hogyan illeszkedtek a táncot kísérő zene metrikai rendjéhez?* Mikor érte el a lábő jelölt része a talajt? Lábán az 1. ábrán bemutatott példában jelölt legelőször érintést, de a lejegyzés magyarázatakor erre nem tért ki. Hutchinson kitérő választ adott: „Az irányjelet és a lábőjelet egységnek tekintjük, így az irányjel hossza jelöli az érintés előadásához szükséges időt.”⁹ A néptánclejegyzések ritmikai értelmezése szempontjából érzékeny kérdést Szentpál sem válaszolta meg. A 3. ábrán látható mozdulatsor¹⁰ előadásmódját azonban ismerjük: az érintéseket az ugrásból érkezéssel egyidejűleg kell előadni, azaz a mérő kezdetére. Knust számos elérhető lejegyzéséből szándékosan választottunk magyar néptánc anyagot, mert így a mozdulatok előadási jellegének ismeretében – legalábbis igen nagy valószínűséggel – el tudjuk dönteni a lejegyzés ritmikai jelentését. Knust 4. ábrán látható lejegyzésének jellegzetes keresztező-lezáró mozdulatsora biztosan a mérő kezdőpillanatára érkező érintést tartalmaz, s az 5. ábra érintései sem értékelhetők másképp. A fentiekből látszik, hogy a korai lejegyzésekben a lábőjel nem hordozott ritmikai jelentést, elhelyezése az irányjel közepén vagy a felső harmad kezdetén csupán lejegyzési konvenció. Hutchinson Guest a Lábán-kinetográfia kialakulásáról írott tanulmányában megállapítja, hogy a korabeli értelmezés szerint a lábőjel módosítja a gesztusirány jelentését (magassági szintjét), annak pedig, hogy a lábőjelet az irányjelen pontosan hova írták, nem tulajdonítottak fontosságot.¹¹

Az érintéslejegyzések értelmezését jelentősen megváltoztatta Knust szabálya, amely a lábőjelek elhelyezésének *időpontjelző szerepet* adott.¹² Knust 1956-ban

⁴ Sz. Szentpál Mária, *Táncjelírás* I. rész (Budapest: Népművészeti Intézet, 1955), 61. A stencilezett formában közreadott jegyzet ábráit külön, számozatlan A3 formátumú lapokon közölték. Jobb megoldás híján forrásul a motívum szöveges leírására hivatkozunk.

⁵ Knust Collection, Knust_P_04a_02, 3. oldal. A lejegyzést „Ungarische Schrittkombination (Bühnen Ungarisch) arrangiert von Gisela Reber” címmel közlik. A készítés pontos időpontját az elérhető adatokból nem lehetett megállapítani, megközelítőleg az 1950-es évek közepére tehető.

⁶ Knust Collection, Knust_P_04a_01, 1. oldal. (A jelzett dokumentum internetes adatbázisban érhető el, címét a források felsorolásánál adjuk meg.) A lejegyzést „Charakterexercice für russische, polnische und ungarische Bühnentanze und für Matelot” (sic!) címmel közlik. A lejegyzés időpontja hasonló, mint az előző ábránál.

⁷ Hutchinson, *Labanotation*, 1954, 121.

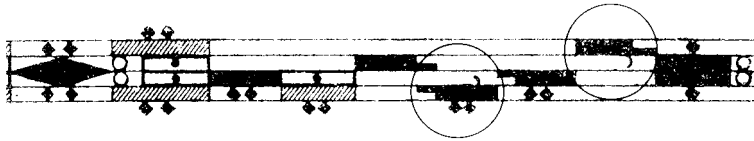
⁸ Szentpál, *Táncjelírás*, 56.

⁹ Hutchinson, *Labanotation*, 1954, 118.

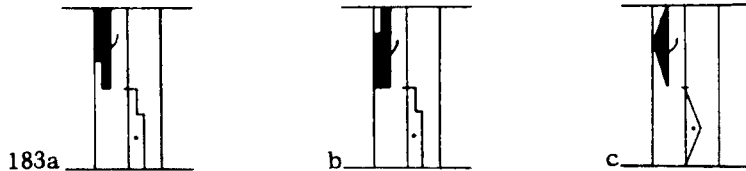
¹⁰ Szentpál közlése szerint: alsónémedi tustoló, Lugossy Emma gyűjtése.

¹¹ Ann Hutchinson Guest, *A History of the Development of the Laban Notation System* (London: Language of Dance Centre, 1995), 56.

¹² Albrecht Knust, *Abbriss der Kinetographie Laban* (Hamburg: Verlag Das Tanzarchiv, 1956), 60.



1. ábra

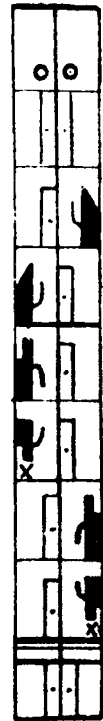


183a

b

c

2. ábra



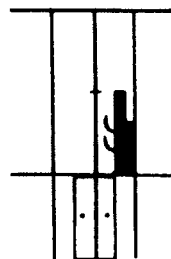
3. ábra



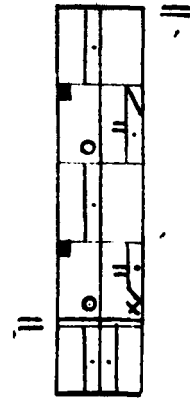
4. ábra



5. ábra

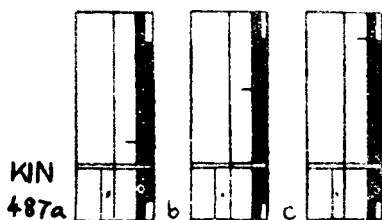


6. ábra



7. ábra

publikált, 8. ábrán látható példái szerint az előre irányjelen három különböző módon elhelyezett lábfej jel három „ritmikai helyet”, azaz időpillanatot jelent. Knust jelzetével a 487a jelölte a gesztus elején, a 487b a gesztus útjának közepén, míg a 487c a gesztus végén előadott érintést. A 487a–b ábra mozdulatát később



8. ábra

az *átmenő* érintés¹³ fogalmával azonosították, a 487c pedig az érintésben végződő gesztust¹⁴ írta le.

Az érintésjelölések új elméletét Knust az ICKL 1963-as konferenciáján ismertette meg a notáció szakértőivel, akik hajlandóságot mutattak a jelölésmód elfogadására.¹⁵ Knust hatására két lejegyzési megközelítés alakult ki: az úgynevezett pontos időzítés¹⁶ és az időegység szerinti¹⁷ írásmód. Jelentésüket a 9. és 10. ábra igen egyszerű, ♩ ♩ ritmusú mozdulatpárján szemléltetjük. Mindkét ábra ugyanazt a mozdulatpárt írja le, az első ♩-re a jobb lábat oldalt mélybe vezetjük, a második ♩-re elől féltalpon megérintjük a talajt. Az ábrák olyan gesztusokat jelölnek, amelyek a mérők *kezdetére* érkeznek meg a jelölt irányokba. A pontos időzítés 9. ábrán látható írásmódja a fizikailag valóságos mozdulat-eseményt jeleníti meg. Mindkét gesztus irányjele az adott mérő előtt kezdődik, ott, ahol a mozdulat ténylegesen elindul. A mozdulatok érkezési pillanatát jelző irányjel-végek kissé a mérőkezdetek fölé csúsznak, így a második gesztus végén a féltalp-érintést jelző lábfejjele a megértést segítő módon helyezhető el. (A megoldásra egyszerű, gyakorlati okból van szükség: ha pontosan a mérő kezdetén helyeznénk el a lábfejjelet, a jel egybeesne az ütemvonallal, így az érintést igen nehéz lenne felismerni.) A 10. ábra időegység-írásmódjánál az irányjelek a mérők időtartamát kitöltik, „alkalmazkodnak” azokhoz, hogy segítsék a ritmus felismerését. Az írásmód konvenciója szerint a második mérőre előadott érintés lábfejjele a lábgesztus irányjelének *végére* illeszkedik. Szentpál a 11. ábrának megfelelő „vegyes” írásmódot¹⁸ alakított ki, azaz a nem érintő gesztusokat az időegység, míg az érintő gesztusokat a pontos időzítés írásmódjának megfelelően jegyezte le. Az ICKL 2007. évi konferenciáján Fügedi egy újabb, a 12. ábrán látható megoldás bevezetését javasolta.¹⁹ A javaslat szerint a gesztusok irányjelei az időegység-írásmód, az érintést jelölő lábfejjelek pedig a pontos időzítés elvét követik.

¹³ „transient touch”.

¹⁴ „Terminating touch”. A megnevezés arra a gesztusra utal, amely véghelyzetének elérésekor érinti meg a talajt. A kifejezés nem egészen pontos, mert például a csúsztatott gesztus is érint véghelyzetében, de a talajt már a mozdulat elején is érinti.

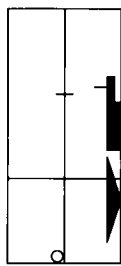
¹⁵ ICKL Proceedings 1963, 24.

¹⁶ Az angol nyelvű szakirodalom az írásmódot *specific timing* vagy *exact timing* terminológiával jelöli.

¹⁷ Az írásmód megnevezésére két névalak terjedt el, a *general timing* és a *unit timing*.

¹⁸ Szentpál, *Táncjelírás*, 21.

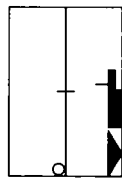
¹⁹ Fügedi, „Az érintő gesztusok időegység írásmódja”, 107–108.



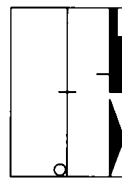
9. ábra



10. ábra



11. ábra



12. ábra

Az érintésjelölés szempontjai

Az érintések jelölése többféle grafikus szempont figyelembevételével alakítható ki. Az alábbi pontok azt jelzik, milyen elvárásaink lehetnek a felhasznált jelek elhelyezését illetően:

a) *Az érintő mozdulat irányjele ábrázolja jól felismerhetően a mozdulat ritmusát.* A ritmus akkor ismerhető fel könnyen, ha az irányjel illeszkedik a zenei mérőkhöz, más szóval, ha a mozdulat véghelyzetét leíró irányjel kezdete a zenei ritmikai egység kezdetével esik egybe.²⁰

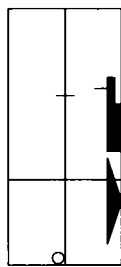
b) *Az érintést jelző lábfőjel mutassa meg az érintés pillanatát a lejegyzés metrikai rendszerében (a vonalrendszer hosszában).* Ez akkor biztosítható, ha a lábfőjel a ritmikai egység kezdetén jelenik meg.

c) *A lábfőjel helye az irányjelen tükrözze a mozdulat belső szerkezetét.* Ha a kontaktus az érintéshez vezető gesztusmozdulat végén valósul meg, az érintés és az irányba mozdulás összefüggését az irányjel végére helyezett lábfőjel fejez ki.

Szentpál jelölésmódja nem tartalmaz új elvet, ezért a 13–15. ábrán csak a pontos időzítés, az időegység és a Fügedi javaslata szerinti írásmód érintésjelöléseit tüntettük fel. A kinetogramok alatt látható, hogy a fenti három elvárásból mindhárom esetben csak kettő-kettő teljesül, ami értelmezési problémákhoz vezethet. A 13. ábra pontos időzítés szerinti írásmódja megnehezíti a mozdulat időbeli értelmezését, mert az irányjelek a mérőhöz képest elcsúsztatva jelennek meg.²¹ A 14. ábrán bemutatott időegység-írásmód az érintés pillanatát más időpontra helyezi, mint ahol azt a táncos ténylegesen előadja. A Fügedi javaslatát követő, 15. ábrán látható lejegyzésből mind a mozdulat ritmusa, mind az érintés pillanata jól leolvasható, azonban a lábfőjel elhelyezése nem tükrözi a mozdulat

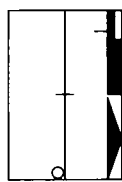
²⁰ A ritmusfelismerés ezen kritériumát a több mint húsz éves oktatói tapasztalatunk alapján fogalmaztuk meg. A kitétel minden kétséget kizáróan valószínűleg csak kísérletileg bizonyítható.

²¹ Az értelmezés különösen akkor nehéz, ha a mozdulatok nem végződnek érintésben. Érintő gesztus esetén a lábfőjel megmutatja az érzézés pillanatát, így aránylag könnyű a mozdulat ritmusát a véghelyzete alapján megállapítani. Nem érintő gesztus esetén azonban az állandó elcsúsztatott elhelyezkedés miatt a zenei illeszkedés felismerése már jóval nehezebb.



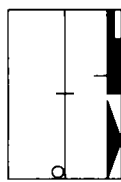
- a) *nem*
b) igen
c) igen

13. ábra



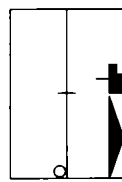
- a) igen
b) *nem*
c) igen

14. ábra



- a) igen
b) igen
c) *nem*

15. ábra



- a) igen
b) igen
c) igen

16. ábra

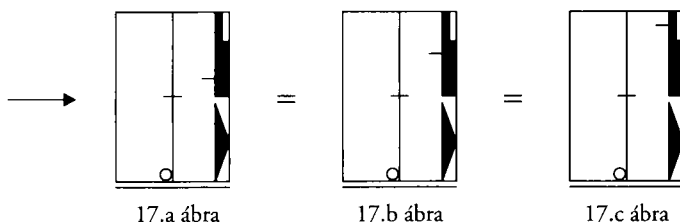
belső szerkezetét. Ez a lejegyzésmód olyan hatást kelt, mintha az érintés után a láb még haladna a jelölt irányba.

Mindhárom elvárást csak a 16. ábra lejegyzése teljesíti. Ez a notáció azonban torzítja a lejegyezni kívánt érintés ritmusát. Az egyenletesen ♩-es, folyamatos és nyugodt előadású mozdulat helyett az érintést egy hirtelen, ♩-os ritmusú gesztusként ábrázolja. Notációs rendszerünkben tehát mindhárom elvárás *egyszerre* csak ritmikailag erősen korlátozott esetben teljesíthető. Következésképp csak valamely értelmezési konvenciót magában foglaló megoldást találhatunk.

Az érintéstípusok ritmusának jelölése

A Lábán-kinetográfia rendszeréhez kapcsolódó mozdulatelemzés az érintések kilenc típusát különbözteti meg. Számon tart egyszerű érintést (érintésben végződő gesztust), átmenő, átmenő csúsztatott, csúsztatott, gördülő, csúsztatott gördülő, átmenő csúsztatott gördülő, valamint tudott irányú érintést, végül érintésben maradáást.

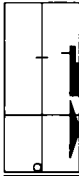
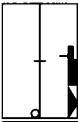


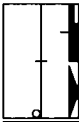

Fügedi kezdeményezését folytatva az alábbiakban olyan írásmód lehetőségeit vizsgáljuk meg, amelynek elsődleges szempontja az érintés ritmusának pontos jelölése, egyben a támasztékhoz viszonyított könnyű felismerhetősége. Az írásmódra a továbbiakban ritmuskifejező írásmódként utalunk.



17.a ábra

17.b ábra

17.c ábra

	pontos időzítés (Knust)	vegyes (Szentpál)	időegység (Hutchinson)	ritmuskifejező (Fügedi–Misi)		
egyszerű						
	1.1.1	1.1.2	1.1.3	1.1.4a	1.1.4b	1.1.4c

1. táblázat

Egyszerű érintés

Az egyszerű, érintésben végződő lábgesztusok jelölése esetén visszatérünk Lábán eredeti lejegyzési elvéhez, mely szerint a lábőjel elhelyezése az irányjelen nem jelöl időpontot. Az érintő gesztus *irányjelét* az időegység írásmód szerint jegyezzük le. Nyilvánvaló, hogy ha az irányjelre írt *lábőjel* nem utal időpontra, akkor az irányjelen *bárhhol* megjelenhet. Az elv értelmében ugyanazt az érintést jelöljük, ha a *17.a ábra* szerint az irányjel elején, a *17.b-t* követte a közepén, vagy a *17.c*-nek megfelelően az irányjel végén helyezük el a lábőjelet. Mindhárom notációváltozatban pontosan a második mérő kezdetére érintjük meg a talajt. (Az érintés időpillanatát az ábrák melletti vízszintes nyíl jelzi.) Azt az egyszerű szabályt fogalmazhatjuk meg, hogy ha az irányjelre egyetlen lábőjelet írunk, az mindig érintésben végződő gesztust jelöl.


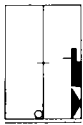
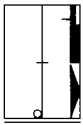
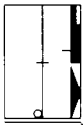


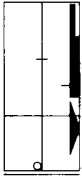
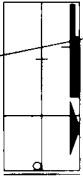


Az összehasonlíthatóság érdekében kísérleti írásmódunkat a kinetográfia eddig alkalmazott jelölésmódjaival az *1. táblázatban* mutatjuk be.

A ritmuskifejező írásmód lehetőségeinek feltárása során következetesen kitarunk azon elv mellett, hogy *az irányjelre tapasztott lábőjel nem kap időpontjelző szerepet*. A továbbiakban megvizsgáljuk, milyen következményekkel jár, ha ezt az egyszerű és tetszetős megoldást ki akarjuk terjeszteni az érintésjelölések ismert típusaira. Az elemzés lépéseit illusztráló táblázatokban az állandó összevethetőség érdekében a korábbi írásmódokat is feltüntetjük.

Átmenő érintés²²

A *2. táblázatban* az átmenő érintés lejegyzési módjait mutatjuk be, a ritmuskifejező írásmód megoldását egyelőre üresen hagytuk. Az egyszerű érintés jelölési lehetősé-

²² A fogalmat a szakirodalom csak közvetve határozza meg. Hutchinson a Lábán-kinetográfia rendszeréről írott, és a rendszer változásait követő, így időről-időre megújított könyve második, átdolgozott és bővített kiadásában (Hutchinson, Labanotation 1970, 209) így fogalmaz: „Átmenő érintés: Érintés történhet, mialatt a láb egyik irányból a másikba halad.”

	pontos időzítés (Knust)	vegyes (Szentpál)	időegység (Hutchinson)	ritmuskifejező (Fügedi–Misi)		
egyszerű						
átmenő						

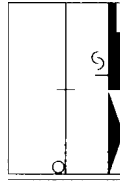
2. táblázat

geit ismét feltüntettük, mert így könnyen észrevehető, hogy az alapelvünket követő ritmuskifejező írásmódban az egyszerű érintés két jelölési lehetősége (2.1.4a–b) azonos a pontos időzítés és az időegység módszer átmenő érintés jelölésével (2.2.1a–b, 2.2.3a–b). Az újabb írásmóddal szemben így már az egyszerű érintés esetén is erős ellenállást okozhat az, hogy a két korábbi írásmód azonos notációalakja mást jelent.

Az átmenő érintéssel kapcsolatban azonban fenntartásokat kell megfogalmaznunk. Az érintés e típusáról Szentpál Mária bizonyára tudott, de mozdulatelemző rendszerébe nem vette fel. Vajon miért nem? Szentpál nemcsak eredeti és színpadi néptáncot, hanem történelmi társastáncot, standard társastáncot, balettet, sőt jazztáncot is lejegyzett. Rendszeréből az átmenő érintés nyilvánvalóan azért hiányzik, mert a táncfajták és mozdulatok sokféleségének ismerete mellett sem látta szükségét, hogy a mozdulattípust jelölje. Fügedi a korábban már említett tanulmányában megkérdőjelezte az átmenő érintés előadhatóságát.²³ Mivel a fogalmat a nemzetközi notációs gyakorlat számon tartja, a Dance Notation Bureau (New York) szakértői 2008. áprilisi és júliusi ülésükön²⁴ megvitatták Fügedi felvetését. A téma tárgyalása során törekedtek átmenő érintés előadására. A mozdulatjelenség egyértelműségének bizonytalanságára utal, hogy csupán „úgy érezték, a mozdulat átmenő érintésnek

²³ Fügedi, „Az érintő gesztusok időegység írásmódja”, 105.

²⁴ A vitaanyag az interneten megtalálható a <http://www.dancenotation.org/DNB/index.html> honlap Theory Bulletin Board menüpontja, majd az „Issues Pertaining to Both Motif Description and Structured Description/Minutes for Theory Meetings Thread” fejezet alatt „Minutes for the Open Theory Meeting, April 7, 2008” és „Minutes for the Open Theory Meeting, July 14, 2008” címmel.



18. ábra

tekinthető”.²⁵ Második ülésükön már többen úgy vélték, az átmenő érintés lejegyzése konvenció, inkább előadói szándékot, mint fizikai tényrt rögzít.²⁶

A mozdulat előadhatóságának ellenőrzésére Fügedi 2008-ban egy hivatásos balett-táncos előadásában videofelvételen rögzítette a Knust által 1956-ban közölt átmenő érintést, amely e mozdulatípus jelölésének alapjául szolgált (8. ábra, Knust jelzetével 487a–b). A jelölt mozdulatokat a táncos az egyetlen lábfejlel sugallta „pillanatnyi”, tehát az elvárt átmenő érintéssel nem, csak *csúsztatással* tudta előadni, különösen akkor, ha a mozdulatot lassú tempóban hajtotta végre. Átmenő érintéshez közeli előadásmódot akkor ért el, ha az egész láb mozdulata közben a lábfejt bokából hirtelen elmozdította majd visszaemelte tudott helyzetébe.²⁷ Az *I. táblázatban* közölt (oldalt mélyből indított és elől mélybe érkező) mozdulat-összefüggésben a táncosnak sikerült az elvárt átmenő érintéshez *közeli* (tehát csak alig észrevehető csúsztatást tartalmazó) gesztust bokamozdítás nélkül is előadnia.²⁸ Az átmenő érintést mint *előadói szándékot* tehát elfogadjuk. Megjegyezzük azonban, ilyen mozdulatjelenséggel a Kárpát-medencei néptáncok lejegyzése során nem találkoztunk, nyomát az igen sok eredeti néptáncot lejegyző Lányi Ágoston táncírás elméleti könyvében²⁹ sem találtuk.

Fel kell tennünk a kérdést, hogy egy nyilvánvalóan periférikus és szinte előadhatatlan mozdulatjelenség érdekében érdemes-e fenntartani azt az egyszerű és még Lábán (valamint munkatársai³⁰) által bevezetett jelölésmódot, amelyet mind a pontos időzítés (2.2.1a, 2.2.1b), mind az időegység szerinti írásmód (2.2.3a,

²⁵ Minutes for the Open Theory Meeting, April 7, 2008: „They physically demonstrated examples that they felt could be considered transient touches (without sliding).”

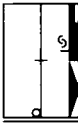

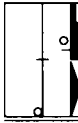
²⁶ Minutes for the Open Theory Meeting, July 14, 2008: „Transient touch indications, as in 1b, are conventions which allow this interpretation to be notated.” „The notators in the group have found the intent, general timing, and location conveyed in the 1b convention is very useful for notating ballet and modern dance.”

²⁷ Fügedi a felvételeket a II. Magyar Táncírás Szimpóziumon (2008. november 30.) a témáról tartott előadásán mutatta be a magyar szakértőknek.


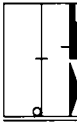
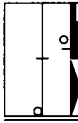
²⁸ Az eredmény eléréséhez a kezdő és érkező lábgesztusok között nem jelenhetett meg alapirány, és a gesztus végrehajtásakor az érintéshez kitéréskor, illetve onnan továbbhaladásakor a mozdulatnak meghatározott szöget kellett bezárnia. Ha a szög nőtt, az érintés csúsztatássá vált. Ha csökkent, akkor a mozdulatot már nem tekinthettük töretlen egységnek, hanem két különböző, ellentétes iránykomponenst magába foglaló gesztusnak.

²⁹ Lányi Ágoston, Néptáncolvasókönyv (Budapest: Zeneműkiadó, 1980).

³⁰ Dussia Bereska, Kurt Jooss, Albrecht Knust, Sigurd Leder.

	érintést követő szabadítás		érintés megtartása
egyetlen lábfej			
	3.1.1	3.1.2	3.1.3

3. táblázat

	érintést követő szabadítás		érintés megtartása
egyetlen lábfej		=	
	4.1.1		4.1.2
		≠	
			4.1.3

4. táblázat

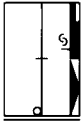


2.2.3b) erre a célra használ. Sokkal ésszerűbbnek látszik az egyszerű jelölésmódot a leggyakoribb érintéstípusra alkalmazni, a ritkán (és akkor is legfeljebb szándék-ként) megjelenő típusra pedig más megoldást keresni.

A DNB említett 2008 áprilisi ülésén Charlotte Wile vetette fel, hogy az átmenő érintés jelölésére a 18. *ábra* szerint alkalmazzuk a tört testszünetjelet az érintés feloldására.

Ezt a kinetográfia rendszerében meglévő jelértelmezési lehetőséget a következőkben kiterjesztjük, hogy megoldást keressünk további érintések jelölésére. Elemzésünk közben figyelembe vesszük, milyen notációs szinonimák értelmezhetők a kinetográfia keretein belül. Ehhez a 3–5. *táblázatok* szolgálnak segítségül.

A 3. *táblázat* első oszlopában az érintést jelző lábfej fölött tört testszünetjelet helyeztünk el, amely jelentése szerint oldja az érintés érvényét. A harmadik oszlopban a lábfej fölött testszünetjelet írtunk, amely az előbbihez képest ellentétes értelmű, az érintést fenntartja. Az első és a harmadik kinetogram nem jelentheti ugyanazt, a középső azonban – szemléletmódtól függően – bármelyiknek szinonimája lehet a két szélső közül.

Ha a 3. *táblázat* középső oszlopát az időegység-írásmód szerint értelmezzük, a jelölés a 4. *táblázat* egyenlő–nem egyenlő jelölése szerint jelenti ugyanazon, illetve eltérő mozdulatot. Időegység-írásmódban a középső oszlop (4.1.2) átmenő érintés jelöl, tehát az első oszlop lejegyzése (4.1.1) csupán „bőbeszédűbb” szinonimája a középső oszlopénak. A középső oszlop jelölésétől eltérő jelentést hordoz a harmadik oszlop érintést megtartó leírása (4.1.3). A lejegyzések időegység-írásmód

	érintést követő szabadítás		érintés megtartása
egyetlen lábfej		≠	
	5.1.1	=	
			5.1.3

5. táblázat

szerinti értelmezése esetén tehát a középső oszlop a bal oldali oszlop notációs értelmét kapja. A legkevesebb jel használatára törekedve az írásmód követői a középső oszlop megoldásait használják.

Az 5. táblázatban ugyanezen szerkezetet a ritmuskifejező írásmód szemszögéből vizsgáljuk. Az írásmód kiinduló feltételeként szabtuk meg, hogy a lábfej elhelyezése nem hordozhat ritmikai jelentést, így a táblázat középső oszlopa (5.1.2) nem átmenő, hanem egyszerű érintést, azaz érintésben végződő gesztust jelöl. Szinonimája tehát a harmadik oszlop részletező lejegyzésének (5.1.3), amelyben az érintés megtartását a lábfej fölél írt testszünetjellel emeltük ki, s így ellentétben áll a Wile által javasolt átmenő érintés jelöléssel (5.1.1).





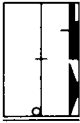
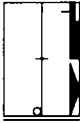

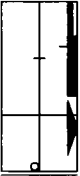

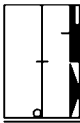


Az 5. táblázat első oszlopának értelmezése alapján egészíthetjük ki 2. táblázatunkat a ritmuskifejező írásmód notációs megoldásaival (6. táblázat). Meg kell jegyeznünk azonban, hogy amíg a 6.2.1a–b és a 6.2.3a–b különböző időpontokban végrehajtott érintés jelöl, a 6.2.4a–b egyenértékű, csak a mérő elején megvalósuló átmenő érintést írja le. Az itt jelöltől eltérő időpontú átmenő érintés belső ritmikai szerkezete külön vizsgálatot kíván, amelyre most nem térünk ki.

Csúsztatott érintések³¹




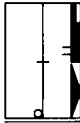



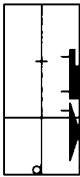
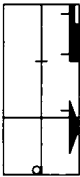

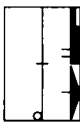
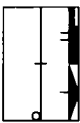

A csúsztatást a kinetográfiában kettőzött kontaktusjellel jelöljük. Az átmenő csúsztatás pillanatnyi, átmeneti jellegére a különböző írásmódok a lábfejet az irányjel elején vagy közepén kettőzve és egymáshoz közel írva utalnak (7. táblázat). A pontos időzítés és az időegység szerinti írásmód a talajérintés pillanatától függően több megoldást is kínál, melyekből itt csak kettőt mutatunk be. A 7.1.1a és a 7.1.3a lejegyzés szerint az előadó a mozdulat elején csúsztat, a 7.1.1b és 7.1.3b példán pedig az előre haladó lábgesztus idejének közepén.

A táblázat második sorában az érintésben maradó csúsztatást ábrázoltuk. Mint látható, valamennyi korábbi írásmód a lábfejeleket az irányjel elején és végén tün-

³¹ Az egyszerű csúsztatott érintés esetén irányváltáskor a lábfe talajérintését ugyanazzal a lábfe-résszel megtartjuk. *Átmenő csúsztatáskor* a mozdulat csúsztatott érintéssel kezdődik, majd a lábfe elhagyja a talajt.



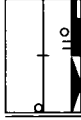
	pontos időzítés (Knust)	vegyes (Szentpál)	időegység (Hutchinson)	ritmuskifejező (Fügedi–Misi)			
egyszerű							
	6.1.1	6.1.2	6.1.3	6.1.4a	6.1.4b	6.1.4c	
átmenő			nincs				
	6.2.1a	6.2.1b		6.2.3a	6.2.3b	6.2.4a	6.2.4b

6. táblázat

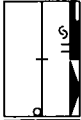

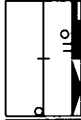
	pontos időzítés (Knust)	vegyes (Szentpál)	időegység (Hutchinson)	ritmuskifejező (Fügedi–Misi)			
átmenő csúsztatott							
	7.1.1a	7.1.1b	7.1.2	7.1.3a	7.1.3b	7.1.4a	7.1.4b
csúsztatott							
	7.2.1	7.2.2	7.2.3	7.2.4a	7.2.4b	7.2.4c	

7. táblázat

teni fel, mintegy kiemelve, hogy a gesztus a kezdettől a befejezésig talajérintésben marad. Az írásmódok ismét csak annyiban térnek el egymástól, hogy a Knust javasolta pontos időzítés szerint az irányjelet a valós időnek megfelelően kell elhelyezni (7.2.1). Figyeljük meg, hogy Szentpál mindkét csúsztástípus esetében az időegység-írásmódot használta.

	érintést követő szabadítás		érintés megtartása
kettőzött lábfej		=	
	8.1.1		8.1.2
		≠	
			8.1.3

8. táblázat

	érintést követő szabadítás		érintés megtartása
kettőzött lábfej		≠	
	9.1.1		9.1.2
		=	
			9.1.3

9. táblázat

A 7. táblázatban – levezetésünket megelőzően – már feltüntettük a ritmuskifejező írásmód lehetséges megoldásait.

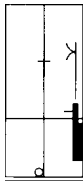
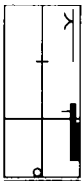
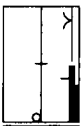

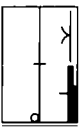
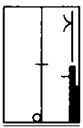
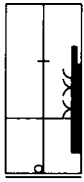
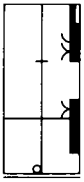
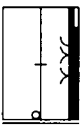
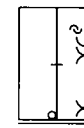

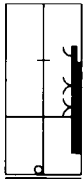
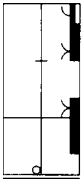
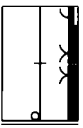
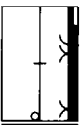
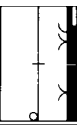
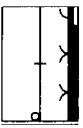
Az eredményhez a 8. és 9. táblázatban foglaltak szerint a fent ismertetett szinonimamódszert követve jutunk.

Ha a 8. táblázat középső oszlopának lejegyzését (8.1.2) az időegység-írásmód szerint értelmezzük, jelentése az első oszlop lejegyzésének szinonimájaként fogható fel, azaz átmenő érintést jelöl (8.1.1). Ebben az esetben a harmadik oszlop ettől eltérő, érintést megtartó jelentést hordoz (8.1.3). Ezzel szemben, ha a középső oszlop lejegyzését a 9. táblázat szerint a ritmuskifejező írásmód alapján szemléljük, jelentése érintésben maradó csúsztatás lesz.

Gördülő érintések³²

A gördülő, az átmenő csúsztatott gördülő, valamint a csúsztatott gördülő érintéseket a 10. táblázatban egyszerre tárgyaljuk. Ritmuskifejező írásmódjukat a fenti elveket követve alakítottuk ki. Az egyes lépéseket itt már nem részletezzük, azok a fentiekből egyértelműen levezethetők.

³² Az egyszerű görgülő érintés esetén az érintés során csupán lábfejrészt váltunk (például féltap érintésből talpra gördülünk). *Gördülő csúsztatásról* akkor beszélünk, ha a láb irányba mozdítása, valamint a lábfejrész váltás egyidejű, és a lábfejt nem hagyja el a talajt. Az *átmenő gördülő csúsztatás* ettől annyiban tér el, hogy a mozdulat végrehajtásakor – rendszerint a mozdulat befejezéseként – a lábfejt el is hagyja a talajt.

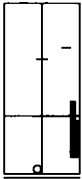

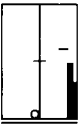
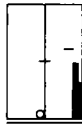
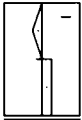
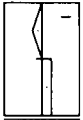
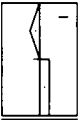
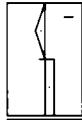
	pontos időzítés (Knust)	vegyes (Szentpál)	időegység (Hutchinson)	ritmuskifejező (Fügedi–Misi)		
gördülő						
	10.1.1	10.1.2	10.1.3	10.1.4a	10.1.4b	10.1.4c
átmenő csúsztatott gördülő						
	10.2.1	10.2.2	10.2.3	10.2.4a	10.2.4b	
csúsztatott gördülő						
	10.3.1	10.3.2	10.3.3	10.3.4a	10.3.4b	10.3.4c

10. táblázat

A 10. táblázat első sorába írt egyszerű, talpra gördülő érintést elől féltalp érintő helyzetből indítjuk. A láb ebből az irányból nem mozdul el, a gördülés eseményét és idejét cselekvésjel jelöli. A pontos időzítés (10.1.1) és az időegység írásmód (10.1.3) esetében a cselekvésjel elhelyezése megfelel az egyszerű érintés irányjel elhelyezési konvenciójának, melytől Szentpál ismét eltért (10.1.2). A ritmuskifejező írásmódot ezúttal is az egyszerű érintés analógiájára alakítottuk ki (10.1.4a–b). A lábfejjelet írhatjuk a cselekvésjel elejére, középre vagy végére.

Az átmenő csúsztatott gördülő érintés legjellegzetesebb előfordulása a balett *battement tendu jeté* mozdulata, amelyet a 10. táblázat második sorában a támasztó láb mellől talpérintésből indítva jegyeztünk le. A mozdulat előadásakor a lábfej a csúszva előre haladás közben talpról lábujjhegyre gördül, majd elhagyja a talajt. A korábbi írásmódok a talaj elhagyását a lábfejjelek időbeli elhelyezésével jelölik, ritmuskifejező írásmódunk az átmenő érintéshez hasonlóan itt is tört szünetjelet használ (10.2.4a–b).

A gördülő csúsztatás szintén jellegzetes balett-alapmozdulat (*battement tendu*), a láb csúsztatott mozdulata közben a lábfej folyamatosan gördül is talpról lábujjhegyre és a talajkontaktust a mozdulat végéig fenntartja. A korábbi írásmódok a gördülés kezdeti lábfejjelet az irányjel elejére, érkező lábfejjelet pedig a végére írják (10.3.1 – 10.3.3). A

	pontos időzítés (Knust)	vegyes (Szentpál)	időegység (Hutchinson)	ritmuskifejező (Fügedi–Misi)
tudott irányú				
	11.1.1	11.1.2	11.1.3	11.1.4
maradó				
	11.2.1	11.2.2	11.2.3	11.2.4

11. táblázat

ritmuskifejező írásmódban a két különböző lábfőjel az irányjelen bárhol megjelenhet (10.3.4a–c). Megjegyezzük, hogy a 9. táblázat 9.2.3 példájának mintájára a 10.3.4a–b példák lábfőjele fölött az itt leírtakkal azonos értelemben testszünetjel jelenhet meg.


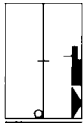



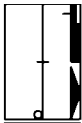
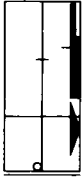



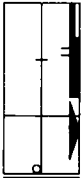


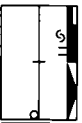

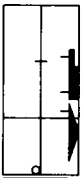
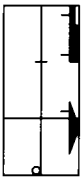

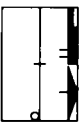
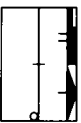
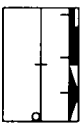
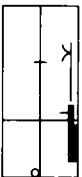
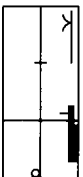
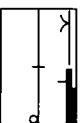
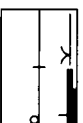

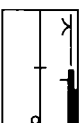
Tudott irányú érintés és érintésben maradás³³

A két érintéstípus jelölésekor nem használunk irányjeleket, csak lábfőjelet. Mindaddig azt az elvet követtük, hogy a ritmuskifejező írásmód alkalmazásakor az irányjelre írt lábfőjel nem kap időpontjelző szerepet, mert a mozdulat ritmusát az irányjel képviseli. A kinetográfia rendszerében az a szabály, hogy ha a lábfőjel önállóan jelenik meg a vonalrendszerben, helyzete ritmust, időpillanatot jelöl. Ezt a szabályt a ritmuskifejező írásmódban is megtartjuk és notációs elvként követjük. A 11. táblázat szerint így a tudott irányú érintés és az érintésben maradás jelölésmódjában a ritmuskifejező írásmód és az említett egyéb írásmódok között nincs különbség.

