

ZENETUDOMÁNYI DOLGOZATOK 2013–2014

MTA
Bölcsészettudományi Kutatóközpont
Zenetudományi Intézet

ZENETUDOMÁNYI DOLGOZATOK 2013–2014

Zenetudományi Dolgozatok 2013–2014

Jubileumi kötet
a Zenetudományi Intézet
40 éves fennállása alkalmából

MTA BTK Zenetudományi Intézet, Budapest
2016

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



Szerkesztő:
KISS GÁBOR

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

© Magyar Tudományos Akadémia Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2016

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

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

www.zti.hu
Felelős kiadó: Fodor Pál
A borítóterv: Kármán Márti
Nyomdai előkészítés: Kármán Stúdió, *www.karman.hu*
Nyomtatás és kötés: OOK-Press Kft., Veszprém, *www.ookpress.hu*
Felelős vezető: Szathmáry Attila

ISSN 0139-0732

Tartalom

Előszó 9

Régi zenetörténet

Czagány Zsuzsa–Papp Ágnes: Késő középkori zeneelmélet és a gregorián gyakorlat – A Hollandrinus-traktátusok zenei hátországa 13

Kiss Gábor: *Quem celestis armonia...* – Újabb adalékok egy Szt. István-alleluiához 35

Rudolf Krisztina: Tropizált traktuskompozíciók a XV. században – A *Laus tibi Christe – Filio Mariae* traktus megjelenési formái cseh, lengyel és magyar forrásokban 46

Szoliva Gábriel: „Proles de caelo prodiit..." – Adalékok egy ferences himnusz történetéhez 70

Gilányi Gabriella: Újhelyi processzionále? – Az Országos Széchényi Könyvtár Oct. Lat. 794-es jelzetű forrásának azonosítása 83

Ferenczi Ilona: A magyar nyelvű graduálok új szövegcsoportja: az apostoli intenciók 115

Újabbkori zenetörténet

Király Péter: Andreas Veckenstadius, besztercei toronyzenész felmondólevele 1663-ból – Adalékok egy erdélyi város 17. századi zeneéletéhez 127

Kaczmarczyk Adrienne: Liszt és a klasszikus antikvitás: latin idézetek az életműben 144

Gombos László: Háború vagy béke? Egy magyar szimfónia a „Nagy Háború" idején 163

Korody P. István: Münchenből importált cantus firmusok Bartók „Dolgozataiban" 181

David E. Schneider: A virtuozitás méltósága: A concerto és a csendes átlényegülés toposza (*ford. Kiss Gábor*) 199

Dalos Anna: *Halálfúga:* a holokauszt a magyar zenei emlékezetben (1956–1989) 221

Ránki András: Prahács Margit zeneértés-koncepciója 235

Népzene, néptánc

Varga Sándor: Zenészfogadás az erdélyi Mezőségen 251

Brauer-Benke József: A koboz hangszertípus történeti vizsgálata 288

Liszt-kutatás – *a Liszt Ferenc Kutatóközpont munkatársainak írásai*

Watzatka Ágnes: Liszt Ferenc kapcsolata a német Cecília-mozgalommal a Liszt–Witt levelezés tükrében 317

Peternák Anna: Liszt képleírásai 359

Kutatástörténet

Tari Lujza: Mátray Gábor, a népzenekutató 385

Riskó Kata: Táguló horizont – A népzene történeti szemléletének változásai Rajeczky Benjamin írásaiban 438

Berlász Melinda: A Zenetudományi Intézet 20. századi magyar zenetörténeti gyűjteményének kutatástörténeti szerepe az első húsz éves periódusban (1966–1986) 452

Bibliográfia

A magyar zenetudomány bibliográfiája 2012–2014 (összeállította Loch Gergely) 477

Contents

Preface 9

Early Music History

Zsuzsa Czagány – Ágnes Papp: Choralpraktische Voraussetzungen und Grundlagen der Traditio Iohannis Hollandrini 13

Gábor Kiss: *Quem celestis armonia...* – Recent data on a St Stephen Alleluia 35

Krisztina Rudolf: Tropierte Traktusgesänge im 15. Jahrhundert – Erscheinungsformen von *Laus tibi Christe – Filio Mariae* in böhmischen, polnischen und ungarischen Quellen 46

Gábriel Szoliva: "Proles de caelo prodiit..." – The First Vespers Hymn of the Office of Saint Francis of Assisi and its History in Hungary 70

Gabriella Gilányi: The Processional Oct. Lat. 794 of the Budapest National Széchényi Library – A Re-identification 83

Ilona Ferenczi: Neue Textgruppe in den Gradualen ungarischer Sprache: die apostolischen Intentionen 115

Later Music History

Péter Király: Das Kündigungsschreiben des Bistritzer Stadttürmers und Kunstpfeifers Andreas Veckenstadius von 1663 – Ein Beitrag zur Musikgeschichte einer siebenbürgischen Stadt im 17. Jahrhundert .. 127

Adrienne Kaczmarczyk: Liszt and the classical antiquity: Latin quotes in his works 144

László Gombos: Krieg oder Frieden? Eine ungarische Symphonie zur Zeit des „Großen Krieges" 163

István P. Korody: Imported *Cantus Firmi* from Munich in Bartók's Contrapuntal Studies at the Music Academy Budapest 181

David E. Schneider: Virtuous Virtuosity: The Concerto, the Violin, and the Topic of Transcendence (*transl. by Gábor Kiss*) 199

Anna Dalos: *Todesfuge:* The Holocaust in the Hungarian Music Historical Memory 221

András Ránki: Margit Prahács' Conception of Musical Understandig 235

Folk Music, Folk Dance

Sándor Varga: Recruiting Musicians in the Transylvanian Plain 251

József Brauer-Benke: A Historical Analysis of Koboz-Type Instruments .. 288

Liszt Research

Ágnes Watzatka: The Connection of Franz Liszt to the German Cecilian Movement in the Mirror of the Liszt–Witt Correspondence 317

Anna Peternák: Thoughts on Visual Arts in Liszt's Letters and Essays 359

Research History

Lujza Tari: Gábor Mátray, Researcher of Folk Music 385

Kata Riskó: Expanding Horizons – The Changes of the Historical Approach to Folk Music in Benjamin Rajeczky's Writings 438

Melinda Berlász: Die Sammlung der ungarischen Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts im Institut für Musikwissenschaft, ihre Funktion und Bedeutung in der Forschungsgeschichte der ersten zwanzig Jahre (1966–1986) 452

Bibliography

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

Előszó

A Zenetudományi Dolgozatok előző kötetének címlapján az 1978–2012-es évszámok szerepeltek, jelezve, hogy az évkönyv 35 éves fennállását kívánja megünnepelni, afféle visszatekintés és összefoglalás formájában. A jelen köteten sem véletlenül szerepel kettős évszám, ezúttal a Zenetudományi Intézet 40 éves fennállásáról kívántunk egy dupla számmal megemlékezni. Bár látszólag más céllal készültek, a két kötet szorosan kapcsolódik egymáshoz: a Zenetudományi Dolgozatok története nem választható el az intézményes hátteréül szolgáló Zenetudományi Intézetétől, s az Intézet 40 éves kutatástörténetének főbb irányai a Dolgozatok tanulmányaiban artikulálódtak.

Mindkét kötet az átlagosnál bővebb, történeti és átfogó jellegű, amely a Dolgozatokra egyébként is jellemző tematikus sokoldalúság fokozásával is hangsúlyozza szimbolikus szerepét. Az előző kötet gyűjteménytörténeti-kutatástörténeti áttekintéseinek sora nem zárult le, a jelen kötet a 20. századi zenetörténeti gyűjtemény kiépülésének első 20 éves periódusáról közöl áttekintést, más kutatástörténeti jellegű tanulmányok mellett. Már az előző kötet is a szokásosnál szélesebbre tárta szerzőinek körét, amikor nem intézeti munkatársak, illetve külföldön élő kollégák írásainak is helyet adott. Ezt a hagyományt folytatja a jelen kötet is, amikor – először a sorozat történetében – magára vállalja a Liszt Kutatóközpont tudományos eredményeinek publikálását is. A szerkesztők ezzel az intézményes hazai zenetudományi kutatás fontosságát, illetve a 40 éve fennálló Zenetudományi Intézetnek abban betöltött középponti, integráló szerepét kívánták hangsúlyozni.

Az intézet aktuális kutatómunkáját bemutató megszokott tanulmányok mellett külön említést érdemel a kötet végén megjelenő bibliográfia, amely ezúttal a kötettel összhangban, 2014-ig bezárólag sorolja fel a hazai zenetudomány publikációit. Formáját tekintve szakít az eddigi hagyománnyal, s mostantól a tanulmányokban már évek óta alkalmazott, általánosan elfogadott elveket követi. Gyűjtőköre a korábbi évek hagyományához képest leszűkült ugyan, ám exkluzívabb jellegéből fakadóan talán mérvadóbb képet fest a hivatásos magyar zenetudomány aktuális tevékenységéről.

A szerkesztő

RÉGI ZENETÖRTÉNET

CZAGÁNY ZSUZSA – PAPP ÁGNES

Késő középkori zeneelmélet és a gregorián gyakorlat. A Hollandrinus-traktátusok zenei hátországa*

Az úgynevezett Corpus Hollandrinum huszonnyolc 14–16. századi közép-európai (délnémet, cseh, lengyel) eredetű zeneelméleti traktátust foglal magába. A traktátusok nagyszabású kritikai összkiadásának előkészítésén Elżbieta Witkowska-Zaremba és Michael Bernhard irányításával 2001 óta egy nemzetközi kutatócsoport dolgozik:[1] eddig az összkiadás hat kötete látta meg a napvilágot,[2] a hetedik és nyolcadik kötet megjelenése 2016-ban várható.[3] A Traditio Iohannis Hollandrini nevet viselő projekt elsősorban filológiai alapokon nyugszik. Ez érthető is, hiszen a korpuszt alkotó, tartalmukban és fölépítésükben egymással rokon szövegek egy koherens késő középkori zeneelméleti szöveghagyomány összetevői, s mint ilyenek, klasszikus filológusi-szövegkritikai megközelítéssel földolgozhatók.

A Corpus Hollandrinum azonban nemcsak zenei vonatkozású szövegek, hanem elsődleges zenei anyagok, dallamok gyűjtőhelye is. A rövid kottapéldák – többnyire dallamincipitek –, amelyek részben elszórtan, részben a traktátusok bizonyos fejezeteiben (leginkább a tonáriusokban) összpontosulva jelennek meg, alkalmasak arra, hogy belőlük a dallamkészlet gazdag és változatos hátországát rekonstruáljuk, amely immár nemcsak a filológia, hanem a gregoriánkutatás érdeklődésére is számíthat, s állíthatja azt különleges, sőt kivételes feladatok elé.

* A tanulmány az NKFI Hivatal (egykor: OTKA) NK 104426 sz. kutatási pályázata keretében készült.

1 A munkában jelen tanulmány szerzői is részt vesznek: Czagány Zsuzsa 2004-ben, Papp Ágnes 2007-ben csatlakozott a kutatócsoporthoz.

2 Michael Bernhard – Elżbieta Witkowska-Zaremba, *Traditio Iohannis Hollandrini,* Band I–VI (München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 2010–2015). A huszonnyolc traktátus kritikai kiadása a sorozat II–VI. kötetében jelenik meg. Az I. kötet a Hollandrinus-tanítás történeti hátterét, forrásait és utóéletét tárja föl, a VII. kötet tanulmányai a traktátusok kiválasztott fejezeteivel, illetve tematikus egységeivel foglalkoznak (coniuncták, tonárius, tanversek), a VIII. kötetben pedig az indexek kapnak helyet.

3 A Corpus Hollandrinum traktátusairól, forrásairól, a Hollandrinus-hagyomány közép-európai elterjedtségéről, elő- és utóéletéről lásd a kiadás I. kötetének fejezeteit: Michael Bernhard – Elżbieta Witkowska-Zaremba, *Traditio Iohannis Hollandrini Band I: Die Lehrtradition des Johannes Hollandrinus,* 2–291.

A gondolat, amely a zeneelméleti korpusz látszólag zárt világa és a késő középkori gregorián énekgyakorlat között feltételez kapcsolódási pontokat, a Traditio Iohannis Hollandrini projektben való sokéves aktív részvételünk során körvonalazódott egyre határozottabban, s ölt testet jelen tanulmányunkban is.

Kiindulópontként arra a kérdésre kerestük a választ, vajon az idézett dallampéldák összessége mutat-e valamiféle rokonságot az egyes térségek, egyházi központok helyi dallamhagyományával vagy sem, s milyen következményekkel jár az e kérdésre adott igenlő vagy nemleges válasz. Hogy az igen gazdag anyagot valamelyest behatároljuk, vizsgálatunkat a Hollandrinus-tonáriusok *antifónakészletére* korlátoztuk.

✧

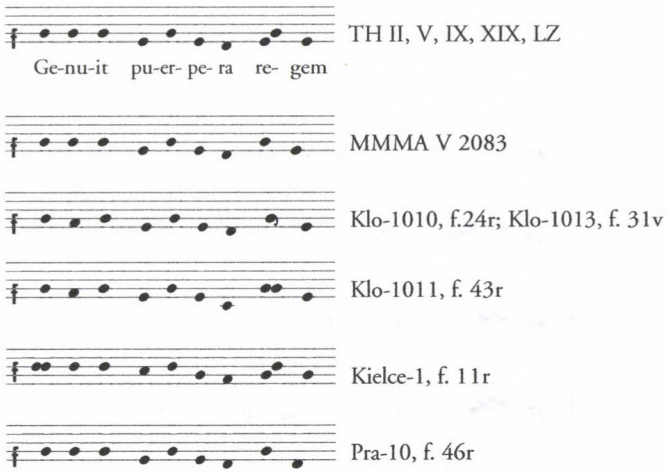
A zenei példák vizsgálata egyfelől repertoárvizsgálat, melynek célja azon dallamkészlet rekonstrukciója, mely a teoretikus megfogalmazások alapjául és gyakorlati hátteréül szolgálhatott. Másrészt zenei megjelenésformák vizsgálata is, melyet azonban – tekintettel az énektételek válogatásában és írásos rögzítésük minőségében tapasztalható nagyfokú különbségekre – csak igen körültekintően és egyfajta módszertani rugalmassággal vihetünk véghez.

A kutatás különlegességei s egyúttal nehézségei a következő pontokban foglalhatók össze:

(1) A zenei példák elveszítik elsődleges funkciójukat. Egyfajta „alkalmazott illusztrációs anyagként" értelmezhetők, melyek meghatározott zeneelméleti jelenségeket jellemeznek és magyaráznak. E funkcionális megkötöttség előtérbe kerülésével arányosan fogy egy elsődlegesen zenei szemléletmód kompetenciája. Másképp fogalmazva: minél egyértelműbb a szóban forgó tételek alkalmazott jellege, annál kevésbé van értelme primer zenei vizsgálatuknak, illetve annál óvatosabban kell bánnunk a megszokott kutatás-módszertani eszközeinkkel, eljárásainkkal.

(2) A zenei példaanyag összetételének vizsgálatakor egyfelől mechanikus átvétellel, másfelől a tételkészlet tudatos alakításának szándékával kell számolnunk. Tudatos alakításon mind az alapkészlet új tételekkel való bővítését, mind új zenei megjelenésformák (variánsok) beemelését értjük. A két tendencia egymáshoz való viszonya, illetve a köztük levő különbségek határozzák meg az egyes traktátusok dallamkészletének sajátos arculatát.

(3) Az eddig elmondottakból következik, hogy a „zenei variáns" fogalma az általunk felállított összefüggésrendben más jelentéstartalmat hordoz, mint a klasszikus gregoriánkutatásban. Számos dallam jelenik meg több traktátusban hangról hangra egyező alakban. A kérdés az, vajon e zenei egyezés a *dallamhagyományozás* egységét bizonyítja-e, esetleg meghatározott kéziratok közvetlen kapcsolatára utal, vagy ellenkezőleg: a hagyomány megmerevedéséről tanúskodik. Ez utóbbi esetben az átvétel mechanikusan, az aktuális liturgikus énekgyakorlattól függetlenül történt, s így nem is beszélhetünk a szó szoros értelmében vett „variánsokról".



1. kottapélda. Genuit puerpera regem[4]

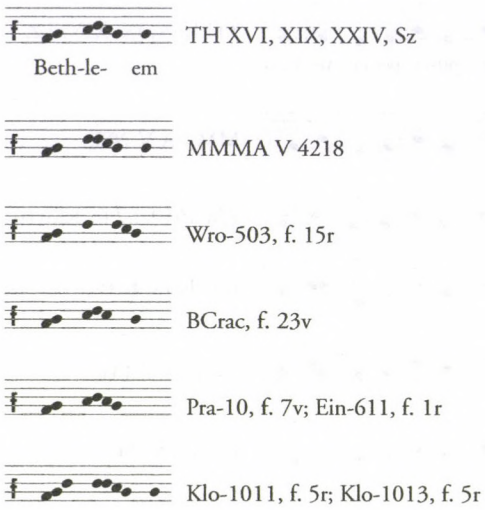
Ha egy dallam különböző változatokban jelenik meg, arra a kérdésre kell választ találnunk, vajon e változatosság valóban az élő gyakorlat természetéből fakad-e, vagy éppen a teoretikus mintapéldány és az aktuális énekgyakorlat közti eltérésre utal, vagy egyszerűen a lejegyző felületes és hibás kottázásának terméke.

✧

Ha a Corpus Hollandrinum zenei anyagához zenetörténészként, gregoriánkutatóként közelítünk, a hagyományozás egységének és különbözőségének szempontját tartva szem előtt, a korpusz zenei példáiból összeállított készletben két alapvető réteget különíthetünk el:

1. Az alapréteget, amely a legtöbb traktátusban azonos válogatásban és elrendezésben jelenik meg, s amelyet többnyire egységes zenei megjelenés is jellemez. Az ide tartozó, többségükben a *proprium de tempore* és a *commune sanctorum* klasszikus készletéből, valamint a legkorábbi szenthistóriákból származó tételek zárt hagyományszigetet képeznek a Traditio Hollandrini vonulatában, amely saját „teoretikus" törvényeinek engedelmeskedik, s csak ritkán tör utat a mindenkori regionális énekgyakorlat felé. Ebből következően ez a készlet, mint a Corpus Hol-

[4] A fölső sor a Traditio Hollandrini (TH) traktátusainak egységes megjelenésformáját, az alatta következők az egyes térségi (magyar, délnémet–osztrák, cseh, lengyel) hagyományok liturgikus forrásainak változatos dallamalakját mutatják. A második sorban megjelenő „magyar" variánst a MMMA antifóna-összkiadásból emeltük át: László Dobszay – Janka Szendrei (ed.), Monumenta Monodica Medii Aevi Band V Antiphonen 1–3 (Kassel, Basel etc.: Bärenreiter, 1999). A fölhasznált források, valamint a Hollandrinus-hagyomány itt idézett traktátusainak jegyzékét tanulmányunk végén közöljük.



2. kottapélda. Bethleem non es minima

landrinum immanens örökségének része kevéssé alkalmas a traktátusok regionális beágyazottságának, közvetlen filiációs kapcsolatainak tanulmányozására.

Az ide tartozó, rendszerint azonos zeneelméleti jelenségek szemléltetését szolgáló, dallamilag következetesen egyező antifónákat leginkább „megfagyott" dallamoknak nevezhetjük. Ha közelebbről nézzük meg néhányukat (például *Genuit puerpera, Bethleem non es minima, 1. és 2. kottapélda*), látjuk, hogy dallamuk valamennyi Hollandrinus-traktátusban teljesen azonos. Ha megkeressük ugyanezeket a darabokat a közép-európai gregorián énekhagyományt továbbörökítő liturgikus kódexekben, számos variánsukra bukkanunk. A traktátusok merev, hangról hangra egyezése ezeknél az antifónáknál természetellenes. Belőlük arra következtethetünk, hogy a traktátusok szerzői/lejegyzői gépiesen vették át a példaanyag szóban forgó részét anélkül, hogy a mindenkori liturgikus énekgyakorlatot, azaz saját zenei hátországukat figyelembe vették volna.

2. A második réteget olyan darabok alkotják, amelyek az előzővel ellentétben csupán néhány forrásban követhetők nyomon, s ezáltal jelenlétük bizonyos traktátusokban és traktátuscsoportokban szignifikáns. Különleges figyelmet érdemelnek azok az antifónák, melyek az adott térségre jellemző késő középkori szent-officiumokból (históriákból) származnak, s így – puszta jelenlétükkel – a zeneelméleti traktátusok és a helyi liturgikus énekkészlet közti kapcsolat fontos tanúi (lásd *1. táblázat*).

Ugyanilyen jelentést hordoznak azok az antifónák is, amelyek *zenei* megjelenésformájukkal, konkrét dallamvariánsukkal árulják el hovatartozásukat egyik vagy másik helyi-térségi hagyományhoz, s – ugyanilyen módon – tanúskodnak a traktátusok egymáshoz való viszonyáról, a Corpus Hollandrinum belső összefüggésrendjéről (lásd *2. táblázat*).

Incipit	Ünnep	TH
Laudes canens Davidicas	Ludmilla	TH IX
Laetitiae iubilo	Sigismundus	TH XI
O decus Trebnicie	Hedwig	TH II
Solaris dum volvitur	Hedwig	TH XV
Ortus de Polonia	Stanislaus	Sz
Dominus sedem gloriae	Anna	TH XI
Ista est speciosa[5]	BMV Suffr./Ass.	TH II, V, VII, Sz, LZ
O florens rosa	BMV	TH XI, XVI, XVII, XXIII

1. táblázat

E második réteg feltűnően nagy számban tartalmaz antifónákat, melyek feltehetően a cseh liturgikus énekhagyományból származnak, illetve azzal hozhatók közvetett vagy közvetlen kapcsolatba. Egyfelől olyan darabokról van szó, amelyek a cseh patrónusok tiszteletére készült tételciklusokból, zsolozsmákból származnak. E látványos elemek mellett vannak azonban a cseh rétegnek rejtettebb összetevői is: a bizonyosan cseh eredetű, a dél-csehországi Třeboň (Wittingau) ágostonos kolostorából származó TH XI traktátusban[6] találjuk például a *Iesus Christus noster* antifónát,[7] amely Simon és Tádé apostolok zsolozsmájának Magnificat-antifónája. Ez az összesen hét saját antifónát tartalmazó ciklus a cseh középkori liturgikus hagyomány része, azt kizárólag cseh forrásokban találjuk, s a legkorábbi fennmaradt forrásoktól kezdve a cseh *proprium de sanctis* jellegzetes pontjai közt tarthatjuk számon.[8]

Hasonló helyzetű a TH XXIII traktátus tonáriusában felbukkanó *Venite ad me omnes* antifóna (*3. kottapélda,* 1. sor).[9]

[5] Az európai zsolozsmakészlet három általánosan elterjedt *Ista est speciosa* kezdetű Mária-antifónát tartalmaz (*Ista est speciosa electa, Ista est speciosa inter filias Iherusalem, Ista est speciosa inter filias Iherusalem in cubilibus et hortis aromatum*). A Hollandrinus-hagyományban megjelenő *Ista est speciosa* azonban egyikkel sem azonos: a késő középkori *Ista est speciosa inter filias Iherusalem viderunt eam filiae Sion et beatissimam praedicaverunt et reginae faciem eius laudaverunt* antifónáról van szó, amellyel kizárólag közép-európai forrásokban találkozunk. Lásd a CANTUS adatbázis idevágó forrásait (CANTUS ID 202662). Vö. http://cantusdatabase.org. (2015. szeptember 25.).

[6] Czagány Zs. által gondozott kritikai kiadását lásd: *Traditio Iohannis Hollandrini Band IV: Die Traktate IX–XIV,* 145–225.

[7] A darab a TH XI traktátus tonáriusának 3. tónusú antifónapéldái közt szerepel. Vö. TH XI, f. 16r; kiadása *Traditio Iohannis Hollandrini Band IV: Die Traktate IX–XIV,* 214.

[8] Czagány Zsuzsa, *Corpus Antiphonalium Officii Ecclesiarum Centralis Europae III/B Praha (Sanctorale, Commune Sanctorum)* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2002), 161–162.

[9] TH XXIII, f. 375v; M. Bernhard és E. Witkowska-Zaremba által gondozott kritikai kiadását lásd: *Traditio Iohannis Hollandrini Band VI: Die Traktate XXII–XXVI, Ladislaus de Zalka und Szydlovita* [...], 94.