Az érintéstípusok összevetése

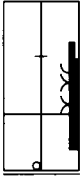
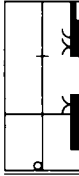
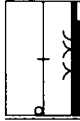

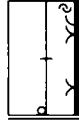
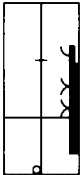
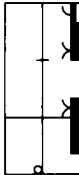

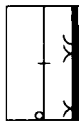
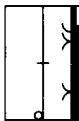

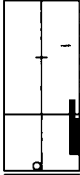
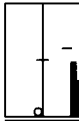


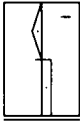
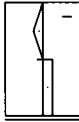
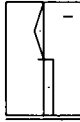
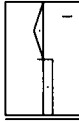
A 12. táblázatban a láb talajérintéseinek teljes rendszerét összehasonlíthatóan ábráztuk mind a négy írásmódban. Feltűnő, hogy amíg a pontos időzítés és az

³³ Amennyiben a láb az érintés közben nem változtatja meg irányát, és magassági foka nem, vagy csak kisebb mértékben módosul, az érintést a szakterminológia tudott irányúnak tekinti. Lejegyzéskor az esetleges szintmódosulást nem, csak az érintés tényét jelöljük. *Érintésben maradás*kor a már megvalósult érintést egy újabb mozdulat közben megtartjuk.

	pontos időzítés (Knust)	vegyes (Szentpál)	időegység (Hutchinson)	ritmuskifejező (Fügedi-Misi)		
egyszerű						
	12.1.1	12.1.2	12.1.3	12.1.4a	12.1.4b	12.1.4c
átmenő		nincs				
	12.2.1		12.2.3	12.2.4a	12.2.4b	
átmenő csúsztatott						
	12.3.1	12.3.2	12.3.3	12.3.4a	12.3.4b	
csúsztatott						
	12.4.1	12.4.2	12.4.3	12.4.4a	12.4.4b	12.4.4c
gördülő						
	12.5.1	12.5.2	12.5.3	12.5.4a	12.5.4b	12.5.4c

12.a táblázat

időegység szerinti írásmód (és értelemszerűen Szentpál megközelítése) csak egy-egy megoldást mutat, a ritmuskifejező írásmód szemléltető oszlopában alternatív jelölési lehetőségeket találunk. Annak eldöntéséhez, hogy a ritmuskifejező írásmód javaslattételek melyik mellett lesz érdemes kiállni, át kell tekintenünk az

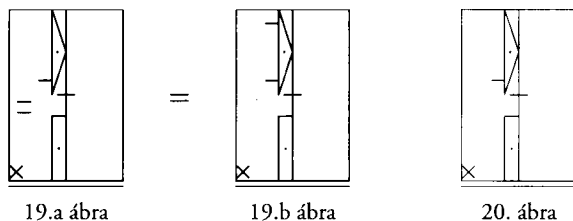
	pontos időzítés (Knust)	vegyes (Szentpál)	időegység (Hutchinson)	ritmuskifejező (Fügedi-Misi)		
átmenő csúsztatott gördülő						
	12.6.1	12.6.2	12.6.3	12.6.4a	12.6.4b	
csúsztatott gördülő						
	12.7.1	12.7.2	12.7.3	12.7.4a	12.7.4b 12.7.4c	
tudott irányú						
	12.8.1	12.8.2	12.8.3	12.8.4		
érintésben maradó						
	12.9.1	12.9.2	12.9.3	12.9.4		

12.b táblázat

írásmód érthetőségét többféle mozdulatkörnyezetben is. A következő fejezet példaként az érintésjelöléseket a lábőrészjeleket alkalmazó támasztékjelölésekkel veti össze.

Az érintő lábgesztusok összevetése a támasztékjelölésekkel

A 19.a ábrán hangsúlytalan negyedre előadott, féltalpra érkező csúszó ugrást jegeztünk le. A leírtak szerint a táncos a második mérőre, a mérő elejére vesz támasztékot, a csúszva haladást pedig a második mérő előtt hajtja végre. A mérő előtti mozdulat-esemény ábrázolására a csúszásra utaló kettős lábőjjelet az ugrás



19.a ábra

19.b ábra

20. ábra

súlytalanítási szakaszában helyeztük el.³⁴ A csúszás befejeztével féltalpra érkezést a támaszték irányjelén külön feltüntettük. Akár a pontos időzítés, akár az időegység írásmód notációs elvét követjük, lejegyzési konvenció, hogy az így előadott mozdulatot a 19.b ábra szerint írjuk le. Más szóval, az ilyen jellegű támasztékvétel jelölésekor a pontos időzítés írásmódja is az időegység-írásmódot követi. A tényleges mozdulat-esemény alapján a 19.b ábra második lábőjele nem kap ritmikai jelentést, mert a táncos a mérőre már megérkezett a jelölt irányba, így a második lábőjel csak a mozdulat típusát jelzi.

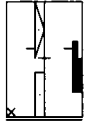
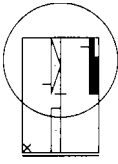
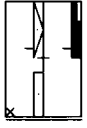
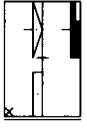
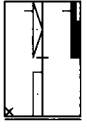
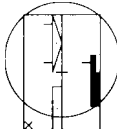
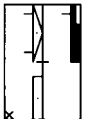
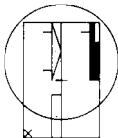
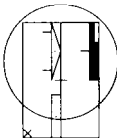


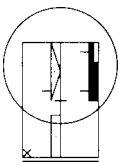
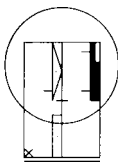
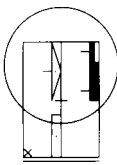
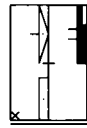
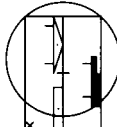
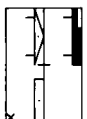
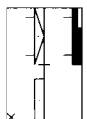
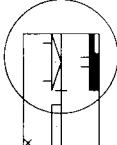

Ha a táncos nem csúszva halad, féltalpra érkezését a 20. ábra szerint jelöljük. Hutchinson megfogalmazása szerint ebben az esetben a lábőjelet rendszerint az irányjel elejére írjuk.³⁵

A 13. táblázat egy-egy sora ugyanazt a mozdulat-eseményt írja le, érdeklődésünk tárgya a második mérő lejegyzése. A mozdulat elvárt előadása szerint a táncos támasztékvétele (ugrásból talajra érkezése) és jobb lábának féltalp érintése ugyanarra az időpillanatra, a második mérő elejére esik. A ritmuskifejező írásmód esetén a lehetséges számos megoldásból hármát-hármát választottunk. Támasztékjelöléseinek lejegyzésénél is ugyanazt az elvet alkalmaztuk, amelyet az érintésjelöléseknél: az irányjelre írt lábőjel nem hordoz ritmikai jelentést, tehát az irányjelen bárhol megjelenhet.

Az első sor esetében a táncos féltalpon oldalt ugrott, és talajfogásával egyidejűleg a gesztus lábával féltalpon érintett. A pontos időzítés írásmódjánál (13.1.1) a vonalrendszerhez (a zenei időhöz) viszonyítva a támaszték és a gesztus irányjelén is ugyanazon a helyen jelenik meg a lábőjel, kifejezve így a két időpont (támasztékvétel és érintés) egybeesését. Ugyanakkor az irányjelek, mint a pontos időzítés valamennyi támaszték-gesztus egyidejűsége esetében, „szétsúsznak”, a ritmikai egyezést nem tükrözik. Az időegység szerinti írásmódot alkalmazva (13.1.2) az

³⁴ A jelölésmód az ICKL 1963. évi konferenciáján merült fel (ICKL Proceedings 1963, 14–16). Fügedi az ugrástípusokról írt tanulmányában a jelölésmódot részletesen elemzi: János Fügedi, „An Analysis and Classification of Springs”, in *Proceedings of the Twentieth Biennial Conference of the International Council of Kinetography Laban, 9–14 August* (Hong Kong: Hong Kong Academy for Performing Arts, 1997), 72.

³⁵ A konvenciót Hutchinson 1970-ben, a Labanotation második, átdolgozott kiadásában vezette be (Hutchinson, *Labanotation*, 1970, 215), és a legutolsó, negyedik kiadásban is fenntartotta (Hutchinson Guest, *Labanotation*, 2005, 189).

	pontos időzítés	időegység	ritmuskifejező		
támaszték és egyszerű érintő gesztus					
	13.1.1	13.1.2	13.1.3a	13.1.3b	13.1.3c
csúszó támaszték és egyszerű érintő gesztus					
	13.2.1	13.2.2	13.2.3a	13.2.3b	13.2.4c
támaszték és csúsztatott gesztus					
	13.3.1	13.3.2	13.3.3a	13.3.3b	13.3.4c
csúszó támaszték és csúsztatott gesztus					
	13.4.1	13.4.2	13.4.3a	13.4.3b	13.4.4c

13. táblázat

irányjelek azonos ritmust sugallnak, de most a támaszték és a gesztus irányjelén elhelyezett lábfejlelek „csúsznak szét”. A ritmuskifejező írásmód (13.1.3a–c) megengedi, hogy a lábfejlelet az irányjelek elején, közepén vagy a végén helyezzük el, mindhárom lehetőség könnyen érthetően ábrázolja az irányok és a lábfejrészek ritmikai egyidejűségét.

A második sor lejegyzései csúszó ugrást és a csúszással egyidejű egyszerű érintést jelölnek. A pontos időzítés írásmódja (13.2.1) esetében a csúszás befejezését mutató második lábfejlelet nem esik egybe az ugyanakkor érkező érintés jelölt lábfejleletével, mert a támaszték irányjele az időegység írásmódot követi, lábfejlelei pedig a mozdulat belső szerkezetét igyekeznek megjeleníteni. Az időegység-írásmód (13.2.2) ebből a szempontból elfogadható: az érkezésre utaló lábfejlelek legalább látványban azonos magasságba esnek. A ritmuskifejező írásmód alkalmazhat hasonló megoldást (13.2.3a), mint az időegység-írásmód, de használhatja a b. vagy c. megoldásokat is.

A harmadik sor mozdulata esetében a féltalpra érkező ugrással egyidejűleg a táncos a jobb lábát a jelölt irányba csúsztatja. A pontos időzítés írásmódjánál (13.3.1) a lábfőjelek egy magasságban jelennek meg. Az időegység szerinti írásmód esetében (13.3.2) a mozdulat befejezését jelző második lábfőjel hasonlóképpen máshová kerül, mint az írásmód első sorában (13.1.2). A ritmuskifejező írásmódban ismét használhatjuk az időegység-írásmóddal megegyező megoldást (13.3.3a), de az egyidejűségre utalva olyat is, amely esetében a lábfőjelek egy magasságba esnek (13.3.3b).

A táblázat negyedik sorában mindkét mozdulat csúsztatott, azaz a táncos csúsza halad és gesztuslábát is csúsztatja. Itt csak a pontos időzítés elvét követő írásmódban találunk lábfőjel elhelyezési divergenciát, irányjelei szétcsúszása miatt a velük együtt jelölendő lábfőjelei is szétcsúsznak (13.4.1). Az időegység-írásmód (13.4.2), valamint a ritmuskifejező írásmód két megoldása (13.4.3a, 13.4.3c) a támasztékra és a gesztusra vonatkozó lábfőjeleket ritmikailag egymásnak megfelelően jelöli.

A 13. táblázatban a problémásnak ítélt jelölésmódokat bekarikáztuk. Észrevehetjük, hogy a ritmuskifejező írásmód tartalmazza azokat a megoldásokat, amelyek a legjobbnak tűnnek a lábfőjelek képi egyeztetése szempontjából.

Zárszó

Dolgozatunkban összehasonlítottuk a talajérintő lábgesztusok írásmódjait és felvettük egy újabb, általunk ritmuskifejező írásmódnak nevezett módszer lehetőségét. A ritmuskifejező írásmód visszatér a korai, egyszerű notációs megoldásokhoz, ugyanakkor figyelembe veszi az azóta feltárt mozdulat típusok jelölhetőségét is. Formai elemeit a kinetográfia rendszerében maradvá szinonima-vizsgálattal választottuk ki.

Az irányjelre írt lábfőjel időpontjelző szerepének elvetése következtében a ritmuskifejező írásmóddal egy-egy mozdulatjelenség többféleképpen is leírható. Ahhoz, hogy közülük választhassunk, majd rendszerszerű alkalmazási javaslatot tehessünk, még elemeznünk kell:

- a) a lábbal előadható érintések azon eseteit, amikor a gesztus közben szükségünk lenne az érintés időpontjának jelölésére;
- b) azokat a notációs szituációkat, amikor a lábfőjelet nem irányjelre, hanem más, időtartam kifejezésére alkalmas jelre (például forgatásjelre) írjuk;
- c) azokat az eseteket, amikor érintést irányjellel egyidejűleg, de attól független módon jelölünk (például tapsok);
- d) a több mérőre kiterjedő vagy lassú mozdulatok érintésjelölését.

A javaslat megtételhez mélyebben fel kell tárunk a kinetográfia változásának történetét elméleti és gyakorlati oldalról, meg kell vizsgálnunk az egyes megoldások kialakulásának okait, és elemeznünk kell a témát érintő valamennyi mozdulattí-

pust. Külön kutatást igényelne a mozdulat végrehajtása és tudati értelmezése közötti különbség vizsgálata, mert ennek ismerete is komoly segítséget jelentene a megfelelő notációs módszer megtalálásához.

A tánc különböző műfajaiban (például a klasszikus balett, modern tánc, társastánc, keleti klasszikus táncok, néptáncok) igen eltérő mozdulatjelenségekkel találkozhatunk, melyek megértésére és lejegyzésére általában csak az adott műfajban jártas szakember vállalkozhat. A fenti elemzések elvégzését, a függő kérdések megválaszolását a jelen tanulmány szerzői ezért csupán a mozdulatvilágában egymáshoz hasonló európai néptáncok lejegyzésének területén vállalhatják, a teljes körű megoldás csak kutatói együttműködés keretében érhető el.

Irodalom, források

- Fügedi János, „An Analysis and Classification of Springs.” In *Proceedings of the Twentieth Biennial Conference of the International Council of Kinetography Laban, 9–14 August*. Hong Kong: Hong Kong Academy for Performing Arts, 1997, 41–76.
- Fügedi János, „Az érintő gesztusok időegység írásmódja.” In *Táncagyomány: átadás és átvétel*, szerk. Barna Gábor, Csonka-Takács Eszter, Varga Sándor. Szeged: Néprajz és Kulturális Antropológia Tanszék, 2007, 101–116.
- Hutchinson, Ann, *Labanotation*. New York: New Directions, 1954.
- Hutchinson, Ann, *Labanotation: The System of Analyzing and Recording Movement*. Rev. and expanded ed. New York: Theatre Arts Books, 1970.
- Hutchinson Guest, Ann, *Labanotation: The System of Analyzing and Recording Movement*. Third ed. New York: Theatre Arts Books, 1977.
- Hutchinson Guest, Ann, *A History of the Development of the Laban Notation System*. London: Language of Dance Centre, 1995.
- Hutchinson Guest, Ann, *Labanotation*. Fourth Edition. New York and London: Routledge, 2005.
- „International Council of Kinetography Laban Conference 1963.” In *International Council of Kinetography Laban Conference Proceedings 1959–1977*. Ohio: The International Council of Kinetography Laban, 1996.
- Knust, Albrecht (1956): *Abbriss der Kinetographie Laban*. Verlag Das Tanzarchiv, Hamburg
- Knust, Albrecht, *A Dictionary of Kinetography Laban*. Plymouth: MacDonalds and Evans, 1979.
- Knust Collection: Centre national de la danse, Médiathèque, Archives professionnelles d'Albrecht Knust. Elérhető és kereshető a http://mediatheque.cnd.fr/partitions/_app_php_mysql/calques_Med/recherche_alpha_cles.php internetes címen.
- Lányi Ágoston, *Néptáncolvasókönyv*. Budapest: Zeneműkiadó, 1980.
- Rudolf Laban, *Schrifttanz. Methodik Orthographie Erläuterungen* 1. Wien–Leipzig: Universal Edition, 1928.
- Sz. Szentpál Mária, *Táncjelírás*. I. rész. Budapest: Népművészeti Intézet, 1955.

JÁNOS FÜGEDI – GÁBOR MISI

Possibilities for notating leg gestures touching the floor

Following a short historical review, three approaches for notating “touching leg gestures” in Laban-kinetography are examined to reveal how they help understand dance notation, and how they meet certain graphical aspects summarized here. A developed application of an early usage, identified by the authors as “rhythm-expressing timing” (RT) is analyzed against methods known as “exact timing” (ET) and “unit timing” (UT) for all known genres of touching movements. While in ET and UT both the direction sign of a movement and contact sign (indicating touching) attached to a direction sign have timing significance, in RT contact sign on the direction symbol has no timing implication. Notation synonyms are used for solving contradictions between identical indications with different meaning of RT method and that of the former usages. Different ways of writing of touching gestures in the analyzed methods are compared with notation of “support movements” that also has foot part indications. The closing evaluation summarizes what further research is necessary to establish the proposed change in the notation method.

SIPOS JÁNOS

Egy misztikus iszlám rend vallási és népi dallamai

A népzene kutatásban a 19. század végén és a 20. század elején az univerzalista módszer uralkodott, amely mindennek az eredetét és fejlődését kutatta. Ebből alakult ki az összehasonlító népzene tudomány, amelyen belül Bartók Béla és Kodály Zoltán egy sajátos irányzatot képviselt. Ez a megközelítés elsősorban a saját nemzeti zenére irányult, igyekezett feltárni annak történeti gyökereit, a kulturális valamint a földrajzi összefüggéseket, bevonva nyelvészeket és más zenén kívüli területek kutatóit is a vizsgálatokba. Az összehasonlító népzene kutatás a 20. század második feléig virágzott, amikor az összeomló kolonializmus beszűkítette a horizontot.

Az összehasonlító szemlélettel szemben kialakult a ma világszerte leginkább uralkodó, amerikai eredetű etnomuzikológia, melynek kérdései és néha módszerei is megegyeznek a szociális, illetve kulturális antropológia fő kérdéseivel és módszereivel. Fő erőfeszítése annak kiderítésére irányul, hogy miképpen működnek az egyes kultúrák, kevesebb figyelmet fordítva a zenei lejegyzésekre és elemzésre.

Bár manapság a befolyását és anyagi lehetőségeit tekintve jóval erősebb etnomuzikológiai-antropológiai vonulat képviselői gyakran tekintik régimódinak az elemző és összehasonlító népzene kutatást, látszanak annak is a jelei, hogy ez az ág újult erőre kaphat, sőt sok helyen, például Kelet-Közép-Európában vagy Kelet-Európában meg sem történt az összehasonlító népzene kutatásnak a fenti értelemben vett etnomuzikológia felé történő paradigmaváltása. (Igaz, egyes helyeken az összehasonlító kutatás még el sem kezdődött.)

A magyar összehasonlító népzene kutatásnak erős hagyományai vannak. Bartók Béla a magyar népzene gyűjtésével és elemzésével egy időben román, szlovák és szerb–horvát anyagot is gyűjtött, elemzett és publikált, kitekintett a Volga-vidékre, majd egyre inkább a törökség felé fordult, és 1936-ban Anatóliában is gyűjtést folytatott. Egy 1941-es interjúban erről így nyilatkozott: „Finn-ugor–

török hasonlóságokat először a Volga táján élő népek irányában kerestem, és onnan kiindulva végül Törökország irányában.”¹

Biskra-vidéki arab gyűjtése nyilvánvalóvá teszi, hogy nem állt meg a szomszéd és „rokon” népek zenéjének első kézből való tanulmányozásánál, hanem erejéhez és a lehetőségekhez képest tágitotta a kutatás sugarát. Ha amerikai emigrálása, egészségének megromlása, majd korai halála nem akadályozza meg, valószínűleg még távolabbi területeket is bevont volna az összehasonlító kutatásba. Ez annál valószínűbb, mert 1919-es írásában az összehasonlító zenei folklór céljával minden nép szájhagyomány útján továbbterjedő zenéjének a kutatását jelölte meg.²

A személyes gyűjtőutakon alapuló törökségi népzene-kutatás nem ért véget Bartók halálával: Vikár László és Bereczky Gábor 1957-ben, jó húsz évvel Bartók 1936-os anatóliai gyűjtése után kezdte meg nagyszabású összehasonlító kutatásait a Volga–Káma vidékén a finnugor mordvin és cseremisiz valamint a török csuvas, tatár és baskír népek között, amelyek egészen 1979-ig tartottak.³ Nyolc év szünet után, 1987-től pedig magam folytatok kutatásokat az anatóliai törökök, azerik, karacsajok, kirgizek, kazakok, mongolok valamint dakota és navahó indiánok között.

Ez utóbbi kutatássorozat egyik szakaszát a Törökországban élő misztikus vallási közösségek zenéjének tanulmányozása jelentette. 1999 óta Csáki Évával több mint ezer dallamot gyűjtöttünk *bektasi* vallású török férfiaktól és asszonyoktól, akiknek nagyszülei Bulgáriából vándoroltak Törökország európai részére. A kutatássorozat végére úgy tűnt, elértük kitűzött célunkat: felvettük vallási és szekuláris dallamaik többségét, és kellő számú interjút is készítettünk.

Kik ezek a bektasik? A nomád és félnomád törökök nem egy adott történelmi pillanatban váltak muzulmánna, hanem fokozatosan, évszázadok alatt. Eredeti samanisztikus hitükön és gyakorlatukon nyomot hagyott a neoplatonizmus, a zsidó és a keresztény vallás, és számos szunnita, síita és misztikus iszlám elemet is adoptáltak. Megőriztek számos iszlám előtti elemet is, imádatuk tárgyai között szerepelnek hegyek, fák vagy éppen az ég. Röviden összefoglalva: a bektasizmust a síita vallás egy török formájának tekinthetjük, melyet szúfi (misztikus iszlám) elemek színesítenek.⁴

A jelen tanulmányban először megpróbáljuk áttekinteni és rendszerezni a bektasik vallási és népi dallamait, majd az osztályozott dallamanyagot korlátozott

¹ Friede F. Rothe, „The Language of the Composer. An Interview with Béla Bartók, Eminent Hungarian Composer”, *The Etude* 59 (1941/2): 83. Magyarul hozzáférhető Wilhelm András, közr., *Beszélgetések Bartókkal. Nyilatkozatok, interjúk 1911–1945* (Budapest: Kijarat Kiadó, 2000), 212.

² Béla Bartók, „Musikfolklore”, *Musikblätter des Anbruch* 1 (1919/3–4): 102–106.

³ Vikár László–Bereczky Gábor, *Cheremis Folk songs* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1971); uő., *Chuvash Folk songs* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1979); uő., *Tatar Folk songs* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1999).

⁴ Néhány alapmű a bektasikról: John Kingsley Birge, *The Bektashi Order of Dervishes* (London, Luzac, Hartford, Conn: Hartford Seminary Press, 1937); Irene Mélékoff, *Hadji Bektach. Un mythe et ses avatars. Genese et evolution du soufisme populaire en Turquie* (Leiden–Boston–Köln: Brill, 1998); Ahmet Yaşar Ocak, *Bektasî menâkıbnâmelerinde islâm öncesi inanç motifleri* (İstanbul: Enderun Kitabevi, 1983).

mértékben összevetjük más népek népzenejével.⁵ Bár a dallamok kulturális jelentésének és jelentőségének teljes megértéséhez szükséges volna, a jelen keretek között a bektasik kulturális és társadalmi szokásainak átfogó bemutatására nem térhetünk ki.⁶

A zenei osztályozás során a bektasik himnuszait és népdalait nem választjuk el egymástól. Noha vallási dallamaik (*nefeszek*) és vallási táncaik (*szemahok*) az istenhez való misztikus eljutást célozzák, azokat nem kizárólag vallási célra használják, s nem is választhatók el a világi repertoártól. A világi és a vallási dallamok közötti kapcsolat néha csak szerkezeti vagy hangnemi, de sok esetben és épp a fontosabb típusoknál meggyőző dallampárhuzamok is találhatóak. Míg a legegyszerűbb (kis ambitusú, egymagvú) formák között a népdalok dominálnak, a nagyobb ambitusú, négy soros formák között egyre több és több egymáshoz hasonló vallási dallal és népdallal találkozunk. Ugyanakkor a vallási zenének vannak olyan rétegei is, melyek nagymértékben eltérnek a hagyományos népzenei stílusoktól.

A népi és a vallási repertoár kapcsolata nem véletlen, hiszen eltérően a keresztény vagy az iszlám egyházaktól, ennek a népi vallásnak nincs központi oktatási rendszere, amely a vallási dallamok viszonylagos zártságát és állandóságát biztosítaná. Míg költői versei (vagyis himnuszai szövegei) kézzel másolt füzetekben – variálódva, de lényegüket megőrizve – terjedtek századokon át,⁷ a dallamokat pusztán a szájhagyomány őrizte. Ezért is énekelik a bektasik oly sok versüket saját népdalaikra vagy azokhoz közel álló formákra. És ugyanez magyarázhatja azt is, hogy miért olyan eltérő a különböző területeken élő alevi–bektasi⁸ csoportok zenei repertoárja, noha szokásaik és vallási elveik alapvetően megegyeznek.

⁵ Boratav állítja: „nincsenek összehasonlító tanulmányok az anatóliai népi vallások dallamairól”, Pertev Naili Boratav, *Köroğlu destanı*. Türk halk hikâyelerine ve sazşairlerine ait metinler ve tetkikler VI (Istanbul: Evkaf Matbaası, 1931). Duygulu szerint: „egyre többet és többet írnak az alevi–bektasizmus történelmi, teológiai és politikai aspektusairól, de csak néhány kutató vizsgálja kultúrájukkal”, Melih Duygulu, *Alevi-Bektasi Müziğinde Değişler* (Istanbul: szerzői kiadás, 1997, IX). Igen hiányos a bektasik zenéjével és táncaival kapcsolatos kutatás. Itt mindössze két olyan publikációt említhetünk, melyek zenei lejegyzéseket is tartalmaznak: *Bektasi Nefesleri* (Istanbul: Feniks Publishing House, 1933) és Turgut Koca – Zeki Onardan, *Gül Beste* (Ankara: Doğuş Matbaacılık ve Tic. Ltd. Şti., 1987). Az utóbbi években ugyan megjelent Yaltrık könyve a Törökország európai részén élő bektasikról, de ezek a kötetek sem tartalmaznak zenei elemzéseket vagy összehasonlításokat, Hüseyin Yaltrık, *Trakya Bölgesinin Tasavvufî Halk Müziği*–Trákia vallásos népzeneje (Ankara: A Török Köztársaság Kulturminiszteriuma, 2002).

⁶ A bektasik kultúrája iránt érdeklődők figyelmébe ajánlhatjuk az alábbi kiadványt: Sipos János–Csáki Éva, *The Psalms and Folk Songs of a Mystic Turkish Order – The Music of Bektashis in Thrace* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2009).

⁷ Például a ma is közzismert Yunusz Emre vagy Şah İsmail, akinek frói álneve Hatay volt.

⁸ Két külön csoportról van szó, amelyek hagyományai, szertartásai, imái között nagyon sok a közös vonás. Alapvető különbség ugyanakkor, hogy az alevik határozottabban elkülönülnek a lakosság többségét alkotó szunnita törököktől, mint a bektasik. A *celebijan* ág szabályainak megfelelően alevi csak az lehet, akinek a szülei is alevik (illetve aki beházasodik). Ők Ali követői, akik nem azonosulnak a szunnita iszlámmal. A bektasik ezzel szemben, bár szintén a „nem-szunnita” oldalon állnak és legfőbb szentjük is Ali, magukat a török nyelv őrzőinek, az ősi török vallás megtartóinak, az „igazi törököknek” tartják.

A dallamok osztályozása

Első lépésben a dallamokat a dallamsorok száma alapján tömbökbe osztottam. A tömbökön belüli zenei rendezés alapvetően a dallam első felének dallamvonala alapján történt, mivel úgy ítélt meg, ebben a zenei közegben az kielégítően jellemzi a teljes dallamokat.⁹ Az első résznél rendszerint alacsonyabb második dallamfél ugyan is igen ritkán hoz nagyobb újdonságot. Ugyanakkor a négysoros dallamokban a szerkezet fontosabb szerepet játszik, így ezek osztályozásánál a kadenciahangoknak nagyobb jelentőséget tulajdonítottam, mint az egy- vagy kétsoros dallamok esetében.

A zenei osztályozással az volt az elsődleges célom, hogy megtaláljam azokat a központi dallamokat, melyekre a dallamok többsége visszavezethető, másképpen fogalmazva, amelyek az anyag jelentős részét kielégítően reprezentálják.

Az első lépésben tehát a dalokat *formájuk* alapján hat tömbre osztottam, az ezekből kimaradó dallamok Appendixbe kerültek.¹⁰ A tömbök dallamosztályokat tartalmaznak, azok pedig dallamcsoportokat.¹¹ A jelen cikkben az egyes osztályok és csoportok fő tulajdonságait egy-egy jellemző dallamon keresztül mutatom be. A zenei tömbök és az azokon belül elkülönített osztályok a következők:

Tömb	Osztály	A dallamok jellemző formája
A	1–2.	Egy rövid sor (és variánsai)
B	3–4.	Két rövid sor (és variánsai)
C	5.	Négy rövid sor (1) főkadenciával
C	6–11.	Négy rövid sor
E	12.	Egy- és kétsoros tripodikus dallamok
F	13.	Kupolás szerkezet
G	App. 1–2.	Speciális dallamok

„A” tömb. Egy rövid sorra vagy motívumra visszavezethető dallamok

1. osztály. Az (#)F-G-(b)A-(b) trichord-tetrachordok középső (G) hangja körül *forgó mozgást* végző, majd G-n záró dallamok.¹² Egy jellegzetes formájukat látjuk az 1. kottapéldán. Vannak olyan dallamok is, melyek lényegében megegyeznek a magyar és az anatóliai gyermekdalok legjellegzetesebb forgó dallamaival, sőt sok

⁹ Tapasztalataink szerint a dallamvonal tartalmazza a dallam legfontosabb és legösszetettebb tulajdonságait.

¹⁰ Az egyes tömbökben eltérő skálákon mozgó dallamcsoportok is szerepelnek, ha egyéb jellemző tulajdonságaik (elsősorban a dallammozgás és a forma) megegyeznek a tömb kívánalmaival.

¹¹ Egy-egy csoportban több tucat, akár ötven dallam is lehet.

¹² A hangsorokban a zárójelbe tett hang azt jelenti, hogy az illető hang szerepelhet az illető dallamokban, de csak hangsúlytalan helyeken. A zárójelbe tett előjegyzés pedig arra utal, hogy az adott osztályban különböző hangsorokon mozgó dallamok is vannak, például ebben az osztályban egyaránt előfordulnak F-G-A-b, F-G-bA vagy #F-G-A-b hangokra épülő példák is.

Korán-recitálást is trichordok középső hangja körül történő forgás jellemez, igaz hosszabb sorokon és nem motivikus formában (1. kottapélda).¹³

A - lay-lan, pa - lay-lan, Tah - ta ka - lay - lan, oy, hoy, lan.

1. kottapélda

2. osztály. *(d-c)-b-(b)A-G* hangsorokon *ereszkedő* vagy *domb* alakú rövid első sorok és variánsaik.¹⁴ Itt egy speciális formát külön is meg kell említenünk. A trákiai bektasik siratói nem a *c-b-A-G* diatonikus hangsoron, hanem a *c-A-G* tritonon mozognak *G-c-c-A/c-A-G* hangokat körülíró motívumokkal (2. kottapélda). Ennek a tritononnak az eredete további vizsgálatot igényel, ugyanis a trákiai bektasik erre épülő siratói nemcsak a diatonikus trákiai dallamoktól térnek el, de általában az anatóliai dallamoktól is, ezen belül is például az Anatólia más részein általános sirató kisformáktól és más, egyedibb török siratóktól.¹⁵ Ugyanakkor a siratóknak a többi népzenei műfajok dallamaitól való eltérése nem egyedi jelenség, itt példaképpen említhetem a mongóliai kazakok siratói és népdalai közötti alapvető különbséget.¹⁶

A-na göl - ge-ci-ğim, a-na - ci-ğim, Ver e - li - ni, ö-pe - yim.

2. kottapélda

¹³ Hasonló magyar és török dalokról, illetve kapcsolataikról: *Magyar Népzene Tára I. Gyermekjátékok* (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1951); Halil Bedii Yönetken, *İlkokullarda müzik kilavuzu* (İstanbul: Millî Eğitim Basım Evi, 1966); Sipos János, *Török Népzene I. Műhelytanulmányok a magyar zenetörténethez 14* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1994); Ahmet Adnan Saygun, *Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1976).

¹⁴ A trákiai bektasik domb alakú, illetve ereszkedő első sorokkal jellemezhető dallamainak rendezésbeli szétválasztása ebben a zenei környezetben nem tűnt indokoltnak.

¹⁵ Az anatóliai siratók leírásáról és a magyar siratókkal való összevetéséről lásd Sipos János, *Török Népzene I*; uő., *In the Wake of Bartók in Anatolia*. Bibliotheca Traditionis Europaeae 2 (Budapest: European Folklore Institute, 2000); egyes török népek siratóinak összehasonlításáról: uő., *Azeri Folksongs – At the Fountain-Head of the Folk-Music* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2004), illetve uő., *Comparative Analysis of Hungarian and Turkic Folk Music – Türk-Macar Halk Müziğinin Karşılaştırmalı Araştırması* (Ankara: TİKA és az Ankarai Magyar Nagykövetség kiadványa, 2006).

¹⁶ Sipos János, *Kazakh Folksongs from the Two Ends of the Steppe* (Budapest: Akadémia Kiadó, 2001), 95–99.

„B” tömb. Két rövid sorra visszavezethető dallamok

3. osztály. *Alacsony hullám* vagy *völgy* alakú mozgás az első sorban. A hullám alakú első sor *c/d*-re emelkedve indul, ezután a sor közepén leereszkedik *G*-re, majd a sor záró hangjára emelkedik, mely többnyire *A*, *b* és ritkábban *c* (3. kottapélda). Az általam gyűjtött bektasi dallamok között hasonló mozgású dúros dallamok is vannak. A völgy alakú első sorok *d*-ről az alaphangra ereszkednek, majd innen emelkednek *c*-re. Az első sor gyakran egy motívumból és annak variációjából áll (a^k),¹⁷ erre rendszerint ereszkedő vagy domb alakú második sor válaszol.



3. kottapélda

4. osztály. Kis ambitusú *ereszkedő* vagy *domb* alakú rövid sorokból építkező dallamok *A*, *b*, illetve *c* főkadenciákkal (4. kottapélda). Legjellemzőbb a *G/b-c-(d)-c-b/A* kontúrú első sor, és gyakori az egy- és kétmagvúság közötti forma, ahol a *G*-re záró magasabb sort egy szintén *G*-re záró alacsonyabb sor követ. A csoportban hét- vagy nyolcszótagos giusto táncdalok, népdalok, vallási szemah- és nefesz-dallamok,¹⁸ lakodalmi dalok és altatók szerepelnek változatos (2/4, 4/4, 6/8, 8/8, 9/8) ütemjelzésekkel, illetve két esetben *parlando* előadásban. A leggyakoribb szerkezetek: AB, AABB, ritkábban AAAB, AAB^kB. Vannak hasonló dallammozgású dúros, illetve a 2. és 3. fokok közötti bővített szekundus skálán mozgó dallamok is.



4. kottapélda

Ennek az osztálynak egy fontos csoportját alkotják az úgynevezett „kis pszalmódizáló” dallamok.¹⁹ E csoport kétsoros dallamainak négy üteme között hasonló

¹⁷ A felső, illetve alsó indexbe tett „k” betűvel olyan változatokat jelölök, amelyek zárlatukban térnek el egymástól. Az előbbi esetben az eltérő zárórész magasabban, az utóbbi esetben pedig alacsonyabban mozog mint az eredeti változatban.

¹⁸ A *nefész* „lélegzet” a zsoltárok, a *szemah* pedig a vallási táncdallamok neve.

¹⁹ A gyűjtött anyagban vannak hasonló dallammenetű dúros dallamok, ezek első sora szinte mindig eléri a 6. fokot. Egy taccsal feljebb transzponálva ezek a dallamok hasonlóak a magasabb négy-soros pszalmódizáló dallamok első két sorához.

viszony áll fenn, mint a később tárgyalandó pszalmódizáló dallamok négy sora között. Az első ütem *B-c-d, d-d-d* vagy *f-(b)e-d* irányú mozgása után a második ütem *d/f*-ről *b*-re ereszkedik. A harmadik ütem viszonylag változatos, de gyakran hasonló a másodikhoz vagy alacsonyabb annál; az utolsó ütem pedig *d/c/b*-ről ereszkedik a záróhangra.²⁰ E dallamokban az *f* a *d* helyettesítőjeként lép fel, és a mély *F*, ha egyes dallamokban meg is szólal, sohasem hangsúlyos.

„C” tömb. Négy rövid sorból álló dallamok *G* főkadenciával

Az 5. osztály dallamai a két rövid sorból, illetve négy rövid sorból állók között foglalnak helyet, közelebb az előbbiekhöz. A második soruk ugyanis az alaphangon zár, és eddig a pontig gyakran megegyeznek egyes kétsoros dallamokkal (lásd a 3. és az 5. kottapéldát). Az első dallamszakaszt egy nem különösebben jellegzetes második rész követik, amelyben a már elhangzott sorok variánsai vagy az alaphangra ereszkedő egyéb sorok szerepelnek.

Ben se-ni se-ve-rim can-dan i-çe-ri,
İ-lik-ten, ke-mik-ten, kan-den i-çe-ri, Hü.

5. kottapélda

Az osztály egyik csoportjának dallamai a *G-d* sávban mozgó és a *G* hangot a sor közepén érintő alacsony hullám- vagy völgyszerű dallammenettel kezdődnek, kadeneciáik *b (G) x (5. kottapélda)*. Ez a dallammozgás kis- és nagyterces skálákon egyaránt előfordul. Formailag ide oszthatók be azok a „kis pszalmódizáló” dallamok is, amelyekhez két különösebb újdonságot nem hozó, *A*-ra végződő alacsony sor követ, melyek csak mintegy megerősítik a dallam második soron történő lezárását.

„D” tömb. Négy- vagy több soros dallamok (6–11. osztály)

6. osztály. Alacsonyán és magasabban mozgó *A* főkadenciás dallamok. Az első csoportban levő *A (A) x* kadenciás dallamok hosszú első sora két alacsonyán mozgó, egymáshoz hasonló vagy éppen azonos motívumból áll, míg a második csoport dala-

²⁰ Ez a jellegzetes forma magyar, anatóliai török és más népeknél is előfordul, vö. Kodály Zoltán, *A magyar népzene* (Budapest: Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1943); Dobszay László–Szendrei Janka, *A Magyar Népdaltípusok Katalógusa – stílusok szerint rendezve I.* (Budapest: Zenetudományi Intézet, 1988); Sipos, *Török Népzene I*; Sipos, *In the Wake of Bartók in Anatolia* és Sipos János, „Vannak-e közös rétegek a karacsáj-balkár és a magyar népzeneben?” in *Orientalista Nap 2001*, szerk. Birtalan Ágnes és Yamaji Masanori (Budapest: MTA OB, ELTE Orientalisztikai Intézet, 2002), 117–131.

mainak jellemző kadenciasora c (A) x és négy rövid, magasabb sorból építkeznek (6. kottapélda).²¹ A helyett b főkadenciával az osztály dallamai közül nem egy beilleszthető lenne a később következő „pszalmodizáló”, illetve ereszkedő dalok közé.²²

Ya - ka - dan gi - der i - ken, Zi - kir Al - lah ve - rir - ken,
 İs - ma - il pey - gam - be - rin Koy - nu gü - der i - ken, Hü, Hü, Hü.

6. kottapélda

A 7. osztály dallamainak első hosszú sora b -n végződő domb alakú vagy ereszkedő motívumokból áll. Egyik csoportjuk megkülönböztető jegyei közé tartozik, hogy az első sor középtájon vagy a sorvég előtt lekanyarodik a záróhangra vagy annak közelébe, és hogy a sor két hasonló motívumból épül fel. Az osztály második csoportjában a dallamok első sorát szintén két hasonló (gyakran c - d - c - b gerincű) motívum alkotja, amelyek azonban az alaphangot nem érintik, akár alacsonyabbról, akár magasabbról érkeznek a b - c - d trichordba (7. kottapélda). Az osztály harmadik csoportjában levő dallamok megkülönböztető jegye, hogy első sorukban az f hang fontos szerepet játszik.

Mu - hab - bet ka - pu - sun a - ça - ym der - sen,
 A - çan da aç - ti - ran A - li' - dir, A - li.

7. kottapélda

8. osztály. „Pszalmodizáló” és ereszkedő dallamok d/c (b) b/G kadenciákkal. A legkisebb ambitusú csoportban a dallamsorok alapvetően a b - c - d trichordon recitálnak, majd a dallam végén leereszkednek G -re. A legfontosabb csoportokat a következők jellemzik: a) b - c - d , illetve d - d - d dallamkezdet és a d -nél nem magasabb első sor (8. kottapélda), b) első soruk végén és második sorukban is f -re felnyúló

²¹ A harmadik sor kadenciája legtöbbször c , ritkábban b és egyszer G .

²² Az anatóliai török pszalmodizáló stílusról lásd Sipos, *Török Népzene I*, uő., *In the Wake of Bartók in Anatolia*.

d (*b*) *x* kadenciás magasabb dalok (16. *b* kottapélda) valamint *c*) magas első és második sor, gyakran *f-f-d-d/f-f-d-d* dallamvázú első sorral (16 *c-e*).

A bektasi (és az anatóliai, illetve a magyar) népzében az ilyen dallamok rokonságot mutatnak egyes olyan magasabbról ereszkedő dallamokkal, melyekben a *b-c-d* központ már csak halványan érzékelhető. Ezt a kapcsolatot a trákiai dallamoknál is alátámasztja, hogy egy-egy dal előadása során az első sor emelkedhet alacsonyabbról *d/c*-re, ereszkedhet magasabbról *d*-re vagy épp stagnálhat a *d*-n. A többi sor alapvetően ereszkedő vagy domb alakú. Az itt szereplő dalok többségéhez lehet variánsokat találni a magyar és az anatóliai török népzében is.²³ Jellemző e dallammozgásnak a bektasi zenébe való beágyazottságára, hogy a két rövid sorból álló dúros dallamok közül sok megegyezik e dallamok első két sorával, mi több számos hasonló szerkezetű *d* (*b*) *x* kadenciás dúros dallam is van – ezek harmadik sora gyakran *b*-n ér véget.

A négy hosszú sorból álló dallamok között is találunk közeli párhuzamokat a rövid sorokból építkező *do-re-mi* (itt *b-c-d*) középpontú „pszalmodizáló” dallamokhoz. A hosszú sorok lehetővé teszik a dallamsorok részletesebb kibontását, és itt előfordul az *a*-ról való ereszkedés, akár a harmadik sorban is. Ez esetben természetesen már nem beszélhetünk *b-c-d* magról, de az ilyen dallamok többségéhez könnyű párhuzamot találni a négy rövid sorból álló, magasabbra is felnyúló, de alapvetően a *do-re-mi* magon mozgó pszalmodizáló dallamok között. Ezt a dallamosztályt később részletesebben is megvizsgáljuk.

Te-kir-dağ'-dan yün al - dim, da, Ka - zak ö - re - yim di - ye,
Te-kir-dağ' - li bir yar sev - dim Her gün gö - re - yim di - ye.

8. kottapélda

A 9. osztály dallamait két hosszú sor jellemzi *b* (*c*) *x*, illetve *c* (*c*) *x* belső kadenciákkal. Ezeket a dallamokat Törökország-szerzte tipikus trákiai dallamoknak

²³ A pszalmodizáló stílusú dallamok magyar és más népeknél való előfordulásáról lásd például Szabolcsi Bence, „Egyetemes művelődéstörténet és ötfokú hangsorok”, *Ethnographia* 47 (1936): 243; Kodály, *A Magyar Népzene*; Vargyas Lajos, *A Magyarság Népzeneje*. 2. javított kiadás (Budapest: Planétás Kiadó, 2002); Járdányi Pál, *Magyar népdaltípusok* I–II. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1961); Dobszay László–Szendrei Janka, „Szivárvány havasán». A magyar népzene régi rétegének harmadik stíluscsoportja”, in *Népzene és zenetörténet* III., szerk. Vargyas Lajos (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1977), 5–101; uő., *A Magyar Népdaltípusok Katalógusa*, Sipos, *In the Wake of Bartók in Anatolia*.

tekintik. A *c* főkadencia az alacsonyan mozgó első dallamfélnek gyakran kissé *emelkedő* jelleget kölcsönöz. Míg az előző osztály dallamainak többsége $\text{♪♪♪♪} | \text{♪♪♪♪}$ vagy $\text{♪♪♪♪} | \text{♪♪}$ ritmusú négy rövid sorból állt, ebbe az osztályba többnyire $\text{♪♪♪♪} \text{♪} \text{♪} | \text{♪♪♪♪}$ ritmusú, két hosszú, tizenegy szótagos vagy ilyenre visszavezethető sorokból álló dallamok tartoznak.²⁴ További jellegzetesség, hogy a *c* főkadencia előtt gyakran megjelenik a *b* hang – az első dallamfél végének *hullámzó* jelleget adva. Ezzel szemben a trákiai „pszalmodizáló” dallamoknál a *b-c-d* magon való mozgás és a dallam közepén a *b*-re történő *ereszkedés* dominál. A dallamosztály számos dallamának harmadik része *G*-n kadenciázik, ez a másik két csoportban igen ritka. Röviden azt mondhatjuk, hogy a 9. osztály „pszalmodizáló” dallamai hasonlóságot mutatnak mind a 8. mind a 10. osztály dallamaival. E három osztály dallamai *tágabban véve* ugyanabba a zenei körbe tartoznak, és közülük a hasonló magasságúakat akár egymás mellett is tárgyalhattuk volna.

A 9. osztály egyes dallamcsoportjait a következő dallamkezdések jellemzik: a) *b*-re (esetleg tovább *G*-re) való *ereszkedés* (vagy domb forma), majd egy *c*-végű domb alakú mozgás, b) a magasabb csoport dallamainak első felében *c*-re történő *ereszkedést* vagy egy *c*-re vezető domb alakú dallammozgást egy *c*-végű domb formájú dallamív követ (9. kottapélda). A c) csoportban pedig a dallamok első soraiban egy viszonylag egyenletesen *emelkedő*, majd *c*-re *ereszkedő* dallamívet látunk. A dallamok második része többnyire *ereszkedő* ívű.



9. kottapélda

10. osztály. *Ereszkedő sorszekvenciás* dallamok. Noha a 8. és 9. osztály *ereszkedő* dallamaiban is előfordulnak szekvenciásan *ereszkedő* részek, egyes dallamokban ez a jelleg még határozottabb formát ölt. Itt az egymást követő sorok legfontosabb hangjai egy-egy szekunddal kerülnek lejjebb, így e dalok jellemző kadenciasora *c* (*b*) *A* vagy *b* (*A*) *G*.²⁵ Gyakran fordul elő, hogy a negyedik sor utolsó hangja nem illik bele az *ereszkedésbe*, az ilyen dallamok szerkezetét $A^4A^3A^2A_k$ képlettel jelölhetjük.²⁶ Hasonló

²⁴ Kivételek azonban vannak, itt is előfordul a négy rövid sorból álló szerkezet, ahogy a 8. osztályban is láthatunk két hosszú sorból álló dallamokat.

²⁵ A szekvenciás *ereszkedés* sok esetben nem minden hangban, csak fő tendenciájában érvényesül.

²⁶ A^n az *A* sorhoz hasonló, de annál *n* hanggal magasabban mozgó sort jelöl.

dalok Törökország sok részén hallhatók: nemcsak az alevik-bektasik, de a többségi szunniták is éneklik őket, mind vallási, mind népi repertoárjukban.

Az osztály első csoportjának jellemzője a négy rövid sor, a *d(c) b* kadenciasor és az $A^4A^3A^2A_k$ szerkezet (10. kottapélda).²⁷ A második csoport dallamai látszólag négy hosszú sorból állnak *d(A) x* kadenciákkal, ám ezek a Törökország-szerte közkedvelt dallamok valójában rövidebb egységeknek, általában két ütemnek a szekvenciálisan ereszkedő ismételtetéséből épülnek. A dallamok négy sora kétütemes *a* és *b* egységekből áll, a teljes szerkezet $ab^4/b^3b^2b//b^4b^3/b^2b$ képlettel írható le. Ennek megfelelnek a jellegzetes belső kadenciák: *d c| b A G|| c b| A G*.²⁸ A harmadik csoport dallamai négynél több, szekvenciásan ereszkedő rövid sorból épülnek fel, itt akár nyolcsoros ($A^8 A^7 A^6 A^5 A^4 A^3 A^2 A$) formák is találhatóak. Eltérően a többi trákiai dallamtól, e dallamokban a *#F* sokszor kadenciahangként is fontos szerepet játszik.

Oy, na - rin, na - rin, na - rin, So - főr - dür be - nim ya - rim.

Ça-vuş i - zin ver - mi - yor, N'o-la - cak be - nim ha - lim?

10. kottapélda

A 11. osztályban *diszjunkt dallamok* vannak *d(b) G* vagy *e(c) A* kadenciákkal. Mint eddig is lártuk, a magyar, tatár, mongol stb. népzene egyes rétegeiben oly népszerű szerkezet, amelyben a dallam első fele határozottan magasabb regiszterben mozog mint a második fél, idegen a trákiai és általában az anatóliai népzentől. Néhány *e(c) A* kadenciás trákiai dallamban mégis felfedezhető a törekvés, hogy a magasabban mozgó első rész elkülönüljön az alacsonyabb második résztől. Egyes dallamok első fele egy kvinttel magasabb a második dallamfélnél, így szerkezetük – nem számítva a sorismétléseket – A^5B^5AB -ként írható le. Más dallamok első fele kvartttal magasabb mint az első rész. A diszjunkt szerkezetet és egyben annak feloldására való törekvést jól mutatják azok a dallamok, amelyekben a szabályos kvintváltó szerkezetet egy beszűrt szekvenciás sor töri meg. Más dallamoknál csak egy-egy sor viszonyában tűnik fel a kvint-, illetve kvarttváltás, és akad olyan dallam is, amelynek első fele magasabb ugyan a másodiknál, de a sorok között nincs pontosabb megfelelés.²⁹ Mint sorzáró hangjaik is sejtetik, az

²⁷ A bővített szekundus skála miatt most a harmadik sor kadenciája nem *b*, hanem *b*.

²⁸ A dallamformáról részletesen lásd Sipos, *Török Népzene I*.

²⁹ Az egyes dallamok szerkezete a következő: $||:A^5B^5||:AB||$; $A^5B^5A_2BAB+$; $||:A^5B^5||:B^5Ak||B$; $||:A^3B^3A^4||AABB$; $||:A^4B^4||:AB||$; $A^4A^4B^4||:B^4A^5AB+||$; $A^5B^4A^2BAB$; $A^5B^5A^2AB$ és $||:ABk^5||CBkCB$.

e (c) A kadenciás dallamoknál határozottabban érvényesül a kvart/kvintváltó szerkezet (11. kottapélda).

Kan-ber du-rur-du sa-ğın - day, Gö-ren-de cen-net bo-ğın - day.
A - li Fat-ma Tur da-ğın - da, Dost bi-ri Ve-li' - yi gür-düm.

11. kottapélda

„E” tömb. Egy- és kétsoros tripódikus dallamok

12. osztály. Tripódikus első sorok. Eddig kettes vagy négyes osztatú sorokból álló dallamokat vizsgáltunk. A tripódikus első sorokkal rendelkező dallamok ebbe a beosztásba nem illenek bele, bár nem ritka, hogy a tripódikus első részt kettes vagy négyes osztású második rész követi. Az ebbe az osztályba sorolt dallamok közül sok mutat több-kevesebb hasonlóságot kettes vagy négyes osztású sorokból építkező dallamokkal. A dallamok alábbi felsorolásában a főkadenciák emelkedő sorrendjét követjük.

Be-şik - le - re taş be - le - dim nen - - - ni,
Mev-lam-dan o - ğul di - le - dim, nen - ni,

12. kottapélda

Az első csoportban minden sorban az alaphangon záró, többnyire nagy ambitusú ereszkedő vagy domb alakú sorokból építkező dallamok vannak. A második sor mindig az első alatt mozog, gyakran jelentősen eltérő dallamvonallal. A második csoport *F* főkadenciás tripódikus dallamai, plagális első sorok miatt elütnek a jellemzően autentikus zenei közegetől. A harmadik csoport néhány *A* főkadenciás tripódikus dallamának további megkülönböztető jellemzője az alacsonyan (*D* alatt) mozgó első sor. A negyedik csoport is különböző magasságú és mozgású dallamokat fog össze. E *b* főkadenciás dallamoknak az első sora középen *G*-re, *A*-ra vagy *b*-re ereszkedve hullámszik, formál *G/c-d-b* vagy magasabb *b/f-d-b* körvonalú dombot, vagy ereszkedik (12. kottapélda). Az utolsó csoportban levő (c) és (d) főkadenciás tripódikus dalok közül soknak az első része *b-f-c* domb-kontúrt formáz, vagyis kadenciájától eltekintve az előző csoport magasabb domb alakú mozgással kezdődő dalaihoz hasonlít.

„F” tömb. Kupolás szerkezetű dallamok³⁰

13. osztály. A magyar és néhány más népzenevel szemben a török népzeneben ritka az a dallam, amelyben alaphangon végződő alacsonyabb sorok vesznek közre magasabbban mozgó sorokat. Ráadásul a új stílusú magyar dallamok többségével szemben a bektasi repertoárban előforduló ilyenféle dallamok sorainak hangterjedelme csak negyöt, néha mindössze három hang, jellemző főkadenciájuk pedig nem *d*, hanem *c* vagy éppen *A*. A kupolás dallamok első csoportjának jellemzője egy alacsony hullám vagy egy domb alakú dallammozgás, *G (b/A) x* kadenciákkal. Számos hasonló dúr jellegű dallam van, és egy-egy fríg, illetve bővített szekundos skálán mozgó, egyedi példa is fölbukkan. Az általános képnek megfelelően, a sorok autentikus jellegűek, ambitusuk mindössze három-négy hang. A második csoport dallamainak első felét is alacsony hullám vagy domb alakú dallammozgás jellemzi, de a középső sorok már *d*-n érnek véget, gyakran AA⁴A⁴A jellegű formát mutatva. A harmadik csoport dallamai szövegük alapján két hosszú sorból, zenei tartalmuk szerint azonban négy rövid sorból állnak *G (c) x* belső kadenciákkal (13. kottapélda), a negyedik csoport vallási dallamai pedig négy hosszú soron valósítanak meg AABA szerkezetet.

Ye-şil da-ğın kö-şe-sin-de Ağ-lı-yo-rum sa-na-sa-na,
Yal-va-rım da * o - nu Bek-li-yo-rum ka-na-ka-na.

13. kottapélda

Appendix

A függelék első csoportjába második és első fokon kadenciázó sorokból álló dúr hexachord, illetve pentachord dallamokat soroltam (14. kottapélda). Ennek a zenei formának számunkra külön jelentőséget ad, hogy ilyen a magyar és az anatóliai sirató kisformája is. Azért kerültek mégis függelékbe, mert a többségüket nem trákiai bektasiktól, hanem Trákiában élő szunnita családoktól származnak; a bektasik között mindössze egyetlen idetartozó vallási dallamot találtam.

A függelék második csoportjában hangközugrásokat bőségesen használó dallamok foglalnak helyet. A dallamsorokon belül is konjunkt mozgásokkal haladó anatóliai és trákiai zenei világban igen ritka, hogy a dallammenetet hosszabb szakaszokon egymástól távolabb eső hangokon történő ugrálás jellemezze (15. kottapélda).

³⁰ Vannak olyan alacsony dallamok is, melyek alacsony kezdődnek és főkadenciájuk is *c*, mégsem kupolás jellegűek. Az eltérő jelleg oka az AB/AC vagy AA^kBC forma, illetve a *c* kadencia ellenére alacsonyan hullámzó második sor.

Bir sa - ri yı - lan ko - va - la - dı be - ni,
Kaç - tık - ça ye - re do - lan - dım ba - yır.

14. kottapélda

Ka-ra-ça - lı gi - bi A - ra - mı - za gir - din,
Ma-dem oğ - lan kıy - mat - lıy - dı, Ne - den ver - din ba - na.
Ma-dem oğ - lan pek tat - lıy - dı,

15. kottapélda

Az eddigiekben bemutatott dallamtömbök többnyire dallamvonaluk, dallammozgásaik szerint összetartozó dallamokat tartalmaznak, azonban természetesen a dallamok között számos más összefüggés is van. Többször felhívtuk a figyelmet arra, hogy a dallamok többségét ereszkedő, illetve domb alakú, konjunkt mozgású első sorok, valamint kevésbé karakteres második sorok jellemzik. Hátróztatottan eltérnek ezektől a (#)G-A-(b)h trichordok középső hangjain forgó (1. osztály), a *diszjunkt* (9. osztály), a *kupolás szerkezetű* (Appendix 1) és a különböző nagy hangközugrásokat tartalmazó triton, tetraton stb. dallamok (Appendix 2).

A fentiekén kívül az első sorok *hullámozó* dallammozgása érdemel külön figyelmet. A hullámozás érzetét többnyire az okozza, hogy az emelkedve kezdődő dallam az első dallamfél közepén leszáll az alaphangra, majd ismét magasabbra emelkedik, így a dallam első felét nem ritkán két hasonló motívum alkotja. Ez a fajta dallammozgás ebben a dallamvilágban és általában Anatóliában is ritka, ami ezeket a dallamokat a többi közül kiemeli, egyben egymással össze is köti. E dalokat egymás mellé is helyezhettük volna, ami azonban megbontotta volna a rendezés logikáját. Mindenesetre ez a jellegzetes dallammozgás közel hozza egymáshoz a dallamokat, így a „hullámozó” első dallamféllel jellemezhető csoportok zeneileg egymás rokonainak tűnnek. Így hozhatók kapcsolatba egymással a 3–7., 9. és 10. osztályok egyes dallamcsoportjai, s az „A” tömb forgó dallamainak egy része is ide sorolható.

Összehasonlító példák

A trákiai bektasik dallamainak áttekintése után vizsgáljuk meg, hogy zenéjük hogyan viszonyul néhány olyan nép népzenejéhez, melyekkel a bektasikat történelmi és/vagy földrajzi kapcsolat köti össze.

Elősként érdemes megvizsgálni az *anatoliai törökök* népzenejét,³¹ hiszen a bektasik ősei több száz évvel ezelőtt Anatólia földjéről vándoroltak a mai Bulgária területére, majd onnan a 20. század elejétől kezdve több hullámban visszajöttek Törökország európai részére. Nem lenne hát meglepő egy erős zenei kapcsolat a trákiai bektasik és az anatóliai törökök népzeneje között, és valóban, a bektasi típusok közül sokhoz találunk meggyőző anatóliai párhuzamot. A szoros zenei kapcsolat megléte megerősíti a bektasik anatóliai eredetét, és bizonyítéka kulturális (ez esetben zenei) identitásuk határozott fennmaradásának is.³² A kapcsolat érzékeltetésére az alábbiakban a bektasik néhány „pszalmodizáló” és ereszkedő dallamához mutatok anatóliai párhuzamokat (16. *kottapélda*).³³ A párhuzamokban felül az anatóliai, alul a bektasi dallamot látjuk.

Az anatóliai törökök legközelebbi nyelvrokonai az *azeri* törökök, ráadásul e két nép etnogenezisében is sok a közös vonás. Ezért az erős anatóliai–bektasi zenei kapcsolatok analógiájára itt is számos párhuzam előbukkanását várnánk. Ám míg a Belső-Ázsiából több hullámban érkező török törzsek Anatóliában a századok folyamán a valahai Bizánc alapnépességét törökösítették el, addig Azerbajdzsánban egy kaukázusi és iráni szubsztrátumra telepedtek rá. Ez is magyarázhatja azt a tényt, hogy a szembetűnő anatóliai–bektasi zenei rokonsággal szemben az azeri népzeneben mindössze néhány bektasi dallam párhuzamát találtuk meg, mégpedig szinte kivétel nélkül a kis ambitusú, elemi zenei mozgásokat végző dallamok körében.³⁴ A párhuzamok zömét két forma adja: az egyik egy kis ambitusú rövid sort variál, a másik pedig a magyar és az anatóliai siratóra emlékeztet, legalábbis annyiban, hogy két kis ambitusú (*f–d*, illetve *fe–c*) ereszkedő, illetve domb alakú, *d* és *c* kadenciás sorok váltakoznak benne (17. *kottapélda*).

Mivel a török és a mongol népek nyelve egyaránt az altáji nyelvcsaládba tartozik, nem volna meglepő, ha zenéjük bizonyos rétegei között is kapcsolatot találnánk. Így például a mongol dallamokhoz hasonlóan egyes török népek,

³¹ Az összehasonlítás céljára kiválasztott 2200 népdal forrása részben az általam gyűjtött több mint 2500, részben a Török Rádió és Televízió által kiadott több ezer török népdal.

³² Sipos János, *In the Wake of Bartók in Anatolia*. Bibliotheca Traditionis Europae 2 (Budapest: European Folklore Institute, 2000) és Sipos János, *Bartók nyomában Anatóliában. Hasonló magyar és anatóliai dallamok* (Budapest: Balassi Kiadó, 2001) kötetekben részletesebben elemeztem az anatóliai–magyar népzenei kapcsolatokat, így ott közvetve a magyar–bektasi zenei kapcsolatokról is kapunk egy általános képet.

³³ A csoportok részletesebb jellemzését lásd a 8. osztály ismertetésénél (402–403. o.).

³⁴ Az azeri összehasonlító anyag részben saját, 600 dallamos gyűjtésemből való, részben az alábbi kiadványokból: Bülbül Memmedov (ed.) *Azerbaycan Halq Mahnıları* Vol. 1 (Baku: Genclik, 1977) és uő, *Azerbaycan Halq Mahnıları* Vol. 2 (Baku: Işıq, 1982).

a)

De - re te - pe düz ol - sa, Git - ti - ğin yer düz ol - sa,
 Te - kir - dağ' - dan yün al - dım, da, Ka - zak ö - re - yim di - ye,
 Ço - ban - lık - tan u - san - mam, Yol - da - şım bir kız ol - sa.
 Te - kir - dağ' - li bir yar sev - dim Her gün gö - re - yim di - ye.

b)

Git - ti m'ö - la Şım - h - nin hur - ma - sı, Git - ti m'ö - la ha - la gö - zü sür - me - sı,
 Al Fa - di - mem, bal Fa - di - mem, Ya - nak - la - rı gül Fa - di - mem.
 Bağ - la - dım Bas - ra - nın tel - li dur - na - sı, Tur - na - ner - den ha - ber gel - diñ eğ - leñ - me - ye.
 U - yan u - yan, sa - bah ol - du, Gül yü - zü - nü yun Fa - di - mem.

c)

Ka - va - nın ar - ka sı dağ - dir, Ge - ç - mi kö - yün i - le ku - zu,
 Sa - bah - tan çeş - me - ye var - dın mı, Ü - h - ni, xu - zü - nü yu - dun mı?
 Şu so - ğuk kış gü - nün - de, Tu - tar mı ço - ba - nın di - zi.
 Çeş - me ta - şı - nın üs - tun - de Sen be - nim bi - le - zi - ği - mi bul - dun mu?

d)

Do-kuz ö-lü ca-ni can-da gö-tür-dün, Al-lah tan-ko-laylık di-le-dün a-nam,
Şe-ri-at ba-bun-dan gör-me-yen a-şik, Ta-ri-kat sır-rı-na er-me-yen a-şik,
Hakem-riy-le bu dün-ya-ya ge-tir-diñ, Top-ra-ğın kız-dırır be-le-din a-nam, a-nam.
Ma-ri-fet ba-bın-dan geç-me-yen a-şik, Ha-ki-kat-ta ka-mil sa-yıl-mazas-la, Hü.

e)

Ev-vel sen de yü-ce-ler-den u-çar-dın, Şim-di en-gin-le-re in-din mi gö-nü-yül,
Gur-bet el-de bir hal gel-di ba-şı-ma, Gur-bet el-de bir hal gel-di ba-şı-ma,
Der-ya de-niz dağ daş de-mez ge-çer-diñ, Ka-ra-dan men-zi-lin al-dın mı gö-nül.
Ağ-la-ma göz-le-rim, Mev-lam Ke-rim-dir, Ağ-la-ma göz-le-rim, Mev-lam Ke-rim-dir.

16. kottapélda. *Bektasi és anatóliai pszalmódizáló és ereszkedő dallamok*
 a) anatóliai N^o175–bektasi N^o1368, b) anatóliai N^o197–bektasi N^o1379,
 c) anatóliai N^o186–bektasi N^o1385, d) anatóliai N^o1103–bektasi N^o1400,
 e) anatóliai N^o1167–bektasi N^o1411

például a tatárok vagy a csuvasok dallamai is szinte kivétel nélkül pentaton skálákon mozognak, sokszor ereszkedő tendenciájúak és a hasonlóság olykor a szerkezetre is kiterjed. Ezzel szemben, több ezer mongol és bektasi dallam összehasonlítása után megállapíthatjuk, hogy csak négy-öt bektasi és mongol dallam mutat kisebb-nagyobb dallamvonalbeli hasonlóságot.³⁵ Ez még a vélet-

³⁵ A mongol összehasonlító anyag forrásai: *Joo-uda arad-un dayuu* (Köke Qota, 1981); *Öbör mongyol-un Arad-un Keblel-ün Qoriy-a* (Köke Qota, 1982); *Aju bajindal jang jangsil-un dayuu* (Köke Qota, 1981); *Mongyol arad-un mingyan dayuu*. Vol 2 (Köke Qota, 1981); valamint Henning Haslund-Christensen, *The music of the Mongols*. Reports from the scientific expedition to the north-western provinces of China under the leadership of dr. Sven Hedin VIII (Stockholm: Tryckeri Aktiebolaget Thule, 1943).

17. kottapélda. *Bektasi–azeri párhuzam*

lenszerű egyezések várható számánál is kevesebb, ráadásul a dallamok közötti hasonlóság nem túl erős. A mongoloknál gyakori kvintváltó dallamokhoz találunk ugyan egy-két hasonló kontúrú bektasi dallamot, de ez esetben nem erős párhuzamról van szó, mert a bektasi dallam alapvetően ütemszekvenciákkal száll alá, és ellentétben a diszjunkt mongol dallammal egymás utáni sorai 1-2 hanggal egymás alatt követik egymást (18. kottapélda). Nagyon távoli hasonlóság található még néhány *mi-re-do* trichordon mozgó bektasi és mongol dallam között is.

Vizsgáljuk meg a bektasikhoz földrajzilag közelebbi *bulgároknak* a zenéjét, ami annál is érdekesebb, mert a vizsgált bektasi csoport az ő területükről vándorolt török földre. Ráadásul azt is tudjuk, hogy a bulgár nép kialakulásában több mint ezer évvel ezelőtt bolgár-török népek is részt vettek. Bár beolvadtak a szláv tömegekbe, s átvették azok nyelvét, elvileg nem kizárt, hogy zenéjük egyes sajátosságai beépültek a bulgár zenei hagyományba.

A bulgár–bektasi összevetés azonban azt mutatja, hogy a hosszú együttélés ellenére a bulgár népzene és az Anatóliából az elmúlt évszázadok során a Balkánra betelepült bektasik zenéjének alig van köze egymáshoz.³⁶ A bulgáriai törökök, közöttük a bektasik megőrizték zenei világukat, és szemben az évezreddel korábban beolvadt bolgár törökökkel, nem engedtek a túlnyomó szláv hatásnak.

Mindössze néhány kis ambitusú, *G* főkadenciás bulgár és bektasi dallamot lehet egymás mellé állítani, a hasonlóság mértéke itt sem sejtet komolyabb rokonságot. Ráadásul, míg ilyen dallamok a bolgár népzeneben nagy számban és sok variánsban vannak jelen, a bektasi népzeneben csak egy-két dallam képviseli őket (19. kottapélda).

³⁶ A bulgár összehasonlító anyag forrása: Vassil Stoïn, *Chants Populaires de la Partie Centrale de la Bulgarie du Nord* (Sophia: Imprimerie de l'Etat, 1931).

Bektasi

Mongol

18. kottapélda. *Mongol-bektasi párhuzam*

Mivel az anatóliai és a *magyar* népzene között számos kapcsolat mutatkozik,³⁷ az anatóliai-bektasi összevetések alapján azt várhatnánk, hogy a bektasik és a magyarok dallamai között is sok párhuzamot találunk. Ezzel szemben a kép felemás:

³⁷ A magyar-anatóliai párhuzamokról lásd Bartók Béla, *Turkish Folk Music from Asia Minor*, ed. Benjamin Suchoff (Princeton: Princeton University Press, 1976) és Sipos János, *Bartók nyomában Anatóliában. Hasonló magyar és anatóliai dallamok* (Budapest: Balassi Kiadó, 2001).

The image shows two systems of musical notation. The first system has two staves: the top one is labeled 'Bektasi' and the bottom one 'Bulgár'. Both staves have a treble clef and a key signature of one flat. The notes are mostly quarter and eighth notes, with some rests and accidentals. The second system also has two staves, continuing the musical lines from the first system.

19. kottapélda. *Bektasi–bulgár dallampárhuzam*

g-f-e-d, illetve *g-f-e-d-c* hangokon ereszkedő sorokból épülő, *d*-n és *c*-n kadenciázó, gyakran sirató funkciójú dallamok a magyar anyagban bőven, a bektasiknál alig-alig fordulnak elő. Ugyanakkor pszalmódizáló, illetve ereszkedő dallamok a magyaroknál, bektasiknál és Anatóliában is bőven találhatók.³⁸

Természetes módon az anatóliai és a bektasi népzene közötti kapcsolat erősebb mint magyar és a bektasi népzene közötti, kivételt csak a kupolás dallamok jelentenek, ezek a saját gyűjtésemben egy komolyabb dallam-csoportot alkotnak. Mivel itt a magyar népdalok és bektasi zsoltárok között szorosabb – bár valószínűleg nem genetikus – kapcsolat mutatkozik, érdemes az itt jelentkező párhuzamokat kissé közelebről megvizsgálni.

Az első publikáció, amely a trákiai bektasik zenéjéről szól, Vahit Lütü Salci könyve.³⁹ Ebben visszatérő szerkezetű dallamot nem találunk, ám mivel a kiadvány mindössze öt kottás dallamot tartalmaz, a szerkezet elterjedtségéről ebből nem alakíthatunk megfelelő képet. A trákiai bektasik zenéjének fontosabb és bővebb forrása az Isztambuli Konzervatórium 1933-as *Bektaşî Nefesleri* kiadványa.⁴⁰ A kötet 88 nefesz dallamából háromnak van kupolás szerkezete. Ezek egyikét mutatja a 20. a kottapélda, mellette egy dallamvonalában hozzá hasonló magyar népdallal.

A magyar népzene régebbi rétegeit az anatóliai népzenehez hasonlóan alapvetően ereszkedő dallamvonalak jellemzik. Ettől élesen eltér a magyar új stílus, melyekre épp a vizsgált kupolás szerkezet a jellemző.⁴¹ Kodály Zoltán szerint „a formaelv európai eredetű, s nálunk az idegenből behozott egyházi és világi dallamok,

³⁸ Vö. 15. lábjegyzet.

³⁹ Vahid Lütü Salci, *Gizli Türk Halk Musikisi ve Türk Musikisinde (Armoni) Meseleri* (İstanbul: Nümune Matbaası, 1940).

⁴⁰ İstanbul Konservatuvarı Tasnif Heyeti, *Bektaşî Nefesleri. İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı* (İstanbul: Feniks Matbaası, 1933).

⁴¹ Legrégibb (kéziratos) magyar példája 1777-ből való, lásd Kodály, *A magyar népzene*, 27.

a)

Aş - kım be - nim fû - zun - - dur
 Hat - ten zi - ya - de - sa - ki
 Tah - fif - i - çin e - lin - le -
 Sun do - lu - ba - de sa - - ki.

b)

Sár - ga lá - bú kis pa - csir - ta,
 Szár - nya az e - get ha - sij - ja,
 Hu - sij - ja a szép csil - la - gos e - get,
 A sze - re - tőm má - sat sze - ret.

20. kottapélda. a) *Az Isztambuli Konzervatórium Bektaşî Nefesleri kiadványának N^o1199 dallama;*
 b) *hasonló újstílusú magyar dal* (AP 7753/b Tar (Nógrád) 63 é. asszony, 1969 Borsai I.)

s azok nyomán itthon keletkezett műdalok révén terjedhetett el.⁴² 1850 és 1900 között ugyanis a műdalok elárasztották a magyar vidéket, és a nép sokat megtanult belőlük, majd variálva továbbfejlesztette, és saját képére alakította őket.⁴³ Mára ezek az újabb szerkezetű dallamok szinte egyedurakodóvá váltak a még élő magyar népzeneben.

⁴² Kodály, *A magyar népzene* p. 28. Ugyanakkor a magyar új stílus számos kapcsolatot mutat a régebbi stílusokhoz is (szerkezet-kvintváltás, hangkészlet, dallamfordulatok stb.). lásd Kodály, *A magyar népzene*, 29–33.

⁴³ A műdalok hatására azután a sorok hosszabbodtak, és feltűntek a modern moll és dúr hangnemek.

a) Aksak semai HİCAZ-HÜMAYUN Saz Sem. Veli Dede

b) *Nefes*

♩ = 200

Çe - rag - lar can - lar u - yan - mış,
 Gö - nül - ler şevk i - le yan - mış,
 İ - la - hi aşk - a bo - yan - mış,
 Er - kan mey - dan - da, dan - da,
 1. Hü,
 2. Hü.

21. kottapélda. Kupolás török dallamok a) Hicaz Hümayun makam (Signel 2004:79);
 b) egy mai bektasi dallam Sipos János bektasi gyűjtéséből.

Mint bektasi gyűjtéséből kiderült, a kupolás magyar és a bektasi dallamok között van néhány hasonló, sőt egy-kettőt közeli variánsnak is tekinthetünk. Ezek a párhuzamok azonban a saját gyűjtésem fényében kivételesnek számítanak. A magyar új stílusú dallamok középső sorai ugyanis tipikusan öt hanggal magasabbak a szélső soroknál, és gyakori az is, hogy a második sor az első sor pontos megismétlése egy kvinttel feljebb. Ezzel szemben a török dalok középső sorai legfeljebb négy hanggal (inkább kevesebbel) emelkednek feljebb, és nem válnak el olyan élesen a szélső, alacsonyabb soroktól.

Vajon honnan származhatnak a kupolás bektasi dallamok? Mivel Anatóliában, illetve az ázsiai törökségnél nincs erős hátterük, eredetüket máshol kell keresni. A korábban említett kapcsolat miatt felvetődhet bulgár eredetük, ám ennek ellene mond, hogy a bulgár hagyományban nemigen találunk ilyen kupolás dallamokat. A macedon népdalok között viszont előfordulnak kupolás dallamok, s nem zárhatjuk ki, hogy a vizsgált bektasi dalok (vagy azok formai sajátosságai) kulturális kapcsolatok révén onnan származnak, például a mindkét területen szolgáló vallási előjáróknak és derviseknek is lehet közvetítő szerepük ebben. Ennek a feltevésnek ellentmond azonban, hogy ezek a macedon dalok újkeletűek: a szocialista periódus szüleményei.⁴⁴

Az ellenben könnyen lehetséges, hogy ezek a dallamok olyanoktól erednek, akik jól ismerték a *Türk Sanat Müziği*-t (a török műzenét). Tudjuk, hogy a mevlevi dervisek repertoárja a 16–20. századig elismert török műzenei kompozíciókat tartalmazott,⁴⁵ és azt is, hogy a török műzenében ez a dallamszerkezet gyakori. Ilyenek az úgynevezett „emelkedő” makámok (például az *Uşşak* makám) dallamai, sőt a török népzenehez az egyik legközelebb álló *Hüseyni* makámnak a tipikus ereszkedő formáján kívül emelkedő (együttal kupolás) formájú változata is van. A *21.a kottapéldában* a török klasszikus zene egy *Hicaz Hümayun* makám dallamát közöljük, amelynek közeli variánsa a *21.b kottán* látható bektasi vallási dallam.

Úgy tűnik tehát, hogy az alapvetően ereszkedő karakterű török és magyar népzenebe a visszatérő szerkezetű dalok többnyire idegen, műzenei hatásra kerültek be: a magyar népzenebe a nyugati műzenéből, a bektasikéba pedig nagy valószínűséggel a török műzenéből. A magyar népzeneben ez a forma nagy bokrot bontott, és mára a legkedveltebb és legjellemzőbb népdalformává válva a régi stílusok dallamait szinte teljesen kiszorította. A török és ezen belül a bektasi zenében egy periférikusabb, de elfogadott forma lett, mely a trákiai bektasik zenéjében egy jól meghatározható csoportot alkot.