Incipit	Regionális hagyomány	Hollandrinus-hagyomány
Adonay Domine	Közép-Európa	TH XVI, XXIV[10]
Cognoscimus Domine	Közép-Európa	TH XXIII
Gaudent in caelis	lengyel források	Sz
Ingressa Agnes	ferences hagyomány	TH VII
Iste cognovit	Közép-Európa	TH XI, XVI, XXI, XXIII
Malos male	Nyugat-Európa	TH XX
Media vita	cseh források	TH III, XI, XXIII[11]
Nos scientes	Közép-Európa	TH II, V, IX, XVII, XXIII[12]
Qui venturus est	Közép-Európa[13]	TH XI, XXIII, XXIV
Stans retro	Közép-Európa	TH III, XI
Vigila super nos	Közép-Európa	TH II, V, XI, Sz

2. táblázat

Az európai gregoriánumban ez a szövegkezdet egy klasszikus első tónusú antifónát jelez, amelyet korlátozott számú lengyel, magyar és cseh forrásban találunk, többnyire a Vízkereszt utáni idő evangéliumi antifónáinak sorában (*3. kottapélda,* 2. sor). A cseh zsolozsmahagyományban azonban a *Venite ad me omnes* – hosszabb szöveggel – egy késő középkori, a gregorián új stílusában komponált 6. tónusú darab, amely megszokott liturgikus helyén kívül *Mátyás* apostol *Ave lux et decus* kezdetű cseh históriájában is helyet kapott (*3. kottapélda,* 3–4. sor).[14] A TH XXIII traktátusban a 6. tónust szemléltető dallampéldák közt megjelenő antifóna

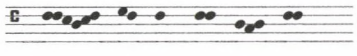
[10] Mindkét Hollandrinus-traktátus az antifóna jellegzetes közép-európai 3. tónusú variánsát tartalmazza. Vö. *Traditio Iohannis Hollandrini Band VIII,* Index Cantuum/Antiphonen/Adonay Domine (előkészületben).

[11] Az antifónát a föltüntetett traktátusokon kívül TH XV, XVI, XXI és Sz is tartalmazza, a cseh liturgikus forrásokra jellemző változat azonban csak TH III, XI és XXIII példaanyagában jelenik meg. Vö. *Traditio Iohannis Hollandrini Band VIII,* Index Cantuum/Antiphonen/Media vita (előkészületben).

[12] A fölsorolt traktátusokban megjelenő dallam az antifóna 4. tónusú közép-európai változatával egyezik. Vö. *Traditio Iohannis Hollandrini Band VIII,* Index Cantuum/Antiphonen/Nos scientes (előkészületben).

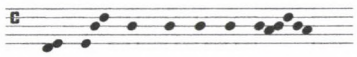
[13] Az antifóna számos délnémet és cseh forrásban megjelenik, lengyel és magyar területen azonban ismeretlen.

[14] A Mátyás-zsolozsma történeti hátteréről és változatairól lásd Czagány Zsuzsa, „Prágai tételek Trierben vagy trieri tételek Prágában? Mátyás apostol középkori históriája", in *Zenetudományi Dolgozatok 2006–2007,* szerk. Sz. Farkas Márta (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2007), 9–17; uő, „Historia sancti Mathiae apostoli – Wege eines spätmittelalterlichen Reihenoffiziums zwischen Prag und Trier", in *International Musicological Society Study Group 'Cantus Planus'. 13th Meeting 2006, Niederaltaich, Germany,* ed. Barbara Haggh – László Dobszay (Budapest: Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences, 2009), 143–156.


TH XXIII, f. 375v

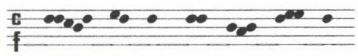
Ve- ni- te ad me o- [mnes]

Dominica V post Epiphaniam


MMMA 1185

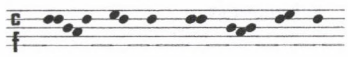
Ve- ni- te ad me o- mnes

Mathiae ap.


Pra-10, f. 292r

Ve- ni- te ad me o- mnes

Mathiae ap.


Pra-22, f. 254v

Ve- ni- te ad me o- mnes

3. kottapélda. Venite ad me omnes

a *Venite ad me omnes* e *cseh* változatával azonos, s ezáltal a Corpus Hollandrinum lokális rétegébe illeszthető.

Hasonló jelentést tulajdoníthatunk az általánosan ismert antifónák (például *Ite dicite Iohanni, Iubilate Deo, In loco pascue, Sic eum volo, Laus et perennis gloria*) azon dallamvariánsainak, amelyek a cseh forrásokra jellemző zenei alakban bukkannak fel a TH III, IX, XI és XXIII traktátusok példaanyagában. Különösen feltűnő a *Iubilate Deo* antifóna a lengyel TH IX traktátusban. Ez a krakkói egyetem vonzáskörében keletkezett zeneelméleti jegyzet[15] ugyanis nem az antifóna lengyel variánsát tartalmazza (*4. kottapélda,* 2–3. sor), hanem a cseh változatot (*4. kottapélda,* 1. sor).[16]

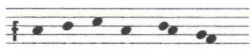
A fölsorolt esetekben az elméleti korpusz egyedi, egy-egy traktátusban elszigetelten felbukkanó darabjairól volt szó, a Traditio Hollandrini zenei példaanyagának késői regionális bővítményeiről, melyek az elméleti kompendiumok és mindenkori liturgikus-zenei környezetük közvetlen kapcsolatáról tanúskodnak.

Más kérdéseket vetnek föl azok az antifónák, melyek az előzőkkel ellentétben a korpusz több traktátusában szignifikáns variánsokban fordulnak elő. Áttekintésük-

[15] Papp Ágnes és Christian Berktold által gondozott kritikai kiadását lásd: *Traditio Iohannis Hollandrini Band IV: Die Traktate IX–XIV,* 2–80.

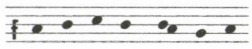
[16] Az 1. táblázatban felsorolt, a cseh Ludmilla-offíciumból származó és ugyancsak egyedül a TH IX traktátusban előforduló *Laudes canens Davidicas* antifóna mellett a *Iubilate Deo* sajátos variánsa megerősíti azt a feltevésünket, hogy a lengyel traktátus cseh mintapéldány alapján készült.

„cseh" variáns



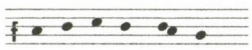
TH IX, f. 12r; Pra-22, f. 13v

„lengyel" variáns I



Wro-503, f. 42v

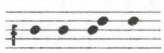
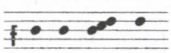
„lengyel" variáns II



Kra-47, f. 122v

4. kottapélda

kel és elemzésükkel kettős célt érhetünk el: egyfelől föltárhatjuk a traktátusok belső filiációs hálóját, másfelől pedig a szövegközpontú filológiai kutatás eredményeit a dallamkutatás eredményeivel egészíthetjük ki. Ezzel pontosíthatjuk azt az ugyan helytálló, ám túl általános megállapítást, mely szerint a Hollandrinus-traktátusok zenei példái a közép-európai (pentaton) gregorián dialektus vonásait hordozzák. Ebben a csoportban is a cseh variánsok ragadhatók meg a leghatározottabban. A jellegzetes cseh dallamváltozatok következetesen jelennek meg a TH III, XI és XXIII, valamint – valamivel kevesebb következetességgel – a TH XVI és XXI traktátusok példáiban. A dallami megoszlást jól mutatja az *Inclinavit Dominus* antifóna nyitószakasza (lásd *3. táblázat*): A délnémet–osztrák, lengyel és magyar liturgikus forrásokra jellemző tercugrásos kezdést (1. oszlop) a TH XVI, XIX, XXIV és Sz traktátusok, míg a cseh dallamhagyományban meggyökerezett szekundlépéses indítást (2. oszlop) a TH III, XI, XXI és XXIII traktátusok tartalmazzák.

közép-európai variáns	**cseh variáns**
TH XVI, XIX, XXIV, Sz	TH III, XI, XXI, XXIII
	
In-cli- na- vit	In-cli- na- vit
MMMA V 1016 Vor-287, f. 28v Wro-503, f. 38v	Pra-10, f. 86r Pra-22, f. 3v Pra-23, f. 29r

3. táblázat. Inclinavit Dominus

3. Annak ellenére, hogy a zenei hátországhoz, azaz a liturgikus énekgyakorlathoz igen különbözőképpen viszonyultak, az eddig tárgyalt „elméleti" antifónáknak és antifónacsoportoknak mindig megvolt a „gyakorlati" megfelelőjük a liturgikus forrásokban. A Corpus Hollandrinum tételkészletében azonban – némi óvatossággal – egy harmadik antifónaréteget is elkülöníthetünk, amelyről úgy véljük, minden eddigivel szemben kizárólag elméleti alapokon nyugszik, azaz semmiféle közvetlen praktikus előzményre, forrásra, párhuzamra nem vezethető vissza. Egyrészt (a) olyan énektételekről van szó, amelyek gyakorlati háttere (ha volt egyáltalán) elmosódott, és igen nehezen rekonstruálható, másrészt (b) olyanokról, amelyek szemlátomást semmiféle kapcsolatban nem állnak a gregoriánum késő középkori énekgyakorlatával.

(a) Az első antifónacsoport összehasonlító, a liturgikus és az elméleti forrásokban párhuzamosan végzett vizsgálatával egy archaikus, a korai délnémet tónáriusokban még kitapintható, a késő középkor közép-európai énekgyakorlatában azonban már felismerhetetlen dallamhagyomány nyomait tárhattuk föl. Példaként a *Laudabo Deum/Dominum meum*[17] antifónát említhetjük, amely a TH XIX traktátus tónáriusában a 4. tónusú, *E*-n kezdődő példák közt szerepel.[18] A teljes európai hagyományban ezzel szemben a darab *F*-en indul, amint azt a TH III traktátus is megerősíti.[19] Az *E*-iníciumra egyedül Bamberg-Michelsbergi Frutolfus apát 1100 körül írt tónáriusa utal.[20] A *Laudabo Deum*-ot Frutolfus hangsúlyozottan a *deuterus plagalis* „Hypatemeson E" kezdőhangú antifónái közt helyezte el. Feltételezhetjük tehát, hogy a TH XIX traktátusban megjelenő *E*-kezdetű változat az antifóna korai megjelenési formájának anakronisztikus maradványa.

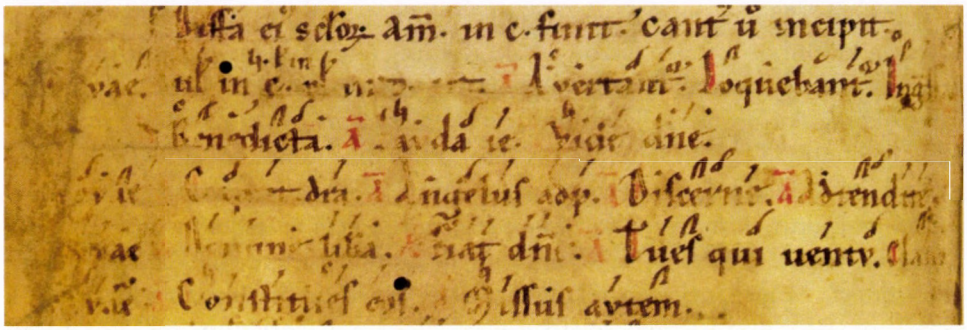
A Hollandrinus-hagyományhoz tartozó késő középkori elméletírás tónáriusa a zsoltárvégződések (azaz: *differentiák*) és a hozzájuk tartozó antifóna-kezdőhangok és -incipitek ismertetésénél jellemzően gyakran tartotta magát archaikus, a teóriában az ezredforduló táján kikristályosodott osztályozási módhoz, s alkalmazott hozzájuk ennek megfelelően régen megrögzült példaanyagot. Ez azzal járt együtt, hogy zenei példái a korabeli gyakorlattal összevetve életidegennek bizonyultak;

[17] MMMA V 4122.

[18] „Unde cantu inceptio in E finali vel eciam in F finali, servans debitum ascensum vel descensum, assignandus erit tonus capitalis. Exemplum primi, ut hac antiphona: *Laudabo deum meum* [...]" (Ha az ének E-n vagy F-en kezdődik, s akár emelkedik, akár ereszkedik, a *tonus capitalis* [a fődifferentia] a hozzárendelendő. Az elsőre példa a *Laudabo deum meum* antifóna.) TH XIX, f. 45v, 56r. Vö. *Traditio Iohannis Hollandrini Band V,* 338, 349.

[19] „Vel [cantus quarti toni] incipit in F finali, ut hic." (Vagy a negyedik tónusú ének F-en kezdődik, mint ez.) TH III, f. 81v. Vö. *Traditio Iohannis Hollandrini Band II,* 369.

[20] FRUT. ton., f. 49v–50r. Cölestin Vivell, *Frutolfi Breviarium de musica et Tonarius,* Akademie der Wissenschaften in Wien, Philosophisch-historische Klasse, Sitzungsberichte, 188. Band, 2. Abh. (Wien: Alfred Hölder, 1919), 142–143. A zeneelméleti traktátusok rövidítéseiben a Lexicon Musicum Latinum által kialakított jelölésrendszert követjük, lásd: Michael Bernhard (Hrsg.), *Lexicon Musicum Latinum Medii Aevi. Wörterbuch der lateinischen Musikterminologie des Mittelalters bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts. 1. Faszikel Quellenverzeichnis,* 2. bővített kiadás (München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 2006).



1. kép. Bam-23, f. 160v

bizonyos antifónák aránytalanul nagyobb súlyt kaptak, illetve a zsolozsmakódexekből ismeretlen alakban kerültek lejegyezésre.

Különösen tanulságosak ebből a szempontból a 7. tónusú, *c*-re, illetve *h*-ra végződő differentiákhoz[21] kapcsolódó antifónák. Ősformáik, majd végleges alakjaik végigkövethetők a korai délnémet tónáriushagyománytól[22] egészen a Hollandrinus-traktátusokig. Ez a két, *c*-, illetve *h*-végű differentia olvasható a Bamberg lit. 23-as jelzetű antifonále tónáriusában[23] a lapszélen, a hozzájuk tartozó antifónák velük egyvonalban a főszövegben. A *c*-differentiával álló antifónák tehát:[24] *Avertantur, Loquebantur, Benedicta, Lauda Jerusalem, Vide Domine;* a *h*-differentiához tartozók pedig: *Constitues, Missus autem* (*1. kép*).

A két zsoltárvégződés és a hozzájuk rendelt antifónák e jól behatárolt csoportjai az elméleti rendszerezésekben évszázadokra állandósultak. Frutolfusnál és Johannes (Cotto) Affligemensisnél[25] éppen úgy találjuk őket, mint a Traditio Hollandrini traktátusaiban.[26] Az emelkedő incipitű antifónadallamok szerveződtek az egyik –

[21] Ami e zsoltárkadenciák dallamait illeti: a 7c1 és 7b szám-betű kombinációkkal rövidített differentiákról van szó, lásd MMMA V, 121*.

[22] TON. Mett.: „Diffinitio X–XI" (Walther Lipphardt, *Der Karolingische Tonar von Metz,* Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen, Heft 43 [Münster: Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1965], 48–49.); FRUT. ton. (f. 59v): „Differentia secunda, Differentia tertia" (Vivell, *Frutolfi Breviarium,* 161–162.); Bam-23, f. 160v.

[23] Vö. Michel Huglo, *Les Tonaires, Inventaire, Analyse, Comparaison* (Paris: Société Française de Musicologie, 1971), 258. (A tónárius a kézirat végén található, a 159v-n kezdődik).

[24] Ezekhez magyarázó szöveg is tartozik: „Differencia eius seculorum amen in C finitur. Cantus vero incipit vel in C vel in H [...]" (Ez a *Saeculorum amen* differentia c-re végződik. Az ének pedig vagy c-vel, vagy h-val kezdődik [...]) (f. 160v).

[25] IOH. COTT. ton. Lásd J. Smits van Waesberghe (ed.), *Iohannis Affligemensis: De Musica cum Tonario,* Corpus Scriptorum de Musica, Vol. 1 (Rome: American Institute of Musicology, 1950), 191–192.

[26] *Traditio Iohannis Hollandrini Band II,* 271–272, 378; *Traditio Iohannis Hollandrini Band III,* 156–157; *Traditio Iohannis Hollandrini Band IV,* 79–80; *Traditio Iohannis Hollandrini Band V,* 68–69, 135, 233, 354, 475; *Traditio Iohannis Hollandrini Band VI,* 96, 222–224, 397, 534, 700.

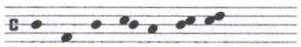
FRUT. ton. (cca 1100)	Differentia secunda ultimam Saeculorum amen syllabam primum in diapente superius ponit, sed mox per flexam in tonum inferiorem reclinat; cantum vero adhuc semitonio inferius hoc est in medio diapente inchoat. (A második differentia a *Saeculorum amen* utolsó szótagját kvinttel magasabbra teszi [*d*], de hamarosan flexával egy egész hangnyit lehajlik [*c*]; az ének pedig félhanggal mélyebben, a kvint közepén [*h*] kezdődik.)
	Differentia tertia sicut et praecedens tertio a finali loco cantum incipit, ubi et Saeculorum amen finit. (Mint a megelőző differentia, a *Saeculorum amen* záróhangjáról [*h*-ról] kezdi az éneket.)
IOH. COTTO ton. (s. 12)	Differentia secunda recipit antiphonas a paramese gradatim ascendentes [...] (A második differentia olyan antifónákat vesz fel, amelyek *h*-ról fokozatosan emelkednek...)
	Differentia tertia recipit antiphonas a paramese per ditonum cadentes [...] (A harmadik differentia olyan antifónákat vesz fel, amelyek a *h*-ról nagytercet esnek...)
TH II (s. 15/m)	Hec autem differentia habet duas litteras iniciales, scilicet ·b· et ·c· acutas. Continet enim antifonas in ·c·solfaut inchoantes sive surgentes sive cadentes [...] Continet enim antifonas in ·b·fa·h·mi inchoantes, et a ·b·fa·h·mi non cadentes, sed surgentes, ut patet sic [...] (Ennek a differentiának két kezdőhangja van, h és c. Éspedig olyan antifonákat tartalmaz, amelyek c-n kezdődnek, vagy ereszkedve, vagy emelkedve [...] És h-ról kezdődő antifonákat is tartalmaz, h-ról nem ereszkedőket, hanem emelkedőket, ahogyan a példából látszik [...])
	Hec autem differencia habet unam litteram inicialem, scilicet ·h· acutum. Continet enim antiphonas in b·fa·h·mi inchoantes et a b·fa·h·mi non surgentes, sed cadentes per ditonum in ·G·solreut [...] (Ennek a differentiának egy kezdőhangja van, a h. Éspedig h-ról kezdődő antifonákat tartalmaz, amelyek h-ról nem emelkednek, hanem ereszkednek, nagytercet a G-re [...])

4. táblázat

a *c*-differentia –, az ereszkedő incipitűek a másik – a *h*-differentia – mellé. Utóbbira pedig előírásszerűen az antifóna *h*-kezdőhangja következett (lásd a *4. táblázat*ba foglalt idézeteket).

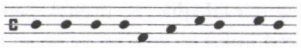
A hagyomány szerinti osztályozáshoz a klasszikus antifónakínálatból válogattak a Traditio Hollandrini tónáriusai. A *c*-végű differentiát majdnem csupa *c*-iníciumú dallammal mutatták be: *Benedicta filia, Dixit Dominus, Clamaverunt, Omnis spiritus, Quo progrederis, Lauda Jerusalem.* A másik, a *h*-differentia esetében már Frutolfus küzdött a megfelelő példaanyag hiányával;[27] a *h*-inícium illusztrálására mindössze öt antifóna állt rendelkezésére: *Constitues eos, Missus*

[27] FRUT. ton. f. 59v–60r (Vivell, *Frutolfi Breviarium,* 162).



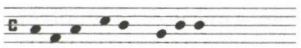
Missus autem in furnum

Zwie, f. 149r



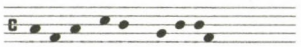
Semen ceci-dit in terram bonam

Zwie, f. 63v



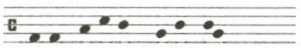
Mirifi-cavit Dominus

a TH III, IX, XXIII, XXIV, LZ, Sz tonáriusai[28]



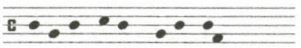
Mirifi-cavit Dominus

Aug-4305, f. 186v



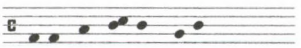
Miri- ficavit Dominus

ferences kódexek (MMMA V 7243; Fr-2, f. 217v)



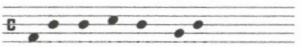
Miri-fi-cavit Dominus

MMMA V 7243



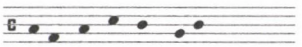
Redemptionem misit

MMMA V 7244; Pra-10, f. 47r; Ein-611, f. 21v[29]



Redemptionem misit

Pra-XIV-13, f. 28r



Redemptionem misit

a TH II, III, V, VII, XV, XVI, XIX, XXI, XXIV, LZ, Sz, Ton. Vratisl. tonáriusai[30] és cseh–lengyel források[31]

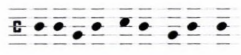
5. kottapélda

[28] Vö. *Traditio Iohannis Hollandrini Band VIII,* Index Cantuum/Antiphonen/Mirificavit (előkészületben).

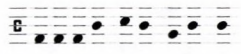
[29] Ugyanez a variáns olvasható számos további délnémet zsolozsma-kéziratban, vö. CANTUS ID 004587.

[30] Vö. *Traditio Iohannis Hollandrini Band VIII,* Index Cantuum/Antiphonen/Redemptionem misit (előkészületben).

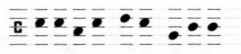
[31] Lengyel zsolozsmaforrások: Wro-503, f. 18v; Kielce-1, f. 12r; Kra-47, f. 52v; Wal, p. 59; Płock-11, f. 5r; Łask-1, f. 1r. Cseh zsolozsmaforrások: Pra-23, f. 14v, HK-4, f. 34v.


MMMA V 7247[32]

Constitues eos principes


Wro-503, f. 219r

Constitues eos principes


Kra-48, f. 210r

Constitues eos principes

6. kottapélda

autem,[32] *Mirificavit, Redemptionem misit, Semen cecidit.*[34] A kései tóniusok írói is szembesültek ezzel a problémával. A középkor végére a szóba jöhető néhány antifóna a régió énekgyakorlatában részben olyan variánsokban élt, amelyek nem voltak alkalmasak a *h*-inícium illusztrálására (*5. kottapélda*). A példaanyag a Hollandrinus-tóniusok leírásának idejére mindössze három antifónára redukálódott: *Mirificavit, Redemptionem, Constitues eos.*

A három állandósulni látszó dallampélda közül csak a Mindenszentek ünnepére való *Mirificavit Dominus* antifóna volt az, amelynek Közép-Európára jellemző variánsa megegyezett az elméleti tóniusba bejegyzett dallamalakkal.

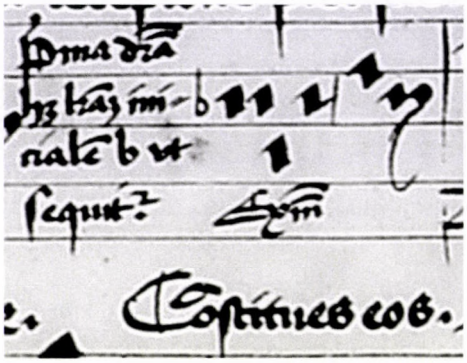
A második antifóna, a traktátusokban leggyakrabban – éspedig *h* kezdőhanggal – idézett *Redemptionem misit* viszont már jellemzően nem *h*-ról, hanem *G*-ről kezdődött az egész délnémet régióban és másutt is Közép-Európában. Ettől gyökeresen eltérő képet mutat viszont a lengyel és a cseh gyakorlat, amely így egybecseng a Traditio Hollandrini példaanyagával. Az itt megjelenő, a középkori rendszerezésnek megfelelő dallamváltozatot (*h*-ról!) tehát végső soron meríthették közvetlen környezetük dallamhagyományából is az értekezések leírói.

Végül a *Constitues eos* antifónánál (*6. kottapélda*) az eredeti *hGh* kezdőformula az idők során *cac* iníciummá változott erőteljes pentatonizáló átértelmezés eredményeképpen. Ha a traktátusírók tartani akarták magukat a teória betűjéhez, nem írhatták le az antifóna ez utóbbi, a praxisukban létező incipitjét. Nyilván észlelték a diszkrepanciát az írott és az énekelt változat között; másképpen nem magyarázhatjuk a TH XVII lejegyzőjének különös próbálkozását a transzponálásra (*b*-vel

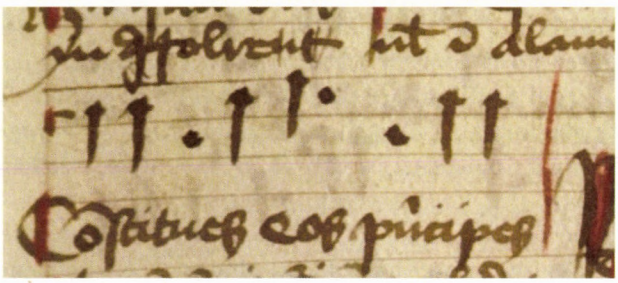
[32] Ugyanígy a délnémet antifonálékban (vö. a CANTUS adatbázis adataival), valamint a 33. lábjegyzetben idézett cseh forrásokban. Eddig egyetlen lengyel adat: BCrac, f. 231v.

[33] CANTUS ID 003791.

[34] Ezzel a szöveg- és dallamincipittel két antifóna is ismert (CANTUS ID 004859, 004860; MMMA V 8186, 8187), amelyek a középkori források túlnyomó részében nem 7., hanem 8. tónusúak.



2. kép. TH XVII (1), f. 57r



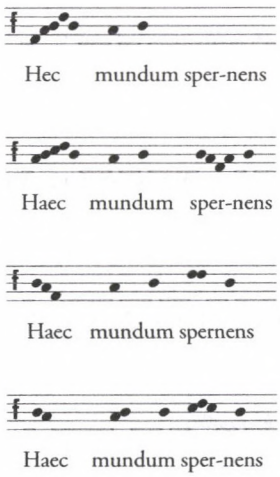
3. kép. TH XXIV (1), f. 11ra

kezdődő incipit; *2. kép*),[35] vagy a TH XXIV-es tanácstalankodását a *h*-differentia elhagyása és egy végül is hibás lejegyzés körül (*3. kép*).[36] Utóbbi egyébként a krakkói antifonále ritka dallamvariánsával esik egybe.

(b) A Hollandrinus-korpusz gazdag példakészletében felbukkannak olyan önállósult tételek, amelyek látszólag valamely gregorián műfaj körébe tartozhatnának, a valóságban azonban elméleti konstrukciók, melyek bizonyos jelenségek „modellezése", illusztrálása céljából jöttek létre. Ez az eljárás, amely az énekeket elméleti törvényszerűségek szerint módosítja, sőt a dallamhangokhoz is hozzányúl a teoretikus magyarázat kedvéért, a traktátusokban különböző szinteken ragadható meg. A Hollandrinus-korpusz antifónapéldáinak beható vizsgálata némely esetben az énekek olyan alakját, olyan variánsait hozta napvilágra, amelyeknek nem találni megfelelőjét a gregorián hagyományban.

[35] TH XVII (1), f. 57r. Lásd még a kommentárt: *Traditio Iohannis Hollandrini Band V,* 245–246.

[36] TH XXIV (1), f. 11ra. Lásd még a kommentárt: *Traditio Iohannis Hollandrini Band VI,* 238–239.



7. kottapélda



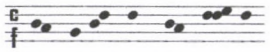
8. kottapélda

Néhány 2. tónusú, mély fekvésben (a *hexachordum grave* tartományában) – *G*-n vagy *A*-n (Γ-*ut*, *A*-ra) – kezdődő antifóna esetében különösen szembetűnő igazítást kényszerített ki a teória betűje.

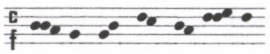
A TH VII tonáriusában az általánosan ismert és a gyakorlati forrásokban is megtalálható példák (*Fidelis sermo, Sicut lilium, Laudate Dominum*) közt szokatlan iníciummal jelenik meg a *Hec mundum spernens* antifóna (*7. kottapélda*). A Katalin-offícium Európa-szerte meglehetősen ritka tétele a közép-európai régióban különböző mikrovariánsokban terjedt el, ám a vizsgált liturgikus kéziratok egyikében sem szerepel a traktátus mély *A*-n kezdődő dallamváltozata.

Tisztán „elméleti" természetű a 2. tónusnak az a differentiája is (*8. kottapélda*), amelyet egyetlen liturgikus forrásban sem találunk, amely azonban a TH II, V, VII, XI traktátusok szerint a mély *G*-n (Γ-*ut*-on) kezdődő antifónákhoz társul. A traktátusok ugyanakkor nyomban beismerik, hogy ilyen mély kezdésű 2. tónusú antifónák valójában nem léteznek.[37] Egy elméleti környezetben létrehozott „fan-

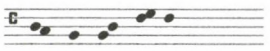
[37] Hec autem differencia tantummodo est asignanda, quando aliquis cantus 2^{i} toni incipitur in G gravi, id est in gammaut, cuius exemplum in antiphonis numquam invenitur [...]. [Ennek a differentiának a hozzárendelési módja, ha valamely 2. tónusú ének G gravis-on kezdődik, vagyis gammaut-on... erre példa az antifónák között sehol sincs ...]. Vö. TH II, f. 16r. *Traditio Iohannis Hollandrini Band II: Die Traktate I–III*, 243.



Általánosan elterjedt változat: MMMA V 5035



Ritka változat: Zwie, f. 11v; Ant. Kranj, f. 12r; Wro-503, f. 7v; BCrac, f. 16r[38]



Kontaminált változat: TH II, V, IX, XXIV, LZ

9. kottapélda

tom-differentiáról" van tehát szó, nem létező antifónákkal, vagy másképp fogalmazva: olyan antifónákkal társítva, melyek elméletben létezhetnének, a valóságban azonban hiába keressük őket.[39]

A részletezett esetekben tisztán elméleti, akadémikus vagy virtuális variánsokról beszélhetünk. A dallamok bizonyos elméleti jelenségek, folyamatok látványosabb szemléltetését szolgálták: meg kellett felelniük a támasztott elméleti kritériumoknak. A traktátusírók nem riadtak vissza attól, hogy e cél érdekében „csalásra" vetemedjenek: a dallamalakokat kiigazítsák, módosítsák, vagy – ha minden kötél szakad – saját maguk találják ki.

Ezen „álvariánsok" különleges példái azok az antifónák, amelyek „félreértések" folyamatában születtek, s mint torz képződmények, szövegi vagy zenei kontaminációk keltek önálló életre a Hollandrinus-féle traktátushagyomány kebelében.

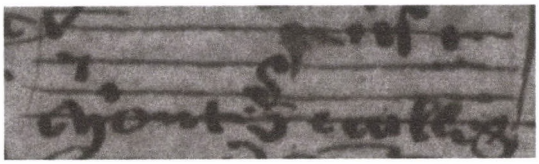
A *Montes et omnes colles* antifóna[40] esetében például először vaskos hibára gyanakodhatnánk, olyan félreértésre, amely a nem eléggé értő, mechanikus másolás következménye (*9. kottapélda*). A korpusz öt tonáriusában (TH II, V, IX, XXIV, LZ) közölték következetesen és egybehangzóan ennek az 5. tónusú antifónának azt a „traktátusvariánsát", amely szövegében átváltott egy 1. tónusú antifónára (*Montes et colles*[41]), így az eredeti 5. tónusú dallamot csak némi rövidítéssel tudta visszaadni. Az így keletkezett, szövegében két ádventi laudes-antifónát kontaminálo „álvariáns" érdekessége, hogy a dallamnak egy Európa-szerte igen

[38] Ezekkel megegyezően: TH XXIII, f. 375r. Vö. *Traditio Iohannis Hollandrini Band VI,* 90.

[39] A gyakorlati valóság és a teoretikus igény közti ellentétet a traktátus lejegyzői is érzékelték, hiszen beismerték, hogy a szóban forgó zsoltárdifferentia csupán *ex usu,* s nem pedig *ex arte* létezik: (...) *iste tonus nullam differenciam habet in cantu antiphonarum quam officiorum secundum artem, secundum tamen usum potest ei talis differencia asignari, ut sic.* Vö. TH II, f. 16r. *Traditio Iohannis Hollandrini Band II: Die Traktate I–III,* 243.

[40] Vö. *Traditio Iohannis Hollandrini Band VIII,* Index Cantuum/Antiphonen/Montes et omnes colles (előkészületben).

[41] MMMA V 1163.



4. kép. TH IX, f. 12v

ritka változatát mutatja fel. Ebben a változatban a harmadik szótagon megfigyelhető tercugrás terccel mélyebbre kerül. A zavar jól felismerhető a Traditio Hollandrini IX-es traktátusában, ahol a notátor a kottázáskor nyilvánvalóan hezitált; bizonytalankodott, hova helyezze el a tercugrást megjelenítő pes-t (*4. kép*).

✧

Miként jellemezhetjük hát mindezen tudás birtokában a Corpus Hollandrinum gyakorlati-zenei hátországát? A kezdetben fölállított hipotézis, mely szerint a traktátusokban-tonáriusokban felhasznált példadallamok bizonyosan nem a késő középkori *cantus planus* egységes, zárt, adott helyi vagy térségi hagyományához köthető tételkészletéből merítettek, igazolást nyert. Nyilvánvaló, hogy sokrétű zenei anyagról van szó, amely a zeneelméleti hagyomány elválaszthatatlan részeként, annak törvényszerűségeihez idomulva fejlődött, s amely ugyanakkor számtalan szállal kötődött a késő középkori gregorián énekgyakorlathoz.

Az immanens elméleti hagyomány, amely nem kapcsolódik a mindenkori helyi gyakorlathoz, sőt annak gyakran ellentmond, benne a különösen tanulságos archaikus antifónákkal és azok kései változataival a közös alaprétegben ragadható meg a leglátványosabban. Ezzel szemben a számos traktátusban megjelenő egyedi darabok, szétszórtságuk ellenére is a késő középkori regionális zsolozsmahagyomány homogén rendjébe illeszkednek. Külön kiemelhetjük a cseh, illetve cseh–lengyel befolyást, amely nemcsak a tételválasztásban, hanem a konkrét dallamvariánsok és mikrovariánsok szintjén is megmutatkozik. Az egyes kéziratokban lejegyzett dallamváltozatok arra utalnak, hogy néhány esetben a traktátusok nagyon is tudatosan igazodtak közvetlen környezetük énekszokásaihoz.

Külön figyelmet érdemelnek azok az antifónák, melyek kizárólag az elméleti korpuszon belül hagyományozódtak. Éppen ezek esetében látjuk szükségesnek és indokoltnak a legapróbb részletekig hatoló szondaszerű elemzést, hiszen csak ily módon dönthetjük el, vajon létük hátterében másolói hiba, egy régi szabály hibás értelmezése vagy a késő középkori gregorián praxis helyi elemeinek beszűrődése áll.

A Hollandrinus-féle korpusz, mint a késő középkori zeneelméleti gondolkodás és tanítás, ha nem is monumentális, de bizonyos értelemben teljességre törekvő összefoglalása, a maga zenei-paleográfiai esendőségével, de mégis komplex zenetör-

téneti hátterével immár nemcsak a szövegkritikai és szövegtörténeti vizsgálatoknak, hanem az elsődleges zenetörténeti kutatásnak is tanulságos, újszerű és kihívásokban gazdag terepe.

Forrásjegyzék

I. A tanulmányban idézett Hollandrinus-traktátusok és forrásaik[42]

Sziglum	Források	Proveniencia
TH II	Tractatus ex traditione Hollandrini London, British Library (GB-Lbl), add. 34200.[43]	Szilézia (?)
TH III	Tractatus ex traditione Hollandrini Wien, Österreichische Nationalbibliothek (A-Wn), Cod. 4774.[44]	Prága
TH V	Tractatus ex traditione Hollandrini (1) Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz (D-B), Mus. ms. theor. 1590; (2) München, Bayerische Staatsbibliothek (D-Mbs), clm 30056; (3) München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 4387.	Németország (1) Augsburg (2) Németország (3)
TH VII	Tractatus ex traditione Hollandrini Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka (PL-WRu), IV Q 37.	Szilézia (Wrocław?)
TH IX	Tractatus ex traditione Hollandrini Kraków, Biblioteka Jagiellońska (PL-Kj), ms. 1859.	Krakkó (?)
TH XI	Tractatus ex traditione Hollandrini Praha, Národní knihovna České republiky (CZ-Pu), I. G. 1.	Dél-Csehország / Třeboň
TH XVI	Tractatus ex traditione Hollandrini Praha, Archiv Pražského hradu, Fond Knihovna Metropolitní kapituly (CZ-Pak), Cod. N LI.	Csehország
TH XVII	Tractatus ex traditione Hollandrini (1) Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek (D-W), Cod. 696 Helmst.; (2) Salzburg, St. Peter (A-Ssp), a. VI. 44.	Németország (1) Melk (2)
TH XIX	Tractatus ex traditione Hollandrini London, British Library, Arundel 299.	Németország v. Ausztria

[42] A jegyzék föltünteti az általunk idézett Hollandrinus-traktátusok forrásadatait és feltételezett provenienciáját. A traktátusok jelölése, illetve számozása a *Traditio Iohannis Hollandrini* összkiadásban alkalmazott rendszerhez igazodik. Minden egyéb, a szövegek korára, szűkebb eredetére, környezetére, hagyományozására vonatkozó információ az összkiadás megfelelő köteteiben, az egyes traktátusok kritikai kiadását megelőző kommentár-fejezetekben olvasható.

[43] Korábbi kiadása: Charles-Edmond-Henri de Coussemaker, *Scriptorum de musica medii aevi nova series, Tomus III* (Paris, 1864–1876), 416a–462b (= Anonymus XI).

[44] Korábbi kiadása: Johann Amon, *Der „Tractatus de musica cum glossis" im cod. 4774 der Wiener Nationalbibliothek,* Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft, II/3 (Tutzing: Schneider, 1977).

TH XX	Tractatus ex traditione Hollandrini (1) Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Theol. lat. qu. 74; (2) Erfurt, Universitäts- und Forschungsbibliothek (D-EFu), CE 8° 20.	Szczecin (1) Erfurt (2)
TH XXI	Tractatus ex traditione Hollandrini München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 30059.	Nürnberg
TH XXIII	Tractatus ex traditione Hollandrini Eichstätt, Universitätsbibliothek (D-Eu), cod. st 685.	Eichstätt[45]
TH XXIV	Tractatus ex traditione Hollandrini (1) Kassel, Universitätsbibliothek, Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel (D-Kl), 2° ms. math. 31; (2) Erlangen, Universitätsbibliothek (D-ERu), cod. 496.	Fritzlar (1) Heilsbronn (2)
LZ	Tractatus ex traditione Hollandrini Esztergom, Főszékesegyházi Könyvtár (H-Efkö), II 395.[46]	Sárospatak
Sz	Tractatus ex traditione Hollandrini Gniezno, Archiwum Archidiecezjalne, Biblioteka Katedralna (PL-GNd), 200.[47]	Krakkó
TON. Vratisl.	Tonarius Vratislaviensis Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, IV Q 81.	Szilézia (Głogów)

II. A tanulmányban idézett egyéb elméleti források

FRUT. ton.	Frutolfus: Tonarius (ante 1103)	München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 14965b[48]
IOH. COTTO ton.	Iohannes dictus Cotto sive Affligemensis: Tonarius (c. 1100)	J. Smits van Waesberghe (ed.), *Iohannis Affligemensis: De Musica cum Tonario,* Corpus Scriptorum de Musica, Vol. 1 (Rome: American Institute of Musicology, 1950)
TON. Mett.	Tonarius Mettensis (ante 869)	Metz, Médiathèque (F-ME), ms. 351[49]

[45] Az eichstätti domonkos kolostorban lejegyzett traktátus bizonyosan cseh mintapéldány alapján készült. Vö. *Traditio Iohannis Hollandrini Band VI,* 30.

[46] Korábbi kiadása: Bartha Dénes, *Szalkai érsek zenei jegyzetei monostor-iskolai diák korából (1490),* Musicologia Hungarica, I (Budapest: Magyar Nemzeti Múzeum, 1934).

[47] Korábbi kiadása: Walter Gieburowski, *Musica magistri Szydlovite. Ein polnischer Choraltraktat des XV. Jahrhunderts und seine Stellung in der Choraltheorie des Mitttelalters* [...]. Posen: St. Adalbert-Druckerei, 1915).

[48] Vö. RISM B/III/3, 127–8. Digitalizált változata: http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/bsb00005842/images/index.html?id=00005842&fip=eayayztsewqxdsydxdsydsdasewqqrsxssdas&no=21&seite=101 (2015. szeptember 21.)

[49] Walther Lipphardt, *Der Karolingische Tonar von Metz,* Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen, Heft 43 (Münster: Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1965).

III. A tanulmányban idézett liturgikus források

Ant.Kranj	Antiphonale I–II ecclesiae parochialis urbis Kranj (1491)	Ljubljana, Nadškofijski arhiv (SI-Lna), 18, 19.
Aug-4305	Antiphonale OSB (Augsburg, St. Ulrich und Afra, 1459)	München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 4305.
Bam-23	Antiphonale Bambergense cum tonario (s. 12/ex)	Bamberg, Staatsbibliothek (D-Bas), Msc. lit. 23.
BCrac	Breviarium notatum Cracoviense (Dębno, 1375)	Prešov, Štátna vedecká knižnica (SK-PREsvk), sine sign.
Cam-38	Antiphonale (Cambrai, 1230–1250)	Cambrai, Bibliothèque municipale (F-CA), 38.
Ein-611	Antiphonale (Einsiedeln, s. 14)	Einsiedeln, Kloster Einsiedeln, Musikbibliothek (CH-E), 611.
Fr-2	Antiphonale OFM (s. 13/14)	Fribourg, Bibliothèque des Cordeliers (CH-Fco), 2.
HK-4	Antiphonale (Hradec Králové, s. 15)	Hradec Králové, Muzeum Východních Čech (CZ-HKm), II A 4.
Kielce-1	Antiphonale (Kielce, 1372)	Kielce, Biblioteka Kapituły Katedralnej (PL-KIk), 1.
Klo-1010	Antiphonale (Klosterneuburg, s. 12)	Klosterneuburg, Augustiner-Chorherrenstift – Bibliothek (A-KN), 1010.
Klo-1011	Antiphonale (Klosterneuburg, s. 14)	Klosterneuburg, Augustiner-Chorherrenstift – Bibliothek, 1011.
Klo-1013	Antiphonale (Klosterneuburg, s. 12)	Klosterneuburg, Augustiner-Chorherrenstift – Bibliothek, 1013.
Kra-47	Antiphonale Cracoviense, pars de tempore (s. 15)	Kraków, Archiwum i Biblioteka Krakowskiej Kapituły Katedralnej (PL-Kk), ms. 47.
Kra-48	Antiphonale Cracoviense, pars de sanctis (1477)	Kraków, Archiwum i Biblioteka Krakowskiej Kapituły Katedralnej, ms. 48
Łask-1	Cantatorium de Łask (s. 16)	Kalisz, Archiwum Kolegiaty Wniebowzięcia NMP, ms. 1.[50]
Pra-2 Pra-10	Breviarium notatum Pragense (s. 14/2)	Praha, Knihovna Národního muzea (CZ-Pn), XV A 10.
Pra-4	Antiphonale (Kolín, s. 15/16)	Praha, Knihovna Národního muzea, XII A 21 (vol. II), XII A 22 (vol. I).
Pra-23	Antiphonale (Kutná Hora, 1470/1471)	Praha, Národní knihovna České republiky, XXIII A 2.
Pra-XIV-13	Antiphonale OSB (Prága, s. 14)	Praha, Národní knihovna České republiky, XIV B 13.

[50] Lásd a *Plainchant sources in Poland* weboldalt: http://cantus.edu.pl. (2015. szeptember 25.)

Vor-287	Antiphonale (Vorau/Salzburg, s. 14)	Vorau, Stiftsbibliothek (A-VOR), 287.
Płock-11	Antiphonale, pars de tempore (Płock, ante 1498)	Płock, Biblioteka Wyższego Seminarium Duchownego (PL-Płsem), ms. 11 (olim 35)
Wal	Antiphonale Waldenbergense (1495)	Wrocław, Archiwum Archidiecezjalne i Biblioteka Kapitulna (PL-WRk), Rps. 168.
Wro-503	Antiphonale (Wrocław, s. 14)	Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, R 503.
Zwie	Antiphonale (Zwiefalten, s. 12, 13/14)	Karlsruhe, Badische Landesbibliothek – Musikabteilung (D-KA), Aug. LX.

ZSUZSA CZAGÁNY – ÁGNES PAPP

Choralpraktische Voraussetzungen und Grundlagen der Traditio Iohannis Hollandrini

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

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

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

KISS GÁBOR

Quem celestis armonia...

Újabb adalékok egy Szt. István-alleluiához*

Rajeczky Benjamint különösen foglalkoztatták a liturgikus énekkincs területén egyfelől a helyi vagy egyéni kezdeményezések, másfelől a különféle dallamátvételek, kölcsönzések, újrafelhasználások. Az elsőben azokat a karakterisztikumokat vélte tetten érhetőnek, amelyekkel egy adott közösség, térség, nemzet hozzájárult az egyetemes hagyományhoz, a másikban pedig azokat a kulturális kapcsolatokat, kapcsolatrendszereket, amelyek befolyásolták a hagyományok alakulását. A kettő tulajdonképpen nem is választható el egymástól, ha meggondoljuk, hogy a gregorián ének területén az új produktumok milyen gyakran és milyen mértékben támaszkodtak korábbi előzményre (tágabb értelemben modellekre, típusokra, konkrétabban létező dallamokra és szövegekre). Éppen ezért azok a műfajok, amelyek késő középkori gyarapodása jelentős volt, különösen alkalmasak az átvételek, kölcsönzések, adaptálások vizsgálatára is. Rajeczky maga is előszeretettel foglalkozott az alleluia, a szekvencia, az ordinarium-dallamok műfajaival; talán nem véletlen, hogy az ezekről szóló fejezeteket ő írta a Magyarország Zenetörténete I. kötetébe.[1]

A helyi sajátosságok lelkes kutatásának részeként természetesen külön figyelmet szentelt a magyar szentek alleluiáinak, amelyeket magától értetődően magyar szerkesztésűnek tartott.[2] Az óvatos „szerkesztés" megfogalmazás indokolt, mert közöttük éppúgy találunk régebbi és újabb stílusú adaptációkat, részben vagy teljes egészében hazai kompozíciókat, átvételeket, dallam- és szövegcseréket stb. Szendrei Janka egy évvel később, 1989-ben a Zenetudományi Dolgozatokban immár lényegesen nagyobb forrásanyagra támaszkodva mutatta be a hazai alkotói megnyilvánu-

* Elhangzott a Rajeczky Benjamin halálának 25. évfordulójára rendezett zenetudományi konferencián az MTA BTK Zenetudományi Intézetében, 2014. november 13-án. A tanulmány az OTKA támogatásával készült (K 81763, NK 104426).

1 Rajeczky Benjamin (szerk.), *Magyarország zenetörténete I. Középkor* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1988).

2 Rajeczky, *Magyarország zenetörténete...*, 360–371.

lások széles skáláját a Szt. István-alleluiákon keresztül.[3] Tizenöt évvel később pedig ugyancsak ő rajzolt átfogó képet a hazai, immár nemcsak a szentekhez kapcsolódó alleluiák stílusvonásairól, összefüggéseiről, arról a szövevényes hálózatról, amelyben át- meg átjárják egymást a dallam- és szövegváltozatok, az egymástól alig-alig megkülönböztethető adaptációk, s a hasonló dallammotívumok szótárából épülő, mégis különböző arculatú tételek.[4]

Különös helyet foglal el ebben a hálózatban az Ulászló-graduale[5] néhány magyar vonatkozású tétele. Egy olyan forrásé, amelynek keletkezése, összetett karaktere, a magyar és a külföldi (cseh–morva, lengyel) hagyományokhoz való viszonya, egyes különös összetevői körül még mindig sok a kérdőjel. Jóllehet közvetlen és közvetett bizonyítékok arra mutatnak, hogy a kódex II. Ulászló (cseh és magyar király, a lengyel Jagelló család tagja) tulajdonába tartozott, mégsem tudjuk biztosan, ki lehetett annak megrendelője, hogyan, milyen modellek alapján állították össze annak tartalmát. Mindenesetre figyelemreméltó, hogy igen sajátosan és ambivalens módon ötvöz cseh, morva lengyel és magyar sajátosságokat.[6] Mind Rajeczky, mind Szendrei Janka tárgyalták a forrást magyar vonatkozású alleluiái kapcsán. Rajeczky az *Ave flos nobilium* kezdetű Szt. Imre-alleluiát említi (*1. kottapélda*), mint a délnémet–cseh területen hódító, szertelen stílusú E-moduszú dallamok példáját.[7] A tétel magyar vonatkozását ezúttal a szöveg képviseli, amely feltehetőleg a 13. században készült az Imre-zsolozsma Magnificat-antifonája számára.[8]

Jelenlegi ismereteink szerint ez a szöveg alleluia-versként más forrásban nem fordul elő. Az Ulászló-gradualéban egy létező alleluia-dallam társul hozzá, amely az *O Maria rubens rosa* Mária-szöveggel igen népszerű volt Európa-szerte (*1. kottapélda*).[9] Népszerűségét jól mutatja, hogy Európában legalább tíz további szöveggel volt használatban. Az Ulászló-graduale szöveg-dallam kombinációja egyedi, amely-

[3] Szendrei Janka, „A Szent István alleluják dallamai", in *Zenetudományi Dolgozatok 1989,* szerk. Felföldi László és Lázár Katalin (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1989), 7–35.

[4] Szendrei Janka, „Egy középkor-végi dallamstílus jelentkezése az alleluja-műfajban", in *Zenetudományi Dolgozatok 2004–2005,* szerk. Sz. Farkas Márta (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2005), 107–146.

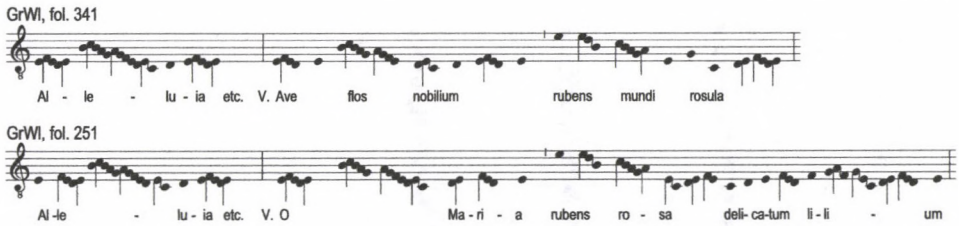
[5] Esztergom, Főszékesegyházi Könyvtár, Ms I. 3 (H-Efkö Mss. I. 3), saec. 16/in.

[6] Vö. Berkovits Ilona, „Az esztergomi Ulászló-graduale", *Magyar Könyvszemle* 65 (1941), 342–353; Körmendy Kinga, „Ulászló-graduále: kérdések és lehetséges válaszok", *Ars Hungarica* 29 (2013/1–2), 114–123; Kiss Gábor, „Az Ulászló-graduále utóélete az újabb kutatások fényében", *Magyar Egyházzene* 20 (2012/2013/3), 315–322.