⁴⁴ Például Vasil Hajimanov, *Makedonskiy Narodni Borbeni Pesni: „Pesni od norodno-oclobogitelnata borba”* (Skopje: Koço Racin, 1960), no. 89, 100, 101, 111 etc.

⁴⁵ Például Köçek Derviş Mustafa dede (17. sz.), Dede Efendi (18–19. sz.), Rauf Yekta (19–20. sz.). Lásd Karl Signel, *Makam: Modal Practice in Turkish Art Music* (Punta Gorda FL: Usul Edition, 2004).



1. kép. Két „zakir” zenél a vallási szertartás során



2. kép. A szerző gyűjt Anatóliában 1990-ben



3. kép. Karabahi menekültek Baku közelében (Sipos János felvétele)



4. kép. Részlet a bektasik vallási „szemah” táncából

JÁNOS SIPOS

The Hymns and the Folk Song of a Mystic Islamic Order

The author gives an account on a recent step of his comparative music research. The Turkish mystic order, the Bektashis in Thrace had come to the territory of the present-day Bulgaria from Anatolia, then they migrated to the European part of Turkey during the 20th century.

Sipos analyzed and classified a thousand religious and folk songs of this order, collected by him, and examined the inner connection of the melodies. The common handling of the religious and folk repertoire was a logical decision because Bektashis, who suffered often persecution during their history and therefore often had to live a secret life, derived a significant part of their religious repertoire from folk music.

The melodies were categorized into seven larger groups and inside these groups into fifteen melody classes. Each class is characterized by a central melody and is sometimes subdivided into subclasses, containing sometimes dozens of melodies. The paper gives a general survey of the whole collection, tries to demonstrate the main tendencies in the material prepares the way for the comparative analysis. The melody examples were selected in a way that they efficiently characterized the whole material.

In the second part of the article comparative examples are offered, selected from large melody collections of some Turkic and Mongolian peoples. As language and music do not always correlate with each other, we should not automatically expect identity or similarity among the music of different Turkic-speaking peoples. It is no wonder that Bektashi music is firmly related to Anatolian folk music, and after Bartók's Anatolian research, the existence of some similarity with Hungarian folk music connection is not quite unexpected either. At the same time, there is hardly any musical connection neither with Turkic (Azeri, Karachay and Kyrgyz) nor with the Mongolian peoples (speaking also a language belonging to the Altay language family). We learn also that Bektashis are free from any Bulgarian musical influence, though these people had been living side by side for centuries. The article closes with an investigation of the origin of the "domed" structure which can be found both in the Hungarian and in the Bektashi music.

SZEMLE

Dr. Kovách Zoltán:
Az esztergomi Főszékesegyházi Könyvtár
története a 11. századtól 1820-ig

Kieg., a vál. bibliográfiát összeáll. és közreadja Szepesi Zsuzsanna
Kiadó dr. Seebergi Sasváry Zoltán
Esztergom–Budapest, 2006. 91 oldal + 12 színes fénykép

Az esztergomi Főszékesegyházi Könyvtár állományában számos tudományág szakembere találja meg kutatott témájának fontos forrásait. A zenetörténészek szeme előtt azonnal a Bakócz névvel azonosított, 15. század végi *Graduale Strigoniense*, vagy az *Ulászló-graduale* impozáns kötetének kottaképe jelenik meg, a művészet-történész a miniatúrákat idézi fel, a kodikológust pedig az izgatja, kinek, mikor, hol készültek a könyvtár állományában lévő kódexek, s az esztergomi könyv- és könyvtári kultúra melyik korszakában kerültek be a könyvtár állományába. Mindennek ismeretében lehetséges csak annak a szellemi, kulturális hatásnak a vizsgálata, amelyet akár a kézirat, akár a nyomtatott forrás használata az adott korban jelenthetett. A forrás leírásának így maga a könyvtár története is fontos összetevője. Téves megállapítások sora következhet abból, ha figyelmen kívül hagyják a forrás használatának kronológiáját, azaz az egyes tulajdonosok, a *possessorok* sorrendjét. Az állománytörténet vizsgálata, kutatása nélkül egyetlen történeti könyvanyaggal rendelkező könyvtár sem tud teljes értékű állományfeltárást végezni. Az állományfeltárás a szakmai ismereteken kívül megkívánja az úgynevezett segéd tudományokban való jártasságot és magának az intézmény történetének az ismeretét is. Elődjeink az állományfeltárási és forrásokat közreadó könyvtárosokat nevezték tudós könyvtárosnak. Esztergomban ezek sorát az ötvenes években erőszakos módon szakították meg. Az utolsó tudós könyvtárosnak, Meszlényi Zoltánnak nemcsak a jelképes mártírsors jutott. Az az utód, aki folytatni tudta volna a tudós elődök munkáját számunkra érthetetlenül rövid időt kapott erre a feladatra.

Dr. Kovách Zoltánnak (1930–1981), az esztergomi Főszékesegyházi Könyvtár könyvtárosának rövid életpályája nem adott lehetőséget arra, hogy a könyvtárról megszerzett ismereteit tanulmányokban közreadja vagy pályaaösszegzésként kötet formájában az utókorra hagyja. Teológiai doktorként azért szerzett felsőfokú könyvtárosi diplomát, hogy a Főszékesegyházi Könyvtár állományának szakmailag is felkészült gondozója lehessen. A könyvtár történetét 1820-ig egyetemi szakdol-

gozatként írta meg 1964-ben. A szakdolgozat saját példányát könyvtárosi munkája során folyamatosan bővítette. A középkori írások olvasásában gyakorlott paleográfusokat is próbára tevő, apró betűs, ceruzás (!) kézírással lógtak ki a cédulák ebből a kötetből, gyakran csak félmondatos utalásokat tartalmazva a később megoldandó problémák jelzésével. Egykori esztergomi hittanos tanítványa, majd könyvtáros kollégája nem akart beletörődni, hogy Kovách Zoltán munkája, a könyvtár 16–18. századi állománytörténetére vonatkozó forrásfeltárásokat tartalmazó kutatói jegyzetekkel a hasonló kéziratok sorsára jusson. A szerző halálának 25. évfordulójára Szepesi Zsuzsanna, az MTA Zenetudományi Intézet Könyvtárának vezetője a szakdolgozatot a cédulajegyzetekkel kiegészítette, beillesztve a ceruzás jegyzetlapok szövegét a szakdolgozatnak arra a helyére, amelyre azok vonatkoztak.

A közreadó két esetben társszerzői minőségben egészítette ki a kéziratot. Kovách Zoltán annotált jegyzéket csatolt szakdolgozatához, amely a 11–16. századi kéziratokat tartalmazta. A jegyzék hiánypótló, hiszen a Főszékesegyházi Könyvtárnak a kéziratokról nincs katalógusa. Kovách Zoltán leírásai tartalmazzák azokat az adatokat, amelyek a kéziratok azonosításához elengedhetetlenek. A közreadó nagyon korrekt megoldást alkalmazott: Csapodi Csaba és Csapodiné Gárdonyi Klára köteteknek¹ hivatkozási számaival egészítette ki a leírásokat, amely kötetek tartalmazzák az 1988 előtti szakirodalmat, valamint hivatkozik az OSzK 1985 kódexkiállításának katalógustételeire is. Az utóbbival lényegében teljessé tette a hivatkozásokat. A csillaggal jelölt kiegészítések a jelenkori kutató számára további tájékoztatást nyújtanak.

A válogatott bibliográfia összeállításakor azonban a közreadó túllépett a katalógus szintű tájékoztatáson. Nem volt könnyű feladat meghúznia a határvonalat. Az állományfeltárás módszeréhez igazodva – indokoltan – a folyóiratcikkek és a kiállítási katalógusok felvétele mellett döntött, ettől csak a tanulmánykötetek esetében tért el. A folyóirat-, és katalógus-szócikkek adják azt a forrásanyagot, amelyre a könyvtár középkori történetének, állományának kutatója, feltárója elsősorban támaszkodhat. Ebben a bibliográfiában a középkori magyar zenetörténet-kutatás publikációi mutatják, hogy milyen fontos forrásait őrzi a Főszékesegyházi Könyvtár a középkori magyar zenekultúránknak. A válogatott bibliográfia a könyvtár munkatársai számára az az állományismereti „adatbázis”, amelyre az információadáskor támaszkodhatnak. Kutatónak és könyvtárosnak alighanem elég a felsorolt indoklás, miért tartja a recenzens *hiánypótló és nélkülözhetetlen tudományos segédletnek* a kiegészített szakdolgozat kiadását.

A recenzens – aki maga is élete végéig lekötelezettje Kovách Zoltánnak a pályakezdő kutatásaiban való önzetlen támogatásért – azt is örömmel nyugtázta, hogy Szepesi Zsuzsa Dr. Kovách Zoltán nyomtatásban megjelent írásainak jegyzékével

¹ Csapodi Csaba – Csapodiné Gárdonyi Klára, *Bibliotheca Hungarica. Kódexek és nyomtatott könyvek Magyarországon 1516 előtt. I–III.* (Budapest: Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára, 1988–1994.

zárta le a kötetet. Ebből most csak a 34. tételre hívom fel a figyelmet, amely egy egyházi könyvtáros akkori kutatási és publikálási lehetőségeit is illusztrálja. A Vigíliában megjelent rövid írás² az esztergomi rítusban addig ismeretlen Szent Vértiszteletet mutatta be. A liturgikus kéziratok, töredékek provenienciájának kutatói tudják igazán értékelni ezt az adatot, hiszen az 1397-es vizitációs jegyzőkönyvben rögzített augusztus 8-i *Adventus sanguinis Christi* ünnep jelenléte a magyarországi liturgikus forrásokban kétséget kizáróan az esztergomi rítushoz való tartozásukat bizonyítja.

Mudrák Attila 12 gyönyörű felvételt készített a Főszékesegyházi Könyvtár állományának kiemelkedő darabjairól. Ezek közlésének önzetlen átengedésével esztétikailag is gazdagította a kötetet.

A Főszékesegyházi Könyvtár középkori kódexei, kéziratai néhány kivétellel, nem a középkori Esztergomban őrzött kódexek, kéziratok. Azok 1543-ban, a török ostromkor elpusztultak, illetve szétszóródtak. A jelenlegi állomány 1543–1820 között Nagyszombatban, az érsek és a káptalan akkori székhelyén jött létre. Ennek az állománynak a feldolgozásával kezdhette meg és kellett abbahagynia Kovách Zoltánnak tudós könyvtárosi munkáját. A közreadó és a kiadó közös vállalása be nem fejezhette, de hozzáférhetővé tette Kovách Zoltán állományfeltáró munkájának eredményeit, nemcsak az *Ecclesia Metropolitana Strigoniensis*, hanem az egész magyarországi művelődéstörténet, a különböző szaktudományok kutatói, köztük a zenetörténészek számára is.

Körmendy Kinga

² Kovách Zoltán, „Új adalékok a magyar Szentvér tisztelethez”, *Vigilia* (1964), 574–575.

Dr. Kovách Zoltán: Az esztergomi Főszékesegyházi Könyvtár
története a 11. századtól 1820-ig

[Die Geschichte der Kathedralbibliothek von Esztergom
vom 11. Jahrhundert bis 1820.]

KINGA KÖRMENDY

Die Burg von Esztergom war von der Gründung des Erzbistums Esztergom (1001) bis zu ihrer Besetzung durch die Türken im Jahre 1543 das Zentrum der ungarischen Kirchenführung und der Sitz des Domkapitels. Vor der türkischen Belagerung flohen der Erzbischof und das Domkapitel nach Nagyszombat (Tyrnavia, Tyrnau, heute Trnava in der Slowakei). Die Kirchenführung und das Domkapitel wirkten hier nicht nur während der türkischen Besetzung von Esztergom (1543–1683), sondern bis 1820. Die mittelalterliche Büchersammlung der Kirche von Esztergom wurde im Jahre 1543 teils vernichtet, teils verstreut. Nach 1543 wurde in Tyrnau aus den Büchersammlungen des Kapitels und des Erzbischofs die Kapitel- und Diözesanbibliothek gegründet. Der Großteil des heutigen Buchbestandes der Kathedralbibliothek wurde zwischen 1543 und 1876 erworben. Der frühverstorbene Oberbibliothekar Dr. Zoltán Kovách (1930–1981) begann die Bibliotheksgeschichte 1543–1876 zu schreiben, konnte es aber nicht beenden. Das Maschinenmanuskript wurde aus seinen Aufzeichnungen von seiner Kollegin Zsuzsanna Szepesi ergänzt. Die Publikation dieses wertvollen Werks war dank finanzieller Unterstützung von Dr. Zoltán Sasváry von Seeberg als eine Privatausgabe möglich. Die Veröffentlichung der Bibliotheksgeschichte von Zoltán Kovách ist eine grosse Hilfe für die Bearbeitung des heutigen Bestandes der Kathedralbibliothek.

Julie Brown: Bartók and the grotesque: Studies in Modernity, the Body and Contradiction in Music

Aldershot: Ashgate, 2007
(RMA Monographs, 16)

A groteszk egyike a könnyen felismerhető, de rendkívül nehezen definiálható jelenségeknek. A kifejezés a reneszánsz idején a képzőművészetben tűnt fel először. Azokat a római kori ornamenseket nevezték így, melyek az 1480 körüli ásatások során megtalált *Domus Aurea* falfestményeit díszítették. Ezeken az ábrázolásokon növényi, állati és emberi alakok fonódnak egymásba, és teszik szemléletessé mind a mai napig a groteszk lényegi vonásait. A szó ugyanis megjelenése óta egymással összeegyeztethetetlen sajátosságokat egymás mellé helyező képződményeket jelölt, noha egyetlen korszak egyetlen művészeti ágában sem határozták meg egyértelműen, hogy pontosan mely elemek együttese minősül groteszknek, és hol húzódnak a jelenség határai.

Julie Brown a Bartók zenéjében megjelenő groteszk változatait kívánja bemutatni. A témaválasztást azzal indokolja, hogy míg a Bartók-recepció megkülönböztetett figyelmet fordít a bartóki szintézis tanulmányozására, addig a bartóki groteszk jelenségéről szinte tudomást sem vesz, jóllehet a szintézist eredményező folyamat során éppúgy különböző, egymástól gyakran távol eső elemek olvadnak össze, mint a groteszk formák keletkezésekor. A továbbiakban ezért a szintetizálás helyett Brown egy olyan kifejezést használ, a hibridizációt (*hybridisation*), amely inkább a groteszk formák kialakulásához vezető eljárás leírására szolgál. A terminus használata némiképp vitatható, mivel a szintézis során az egyes elemek elvesztik egyedi sajátosságaikat és egymással összeolvadva valami újat és minőségileg mást hoznak létre. Ezzel szemben a „hibridizáció” révén születő groteszk képződmények lényegi vonása éppen az alkotóelemek különbözőségében áll. Következésképp, ha a bartóki szintézis folyamatát hibridizációként írjuk le, akkor ezzel azt sugalljuk, hogy ez a szintézis végső soron nem valósult meg.

Mindenesetre a bartóki groteszkról még nem született a Brownéhoz hasonló igényű és terjedelmű munka. Pedig a zenei groteszk jelenségének megragadása még a groteszk más művészeti ágakban jelentkező formáinak leírásánál is nehezebb

feladat. Míg a groteszk képzőművészeti és irodalmi példáinak bőséges irodalma van, a zenei groteszk vonatkozásában lényegesen kevesebb elméleti munkát ismerünk. Ráadásul – mint Brown megállapítja – ezek az írások többnyire csak olyan esetekkel foglalkoznak, ahol a zene groteszk jellege minden vitán felül áll, vagy azért, mert azt egy libretto vagy egy szcenárium egyértelművé teszi, vagy azért, mert a zenei groteszk legkézzelfoghatóbb és teljességgel banális típusához tartoznak (különböző komikus hanghatások, zörejek, tématorzítások). Brown ennél magasabb szinten kíván írni erről a jelenségről, és a bartóki groteszk esetében azt vizsgálja, hogy az hogyan helyezhető el azok közt a szellemi és művészeti áramlatok között, amelyek a groteszk jelenségével valamiképpen összefüggésbe hozhatók. Arra azonban több alkalommal is felhívja a figyelmet, hogy nem közvetlen kapcsolatot keres, nem állítja, hogy Bartók a könyvben ismertetett áramlatok közül bármelyikkel is közvetlenül (akár dokumentumokkal alátámaszthatóan) összefüggésbe hozható volna, pusztán a korszak filozófiai és művészetelméleti munkáiban járatos befogadó oldaláról nézve igyekszik megtalálni a Bartók zenéjében található groteszk jelenségek helyét.

Az első fejezetben a 19. századi előzmények felől közelít a bartóki groteszkhez. A korabeli művészetelméleti írások alapján a 19. századi groteszk két lényeges vonását emeli ki. Az egyik a groteszk és a modern fogalmának összefonódása, a másik a groteszk egyre szélesebb körű alkalmazása, így többek közt ebben az időszakban vált a groteszk a realista ábrázolás eszközévé is.

A zenei példák bemutatásakor a groteszk legegyszerűbb és legnyilvánvalóbb példáinak ismertetése felől halad az egyre magasabb szinten megmutatkozó változatok felé. Először néhány zeneszerzés-technikai megoldást említ, a zenei groteszk legelemibb, akusztikus példáit, melyeket Bartók a fiatalkori műveiben használt, és melyeket Brown berliozói örökségnek tekint. Példaként a *Kossuth-szimfónia* „Gott erhalte” paródiáját és a *Két arckép* második tételét említi. A *Két arckép* azonban más szempontból is megfelelő példának bizonyul. A második kép esetében Bartók saját szavaival is bizonyítható, hogy ez alkalommal számára a groteszk a realista ábrázolás eszköze volt. Ennek alátámasztására Brown a zeneszerző Geyer Stefihez írt 1907. november 29-i levelét idézi, amelyben Bartók a második tételt, mint a „szilaj” Geyer Stefi képét írja le, amely „humoros, elmés, mulattató”. Ezen felül Brown a *Két arckép*, az ideális és a torz egymás mellé állításában tipikus 19. századi párosítást lát, amely a két kategória párba állításával fejezi ki a kettő összetartozását, lényegi egységét.

A fejezet középpontjában azonban a bartóki groteszk liszti modelljének bemutatása áll, mégpedig azért, mert Brown szerint a groteszk Bartókot legjobban érdeklő vonásaival: a különböző elemek összeolvasztásának kérdésével, illetve ezzel összefüggésben a magyar nemzeti zene megteremtésének problémájával az ő írásai foglalkoznak a legrészletesebben. Különösen a cigányzenéről szóló könyvét tekinti olyan forrásnak, amelyben mind a groteszk, mind a különböző elemek ötvözésének (*hybridisation*) problémája megjelenik.

Bartók groteszk iránti érdeklődésének hátterét vizsgálva Brown a 19. századi hatások mellett a 20. század elején született művészeti alkotások befolyásával is számol, mivel úgy látja, a groteszk különösen alkalmas volt a modern idők önmagával meghasonlott emberének, az elidegenedett és atomjaira hullt szubjektumnak a megjelenítésére. Emellett a szubjektum általános válságához köti a groteszk ábrázolás másik, számára különösen fontos vonását, az ábrázolás testközpontúságát is.

A könyv második fejezetében azt a kulturális hátteret mutatja be, amelybe Bartóknak a testiséget előtérbe helyező témák iránti fogékonysága véleménye szerint beilleszthető. Erre vonatkozóan olyan, egymástól független filozófiai, kulturális és művészeti jelenségeket sorol fel, mint Nietzsche filozófiai rendszere, a testi és lelki egészség megőrzését hirdető 20. század eleji mozgalmak (*physical culture movements*), a test átváltozásának a népmesékben élő öröksége, a 20. század elején tapasztalható vonzódás a pszichoanalízishez, az elektromos hangszerek megjelenése, valamint az emberi erőt háttérbe szorító gépesedés folyamata.

A könyv legérdekesebb és legellentmondásosabb része talán a 3. fejezet, ahol Brown egy *par excellence* groteszk művet, Lengyel „*pantomime grotesque*”-jét, a *Csodálatos mandarint* elemzi. A nagylélegzetű és szövevényes elemzést olvasva az az érzésünk, mintha Brown az általa sokat idézett Geoffrey Harpham, *On the Grotesque* című könyvének a groteszkkal kapcsolatos egyik megállapítását szeretné bizonyítani, miszerint a groteszk az interpretáció eredendően problematikus természetének metaforája. A *Csodálatos mandarin* korábbi értelmezéseiben éppen azt kifogásolja, hogy ami a mű mondanivalóját illeti, az elemzések alig különböznek egymástól, holott értelmezéseik érvényességét vagy éppen kizárólagosságát sem a szcenárium, sem a zene nem támasztja alá. Ezekben a hagyományos értelmezésekben ugyanis a mandarin szinte mindig a tiszta, romlatlan őserő (esetleg az ugyancsak romlatlan, tiszta és elementáris erejű vágy) szimbólumaként jelenik meg a romlott nagyvárossal szemben. Emellett Brown szerint a hagyományos elemzések többsége elhanyagolja a mandarin ábrázolásának erőteljes testiségét, pedig a mű interpretációs nehézsége éppen abból ered, hogy a mandarin figurája, és itt kifejezetten a fizikai megjelenésre gondol, többféle értelmezést tesz lehetővé.

A mandarin alakja ugyanis mindent magába foglal, amit a groteszkról el lehet mondani, illetve amit Brown az előző fejezetekben a groteszkkal kapcsolatban elmondott. Groteszk, mint a *Domus Aurea* ornamensei, mivel alakjában emberi és állati vonások keverednek. Ugyanakkor abban az értelemben is groteszk, hogy a rémisztő és komikus elemek sajátosan keverednek benne. Színrelépése Brownt a *Don Giovanni* utolsó felvonásbeli vacsoravendégének megérkezésére emlékezteti. A hajsza során azonban szoborszerűen merev, nehézkes mozgása inkább komikusnak hat, mint ahogyan minden rémisztő vonása ellenére van valami komikus abban is, ahogyan a hajánál fogva felakasztott mandarin Buddhára emlékeztető kerek hasa misztikus, zöldeskék fénnel világítani kezd. Ez az utolsó kép ragadta meg legjobban Brown képzeletét. Valójában az összes további interpretációja ebből a képből (amely egyébként valóban a mű kulcsjelenete) kiindulva született.

Interpretációs kísérletei egyikében a mandarin misztikus fényel világitó teste Brownt arra indítja, hogy ezt a jelenséget a test felfokozott elektromosságával azonosítsa. Az elektromosság színpadi ábrázolásának értelmezésénél Brown David Nye *Electrifying America: Social Meanings of a New technology 1880–1940* címen megjelent tanulmányára támaszkodik. Nye szerint a századforduló idején élő emberek számára az elektromosság két dolgot jelképezhetett: az elektromosság által működtetett nagyvárost, ebben a minőségében a fejlődés, a haladás és a kulturális felsőbbrendűség szimbóluma volt, illetve az élő test elektromosságát, amely ha működésbe lép, emberfeletti erővel ruhazza fel tulajdonosát. Ha tehát a mandarin ereje testének elektromosságából fakad, akkor Brown szerint alakját sokkal inkább tekinthetjük a technikai haladás és a kulturális felsőbbrendűség szimbólumának, mintsem a tiszta, primitív őserő manifesztálódásának.

Egy másik értelmezés az előző, inkább materialista olvasattal szemben kifejezetten spirituális jellegű. Ennek a spiritualitásnak azonban semmi köze azokhoz a jól ismert interpretációkhoz, amelyek a mandarin halálában a megváltás mozzanatát látják. Ezekben inkább a megváltás, sőt a megváltás-történet groteszk paródiájáról van szó. Valójában már a mandarin állandóan újjáéledő alakja is magában rejtje ezt az interpretációs lehetőséget. Brown azonban egy olyan (megváltás)történetet is talál, amelyet ha Bartók nem is, Lengyel Menyhért talán ismerhetett. Ez pedig a Karl Volmoeller *The Miracle* című keresztény misztériumjátéka alapján készült pantomim, amelyet Humperdinck zenéjével Max Reinhard állított színpadra 1911-ben.

A *The Miracle* egy bűnbeesett apáca történetét meséli el, aki elszökik a kolostorból, gyermeket szül, majd prostituálttá lesz. A mű végén azonban halott gyermekével visszatér a kolostorba, és a gyermeket Máriának ajánlja, aki azt csodálatos fényjelenség kíséretében magához veszi. Brown ezt a záró jelenetet, a gyermek fényjelenséggel kísért mennybevitelét állítja párhuzamba a mandarin átlényegülésével, annak groteszk paródiáját látva benne.

Brown az előbb ismertetett két interpretáció mellett még további értelmezési lehetőségeket is felsorol, de egyiket sem tudja egyedül érvényes, kizárólagos interpretációként elfogadni, mert – mint mondja – a szöveg groteszk jellege épp abban mutatkozik meg, hogy egyszerűen több értelmezést is lehetővé tesz.

Az elemzés eddigi része a szcenáriumra vonatkozott. A továbbiakban Brown arra kíváncsi, hogy milyen mértékben segíti az értelmezést a zene. Hozzájárul-e annak eldöntéséhez, hogy a mű interpretációi közül melyiket tekintjük érvényesnek. A korábbi analízisek kritikus ismertetése után arra az eredményre jut, hogy egyértelmű kódok nélkül a zene nem segíti az értelmezést, azonban éppen az a sajátossága az, ami lehetővé teszi, hogy minden nehézség nélkül érvényesüljön a szcenárium groteszk többértelműsége, vagyis a zene megfajthatatlansága „hallgatólagosan” a mű groteszk jellegét erősíti.

A konklúzió meglepő, de hasonló meglepetéseket tartogat a következő fejezetben a 3. kvartett elemzése is. Ez az egyetlen olyan kompozíció, amelyben – a groteszkre történő bárminemű szöveges utalás hiányában – közvetlenül a zenei elemzés alapján kísérli meg bemutatni a bartóki groteszk sajátosságait. Ennek során

ismét az elméleti munkák, ez esetben kifejezetten a zenei groteszkról szóló írások felől közeledik a műhöz. A mű elemzése során arra keres példát, amit az előző három fejezetben a groteszk ábrázolás karakterisztikumai közt felsorolt, mindenekelőtt azonban a sokféle alkotóelem vegyítésére (hibridizáció), illetve a groteszk ábrázolás testközpontúságára. Brown magyarázataiból úgy tűnik, hogy mű kiválasztásában is ez a két szempont dominált. A választást ugyanis Brown többek közt azzal indokolja, hogy a 3. kvartett egy olyan érett kori összességű mű, amelyben a bartóki „szintézis” majd minden alkotóelemét megtaláljuk, s amely egyszerre modern és nemzeti. Egy speciális zenetörténeti pillanatban, a Schönberg és Stravinsky ellentét tetőpontján keletkezett, minek következtében mindkét komponista hatásának nyomát magán viseli. Egytétéles formája ugyanakkor egyfelől a Schuberti, Liszti hagyományt viszi tovább, másfelől – Brown értelmezésében – a vizuális művészetekben a teljességet szimbolizáló emberi test zenei megfelelője.

A 3. kvartettben a groteszk legkönnyebben dekódolható formáját a *seconda parte martellato, ruvido marcatissimo* utasítások által jelölt durva hangzásaiban találjuk. A *col legno* játékmódnak pedig, annak nyilvánvalóan groteszk hangzásán túl, Brown kifejezetten testi vonatkozást is tulajdonít, amely a hallgató figyelmét magára a zenét létrehozó eszközre, illetve magára az előadóra (illetve előadókra), tehát a zenélés fizikai összetevőire irányítja.

Egy magasabb formai és stilisztikai szinten a mű groteszk jellege az ellentétek exponálásában ragadható meg. Végző soron ennek bemutatása áll Brown elemzésének középpontjában. Gyakorlatilag a könyv korábbi fejezeteiben előforduló összes ellentétpárra talál példát: megmutatja, hogy jelenik meg egyszerre a nevetséges és rémisztő, a vonzó és a taszító, továbbá hogy milyen hatása van egy triviális dallamhoz társított komplikált kíséretnek, illetve hogy miként érvényesül a műben egyidejűleg Schönberg és Stravinsky hatása. Ami pedig groteszk testi vonatkozásait illeti, ezeket többek közt a *seconda parte* táncos karakterében találja meg. Már maga a táncos jelleg is testi jegyeket hordoz, ez a test azonban ráadásul groteszk is. Ugyanis a tánc szívverést követő, egyenletes pulzálását Bartók a *martellatók, ruvidók, marcatissimók* és *col legnók* váratlan alkalmazásával „elrontja”, ami Brownban az elcsúfított, eltorzított, groteszk test képét idézi fel.

A könyv utolsó fejezetében Brown arra keres választ, hogy mivel magyarázható Adornónak a groteszk ábrázolással szembe tanúsított ellenszenvé. Ennek során pontosan a 3. kvartett végén látni vélt képet, az eltorzított groteszk test látványát említi, amely Stravinsky zenéjében talán még intenzívebben jelenik meg, és amelyet Adorno, különösen a II. világháborút követően már képtelen volt elfogadni.



Számos elemző módszert és iskolát ismerünk. Van, amelyik kizárólag a művel, annak egyedi szerkezetével foglalkozik, s van, amely a kiválasztott művet igyekszik több oldalról is megvizsgálni. Ez utóbbi – talán a többség által követett – megköze-

lítés a művet összeveti alkotójának más kompozícióival, majd olyanokkal, melyeket a szerző ismerhetett, és az alkotást így, belülről kifelé haladva helyezi egyre tágabb kontextusba. Ennek során azonban ügyel arra, hogy a feltételezett kapcsolatokat és kölcsönhatásokat dokumentumokkal is alátámassza, és aszerint rangsorolja, hogy azok bizonyítható vagy csupán feltételezett kapcsolatok-e.

Brown – és vele együtt sokan mások – azonban egy harmadik utat követnek. Nem a kölcsönhatások rendszerét szeretnék bemutatni, hanem azt keresik, hogy miként illeszthető be a mű (vagy ebben az esetben egy jelenség) a korabeli kulturális áramlatok közé. Lehet, hogy ez a megközelítési mód nagyobb szabadságot ad az elemzőnek, az eredményeket látva azonban felmerül bennünk a kérdés: határt szab-e bármi is az elemző fantáziájának? A mű groteszk tartalmát Brown a groteszkről szóló irodalom alapján felállított preconcepciók szerint kutatja fel, és miközben arra panaszkodik, hogy a zene, természetéből fakadóan nem dekódolható, legalább is egyértelműen nem feleltethető meg valamilyen zenén kívüli jelenségnek, kísérletet sem tesz arra, hogy a többi Bartók-mű groteszk vonásait figyelembe véve közeledjen akár a *Csodálatos mandarin*, akár a *3. kvartett* zenéjéhez. Nagyrészt ezeknek a preconcepcióknak tulajdoníthatjuk azt is, hogy a szükségesnél nagyobb hangsúlyt helyez a groteszk ábrázolás test-centrikusságára. Mindazonáltal, akár elfogadjuk Brown értelmezéseit akár nem, a könyv kétségtelen érdeme, hogy a szerző merész, szinte már provokatív megállapításaival további gondolkodásra készíti az olvasót, különösen akkor, ha az nehezen tud megállapításaival azonosulni.

Büky Virág

Julie Brown: Bartók and the grotesque: Studies in Modernity,
the Body and Contradiction in Music

Aldershot: Ashgate, 2007 (RMA Monographs, 16)

VIRÁG BÜKY

It is not easy to find a topic concerning Bartók which has not been thoroughly discussed yet. Still, it seems that Julie Brown managed to do it when dedicating her book to the phenomenon of the grotesque in Bartók's compositions. It is enough to think of works such as the *Two Portraits*, the *Three Burlesques* or the *Miraculous Mandarin* (with its well-known subtitle, *Pantomime grotesque*) to see how thoroughly Bartók's oeuvre is pervaded by this phenomenon. However, she does not confine her investigation to the survey of the most obvious examples of the Bartókian grotesque, but endeavours to place it in a broader context of the 20th-century discourse of the phenomenon. In her opinion Bartók's inclination toward stylistic hybridity and his interest in the body and the grotesque are interconnected, partly because all three belonged to the cultural constructions of the modern.

In Chapter I she gives a survey of the aesthetic and theoretical works relating to the grotesque, focusing on the writings of Berlioz and especially of Liszt. The latter's *Des bohémiens* deals with the question of stylistic hybridity in connection with the grotesque, which is very important considering Bartók's way to the phenomenon. In Chapter II she outlines the cultural and intellectual background, which explains Bartók's lifelong interest in the body and especially in the grotesque body. Besides Nietzsche's philosophy, she enlists a wide range of different cultural and intellectual movements at the turn of the 20th century: the physical cultural movements, the early 20th-century fascination with psychoanalysis, the emergence of the electricity and the increasing power of the machines over the human body.

In Chapter III she gives a close analysis of a *par excellence* grotesque composition, the *Miraculous Mandarin*. Examining the scenario, she offers some remarkably new interpretations of the work. In chapter IV she analyses Bartók's *Third String Quartet* in connection with the grotesque, or more precisely, the different theories of the grotesque as a kind of prism, thorough which she can see Bartók's composition in a completely new light.

BIBLIOGRÁFIA

A magyar zenetudomány bibliográfiája 2007–2008

Összeállította

BENYOVSZKY MÁRIA és SZEPESI ZSUZSANNA

MTA Zenetudományi Intézet

Fejezetcímek:

Pótlás

Reference művek

Gyűjteményes kötetek

Egyetemes zenetörténet

Magyar zenetörténet

Egyházi zene

Zeneelmélet

Zeneesztétika

Hangszerek

Népzene

Néptánc

Zenepedagógia

Zenekritika

Zenei rendezvények

Zenei könyvtárak

Nekrológok

Átnézett időszaki kiadványok jegyzéke:

19th Century Music 2006/07. 1–3., 2007/08. 1–3.

Acta Ethnographica Hungarica 2007. 1–4., 2008. 1–4.

Acta Musicologica 2007. 1–2., 2008. 1–2.

Archiv für Musikwissenschaft 2007. 1–4., 2008. 1–4.

Ars Hungarica 2007. 1–2.

Ars Organi 2007. 1–4., 2008. 1–4.

Bulletin of the International Kodály Society 2007., 2008.

Dance Research Journal 2007. 1–2., 2008. 1–2.

Early Music 2007. 1–4., 2008. 1–4.

- Eighteenth-century music 2007., 2008.
Ethnographia 118. 2007., 119. 2008.
Ethnomusicology 2007. 1–3., 2008. 1–3.
Études Tsiganes 2007. 29–32., 2008. 33–36.
Filológiai Közlöny 2007.
Folkmagazin 2007., 2008.
Fontes Artis Musicae 2007. 1–4., 2008. 1–4.
Forrás 2007., 2008.
The Galpin Society Journal 2007., 2008.
Gramofon 2007., 2008.
Helikon. Irodalomtudományi Szemle 2007., 2008.
Hudební Veda 2007., 2008.
The Hungarian Quarterly 2007. 185–188., 2008. 189–192.
International Review of the Aesthetics and Sociology of Music 2007., 2008.
Irodalomtörténet 2007. 1–4., 2008. 1–4.
Irodalomtörténeti Közlemények 2007. 1–6., 2008. 1–6.
Jahrbuch des österreichischen Volksliedwerkes 2007., 2008
Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie 2007.
Jahrbuch des Deutschen Volksliedarchivs 52. Jg. 2007., 53. Jg. 2008
Jelenkor 2007., 2008.
Journal of Music Theory 2006. 1–2., 2007. 1–2., 2008. 1.
Journal of Musicology 2007. 1–4., 2008. 1–4.
Journal of the American Liszt Society Vol. 57. 2006., Vol. 58. 2007.
Journal of the American Musicological Society 2007. 1–3., 2008. 1–3.
Journal of the Royal Musical Society 2007. 1–2., 2008. 1–2.
Könyv, könyvtár, könyvtáros 2007., 2008.
Magyar Egyházzene 2006/07. 1–4., 2007/08. 1–4.
Magyar Könyvszemle 2007., 2008.
Magyar Nemzeti Bibliográfia Időszaki Kiadványok Repertóriumuma 2007., 2008.
Magyar Nemzeti Bibliográfia Könyvek Bibliográfiája 2007., 2008.
Magyar Nyelv 2007., 2008.
Magyar Nyelvőr 2007., 2008.
Magyar Tudomány 2007., 2008.
Magyar Zene 2007., 2008.
Music and Letters 2007. 1–4., 2008. 1–4.
The Musical Quarterly 2007. 1–4., 2008. 1–4.
Die Musikforschung 2007., 2008.
MusikTexte 2007. 112–115., 2008. 116–119.
Musiktheorie 2007. 1–4., 2008. 1–4.
Muzikološki Zbornik 2007., 2008.
Muzyka 2007., 2008.
Muzsika 2007., 2008.

Naronda Umjetnost 2007. 1–2., 2008. 1–2.
 Neue Zeitschrift für Musik 2007. 1–6., 2008. 1–6.
 Nineteenth-Century Music Review 2007., 2008.
 Notes 2006/07. 1–4., 2007/08. 1–4.
 Operaélet 2007. 1–5.
 Opera Magazin 2008. 1–4.
 Österreichische Musikzeitschrift 2007. 1–12., 2008. 1–12.
 Pannonhalmi Szemle 2007., 2008.
 Perspectives of New Music 2007. 1–2., 2008. 1–2.
 Plainsong and Medieval Music 2007. 1–2., 2008. 1–2.
 Revista Musical Chilena 2007., 2008.
 Revue de Musicologie 2007., 2008.
 Revue Musicale de Suisse Romande 2007., 2008.
 Richard Strauss-Blätter 2007., 2008.
 Studia Musicologica 2007., 2008.
 Táncművészet 2007. 1–6., 2008. 1–6.
 Tempo 2007. 239–242., 2008. 243–246.
 Tiszatáj 2007., 2008.
 Yearbook for Traditional Music Vol. 39. 2007.

Rövidítések:

ActaEthnHung.	Acta Ethnographica Hungarica
BulletinKodály	Bulletin of the International Kodály Society
Ethn.	Ethnographia
HQu.	The Hungarian Quarterly
ItK.	Irodalomtörténeti Közlemények
JournalAmLisztSoc.	Journal of the American Liszt Society
MEZ.	Magyar Egyházzene
Muzs.	Muzsika
Mzene.	Magyar Zene
Oé.	Operaélet
ÖMZ.	Österreichische Musikzeitschrift
SM.	Studia Musicologica
Táncműv.	Táncművészet
Ztd.	Zenetudományi dolgozatok

Pótlás

1. Bartók International Congress 2000. (Hg. von Elliott Antokoletz und Michael von Albrecht.) Frankfurt, 2006, Peter Lang Verlag. 458 p. (International Journal of Musicology, 9.)

2. DOBSZAY László
The aesthetics of the variants. = *Musica e Storia*. 14. 2006. 1. 183–195.

3. HALÁSZ Péter
Sehen (ans Fenster gedrückt) das Gesicht. Beckett und Kurtág. = *Am Anfang war das Wort – Lied, Oper und andere Texte in der zeitgenössischen Musik*. (Szerk.) Nad'a Hrčková. Bratislava, 2006, Slovakian Music Centre. 19–29.

4. LÁZÁR Katalin
Restriction and freedom in folk dance and folk music improvisation. = *Individual and collective in traditional culture*. (Ed. Triinu Ojamaa,

Andreas Kalkun.) Tartu, 2006, Eesti Kiriandusmuuseumi etnomusikoloogia osakond. 67–80.

5. RODRIGUEZ-PERALTA, Phyllis W.
Philadelphia maestros: Ormandy, Muti, Sawalisch. Philadelphia, 2006, Temple University Press. XVIII, 172 p.
ISBN 1592134874

6. SÁRY László
Übungen zum kreativen Musizieren. (Hrsg. von Marti Tchiba.) Saarbrücken, 2006, Pfaul-Verlag. 156 p.
ISBN 978-3-89727-350-4

7. TALLIÁN Tibor
Die letzten fünf Szenen. Attila Bozays Madách-Oper. = *Am Anfang war das Wort – Lied, Oper und andere Texte in der zeitgenössische Musik*. (Szerk.) Nad'a Hrčková. Bratislava, 2006, Slovakian Music Centre. 74–78.

Reference művek

(Bibliográfiák, lexikonok, műjegyzékek, diszkográfiák, katalógusok)

8. BENYOVSZKY Mária – SZEPESI Zsuzsanna
A magyar zenetudomány bibliográfiája 2003–2004. = *Ztd.* 2006/7. 253–342.

9. BENYOVSZKY Mária – SZEPESI Zsuzsanna
A magyar zenetudomány bibliográfiája 2005–2006. = *Ztd.* 2008. 281–438.

10. DOMOKOS Mária
A magyar népzene tudomány irodalma Kodály Zoltán halála után (1967–2005). = *Kodály Zoltán és tanítványai*. Budapest, 2007, Rózsavölgyi. 479–634.

11. FARKAS Iván
Hallgass a zenére. Az operaéneklés enciklopédiája. Budapest, 2008, Tudomány Kiadó. 352 p.
ISBN 978-963-8194-64-0

12. Felföldi László bibliográfiája = *List of publications: László Felföldi*. (Összeáll. Csonka-Takács Eszter, Pálffy Gyula, Szóknén Károlyi Annamária.) = *Tánchagyomány: átadás és átvétel*. 2007. 15–22.

13. GYIMES Ferenc
Kodály Zoltán és zeneszerzőtanítványainak a Magyar Kórus kiadónál megjelent kompozíciói (1931–1950). = *Kodály Zoltán és tanítványai*. Budapest, 2007, Rózsavölgyi. 275–332.

14. SZALAY Olga
A Kodály-tanítványok népzene tudományi bibliográfiája (1913–2005). = *Kodály Zoltán és tanítványai*. Budapest, 2007, Rózsavölgyi. 333–478.

15. SZEPESI Zsuzsanna
Az MTA Zenetudományi Intézet Könyvtárának Sgambatti-Liszt hagyatéka (Fond 6/1–53). = *Ztd.* 2006/7. 243–251.

16. SZEPESI Zsuzsanna
Recent publications in music. Hungary 2006. =
Fontes Artis Musicae. 54. 2007. 4. 680–683.

17. SZEPESI Zsuzsanna
Recent publications in music. Hungary 2007. =
Fontes Artis Musicae. 55. 2008. 4. 710–713.

Gyűjteményes kötetek

(Évkönyvek, emlékkönyvek, konferencia-kiadványok, tanulmánykötetek, folyóiratok, összkiadások)

18. Bartha Dénes emlékkönyv. (Szerk. Gábor Ágnes, Szirányi Gábor.) Budapest, 2008, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem. 389 p. (Acta Academiae Artis Musicae de Francisco Liszt Nominatae, ISSN 0237-5729, 6.)
ISBN 978-963-7181-42-9

19. The Cambridge companion to Liszt. (Ed. by Kenneth Hamilton.) Cambridge, 2005, Cambridge University Press. XVI, 282 p.
ISBN 0-521-64468-4
Ism. Saffle, Michael = Music and Letters. 89. 2008. 1. 129–132.

20. Dies est leticie. Essays on chant in honour of Janka Szendrei. (Ed. by David Hiley, Gábor Kiss.) Budapest, Regensburg, Ottawa. 2008, Institute for Musicology, Institut für Musikwissenschaft, Institute of Mediaeval Music. V, 559 p. (Musicological studies = Wissenschaftliche Abhandlungen, vol. 90.)
ISBN 978-1-896926-96-4
Részletezése külön.

21. Dohnányi évkönyv 2006/7. (Szerk. Sz. Farkas Márta, Gombos László.) Budapest, 2007, MTA Zenetudományi Intézet. 418 p.
ISSN 1589-6145
Részletezése külön.

22. Gestes, fragments, timbres. La musique de György Kurtág en l'honneur de son 80e anniversaire. Actes du colloque des 29, 30 et 31 mai 2006 à l'Institut Hongrois de Paris. (Sous la direction de Márta Grabócz, Jean-Paul Olive.) Paris, 2008, L'Harmattan. 317 p.
ISBN 978-2-296-07473-6
Részletezése külön.

23. KÁRPÁTI János
Zenészeti lapok, 1860–1876. (Bev. Szerző Ka-

talín. Számítógépes feldolg. és szerk. Imre Andrea.) Baltimore, 2005, NISC. 4 vol. (Repertoire international de la presse musicale.)
ISBN 1596620-102, -110, -129, -137

24. A Kodály évforduló hazai és nemzetközi kultúrtörténeti vonatkozásai. Tanulmánykötet. (Szerk. Dombi Józsefné, Maczelka Noémi.) Szeged, 2008, SZTE JGYTF Kar Ének-zene Tanszék. 173 p.
ISBN 978-963-482-861-7

25. A Kodály Intézet évkönyve. (Szerk. Irtzés Mihály.) Kecskemét, 2007, Kodály Intézet. 215 p. (ISSN 0230-6867)
ISBN 963 7295 259

26. Kodály Zoltán és tanítványai. A hagyomány és a hagyományozódás vizsgálata két nemzedék életművében. (Szerk. Berlász Melinda.) Budapest, 2007, Rózsavölgyi. 634 p.
ISBN 978 963 87007 73

Ism. Irtzés Mihály: Kodály Zoltán és tanítványai. Könyv egy korszakos jelentőségű 20. századi zenei-szellemi műhely kisugárzásáról. = Muzs. 51. 2008. 7. 32–35.; Paksa Katalin: A Kodály-emlékév tanulmánykötete. = Mzene. 46. 2008. 2. 233–235.

27. Mozart, Liszt, Bartók. Tanulmánykötet. (Szerk. Dombi Józsefné, Maczelka Noémi.) Szeged, 2007, SZTE JGYFK Ének-zene Tansz. 160 p.
ISBN 978-963-7356-59-9

28. Psallite sapienter. A 80 éves Béres György köszöntése. Festschrift zum 80. Geburtstag von Georg Béres. (Szerk. Verbényi István. Ford. Jakabffy Tamás, Nagy Ákos, Monika Preis.) Budapest, 2008, Szent István Társulat. 596 p.
ISBN 978-963-277-012-3

29. Sándor Veress. Komponist, Lehrer, Forscher. (Hrsg. von Doris Lanz, Anselm Gerhard.) Kassel, 2008, Bärenreiter. 294 p. (Schweizer Beiträge zur Musikforschung, Bd. 11.)

ISBN 978-3-7618-1933-3

Részletezése külön.

30. *Studia Musicologica*, Vol. 48. 1–2, 3–4. (Ed. Somfai László.) Budapest, 2007, Akadémiai Kiadó. 472 p.

Ism. Gut, Serge = *Revue de Musicologie*.

94. 2008. 2. 610–611.

31. *Studies in medieval chant and liturgy in honour of David Hiley*. (Ed. by Terence Bailey and László Dobszay.) Budapest, Ottawa, 2007, Institute for Musicology, The Institute of Mediaeval Music. V, 515 p. (*Musicological Studies* = *Wissenschaftliche Abhandlungen*, Vol. 87.)

32. *Tánchagyomány: átadás és átvétel. Tanulmányok Felföldi László köszöntésére* = *Dance: tradition and transmission*. Festschrift for László Felföldi. (Szerk. Barna Gábor, Csonka-Takács Eszter, Varga Sándor.) Szeged, 2007, Néprajzi és Kulturális Antropológiai Tanszék. 231 p.

ISBN 978-963-482-849-5

Részletezése külön.

33. *Zenatudományi dolgozatok 2006–2007*. (Szerk. Sz. Farkas Márta.) Budapest, 2007, MTA Zenatudományi Intézet. 342 p.

ISSN 0139-0732

Részletezése külön.

34. *Zenatudományi dolgozatok 2008*. (Szerk. Kiss Gábor.) Budapest, 2008., MTA Zenatudományi Intézet. 438 p.

ISSN 0139-0732

Részletezése külön.

Egyetemes zenetörténet

35. BACH, Johann Sebastian *Contrapunctus 14 für Orgel aus der Kunst der Fuge*. (Rekonstruktion Zoltán Göncz.) Stuttgart, 2006, Carus. 20 p.

ISMN M-007-09051-7

Ism. Péteri Judit: *Időtlen üzenet. A fúga művészete zárófúgája* – Göncz Zoltán rekonstrukciója. = *Muzs.* 51. 2008. 6. 26–30.

36. *Bach tanulmányok 10*. (Szerk. Komlós Katalin.) Budapest, 2008, Magyar Bach Társaság. 38 p. (ISSN 1216-9005)

37. *Barock ein Ort des Gedächtnisses: Interpretament der Moderne, Postmoderne*. (Hg. Moritz Csáky, Federico Celestini, Ulrich Tragschnig.) Wien, 2007, Böhlau. 314 p.

Ism. Wagner, Manfred = *ÖMZ.* 63. 2008. 1. 86.

38. BIRKIN, Kenneth
„... der einzige Sinfoniker... der auf Beethoven kommen mute”. *Franz Liszt – Richard Strauss: an enabling Passion*. = *Richard Strauss-Blätter*. 2008. Heft 60. 5–33.

39. BIRKIN-FEICHTINGER, Ingeborg
„Dem Fürsten meinen Respekt!” *Neue Perspektiven zu David Poppers Löwenberger Jahren 1862 bis 1868*. = *SM.* 48. 2007. 3/4. 391–448.

40. BOZÓ Péter
Choufleuri úr szalonjában, avagy a Théâtre-Italien görbe tükre. = *Mzene.* 45. 2007. 2. 183–199.
Offenbach, Jacques.

41. BOZÓ Péter
Fragmente nach Dante, Lamenti nach Tasso. *Beiträge zur Genese des italienischen Jahrganges der Années de pèlerinage*. = *SM.* 48. 2007. 1/2. 61–78.

42. BRAUNBEHRENS, Volkmar
„Hisz ez valósággal a zongoristák hazája”. *Mozart bécsi éve*. (Ford. Zalán Péter.) = *Muzs.* 51. 2008. 11. 13–19.

43. BUDDEN, Julian
Az opera Verdi előtt és után (1). (Ford. Rácz Judit.) = *Muzs.* 50. 2007. 8. 10–13.
(2) *Muzs.* 50. 2007. 9. 8–11.

44. BUDDEN, Julian
Verdi. (Ford. Rácz Judit.) Budapest, 2007, Európa. 487 p. (Életek és művek.)
ISBN 9789630781015
Ism. Bozó Péter: A „bussetói medve” életéről és munkásságáról. = Muzs. 51. 2008. 8. 46–47.
45. CAIRNS, David
Mozart és operái. (Ford. Fejérvári Boldizsár.) Budapest, 2008, Park. 392 p.
ISBN 978-963-530-810-1
46. CERHA, Gertraud
Zur Zukunft der Musik. = ÖMZ. 62. 2007. 8/9. 7–17.
Ligeti György művészete.
47. DOMOKOS Zsuzsanna
Miserere d'après Palestrina. Die Geschichte eines musikalischen Zitats von der Sixtinischen Kapelle bis zu Liszts Komposition. = SM. 48. 2007. 1/2. 45–59.
48. DOMOKOS Zsuzsanna
Miserere d'après Palestrina. Egy zenei idézet sorsa a Capella Sistinától Liszt zongoraművéig. = Mzene. 45. 2007. 1. 37–52.
49. DU Yaxiong
A kínai zene zeneelméleti alapjai és kulturális háttere. (Ford. Kobzos Kis Tamás.) Budapest, 2008, Flaccus. 58 p.
ISBN 978-963-9412-50-7
50. EGECIOGLU, Ömer
The Liszt-Listmann incident. = SM. 49. 2008. 3/4. 275–293.
51. FABBRI, Paolo
Orfeo (1607). (1.) (Ford. Lax Éva.) = Muzs. 50. 2007. 2. 11–16.
Claudio Monteverdi. 2. rész = Muzs. 50. 2007. 2. 20–25.
52. FARKAS Zoltán
„Jungfrau, Mutter, Königin...”. A Nő Mozart egyházi zenéjében. = Mzene. 45. 2007. 4. 373–380.
53. FAZEKAS Gergely
Egy arabeszkfogalom és zenei konzekvenciái. Dallamformálás és polifónia Debussy zenéjében. = Mzene. 45. 2007. 2. 143–181.
54. FERENCZI Ilona
Der Ödenburger Organist und Komponist Johann Wohlmuth. Sein Wirken an der Wende zum 18. Jahrhundert. = Hudobnohistorický výskum na Slovensku začiatkom 21. storočia I. Ed. Marta Hulková. Bratislava, 2007, STIMUL – Centrum informatiky a vzdelávania FF UK. 133–146.
55. FINSCHER, Ludwig
Joseph Haydn und seine Schüler (1). = ÖMZ. 63. 2008. 1. 5–13.
56. Franz Liszt, un saltimbanque en province. (Direction scientifique Nicolas Dufetel, Malou Haine.) Lyon, 2007, Symétrie. 448 p.
ISBN 978 2 914373 27 2
Ism. Hamburger Klára: Egy vándor csepűrágó vidéki fellépései Franciaországban. = Mzene. 46. 2008. 1. 113–117., Hamburger Klára: Liszt's tours in France. = HQu. 49. 2008. 192. 167–171.
57. FRIEDLER Magdolna
Johann Sebastian Bach Orgelbüchlein-gyűjteményének nyomában. = Bach tanulmányok 10. 2008. 4–22.
58. GÄRTNER, Markus
Eduard Hanslick versus Franz Liszt. Aspekte einer grundlegenden Kontroverse. Hildesheim, 2005, Olms. 220 p. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft, 39.)
ISBN 978-487-30666-8
Ism. Winkler, Gerhard J. = ÖMZ. 62. 2007. 2. 68–69.
59. GELLEN, Adam
Eduard Reményis Jugendjahre und seine Beziehungen zu Johannes Brahms. Eine biographische Skizze. = SM. 49. 2008. 3/4. 295–319.
60. GOOLEY, Dana
The virtuoso Liszt. Cambridge, 2004, Cambridge University Press. XV, 280 p.

- ISBN 0-521-83443-0
Ism. Rehding, Alexander = *Journal of American Musicology*. 2007. 58. 69–72.
61. GRACZA Lajos
Unbekannte Liszt-Dokumente in der Braunschweiger Autographen-Sammlung im Cotta-Archiv von Marbach. = *SM*. 48. 2007. 3/4. 449–434.
62. GRACZA Lajos – DÁVID Géza
„Fényes meteor a Boszporusz felett”. Újabb adalékok Liszt törökországi útjához. = *Muzs.* 51. 2008. 9. 27–34.
63. GUT, Serge
Franz Liszt: Les éléments du langage musical (édition revue et augmentée). (Préface de Jacques Chailley.) Bourg-la-Reine, 2008, Editions Aug. Zurfluh. VI, 376 p.
64. HAMBURGER Klára
Egy rokonszenves nő Liszt köréből. Emilie (Merian)-Genast. = *Muzs.* 51. 2008. 1. 7–9.
65. HAMBURGER Klára
Emilie (Merian)-Genast, Liszt's Confidante. = *HQu.* 49. 2008. 189. 163–168.
66. HAMBURGER Klára
Franz Liszt Briefe an Emilie Merian-Genast aus den Beständen des Goethe- und Schiller-Archivs, Weimar. Teil 1. = *SM*. 48. 2007. 3/4. 353–390.
Teil 2. = *SM*. 49. 2008. 1/2. 143–192.
67. HENNENBERG, Fritz
„... igazán a zenében létezem...”. Wolfgang Amadeus Mozart. (Ford. Dankó Zoltán.) Budapest, 2007, Háttér. 201 p. (Háttér kismonográfiák, ISSN 1787-0887.)
ISBN 978-963-9365-52-0
68. HOIS, Eva Maria
Bernhard Paumgartner und Felix Petyrek. Zwei Mitarbeiter der Musikhistorischen Zentrale beim k. u. k. Kriegministerium (1916–1918). = *SM*. 49. 2008. 3/4. 459–469.
69. IGNÁCZ Ádám
Hogyan győzzük le a napot? Egy futurista operáról. = *Mzene.* 46. 2008. 4. 425–440.
Mihail Matyusin – Kazimir Malevics – Alekszej Krucsonih: Győzelem a Nap felett c. opera keletkezéstörténete.
70. JAKAB Hedvig
Ujjrend, artikuláció, díszítés. Három alappillérsweelinck műveinek előadási gyakorlatában. = *Mzene.* 45. 2007. 4. 411–428.
71. Jenseits von Grenzen. Transnationales, translokales Gedächtnis. (Hrsg. Moritz Csáky, Elisabeth Großegger.) Wien, 2007, Praesens. 225 p.
ISBN 978-3-7069-0475-9
72. Joseph Haydn élete dokumentumokban. (Vál., szerk. Bartha Dénes. Ford. Révész Dorrit.) Budapest, 2008, Európa. 355 p.
ISBN 978-963-07-8668-3
73. KIRÁLY Péter
Paul Charl Durant. Egy valószínűleg Pozsonyból származó németországi lantos és családja. = *Mzene.* 45. 2007. 4. 439–448.
74. KOMLÓS Katalin
After Mozart. The Vienne piano scene in the 1790s. = *SM*. 49. 2008. 1/2. 35–48.
75. KOMLÓS Katalin
Csembalóvirtuozítás Scarlattitól Clementiig. = *Muzs.* 51. 2008. 10. 34–36.
Domenico Scarlatti és Muzio Clementi.
76. KOMLÓS Katalin
Új Bach-életrajz, két verzióban. = *Bach tanulmányok* 10. 2008. 23–29.
77. KOVÁCS Imre
The portrait of Liszt as an allegory of artist in Ary Scheffer's Three Magi. = *SM*. 49. 2008. 1/2. 91–104.
78. KREMER, Joachim
Hangzó sáremlékek. Gyászkompozíciók a kora újkori délnyugat-német temetési nyomtatvá-

nyokban. (Schmidt Zsuzsa fordítása.) = Mzene. 46. 2008. 2. 197–207.

79. KREMER, Joachim

„Précurseur de toute la musique française moderne”? Die Rezeption Franz Liszts als Komponist in Frankreich zwischen 1844 und 1925. = SM. 48. 2007. 3/4. 257–298.

80. LÁSZLÓ Ferenc

A posztbarokk Mozart, hangszerszólós áriái tükrében. = Mzene. 46. 2008. 4. 367–373.

81. LEJEUNE LÖFFLER, Marie-Raymonde
Les mots et la musique au XXe siècle à l'exemple de Darmstadt 1946–1978. Paris, 2003, L'itinéraire/L'Harmattan. 310 p. (Musique et Musicologie. „Les dialogues”).

ISBN 2-7475-5274-8

Ligeti György műveiről.

Ism. Feß, Eike = Die Musikforschung. 60. 2007. 1. 72.

82. LENGOVÁ, Jana

Das deutsche Chorgesangswesen in Preßburg am Beispiel der Preßburger Liedertafel. Nationale und regionale Identität. = Chorgesang als Medium von Interkulturalität. Formen, Kanäle, Diskurse. (Hrsg. Erik Fischer.) Stuttgart, 2007, Steiner. 27–39.

83. MAGER, Inge

Paul Gerhardt (1607–1676). (1.) (Ford. Ecsedi Zsuzsanna.) = MEZ. 14. 2006/7. 4. 417–428.
(2. rész) 15. 2007/8. 4. 439–444.

84. MIKUSI Balázs

„Charakteristische Musik unterscheidet sich von der Malerischen...”. Avagy volt-e Schumann-nak „dán-stílusa”? = Mzene. 45. 2007. 4. 381–395.

85. MIKUSI Balázs

„Mozart hat kopiert!” Hat er damit aber auch eine Huldigung erwiesen? = Mozart Jahrbuch 2006. Kassel [etc.], 2008, Bärenreiter. 187–195.

86. MÓRITZ Klára

Jewish identities. Nationalism, racism and utopianism in twentieth-century music. Berke-

ley, Los Angeles, 2008, Univ. of California Press. XVII, 436 p. (California studies in 20th-century music, 8.) (Mark Taper Foundation Jewish studies imprint.)

ISBN 978-0-520-25088-8

87. NEMETZ, Andreas

Allgemeine Musikschule für Militärmusik. Wien [1844]. (Hrsg. von Friedrich Anzenberger.) Wien, 2004, Kliment. XVIII, 133 p. (IGEB Reprints und Manuskripte, Materialien zur Blasmusikforschung.)

Ism. Sehnal, Jiří = Hudební veda. 44. 2007. 3/4. 355–356.

88. NYMAN, Michael

Experimentális zene – Cage és utókora. (Ford. Pintér Tibor.) Budapest, 2005, Műhely Kiadó. (Szünetjel könyvek, 2.)

ISBN 963 7596 49 6

Ism. Szitha Tünde: ...talán a kérdés folyamatos újrafelvetése: „mi lehet még zene?”. Gondolatok Michael Nyman: Experimentális zene – Cage és utókora című könyvéről. = Muzs. 51. 2008. 4. 35–37.

89. PAPP Márta

„Slyatsa dumy”. Muszorgszkij hangzó gondolatai. = Mzene. 46. 2008. 2. 155–165.

90. PERNYE András

A jazz. Budapest, 2007, Noran. 404 p.

ISBN 978-963-9716-49-0

91. PINTÉR Tibor

Mit hallott Esdras Edzardi? = Mzene. 46. 2008. 4. 411–423.

Matthias Weckmann.

92. RICHTER Pál

Vallomások életutak metszéspontjában. Az imádott nőalak Schumann és Brahms művészetében. = Mzene. 45. 2007. 4. 397–409.

Clara Schumann.

93. ROMÁN Zoltán

Gradus ad Parnassum. Selected early songs of Gabriel Fauré in the socio-cultural context of his time. = SM. 48. 2007. 1/2. 5–44.

94. Ruth Crawford Seeger's worlds. Innovation and tradition in twentieth-century American music. (Ed. by Ray Allen and Ellie M. Hisama.) Rochester, NY, and Woodbridge, 2007, University of Rochester Press. X, 308.
ISBN 1-58046-212-9
Ism. Whittal, Arnold = Music and Letters. 89. 2008. 4. 682–684. Bartók stílusáról és hatásáról.
95. SAMSON, Jim
Virtuosity and the musical work. The „transcendental studies” of Liszt. Cambridge, 2003, Cambridge University Press. VIII, 240 p.
ISBN 0-521-81494-4
Ism. Klein, Michael = JournalAmLisztSoc. 2007. 58. 47–54.
96. SAREMBA, Meinhard
A költészet kertjének tiltott gyümölcsei. Hector Berlioz és Giacomo Meyerbeer – két kívülálló mint kritikus pályatárs a jövő zenéjének hajnalán. (Ford. Balázs István.) = Muzs. 50. 2007. 6. 14–20.
97. SCHIRLBAUER, Anna
Nicolaus Zmeskall und die Initialen „NZ” auf einigen Abschriften von Werken J. Haydns und A. Zimmermanns. = SM. 49. 2008. 1/2. 49–71.
98. SCHMALHAUSEN, Lina
Liszt Ferenc utolsó napjai. Növendéke, Lina Schmalhausen kiadatlan naplója alapján. (Bev. jegyzetekkel ellátta és szerk. Alan Walker. Ford. Fejérvári Boldizsár.) Budapest, 2007, Park. 228 p.
ISBN 978-963-530-796-8
Ism. Hamburger Klára: Liszt Ferenc utolsó napjai. = Mzene. 46. 2008. 2. 227–231.
99. SOLOMON, Maynard
Mozart. (Ford. Barabás András.) Budapest, 2006, Park.
ISBN 963-530-726-8
Ism. Mikusi Balázs: Mozart a díványon. = Muzs. 50. 2007. 6. 35–38.
100. SOMFAI László
Haydn, az operaszerző. Magánvélemény. = Muzs. 50. 2007. 3. 17–19.
101. SOMFAI László
Haydn cigány adagiója. = Mzene. 45. 2007. 2. 133–142.
102. STANLEY, John
Klasszikus zene. Mesterek és mesterművek a kezdetektől napjainkig. (Ford. Draskóczy Piroska.) Budapest, 2006, Kossuth. 260 p.
ISBN 963-094835-4
103. SZACSVAI KIM Katalin
Eighteenth- and early nineteenth-century ecclesiastical repertoires. = The circulation of music in Europe 1600–1900. (Ed. Rudolf Rasch.) Berlin, 2008, BWV Berliner Wissenschafts Verlag. 173–194.
104. SZACSVAI KIM Katalin
Musik bei den Tyrnauer Jesuiten im 18. Jahrhundert. = Aurora musas nutrit. Die Jesuiten und die Kultur Mitteleuropas im 16–18. Jh. (Ed. L. Kačič.) Bratislava, 2008.
105. TSCHIGAREVA, Evgenia
Zur Bartók-Rezeption in Russland. = SM. 48. 2007. 1/2. 225–236.
106. VAZSONYI, Nicholas
Beethoven instrumentalized. Richard Wagner's self-marketing and media image. = Music and letters. 89. 2008. 2. 195–211.
107. VOLKOV, Szolomon
Sosztakovics és Sztálin. (Ford. Kállai Tibor.) Budapest, 2006, Napvilág. 309 p.
ISBN 9789639350809
Ism. Mikusi Balázs: Ki volt Sosztakovics? = Muzs. 50. 2007. 2. 21–25.
108. WOHLMUTH, Johann
Starck virginal book, 1689. Miserere, 1696. (Ed. by Ilona Ferenczi.) Budapest, 2008, MTA Zenetudományi Intézet. 279 p. (Musicalia Danubiana, ISSN 0230-8223, 22.)
ISBN 978-963-7074-95-0
109. WONG, Hoi-Yan
Bartók's influence on Chinese new music in the post-cultural revolution era. = SM. 48. 2007. 1/2. 237–243.

110. WRIGHT, William
Liszt and the Mozart connection. = SM. 48.
2007. 3/4. 299–318.

111. ZOLTAI Dénes
Pro és contra Wagner: Nietzsche 1870–71-ben.
= Mzene. 45. 2007. 2. 215–216.

Magyar zenetörténet

112. ALBERT Gábor
Kodály szózata 1955-ben. = Forrás. 39. 2007.
12. 16–21.

Ism. Kárpáti János: Bartók írásai franciául. = Muzs. 50. 2007. 2. 18–20. ua. = SM. 48. 2007. 3/4. 459–465.

113. ALBERT Mária
Bartók Vonósnégyes. Budapest, 2008, Klasszikus és Jazz Nonprofit Kft. 119 p. (Gramofon könyvek, ISSN 2060-0453.)
ISBN 978-963-86157-3-2

120. BARTÓK Béla
A kékszakállú herceg vára, op. 11., 1911. Autográf fogalmazvány. (Közreadja Vikárius László.) Budapest, 2006, MTA Zenetudományi Intézet.
ISBN 963-506-689-9

114. ALBÉRA, Philippe – STAROBINSKI, Georges
Béla Bartók – La décennie 1915–1925. = Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft 2007. 27. 2008. 15–19.

Ism. Somfai László: A Bartók-emlékévkévfaksimile kiadása. = Mzene. 45. 2007. 4. 449–455.; Molnár Szabolcs = Gramofon. 12. 2007. 2. 91.; Kárpáti János: A Kékszakállú – hasonló kiadásban. = Muzs. 50. 2007. 8. 36–37.

115. APRÓ Ferenc
Muzsikaszó a régi Szegeden. Szeged, 2008, Bába. 192 p.
ISBN 978-963-9717-62-6

121. Bartók Béla, a népzene kutató. Egy kiállítás képei és dokumentumai. (Szerk. Pávai István.) Budapest, 2008, Hagyományok Háza. 96 p.
ISBN 978-963-7363-29-0

116. ATAR, Ron
Form created by performance. Bartók's recording of his Improvisation op. 20. = SM. 48. 2007. 1/2. 103–111.

Ism. Somfai László = Folkmagazin. 15. 2008. 6. 14–15.

117. BARANYI Anna
A magyar zeneélet és éremművészet kapcsolatai 1898–1945. = Ztd. 2006/7. 117–158.

122. Bartók Nagyváradon a helyi sajtó tükrében. (Összeáll. Thurzó Sándor. Előszó Dukrét Géza.) Nagyvárad, 2007, Partiumi és Bánsági Múemlékvédő és Emlékhely Társaság [et al.] 151 p. (Partiumi füzetek, 46.)

118. BÁRDOS Kornél
Győr zenéje a 17–18. században. 2., jav. kiad. (A művek jegyzékét összeáll. Vavrinecz Veronika.) Budapest, 2007, Akadémiai Kiadó. 269 p.
ISBN 978-963-05-8503-3

123. BECKLES WILLSON, Rachel
Ligeti, Kurtág, and Hungarian music during the cold war. Cambridge, 2007, Cambridge University Press. XVII, 282 p. (Music in the twentieth century.)
ISBN 978-0-521-82733-1

Ism. Rutherford-Johnson, Tim = Tempo. 62. 2008. 243. 70–72.

119. BARTÓK Béla
Écrits. (Éd. par Philippe Albéra, Peter Szendy. Traduits et annotés par Peter Szendy.) Genève, 2006, Éditions Contrechamps. 343 p.
ISBN 978-2-940068-27-2

124. BECKLES WILLSON, Rachel
A new voice, a new 20th century? An experiment with Sándor Veress. = Tempo. 62. 2008. 243. 36–41.

125. BECKLES WILLSON, Rachel
A new voice and a new twentieth century? An experiment with Sándor Veress. = Sándor Veress. Komponist, Lehrer, Forscher. 14–19.
126. BECKLES WILLSON, Rachel
Veress and the steam locomotive in 1948. = Sándor Veress. Komponist, Lehrer, Forscher. 20–35.
127. BEIMEL, Thomas
Musik wie eine klingende Zeitmühle. Ein Porträt des ungarischen Komponisten József Sári. = MusikTexte. 2008. 116. 12–16.
128. BERLÁSZ Melinda
The correspondence of Zoltán Kodály and Sándor Veress (1930–1967). = Sándor Veress Komponist-Lehrer-Forscher. 223–240.
129. BERLÁSZ Melinda
„Csak lélekben és gondolatban”. Veress Sándor Kodály köszöntői az emigrációból. = Forrás. 39. 2007. 12. 87–100.
130. BERLÁSZ Melinda
Ein gewundener Weg zur Passhöhe. Dokumente zu Sándor Veress' Einbürgerung in die Schweiz. = Sándor Veress. Komponist, Lehrer, Forscher. 241–277.
131. BERLÁSZ Melinda
Kodály Zoltán és Veress Sándor levelezése. = Kodály Zoltán és tanítványai. Budapest, 2007, Rózsavölgyi. 175–200.
132. BERLÁSZ Melinda
Veress Sándor Kodály-képe. Veress Sándor magyar és idegen nyelvű Kodály-írásainak, előadásainak történeti szerepe a Kodály-irodalomban. = Kodály Zoltán és tanítványai. Budapest, 2007, Rózsavölgyi. 201–222.
133. BLUM Tamás
Itinerary. 1. rész. (Transl. by Tim Wilkinson.) = HQu. 48. 2007. 187. 98–112.
2. rész = HQu. 48. 2007. 188. 93–110.
134. BORSA Miklós
Egyharmad opera. Magyar Állami Operaház. Budapest, 2008, Kairosz. 233 p.
ISBN 978-963-662-179-7
135. BOZÓ Péter
Couleur locale és cadenza ad libitum – Liszt változatai Victor Hugo egy költeményére. = Ztd. 2008. 135–157.
136. BOZÓ Péter
Liszt és a német egység. A zeneszerző daltermésének történelmi kontextusához (1). = Muzs. 51. 2008. 11. 20–26.
2. rész = Muzs. 51. 2008. 12. 10–13.
137. BÓNIS Ferenc
Élet-képek: Bartók Béla. Budapest, 2006, Balassi. 550 p.
ISBN 963506649X
Ism. Büky Virág: Pályakép. = Mzene. 45. 2007. 1. 105–109.
138. BÓNIS Ferenc
Pillantás az alkotóműhelybe. Hat Kodály-kórus. = Forrás. 39. 2007. 12. 40–44.
139. BÓNIS Ferenc
The Zoltán Kodály Museum and Archives. = Hungarian Heritage. 8. 2007. 1/2. 88–91.
140. BROWN, Julie
Bartók and the grotesque. Studies in modernity, the body and contradiction in music. Aldershot, 2007, Ashgate. IX, 182 p. (Royal musical association monographs, 16.)
ISBN 978-0-7546-5777-4
141. CITRON, Pierre
Mpela Mpartok. Athena, 2007, Ekdoseis Aigokeros. 255 p. (Mousika portreta.)
ISBN 978-960-322-328-3
Bartók Béla.
142. CZAGÁNY Zsuzsa
A középkori magyarországi Demeter-kultusz zenei emlékei. = Szent Demeter – magyarországi elfeledett védőszentje. Szerk. Tóth Péter. Budapest, 2007, Balassi. 137–157.

143. DALOS Anna
„It is not a Kodály school, but it is Hungarian”.
A concept and history. = *HQu.* 48. 2007. 186.
146–159.
144. DALOS Anna
Kodály és a zenetörténet. = *Mzene.* 46. 2008.
1. 71–92.
145. DALOS Anna
Közösség és individuum. Kodály Zoltán Bach-
interpretációjáról (1). = *Muzs.* 50. 2007. 7.
14–17.
(2). 50. 2007. 8. 14–17.; (3). 50. 2007. 9.
30–32.
146. DALOS Anna
A partvonalon kívül. A darmstadti új zenei
kurzusok magyarországi recepciójáról (1957–
1967). = *Muzs.* 50. 2007. 1. 16–20.
147. DALOS Anna
Találkozás egy fiatalemberrel. Kodály Zoltán
Páva-variációiról. = *Holmi.* 19. 2007. 6. 701–
711.
148. DALOS Anna
Új zenei repertoár Magyarországon (1956–
1967). = *Mzene.* 45. 2007. 1. 29–36.
149. DOBOZI Eszter
Kodály Zoltán tanulmányainak stílusáról. =
Forrás. 39. 2007. 12. 34–39.
150. DOLINSZKY Miklós
Az alázat bátorsága. Dukay Barnabás és Gadó
Gábor zenéjéről és zenéléséről. = *Pannonhalmi
Szemle.* 16. 2008. 2. 123–131.
151. DOLINSZKY Miklós
Revision als Original? Erfahrungen mit der
Erstausgabe von Bánk bán. = *SM.* 49. 2008.
2/3. 231–244.
152. DUFETEL, Nicolas
Franz Liszt: Eleven autograph letters (1828–
1886) at the Beinecke Library (Yale Univer-
sity). = *JournalAmLisztSoc.* 2007. 58. 4–46.
153. EŐSZE László
Kodály és az operaszínpad. Százhuszonöt éve
született Kodály Zoltán. = *Oé.* 16. 2007. 1.
2–5.
154. EŐSZE László
Kodály Zoltán életének krónikája. 2. jav., bőv.
kiad. Budapest, 2007, Editio Musica. 309 p.
ISBN 963-330-745-7
155. EŐSZE László
Kodály Zoltán származása és családja. = Kodály
Zoltán és tanítványai. Budapest, 2007, Rózsa-
völgyi. 9–49.
156. ERKEL Ferenc
Hunyadi László. Opera négy felvonásban.
(Közread. Szacsvai Kim Katalin. Szerk. Tallián
Tibor.) Budapest, 2006, Rózsavölgyi. 3 kötet
(Erkel Ferenc operák, 2.)
ISMN M 801653-48
Ism. Bozó Péter: Mit rákennek a száza-
dok. = *Muzs.* 50. 2007. 5. 43–45.
157. Erkölc és művészet törvényhozója. Ko-
dály Zoltán és Szeged. (Szerk. Tandí Lajos.)
Szeged, 2007, Bába. 231 p.
ISBN 978-963-9717-79-4
158. FAZEKAS Gergely
Beteges és csúnya muzsika avagy magasabb
rendű művészet felé mutató iránytű? Debussy
fogadtatása Magyarországon (1900–1918). =
Mzene. 46. 2008. 2. 139–154.
159. FAZEKAS Gergely
Dalszínházi hullámvölgyek. Az Operaház a
Mészáros-érától a Bánffy–Hevesi-korszakig. =
Opera. 1. 2008. 4. 44–46.
160. FAZEKAS Gergely
Karmesterek, intendánsok, politikusok. Az
Operaház a millennium és a századforduló
éveiben. = *Opera.* 1. 2008. 3. 44–47.
161. FAZEKAS Gergely
A Mahler-korszak. = *Opera.* 1. 2008. 2. 32–34.