[7] Rajeczky, *Magyarország zenetörténete...*, 361. A dallamstílusról lásd Peter Josef Thannabaur, *Das einstimmige Sanctus der römischen Messe in der handschriftlichen Überlieferung des 11. bis 16. Jahrhunderts (*München: Ricke, 1962), 57–58; Martin Schildbach, *Das einstimmige Agnus Dei und seine handschriftliche Überlieferung vom 10. bis zum 16. Jahrhundert* (PhD Diss., Erlangen–Nürnberg, 1967), 27–28; Kiss Gábor, „The »Liedhafte E-Melodik«", *Studia musicologica* 40 (1999/4), 315–324.

[8] Az itt idézett szöveg forrása: Antphonale Strigoniense II, f. 37v (H-Efkö I. 3). Az alleluia-versben az eredeti szöveg sorai átrendeződtek, ám jól felismerhetők (lásd az aláhúzott részeket).

[9] Karlheinz Schlager (ed.), *Alleluia-Melodien II ab 1100.* Monumenta Monodica Medii Aevi Band VIII (Kassel–Basel, etc.: Bärenreiter, 1987), 351, 727.



1. kottapélda

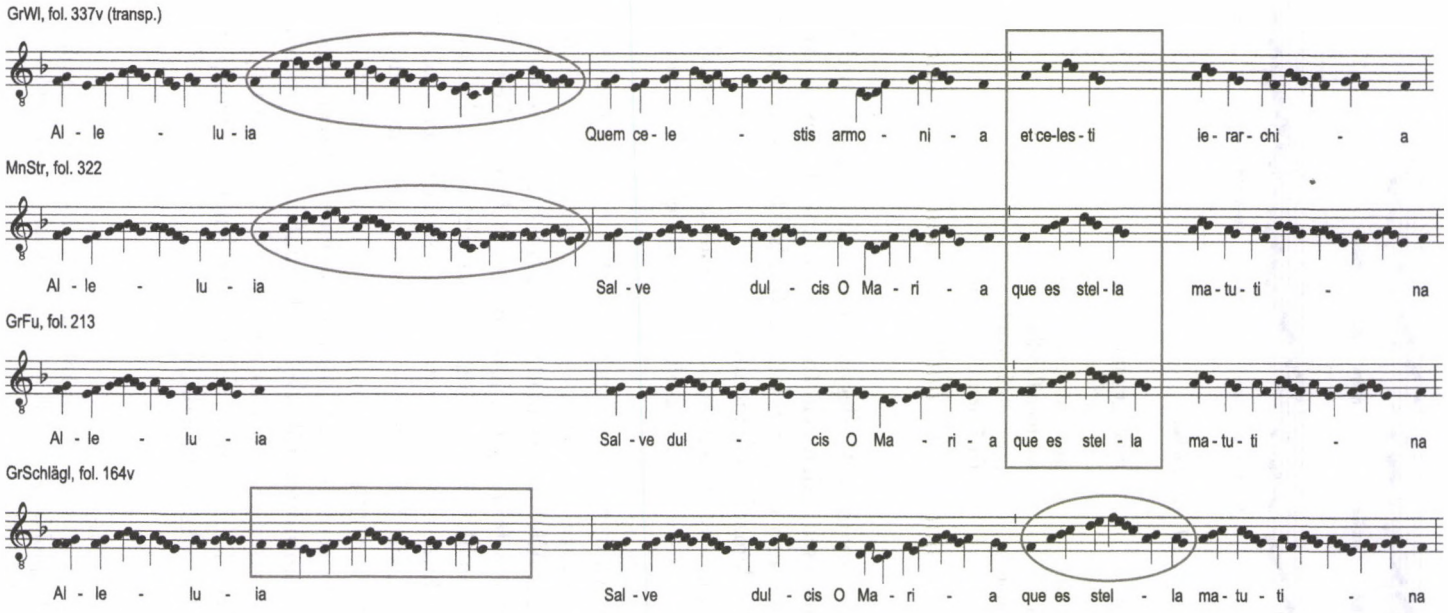
Ave flos nobilium	rubens mundi rosula
sacrae stirpis virgula	vale candens lilium
speculum sublimium	pigmentorum cellula
sanctitatis regula	solamen flebilium
salve spes humilium	prece nobis sedula
sidus sine macula	fer Emerice praemium
lucerna fidelium	repelle pericula

nek más magyar forrásban nincs nyoma. A jellegzetes E-moduszú, modern dallamosság választása a kompilátor cseh orientációjának feltételezését erősíti. Bár a modusz és a jellegzetes dallamosság a magyar és lengyel forrásokban is teret nyert, a délnémet, cseh régióra jóval jellemzőbbnek mondható.

Talán még különlegesebb a kevert anyagú kódexben található István-alleluia, amelyre az esztergomi, zágrábi és erdélyi források István-alleluiáinak áttekintésének végén Szendrei Janka is kitér.[10] A *Quem celestis armonia* szöveg eddig máshonnan nem ismert, verses volta miatt a magyar vonatkozású alleluiák között kivételnek számít (többségük próza vagy rímes próza) (*2. kottapélda*). A tétel megtalálható Karlheinz Schlager Alleluia-összkiadásában, amely egyedüli magyar forrásként az Ulászló-gradualét is feldolgozta, jóllehet azt cseh forrásként azonosítja.[11] A kiadás az alleluiát önálló tételként regisztrálja, ám annak dallama – ahogyan már Szendrei Janka rámutatott – egy másik, a térségben széles körben ismert dallam átvétele. A leginkább *Salve dulcis o Maria* szöveggel elterjedt dallamról van szó, amelyhez azonban szintén több más szöveg is társult (*2. kottapélda*). Ráadásul ebben az esetben sem csak egy konkrét dallam népszerűségéről beszélhetünk, hanem egy dallammodoréról. Olyan dallamfajtáéról, amelynek különböző változataiban más-más sorrendben és elrendezésben gyakran ugyanazok a motívumok, dallamelemek ismerhetők fel, sőt amelynek sztereotip dallamelemei egy dallamon belül is sokszor ismétlődnek.

[10] Szendrei, „A Szent István alleluják...", 16.

[11] Schlager, *Alleluia-Melodien,* 413, 756. Amint az eddigiekből kiderült, a forrás „cseh" meghatározása erős leegyszerűsítés. Ennél is problematikusabb, hogy a kiadásban más, a középkori Magyarországhoz köthető forrás nem szerepel.



2. kottapélda[12]

[12] MnStr = Missale Notatum Strigoniense s. 14 (SK-BRm EC Lad. 3), GrFu = Graduale de Francisci de Futhak s. 15 (TR-Itks 2429), GrSchlägl = Graduale Premonstratense s. 16 (A-SCH Cpl. 2).

szótag-szám	szöveg	rímek	szöveg	szótag-szám
8	Quem celestis armonia	a	Salve dulcis o Maria	8
8	et celesti ierarchia	a	que es stella matutina	8
8	dulci laudat simphonia	a	rosa florens sine spina	7
8	huic solempne trisagium	b	tuum ora filium	8
11	Stephani regis agens preconium	b	ut sanctorum in eternum	8
11	cristicolarum promat collegium	b	nobis donet consorcium	8

1. táblázat

Sajátos ambivalencia figyelhető meg az Ulászló-graduale dallamának alakjában és lejegyzésmódjában. Míg a széleskörű összehasonlítás alapján egyértelműen a forrásdallamnak a magyar forrásokban található változatával mutat rokonságot (a német és cseh forrásokkal szemben),[13] a kvint-transzpozíció, a jellegzetesen modern F-moduszú dallamnak *c*-re történő lejegyzése a cseh forrásokban népszerű gyakorlatot valósítja meg.[14] A dallamváltozat mintáját tehát (mint arra már Szendrei Janka is rámutatott) a magyarországi források között kell keresnünk (kivéve a *c*-transzpozíciót), arra azonban sehol nem találunk példát, hogy ezt a dallamot Szt. István ünnepére alkalmazták volna, ebben az Ulászló-graduale összeállítója, úgy tűnik, önállóan járt el.

Kérdés, mennyire járt el önállóan a szöveg tekintetében. Önálló kompozícióról vagy átvételről van-e szó? Az alleluiák összkiadása a szöveget mint önálló 6 soros alakulatot elemzi, amely négy 8 szótagos és két 11 szótagos sorból áll.[15] Schlager kiemeli ugyan, hogy a szótagszám és a rím szerkezet nem vág egybe, ám ebből nem von le semmilyen következtetést (*1. táblázat,* bal oldal). A dallam átvétele alapján azonban azt feltételezhetjük, hogy az eredeti szöveg is mintául szolgált; alátámasztani látszik ezt az azonos rímszerkezet és a 8 szótagos sorok meghatározó jelenléte. A *Salve dulcis o Maria* lényegében egyforma hosszúságú sorokból áll (a 4. sor rendhagyó módon 7 szótagos), benne a rím- és a sorszerkezet nem kerül szembe egymással (*1. táblázat,* jobb oldal). Ennek tudatában a Szt. István-szöveg olyan adaptációnak tűnik, amelyben a mintát csak részben követték, ebből eredhet a verstani kuszaság.

Jóllehet a szöveg konkrétan utal István királyra (éppen a név beszúrása okozhatta az utolsó sorok meghosszabbodását), egészének tartalma meglehetősen általá-

[13] A dallamalakok közötti rokonságot a példában a különböző formájú keretezések jelzik. Míg a második és harmadik változat az esztergomi hagyományból való, az utolsó a tétel regionális formáját reprezentálja.

[14] A könnyebb összehasonlítás érdekében a példában az Ulászló-graduale dallamát *F*-re transzponáltuk.

[15] Schlager, *Alleluia-Melodien,* 756.

nos. Éppen erre alapozva Szendrei Janka azt feltételezte, hogy a szövegnek ebben a formában is volt előzménye. Mivel a szöveg semleges tartalma megengedi, hogy azt – csekély változtatással – többféle funkcióban alkalmazzák, kívánatosnak tartotta annak további kutatását, a kódex jellegére és keletkezéstörténetére tekintettel, elsősorban cseh források között.[16] Radó Polikárp 1941-es megállapítása óta[17] az Ulászló-gradualét lényegében egy olyan, cseh mintapéldány alapján készült kódexnek tekintette a kutatás, amelybe a megrendelő kedvéért bizonyos magyar jellegzetességek is bekerültek, ha csak szimbolikus jelleggel is. Ebbe az irányba terelték a kérdést a kódex külső jegyei, cseh hangjegyírása és miniatúrái, amelyek erős rokonságot mutatnak több olyan kódexszel, amelyek cseh szkriptóriumban készültek, és amelyek díszítését valószínűleg a neves miniátor, Janíček Zmilelý de Pisek készítette (vagy valaki az ő műhelyéből).[18]

Azóta árnyaltabban látjuk a kérdést, az alaposabb repertoárelemzések összetettebb képet mutatnak. A cseh jellegzetességek száma nem olyan nagy, mint korábban gondoltuk, s nagy arányban szerepelnek a kódexben olyan vonások, amelyek az esztergomi hagyománytól elütnek ugyan, de éppúgy utalhatnak a cseh, mint a morva vagy valamelyik lengyelországi hagyományra is. Mindenesetre a Szendrei Janka kijelentése óta eltelt 25 év alatt nagyszámú cseh forrás átvizsgálása történt meg (nem valamennyié), ám a szóban forgó szöveg mindez ideig nem került elő. Egészen mostanáig.

Az utóbbi időszakban folytatott átfogó regionális alleluia-kutatásaink során egy olyan lengyel forrás is a látókörünkbe került, amellyel eddig kevéssé foglalkozott a szakirodalom. A tynieci bencés kolostor 15. századi elejéről származó gradualéjáról van szó.[19] Az alleluiák összkiadásában lengyel források nem szerepelnek, s bár a lengyel alleluia-repertoárt katalogizáló Jerzy Pikulik korábbi munkáiban[20] maga a forrás szerepelt, a szövegre itt sem bukkanunk rá. A legutóbbi időkben egy bizonyos Bartosz Izbicki Varsóban megvédett doktori disszertációja[21] tárta fel részletesen a forrás tartalmát, s hívta föl a figyelmet néhány különlegességére, többek között egy *Quem caelestis harmonia* kezdetű alleluiára.[22] Nemigen róható fel a szerzőnek, hogy miután a hozzáférhető forrásadatok széles körében nem találta, az

[16] Szendrei, „A Szent István alleluják...", 53. lábjegyzet.

[17] Radó Polikárp, „Esztergomi Könyvtárak Liturgikus Kéziratai", in *A Pannonhalmi Főapátsági Szent Gellért Főiskola Évkönyve,* szerk. Dr. Kocsis Lénárd (Pannonhalma, 1941), 86–142.

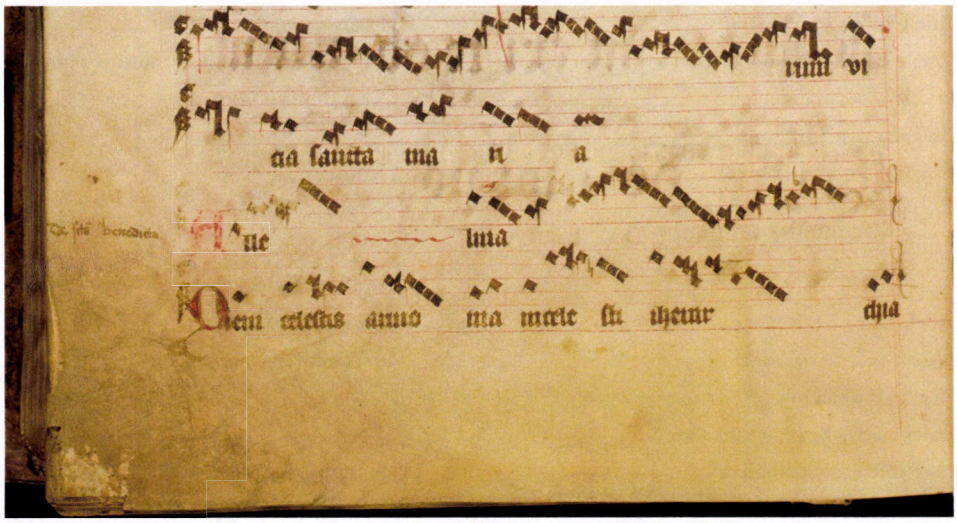
[18] Berkovits, „Az esztergomi Ulászló-graduale", 349; Barry Frederic Hunter Graham, *Bohemian and Moravian Graduals 1420–1620* (Turnhout: Brepols, 2006), 162.

[19] Biblioteka Narodowa w Warsawie, s. n. E helyen mondok köszönetet Jakub Kubieniecnek és Pawel Gancarczyknak, akik a kódex idevágó oldalainak fotóját rendelkezésemre bocsátották.

[20] Jerzy Pikulik, *Śpiewy Alleluia o Najświętszej Maryi Pannie w polskich graduałach przedtrydenckich* (Warsawa: Akademija Teologii Katolickiej, 1984); uő., *Spiewy Alleluia de Sanctis w polskich rekopisach przedtrydenckich: Studium muzykologiczne* (Warsawa: Wydawnictwa Akademii Teologii Katolickiej, 1995).

[21] Bartosz Izbiczki, *Graduał tyniecki ms. b. s. I w świetle tradycji europejskiej i polskiej* (Warsawa: Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego, 2006). (PhD diss.)

[22] Izbiczki, *Graduał tyniecki...*, 109–110, 191, 255.



1. fakszimile

argumentum ex silentio-ra hivatkozva a darabot tynieci bencés eredetűnek vélte. Annál inkább felróható viszont, hogy az európai forrásokban való tájékozódáshoz csak Schlager első alleluia-kiadását használta, s a 12. századnál későbbi repertoárt feldolgozó másodikat nem, amely – mint említettük – tartalmazza az Ulászló-graduale alleluiáját.

Mindkét forrás esetében ugyanarról a szövegről van szó, az apró különbségek a funkcióbeli különbséggel függnek össze. A lengyel forrás ugyanis a tételt Szt. Benedek ünnepére alkalmazza (*1. fakszimile*), lásd a *Benedictum* név beillesztését, majd a *Stephani regis* helyett a *Patris,* illetve a *cristicolarum* helyett a *Fratrum* alkalmazását (*2. táblázat*). Nemcsak a források időrendje, de a különbségek jellege miatt is mindenképpen az Ulászló-graduale változata a másodlagos alkalmazás. A második sor esetében nyilvánvalóan a lengyel forrás változata a helyes,

szótag-szám	szöveg	rímek	szöveg	szótag-szám
8	Quem celestis armonia	a	Quem celestis armonia	8
8	et celesti ierarchia	a	in celesti ierarchia	8
8	dulci laudat simphonia	a	dulci laudat Benedictum simphonia	12
8	huic solempne trisagium	b	huic solempne trisagium	8
11	Stephani regis agens preconium	b	patris agens preconium	8
11	cristicolarum promat collegium	b	fratrum promat collegium	8

2. táblázat

Alleluia for St. Stephen	**Hosanna trope**
Quem celestis armonia	Benedictus qui venit in nomine domini,
et celesti ierarchia	*Quem caelestis harmonia*
dulci laudat simphonia	*dulci laudat symphonia*
huic solempne trisagium	Osanna in excelsis
Stephani regis agens preconium	
cristicolarum promat collegium	
	Sequence for St. Dominic
Alleluia for St. Benedict	*In caelesti hierarchia*
Quem celestis armonia	nova sonet harmonia...
in celesti ierarchia	
dulci laudat Benedictum simphonia	
huic solempne trisagium	**Hymn for St. Stephen**
patris agens preconium	Gauda mater Hungaria
fratrum promat collegium	*prolis agens preconium...*

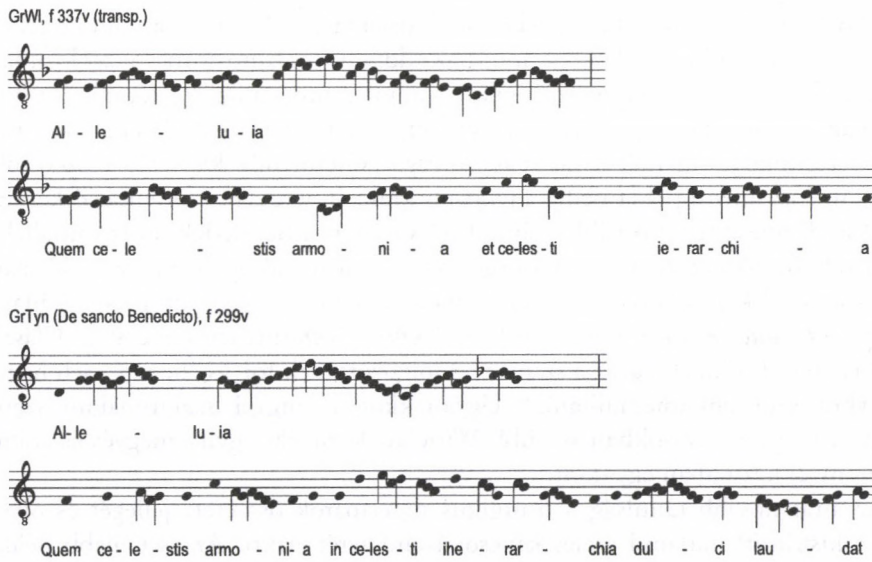
3. táblázat

az István-alleluia alkalmazója hibázhatott.[23] Ugyanakkor a *Stephani regis* és az azzal összefüggő *cristicolarum* kényszerű betoldása hozza létre a Schlager által is regisztrált diszkrepanciát a szótagszám és rímszerkezet között, ami egy korábbi állapottól való eltérésre utal.

Kérdés azonban, hogy tekinthetjük-e a Benedek-alleluiát az eredeti szövegnek, amely mintául szolgált az Ulászló-graduale tétele, vagy más, eddig ismeretlen adaptáció számára. A versforma, közelebb áll a szabályoshoz (8 szótagos verssorok, *aaa bbb* rímképlettel), egyedül az alkalmazással összefüggő *Benedictum* szó töri meg ezt a rendet, amely utólagos betoldásként hat (*2. táblázat*). Ez arra utal, hogy a szöveg eredeti formájához ezzel a változattal sem jutottunk el. Kérdés, találunk-e további lehetséges előzményeket, konkordanciákat a szöveg összeállításához. A toposzokra épülő, közkincsként használt szöveg- és dallamanyagban nem meglepő, ha bizonyos fordulatok, panelek visszaköszönnek.

Az első rész megfogalmazásához és tartalmához részben hasonló szöveggel indul Szt. Domonkos szekvenciája (*In caelesti hierarchia, nova sonet harmonia*) és az utolsó előtti sorhoz hasonló fordulatot is találunk éppen a jóval korábbi Szt. István-himnuszban (*Gaude mater Hungaria, prolis agens preconium...*). Ennél látványosabb egyezés is előfordul: a szöveg első részének magját ugyanis megtaláljuk Sanctus- és Hosanna-tropusokban, amelyek már a 12. századtól használatban voltak, és amelyek az *Analecta Hymnica* és *Corpus Troporum* kiadásai szerint nyu-

[23] Az „et celesti ierarchia" esetében az ablatívusnak nincs értelme, helyesen „celestis hierarchia" vagy „In celesti ierarchia" lehet.



3. kottapélda

gat-európai források mellett német, osztrák és prágai forrásokban is megtalálhatók (*3. táblázat*).[24] Azt továbbra is homály fedi, hogy ezt a szöveget hol egészítették ki, vagy használták fel Krisztus helyett valamely szent dicséretére, amely szöveg aztán mintául szolgálhatott a Benedek-, illetve István-alleluia számára.

A különböző produktumok bonyolult kapcsolatát még szövevényesebbé teszi a lengyel forrás alleluiájának dallama. Annak ugyanis nincs köze az Ulászló-graduálban felhasznált népszerű dallamhoz, sőt az eddigi vizsgálataink szerint, nem is valamely dallam átvétele, alkalmazása, hanem egyedi, talán bencés alakítás (amit természetesen újabb adatok ebben az esetben is megcáfolhatnak). Ez annál különösebb, mert nincs összhangban azzal a megállapítással, hogy az István-alleluia mögött mind szöveg, mind dallam tekintetében a *Salve dulcis o Maria* mintája áll. A lengyel forrás dallama egészen más szerkezetű, korlátozottan érvényesülnek benne a rímekhez kapcsolódó tipikus zárlati formulák, s ha vannak is benne visszatérő dallamrészletek, kontúrjai sokkal elmosódottabbak és egyénibbek (*3. kottapélda*).

A fenti megállapítások legalább két fontos tanulsággal, mégpedig egy konkrétabb és egy általánosabb tanulsággal szolgálnak. A konkrétabb tanulság az Ulászló-graduale karakterét, kapcsolatrendszerét érinti, azokat az irányokat, lehetséges kapcsolatokat, amelyek felől sajátos vonásai eredeztethetők. A művészettörténeti és

[24] *Analecta Hymnica vol. 47,* eds. Clemens Blume and Henry Marriott Bannister (Leipzig: O. R. Reisland, 1905), 326, 367; *Corpus Troporum VII, Tropes du Sanctus,* ed. Gunilla Iversen (Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1990), 143.

kodikológiai szempontból egyértelmű cseh orientáció ellenére a tartalom értékelésekor – mind leíró értékelésekor, mind az eddig nem azonosított vonásokkal kapcsolatos hipotézisek megfogalmazásakor – a horizontot ki kell tágítani más területek, hagyományok irányába. Körmendy Kinga legújabb vizsgálódásai például több konkrétummal szolgáltak a graduale anyagát Olmützhöz kapcsoló összetevőket illetően,[25] az iménti példa pedig a lengyel (krakkói, wrocławi) orientáció kérdését veti föl. Természetesen továbbra sincs kizárva, hogy a Bendedek- és István-alleluia közötti hiányzó láncszem a cseh liturgikus hagyomány közegében keresendő, azonban a lengyel kapcsolatokra sem ez volna az egyetlen utalás. Egy másik példája a *Margaretha que decreta* alleluia, amely az összkiadás szerint szintén csak az Ulászló-gradualéban fordul elő, azaz a számos feldolgozott cseh forrás ellenére cseh hagyományból sem dokumentálható.[26] Ugyanakkor a lengyel szakirodalom szerint megvan lengyel forrásokban is, több Wrocław környéki egyházmegyés és számos premontrei kéziratban egyaránt.[27]

Az általánosabb tanulság a liturgikus repertoárok összetett jellegét és olykor szinte kiszámíthatatlanul széles kapcsolatrendszerét érinti. Az eset újabb példája annak, hogy ezen a területen mennyire nem számíthatunk arra, hogy egyes kérdések végérvényesen lezárhatók, hogy ne bukkannának fel akár sok évtizedes távlatokban újabb adalékok, amelyek a korábban hipotetikusan megválaszolt kérdések újragondolására kényszerítenek, ráadásul nem feltétlenül abból a körből, amelyet a korábbi ismereteink valószínűsítettek. Nemcsak arról van tehát szó, hogy a meghatározott irányokban folytatott szorgos munka során hiányzó láncszemekre lelünk, hanem arról is, hogy a liturgikus szöveg- és énekanyag létrejöttének és alakításának természetéből következően a felbukkanó analógiák, kapcsolatok rendre átlépik a hagyományok, földrajzi keretek, műfajok határait és a vizsgálódás koncepcionális kereteit. Mindennek felismerése egyfelől a késő középkori liturgikus hagyományok működésének mélyebb megértéséhez nélkülözhetetlen, másfelől fontos kutatásmódszertani tanulságokkal szolgál. Azt hiszem ebbe a mélységes mély kútba pillantott bele Rajeczky Benjamin is. Ez magyarázza az írásaiban tetten érhető kettősséget: egyfelől nagy ívű hipotézisek megfogalmazásának lépten-nyomon érezhető szándékát, akár kevés adat birtokában is, másfelől az újabb konkrétumok, adalékok szenvedélyes vadászását, amelyek a hipotéziseket alátámasztják, vagy azok korrekciójára kényszerítenek. Kicsit talán hasonló szellemben ahhoz, ahogyan arra a jelen írás kísérletet tett.