162. FAZEKAS Gergely
Az Operaház megnyitása és kezdeti időszaka. Az első próbatételek. = Opera. 1. 2008. 1. 34–36.
163. FAZEKAS Gergely
Sugár úti palota a Hermina téri piac helyén. Az Operaház születése. = Opera. 1. 2007. tél 36–39.
164. FAZEKAS Gergely
'Unhealthy' and 'ugly' music or a 'compass pointing towards a purer art of superior quality'? The early reception of Debussy in Hungary (1900–1918). = SM. 49. 2008. 3/4. 321–339.
165. FINTA Gergely
Kapi-Králik Jenő orgonaművei. = MEZ. 14. 2006/7. 4. 429–447.
166. FOSSLER-LUSSIER, Danielle
Music divided. Bartók's legacy in cold war culture. Berkeley, 2007, University of California Press. XX, 229 p. (California Studies in 20th-century Music, 7.)
ISBN 978-0-520-24965-3
Ism. Kerékfy Márton: Bartók a hidegháború kontextusában. = Ztd. 2008. 373–378.; Beckles Willson, Rachel = Music and Letters. 89. 2008. 4. 692–697.; Rutherford-Johnson, Tim = Tempo. 62. 2008. 243. 70–72.
167. Franz Liszt and his world. (Ed. by Christopher H. Gibbs, Dana Gooley.) Princeton, 2006, Princeton University Press. XX, 587 p. (The Bard Music Festival)
ISBN 0-691-12902-0
Ism. Trippet, David = Notes. 63. 2006/7. 4. 839–842.
168. Franz Liszt, un saltimbanque en province. (Édd. Nicolas Dufetel, Malou Haine.) Lyon, 2007, Symétrie. 424 p.
ISBN 978-2-914373-27-2
Ism. Suttoni, Charles = JALS. 2007. 58. 73–77.
169. FRIGYESI Judit
Surface musical process versus background structure. Two instances of last-minute corrections in Bartók's works. = Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft 2007. 2008. 39–62.
170. GÁRDONYI Zsolt
Zoltán Gárdonyi und die Kirchenmusik heute. Vortrag anlässlich des 100. Geburtstages von Zoltán Gárdonyi in der Plenarsitzung von Collegium Doctorum am 23. August 2006 im Reformierten Kollegium Debrecen = Porta speciosa. A Journal of Theological Aesthetics. Vol. 1. 2007. 51–56.
171. GELLRICH, Ines – HEISTER, Hanns-Werner (Übers.)
Un-Endlichkeiten. Begegnungen mit György Ligeti 1989–2003. Freiburg, 2008, Modo 126 p.
172. GOMBOS László
Alla riscoperta della scuola ungherese del violino: Jenő Hubay e i suoi allievi. = La sala bianca della musica. Jenő Hubay e la scuola ungherese del violino. (Ed. Gianluca La Villa. Verona, 2008, Gabrieli Editori. 147–154. p.
ua. angolul: 193–200. p.
173. GOMBOS László
Dohnányi Ernő művészi tevékenységének sajtórecenziója. IV. rész: Az 1905–1909-es berlini évek. = Dohnányi évkönyv 2006/7. 2007. 59–302.
174. GOMBOS László
Ecset és vonó. Hubay Jenő és Munkácsy Mihály. = Magyar zene és kép. (Szerk. Kieselbach Tamás, Kolozsváry Marianna. Budapest, 2007, Corvina. 34–39.
175. GOMBOS László
„Klavirtuóze aus Wien”. Dohnányi Ernő fogadtatása a bécsi években. = Mzene. 45. 2007. 4. 429–438.
176. GOMBOS László
Mostra e convegno su Jenő Hubay e la scuola ungherese del violino. Ferrara, Biblioteca Ariostea, Sala Ariosto, maggio 2003. (Kiállítási katalógus) = La sala bianca della musica. Jenő Hubay e la scuola ungherese del violino. (Ed. Gianluca La Villa.) Verona, 2008, Gabrieli Editori. 125–146. p.
ua. angolul 171–192. p.

177. GOMBOS László
„Versuch einer künstlerische Würdigung”. Otto Keller méltatása Dohnányi Ernő művészetéről (1909). = Ztd. 2006/7. 77–92.
178. GOOLEY, Dana
The virtuoso Liszt. Cambridge, 2004, Cambridge University Press. XV, 280 p. (New perspectives in music history and criticism.)
ISBN 0-521-83443-0
Ism. Deaville, James = JAMS. 60. 2007. 3. 666–677.
179. GYARMATI Eszter
Több színpad – egy zongora. eltérő eredetű témák egyazon műbe való integrálási kísérletei Liszt műhelyében. = Mzene. 46. 2008. 2. 121–138.
180. Hang-szálak. Nemzeti Filharmonikus Zenekar, 1923–2008. (Szerk. Aradi Péter, Mesterházi Gábor.) Budapest, 2008, Nemzeti Filharmonikus Zenekar. 227 p.
ISBN 978-963-06-4589-8
181. HELTAI Nándor
Kodály Zoltán és szülővárosa, Kecskemét. Dokumentumok, emlékek. Budapest, 2008, Argumentum. 119 p.
ISBN 978-963-446-460-0
182. HELTAI Nándor
Tóth Lászlónak is köszönhető, hogy Kecskemét szívébe fogadta Kodály Zoltánt. = Forrás. 39. 2007. 12. 64–77.
183. HOVÁNSZKI Mária
Magyar nyelvű énekelt (dal-)költészet a 18. századi Magyarországon. = Mzene. 45. 2007. 3. 289–342.
184. ITTŰZÉS Mihály
Kecskeméti Kodály-körkép. = Muzs. 50. 2007. 12. 15–20.
185. ITTŰZÉS Mihály
A népzene kutatás Kodály nyomdokain. = Forrás. 39. 2007. 12. 101–104.
186. JIRGENS, Eckhard
An den Grenzen Pangermaniens. Zur Problematik des organisierten Männerchorwesens in den nördlichen Kronländern Österreich–Ungarns. = Chorgesang als Medium von Interkulturalität. Formen, Kanäle, Diskurse. (Hrsg. Erik Fischer.) Stuttgart, 2007, Steiner. 173–182.
187. KALMÁR László
Kurtág: 8 kórus Tandori Dezső verseire Op. 23 (1981–84). = Mzene. 46. 2008. 1. 93–95.
188. KÁRPÁTI János
Bartók és Ligeti Afrika-élménye. = Muzs. 50. 2007. 10. 24–28.
189. KÁRPÁTI János
Sources ethniques et pensée dodécaphonique dans le Quatuor no 2 de Béla Bartók. = Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft 2007. 27. 2008. 21–37.
190. KERÉKFI Márton
A pályakezdő Ligeti György Bartók-recepciója. = Mzene. 46. 2008. 3. 301–311.
191. KIRÁLY Péter – MÉSZÁROS Kálmán
Sostakovicz Albert zborói orgonista folyamodványa II. Rákóczi Ferenc fejedelemhez. = Mzene. 45. 2007. 1. 93–98.
192. KISZELY-PAPP Deborah
From my memoirs. An autobiographical sketch by Ernst von Dohnányi for Hungarian Radio, Budapest One, 6 p.m., 30 January 1944. = HQu. 48. 2007. 185. 124–141.
193. KISZELY-PAPP Deborah
A Queens College Dohnányi-kéziratai. = Dohnányi évkönyv 2006/7. 2007. 47–58.
194. Kodály a színpadon. (Vál. és szerk. Kis Domokos Dániel.) Budapest, 2007, Osiris. 134 p. (Libri de libris, ISSN 1586-3913.)
ISBN 978-963-446-470-9
195. KODÁLY Zoltán
Visszatekintés. Vol. 1–3. (Sajtó alá rend. és

- bibl. jegyz. ellátta Bónis Ferenc.) Budapest, 2007, Argumentum.
ISBN 978-963-446-470-9
196. KOLTAI Tamás
Music and drama. Crisis at the opera. = HQu. 48. 2007. 187. 152–157.
197. KOMLÓS Katalin
Kodály Laudes organi című művének keletkezéstörténete. = Mzene. 46. 2009. 3. 251–260.
198. KORODY P. István
Liszt Ferenc ismeretlen dala. = Mzene. 45. 2007. 4. 457–462.
199. Kosmoi. Peter Eötvös an der Hochschule für Musik der Musik-Akademie der Stadt Basel. Schriften, Gespräche, Dokumente. (Hrsg. von Michael Kunkel.) Saarbrücken, 2007, Pfau-Verlag. 332 p.
ISBN 978-3897273641
Ism. Drees, Stefan = ÖMZ. 63. 2008. 8/9. 92–93.
200. KOVÁCS Andrea
Szent Erzsébet középkori liturgikus énekei Magyarországon. = MEZ. 14. 2006/7. 4. 393–410.
201. KOVÁCS Ilona
Dohnányi Ernő zeneszerzői műhelyében. A tételindítás problematikája. = Mzene. 45. 2007. 2. 201–214.
202. KOVÁCS Ilona
Dohnányi Ernő zongoraművészi pályája. II. rész: 1921–1944. = Dohnányi évkönyv 2006/7. 2007. 303–360.
203. KOVÁCS Ilona
Vázlatok-fogalmazványok Dohnányi Ernő kézírataiban. = Mzene. 46. 2008. 4. 451–470.
204. KUSZ Veronika
Dohnányi fogadtatása Amerikában. Sajtóreceptió 1949–1960. = Mzene. 45. 2007. 3. 265–288.
205. KUSZ Veronika
„Fac ut ardeat cor meum” – Dohnányi Stabat Mater-olvasata. = Zrd. 2008. 179–201.
206. KUSZ Veronika
Kodály hatása a zeneszerző Járdányira. = Magyar Kodály Társaság hírei. 30. 2008. 4. 48–53.
207. KUSZ Veronika
Kodály Zoltán hatása Járdányi Pál szellemiségére és zenei stílusára. = Kodály Zoltán és tanítványai. Budapest, 2007, Rózsavölgyi. 223–274.
208. KUSZ Veronika
„Pure music?” Kísérlet Dohnányi Passacaglia szólófuvolára című kompozíciójának értelmezésére. = Dohnányi évkönyv 2006/7. 2007. 3–22.
209. KUSZ Veronika
„Pure music”? Dohnányi’s Passacaglia for Solo Flute. = SM. 48. 2007. 1/2. 79–99.
210. KÖRBER Tivadar
Kodály műveinek irodalmi forrásai. = Forrás. 39. 2007. 12. 22–33.
211. KÓVÁRI Réka
Zenetörténet és népzene. Egy XVIII. századi csíki ferences kézirat dallamai a népzenei gyűjteményekben. = Mozart–Liszt–Bartók. Tanulmánykötet. Szeged, 2007, SzTE JGyTFK Ének-zene Tanszék. 80–98.
212. LAMKIN, Kathleen
Esterházy musicians 1790 to 1809. Considered from new sources in the Castle Forchtenstein Archives. Tutzing, 2007, Schneider. 224 p. (Eisenstädter Haydn-Berichte, Bd. 6.)
ISBN 978-3-7952-1216-2
213. LAMPERT Vera
Folk music in Bartók’s compositions. A source catalog. Arab, Hungarian, Romanian, Ruthenian, Serbian, and Slovak melodies. (Ed. by Vera Lampert, László Vikárius.) Budapest, 2008, Hungarian Heritage House. 242 p. + 1 CD
ISBN 978-963-227-164-4
214. LIGETI György
Gesammelte Schriften. (Hrsg. von Monika Lichtenfeld.) Mainz [etc.], 2007, Schott. Bd. 1.

- 513 p., Bd. 2. 351 p. (Veröffentlichungen Paul Sacher Schrifftung, Bd. 10/1–2.)
ISBN 978-3-7957-0451-3
215. LISZT Ferenc
Christus. Oratorium nach Texten aus der Heiligen Schrift und der katholischen Liturgie. Urtext. (Hrsg. von David Friddle.) Kassel, 2008, Bärenreiter. X, 445 p. (Bärenreiter-Urtext)
ISMN M 006-53292-6
216. LISZT Ferenc
Supplements to works for piano solo, vol. 5. (Ed. by Adrienne Kaczmarczyk and Imre Mező.) Budapest, 2007, Editio Musica. 185 p. (New edition of the complete works.)
Ism. Hamilton, Kenneth = SM. 49. 2008. 3/4. 471–473.
217. LISZT Ferenc
Technische Studien. Technical Studies. Technikai tanulmányok. I. XXXVI, 184 p. II. XXXVI, 212 p. III. XXXVI, 96 p. (Hrsg. Imre Mező, Adrienne Kaczmarczyk.) Budapest, 2005, 2006., Editio Musica. (Franz Liszt Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Supplements Bd. 1, 2, 3.)
Ism. Gut, Serge = Revue de Musicologie. 93. 2007. 2. 536–537.
218. LISZT Ferenc
Wenn die letzten Sterne bleichen. Lied für eine Singstimme und Klavier. Faksimile nach dem Autograph der Bayerischen Staatsbibliothek München Mus. ms. 23595. (Hrsg. von der Bayerischen Staatsbibliothek München. Vorwort von Rolf Griebel. Ed. und Kr. Bericht von Sabine Kurth.) München, 2007, Henle Verlag. XXX, 4 p.
ISMN M-2018-3220-3
219. LÁSZLÓ Ferenc
Bartók markában. Tanulmányok és cikkek (1981–2005). Kolozsvár, 2006, Polis. 275 p.
ISBN 9738341774
Ism. Vikárius László: Akinek nem térkép ama táj... = Mzene. 45. 2007. 1. 99–104.
220. LÁSZLÓ Ferenc
A „burját-Ligeti aratódal”. = Muzs. 51. 2008. 3. 12–14.
221. LÁSZLÓ Ferenc
Erdély találkozásai Schönberggel és iskolájával. = Mzene. 46. 2008. 1. 51–60.
222. MARKOVIĆ, Tatjana
Choral singing in the political, social, and cultural context of Groß-Becserek in the 19th century. = Chorgesang als Medium von Interkulturalität. Formen, Kanäle, Diskurse. (Hrsg. Erik Fischer.) Stuttgart, 2007, Steiner. 218–229.
223. MARTON Gyula – BAJNAI Klára
Első magyar hanglemezgyár = Premier Record. Budapest, 2008, Jazz Okt. és Kut. Alapítvány. 279 p. (Magyar gramofonlemez diszkográfia, 1.)
ISBN 978-963-87966-0-8
224. MESTERHÁZI Máté
Cantus vitae, cantus mortis. Két posztromantikus kísérlet az összefoglalásra. = Mzene. 45. 2007. 1. 17–27.
Schmidt, Franz (1874–1939) és Dohnányi Ernő (1877–1960).
225. MESTERHÁZI Máté
Was die Wahrheit ist...”. Richard Strauss Elektrájának magyar sajtóvisszhangja. = Mzene. 46. 2008. 1. 61–70.
226. MIKUSI Balázs
Bartók és Scarlatti. Oknyomozás és hatástanulmány. = Mzene. 46. 2008. 1. 7–29.
Domenico Scarlatti.
227. MOLNÁR Szabolcs
Fischer Annie győzelme az 1933-as Liszt-versenyen (a korabeli sajtó tükrében). = Dohnányi évkönyv 2006/7. 2007. 23–36.
228. MOSER, Roland
Vom Anfangen. Zur Eröffnung des Festivals „Veress 07”. = Sándor Veress. Komponist, Lehrer, Forscher. 10–13.
229. MÓSER Zoltán
Mesében és fényben. Kodály Háy Jánosáról. = Forrás. 39. 2007. 12. 12–15.

230. NIKOLÉNYI István
A Szegedi Szabadtéri Játékok kézikönyve, 1931–2006. (Adattár Pollner Zoltán. A kezdeti évek fejezete Kovács Ágnes munkája.) Szeged, 2006, Bába, Polgármesteri Hivatal. 319 p.
ISBN 963-7337-95-4
Ism. Szále László = Gramofon. 12. 2007. 2. 90.
231. NÉMETH Csaba
A gyulai Erkel Ferenc Múzeum Erkel-gyűjteménye. Gyula, 2007, Erkel Ferenc Múzeum. 180 p. (Gyulai katalógusok, ISSN 1219-3763, 12.)
ISBN 978-963-7219-64-1
232. NÉMETH G. István
„constant sources of experience and tension” – Bartók’s influence on Transylvanian composers. = SM. 48. 2007. 1/2. 171–182.
233. NÉMETH G. István
Kodály zeneszerzői recepciója Erdélyben. = Mzene. 46. 2008. 3. 285–299.
László Árpád, Jodál Gábor, Jagamas János, Cornel Taranu, Nagy István, Zoltán Aladár, Terényi Ede, Szabó Csaba, Csíky Boldizsár, Vermesy Péter, Orbán György
234. A népzenekutató Kodály Zoltán. Egy kiállítás képei és dokumentumai. (Szerk. Pávai István.) Budapest, 2008, Hagyományok Háza. 104 p.
978-963-7363-33-7
Ism. Eősze László = Folkmagazin. 15. 2008. 6. 15–16.
235. Pásztó zenei emlékei. (Szerk. Tari Lujza.) Pásztó, 2007, Pásztó Város Önkormányzata. 262 p.
ISBN 978-963-06-2400-8
236. PETROVICS Emil
Önarckép álarc nélkül. 2. könyv (1967–2007). Budapest, 2008, Elektra Kiadóház. 456 p.
ISBN 978-963-9747-34-0
Ism. Szále László = Gramofon. 13. 2008. 2. 50.
237. PÉTERI Lóránt
Kodály az államszocializmusban (1949–1967) – kultúrpolitika- és társadalomtörténeti tanulmány. = Kodály Zoltán és tanítványai. Budapest, 2007, Rózsavölgyi. 97–174.
238. PÉTERI Lóránt
Zene, oktatás, tudomány, politika. Kodály és az államszocializmus művelődéspolitikája (1948–1967). = Forrás. 39. 2007. 12. 45–63.
239. REGŐS László
Az Operaház. = The Opera House. (Előszó Marton Éva. Welmann Nóra: Az Operaház története. Ford. Elena Zdravkova.) Pécs, 2007, Alexandra. 177 p.
ISBN 978-963-370-368-7
240. RETKES Attila
Liszt Ferenc Kamarazenekar. Budapest, 2008, Klasszikus és Jazz Nonprofit Kft. 144 p. (Gramofon könyvek, ISSN 2060-0453.)
ISBN 978-963-86157-4-9
241. RICHTER Pál
A Zenei Lexikon szócikkei. = Sóllyom Károly emlékkönyv. Vác, 2007. 279–282.
Sóllyom Károly (1914–1982)
242. RICHTER Pál
A zenetudós – tudományos portré. = Sóllyom Károly emlékkönyv. Vác, 2007. 265–278.
Sóllyom Károly (1914–1982)
243. SAS Ágnes
Bárdos Kornél város-monográfiáinak 18. századi fejezeteiről. = Ztd. 2006/7. 63–76.
244. SÁROSI Bálint
A 19. századi magyar népies zene Kodály tudományos munkásságában. = Kodály Zoltán és tanítványai. Budapest, 2007, Rózsavölgyi. 51–79.
245. SÁROSI Bálint
Kodály, 2007. = Hungarian Heritage. 8. 2007. 1/2. 24–30.
246. SÁROSI Bálint
Kodály, 2007. = Mzene. 45. 2007. 3. 225–230.

247. SÁROSI Bálint
Mit üzen Kodály? = Muzs. 50. 2007. 12. 3–6.
248. SÁROSI Bálint
Visszatekintés – Kodályra. = Muzs. 51. 2008. 2. 21–22.
249. SÁVOLY Tamás
Dohnányi Ernő működése a Magyar Rádióban a Rádióélet című hetilap alapján. IV. rész: 1934–1936. = Dohnányi évkönyv 2006/7. 2007. 361–414.
250. SCHNEIDER, David
Bartók, Hungary, and the renewal of tradition. Case studies in the intersection of modernity and nationality. Berkeley, 2006, University of California Press. 308 p. (California studies in 20th century-music.)
ISBN 978-0-520-24503-7
Ism. Hooker, Lynn = Notes. 64. 2007/8. 2. 291–293.
251. SIMON Géza Gábor
Magyar hanglemeztörténet. 100 éves a magyar hanglemez, 1908–2008. (Közread. a Jazz Oktatási és Kutatási Alapítvány.) Budapest, 2008, Jazz Okt. és Kut. Alapítvány. 155 p.
ISBN 978-963-87966-1-5
252. SIMON Géza Gábor
Százéves a magyar hanglemezzgyártás. Fonográf, beszélőgép, mikrolemez, CD. = Gramofon. 13. 2008. 3. 6–10.
253. SOLYMOSI TARI Emőke
„Bartók always called me Latin”. The influence of Béla Bartók on László Lajtha’s life and art. = SM. 48. 2007. 1/2. 215–223.
254. SOLYMOSI TARI Emőke
Commedia dell’arte és bábjáték. Az „irrealitás-élmény” Lajtha Capriccio című balettjében. = Mzene. 46. 2008. 1. 97–108.
255. SOLYMOSI Tari Emőke
„...magam titkos szobája”. Lajtha László A kék kalap című vígoperájának keletkezéstörténete, esztétikai vonatkozásai, zenetörténeti kapcsolódásai. Budapest, 2007, Hagyományok Háza. 149 p.
ISBN 978-963-7363-23-8
Ism. Dalos Anna: Vígjáték kérdőjelekkel. = Muzs. 51. 2008. 4. 33–34.
256. SOMFAI László
Bartha Dénes 1908–1993. Egy magyar zene-tudós Amerikában. = Mzene. 46. 2008. 4. 349–352.
257. SOMFAI László
Bartók 2. vonósnégyese és Kodály „útbaigazítása”. = Mzene. 46. 2008. 2. 167–182.
258. Sólyom Károly emlékkönyv. (Szerk. Horváth M. Ferenc és Zomborka Márta.) Vác, 2007, Váci Múzeum Egyesület. 295 p. /Váci füzetek, ISSN 1216-1144, 6./
ISBN 978-963-06-3477-9
Sólyom Károly (1914–1982), váci pedagógus
259. SZABÓ Balázs
Bartók és Kodály: a 2. szonáta és a Triószerenád kapcsolatáról. = Mzene. 46. 2008. 2. 183–196.
260. SZABÓ Miklós
Kodály Zoltán: Tantum ergo V =/ Pange lingua? = MEZ. 15. 2007/8. 2. 155–160.
261. SZACSVAI KIM Katalin
A jezsuita központok zenei élete a 18. századi Magyarországon. = Ztd. 2006/7. 41–61.
262. SZALAY Olga
A hundred years of Hungarian ethnomusicology (1905–2005). = Hungarian Heritage. 8. 2007. 1/2. 11–24.
263. SZALAY Olga
Kodály Zoltán és a Magyar Tudományos Akadémia. = Magyar Tudomány. 168. 2007. 5. 618–630.
264. SZALAY Olga
A népdal Bartók és Kodály kutatói szemléletében. = Néprajzi Látóhatár. 16. 2007. 3/4. 39–58.

265. SZENDREI Janka
A Medgyesi Prosarium. = Ztd. 2008. 13–37.
266. SZEPESI Zsuzsanna
Variationen und Fuge über ein Thema von E. G. Dohnányi Ernő 4. opuszának kézírata az MTA Zenetudományi Intézet Könyvtárában. = Dohnányi évkönyv 2006/7. 2007. 37–46.
267. SZITHA Tünde
Újragondolt műfaj. Pavane – Beszélgetés Jeney Zoltánnal a mű szombathelyi ősbemutatója után. = Muzs. 50. 2007. 9. 22–25.
268. TALLIÁN Tibor
Béla Bartók im Wandel des Raums. = Jenseits von Grenzen. Transnationales, translokales Gedächtnis. (Szerk. Moritz Csáky, Elisabeth Großegger.) Wien, 2007, Praesens. 157–166.
269. TALLIÁN Tibor
Joachim és a magyarok. = Ztd. 2008. 159–178.
Joachim József (1831–1907)
270. TALLIÁN Tibor
Kodály Zoltán kalandozásai Ithakától a Székelyföldig. = Mzene. 46. 2008. 3. 239–250.
271. TALLIÁN Tibor
Operaország. Kísérletek a magyar operajátszásról 1995–2004. Pécs, 2006, Jelenkor. 439 p.
ISBN 963 676 409 3
Ism. Margócsy István: „Különbejártú hagyományörző műhely”. = Muzs. 50. 2007. 5. 40–42.
272. TARI Lujza
Bartók, Lajtha, Kodály és a szentesi tekerősök. = Ethn. 119. 2008. 4. 323–356.
273. TARI Lujza
A családi háttér és Rajeczky Benjamin életének krónikája. = Pásztó zenei emlékei. (Szerk. Tari Lujza.) Pásztó, 2007, Pásztó Város Önkormányzata. 163–186.
274. TARI Lujza
Magyarország, Kodály Zoltán szigete. = Tempevölgy. 2008. 1. 61–67.
275. TARI Lujza
Rajeczky Benjamin. Salgótarján, 2008, Nógrád Megye Önkormányzata. 26 p. (Nógrád, a varázslatos világ, ISSN 2060-2014. 4.)
ISBN 978-963-7399-16-9
276. TARI Lujza
Zeneélet Pásztón a dokumentumok tükrében. = Pásztó zenei emlékei. (Szerk. Tari Lujza.) Pásztó, 2007, Pásztó Város Önkormányzata. 19–34.
277. TRAUB, Andreas
Verlust und Utopie. Bemerkungen zum Lebens- und Schaffensweg von Sándor Veress. = Sándor Veress. Komponist, Lehrer, Forscher. 77–87.
278. TRAUB, Andreas – VERESS, Claudio
Sándor Veress 1947 in England. Briefe an seine Frau. = Sándor Veress. Komponist, Lehrer, Forscher. 206–222.
279. TÓTH Antal, M.
Linzenpoltz Simos (1752–1797), egy 18. századi veszprémi egyházzeneész. = Mzene. 46. 2008. 2. 223–226.
280. TÓTH Antal, M.
A veszprémi székesegyház 18–19. századi zenéje. Veszprém, 2007, Veszprémi Érseki Könyvtár. 312 p. (A Veszprémi egyházmegye múltjáról, ISSN 0238-7190, 19.)
ISBN 978-963-06-3007-8
281. TÓTHPÁL József
Kodály Zoltán és a magyarság sorskérdései. = Forrás. 39. 2007. 12. 5–11.
282. Vargyas Lajos emlékezete. (Szerk. Szóké né Károlyi Annamária, Vargyas Gábor.) = Folkmagazin. 15. 2008. 4. különszám 70 p.
283. Vántustól Vántusról. Vántus István összes írása, 1961–1992. Dokumentumok Vántus Istvánról, 1961–2007. (Szerk. Kiss Ernő és Sós Karácsonyi Mária.) Szeged, 2007, Bába. 373 p.
ISBN 978-963-9717-49-7

284. VERES Bálint
Egy észrevétlen nagyság. Centenárium Veress Sándor-hangversenyek margójára. = Muzs. 51. 2008. 1. 32–34.
285. VERESS, Claudio
Komponieren im Zeichen skeptischer Parteilichkeit. Der Film „Talpalatnyi föld” im Kontext der letzten ungarischen Jahre von Sándor Veress. = Sándor Veress. Komponist, Lehrer, Forscher. 36–76.
286. VERESS Sándor
Kórusművek I. Gyermek-, női- és férfikarok. Budapest, 2007, Editio Musica. XXIII, 115 p.
287. Veress Sándor. Tanulmányok, cikkek, beszédek. (Szerk. Csicsery-Rónay István.) Budapest, 2007, Occidental Press. 127 p. (Csillagos órák, sorsfordító magyarok, 21–22.) ISBN 978-963-7871-29-0
Ism. Berlász Melinda = Gramofon. 12. 2007. 2. 62.
288. VIKÁRIUS László
Bartók az integritás válságának idején. Két Bartók-írás Budapest zeneéletéről (1920/21). = Muzs. 50. 2007. 7. 8–13.
289. VIKÁRIUS László
Bartók contra Möller or a Hidden Scholarly ars poetica. = MQU. 90. 2007. 1. 43–71.
290. VIKÁRIUS László
Bartók és Kodály – egy barátság anatómiája. = Muzs. 50. 2007. 12. 7–14.
291. VIKÁRIUS László
Bartók, Kodály and Salome. The origins of a Bartókian „Hallmark”. = HQu. 48. 2007. 187. 124–137.
292. VIKÁRIUS László
Bartók: „Medvetánc”. = Mzene. 46. 2008. 1. 31–49.
293. VIKÁRIUS László
Kodály: A orosz feleség balladája. = Mzene. 46. 2008. 3. 261–273.
294. VIKÁRIUS László
Könyörgő apa? avagy Hogyan szólította meg szarvassá vált fiait az ő édes apjuk? Egy javítás a Cantata profana kottaszövegéhez. = Muzs. 50. 2007. 10. 20–26.
295. VIKÁRIUS László
A novarum rerum cupidus in search tradition. Béla Bartók's attitude towards modernism. = Rethinkin musical modernism. Proceedings of the international conference. (Ed. Dejan Despić, Melita Milin.) Belgrade, 2008, Institute of Musicology. 131–154.
296. VIKÁRIUS László
Ein radikaler Richard-Strauss-Jünger in Budapest. Béla Bartók. = Danubiana Carpathica. München–Budapest, Ungarn–Bayern. Festschrift zum 850. Jubiläum der Stadt München. 49. 2008., 2. 215–242, 360–371.
297. VIKÁRIUS László
Von einem 'unbeschreiblichen' Geist. Bartók, Sechs Streichquartette. = ÖMZ. 62. 2007. 5. 22–29.
298. WALKER, Alan
Reflections on Liszt. Ithaca, 2005, Cornell University Press. XII, 277 p.
ISBN 0-801-44363-6
Ism. Kregor, Jonathan = Notes. 63. 2006/7. 4. 836–839.; Saffle, Michael = Music and Letters. 89. 2008. 1. 129–132.
299. WATZATKA Ágnes
Az „esztergomi művészi világ fejedelme”: Seyler Károly (1815–1884). = MEZ. 15. 2007/8. 3. 257–268.
300. WATZATKA Ágnes
„Zur Reinigung und Veredlung des Geschmacks des Volkes”. Ferenc Zsaskovszky und die Blütezeit des Musiklebens in Eger' im 19. Jahrhundert. = SM. 49. 2008. 1/2. 73–90.
301. WATZATKA Ágnes
Zsaskovszky Ferenc és az egri zenei élet virágkora a XIX. század második felében. = MEZ. 14. 2006/7. 3. 259–282.

302. WINKLER, Gerhard J.

Joachim József és Goldmark Károly. Két zsidó muzsikós párhuzamos életrajza a történelmi Nyugat-Magyarországról. (Mesterházi Máté ford.) = *Mzene*. 46. 2008. 2. 209–222.

Egyházi zene

(bizánci, katolikus, protestáns, zsidó)

304. ANGI István

Az éthoszrendek szimbolikája a gregorián ének történetében. = *Psallite sapienter*. 61–98.

305. Antiphonarium ecclesiae parochialis urbis Kranj. Vol.1. 248 p. ISBN 978-963-7074-93-6; Vol. 2. 236 p. ISBN 978-963-7074-94-3 (Ed. by Jurij Snoj and Gabriella Gilányi.) Budapest, 2007, MTA Zenetudományi Intézet. (*Musicalia Danubiana*, ISSN 0230-8223, 23.) ISBN 978-963-7074-92-9

306. BÓDISS Tamás

Liturgia és gyülekezeti éneklés. = *MEZ*. 15. 2007/8. 2. 167–174.

307. Corpus Antiphonarium Officii – Ecclesiarum Centralis Europae. V/B. Esztergom/Strigonium: (Sanctorale). Red. Kovács Andrea. A jegyzeteket ford. Földváry Miklós István. (Red. Dobszay László.) Budapest, 2007, MTA Zenetudományi Intézet. 479 p.

ISBN 978-963-87007-8-0

308. Corpus Antiphonarium Officii – Ecclesiarum Centralis Europae. VI./A. Kalocsa–Zagreb: (Temporale). (Red. Kovács Andrea.) Budapest, 2008, MTA Zenetudományi Intézet. 222 p.

ISBN 978-963-704-96-7

309. CZAGÁNY Zsuzsa

Adalbert-Offizien im mitteleuropäischen Raum. = *Dies est leticie. Essays on honour of Janka Szendrei.* (Szerk. David Hiley, Kiss Gábor.) Budapest, Regensburg, Ottawa, 2008, The Institute of Mediaeval Music. 139–157.

310. CZAGÁNY Zsuzsa

Prágai tételek Trierben vagy trieri tételek Prágá-

303. ZEKE Lajos

Az Op. 111 Ariettájától a Zene fúgájáig. A Bartók-kozmosz kvintspirál Beethoveni előképe. = *Mzene*. 45. 2007. 3. 231–264.

ban? Mátyás apostol középkori története. = *Ztd*. 2006/7. 9–17.

311. CZAGÁNY Zsuzsa

Szent Demeter középkori zsolozsmája. = *Szent Demeter-Magyarország elfeledett védőszentje.* (Szerk. Tóth Péter.) Budapest, 2007, Balassi. 256–266.

312. DOBSZAY László

Az élő gregorián. = *Psallite sapienter*. 155–163.

313. DOBSZAY László

The life and meaning of the sequence. = *Sacred Music*. 134. 2007. 2. 8–34.

314. DOBSZAY László

A living gregorian chant. = *Music and Liturgy*. 33. 2007. 4. 24–28.

315. DOBSZAY László

Az óromai alleluarium. = *MEZ*. 15. 2007/8. 2. 131–153.

316. DOBSZAY László

A pálos zsolozsma múltja és jelene. = *MEZ*. 14. 2006/7. 1/2. 17–40.

317. DOBSZAY László

The responsory. Type and modulation. = *SM*. 49. 2008. 1/2. 3–33.

318. DOBSZAY László

Tres vidit et unum adoravit. = *Studies in medieval chant and liturgy in honour of David Hiley.* (Szerk. Terence Bailey, László Dobszay.) Budapest–Ottawa, 2007, Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences. 133–148.

319. FEHÉR Judit
A német lovagrend himnáriumának ismertetőjegyei. = Ztd. 2006/7. 19–26.
320. FEKETE Csaba
Az 1817-es debreceni énekeskönyv érdekességei. = MEZ. 15. 2007/8. 4. 421–438.
321. FEKETE Csaba
Kecskeméti neumák és töredékek. = MEZ. 14. 2006/7. 1/2. 41–55.
322. FERENCZI Ilona
„Másképpen: a mint itt mi nálunk ünnepnapokon szoktak az Templomban énekelni.” – Egy XVII. századi eperjesi imádságos könyv énekeiről. = Psallite sapienter. 165–182.
323. FERENCZI Ilona
Szövegkritikai avagy zenei értelmezési problémák a magyar graduálirodalomban. = A Stollwerk. Stoll Béla 80. születésnapjára. (Szerk. Ács Pál, Székely Júlia.) Budapest, 2008, MTA Irodalomtudományi Intézet, Balassi Kiadó. 18–20.
324. FERENCZI Ilona
A Tornai graduál (1611–1613). Egy nemrég előkerült kolligátum „ceremoniális” részének antifonái. = Ztd. 2008. 115–133.
325. GILÁNYI Gabriella
Ad magnificat, hebdomada per annum. Egy g-tonalitású antifóna-sorozat a mediterrán Európában. = Mzene. 45. 2007. 1. 53–63.
326. GILÁNYI Gabriella
Against change? Later corrections to responsory melodies in the franciscan antiphoner, H-Bu Cod. Lat. 118, 119, 121, 122. = Dies est leticie. Essays on Chant in Honour of Janka Szendrei. Ed. David Hiley, Kiss Gábor. Budapest, Regensburg, Ottawa, 2008, The Institute of Mediaeval Music. 243–255.
327. GILÁNYI Gabriella
Aquila, Salzburg és Hirsau kapcsolata – A 11–12. századi himnuszrepertoár. = Ztd. 2008. 39–70.
328. GILÁNYI Gabriella
Dallamok innen és túl. A középkori gregorián zsolozsmarítusok zenei vizsgálatának módszerei, interdiszciplináris tanulságok. = Diszciplínák határain innen és túl. Fialat Kutatók Fóruma 2. (Szerk.) Balogh Margit. Budapest, 2007, MTA Társadalomkutató Központ. 503–518.
329. GILÁNYI Gabriella
Laudabilem virum, Adaperiat Dominus cor – Egy virtuális invitatórium-széria az őszi zsolozsmákban. = Ztd. 2006/7. 27–40.
330. HILEY, David – SZENDREI Janka
Ein wenig bekannte Graduale mit Sequenziar aus St. Emmeram, Regensburg. Handschrift 109 (olim 1056) der Stiftsbibliothek Melk (14.–15. Jhdt.) = Ars musica, musica sacra. Tutzing, 2007, Schneider. 99–126. (Regensburger Studien zur Musikgeschichte, Bd. 4.)
331. HORVÁTH Ágnes
A „Budapest-Belváros Főplébánia Templom” ének- és zenekarának repertoárja az 1942/1943-as egyházi évben. = MEZ. 14. 2006/7. 1/2. 105–118.
332. HORVÁTH Ágnes
A „Budapest-Belvárosi Főplébániatemplom” ének- és zenekarának repertoárja az 1943/44-es egyházi évben. = MEZ. 15. 2007/8. 1. 47–74.
333. KARASSZON Dezső
Magyar „Crux fidelis” 1636-ból. = Psallite sapienter. 321–330.
334. KISS Gábor
Egy késő-középkori műfajfüggetlen dallamstílus Közép-Európában. = Ztd. 2008. 71–92.
335. KISS Gábor
Notation, designation, practice. Tables and repertory of the ordinary in graduale CO 195. = Dies et leticie. Essays on chant in honour of Janka Szendrei. (Szerk. David Hiley, Kiss Gábor.) Budapest, Regensburg, Ottawa, 2008, The Institute of Mediaeval Music. 365–392.

336. KISS Gábor

Az újrafelhasználás újabb példái a középkori liturgikus egyszólamúságban. = MEZ. 15. 2007/8. 1. 27–37.

337. KOVÁCS Andrea

Szent Imre alakja a magyar zenetörténetben. = Szent Imre 1000 éve. Tanulmányok Szent Imre tiszteletére, születésének ezredik évford. alkalmából. Szerk. Kerny Terézia Székesfehérvár, 2008, Székesfehérvári Egyházzenei Múzeum. 50–65.

338. KOVÁCS Andrea

Szent László tisztelete a középkori magyar zenetörténetben. = Vállal magasb mindeneknél. Arrabona Múzeumi közlemények, 46. Szerk. Medgyesy-Schmikli Norbert, Székely Zoltán. 2008. 1. 169–192.

339. KŐVÁRI Réka

A Szent László-népekek dallamairól. = Vállal magasb mindeneknél. Arrabona Múzeumi közlemények, 46. Szerk. Medgyesy-Schmikli Norbert, Székely Zoltán. 2008. 1. 253–266.