[25] Körmendy, „Ulászló-graduále…", 119–120. Megjegyzendő, hogy a dallamrepertoár oldaláról ez a hipotézis még alapos ellenőrzésre szorul.

[26] Schlager, *Alleluia-Melodien,* 264, 684.

[27] Pikulik, *Spiewy Alleluia de Sanctis…,* 172–173.

GÁBOR KISS

Quem celestis armonia...

Recent data on a St Stephen Alleluia

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

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

RUDOLF KRISZTINA

Tropizált traktuskompozíciók a XV. században

A *Laus tibi Christe – Filio Mariae* traktus megjelenési formái cseh, lengyel és magyar forrásokban*

A tropizálás, azaz a gregorián tételek feldíszítése szövegi és/vagy zenei betoldásokkal, elvileg bármely műfajnál elképzelhető, a gyakorlatban azonban megoszlik, hogy milyen tételeknél alkalmazták szívesebben. A traktus általában véve azokhoz a műfajokhoz tartozik, amelyekre egyáltalán nem volt jellemző a tropizálás. Ennek oka talán az lehet, hogy a műfaj a böjti időszak sajátos anyaga, amelyhez nem illett az „ünnepélyes" jelleg, s amikor inkább kerülték a trópusban testet öltött díszítést, illetve a zenei és szövegi „játékosságot". Kivételek mégis akadnak, amelyek azonban inkább alkalmi kísérletek vagy divattételek voltak, és csak szűk területen, rövid ideig lehettek használatban. Történetileg elhanyagolható szerepük miatt a szakirodalom is keveset foglalkozott velük eddig. A jelen tanulmány a kevés fennmaradt példa összefoglalása után egyetlen traktusra kíván összpontosítani, amely területileg ugyan szélesebb körű ismertségre tett szert, de a források tanúsága szerint – amelyek között több magyar vonatkozású kottás kódex is szerepel – szintén rövid életű maradt.

A traktus tropizálásának legkorábbi nyomai 11–12. századi itáliai (beneventán, bolognai és nonantolai) kéziratokban maradtak fenn.[1] Négy nagyböjti traktusban található tropizált szakasz (*1. táblázat*).

Mind a négy traktus esetében szövegi betoldásról van szó, amely egy-egy kiemelkedő, hosszabb melizmatikájú dallami szakaszon helyezkedik el. A két 2. tónusú traktusnál ez egy különleges, a 2. tónus legmagasabb tartományát bejáró, meglehetősen rögzült dallamformulát jelent, amely nem minden traktusban van jelen. E melizmatikus szakasz a traktusok eszköztárában nem tűnik annyira szerves, funkcionális alkotóelemnek, szinte maga is betoldásként hat. Ha szerepel egy adott traktusban, akkor csak egyszer fordul elő, a traktus szokásos alkotóelemeihez képest feltűnően hosszú, és jellemzője, hogy rövid motívumokat ismételget. Talán

* A tanulmány az NKFI Hivatal (korábban: OTKA) NK 104426 sz. kutatási pályázata keretében készült.

[1] Bruno Stäblein et al., „Tropus", in *Musik in Geschichte und Gegenwart,* Vol. 9, ed. Ludwig Finscher (Kassel, Basel, etc.: Bärenreiter und Metzler, 1998), 906.

	I-Ra 123	I-BV VI.34	I-Rn 1343	I-Rc 1741	I-Bu 2824
Commovisti Domine (8. tónus, 60ad) pr. Sana – *tu Christe rex aeterne* pr. Ut fugiant – *a nobis iram tuam*	212r[2]		28r	73v–74r	45v–46r
Confitemini Domino (2. tónus, Nb. 2.) pr. Memento – *quaesumus rex Christe*	lacuna	75v			
Qui confidunt (8. tónus, Nb. 4.) pr. Mons – *magnus est*	lacuna	90r	28r	74r	46r
Deus Deus meus (2. tónus, Virágvasárnap) pr. Libera me – *Christe Deus magne*	lacuna	110r		75r	

1. táblázat

I-Ra 123 **bolognai** graduále és tropárium (adiasztematikus), 11. sz.[3]
I-BV VI.34 **beneventán** graduále, tropárium és prozárium, 11–12. sz.[4]

Nonantolai példák:[5]
I-Rn 1343 Troparium, 11. sz.
I-Rc 1741 Troparium, Sequentionale, Processionale, Kyriale, 11–12. sz.
I-Bu 2824 Troparium, Prosarium, kései 11. sz.

ezek a szokatlan tényezők együttesen jelenthettek ösztönzést a korszakban közkedvelt, ám a traktusokra nem jellemző tropizálásra (*1. példa*). A melizmát általában hat szótagú egységenként szövegezték meg, ezen belül is megkülönböztetve a 3×2 és 2×3 szótagú verselést, az utolsó szakaszt kivéve, ahol követték vagy a verseléshez igazították a dallam apró ismétlődéseit. A beneventán példák szabályosabban versbe szedettek, mint az egyetlen 2. tónusú nonantolai példa (*2. példa*). A bemutatott néhány itáliai tételen kívül jelenlegi ismereteink szerint nincs több nyoma, hogy a traktusok betoldásokkal való tropizálását bárhol is tovább folytatták volna a 12. századot követően.

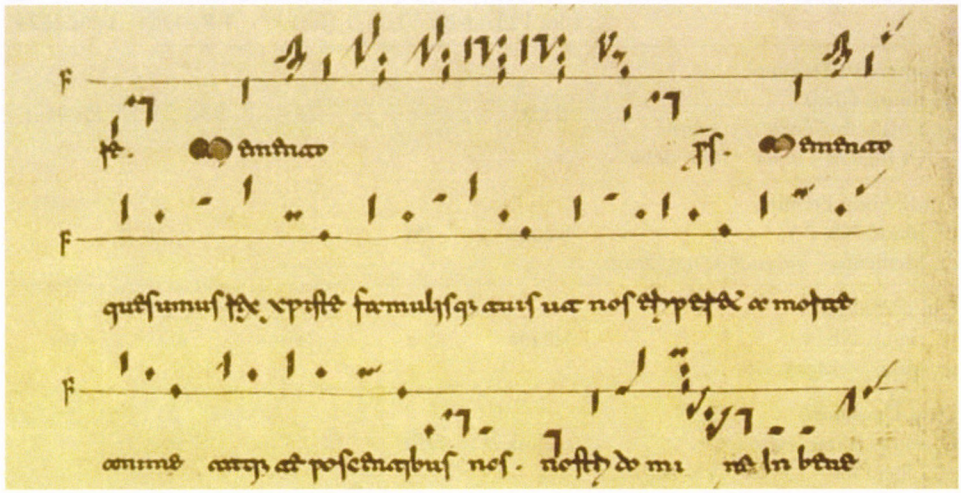
✧

[2] A foliószámok a prozulák helyét jelzik.

[3] *Le Codex 123 de la Bibliothèque Angelica de Rome. Graduel et Tropaire de Bologne (XIe siècle).* Paléographie Musicale XVIII (Bern: Herbert Lang SA, 1969).

[4] *Manuscrit VI.34 de la Bibliothèque Capitulaire de Bénévent. Graduel – Prosaire – Tropaire (XIe – XIIe siècle).* Paléographie Musicale XV, ed. par l'Abbaye Saint-Pierre de Solesmes (Tournay: Desclée, 1953).

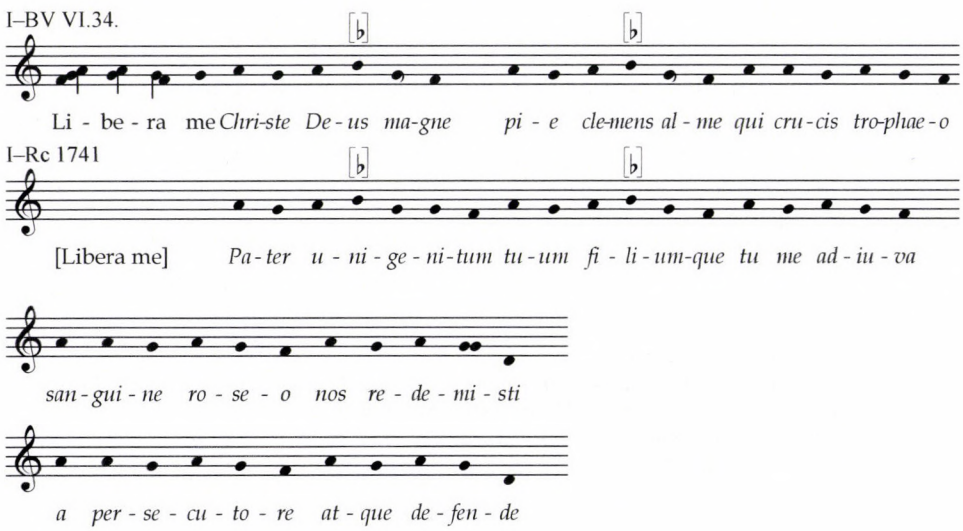
[5] James Borders (ed.), *Early Medieval Chants from Nonantola. Part II. Proper Chants and Tropes.* Recent Researches in the Music of the Middle Ages and Early Renaissance, Vol. 31 (Madison: A-R Editions, Inc., 1996).



1. példa. I-BV VI.34. 75v – *Confitemini Domino* traktus *Memento* kezdetű verse melizmával és tropizáltan

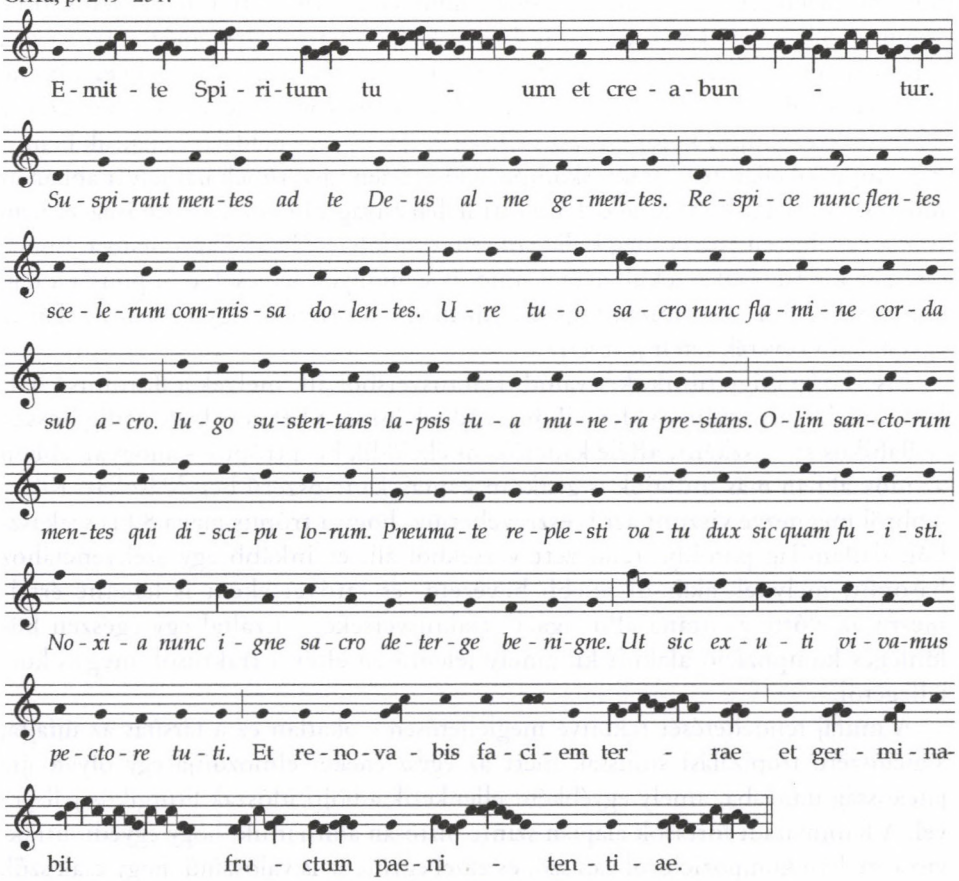
A jelenséggel a 15. században találkozunk újra két, a korábbi hagyományból nem ismert, trópussal ellátott traktus formájában, ezúttal nem itáliai, hanem közép-európai forrásokban.

Az *Emitte Spiritum tuum* kezdetű traktus a *Suspirant mentes* trópussal a Szentlélek-votívmise böjti időre vonatkozó tétele (*3. példa*). Eddig négy cseh forrása



2. példa

GrKu, p. 249–251.



3. példa

ismert.[6] Ezt a tételt a szakirodalom a 15–16. századi utrakvista repertoár saját, szilárd részének tekinti.[7] Az utrakvista liturgiának egészen a 16. századig a latin egyszólamúság is alapvető alkotórésze volt, amint azt a graduálék és kancionálék tanúsítják. Új tételeket is komponáltak, de a liturgikus év legtöbb ünnepének hagyományos énekanyagát lényegében változatlanul vették át saját liturgiájukba abban a formában, ahogyan a cseh reformáció előtt a prágai egyházmegyében szokásos volt. Az utrakvistáknak ez a részben tiszteletteljes, részben gyakorlatias

[6] HK-II-A-6 (70v–71v), CZ-Pnm XIII A 2 (Kolín, graduále-kancionále, 1512, 232v–233v), GrKu (123r–124r), CZ-Pu VI B 24 (Prága, St. Castulus templom, graduále-kancionále, 16. sz., 188v–189v). A traktusok cseh forrásairól és dallamváltozatairól részletesebben lásd: Hana Vlhová-Wörner, *Repertorium Troporum Bohemiae Medii Aevi I. Tropi Proprii Missae* (Prague: Bärenreiter, 2004.), a továbbiakban RTB I.

[7] RTB I, 73.

hozzáállása a régebbi hagyományokhoz különösen hosszú élettartamot biztosított a trópusoknak is, melyek megőrizték biztos helyüket a misében még a 16. század folyamán is, részben a régi repertoár megtartása, részben új tételekkel történő kiegészítése által.[8] Az *Emitte Spiritum* traktus az új kompozíciók közé tartozik, a kor kísérletező, újító komponálási stílusának egy merész példáját láthatjuk benne. Egy trópussal ellátott új traktuskompozíció egészen újszerűnek hathatott abban az időben, mivel a 3-4 évszázaddal azelőtti itáliai anyagról nagy valószínűséggel nem tudhattak, hiszen annak még Itáliában sem volt folytatólagos hagyománya. Ennek a tételnek a tropizálás tekintetében nincs is semmilyen kapcsolódási pontja a régi itáliai példákhoz. A tropizálás újszerű alkalmazása révén itt egy igen szokatlan és egyedülálló keverék tételt jött létre.

Első látásra úgy tűnik, két valódi traktusversből áll, melyek a 8. tónusú dallammodell hagyományos elemeiből tevődnek össze, a két vers közé pedig hosszú szillabikus szakaszként, afféle kancióként ékelődik be a trópus – ahogyan ebben az időszakban más műfajok is gyakran kaptak kanciószerű betoldásokat. Közelebbről megnézve viszont azt is észrevehetjük, hogy a trópus maga 8 kis szakaszból, dallamilag párokba rendezett versekből áll, és inkább egy szekvenciához hasonlít, melynek akár díszesebb bevezető- és záróverseként is lehetne értelmezni az előtte és utána álló „igazi" traktusverseket.[9] Ezáltal egy egészen különleges kompozíció alakult ki, amely jelentősen eltér a traktusok megszokott jellegétől.

A műfaj rendeltetését tekintve meglehetősen szokatlan ez a társítás az újfajta, kanciószerű tropizálási stílussal, mert az egész éneket elmozdítja egy olyanfajta játékosság irányába, amely egyébként ellenkezik a böjti időszak liturgikus jellegével. A fennmaradt források alapján szinte biztosan állíthatjuk, hogy egyedi, utrakvista eredetű kompozícióról van szó, és ezzel együtt az is valószínű, hogy csak szűk körben ismerhették és használhatták.

✧

A *Laus tibi Christe – Filio Mariae* traktus az RTB I szerint mindössze három 1500 körüli cseh forrásban maradt fenn, melyek között a legkorábbi nem utrakvista használatban volt.[10] Ennek a traktusnak azonban magyar kottás forrásai

[8] Hana Vlhová-Wörner, „Bohemian Utraquists' Repertory of Proper Tropes", in *The Bohemian Reformation and Religious Practice* Vol. 5, Part 2, ed. Zdeněk V. David and David R. Holeton (Prague: Main Library, Academy of Sciences of the Czech Republic, 2005), 313.

[9] Vö. RTB I, 73, lásd még Vlhová-Wörner, „Bohemian Utraquists' Repertory", 318.

[10] Pr-13-5c (353r–353v), GrKu (133v–134v), HK-II-A-6 (303v–304v). Talán ide sorolhatunk még egy cseh notációs, könyvborítónak használt graduále-töredéket Győrből, lásd Szendrei Janka, *A magyar középkor hangjegyes forrásai* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1981), F 618. Részletes leírását lásd Vízkelety András (hrsg.), *Mittelalterliche lateinische Handschriftenfragmente in Győr.* Fragmenta et Codices in Bibliothecis Hungariae III (Budapest: Balassi Kiadó, 1998), Nr. 79.

is szép számmal vannak. Ezek jó részét Szendrei Janka vette jegyzékbe,[11] melyet még néhány további példával egészíthetünk ki.[12] A források, amelyek használati helye beazonosítható, az ország peremvidékeiről valók: Szepes, Kassa, Erdély, Brassó, Zágráb (a kései, Gyöngyöspatáról származó graduále kivételnek számít). Közülük legrégebbi a szepesi graduále (GrSc), amely még a cseh forrásoknál is korábbi, a többi forrás nagyjából a 15. század második fele és a 16. század második fele közé tehető. Kivételes eset az 1719-es zágrábi graduále (Zag-6), amely meglepően kései példája ennek a tropizált tételnek, annál is inkább, mivel a zágrábi liturgiában eddig korábbi feljegyzését nem találtuk. A traktusnak vannak lengyel forrásai is, melyek a cseh és magyar példákhoz képest többféle eltérő változatot hordoznak, ezekre majd a darab részletesebb elemzésében utalunk. Eddig öt lengyel kódexben találtuk meg, melyek közül négy biztosan Krakkóhoz köthető (15–16. sz.),[13] míg az ötödik valószínűleg a Szent Sír Lovagrendhez.[14]

Az *Emitte Spiritum* traktus sajátos kompozíciójával szemben a *Laus tibi* tételt végig a 2. tónusú hagyományos dallammodell elemei alkotják, mintha egy újonnan tropizált régi tételről lenne szó, jóllehet a szöveg a korábbi traktusrepertoárban nem létezett. Több apró tropizált szakasza van, ezek mind szövegi betoldások a traktuselemek adta hosszabb-rövidebb melizmatikus szakaszokon. A betoldások néha csak egy-egy szavas kiegészítést (például *NOS piae RESPICE*), néha hosszabb szókapcsolatokat jelentenek, amelyek a főszövegi környezet tartalmát fokozzák, bővítik tovább (például *VIRGO GLORIOSA, mater gratiosa, rosa formosa, stella luminosa*), vagy inkább csak hasonló alakjuk-zengésük ad egyfajta játékosságot (*IUVAMEN – amamen/alamen, levamen, solamen, sublevamen – AMEN*).[15] Ez a komponálási technika a késő középkorban főleg cseh és dél-német területen virágzott, és leginkább a késői Alleluja-repertoárra, a Mária-antifónákra és a miseordinárium trópusaira volt jellemző.

[11] Szendrei Janka, „Tropenbestand der ungarischen Handschriften", in *International Musicological Society Study Group CANTUS PLANUS,* Papers read at the Third Meeting, Tihany, Hungary, 19–24 September 1988, ed. László Dobszay, Péter Halász, János Mezei, Gábor Prószéky (Budapest: Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences, 1990), 297–325. GrBr-II (C 38), 170v; GrPa (C102), 128v; GrTra (C 37), 124v; GrSc (C 84), 204r; GrCa-I (C 25), 319r; GrFu (C 45), 16v. A felsorolásban szerepel egy magyar processzionále vagy graduálefüggelék töredéke (F 587), amelyen csak egy Máriáról szóló traktusra utaló rubrika látható nagyböjti idő esetére, de a fakszimile alapján nem deríthető ki, hogy melyik traktusról van szó.

[12] GrBr-I (C 81) 120r (szöveges bejegyzés a lap alján), 164r–v; Miskolci-misszále, p. 335 (lapszélre írt szöveg); Zag-6, p. 377–378.

[13] GrCr-1267 (43r–44v); GrCr-42 (65r–66v); GrCr-46 (59r–60r); többszólamú feldolgozás (BOZ 1115, 26v–27r).

[14] Wru 386 (255v–256r).

[15] Vö. Vlhová-Wörner, „Bohemian Utraquists' Repertory", 318.o. Nyelvész kollégák szerint az *amamen* és *alamen* olyan szóalakok, amelyeket a középkori latinban egészen biztosan nem használtak, ezek valószínűleg az *amo,* illetve *alo* igékből a *IUVAMEN* szó mintájára képzett sajátos szóalkotások.

Feltűnő érdekessége a tropizált szakaszoknak az a magas dallamjárású rész, amelyet hasonlóképpen láttak el trópussal a 15–16. századi források, mint ahogyan a régi itáliai példáknál láthattuk. Ugyanolyan módon használták ki a betét jellegű hosszú melizma ismétlődő motívumainak adottságát is. A részleges hasonlóság ellenére a már említett okokból mégsem feltételezhetünk kapcsolatot a két forráscsoport között, így a 15. századi források megoldását mindenképpen új leleménynek tarthatjuk.

A tropizált szakaszokra egyébként egyetlen lejegyzésmód, jelölés vagy rubrika sem hívja fel a figyelmet a forrásokban. Magát a tropizáltságot csak a traktus hagyományos elemeinek jellegétől való eltérésben észlelhetjük, elsősorban a szöveg szillabikus mivoltában olyan pontokon, ahol az adott dallamelem egyébként melizmatikus lenne. A helyenként verses-játékos szöveg is szokatlan a traktus műfajában.[16] A tételnek eddig nem került elő olyan példája, amely a „betoldott" szövegek nélkül csak a „főszöveget" tartalmazná, az imént megállapított tulajdonságokból azonban a tropizált jelleg mégis egyértelmű. Feltételezhetjük, hogy a traktust eleve „tropizált" formában komponálták.

Vlhová-Wörner kísérletet tett egyfajta főszöveg elkülönítésére.[17] A szöveg más műfajokban megtalált részletei alapján néhány apró helyen tovább finomítottam az elkülönítésen, az alább olvasható szöveg egy lehetséges változatot képvisel:

1. LAUS TIBI, CHRISTE,
filio (vagy: fili) Mariae, tu nobis assiste,
PRAECAMUR IN HAC DIE
quotidie,
NOS piae RESPICE
ET PRECES NOSTRAS AD TE DIRIGE.

2. O VIRGO GLORIOSA,
mater gratiosa,
rosa formosa,
stella luminosa,
AUDI ET EXAUDI
decantantes (vagy: deprecantes) stantes
teque collaudantes,
MARIA, Dei MATER GRATIAE.[18]

3. ADIUVA NOS, DEI GENITRIX MARIA,
ORA PRO POPULO prece pia,
INTERVENI (vagy: INTERCEDE) PRO CLERO dans solatia.

[16] A szöveg néhány ponton nyelvtanilag sem egészen helyes, néhol pedig hiányos.

[17] RTB I, 71–72.

[18] A források nagy része (köztük a legrégebbi, a szepesi graduále is) a *Dei mater gratiae* szöveget tartalmazza, ettől eltérő megoldások szerepelnek az alábbi forrásokban: GrFu: *mater Dei gratiae,* Pr-13-5c: *mater omnis gratiae,* GrCr-46: *Dei mater es et virgo,* Zag-6 *omni plena gratia.*

4. INTERCEDE PRO DEVOTO FEMINEO SEXU toto (vagy: tuo),
SENTIANT OMNES TUUM IUVAMEN (vagy: ADIUVAMEN),
amamen (vagy: alamen), solamen (vagy: levamen), sublevamen, AMEN.