340. LOSONCZY Katalin

Genfi zoltárok a népi emlékezetben. Az 1970-ig készült genfiszoltár-felvételek zenei elemzése. = MEZ. 14. 2006/7. 3. 291–340.

341. PAP Ferenc

Graduáltól diktálásig. Változások és következmények a nagykőrösi források alapján. = MEZ. 14. 2006/7. 1/2. 57–74.

342. PAPP Ágnes

Scipio álma és a zoltárdifferenciák rangsora. = Ztd. 2008. 93–113.

343. RICHTER Pál

Die Jesuiten und das Kirchenlied des 17.–18. Jahrhunderts in Ungarn. = Aurora Musas nutrit. Die Jesuiten und die Kultur Mitteleuropas im 16.–18. Jahrhundert. (Red. L. Kačić, S. Zavorský.) Bratislava, 2008, Slavistický ústav Jána Stanislava SAV. 275–280.

ISBN 978-80-969992-2-4

344. RICHTER Pál

Der Melodienbestand des Franziskanerordens im Karpatbecken im 17. Jh. = A Ferences Rend dallamkészlete a XVII. században a Kárpát-Medencében. (Előszó Papp Ágnes.) Budapest, 2007, Magyarok Nagyasszonyáról Nevezett Ferences Rendtartomány. 499 p. (Fontes historici Ordinis Fratrum Minorum in Hungaria = Magyar ferences források, Ser. E, ISSN 1586-2143, 2.)

ISBN 978-963-87157-3-9

345. RICHTER Pál

A Szeplőtelen Fogantatás ünnepe a ferencesek liturgikus zenei hagyományában. = A Szeplőtelen Fogantatás dogmája. Budapest, 2007, Vigilia Kiadó. 81–99. (Sapientia füzetek 7.)

346. SÁPY Szilvia

A diktálókönyv. = MEZ. 14. 2006/7. 1/2. 75–104.

347. Spišský graduál Juraja z Kežmarku z roku 1426 = Graduale Scepusiense Georgii de Kesmark anni 1426. (Közread. Amantius Akimjak, Rastislav Adamko, Janka Bednáriková.) Ružomberok, 2006, Katolícka Univerzita. 605 p.

ISBN 80-8084-053-9

Ism. Czagány Zsuzsa = Ztd. 2008. 359–371.

348. SZENDREI Janka

'Altius canuntur?' Durandus on the performance of the Te Deum. = Studies in medieval chant and liturgy in honour of David Hiley. (Szerk.) Terence Bailey, László Dobszay. Budapest–Ottawa, 2007, Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences. 413–424.

349. SZENDREI Janka

Ardua spes mundi: régió, regnum, locus találkozása egy középkori költeményben. = Ztd. 2006/7. 1–8.

350. SZENDREI Janka

A responsorium. Budapest, 2007, MTA-TKI – LFZE Egyházzenei Kutatócsoport, Magyar Egyházzenei Társaság. 98 p.

351. SZENDREI Janka
Egy rezonanzórium hagyományának elágazásai. =
MEZ. 14. 2006/7. 3. 243–257.

352. SZUHÁNSZKI Tamás – DÉRI Balázs
A magyarországi metodista gyülekezeti éneklés.
= MEZ. 15. 2007/8. 4. 449–458.

Zeneelmélet

354. ANTOKOLETZ, Elliott
From „folksong arrangement” to „composing
with folk tunes” in Bartók’s Eight improvisa-
tions on Hungarian peasant songs, Op. 20, and
his move toward greater abstraction in the
Three etudes, Op. 18. = Schweizer Jahrbuch
für Musikwissenschaft 2007. 2008. 63–86.

355. ANTOKOLETZ, Elliott
Musical symbolism in the operas of Debussy
and Bartók. Trauma, gender, and the unfolding
of the unconscious. (With the collaboration of
Juana Canabal Antokoletz.) Oxford, New York,
2004, Oxford University Press. XIV, 346 p.

ISBN 0-19-510383-1

Ism. Gilmore, Britta = JAMS. 60. 2007.
2. 436–440.

356. BISCHOFF, Bodo
„Canzonetta”. Kleiner Gesang oder des Men-
schen Stimme. Zu kompositorischen ‚Perspek-
tiven’ im 3. Satz von Veress’ „Glasklängespiel”.
= Sándor Veress. Komponist, Lehrer, Forscher.
123–141.

357. BISCHOFF, Bodo
„Corale” – Ende vom Spiel – schließen oder auf-
hören? Zu zyklischen Aspekten der Satzschlüsse in
Sándor Veress’ „Glasklängespiel”. = Sándor Veress.
Komponist, Lehrer, Forscher. 107–122.

358. BLEEK, Tobias
Quelques réflexions sur l’intertextualité dans la
musique de György Kurtág. = Gestes, frag-
ments, timbres. 19–38.

359. BROMAN, Per F.
In Beethoven’s and Wagner’s footsteps. Phrase

353. TÓTH Margit
Rövid ismertetés a kopt zenéről. = Psallite
sapienter. 485–492.

structures and Satzketten in the instrumental
music of Béla Bartók. = SM. 48. 2007. 1/2.
113–131.

360. DALOS Anna
Forma, harmónia, ellentpont. Vázlatok Kodály
Zoltán poétikájához. Budapest, 2007, Rózsa-
völgyi. 335 p.

ISBN 978 963 87007 8 0

Ism. Péteri Lóránt: „Magyar rondó”. =
Mzene. 46. 2008. 3. 325–330.; Vikárius László:
Ifjúkori Kodály-arckép. = Muzs. 51. 2008.
5. 43–45.

361. FARKAS Zoltán
The influence of Hungarian folk music in the
oeuvre of G. Kurtág and G. Ligeti. = Gestes,
fragments, timbres. 51–70.

362. FAZEKAS Gergely
A variáció mint formai reflexió. A Goldberg-
variációk és a zenei forma. = Mzene. 46. 2008.
4. 353–366.

363. FEDERHOFER, Hellmut
Periodisierung der abendländischen Mehrstim-
migkeit. = SM. 48. 2007. 3/4. 247–256.

364. FRANK Oszkár
Hangzó zeneelmélet. 3. átd. kiad. Budapest,
2008, Rózsvölgyi. 318 p.

ISBN 978-963-86238-6-7

365. GILLIES, Malcolm
A creative Cul-de-Sac? Bartók’s Wooden
Prince and Miraculous Mandarin. = Schweizer
Jahrbuch für Musikwissenschaft 2007. 2008.
151–162.

366. GÖNCZ Zoltán
Bach testamentuma. A fuga művészete filozófiai-teológiai háttéréről. = *Muzs.* 51. 2008. 8. 36–40.
2. rész = *Muzs.* 51. 2008. 9. 35–38.
367. GYARMATI Eszter
Several stages – one piano. Philological and compositional problems with reference to Liszt's unfinished or fragmentary Rossini arrangements. = *SM.* 48. 2008. 3/4. 245–273.
368. HAJDU, Andre
A galaxy called 'Mikrokosmos' – a composer's view. = *Tempo.* 62. 2008. 243. 16–35.
Bartók Béla művének elemzése.
369. HOLLAI Keresztély
Újabb gondolatok a genfi Goudimel-zsoltárok értékeléséhez. *Metrika – mértékegység – tempó.* = *MEZ.* 14. 2006/7. 3. 341–360.
370. IGNÁCZ Ádám – SZIGETI Máté
A misztikus akkordon túl. Kompozíciós problémafelvetések Alekszandr Szkrjabin Prometheus című művében. = *Mzene.* 46. 2008. 3. 313–324.
371. JEZOVSEK, Veronika
Divergierende Schichten eines ästhetischen Manifest? Anmerkungen zu Herzog Blaubarts Burg. = *SM.* 48. 2007. 1/2. 147–162.
372. KÁRPÁTI János
Miért „Miracle” Haydn 96., D-dúr szimfóniája? = *Mzene.* 46. 2008. 4. 367–373.
373. KERÉKFY Márton
A „new music” from nothing’. György Ligeti's *Musica ricercata.* = *SM.* 49. 2008. 3/4. 203–230.
374. KREGOR, Jonathan
Stylistic reconstructions in Liszt's late arrangements. = *MQu.* 91. 2008. 3/4. 200–239.
375. KUSZ Veronika
Szabad és „szabad” variációk Dohnányi Ernő műveiben. = *Mzene.* 46. 2008. 4. 395–410.
376. LAKI Péter
György Kurtág et János Pilinszky. Une affinité spirituelle. = *Gestes, fragments, timbres.* 73–80.
377. LAKI Péter
Les mélodies op. 15 et 16 de Bartók. = *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft* 2007. 2008. 105–120.
378. LANGE, Helmut Karl Heinz
So spiele und lehre ich Liszt. Analysen und Interpretationen. Stuttgart, 2008, Franz Steiner. Verlag, 300 p.
ISBN 978-3-515-09119-0
379. LANZ, Doris
Es ist aber nur Mittel, nicht 'Ziel'. Zur Rolle der Zwölftontechnik bei Sándor Veress und Wladimir Vogel um 1950. = Sándor Veress. *Komponist, Lehrer, Forscher.* 88–106.
380. LENTSNER, Dina
Kurtág's unpublished Russian works, playfully. = *Gestes, fragments, timbres.* 185–196.
381. MELIS, Stefano
Processus compositionnels et compréhension musicale enfantine dans „Játékok”. = *Gestes, fragments, timbres.* 141–161.
Kurtág György.
382. MONELLE, Raymond
The musical topic. Hunt, military and pastoral. Bloomington, 2006, Indiana University Press. 360 p.
ISBN 9780253347661
Ism. Veres Bálint: Vadászat jelentésre. = *Mzene.* 46. 2008. 4. 471–476.
383. NEUWIRTH, Gösta
Parole interrompue – Klagendes Lied. = *Gestes, fragments, timbres.* 81–93.
Kurtág György.
384. PINTÉR Csilla Mária
Keringőritmusok és valse-allúziók Bartók zenéjében. = *Ztd.* 2008. 203–229.

385. PINTÉR Csilla Mária
A ritmikai polifónia típusai Bartók zenéjében. = Ztd. 2006/7. 93–115.
386. PINTÉR Csilla Mária
The significance of the varieties of parlando-rubato in the rhythmic language of Bluebeard's castle. = SM. 49. 2008. 3/4. 369–382.
387. POLLOLI, François
La continuité fragmentée. Un chemin allant Quartetto per archi opus 1 vers les Kafka-Fragmente opus 24. = Gestes, fragments, timbres. 95–115.
Kurtág György.
388. REUER, Bruno
Zoltán Kodály: Singspiel „Háry János – seine Abenteuer von Nagyabony bis zur Wiener Hofburg” op. 15. = ÖMZ. 62. 2007. 5. 16–21.
389. RICHTER Pál
A „konszonáns gesz”. = Mzene. 46. 2008. 3. 275–284.
Kodály Zoltán kórusművei.
390. SOMFAI László
Strófászerkezetű témák, quatrain, Liedform. Bartha Dénes elméletéről. = Mzene. 46. 2008. 4. 383–393.
391. SOMFAI László
The Two sonatas for violin and piano (1921–1922). Avantgarde music à la Bartók. = Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft 2007. 2008. 87–103.
392. STAROBINSKI, Georges
Le métronome passioné. Tempo et agogique dans les Cinq mélodies op. 16 de Béla Bartók. = Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft 2007. 2008. 121–149.
393. SURMONT, Noël de
Béla Bartók et Maurice Ravel. Question d'une influence Bartók a-t-il été inspiré par Daphnis et Chloé de Ravel dans son ballet le Prince de bois? = SM. 48. 2007. 1/2. 133–145.
394. SZABÓ Balázs
Gárdonyi Zoltán: Az Isten emberének imádsága – 90. zsoltár. A mű két változatának összehasonlítása. = MEZ. 14. 2006/7. 1/2. 121–140.
395. TOSSER, Grégoire
La bougie silencieuse de György Kurtág et Andrei Tarkovskij. = Gestes, fragments, timbres. 117–138.
396. VIKÁRIUS László
Bartók: 'Bear dance'. = SM. 49. 2008. 3/4. 341–367.
397. YAMAZAKI Takashi
Bartók Mikrokosmos. Spielen und Interpretation. Tokio, 2007, Shunju-sha. 265 p.
ISBN 978-4-393-93769-3
398. ZYWIETZ, Michael
Komponisten als Analytiker. = AfMw. 64. 2007. 1. 23–34.
Zeneszerzők, zeneírók, mint zenei elemzők. Burmeister, Mattheson, Liszt és Lacheman analízisei-módszerei.
- Zeneesztétika**
(Zene és egyéb tudományok)
399. ALMÁSI-TÓTH András
Az opera – egy zárt világ. Az operai színjáték alapproblémái. (Utószó Fodor Géza.) Budapest, 2008, Typotex. 137 p. (Claves ad musicam, ISSN 1788-828X.)
ISBN 978-963-9664-96-8
400. CHARBAGI, Haydée
György Kurtág ...pas à pas-nulle part... op. 36 pour baryton solo, trio à cordes et percussions (1993–1998), sur des poèmes de Samuel Beckett et des maximes de Sébastien Chamfort. = Gestes, fragments, timbres. 285–311.

401. CSILLAGNÉ GÁL Judit
Zeneművekben történő tájékozódás pszichológiai vizsgálata. Budapest, 2008, Flaccus. 179 p.
ISBN 978-963-9412-62-0
402. CSOBÓ Péter György
Zene és szemlélet. = *Mzene*. 46. 2008. 4. 441–450.
403. DOBOZI Eszter
Kodály Zoltán nyelvészeti munkái. = *Magyar Nyelvőr*. 131. 2007. 4. 490–494.
404. FÓRIS Ágota – BÉRCES Emese
A zenei szaknyelv és a zenei lexikográfia aktuális kérdései. = *Magyar Nyelvőr*. 131. 2007. 3. 270–286.
405. GALIEVA, Julia
Poetic motifs and their transformations in Kurtág's *Songs of Despair and Sorrow* op. 18. = *Gestes, fragments, timbres*. 197–220.
406. GOULD, Glenn
Egyáltalán nem tartom magam különcknek. (Összeáll. Bruno Monsaingeon. Ford. Rácz Judit.) Budapest, 2007, Holnap. 227 p.
ISBN 978-963-346-749-7
Ism. Várkonyi Tamás = *Gramofon*. 12. 2007. 2. 64.
407. GÓCZA Julianna
Music library services in Hungary. Future requirements for support. = *Fontes Artis Musicae*. 55. 2008. 2. 257–262.
408. HANSLICK, Eduard
A zenei szép. Javaslat a zene esztétikájának újragondolására. (Ford., a jegyzeteket készítette és az utószót írta Csobó Péter György.) Budapest, 2007, Typotex. 365 p. (Claves ad musicam, ISSN 1788-828X.)
ISBN 978-963-9664-49-4
Ism. Bozó Péter: *Zeneesztétikáról – kritikus szemmel*. = *Muzs*. 51. 2008. 2. 35–38.
409. KILPATRICK, Stephen
„Life is a woman”. Gender, sex and sexuality in Bartók's *The wooden prince*. = *SM*. 48. 2007. 1/2. 163–170.
410. KOVALCSIK Katalin
Gurbane as a representation of traditional identity and culture in an Oltenian Rudar community. = *Kurban in the Balkans*. (Szerk.) Biljana Sikimić, Petko Hristov. Belgrade, 2007, The Institute for Balkan Studies. 109–135.
411. KOVALCSIK Katalin
Szimbolikus kultúráreprezentációk egy olténiai rudár közösségben. = *Cigány nyelvek és közösségek a Kárpát-medencében*. (Szerk.) Bartha Csilla. Budapest, 2007, Nemzeti Tankönyvkiadó. 194–219.
412. KŐVÁRI Réka
Interdiszciplináris kapcsolatok népzenekutatói szemmel. Az Etelközi fohászok és a Ferences iskoladramák (1.) c. kiadványok zenei munkálatairól. = *Diszciplínák határain innen és túl. Fialat kutatók fóruma 2*. (Szerk.) Balogh Margit. Budapest, 2007, MTA Társadalomkutató Központ. 519–537.
413. LÜCK, Hartmut
György Kurtág et Friedrich Hölderlin. = *Gestes, fragments, timbres*. 221–246.
414. MALINGE, Élise
Sens de l'éloquence. Kurtág – Beckett, de What is the Word? (op. 30) á ... Pas à pas-nulle part... (op. 36). = *Gestes, fragments, timbres*. 249–264.
415. MATHON, Geneviève
„Langue au-dessous des langues...” (A propos de What is the Word). = *Gestes, fragments, timbres*. 265–283.
416. MÓSER Zoltán
On the lack of love and the elderly who safeguard tradition. = *Hungarian Heritage*. 8. 2007. 1/2. 77–87.
417. NIETSCHE, Friedrich
Hátrahagyott jegyzetek. (1870 vége–1871 április). (Ford. Zoltai Dénes.) = *Mzene*. 45. 2007. 2. 217–221.

418. PÉTERI Lóránt
Scherzo és „unheimlich” – műfaj és érzület
konstrukciója a hosszú 19. században. = *Mzene*.
45. 2007. 1. 3–16.
419. PÉTERI Lóránt
Scherzo and the unheimlich. The construct of
genre and feeling in the long 19th century. =
SM. 48. 2007. 3/4. 319–333.
420. PONORI THEWREWK Emil
A hang mint műanyag. Válogatott zenészeti,
költészeti és nyelvészeti tanulmányok. (Vál. és
sajtó alá rend. Kovács Béla Lóránt.) Budapest,
2008, Szépirodalmi Figyelő. 220 p.
ISBN 978-963-87984-0-4
421. Positionen der Ästhetik: Lachenmann,
Rihm, Ligeti. = *ÖMZ*. 63. 2008. 8/9. 19–42.
422. SALLIS, Friedemann
La classification et la gestion des manuscrits
musicaux de la Collection György Kurtág con-
servée à la Fondation Paul Sacher. = *Gestes*,
fragments, timbres. 39–50.
423. SZATHMÁRI István
Kodály Zoltán és anyanyelvünk. = *Magyar
Nyelv*. 103. 2007. 2. 129–137.
424. SZEGEDY-MASZÁK Mihály
Szó, kép, zene. A művészetek összehasonlító
vizsgálata. Pozsony, 2007, Kalligram. 352 p.
ISBN 978-80-7149-938-1
425. VIKÁRIUS László
Erinnern an die 'Stimmung' der Sache. Das
Konkrete und das Schwabende im Komponieren
Bartóks. = *Resonanzen*. Vom Erinnern in der
Musik. (Szerk.) Andreas Dorschel. Wien, 2007,
Universal. 162–184. (Studien zur Wertungsfor-
schung, 47.)
426. ZOLTAI Dénes
Zenében gondolkodni. Válogatott esztétikai
írások. Budapest, 2008, Argumentum. 292 p.
ISBN 978-963-446-469-3
Ism. Csobó Péter György: A humanizmus
utópiája. = *Mzene*. 46. 2008. 3. 331–341.

Hangszerek

427. BALI János
A furulya. Budapest, 2007, Editio Musica.
269 p.
ISBN 978-963-330-747-2
Ism. Malina János: A furulya guruja. Bali
János új hangszermonográfiájáról. = *Muzs*. 51.
2008. 3. 35–38.
428. DÁVID István
The organ building art in the Hungarian
reformed church. = *Porta speciosa*. A Journal
of Theological Aesthetics. Vol. 1. 2007. 57–
62.
429. ENYEDI Pál
„Der Ton gewinnt einen magischen Zauber”.
Rezeption und Vermittlung der französischen
Orgelromantik in der Tätigkeit der Angster-
Orgelfabrik zu Fünfkirchen. = *SM*. 48. 2007.
3/4. 335–351.
430. GOETHE, Burkhart
Die neue Konzertorgel für die Béla-Bartók-
Halle in Budapest. Eine Donau-Schwäbin mit
französischer Lebensart. = *Ars Organi*. 56.
2008. 3. 176–181.
431. HANKÓCZI Gyula
A tekerőlantról. Dalok öt húron. Budapest,
2007, Timp. 200 p. + 1 CD
ISBN 963-9614-06-8
432. Hegedűlakkok. A hegedű lakkozása.
(Összeáll. és szerk. Vékes József.) Budapest,
2007, Magánkiadás. 301 p.
ISBN 978-963-06-3152-5
433. HOMOLYA, David – WAMSER, Mat-
thias
Orgelbau in Rumänien 2008. = *Ars Organi*.
56. 2008. 3. 149–155.

434. KORMOS Gyula
Sopron és környéke evangélikusainak orgonái (4.) Harka. = MEZ. 14. 2006/7. 1/2. 141–152.
435. LOMMEL, Arle
The Hungarian duda and contra-chanter bagpipes of the Carpathian basin. = Galpin Society. 61. 2008. 305–321.
436. LOMMEL, Arle – NAGY Balázs
The form, history, and classification of the rekerólant (Hungarian hurdy-gurdy). = Galpin Society. 60. 2007. 181–189.
437. MANDEL Róbert
Elektrofon hangszerek. Budapest, 2007, Kosuth. 96 p.
ISBN 978-963-09-5554-6
Ism. H. Magyar Kornél = Gramofon. 12. 2007. 2. 64.
438. MÉSZÁROS Ágnes
Holtzmann és Erard – két hárfa a Zenetörténeti Múzeum hangszergyűjteményéből. = Ztd. 2008. 233–263.
439. MÖCKEL, Otto
A hegedűépítés művészete. (Ford. Vékes József, Pap János.) Budapest, 2007, Magánkiadás. XXXIV, 281, 32 p.
ISBN 978 963 06 3312 3
440. NIEDERHEITMANN, Friedrich
Cremona, a hegedűépítés bölcsője. (Szerk. Albert Berr. Ford. Vékes József.) Budapest, 2008, Vékes. 277 p.
ISBN 978-963-06-5702-0
441. PETERLONGO, Paolo
A vonós hangszerek és működésük fizikai alapelvei. (Ford. Vékes József.) Budapest, 2008, Magánkiadás. 216 p.
ISBN 978-963-06-5178-3
442. RÖDIG, Hans
Hegedűépítés új szemléletben. (Ford. Vékes József.) Budapest, 2008, Magánkiadás. 173 p.
ISBN 978-963-06-5179-0
443. SACCONI, Simone F.
Stradivari „titkai”. (Ford. Vékes József.) Budapest, 2008, Magyar Hangszerész Szövetség. 272 p.
ISBN 978-963-87918-0-1
444. ZÁSZKALICZKY Tamás
Az orgona képes krónikája. (Díner Tamás felvételei.) Budapest, 2008, Rózsavölgyi. 287 p.
ISBN 978-963-87764-0-2
- Népzene**
445. Anna Liszkova énekei. (Szerk. Lázár Katalin, Sipos Mária.) Budapest, 2008, MTA Nyelvtudományi Intézet. 137 p.+ CD (Schmidt Éva Könyvtár, 4.)
ISBN 978-963-9074-45-3
446. BARTÓK Béla
Írások a népzeneről. (Vál., szerk. és a bev. tanulmányt írta Gróh Gáspár.) Budapest, 2008, Kortárs. 204 p. (Magyar néző, ISSN 1588-2004.)
ISBN 978-963-9593-68-8
447. BARTÓK Béla
Magyar népdalok: Egyetemes gyűjtemény. A Magyar Tudományos Akadémia megbízásából 1934-től 1949-ig szerk. Bartók Béla. Közread. a Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézetének Bartók Archívuma. 2., A I. osztály, 417–906. Sajtó alá rend. Kovács Sándor és Sebő Ferenc. Budapest, 2007, Akadémiai Kiadó. 1013 p.
ISBN 978-963-05-8515-6
Ism. Richter Pál: Talán mégsem marad torzó. = Mzene. 46. 2008. 1. 109–112.
448. BERECSKY János
Ál-régi és ál-új stílusú dalok. = Ztd. 2006/7. 171–194.

449. BEREZKY János
„Az első dallamsor záróhangja 1” – ? = Ztd. 2008. 297–324.
450. DOBSZAY László
A lamentáció a népi gyakorlatban. = Ztd. 2006/7. 159–170.
451. DOBSZAY László
A magyar dal könyve. Az első fejezet Borsai Ilona munkája. 2. kiad. Budapest, 2007, Hagyományok Háza. 646 p.
ISBN 978-963-9614-40-6
452. DOMOKOS Mária
Petrás Ince János moldvai magyar folklórgyűjtése – mai szemmel. = Néprajzi Látóhatár. 17. 2008. 1. 17–36.
453. DOMOKOS Mária – PAKSA Katalin
The Hungarian folk song in the 18th century. = SM. 49. 2008. 1/2. 105–125.
454. DOMOKOS Mária – PAKSA Katalin
A népdal a 18. században. = Mzene. 45. 2007. 2. 113–132.
455. FAJCSÁK Artilla
Egy hajdútánc-dallamunk eredete. = Arrabona. A Győr-Moson-Sopron Megyei Múzeumok Közleményei, 46/2. Győr, 2008, Győr-Moson-Sopron Megyei Múzeumok Igazgatósága. 2. 173–186. p.
456. HOPPÁL Mihály – SIPOS János – SOMFAI KARA Dávid
The sacred valley of Jay Ata and a Kirghiz shaman from Xinjiang, China. = Shaman. 15. 2007. 1/2. 47–68.
457. JUHÁSZ Zoltán
A zene ősnyelve. Budapest, 2006, Frig Kiadó. 255 p.
Ism. Paksa Katalin = Ethn. 118. 2007. 2/3. 315–317.
458. KOVALCSIK Katalin
Báli zene egy dunántúli beás közösségben. = Ztd. 2008. 325–343.
459. KOVALCSIK Katalin
The dynamics of the musical identity of the Roma in Hungary. = Dynamics of national identity and transnational identities in the process of European integration. (Ed. E. Marushiakov Newcastle, 2008, Cambridge Scholars Publishing. 67–75.
460. KŐVÁRI Réka
Egy XVIII. századi csiki ferences kézirat dallamai a népzenei gyűjtésekben – két halottas ének. = Marosvidék. 8. 2007. 1. 45–49.
461. KŐVÁRI Réka
A Kájoni Cantionale énekei a moldvai csángók között. = A népének mint a hagyományos vallásgyakorlat egyik legfontosabb eleme. (Szerk.) Domokos Mária, Halász Péter. Budapest, 2006 (2007), Lakatos Demeter Csángómagyar Kulturális Egyesület. 103–113. (Csángó füzetek, 5.)
462. KŐVÁRI Réka
A Kájoni Cantionale énekei. Forrai Magdolna Gregoria nyomában a háromszéki Szentföldön. = Népi vallásosság a Kárpát-medencében. (Szerk.) S. Laczkovits Emőke, Szőcsné Gazda Enikő. Sepsiszentgyörgy, Veszprém. 2007. 93–112.
463. LAKI Péter
Sándor Veress als Ethnomusicologe. Die Moldau-Sammlung. = Sándor Veress. Komponist, Lehrer, Forscher. 189–203.
464. LAMPERT Vera
Bartók and the Berlin school of ethnomusicology. = SM. 49. 2008. 3/4. 383–405.
465. LAMPERT Vera
The lure of Africa: Béla Bartók's journey to Biskra. = HQu. 48. 2007. 187. 138–148.
466. LÁZÁR Katalin
Gyertek, gyertek játszani IV. Játékközlés: Alföld. Budapest, 2008, Eötvös József Könyvkiadó. 495 p.
ISBN 978-963-7337-85-4
467. LÁZÁR Katalin
Komi játékdalok Vászolyi Erik gyűjtéséből (1960, 1966). = Ztd. 2006/7. 215–235.

468. „Nem biccentek igent a pusztulásnak”. Vujicsics Tihámér emlékére. (Összeáll. Gracza Lajos.) Budapest, 2007, Balassi. 119 p.
ISBN 978-963-506-722-0
469. PAKSA Katalin
Magyar népzene-történet. 3. kiad. Budapest, 2008, Balassi. 287 p.
ISBN 978-963-506-727-5
470. PAKSA Katalin
Magyar – (ujgur) – kínai zenei rokonság? = Ethn. 119. 2008. 1. 79–87.
471. PARKER, Sylvia B.
Béla Bartók's Arab music research and composition. = SM. 49. 2008. 3/4. 407–458.
472. PORTER, Gerald
The English ballad singer and hidden history. = SM. 49. 2008. 1/2. 127–142.
473. RADINOVIĆ, Sanja
Béla Bartók and the development of the formal analysis of Serbian folk melodies. (Transl. by Aranka Szűcs.) = SM. 48. 2007. 1/2. 183–200.
474. SÁROSI Bálint
A hangszeres magyar népzenei hagyomány. Budapest, 2008, Balassi. 204 p.
ISBN 978-963-506-778-7
475. SÁROSI Bálint
Was ist „echte” ungarische Volksmusik? = Die Musikforschung. 61. 2008. 1. 16–25.
476. SEBŐ Ferenc
Vikár Béla népzenei gyűjteménye. Budapest, 2007, Hagyományok Háza, Néprajzi Múzeum. 271 p.
ISBN 963 7363 18 1
Ism. Richter Pál: Gyorsírás és fonográf. = Mzene. 46. 2008. 3. 343–346.; Szalay Olga = Gramofon. 12. 2007. 2. 62.
477. SIPOS János
Az azerbaizdzsáni avarok, tatok, zahurok, szidók, oroszok és törökök népzenejéről. = Magyarország és Azerbajdzsán. A kultúrák párbeszéde II. Budapest, 2008, Azerbajdzsáni Nagykövetség. 170–181.
478. SIPOS János
Az azeri népzene és kapcsolata a magyar, illetve más török népek zenéihez. = Magyarország–Azerbajdzsán: a kultúrák közeledése. Az első magyar–azerbajdzsáni tudományos szimpózium előadásai. Budapest, 2007, Azerbajdzsán Nagykövetség. 58–68.
479. SIPOS János
Bartók anatóliai gyűjtésének egy siratója és annak zenei háttere. = Mzene. 45. 2007. 1. 79–91.
480. SIPOS János
Keleti népzenei kutatások 1. Kazak népzene. = Folkmagazin. 14. 2007. 2. 46–49.
481. SIPOS János
Keleti népzenei kutatások 2. Délnyugat kazak népzene. = Folkmagazin. 14. 2007. 3. 38–45.
3. rész: 14. 2007. 5. 32–50.
482. SIPOS János
Keleti népzenei kutatások 4. Népzene a kazak steppe két végéről. A mongóliai kazakok dallamai. = Folkmagazin. 15. 2008. 1. 30–33.
483. SIPOS János
Keleti népzenei kutatások 5. Népdalok a kazak steppe két végéről. A két kazak terület zenéjének összehasonlítása. = Folkmagazin. 15. 2008. 4. 37–39.
484. SIPOS János
A lament from Bartók's Anatolian collection and its musical background. = SM. 48. 2007. 1/2. 201–213.
485. SIPOS János
Egy sajátos asszimmetrikus ritmus a magyarok és más népek népzenejében. = Ztd. 2006/7. 203–214.
486. SIPOS János
Zenei alapformák egy török falusi közösségben. = Néprajzi Látóhatár. 16. 2007. 3/4. 75–99.

487. Sudár fenyő nőtt az erdőn. Énekek Komi-földről. (Közl. Lázár Katalin, Vászolyi Erik.) Budapest, 2008, Tinta. 393 p. (Segédkönyvek a nyelvészet tanulmányozásához, ISSN 1419-6603, 78.)

ISBN 978-963-7094-89-7

488. SUKI András

Pillantás a cigányzenére. Piliscsaba, 2008, Konsept-H. 92 p.

ISBN 978-963-9362-90-1

489. SZALAY Olga

The folk song in the approaches to research of Bartók and Kodály. = Hungarian Heritage. 8. 2007. 1/2. 43–52.

490. TANIMOTO Kazuyuki

Kodály and Ainu melodies. = Hungarian Heritage. 8. 2007. 1/2. 53–56.

491. TARI Lujza

Hangszerek és a paraszti zeneélet a 18. században. = Ztd. 2008. 267–295.

492. TARI Lujza

Kodály egy kis gyűjtésének nagy eredményei: a pásztói gyűjtés. = Magyar Kodály Társaság hírei. 30. 2008. 4. 34–39.

Néptánc

498. ANDRÁSFALVY Bertalan

Gondolatok a táncról és a táncnedvről. = Tánc-hagyomány: átadás és átvétel. 2007. 25–31.

499. Dance and society. Dancer as a cultural performer. Re-apraising our past, moving into the future. (Ed. by Elsie Ivancich Dunin, Anne von Bibra Wharton, László Felföldi.) Budapest, 2005, Akadémiai Kiadó, European Folklore Institute. 289 p.

Ism. Shay, Anthony = Dance Research Journal. 40. 2008. 1. 95–98.

500. DÓKA Krisztina

Paraszti táncterminológia. Táncos tudat. = Tánc-hagyomány: átadás és átvétel. 2007. 53–82.

493. TARI Lujza

Kodály Zoltán, az egykori mohi és a régi magyar műdalok. = Mzene. 45. 2007. 4. 357–372.

494. TARI Lujza

Pásztó népzeneje. = Pásztó zenei emlékei. (Szerk.) Tari Lujza. Pásztó, 2007, Pásztó Város Önkormányzata. 35–160.

495. TARI Lujza

Pizzicato a hangszeres magyar (nép)zenében. = Ztd. 2006/7. 195–202.

496. TARI Lujza

The role of Zoltán Kodály in instrumental folk music research. = Hungarian Heritage. 8. 2007. 1/2. 31–42.

497. Virágok vetélkedése. Válogatás Szíjjártó Jenő népzenei gyűjtéséből. 2. jav. kiad. (Szerk. Ág Tibor.) Dunaszerdahely, 2008, Csemadok Művelődési Intézete. 252 p. (Gyurcsó István Alapítványi könyvek, 43.)

ISBN 978-80-89001-43-9

501. FELFÖLDI László

Biographical method in ethnochoreology. Autobiography of dancer. = Invisible and visible dance, crossing identity boundaries. Ed. Elsie Ivancich Dunin, Anne von Bibra Wharton. Monghidoro-Zagreb, 2008, ICTM Study Group on Ethnochoreology. 183–189.

502. FELFÖLDI László

A kognitív szemlélet a néptáncutatásban. = Ztd. 2006/7. 237–242.

503. FELFÖLDI László

Structural approach in Hungarian folk dance research. = Dance structures. Perspectives on the analysis of human movement. (Szerk.)

Adrienne L. Kaeppler, Elsie Ivancich Dunin. Budapest, 2007, Akadémiai Kiadó. 155–184.

504. FELFÖLDI László

A strukturális szemlélet a magyar néptánc kutatásban. = *Ethn.* 119. 2008. 1. 1–22.

505. FELFÖLDI László

Táncos örökség. = *Makó néprajza*. Szerk. Tóth Ferenc. Makó, 2008, Makó Város Önkormányzata. 1073–1090.

506. FÜGEDI János

Egyszerűsítések a magyar táncfrászyakorlatban. = *Ztd.* 2008. 345–356.

507. FÜGEDI János

Az érintő gesztusok időegység írásmódja. = *Táncagyomány: átadás és átvétel.* 2007. 101–116.

508. FÜGEDI János

Notation of legs circles. = *Proceedings of the Twenty-Fifth Biennial Conference of the ICKL.* Mexico. 2008. 29–32.

509. FÜGEDI János

Notation on film, notation for film. = *Proceedings of the twenty-fourth biennial conference of the ICKL, held at Laban.* (Szerk.) M. Bastien, R.A. Ploch. London, Vol. 2. 2007, International Council of Kinematography Laban. 103–108.

510. FÜGEDI János

A simplified use of consequitive foot hooks. = *Proceedings of the Twenty-Fifth Biennial Conference of the ICKL.* Mexico. 2008. 24–25.

Zenepedagógia

519. BASSETTO, Luisa

Le violon et les techniques violonistiques dans l'oeuvre de György Kurtág. = *Gestes, fragments, timbres.* 163–176.

511. FÜGEDI János

Traveling areal turns arriving on both legs. = *Proceedings of the Twenty-Fifth Biennial Conference of the ICKL.* Mexico. 2008. 26–28.

512. FÜGEDI János

Unit timing of touching gestures. = *Proceedings of the Twenty-Fifth Biennial Conference of the ICKL.* Mexico. 2008. 33–48.

513. KÖNCZEI Csongor

A kalotaszegi cigánymuzsikuskok táncalkotó és -alakító szerepének vizsgálatáról. = *Táncagyomány: átadás és átvétel.* 2007. 33–41.

514. LÁBÁN Rudolf

Koreográfia. (Szerk. Fügedi János.) Budapest, 2008, L' Harmattan. 123 p. (*Tánc történet*, ISSN 1789-4743)

ISBN 978 963 236 102 4

515. MISI Gábor

A Lábán-kinetográfia egy számítógépes reprezentációja kereséshez és más műveletekhez. = *Táncagyomány: átadás és átvétel.* 2007. 117–138.

516. RATKÓ Lujza

Azért jöttem ide karikázni... A nagybőjti karikázó tartalmi elemzése. = *Táncagyomány: átadás és átvétel.* 2007. 43–52.

517. SZAKÁLY Anna

The Kodály Ensemble in Toronto. = *Hungarian Heritage.* 8. 2007. 1/2. 73–76.

518. VARGA Sándor

Táncosok és zenészek közötti kapcsolat a Mezőségen. = *Táncagyomány: átadás és átvétel.* 2007. 83–99.

520. DOLINSZKY Miklós

A népzene ünnepe. „Tanszékfoglaló”, 2008. január 18., Művészetek Palotája. = *Folkmagazin.* 15. 2008. 1. 7.

Népzene Tanszék a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemen.

521. FAZEKAS Gergely
A zenepalota centenáriuma. 100 éves a Zeneakadémia Liszt Ferenc téri épülete. = Gramofon. 12. 2007. 2. 24–27.
522. HOHMAIER, Simone
„Veress war ein Vorbild, aber kein guter Lehrer”. Zur Frage einer kompositorischen Veress-Rezeption bei Kurtág und Ligeti. = Sándor Veress. Komponist, Lehrer, Forscher. 142–158.
523. KAPOSÍ Gergely
Karvezetés, kóruséptés. Gondolatok karvezetőknek, kórustagoknak. Budapest, 2008, Alterra. 119 p.
ISBN 978-963-9785-14-4
524. KARDOS Pál
Egyszólamúság az énekkari nevelésben. Módszertani útmutató. (Szerk. Rozgonyi Éva.) Szeged, 2007, Kardos Pál Alapítvány. 71 p.
525. KISS Eszter Veronika
Tanszékfoglaló és felelősség. = Folkmagazin. 15. 2008. 1. 6.
Népzene Tanszék a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemen.
526. KUNKEL, Michael
Im Veress-Spiegel. Ein Gespräch mit Heinz Holliger. = Sándor Veress. Komponist, Lehrer, Forscher. 172–188.
527. LANGE, Helmut Karl Heinz
So Spiele und Lehre ich Liszt. Analysen und Interpretationen. Stuttgart, 2008, Steiner. 300 p., 1 t.
ISBN 351509119
528. LÁZÁR Katalin
A népi játék lehetséges szerepe a zenei oktatásban. = Néprajzi Látóhatár. 17. 2008. 1. 5–15.
529. SALLIS, Friedemann
Teaching as a subversive art. Sándor Veress's „Billegetőmuzsika (Fingerlarks)” and György Kurtág's „Játékok (Games)”. = Sándor Veress. Komponist, Lehrer, Forscher. 159–171.
530. SEBESTYÉNNÉ FARKAS Ilona
Remembering Zoltán Kodály. = Hungarian Heritage. 8. 2007. 1/2. 67–72.
531. SERFŐZŐ Melinda
Élethű népzenei képzés. = Folkmagazin. 15. 2008. 1. 6.
Népzene Tanszék a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemen.
532. SOLYMOSI TARI Emőke
»Historiai hangversenyek« és »önképzés igen szép sikerrel«. Zenetörténet-oktatás, zenetörténeti hangversenyek és zenetörténeti önképzőkör a Nemzeti Zenede utolsó 30 évében. = Mzene. 45. 2007. 1. 65–78.
533. SZERVÁNSZKY Valéria
About the Játékok – Games. = Gestes, fragments, timbres. 177–181.
534. SZŐNYI Erzsébet
Zoltán Kodály and music pedagogy. = Hungarian Heritage. 8. 2007. 1/2. 57–61.
535. ZIPERNOVSZKY Kornél
Sok tút a szénakazalba! A művészképzés helyzete és problémái a mai magyar jazzoktatásban. = Gramofon. 13. 2008. 1. 6–10.

Zenekritika

(hanglemezkritika, hangversenykritika, operakritika)

536. FARKAS Zoltán
(Fel)hajtóvadászat öregekre. Sári József A kalaposmester című operájának regensburgi ősbemutatója. = Muzs. 51. 2008. 6. 11–15.
537. HOLLÓS Máté
Tiszta lángok köztéri szobra. Szokolay Sándor új oratóriuma. = Muzs. 51. 2008. 12. 33.

538. KOVÁCS Ilona
 Hommage à Lajtha. Lajtha vonósnégyesek
 összkiadása a Hungarotonnál. = Muzs. 51.
 2008. 10. 45–47.
 Auer Vonósnégyes, HCD 32542-43.
539. KOVÁCS Ilona
 Ismeretlen ismerősök. Wolf- és Goldmark-
 zongoraművek első kiadásai a Hungarotonnál.
 = Muzs. 51. 2008. 9. 46–48.
 Virág Emese – zongora, HCD 32466;
 Hlavacsek Tihamér – zongora, HCD 32387,
 32493.
540. KURTÁG, György
 The matchstick man. Peter Eötvös: The se-
 venth door. (Dir. by Judit Kele.) Paris, 2005,
 Ideale Audience Internationale. 1 DVD. (Jux-
 tapositions, 7.)
 DVD9DS16
 Ism. Granade, S. Andrew = Notes. 63.
 2006/7. 3. 675–676.
541. MESTERHÁZI Máté
 Ayez pitié des foux et des folles! Tihanyi László
 operájának ősbemutatója. = Muzs. 51. 2008. 2.
 23–25.
542. MOLNÁR Szabolcs
 Egy fészekalja tehetség. Új magyar művek 10.
 hangversenyciklusa a Fészek Művészklubban. =
 Muzs. 51. 2008. 1. 27–31.
 Horváth Balázs, Durkó Péter, Fekete
 Gyula, Lendvay Kamilló, Kocsár Miklós, Maros
543. RÁCZ Judit
 Lady Sarashina Franciaországban. Eötvös Péter
 operájának lyoni ősbemutatója. = Muzs. 51.
 2008. 5. 7–10.
544. TALLIÁN Tibor
 Arbitrium elegantiarum. Erkel Ferenc: Bánk
 bán – Győri Nemzeti Színház. = Muzs. 50.
 2007. 4. 24–27.
545. TALLIÁN Tibor
 Bancbanus redivivus. Bemutató a Debreceni
 Csokonai Színházban. = Muzs. 51. 2008. 12.
 17–20.
 Erkel Ferenc: Bánk bán. 2008. szeptem-
 ber 19.
546. TALLIÁN Tibor
 Evviva Palestrina! Pfitzner operája a Bartók
 Béla Nemzeti Hangversenyteremben. = Muzs.
 51. 2008. 5. 16–20.
547. TALLIÁN Tibor
 Futurum perfectum. Tihanyi László: Genitrix
 (Anyaiszten). = Muzs. 51. 2008. 6. 7–10.
- Zenei rendezvények
548. Bartók Béla a népzene kutató. Egy kiállítás
 képei és dokumentumai. (Szerk. Pávai István.)
 Budapest, 2008, Hagyományok Háza. 96 p.
 ISBN 978-963-7363-29-0
549. Bartók Béla, a népzene kutató. 1–6. Fotó-
 és dokumentumkiállítás a Hagyományok Házá-
 ban. (Szakmai terv: Pávai István, közrem. Viká-
 rius László.) = Folkmagazin. 14. 2007. 1–6.
 18–19, 24–25, 20–21, 18–19, 14–15, 14–15.
550. BOZÓ Péter
 In honorem Kárpáti János. A Magyar Zene-
 tudományi és Zenekritikai Társaság 5. tudomá-
 nyos konferenciája. = Muzs. 50. 2007. 12. 24–
 26.
551. BÜKY Virág
 „Édes Dittám”. Kiállítás az MTA Zenetudomá-
 nyi Intézetének Zenetörténeti Múzeumában. =
 Muzs. 50. 2007. 8. 38–39.

552. DOMOKOS Zsuzsanna
Előkészületek a jubileumi Liszt-évre. Nemzetközi műhelytanácskozás Budapesten. = Muzs. 51. 2008. 2. 14–16.
553. FAZEKAS Gergely
Mégérteni Bach h-moll miséjét. = Muzs. 51. 2008. 1. 13–14.
Belfast, 2007. november 2–4.
554. HAGG, Barbara
Cantus planus then and now. 13th Meeting of the IMS Study Group 'Cantus planus' Niederaltaich and Regensburg, Germany, 29 August – 4 September 2006. = *Early Music*. 35. 2007. 1. 159–161.
555. HASLMAYR, Harald
Kulturelle Identität durch Musik. Das Burgenland und seine Nachbarn, Oberschützen (13–15. 4. 2007.) = *ÖMZ*. 62. 2007. 5. 45.
556. ITTÉZÉS Mihály
Visszatekintés. Kodály-kiállítás a Zenetudományi Intézetben. = Muzs. 51. 2008. 3. 23–24.
557. KERÉKFY Márton
Egy sokoldalú tudós emlékére. Konferencia Bartha Dénes születésének centenáriumban. = Muzs. 51. 2008. 12. 8–9.
558. Kodály Zoltán, a népzene kutató 1–6. Fotó- és dokumentumkiállítás a Hagyományok Házában. (Szakmai terv: Pávai István.) = *Folk-magazin*. 15. 2008. 1–6. 18–19., 10–11., 14–15., 12–13.
559. KOMLÓS Katalin
Kamarazene-konferencia és -fesztivál Mozart jegyében. = Muzs. 51. 2008. 3. 10–11.
560. Liszt Ferenc Memorial Museum, Liszt Ferenc Academy of Music, Budapest. Catalogue of the permanent exhibition. (Comp. and ed. by Mária Eckhardt.) Budapest, 2008, Liszt F. Acad. of Music. 96 p.
ISBN 978-963-7181-41-2
561. MALINA János
Derűs perfekcionizmus. Bostoni Régi Zenei Fesztivál 2007. = Muzs. 50. 2007. 8. 6–9.
562. MARX, Wolfgang
Neue Wege. „Remembering Ligeti”, Festival Dublin (9.–11.11.07.) = *ÖMZ*. 63. 2008. 1. 68–69.
Ligeti György.
563. A népzene kutató Kodály Zoltán. Egy kiállítás képei és dokumentumai. (Szerk. Pávai István.) Budapest, 2008, Hagyományok Háza. 104 p.
ISBN 978-963-7363-33-7
564. RICHTER Pál
Paradigmaváltás a népzenei archívumokban. Nemzetközi konferencia archiválási kérdésekről az MTA Zenetudományi Intézetben, 2008. június 11–12. = Muzs. 51. 2008. 8. 41–42.
565. WINKLER, Gerhard J. – WINKLER-KLEMENT, Susanne
Neues Haus und Festival „Liszten in Raiding”. = *ÖMZ*. 62. 2007. 1. 57–59.
- Nekrológok**
566. ADRÁSFALVY Bertalan
Búcsú Vargyas Lajostól. = *Ethn.* 119. 2008. 2/3. 259–261.
567. BÄCHER Iván
Blum's way. A note on Tamás Blum's Memoirs. = *HQu*. 48. 2007. 188. 91–92.
568. CSENGERY Adrienne
Sándor Judit (1923–2008). = Muzs. 51. 2008. 12. hátsó belső borító
569. FARKAS Zoltán
Pro somno Andreae Szöllősy quieto. = Muzs. 51. 2008. 2. 4–5.

570. FEUER Mária
Fasangárpi (1942–2008). = Muzs. 51. 2008. 4. hátsó belső
571. FÖLDES Imre
Fürst János (1935. augusztus 8. Budapest – 2007. január 3. Párizs). = Muzs. 50. 2007. 2. hátsó belső
572. HOLLÓS Máté
Pertis Jenő (1939–2007). = Muzs. 50. 2007. 6. 48.
573. KÁRPÁTI János
Kávészertartások Bandival. = Muzs. 51. 2008. 2. 3–4.
Szöllősy András 1921–2007.
574. KURTÁG György
Struck by Apollo! Remembering György Ligeti. (Transl. by John Lambert.) = HQu. 48. 2007. 188. 52–57.
575. LÁSZLÓ Zsuzsa
Birkás Lilian (1916–2007). = Oé. 16. 2007. 1. 19.
576. LÁSZLÓ Zsuzsa
Elment a nagy tenor. Búcsú Luciano Pavarottitól. = Oé. 16. 2007. 4. 2.
577. LÁSZLÓ Zsuzsa
Búcsú Gencsy Sárítól. (1924–2008) = Oé. 17. 2008. 1/2. 55.
578. M. M.
Emléksorok Kádár Györgyről. = Muzs. 51. 2008. 3. 48.
579. MÁTAI Györgyi
Cavaradossi utolsó levele. A tenorista halálára. = Oé. 17. 2008. 1/2. 23.
B. Nagy János (1940–2007).
580. MOLNÁR Szabolcs
Karlheinz Stockhausen (1928. augusztus 22. – 2007. december 5.). = Gramofon. 13. 2008. 1. 26.
581. MOLNÁR Szabolcs
Szöllősy András (1921. február 27. – 2007. december 6.). = Gramofon. 13. 2008. 1. 26.
582. PAKSA Katalin
Búcsú Vargyas Lajostól. = Folkmagazin. 14. 2007. 6. 6–7.
583. PAKSA Katalin
Lajos Vargyas (1914–2007). = SM. 49. 2008. 3/4. 475–476.
584. PAKSA Katalin
Tanárom, Vargyas Lajos. = Ethn. 119. 2008. 2/3. 261–262.
585. PAPP Márta
Fodor Gézától búcsúzunk. = Muzs. 51. 2008. 11. 10–11.
586. PESKÓ Zoltán
Tamás Blum and his journeys. = HQu. 48. 2007. 187. 92–97.
587. PETROVICS Emil
Fodor Géza (1943–2008). = Opera. 1. 2008. 4. 30.
588. PÁVAI István
Búcsú Vargyas Lajostól. = Muzs. 50. 2007. 12. 28.
589. STARKER János
Virizlay Mihály (1932–2008). = Muzs. 51. 2008. 12. hátsó belső borító
590. Sz.J.
Palánkay Klára (1924–2007). = Oé. 16. 2007. 1. 34.
591. SÁROSI Bálint
Emlékezés Szöllősy Andrára. = Muzs. 51. 2008. 2. 8–9.
592. VARGA Bálint András
Révész Dorrit (1934–2008). = Muzs. 51. 2008. 10. 33.
593. VITÁNYI Iván
Zoltai Dénes. = Muzs. 51. 2008. 11. 12.

Névmutató

- ADAMKO, Rastislav 347
 AKIMJAK, Amantius 347
 ALBERT Gábor 112
 ALBERT Mária 113
 ALBÉRA, Philippe 114, 119
 ALBRECHT, Michael von 1
 ALLEN, Ray 94
 ALMÁSI-TÓTH András 399
 ANDRÁSFALVY Bertalan 498, 566
 ANGI István 304
 ANTOKOLETZ, Elliott 1, 354–355
 ANZENBERGER, Friedrich 87
 APRÓ Ferenc 115
 ARADI Péter 180
 ATAR, Ron 116
 ÁCS Pál 323
 ÁG Tibor 497
- BACH, Johann Sebastian 35, 36, 57, 76, 145, 362, 366, 553
 BAILEY, Terence 31, 318, 348
 BAJNAI Klára 223
 BALÁZS István 96
 BALI János 427
 BALOGH Margit 328, 412
 BARABÁS András 99
 BARANYI Anna 117
 BARNA Gábor 32
 BARTHA Csilla 411
 BARTHA Dénes 18, 72, 256, 390, 557
 BARTÓK Béla 1, 27, 94, 105, 109, 114, 116, 119–120, 121–122, 137, 140–141, 166, 169, 188–190, 213, 219, 226, 232, 250, 253, 257, 259, 264, 268, 272, 288–292, 294–297, 303, 354–355, 359, 365, 368, 371, 377, 384–386, 391–393, 396–397, 409, 425, 446–447, 464–465, 471, 473, 479, 484, 489, 548–549
 BASSETTO, Luisa 519
 BASTIEN, M. 509
 BÁNFFY Miklós 159
 BÁNKÖVI Gyula 542
 BÁRDOS Kornél 118, 243
 BÄCHER, Iván 567
 BECKETT, Samuel 3, 400, 414
 BECKLES WILLSON, Rachel 123–126, 166
 BEDNÁRIKOVÁ, Janka 347
- BEETHOVEN, Ludwig van 38, 106, 303, 359
 BEIMEL, Thomas 127
 BENYOVSZKY Mária 8–9
 BEREZCKY János 448–449
 BERLÁSZ Melinda 26, 128–132, 287
 BERLIOZ, Hector 96
 BERR, Albert 440
 BÉRCES Emese 404
 BÉRES György 28
 BIBRA WHARTON, Anne von 499, 501
 BIRKÁS Lillian 575
 BIRKIN, Kenneth 38
 BIRKIN-FEICHTINGER, Ingeborg 39
 BISCHOFF, Bodo 356–357
 BLEEK, Tobias 358
 BLUM Tamás 133, 567, 587
 BORSA Miklós 134
 BORSAI Ilona 451
 BOZAY Attila 7
 BOZÓ Péter 40–41, 44, 135–136, 156, 408, 550
 BÓDISS Tamás 306
 BÓNIS Ferenc 137–139, 195
 BRAHMS, Johannes 59, 92
 BRAUNBEHRENS, Volkmar 42
 BROMAN, Per F. 359
 BROWN, Julie 140
 BUDDEN, Julian 43–44
 BURMEISTER, Joachim 398
 BÜKY Virág 137, 551
- CAGE, John 88
 CAIRNS, David 45
 CANABAL ANTOKOLETZ, Juana 355
 CELESTINI, Federico 37
 CERHA, Gertraud 46
 CHAILLEY, Jacques 63
 CHAMFORT, Sébastien 400
 CHARBAGI, Haydée 400
 CITRON, Pierre 141
 CLEMENTI, Muzio 75
 CZAGÁNY Zsuzsa 142, 309–311, 347
 CSÁKY, Moritz 37, 71, 268
 CSEMICZKY Miklós 542
 CSENGERY Adrienne 568
 CSICSERY-RÓNAY István 287

- CSILLAGNÉ GÁL Judit 401
 CSÍKY Boldizsár 233
 CSOBÓ Péter György 402, 408, 426
 CSONKA-TAKÁCS Eszter 12, 32

 DALOS Anna 143–148, 255, 360
 DANKÓ Zoltán 67
 DANTE, Alighieri 41
 DÁVID Géza 62
 DÁVID István 428
 DEAVILLE, James 178
 DEBUSSY, Claude 53, 158, 164, 355
 DECSÉNYI János 542
 DEMETER, Szent 311
 DESPIĆ, Dejan 295
 DÉRI Balázs 352
 DINYÉS Dániel 542
 DÍNER Tamás 444
 DOBOZI Eszter 149, 403
 DOBSZAY László 2, 31, 307, 312–318, 348,
 450–451
 DOHNÁNYI Ernő 21, 173, 175, 177, 192–
 193, 201–205, 208–209, 224, 249, 266,
 375
 DOLINSZKY Miklós 150–151, 520
 DOMBI Józsefné 24, 27
 DOMOKOS Mária 10, 452–454, 461
 DOMOKOS Zsuzsanna 47–48, 552
 DORSCHER, Andreas 425
 DÓKA Krisztina 500
 DRASKÓCZY Piroska 102
 DREES, Stefan 199
 DU Yaxiong 49
 DUFETEL, Nicolas 56, 152, 168
 DUKAY Barnabás 150
 DUKRÉT Géza 122
 DUNIN, Elsie Ivancich 499, 501, 503
 DURANT, Paul Charl 73
 DURKÓ Péter 542

 ECKHARDT Mária 560
 ECSÉDI Zsuzsanna 83
 EGECIOGLU, Ömer 50
 ENYEDI Pál 429
 EÖTVÖS Péter 199, 540, 543
 EŐSZE László 153–155, 234
 ERARD, Sébastien 438
 ERKEL Ferenc 151, 156, 231, 544–545
 ERZSÉBET, Szent 200

 FABBRI, Paolo 51
 FAJCSÁK Artília 455
 FARKAS Iván 11
 FARKAS Márta, Sz. 21, 33
 FARKAS Zoltán 52, 361, 536, 569
 FASANG Árpád 570
 FAURÉ, Gabriel 93
 FAZEKAS Gergely 53, 158–164, 362, 521,
 553
 FEDERHOFER, Hellmut 363
 FEHÉR Judit 319
 FEJÉRVÁRI Boldizsár 45, 98
 FEKETE Csaba 320–321
 FEKETE Gyula 542
 FELFÖLDI László 12, 32, 499, 501–505
 FERENCZI Ilona 54, 108, 322–324
 FESS, Eike 81
 FEUER Mária 570
 FINSCHER, Ludwig 55
 FINTA Gergely 165
 FISCHER Annie 227
 FISCHER, Erik 82, 186, 222
 FODOR Géza 399, 585, 588
 FORRAI Magdolna Grégoria 462
 FOSSLER-LUSSIER, Danielle 166
 FÓRIS Ágota 404
 FÖLDES Imre 571
 FÖLDVÁRY Miklós István 307
 FRANK Oszkár 364
 FRIDDLE, David 215
 FRIEDLER Magdolna 57
 FRIGYESI Judit 169
 FÜGEDI János 506–512, 514
 FÜRST János 571

 GADÓ Gábor 150
 GALIEVA, Julia 405
 GÁDOR Ágnes 18
 GÁRDONYI Zoltán 170, 394
 GÁRDONYI Zsolt 170
 GÄRTNER, Markus 58
 GELLEN, Adam 59
 GELLRICH, Ines 171
 GENCSY Sári 577
 GERHARD, Anselm 29, 128
 GERHARDT, Paul 83
 GIBBS, Christopher H. 167
 GILÁNYI Gabriella 305, 325–329
 GILLIES, Malcolm 365

- GILMORE, Britta 355
 GOETHE, Burkhart 430
 GOETHE, Johann Wolfgang von 66
 GOLDMARK Károly 302, 539
 GOMBOS László 21, 172–177
 GOOLEY, Dana 60, 167, 178
 GOUDIMEL, Claude 369
 GOULD, Glenn 406
 GÓCZA Julianna 407
 GÖNCZ Zoltán 35, 366
 GRABÓCZ Márta 22
 GRACZA Lajos 61–62, 468
 GRANADE, S. Andrew 540
 GRIEBEL, Rolf 218
 GROSSEGER, Elisabeth 71, 268
 GRÓH Gáspár 446
 GUT, Serge 30, 63, 217
- GYARMATI Eszter 179, 367
 GYIMES Ferenc 13
 GYÖNGYÖSI Levente 542
- HAGG, Barbara 554
 HAINE, Malou 56, 168
 HAJDU, Andre 368
 HALÁSZ Péter 3
 HALÁSZ Péter 461
 HAMBURGER Klára 56, 64–66, 98
 HAMILTON, Kenneth 19, 216
 HANKÓCZI Gyula 431
 HANSLICK, Eduard 58, 408
 HASLMAYR, Harald 555
 HAYDN, Joseph 55, 72, 97, 100–101, 372
 HEISTER, Hanns-Werner 171
 HELTAI Nándor 181–182
 HENNENBERG, Fritz 67
 HEVESI Sándor 159
 HILEY, David 20, 31, 309, 318, 326, 330, 335, 348
 HISAMA, Ellie M. 94
 HLAVACSEK Tihmér 539
 HOHMAIER, Simone 522
 HOIS, Eva Maria 68
 HOLLAI Keresztély 369
 HOLLIGER, Heinz 526
 HOLLÓS Máté 537, 572
 HOLTZMANN, Godefroy 438
 HOMOLYA, David 433
 HOOKER, Lynn 250
- HOPPÁL Mihály 456
 HORVÁTH Ágnes 331–332
 HORVÁTH Balázs 542
 HORVÁTH M. Ferenc 258
 HOVÁNSZKI Mária 183
 HÖLDERLIN, Friedrich 413
 HRČKOVÁ, Nad'a 3, 7
 HRISTOV, Petko 410
 HUBAY Jenő 172, 174, 176
 HUGO, Victor 135
 HULKOVÁ, Marta 54
- IGNÁCZ Ádám 69, 370
 ILLÉS Márton 542
 IMRE, Szent 337
 IMRE Andrea 23
 ITTZÉS Mihály 25–26, 184–185, 556
- JAGAMAS János 233
 JAKAB Hedvig 70
 JAKABFFY Tamás 28
 JÁRDÁNYI Pál 206–207
 JENEY Zoltán 267, 542
 JEZOVSEK, Veronika 371
 JIRGENS, Eckhard 186
 JOACHIM József 269, 302
 JODÁL Gábor 233
 JUHÁSZ Zoltán 457
- KAČIC, Ladislav 104, 343
 KACZMARCZYK Adrienne 216–217
 KAEPLER, Adrienne L. 503
 KALKUN, Andreas 4
 KALMÁR László 187
 KAPI-KRÁLIK Jenő 165
 KAPOSÍ Gergely 523
 KARASSZON Dezső 333
 KARDOS Pál 524
 KÁDÁR György 578
 KÁLLAI Tibor 107
 KÁRPÁTI János 23, 119–120, 188–189, 372, 550, 573
 KELE Judit 540
 KELLER, Otto 177
 KERÉKFI Márton 166, 190, 373, 542, 557
 KERNY Terézia 337
 KIESELBACH Tamás 174
 KILPATRICK, Stephen 409
 KIRÁLY Péter 73, 191

- KIS Domokos Dániel 194
 KISS Ernő 283
 KISS Eszter Veronika 525
 KISS Gábor 20, 34, 309, 326, 334–336
 KISZELY-PAPP Deborah 192–193
 KLEIN, Michael 95
 KOBZOS KIS Tamás 49
 KOCSÁR Miklós 542
 KODÁLY Zoltán 10, 13–14, 24–26, 112, 128–129, 131–132, 138–139, 143–145, 147, 149, 153–155, 157, 181–182, 184–185, 194, 195, 197, 206–207, 210, 229, 233–234, 237–238, 244–248, 257, 259–260, 263–264, 270, 272, 274, 281, 290–291, 293, 360, 388–389, 403, 423, 489–490, 492–493, 496, 530, 534, 556, 558, 563
 KOLOZSVÁRY Marianna 174
 KOLTAI Tamás 196
 KOMLÓS Katalin 36, 74–76, 197, 559
 KONDOR Ádám 542
 KORMOS Gyula 434
 KORODY P. István 198
 KOVALCSIK Katalin 410–411, 458–459
 KOVÁCS Andrea 200, 307–308, 337–338
 KOVÁCS Ágnes 230
 KOVÁCS Béla Lóránt 420
 KOVÁCS Ilona 201–203, 538–539
 KOVÁCS Imre 77
 KOVÁCS Sándor 447
 KÖNCZEI Csongor 513
 KÖRBER Tivadar 210
 KÖVÁRI Réka 211, 339, 412, 460–462
 KREGOR, Jonathan 298, 374
 KREMER, Joachim 78–79
 KRUCSONIH, Alekszej 69
 KUNKEL, Michael 199, 526
 KURTÁG György 3, 22, 123, 187, 358, 361, 376, 380–381, 383, 387, 400, 405, 413–414, 422, 519, 522, 529, 533, 540, 574
 KURTH, Sabine 218
 KUSZ Veronika 204–209, 375

 LA VILLA, Gianluca 172, 176
 LACHENMAN, Helmut 398, 421
 LACZKOVITS Emőke 462
 LAJTHA László 253–255, 272, 538
 LAKI Péter 376–377, 463
 LAMBERT, John 574
 LAMKIN, Kathleen 212

 LAMPERT Vera 213, 464–465
 LANGE, Helmut Karl Heinz 378
 LANZ, Doris 29, 128, 379
 LAX Éva 51
 LÁBÁN Rudolf 514, 515
 LÁNG István 542
 LÁSZLÓ, Szent 338–339
 LÁSZLÓ Árpád 233
 LÁSZLÓ Ferenc 80, 219–221
 LÁSZLÓ Zsuzsa 575–577
 LÁZÁR Katalin 4, 445, 466–467, 487, 528
 LEJEUNE LÖFFLER, Marie-Raymonde 81
 LENDVAY Kamilló 542
 LENGOVÁ, Jana 82
 LENTSNER, Dina 380
 LICHTENFELD, Monika 214
 LIGETI György 46, 81, 123, 171, 188, 190, 214, 220, 361, 373, 421, 522, 562, 574
 LINTZENPOLTZ Simon 279
 LISZKOVA, Anna 445
 LISZT Ferenc 15, 19, 27, 38, 41, 47–48, 50, 56, 58, 60–66, 77, 79, 95, 98, 110, 135–136, 152, 167–168, 178–179, 198, 215–218, 298, 367, 374, 378, 398, 552, 560, 565
 LITZEMANN, Eduard 50
 LOMMEL, Arle 435–436
 LOSONCZY Katalin 340
 LÜCK, Hartmut 413

 M. M. 578
 MACZELKA Noémi 24, 27
 MADÁCH Imre 7
 MAGER, Inge 83
 MAGYAR Kornél, H. 437
 MAHLER, Gustav 161
 MALEVICS, Kazimir 69
 MALINA János 427, 561
 MALINGE, Élise 414
 MANDEL Róbert 437
 MARGÓCSY István 271
 MARKOVIĆ, Tatjana 222
 MAROS Miklós 542
 MARTON Éva 239
 MARTON Gyula 223
 MARUSHIAKOV, Elena 459
 MARX, Wolfgang 562
 MATHON, Geneviève 415
 MATTHESON, Johann 398
 MATYUSIN, Mihail 69

- MÁTAI Györgyi 579
MÁTYÁS, apostol 310
MEDGYESY-SCHMIKLI Norbert 338–339
MELIS, Stefano 381
MERIAN-GENAST, Emilie 64–66
MESKÓ Ilona 542
MESTERHÁZI Gábor 180
MESTERHÁZI Máté 224–225, 302, 541
MEYERBEER, Giacomo 96
MEZŐ Imre 216–217
MÉSZÁROS Ágnes 438
MÉSZÁROS Imre 159
MÉSZÁROS Kálmán 191
MIKUSI Balázs 84–85, 99, 107, 226
MILIN, Melita 295
MISI Gábor 515
MOLNÁR Szabolcs 120, 227, 542, 580–581
MONELLE, Raymond 382
MONSAINGEON, Bruno 406
MONTEVERDI, Claudio 51
MOSER, Roland 228
MOZART, Wolfgang Amadeus 27, 42, 45, 52, 67, 74, 80, 85, 99, 110, 559
MÓRITZ Klára 86
MÓSER Zoltán 229, 416
MÖCKEL, Otto 439
MÖLLER, Heirich 289
MUNKÁCSY Mihály 174
MUSZORGSZKIJ, Modeszt Petrovics 89
MUTI, Riccardo 5
- NAGY Ákos 28
NAGY Balázs 436
NAGY István 233
NAGY János, B. 579
NEMETZ, Andreas 87
NEUWIRTH, Gösta 383
NÉMETH Csaba 231
NÉMETH G. István 232–233
NIEDERHEITMANN, Friedrich 440
NIETSCHE, Friedrich 111, 417
NIKOLÉNYI István 230
NYMAN, Michael 88
- OFFENBACH, Jacques 40
OJAMAA, Triinu 4
OLIVE, Jean-Paul 22
ORBÁN György 233, 542
ORMÁNDY Jenő 5
- PAKSA Katalin 26, 453–454, 457, 469–470, 582–584
PALÁNKAY Klára 591
PALESTRINA, Pierluigi da 47–48
PAP Ferenc 341
PAP János 439
PAPP Ágnes 342, 344
PAPP Márta 89, 585
PARKER, Sylvia B. 471
PAUMGARTNER, Bernhard 68
PAVAROTTI, Luciano 576
PÁLFY Gyula 12
PÁSZTORY Ditta 551
PÁVAI István 121, 234, 548–549, 558, 563, 586
PERNYE András 90
PERTIS Jenő 572
PESKÓ Zoltán 587
PETERLONGO, Paolo 441
PETRÁS Incze János 452
PETROVICS Emil 236, 588
PETYREK, Felix 68
PÉTERI Judit 35
PÉTERI Lóránt 237–238, 360, 418–419
PFITZNER, Hans 546
PILINSZKY János 376
PINTÉR Csilla Mária 384–386
PINTÉR Tibor 88, 91
PLOCH, R. A. 509
POLLNER Zoltán 230
POLLOLI, François 387
PONORI THEWREWIK Emil 420
POPPER, David 39
PORTER, Gerald 472
PREIS, Monika 28
- RADINOVIĆ, Sanja 473
RAJECZKY Benjamin 273, 275
RASCH, Rudolf 103
RATKÓ Lujza 516
RAVEL, Maurice 393
RÁCZ Judit 43–44, 406, 543
RÁKÓCZI Ferenc, II. 191
REGŐS László 239
REHDING, Alexander 60
REMÉNYI Ede 59
RETKES Attila 240
REUER, Bruno 388
RÉVÉSZ Dorrit 72, 592

- RICHTER Pál 92, 241–242, 343–345, 389, 447, 476, 564
 RIHM, Wolfgang 421
 RODRIGUEZ-PERALTA, Phyllis W. 5
 ROMÁN Zoltán 93
 ROSSINI, Gioachino 367
 ROZGONYI Éva 524
 RÖDIG, Hans 442
 RUTHERFORD-JOHNSON, Tim 123, 166

 SACCONI, Simone F. 443
 SAFFLE, Michael 19, 298
 SALLIS, Friedemann 422, 529
 SAMSON, Jim 95
 SAREMBA, Meinhard 96
 SAS Ágnes 243
 SAWALLISCH, Wolfgang 5
 SÁNDOR Judit 568
 SÁPY Szilvia 346
 SÁRI József 127, 536
 SÁROSI Bálint 244–248, 474–475, 589
 SÁRY László 6, 542
 SÁVOLY Tamás 249
 SCARLATTI, Domenico 75, 226
 SCHILLER, Friedrich 66
 SCHIRLBAUER, Anna 97
 SCHMIDT, Franz 224
 SCHMIDT Zsuzsa 78
 SCHMALHAUSEN, Lina 98
 SCHNEIDER, David 250
 SCHÖNBERG, Arnold 221
 SCHUMANN, Clara 92
 SCHUMANN, Robert 84, 92
 SEBESTYÉNNÉ FARKAS Ilona 530
 SEBŐ Ferenc 447, 476
 SEEGER, Ruth Crawford 94
 SEHNAL, Jiří 87
 SELMECZI György 542
 SERFŐZŐ Melinda 531
 SEYLER Károly 299
 SGAMBATTI, Giovanni 15
 SHAY, Anthony 499
 SIKIMIĆ, Biljana 410
 SIMON Géza Gábor 251–252
 SIPOS János 456, 477–486
 SIPOS Mária 445
 SKRJABIN, Aleksandr 370
 SNOJ, Jurij 305
 SOLOMON, Maynard 99

 SOLYMOSI TARI Emőke 253–255, 532
 SOMFAI László 30, 100–101, 120–121, 256–257, 390–391
 SOMFAI KARA Dávid 456
 SOÓS András 542
 SOSTAKOVICZ Albert 191
 SOSZTAKOVICS, Dmitrij Dmitrievics 107
 SÓLYOM Károly 241–242, 258
 SÓS KARÁCSONYI Mária 283
 STALIN, Iosif Vissarionovič 107
 STANLEY, John 102
 STARKER János 590
 STAROBINSKI, Georges 114, 392
 STOCKHAUSEN, Karlheinz 580
 STOLL Béla 323
 STRAUSS, Richard 38, 225, 296
 SUGÁR Miklós 542
 SUKI András 488
 SURMONT, Noël de 393
 SUTTONI, Charles 168
 SWEELINCK, Jan Pitzerszoon 70

 SZ. J. 591
 SZABÓ Balázs 259, 394
 SZABÓ Csaba 233
 SZABÓ Miklós 260
 SZACSVAI KIM Katalin 103–104, 156, 261
 SZAKÁLY Anna 517
 SZALAI Katalin 542
 SZALAY Olga 14, 262–264, 476, 489
 SZATHMÁRI István 423
 SZATHMÁRY Zsigmond 542
 SZÁLE László 230, 236
 SZEGEDY-MASZÁK Mihály 424
 SZENDREI Janka 20, 265, 309, 326, 330, 335, 348–351
 SZENDY, Peter 119
 SZEPESI Zsuzsanna 8–9, 15–17, 266
 SZERVÁNSZKY Valéria 533
 SZERZŐ Katalin 23
 SZÉKELY Júlia 323
 SZÉKELY Zoltán 338–339
 SZIGETI Máté 370
 SZIRÁNYI Gábor 18
 SZITHA Tünde 88, 267
 SZÍJJÁRTÓ Jenő 497
 SZOKOLAY Sándor 537
 SZŐCSNÉ GAZDA Enikő 462
 SZÓKÉNÉ KÁROLYI Annamária 12, 282

- SZÖLLŐSY András 569, 573, 581, 589
 SZŐNYI Erzsébet 534, 542
 SZUHÁNSZKI Tamás 352
 SZŰCS Aranka 473

 TALLIÁN Tibor 7, 156, 268–271, 544–547
 TANDI Lajos 157
 TANDORI Dezső 187
 TANIMOTO Kazuyuki 490
 TARANU, Cornel 233
 TARI Lujza 235, 272–276, 491–496
 TARKOVSKI, Andrei 395
 TASSO, Torquato 41
 TCHIBA, Marti 6
 TERÉNYI Ede 233
 THURZÓ Sándor 122
 TIHANYI László 541, 547
 TOSSER, Grégoire 395
 TÓTH Antal, M. 279–280
 TÓTH Ferenc 505
 TÓTH László 182
 TÓTH Margit 353
 TÓTH Péter 142, 311
 TÓTHPÁL József 281
 TRAGATSCHNIG, Ulrich 37
 TRAUB, Andreas 277–278
 TRIPPET, David 167
 TSCHIGAREVA, Evgenia 105

 VARGA Bálint András 592
 VARGA Sándor 32, 518
 VARGYAS Gábor 282
 VARGYAS Lajos 282, 566, 582–584, 586
 VAVRINECZ Veronika 118
 VAZSONYI, Nicholas 106
 VÁNTUS István 283
 VÁRKONYI Tamás 406
 VÁSZOLYI Erik 467, 487
 VERBÉNYI István 28
 VERDI, Giuseppe 43–44
 VERES Bálint 284, 382
 VERESS, Claudio 278, 285
 VERESS Sándor 29, 124–126, 128–132, 228,
 277–278, 285, 286, 287, 356–357, 379,
 463, 522, 526, 529

 VERMESY Péter 233
 VÉKES József 432, 439–443
 VIDOVSZKY László 542
 VIKÁR Béla 476
 VIKÁRIUS László 120, 213, 219, 288–297,
 360, 396, 425, 549
 VIRÁG Emese 539
 VIRIZLAY Mihály 590
 VITÁNYI Iván 593
 VOGEL, Vladimir 379
 VOLKOV, Szolomon 107
 VUJCSICS Tihamér 468

 WAGNER, Manfred 37
 WAGNER, Richard 106, 111, 359
 WALKER, Alan 98, 298
 WAMSER, Matthias 433
 WATZATKA Ágnes 299–301
 WECKMANN, Matthias 91
 WELMANN Nóra 239
 WHITTAL, Arnold 94
 WILKINSON, Tim 133
 WINKLER, Gerhard J. 58, 302, 565
 WINKLER-KLEMENT, Susanne 565
 WOHLMUTH, Johann 54, 108
 WOLF, Hugo 539
 WONG, Hoi-Yan 109
 WRIGHT, William 110
 YAMAZAKI Takashi 397
 ZALÁN Péter 42
 ZARÁNDY Ákos 542
 ZAVARSKÝ, Svorad 343
 ZÁSZKALICZKY Tamás 444
 ZDRAVKOVA, Elena 239
 ZEKE Lajos 303
 ZIMMERMANN, Anton 97
 ZIPERNOVSZKY Kornél 535
 ZMESKALL, Nicolaus 97
 ZOLTAI Dénes 111, 417, 426, 593
 ZOLTÁN Aladár 233
 ZOMBOLA Péter 542
 ZOMBORKA Márta 258
 ZYWIETZ, Michael 398

 ZSASSKOVSZKY Ferenc 300–301