Láthatjuk, hogy a szöveg nem illeszkedik a traktushagyományba, hiszen nem zsoltárszöveget, de nem is más bibliai szakaszt hordoz, hanem Máriához intézett, általános könyörgő formulákat, amelyek részben orációk, imádságok hagyományos szóhasználatából származhatnak, részben egy más műfajokból ismert hosszabb összefüggő szakaszt emeltek át. A 3. és 4. verset áthidaló szövegrészletet megtalálhatjuk néhány antifónában,[19] egy részét a *Salve sancta parens,* Mária-commune introitusának versében és a *Felix namque es sacra virgo* responzórium verzusában:

Ora pro populo, interveni pro clero, intercede pro devoto femineo sexu sentiant omnes tuum iuvamen (vagy: levamen)...[20]

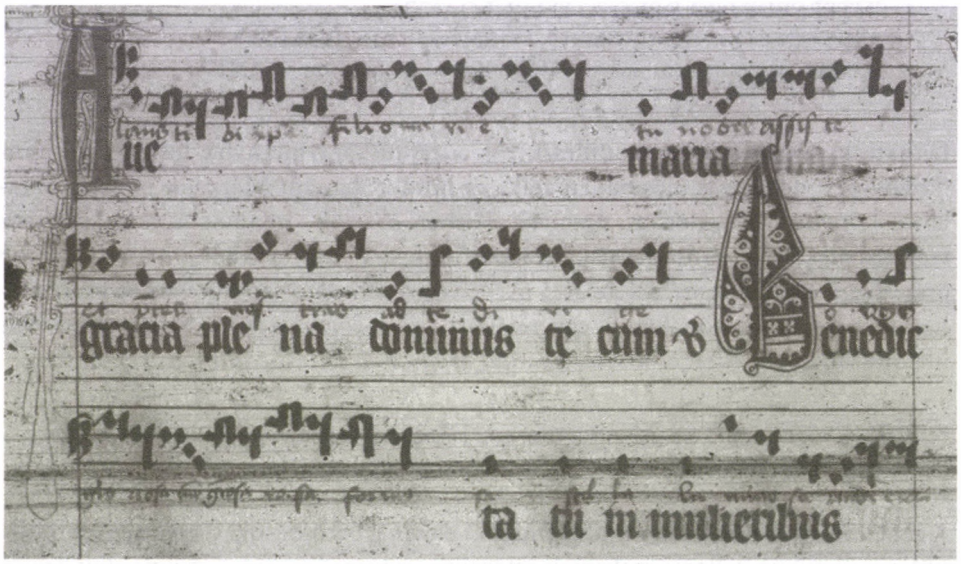
A zenei megvalósítás nem mindig emeli ki élesen a betoldásokat, azaz nem feltétlenül a szillabikus dallami szakaszok jelentik a szövegi bővülések helyét. Ezt leginkább a 3–4. vers kölcsönzött szövegrészletén láthatjuk, amennyiben a kölcsönzött szöveget tekintjük főszövegnek és minden egyebet trópusnak, függetlenül azok zenei megjelenésétől (például *ORA PRO POPULO prece pia;* vagy: *INTERCEDE PRO DEVOTO FEMINEO SEXU toto*). Ezeknél a szakaszoknál érzékelhető, hogy a beszúrt szavak verses-rímes, akár azonos szótagszámú kis egységekre egészítik ki a főszöveget. Azonban az ilyen szakaszok egyike sem alkot hosszabb távon rendszerezett versformát a tételben, még egyetlen vers erejéig sem. (*A teljes traktus néhány kottás példája a tanulmány végén látható.*)

Mint fentebb említettük, a tétel zeneileg a traktus hagyományos elemeiből áll. Vlhová-Wörner szerint a *Caro mea* kezdetű traktus kontrafaktuma lehet, amely a Corpus Christi votívmise tételkészletéhez tartozik.[21] Az adaptáció lehetősége mellett szól egy lengyel feljegyzés is (Wru 386), amelyben az Annuntiatio ünnepénél kikottázott *Ave Maria* traktus szövege és kottája közé illesztették be a *Laus tibi Christe* tropizált szövegét (*4. példa*). Ellentmond ugyanakkor a hipotézisnek a traktusok formája közötti feltűnő különbség. A *Caro mea* három versből áll, míg a *Laus tibi Christe* traktus legtöbb ismert példája négyverses; jóllehet az *Ave Maria* traktus az általános használatban lehet ugyan szintén négyverses, a március 25-i ünnepen azonban inkább hatverses formában használták. Eddig egyetlen olyan lengyel lejegyzés került elő, amely a *Laus tibi Christe* traktust háromverses formá-

[19] *Beata Dei genetrix Maria* (cao1563), *Sancta Maria succurre miseris* (cao4703 és 4703.1).

[20] *Felix namque* responzórium verzusa (cao6725a). Az *Ora pro populo interveni pro clero* szakasz megtalálható Szt. Syrus matutinum zsolozsmájának egy azonos kezdetű responzórium verzusában (cao6724a), valamint Szent István király matutinumának *Ave beate rex Stephane* antifónájában is (cao205985).

[21] Szóbeli közlés. A *Caro mea* traktust lásd például HK-II-A-6, 72v–73r.



4. példa. Wru 386, 255v

ban rögzíti (GrCr-46), valamint egy szintén lengyel eredetű, háromversesnek tűnő többszólamú feldolgozás (BOZ 1115).[22] Az 1543-as krakkói graduále (GrCr-46) háromverses formájában ugyanakkor a 3–4. vers szövege kap egy versnyi dallamot, amelyet ezért a belső zárlatok halmozásával és a recitáló szakaszok hosszabbításával jelentősen kibővítettek.[23]

A négyverses változatok meglehetősen egységesek minden területen, néhány apró eltéréstől eltekintve. A két kontrafaktum-alapnak vélt traktus dallamilag közelebb áll egymáshoz, mint a *Laus tibi Christe*-hez, jóllehet utóbbi végül rögzült és elterjedt négyverses változatával is erős rokonságot mutatnak. A magas járású, előszeretettel tropizált melizmatikus szakasz valamilyen formában mind a három tételben megtalálható, míg azonban a *Caro mea* és az *Ave Maria* traktus esetében a 3. versben, a *Laus tibi Christe* általános formájában a 2. versben szerepel. A *Caro mea* és az *Ave Maria* traktus 2. verse ugyanakkor egy olyan motívummal indul, amely hagyományos anyag ugyan, de a *Laus tibi Christe*-ben nincs meg. Egy további különbség, hogy az első vers *„praecamur in hac die … respice"* szakaszának zenei anyaga a két alap-traktusból teljesen hiányzik. Talán ez lehet az oka, hogy az *Ave Maria* traktushoz illesztett *Laus tibi*-ből is kimarad ez a szövegrész. A 2–3(–4). vers dallama mind a *Caro mea,* mind az *Ave Maria* tekintetében már kevésbé összeha-

[22] Bár nagyrészt csak a versek kezdő szavait írták ki a szólamokban, a cantus firmus elég jól követhető.

[23] Ennek kifejtését lásd alább a versek részletes elemzésénél.

sonlítható a *Laus tibi*-vel. Inkább az egyes alkotóelemek hasonlóságát lehet megállapítani, de azok sorrendileg nem egészen úgy helyezkednek el, ahogyan a *Laus tibi* tételben. Mindezek alapján nyilvánvaló, hogy pontos kontrafaktumról egyik feltételezett forrásdallam esetében sem lehet szó. A két dallam részletei valóban szolgálhattak mintául, ám a talán részben ezek felhasználásával készült *Laus tibi Christe*-t mindenképpen új kompozíciónak kell tekintenünk.

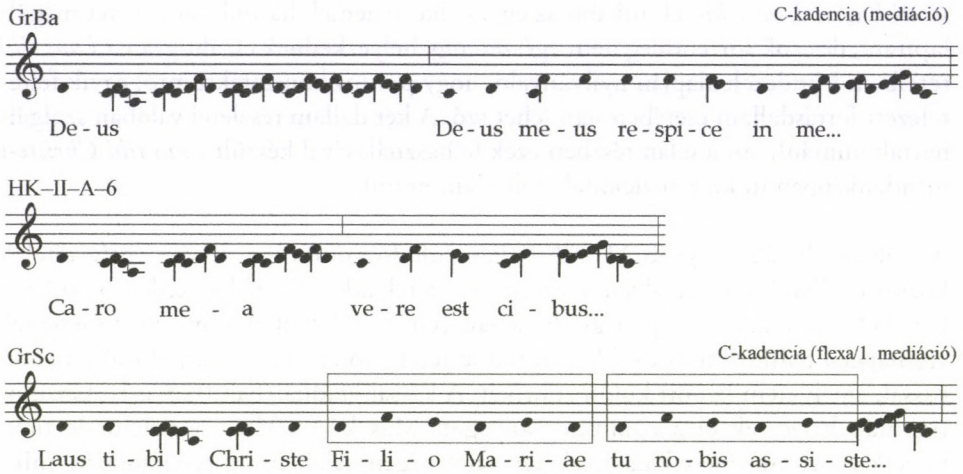
A traktus általában egyéb Máriához kapcsolódó commune, illetve votív tételek között található meg. Az ilyen összegyűjtött tételciklusok elhelyezkedése a kódexeken belül változó. A szepesi graduáléban (GrSc) például Assumptio ünnepének vigíliájánál halmoztak föl több commune tételt, főleg allelujákat, előttük a traktussal, amely nem kapott külön rubrikát. A kassai graduáléban (GrCa-I) Assumptio után helyezték el a commune-anyagot. Más kódexekben a sanctorale után következő commune-ciklusok elején vagy végén található a tételcsoport, mint például az erdélyi (GrTra), a patai (GrPa), vagy a zágrábi graduáléban (Zag-6). Egy krakkói graduáléban (GrCr-1267) a temporálében elszórva szúrták be az adott liturgikus időszakra vonatkozó Mária-tételeket. A Futaki-graduáléban (GrFu) hasonlóképpen jártak el, bár a *Salve sancta parens* ciklust Assumptio vigíliájánál közölték, a böjti időre szóló traktust azonban a karácsonyi ünnepnapok és epifánia között találjuk. A brassói II. graduále (GrBr-II) a pogányok és a pestis elleni votívmisék után teljes miseciklusokat közöl Mária-votívmisékhez ordinárium tételekkel együtt, külön az egyes köznapokra és liturgikus időszakokra.

A cseh kódexek közül csupán a kuttenbergi graduále (GrKu) tartalmazza a traktust a hétköznapokra elosztott votívmisék tételei között (a hétfői és a szombati nap szól Máriáról), a Franus-kancionále (HK-II-A-6) és a prágai graduále (Pr-13-5c) függelékszerűen lejegyzett vegyes tételek közé illeszti, külön a kódexek főbb, szerkesztett részeitől.

Margóra írt szöveges bejegyzésként található a traktus a Miskolci-misszálében és a brassói I. graduálében (GrBr-I). Ez utóbbiba egy később hozzáfűzött lapon kottás formában is bekerült.

✧

A különféle dallamváltozatok összehasonlításakor elsősorban arra voltunk kíváncsiak, kimutatható-e hasonlóság bizonyos források, területek között, mely által nyomon lehetne követni a tétel terjedését és megállapítani a származási helyét. A jól megőrzött archaikus zenei és szerkezeti tulajdonságok miatt a különféle zenei megfogalmazásokat nagy vonalaikban azonosnak mondhatjuk. A részleteket tekintve azonban találunk olyan pontokat, amelyek mentén a források kisebb csoportokat alkotnak, jóllehet más pontokon e csoportosítás nem, vagy csak kevésbé érvényesül. Az alábbiakban a négy verset részletesen áttekintve megpróbálunk rámutatni a lényegesebbnek tűnő hasonlóságokra és különbözőségekre.



5. példa. D_a típusú iniciumok és a *Laus tibi*

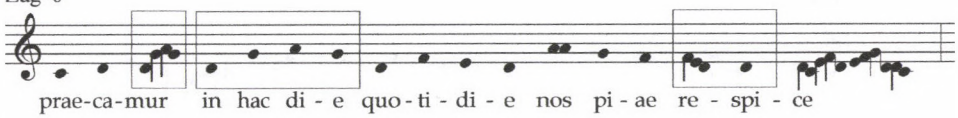
A szerkezeti elnevezésekben Dobszay László értelmezését,[24] az egyes formulák és standard frázisok árnyaltabb megnevezéséhez esetenként Apel megfigyeléseit használjuk.[25]

A *Laus tibi* traktus versei alapvetően a 2. tónusú traktusmodell *D-C-F-D* kadenciavázára épülnek. A traktusversek legstabilabb belső pontjai a *C* (mediáció) és az *F* kadencia (másodflexa) formulája. Az első vers intonációja hagyományos jellegű és szabályos formájú (*D D C-D-C-A, C D*). A hagyományos anyagban az intonációhoz csatlakozik egy hosszabb-rövidebb, melizmatikus vagy kevés szótaggal ellátott, *F-D* között mozgó, viszonylag egységes szakasz. Ennek Apel két formáját különbözteti meg (D_a és D_b), melyek nagyon közel állnak egymáshoz. A *Laus tibi* traktusban inkább a D_a alakhoz hasonló motívumot fedezhetjük fel, amely egyúttal az első tropizált szakaszt is hordozza: az általában melizmatikus rész minden hangját szöveggel látták el. Jellegzetes benne a motívumismétlés, amelynek két fele a források egy részében azonos, némely forrásban azonban nem egészen (*5. példa*). Szokatlan fordulat, hogy ez a hagyományosan még az intonációhoz tartozó formula a trópus utolsó szótagjára érve azonnal a mediáció melizmájába torkollik (*C*-kadencia), ami a következő sor végén újra megjelenik. A *Caro mea* és az *Ave Maria* traktusban ez a kadenciaismétlés nincs meg. A régebbi traktusokban előfordul néhány olyan eset, hogy a mediáció megismétlődik (*Domine audivi* traktus 1. versében, *Qui habitat* traktus 6. és 13. versében, *Audi filia* traktus 2. versében). Ez az ismétlés nem mindig tűnik indokoltnak, legfeljebb a *Qui habitat* traktusban, ahol hosz-

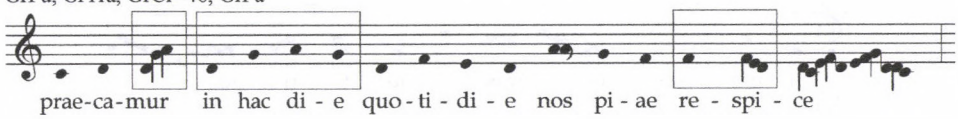
[24] Dobszay László, *A tractus.* Egyházzenei Füzetek II/14 (Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Egyházzenei Kutatócsoportja és a Magyar Egyházzenei Társaság, 2011), 10–15.

[25] Willi Apel, *Gregorian Chant* (Indiana University Press, 1958), 312–330.

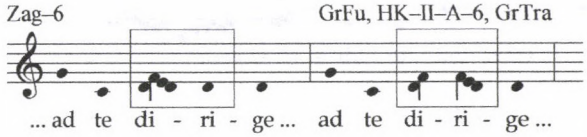
Zag–6



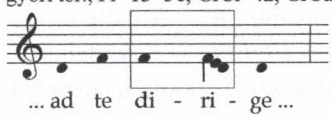
GrFu, GrTra, GrCr–46, GrPa



Zag–6 GrFu, HK–II–A–6, GrTra



győri tör., Pr–13–5c, GrCr–42, GrCa–I, GrBr I, GrBr–II, GrCr–46, GrPa



6. példa

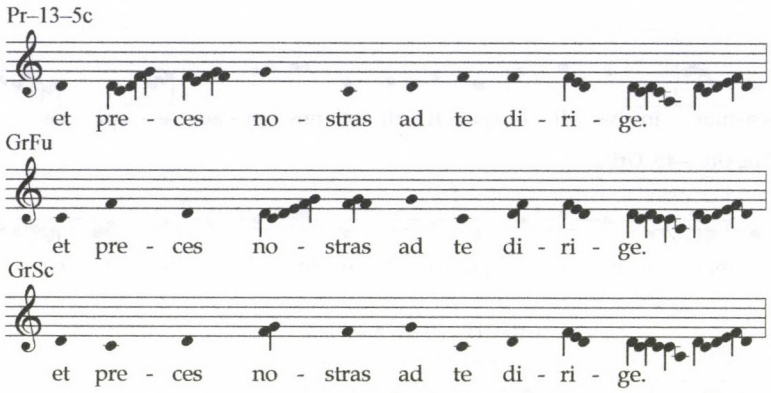
szú a zsoltárszöveg első fele, ezért használhatták fel ezt a motívumot egy markáns flexaként is. Lehetséges, hogy a *Laus tibi Christe* traktusban is a hosszú trópusszöveg indokolja a *D-F* hangokról elvezető, határjelölő melizmát.

A vers következő szakaszában találkozunk először a 18. századi zágrábi graduále (Zag-6) sajátos dallamalakításaival, melyek a gregorián tridenti zsinat utáni átformálására vezethetők vissza. A látszólag apró mozzanatok alkalmazásában, mint például néhány hangcsoport áthelyezése a súlytalan szótagról a súlyos szótagra, a zágrábi forrás általában következetesnek mutatkozik. Ilyen példát látunk a *respice* szó fölött átrendezett hangok esetében, melynek egyértelmű célja, hogy az *F-E-D* climacus (illetve általánosságban a több hang) a hangsúlyos szótagra kerüljön.[26] Más jellegű apró változtatás a traktus első versében a *praecamur* szó melizmája, melyet kiegészítettek egy hanggal (*D-G-A-G*), talán hogy így dallamilag rímeljen az utána álló szillabikus trópus kezdő motívumára (*in hac die; 6. példa*).[27]

A vers folytatásában érdekes momentum a másodszorra előkerülő mediáció, amely egyik forrásban sem azonos az első megjelenéssel, hanem annál mindig egy kicsit bővebb, átalakított forma.

[26] Ugyanilyen átrendezések még ebben a traktusban: 1. vers *dirige,* 2. vers *gratia,* 3. vers *Genitrix* és *solatia,* 4. vers *toto.*

[27] Más kódexekben is találkozunk furcsa eltérésekkel. Például GrBr-I graduálében a *cottidie* szó három hangja egy szekunddal feljebb került, de a kottázásban vannak másutt is váratlan fordulatok, melyeket inkább pontatlanságnak és nem variánsnak tekinthetünk.

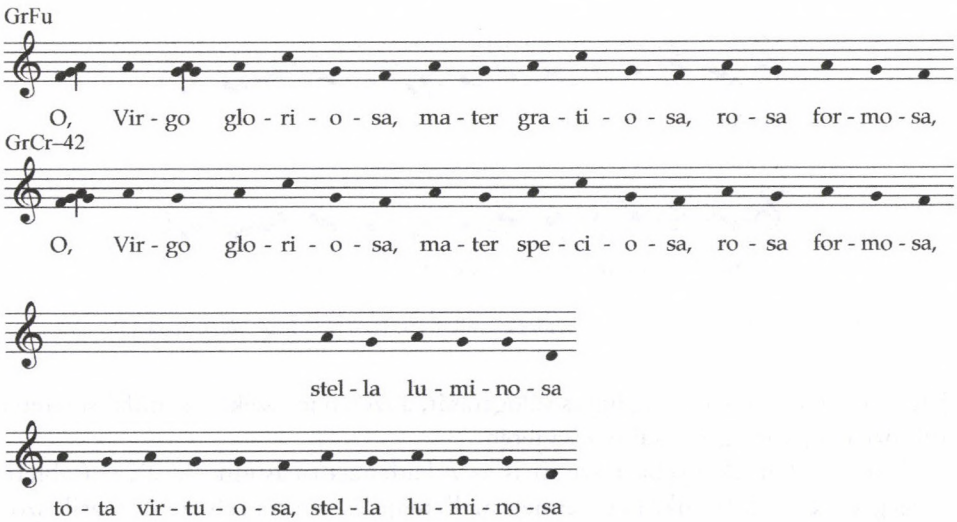


7. példa

A vers 3. és 4. szakasza az egész traktus legképlékenyebb része. A dallami vázlatot tekintve minden forrásban ugyanaz történik: *D – CDEFG – F* (kadencia) / *G-C* (kvintlépés), *D-F* (rövid, a kadenciát előkészítő szakasz), *D* (kadencia, a záró-melizma lenyúlik az *A*-ig, a végén pedig *F-D* clivis-szel zárul). A szöveg elosztásában, a melizmák elrendezésében viszont többféle változatot figyelhetünk meg (*7. példa*): 1) Az *F* kadencia a *preces* szó végén van, a *nostras* szó kapja a *G-C* kvintlépést, a *D-F* sáv pedig az *ad te* szavakra kerül. Ez a változat található a cseh notációs töredéken, a Pr-13-5c, GrCr-42, GrCa-I, GrBr-I, GrBr-II, GrCr-46 és GrPa graduálékban. 2) Az *F* kadencia (majd a többi dallamelem is) két szótaggal későbbre, a *nostras* szó végére tolódik, amelyet így hosszabb, szillabikusabb előkészítő dallami megoldás előz meg. Az ide tartozó maradék forrásokat újabb két csoportra oszthatjuk. GrFu, GrTra és a Zag-6 kitűnik a többi forrás közül fordított irányú *C-F-D* kezdésével (utóbbiban: *D-F-D*), valamint a *nostras* szó skálázó melizmájával. GrSc, GrCr-1267, GrKu és HK-II-A-6 forrásokban szillabikus az indítás (*D C D*), még a *nos-* szótagra eső *F-G* pes is a zárlatot előkészítő hangokhoz tartozik. A zárlat vagy egyetlen *F*-hang, vagy a HK-II-A-6-ban látható, *F*-et körüljáró melizma.

A második vers egésze egységesebb képet mutat az elsőnél, több benne az olyan szakasz, amely minden forrásban hangról hangra és szövegileg is teljesen azonos. Ezek leginkább a tropizált részek, valamint a *D* flexára vezető formula (*et exaudi*). Ez a vers hordozza azt a bizonyos betét-melizmát, melynek a régi itáliai kéziratokban is megtaláljuk tropizált példáit (*8. példa*). Egy megjegyzendő különbség, hogy az itáliai trópusok egy dallamelemmel hosszabbak: az (*A-*)*A-G-A-G-F* egység még egyszer megismétlődik bennük, ami megfelel a trópus nélküli traktusokban található melizma eredeti formájának.[28] A *Laus tibi* forrásai esetében eddig csupán az

[28] Lásd a *Deus Deus meus,* az *Eripe me,* illetve a *Tu es Petrus,* az *Ave Maria* vagy a *Gaude Maria* traktus megfelelő versét.



8. példa

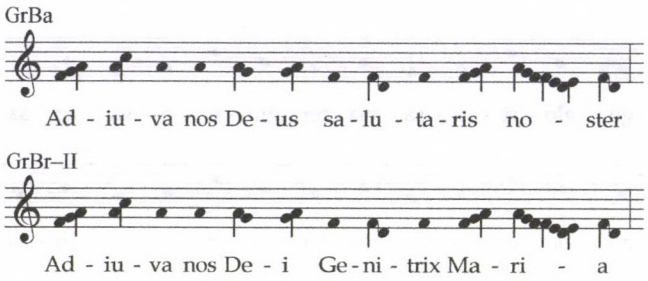
Olbracht-graduálében (GrCr-42) találtam meg ezt eredeti hosszúságában, amit persze a traktus többi lejegyzéséhez képest inkább betoldásnak értelmeznénk (*tota virtuosa* szöveggel). Megjegyzendő, hogy míg a hasonló dallamú *Caro mea* traktusból a Franus-kancionáléban (HK-II-A-6) a jellegzetes ismétlődéseket kihagyták, a Wru 386-ban, amelyben az *Ave Maria* traktushoz illesztették a *Laus tibi* szöveget, a teljes melizmát megtaláljuk. Ez a leghosszabb tropizált rész a traktusban, és csupán GrCr-42 és GrCr-46 mutat a szövegben egyedi eltéréseket. További jelentősebb szövegvariációk csak a terminációnál, illetve az azt megelőző rövid szillabikus szakasznál bukkannak fel.[29]

A harmadik vers nagy része nemcsak hogy teljesen azonos az összes forrásban (az *Adiuva nos*-tól egészen a *interveni pro* szakaszig), de első sorának hasonmását megtalálhatjuk – szintén *Adiuva nos* kezdettel – a *Domine non secundum* hamvazószerdai traktus 3. verseként is.[30] A dallam teljesen azonos például a Bakócz-graduáléban található változattal,[31] sőt a szöveg szótagszáma és elosztása is megegyezik (*9. példa*). Más traktusban nem található meg ugyanez a dallamformula, ezért nem tarthatjuk véletlennek sem a hangok egyezését, sem az azonos szövegkezdetet: mindez arra utalhat, hogy a *Laus tibi Christe* komponálója a hagyományos traktusok kiemelt elemeit tudatosan használta fel. Ez nem egyszerű „összeollózást"

[29] Lásd fentebb, a teljes szöveg jegyzetelésében.

[30] Az *Adiuva nos Dei Genitrix Maria* megfelelője a hamvazószerdai traktusban az *Adiuva nos Deus salutaris noster.*

[31] Szendrei Janka (ed.), *Graduale Strigoniense (s. XV/XVI).* Musicalia Danubiana 12. Vol. 2 (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1990) 33, orig.: f I/30r.

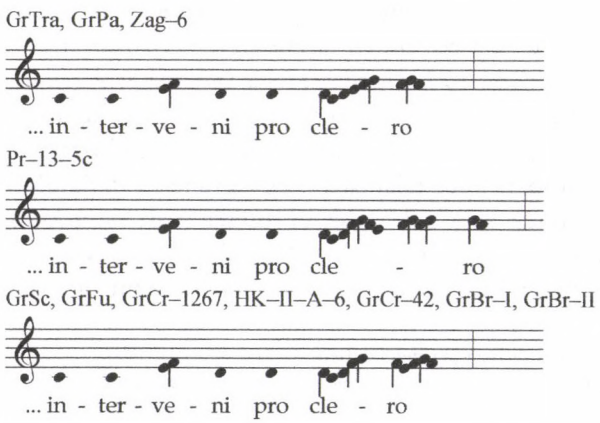


9. példa. A *Domine non secundum* traktus 3. verse és a *Laus tibi* 3. verse

jelent, hanem a zenei anyag ügyes válogatását, a szerző jó érzékét és műfajismeretét tükrözi az új szövegek alkalmazása terén.

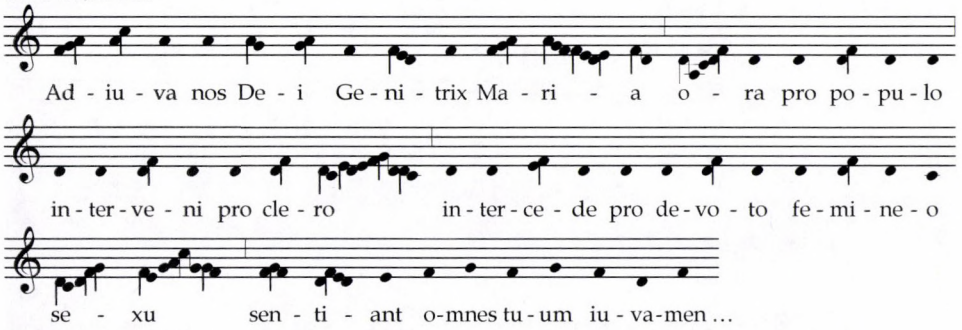
A vers legképlékenyebb része itt is az *F* kadencia (második flexa), bár abban megegyeznek a források, hogy ennek melizmája és az arra felvezető, másik szótagra eső melizma a *clero* szón helyezkedik el. Hasonlóan a 2. vers analóg helyéhez, a három legkésőbbi magyar forrásban ugyanazt a zárlati formulát találjuk (GrTra, GrPa, Zag-6). A prágai (Pr-13-5c) és a kuttenbergi graduálében (GrKu) a *clero* szó első szótagjára hosszabb hangcsoportot illesztettek, a második szótagot pedig csak egy *G-F* clivis-szel zárták le. A többi forrás *F* kadenciája azonban egy kiegyensúlyozott, 2×5 hangból elrendezett formulából áll – dallamilag pontosan ugyanezt a formulát találjuk a források nagy részében a 2. vers megfelelő helyén is (*10. példa*).

Egyedi megoldást alkalmaztak a GrCr-1267-ben az *ora pro populo prece pia* szakaszon. A traktus többi lejegyzésétől eltérően a dallam nem érinti az alsó kvartot (*A*), hanem lényegében egy enyhén melizmatikus, *D-F* központú, a *G* hangot is érintő, mozgó recitációval éri el az ismét hagyományos formulát követő mediációt.



10. példa

GrCr–46, 3. vers



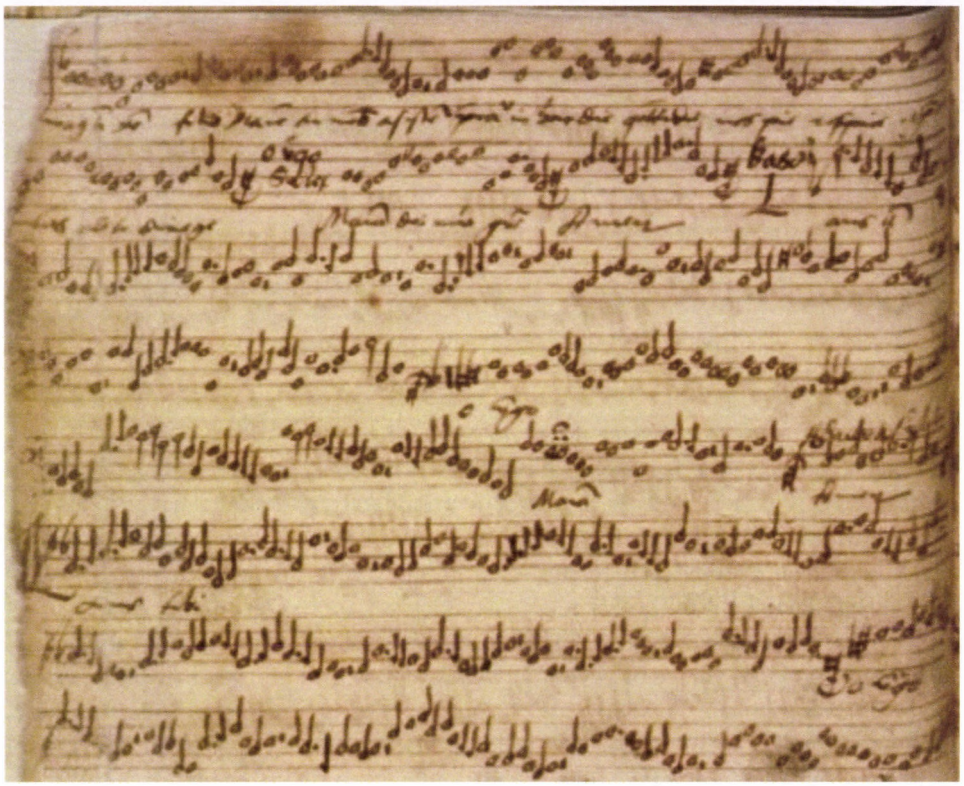
11. példa

Ezen a ponton két forrásban adódik jelentősebb szerkezeti eltérés. A kassai graduálében (GrCa-I) a 3. és 4. verset a második flexa kadenciájával bezárólag szövegestül és a szöveghez tartozó dallammal együtt felcserélték, de a versek terminációs szakaszai az eredeti helyükön maradtak. Ezért találhatunk a *clero* szó *F* kadenciáján olyan kibővített, a felső *C*-t is érintő melizmát, amely általában az utolsó versekre jellemző. GrCr-46 viszont egy egészen egyedülálló változatot közöl, amelyben a 3. és 4. verset összevonták. A szövegből kimaradtak a tropizált részek (*prece pia, dans solatia,* később: *toto*), így szövegileg egyben maradt az a szakasz, amelyet a fentebb említett más műfajokból emelhettek át (*11. példa*). Nyilvánvalóan a szöveg összevonásával függ össze, hogy ezt a részt zeneileg is egy versbe tömörítették, amit a recitációs szakaszok meghosszabbításával értek el.

A traktus eddig talált egyetlen többszólamú feldolgozása (BOZ 1115) is 3 versből áll, melyeket csak a versek első szavai jeleznek. A teljes szöveget csak a *superius*ban írták ki, ez a szólam viszont szünetel a 2. vers első felében, a vers végén pedig rögtön az *amen* jön. A hiányzó szakaszokban más szólamokból követhetjük szöveg nélkül a cantus firmust. A 3. versben nem érzékelhető olyan recitáció-hosszabbítás vagy -összevonás, mint amilyet az imént tárgyalt krakkói graduálében (GrCr-46) láttunk, de a vers végén kétségtelenül ott van a 4. vers végső zárlata. A tenorban nem jelezték külön az *amen* kezdetét, amihez minden szólam újra csatlakozott (*12. példa*).

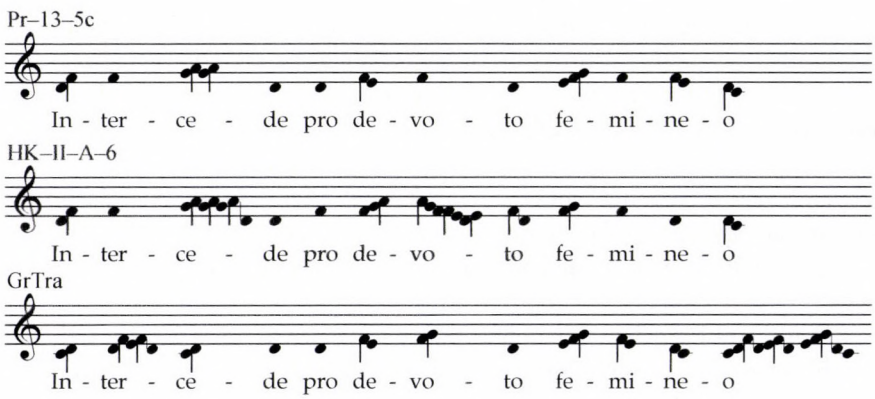
A negyedik vers esetében a lengyel forrásokat kell kiemelnünk jelentősebb eltéréseik miatt, amelyek a tagolási pontok, azaz a kadenciák áthelyezésében mutatkoznak meg legjobban. A többi dallami változás ezeket készíti elő, kitöltve a maradék szöveganyagot.

A források többségében a tagolási pontok egyeznek, de a kadenciaelemek és leginkább a bevezető inícium kidolgozottsága különböző (*13. példa*). A vers iníciuma lényegében kétféle lehet: a) *D*-ről induló, *G-A-G-A* motívummal a 3. szótagon (GrSc, 3 cseh graduále); b) *C*-ről induló, *D-F-E-F-D* motívummal a második

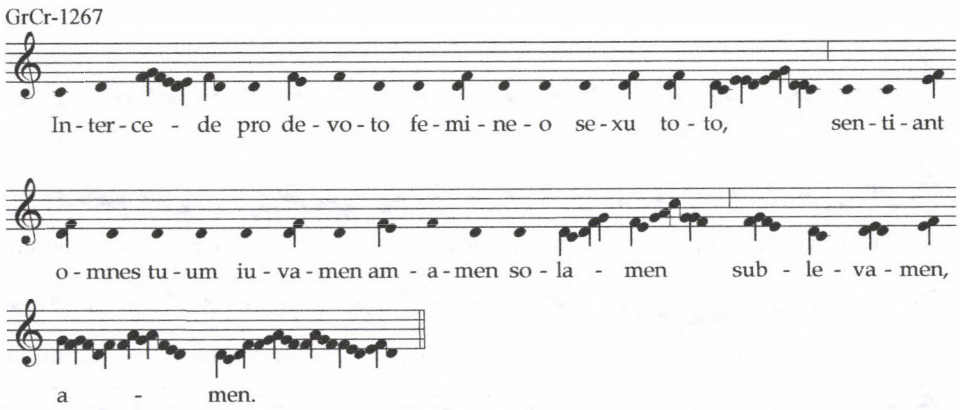


12. példa. BOZ 1115, 26v

szótagon, a *C* hangot esetleg másodszor is érintve (GrFu, GrCr-42, GrBr-I, GrBr-II, GrTra, GrPa, Zag-6). A kassai graduále (GrCa-I) változata kissé kilóg a sorból



13. példa



14. példa

szillabikusabb jellegével, nem találunk benne kéthangosnál hosszabb hangcsoportot a *femineo* szó végéig (mediáció).[32]

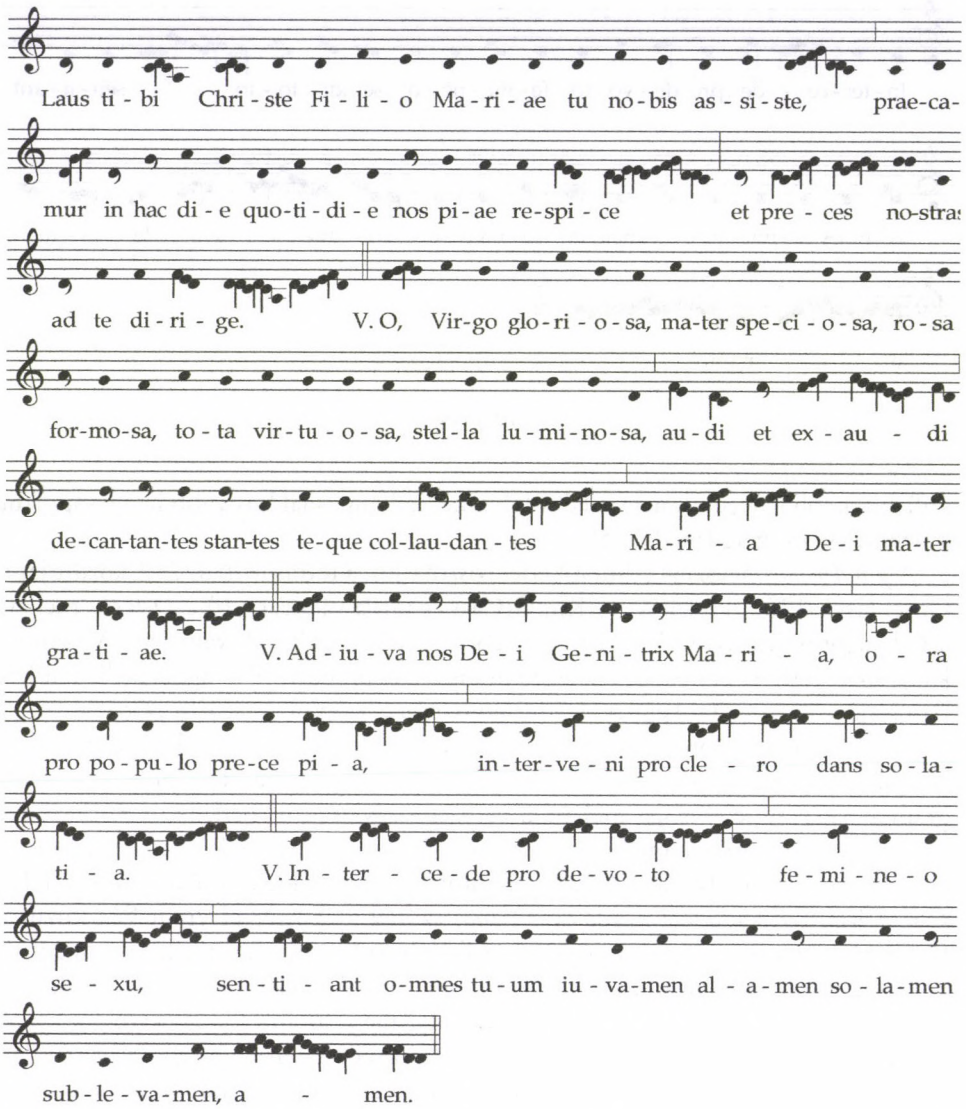
A *pro devoto* szakasznál szintén kétfelé oszthatjuk a forrásokat: a) *D-F* között jár a GrSc, GrCr-1267, Pr-13-5c, GrKu, GrCa-I és GrPa változata; b) a *D-F* sáv mellett a *G* hangot is érinti a GrFu, GrBr-I, GrBr-II, GrTra, és Zag-6 változata. A Franus-kancionále (HK-II-A-6) alakja melodikusabb: csúcspontja az *A* hang, és melizmatikában is bővebb (tulajdonképpen egy hagyományos, hangsúlyozottabb *D* kadencia).

A mediáció az a pont, ahol mindhárom lengyel forrás egyéni kidolgozást mutat. A többi forrásban a *femineo* szó végén található a *C* kadencia, de a szepesi és a cseh graduálékban nincs hosszú melizma, csak egy egyszerű megérkezés a *C*-re punctummal vagy clivisszel, amely így az előadás folyamán nem is késztet igazán tagolásra. A legegységesebb tagolási pont az utolsó vershez illően kibővült, azaz a felső *C*-t is érintő *F* kadencia a *toto* (vagy *tuo*) szónál.[33] A lengyel graduálék közül a GrCr-46-ban összedolgozott 3–4. versről már volt szó. Kicsit ehhez hasonlít a GrCr-42 esete, amelynek 4. verséből szintén kimarad a *toto* szó, ezért az *F* kadencia előrébb került a *sexu* szóra, a *C* kadencia pedig még előrébb a *devoto* szó végére. A GrCr-1267 teljes 4. versében egyedien alkalmazták a zenei anyagot (*14. példa*). Már az intonáció is kissé más melodikájú mint az eddig említett forrásoké, majd hosszú, gyorsan lefutó *D-F* recitáció következik egészen a *toto* szó végéig, ahová kitolták a mediáció *C* kadenciáját. A dallam ezután újra visszahelyezkedik a *D-F* recitációra, egészen az *F* kadenciáig, amely a *solamen* szónál található. Itt már a „szójátékos" utolsó tropizált szakasz fut, de a dallamban nyoma sincs a szillabikus-

[32] Bár a dallami hasonlóság nagymértékű, szem előtt kell azért tartanunk, hogy a kassai graduálében ez a szakasz a *tuo* szó *F*-kadenciájáig 3. versként szerepel.

[33] GrBr-I: itt a már eddig is téves kulcshasználat és egy rosszul sikerült kulcsváltás is befolyásolhatta a notátort, minek következtében a hangok egymáshoz való viszonya is elcsúszott. A *-to sentiant* szótagoknál nem lehet egyértelműen kitalálni, mit is akart valójában leírni.

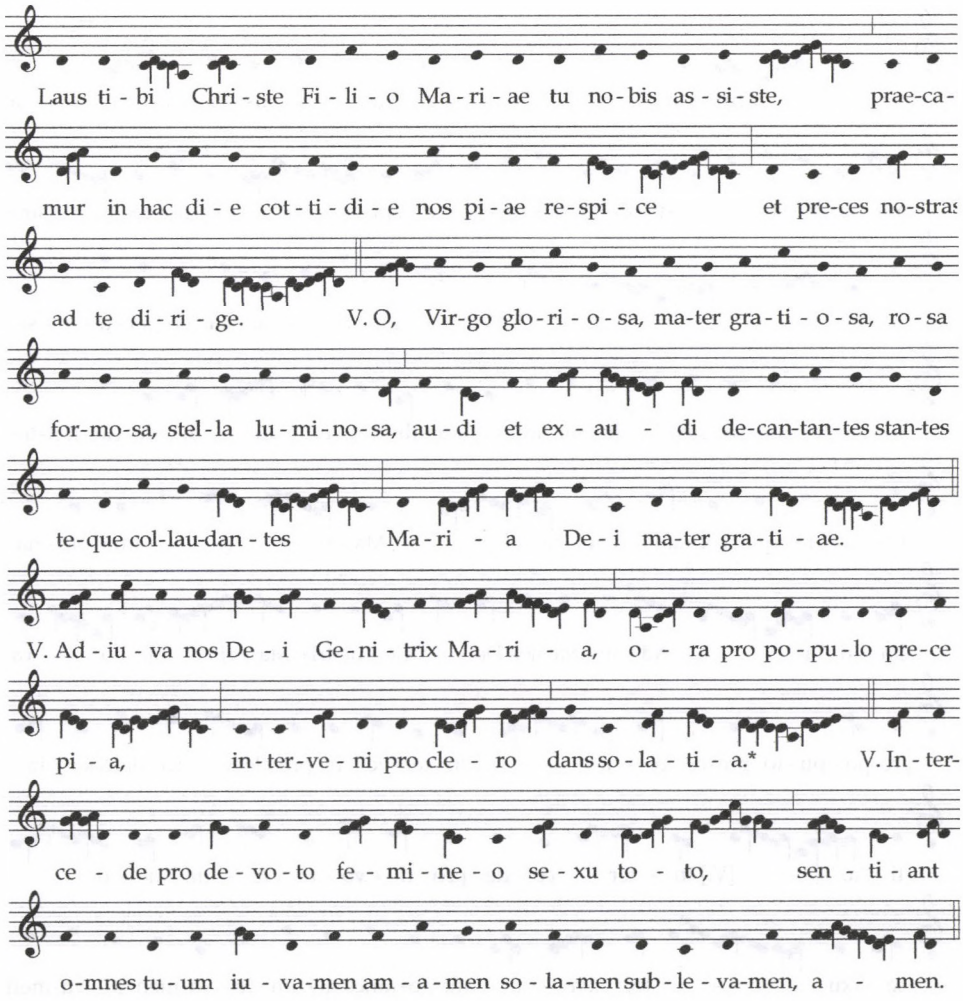
GrCr–42, 65r



ságnak, a szöveg jellegéhez történő alkalmazkodásnak, egyszerűen csak a maradék zenei anyagot látjuk fölvonultatva az utolsó szótagokra besűrítetten. Az *amen* mindkét szótagja sok hangot kap, a zenei megoldás viszont tisztábban tükrözi a traktus hagyományos végső zárlati sablonját, mint más források változatai.

Az utolsó szillabikus, tropizált szakaszt a *sentiant* szó vezeti be változatos megjelenésű formákban. Az *omnes tuum iuvamen* szakaszon kiemelkedik a GrSc, HK-II-A-6 és GrKu egyezése. A további tropizálás néhány hang- vagy hangzóbeli eltéréstől eltekintve egységes mindegyik lejegyzésben. GrKu az egyetlen forrás, amelyik-

GrSc, 204r



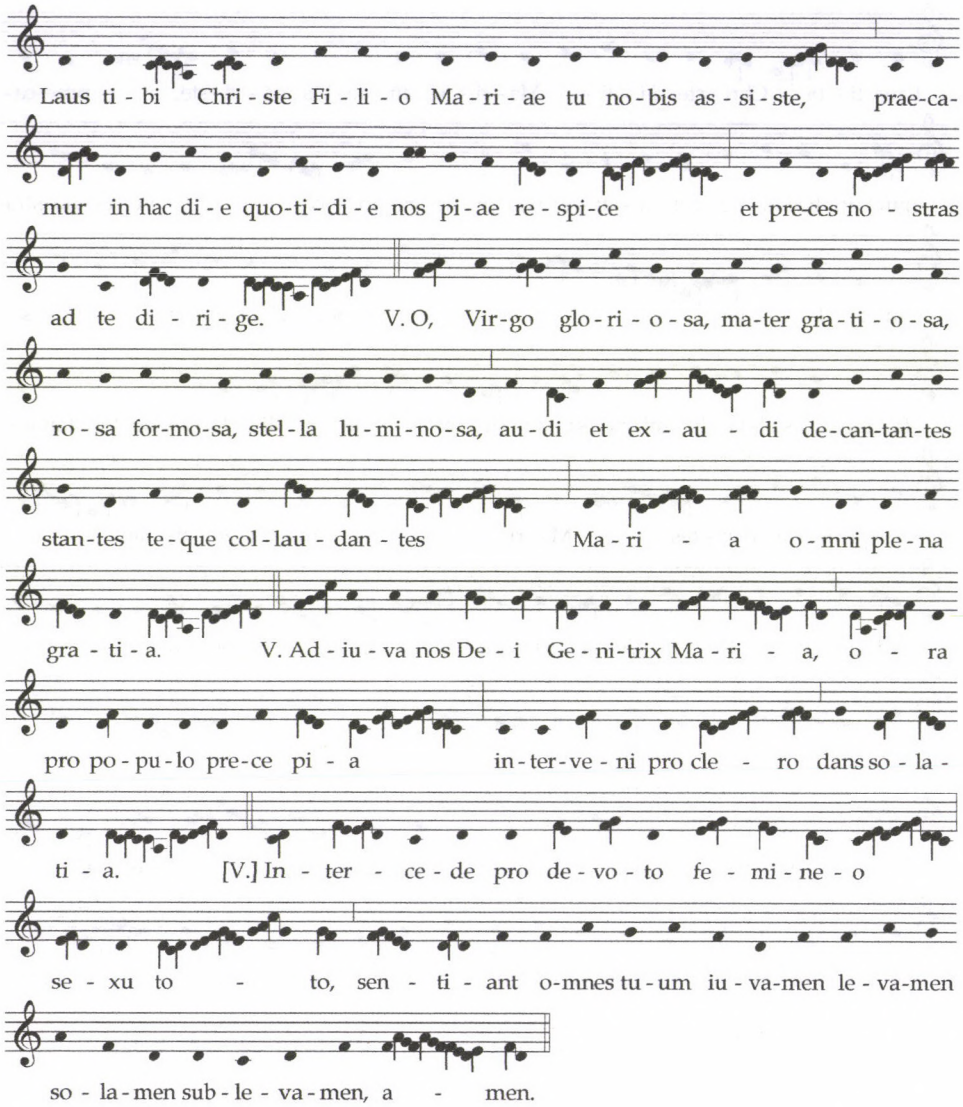
* A következő vers iniciáléja miatt valószínűleg nem fért ki a melizma utolsó két hangja.

ből kimarad ez a trópus, itt a *iuvamen* után rögtön az *amen* következik. A záró *amen* rövidebb alakját használja a GrSc, HK-II-A-6 és GrCa-I.

✧

Összegezve a megfigyeléseket elsősorban azt állapíthatjuk meg, hogy lényegében nincs két olyan forrás, amely teljesen azonos lenne egymással. Rokonítható lejegyzéseket azonban a kiemelt pontok alapján megállapíthatunk. Több jellegzetes dallami fordulatot figyelembe véve két csoportot határozhatunk meg. Az egyik a

Zag–6, p. 377



Futaki-, az erdélyi, a két brassói és a zágrábi graduálék csoportja.[34] Különlegesnek nevezhető például a Futaki- és az erdélyi graduále teljes azonossága az első vers folyamán, mivel ilyen pontos dallami egyezés nemigen fordul elő a források között, legfeljebb csak kisebb szakaszokra kiterjedően. A másik csoportot a szepesi graduále és a cseh graduálék több jellegzetes hasonlóságában láthatjuk.[35]

[34] GrFu, GrTra, GrBr-I, GrBr-II, Zag-6.
[35] GrSc, Pr-13-5c, GrKu, HK-II-A-6.

A lengyel források eltérései ugyan nem alkotnak külön csoportot, mégis figyelemreméltók elsősorban a tétel lehetséges eredetével összefüggésben. A cseh eredet mellett nemigen vannak nyomós érvek, különös tekintettel a cseh források csekély számára, melyekben lényegében egységes, a magyar forrásokéhoz is hasonló változatokat találunk. Amennyiben a lengyel eredettel számolunk, a példák, amelyek nagyrészt Krakkóhoz köthetők, sajátosságaikban tükrözhetik egy kompozíció végső megformálása előtti, kísérleti állapotát, de akár egyéni ízlések szerinti továbbgondolását is. Az esetleges lengyel, talán krakkói eredet igazolásához vagy cáfolatához azonban további lengyel forrásokra volna szükség.

Érdekes a traktus feltűnése az északi és déli magyar peremvidéki területek graduáléiban. A zágrábi források között éppen a 18. századi Zag-6-ban való egyedüli megjelenése különösen meglepő, s a kódex szerkesztését és zenei tulajdonságait tekintve mindenképpen korábbi zágrábi minta létezésére utal.[36] Hogy az egyetlen ismert korábbi zágrábi graduáléban (Zag-182) megvolt-e, nem tudhatjuk, mivel Assumptio ünnepénél más traktusok szerepelnek, a kódex temporáléjának nagyböjti szakasza nem maradt fenn, valamint Mária commune tételsorozatának jó része is hiányzik.[37]

A patai graduále változata hol egyik, hol másik csoporttal mutat hasonlóságot, de több helyen hordoz egyedivé formált alakzatokat a melizmákban. Ezek legtöbbször 1-2 hangnyi különbségek, s általában dúsabb, következetesebben kitöltött motívumokat jelentenek.

Bármennyire is késői kompozíciónak tudhatjuk ezt a traktust, figyelemre méltó, hogy milyen jól megőrizte és alkalmazta a műfaj hagyományos sajátosságait és szerkezeti elemeit. Szinte biztosra vehető, hogy volt egy vagy több konkrét mintatraktus, amely alapján a tétel megalkotója dolgozhatott, valamint hogy a „szerző" elég jártas lehetett a gregorián repertoárban, és jó érzékkel tudott új és egyedi kompozíciót összeállítani a hagyományos anyagból. Sőt, képes volt a szövegi betoldás technikáját megfelelően alkalmazni, holott arra a traktus műfaján belül nemigen lehetett mintája. Rátapintott éppen arra a hagyományos sablonelemre, amelyet már a régi olasz forrásokban is tropizáltak. A tétel elterjedése és egy-két évszázados fennmaradása talán éppen annak köszönhető, hogy újszerűsége mellett végül is a jól ismert hagyományos traktusdallam kiforrott sztereotípiáit is megőrizte.

Felhasznált digitalizált források

Miskolci-misszále (*Missale S. Benedicti Juxta Gron*) garamszentbenedeki bencés kol.? 1394 (csak traktusszöveg, későbbi lapszéli bejegyzés), Eger, Főegyházmegyei Könyvtár, U_2 VI. 5[38]

[36] Vö. Csomó Orsolya, „Protestáló tradicionalisták – a zágrábi történet", *Magyar Egyházzene* XVIII (2010/2011): 247–254.

[37] Több oldalnyi lacuna van az újabb számozás szerinti 53r és 54r között.

[38] A kódex adatait lásd Radó Polikárp, *Libri Liturgici manuscripti bibliothecarum Hungariae et limitropharum regionum* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1973), 149.

Zag-182	Zágrábi graduále (*Graduale Zagrebiense*), 14–15. sz., HR-Zaa III. d. 182
GrSc	Szepesi graduále (*Graduale Scepusiense „Georgii de Kesmark"*), 1426., SK-Sk Ms. Mus. No. 1, Sz C-84
F 618	(*Graduale incerti ritus*), 15/1. sz., cseh notációs; Győr, Egyházmegyei Kincstár és Könyvtár, hordozókönyv: Ms. I. 56;[39] Sz F-618
GrFu	Futaki-graduále (*Graduale Strigoniense Francisci de Futhak*), 1463., TR-Itks 2429, Sz C-45
GrCr-1267	Krakkói graduále (*Graduale Cracoviense*), 15/2. sz., PL-Kj Ms. 1267
Wru 386	Graduále, Wrocław, Nysa Śląska[40], 14/2. sz. és 15–16. századi hozzáadások[41] (*Ave Maria* traktus kottájába illesztett *Laus tibi* szöveg), PL-Wru I F 386
GrBa	Bakócz-graduále (*Graduale Strigoniense Thomae Card. Bakócz I–II.*), Esztergom, 15–16. sz., H-Efkö MS I. 1 a-b, MusDan 12.
Pr-13-5c	Prágai graduále (*Graduale Bohemicum*), Prága, Szt. Vitus katedrális, 15/ex. (1494 előtt), CZ-Pu XIII A 5c
GrKu	Kuttenbergi (Kutná Hora) graduále (kancionále), 15/ex., A-Wn Mus. Hs. 15501
HK-II-A-6	Franus-kancionále (*Kancionál Franusův*), Hradec Králové, 1505., CZ-HKm II A 6
GrCr-42	Olbracht-graduále (*Graduale Cracoviense Iohannis Olbracht, Tom. III.*), Krakkó, 1506., PL-Kk Ms. 42
GrCa-I	Kassai I. graduále (*Graduale Cassoviense I*), 16/in., H-Bn Clmae 172a, Sz C-25
GrBr-I	Brassói I. graduále (*Graduale Brassoviense*), 14/1 sz. (a végén befűzött lapok, amelyeken a traktus is szerepel, későbbiek), RO-BRbn Ms. I. F. 67, Sz C-81
GrBr-II	Brassói II. graduále (*Graduale Brassoviense*), 16/in., RO-Sb Ms. 759, Sz C-38
F 587	processzionále- vagy graduále-függelék töredéke, 16/in, magyar kurzív notációs, magyarországi; Németújvár (Güssing), Ferences Könyvtár 4/69 könyv borítója. Sz F-587
BOZ 1115	*A. Ornithoparchus: Musicae activae micrologus* című traktátus két könyvének másolata, 4 db négyszólamú motetta, 3 teológiai szöveg. *Laus tibi* traktus négyszólamú feldolgozása: 26v–27r, Krakkó, 1530-as évek (1533/1535),[42] PL-Wn BOZ 1115
GrTra	Erdélyi graduále (*Graduale ex Transylvania*), 1534., H-Bn Fol.lat.3815, Sz C-37
GrCr-46	Krakkói graduále (*Graduale Cracoviense*), 1543., PL-Kk Ms. 46
GrPa	Patai graduále (*Graduale ex Pata*), Gyöngyöspata, 16. sz. közepe, H-Bn Fol. lat. 3522, Sz C-102
Zag-6	Zágrábi graduále (*Graduale Zagrebiense*), 1719., HR-Zmk MR 6

[39] A töredék adatait lásd Vízkelety, *Mittelalterliche lateinische Handschriftenfragmente in Győr*, Nr. 79.

[40] Scriptori bejegyzés szerint a Szent Sír lovagrend egy konfrátere írta a kódexet: „Scriptum per me Joannem Molitorem Nissenum confratrem Ordinis S. Sepulcri, 1569."

[41] Paweł Gancarczyk, Jolanta Guzy-Pasiak, *Wykaz źródeł muzycznych w zbiorach polskich. Polifonia do około 1500.* Katalog Źródeł Muzycznych w Polsce (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2005–2013): http://www.ispan.pl/pl/wydawnictwa/publikacje-online/wykaz-zrodel-muzycznych-w-zbiorach-polskich (2016.02.24).

[42] A többszólamú tételekről lásd Elżbieta Zwolińska, „Sonum campanarum imitando? Zum Krakauer Motettenrepertoire in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts", in *Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa. Kirchenmusik – geistliche Musik – religiöse Musik.* Bericht der Konferenz Chemnitz 28.–30. Oktober 1999 anläßlich des 70. Geburtstages von Klaus Wolfgang Niemöller, red. Helmut Loos, Klaus-Peter Koch (Sinzig: Studio, 2002), 687–694, és Katarzyna Morawska, *The history of music in Poland: 1500–1600. Vol. 2: The Renaissance* (Warsaw: Sutkowski Edition, 2002), 177.

KRISZTINA RUDOLF

Tropierte Traktusgesänge im 15. Jahrhundert

Erscheinungsformen von *Laus tibi Christe – Filio Mariae* in böhmischen, polnischen und ungarischen Quellen

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

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

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

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

SZOLIVA GÁBRIEL

„Proles de caelo prodiit..."

Adalékok egy ferences himnusz történetéhez

Assisi Szent Ferencet hiteles evangéliumi indíttatása és a katolikus hithez való szilárd ragaszkodása élesen elhatárolta kora vallási megújulást sürgető mozgalmainak vezéralakjaitól, ezért már életében számos egyházi elöljáró tiszteletének örvendhetett. Pártfogói közül témánk szempontjából különösen fontos Ugolino de' Conti di Segni bíboros, a későbbi IX. Gergely pápa (1227–1241), akire Ferenc mint atyai barátra tekintett. Jól ismerték egymást, és kölcsönös tisztelet övezte kapcsolatukat. Nem véletlen ezért, hogy amikor Ferenc 1226. október 3-án bekövetkezett halála („tranzitusa") után fél évvel a nevezett bíborost pápává választották, minden tőle telhetőt megtett barátja emlékének megőrzéséért.[1] 1228. július 16-án szentté avatta, és ünnepéhez személyesen fogalmazott meg több liturgikus tételt.

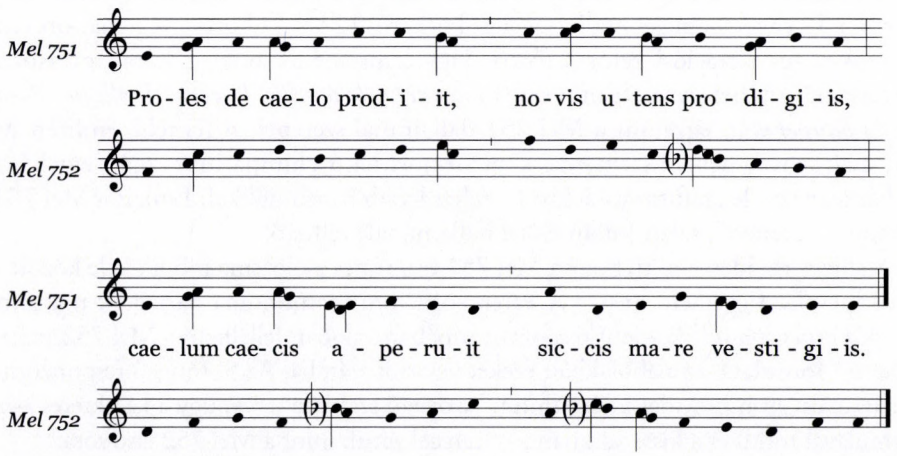
A rendi krónikák egybehangzó tanúsága alapján IX. Gergelynek tulajdonítható a Ferenc-zsolozsma *Proles de caelo prodiit* kezdetű himnusza, amelynek hazai zenetörténetével foglalkozunk az alábbiakban.[2]

[1] IX. Gergely felkérésére születik például a Szent Ferencről írt első életrajz Boldog Celanói Tamás tollából. A szerző megemlíti műve bevezetőjében a pápai felkérést: „... Gergely pápa parancsára legalább azokat az eseményeket igyekszem tehetségemhez képest egyszerű szavakkal megörökíteni, melyeket vagy tőle magától hallottam, vagy amelyekről megbízható és szavahihető tanúk révén értesültem." Lásd *Celanói Tamás életrajzai Szent Ferencről* (Újvidék–Szeged–Csíksomlyó: Agapé, 1996), 21.

[2] A ferences történeti források közlései némileg eltérnek a IX. Gergely szerzősége alá tartozó liturgikus tételekkel kapcsolatban, a *Proles de caelo prodiit* himnuszt azonban mindegyik neki tulajdonítja, lásd *Annales Minorum Trium Ordinum a S. Francisco Institutorum,* ed. Lucas Wadding (Ad Claras Aquas–Firenze: 1931), Tomus II, 228; Salimbene de Adam, „Chronica", in *Monumenta Germaniae Historica,* ed. Oswaldus Holder-Egger (Hannover–Leipzig: 1905–1913), Tomus XXXII, 383. Ugyanezen hivatkozás szerepel a Ferenc-zsolozsma kritikai kiadásában, lásd *Analecta Franciscana sive Chronica aliaque varia documenta ad historiam Fratrum Minorum* (Ad Claras Aquas–Firenze: 1941), Tomus X, 376; valamint Clemens Blume kiadásában is, lásd *Analecta Hymnica Medii Aevi,* hrsg. von Clemens Blume (Lepizig: O. R. Reisland, 1909), Bd. 52, 177.

A himnusz zenei gyökerei

Elsőként a himnusz ismert dallamainak eredete után kell kérdeznünk. Szent Ferenc rímes offíciumát a rend párizsi *cantus magistere,* Spirai (Speyeri) Julián testvér szerezte 1232–35 között.[3] A história megkomponálásakor felhasználta a már korábban elkészült, neves egyházi személyek által írt költeményeket, köztük IX. Gergely *Proles de caelo prodiit* himnuszát is. Az utóbbit az első vesperásba illesztette. Hilarin Felder egy Szent Bonaventura generálissága idejéből (1257–74) fennmaradt levél tanúsága alapján úgy véli, hogy Julián a himnusz dallamát is átvette, azaz a tétel mindenestül korábbi, mint a rímes Ferenc-zsolozsma.[4] A zenei munkára vonatkozó kérdés azonban nem válaszolható meg ennyire egyszerűen. Jordánusz testvér 1261-es krónikájában egyedül Juliánt nevezi – őszinte elismeréssel – a história zeneszerzőjének,[5] míg később Pisai Bertalan testvér *Liber Conformitatum* (1385k.) című művében kifejezetten neki tulajdonítja a himnuszok dallamát is.[6] Ráadásul a *Proles de caelo* himnuszt forrásai két dallammal közlik. Vajon melyikre vonatkozhatnak a korabeli feljegyzések?

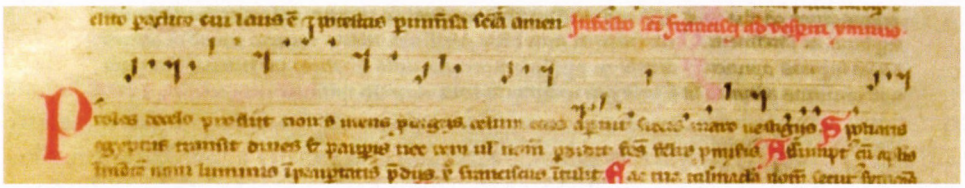


3 A Julián-féle zsolozsma datálásáról lásd Jason M. Miskuly, „Julian of Speyer: Life of St. Francis", *Franciscan Studies* 49 (1989): 98–99. Idézi Andrew W. Mitchell, *The Chant of the Earliest Franciscan Office,* PhD-disszertáció (London, Ontario: The University of Western Ontario, 2003), 109. A história zenei vonatkozásairól alapvető szakirodalom: Hilarin Felder, *Die liturgischen Reimofficien auf die heiligen Franciscus und Antonius* (Freiburg: Universitäts Buchhandlung, 1901); valamint Eliseus Bruning, „Giuliano da Spira e l'Officio ritmico di S. Francesco", *Note d'archivio per la storia musicale* 4 (1927): 129–202.

4 Bessai Bernardin, Szent Bonaventura titkára írja: „Frater Iulianus ... Sancti Officium in littera et cantu posuit praeter hymnos et aliquantas antiphonas ac responsoria, quae Summus ipse Pontifex et aliqui de Cardinalibus in Sancti praeconium ediderant." Lásd Felder, *Die liturgischen Reimofficien...,* 60–61.

5 „Frater ergo Simon, veniens in Theutoniam cum fratre Iuliano, qui postmodum historiam beati Francisci et beati Antonii nobili stilo et pulcra melodia composuit, ..." Lásd *Analecta Franciscana,* Tomus I, 16.

6 „... frater Iulianus theologus, qui legendam beati Francisci composuit et responsoria: cantumque beati Francisci quoad hymnos et omnia ipse composuit." Lásd *Analecta Franciscana,* Tomus IV, 544.



1. ábra. A Mel 751 legkorábbi bejegyzése a Rosenthal-kódexben, 1235–41 között (München, Franziskanerkloster St. Anna, Cmm. 1, f. 329v).

Bruno Stäblein összkiadásában a *Proles de caelo* himnusz mindkét dallama megtalálható (Mel 751 és 752).[7] A tétel legkorábbi kottás emléke a müncheni Szent Anna-kolostorban őrzött, 1235–41 között írt ferences *breviarium notatum* („Rosenthal-kódex").[8] E forrás a Ferenc-offícium himnuszait az egyházi év sorrendjében haladó himnáriumának végén közli, tehát még nem a dátum szerinti helyükön (*1. ábra*).[9] Zenei főírása beneventán hatást mutató közép-itáliai keveréknotáció, azaz a Haymo de Faversham generális nevéhez köthető, 1241–44 között végrehajtott rendi liturgikus (és notációs) reform előtti. Figyelemreméltó, hogy e korai forrásban a história három bejegyzett himnusza (*Proles de caelo prodiit, In caelesti collegio, Plaude turba paupercula*) egyaránt a Mel 751 dallammal szerepel. A fentebb említett Mel 752 csak szöveg nélküli széljegyzetként azonosítható a himnárium végén: egy későbbi kéz jegyezte le „reformnotációval", tehát kvadrát neumákkal. Emiatt a Mel 751 a himnusz „eredeti", talán Julián előtti dallamának vélhető.

Stäblein röviden említi, hogy a Mel 752 és a rímes zsolozsma többi tétele között zenei kapcsolat figyelhető meg.[10] A Ferenc-offícium matutínuma harmadik nokturnusának *Euntes inquit*[11] kezdetű responzóriumában valóban fellelhető a Mel 752 néhány jellemző fordulata, az alábbiakban ezeket vesszük számba. Az 5. tónusú responzórium verzusának „non providet in crastinum" szövegű szakasza ugyanúgy a karakteres *f–a–c'* formulával indul és a kissé váratlan *e'–c'* terccel zárul, mint a Mel 752 első sora:



[7] Bruno Stäblein, *Hymnen I. Die mittelalterlichen Hymnenmelodien des Abendlandes.* Monumenta Monodica Medii Aevi 1 (Kassel–Basel: Bärenreiter Verlag, 1956), 442–443. A Mel 752 átírásában a második sor negyedik szótagján („u*tens*", Stäbleinnél II 4) a forrás alapján *d'*-ről *c'*-re javítva!

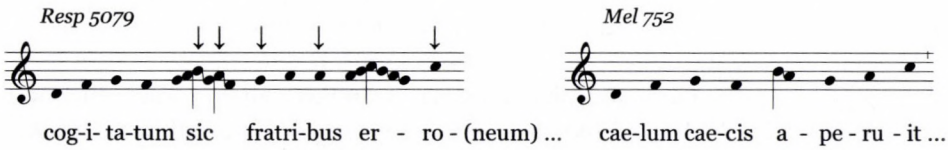
[8] München, Franziskanerkloster St. Anna, Cmm. 1, f. 329v.

[9] Ez arra utalhat, hogy a forrás mintapéldányát még a Ferenc-offícium megkomponálása előtt készítették. Lásd Mitchell, *The Chant of the Earliest Franciscan Office,* 109.

[10] Stäblein, *Hymnen I,* 610.

[11] László Dobszay – Janka Szendrei, *Responsories* (Budapest: Balassi Kiadó, 2013), vol. 2, nr. 5079.

A responzórium főrészének „cogitatum sic fratribus erro-(neum)" szövegű szakaszában a gerinchangok a himnusz harmadik sorával rokoníthatók:

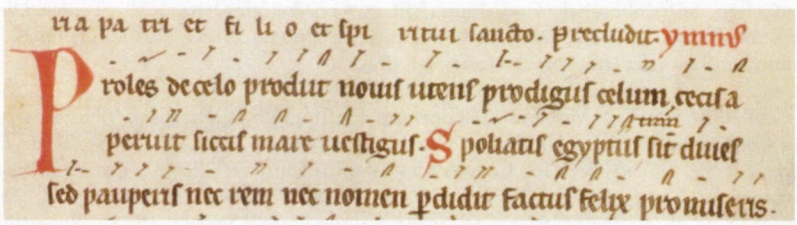


Végül a finális feletti oktáv ereszkedő bejárása is jellemző fordulata mindkét dallamnak:



A bemutatott dallampárhuzamok alapján jól látható, hogy a Mel 752 szerzője Spirai Juliánhoz nagyon hasonlóan kezelte az 5. tónust, szinte azonos zenei ízléssel komponált. Himnuszdallama olyannyira beleillik a Ferenc-offícium stílusába, hogy végső soron Julián szerzősége (esetleg egy későbbi alkotói munkát feltételezve) nem zárható ki.

A Mel 752 datálásához fontos adalékot szolgáltat a Sankt Gallen-i apátság egyik, vonalrendszer nélküli német neumákkal notált antifonáléja. A 13. század utolsó harmadából származó kódexben a széles látókörű bencés szkriptorok közölték a Julián-féle Ferenc-offíciumot. E kodifikáció elég korainak tekinthető, azaz a história keletkezéstől számított néhány évtizeden belül megtörténhetett az átvétel. Minthogy az alkalmazott adiasztematikus kottaírás csak az énekesek memóriáját segítette, önmagában nem leénekelhető, erősen valószínűsíthető, hogy a korabeli szerzetesi kórus valóban énekelte Szent Ferenc zsolozsmáját (ellenkező esetben az alkalmazott kottajeleknek nem lett volna értelme). Meglepő módon a *Proles de caelo* himnuszt teljes



2. ábra. A Mel 752 neumás bejegyzése a Ferenc-offíciumban a 13. század utolsó harmadából (Sankt Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 389, p. 412, forrás: http://www.e-codices.unifr.ch).

terjedelmében és kizárólag a Mel 752-vel notálták (*2. ábra*).[12] Következésképp e fiatalabbnak vélt dallam bizonyosan létezett már a 13. század utolsó harmadában (*terminus ante quem*), sőt a história részeként „teljes joggal" hagyományozódott. Sankt Gallenből egy 14. századi neumás emléke is fennmaradt.[13]

Valószínűleg a dallamok szerzősége és kora körüli bizonytalanságot nem lehet teljességgel feloldani. Bár a középkor folyamán mindkét dallam tovább élt, sőt a többszólamú kórusfeldolgozásokban is egyaránt megjelent mindkét *cantus firmus*,[14] a továbbiakban csak a szélesebb körben elterjedt Mel 752 magyarországi emlékeivel foglalkozunk.

A Mel 752 emlékei a középkori Magyarországon

Szinte biztosra vehető, hogy a középkori magyar ferences közösségek énekelték a *Proles de caelo* himnuszt a Ferenc-offíciumban, annak dallamát tartalmazó korabeli rendi forrás (himnárium) azonban nem maradt fenn. A budapesti Egyetemi Könyvtárban őrzött 14. századi ferences antifonálék csak a história antifónáit és responzóriumait közlik, a himnuszokra még rubrikával sem utalnak.[15]

A Mel 752 történetének fordulópontja volt, amikor a dallam Európa-szerte átlépte a ferences liturgikus közösségek határait: legkésőbb a 14. században megjelent hazánkban is a világi egyházak zsolozsmájában. Az 1360 körüli, esztergomi gyökerű mellékhagyományt tükröző Isztambuli antifonále korpuszában Szent Annáról szóló szöveggel szerepel (*Auroralis lux gignitur*), míg a kódex későbbi toldalékában a kompletórium himnuszának (*Te lucis ante terminum*) hitvallók ünnepére rendelt dallamaként.[16] Kivételes esetben kaptak helyet notált himnuszok középkori antifonáléinkban: egy új história bevezetése vagy egy korábban nem énekelt tétel átvétele indokolhatta, ha a meglévő himnuszgyűjteményekbe már nem volt lehetséges a kívánt dallamot beilleszteni, azonban épp akkoriban készítettek új antifonálét. A himnárium helyett az antifonáléba való bejegyzés „szükségmegoldás" volt, így viszont az újabb dallam mégis bekerült az írásos hagyományba. Az Anna-himnusz útja hasonlóan vezethetett az Isztambuli antifonále korpuszába, azaz szövege és dallama vélhetően

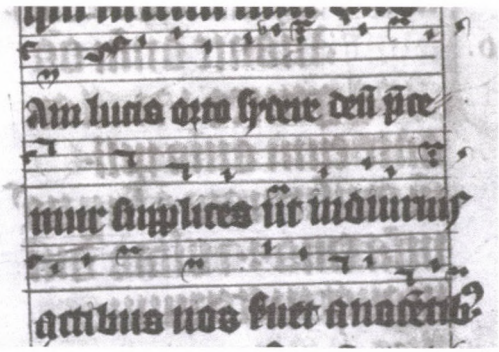
[12] Sankt Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 389, p. 412. A kódex leírását lásd Felder, *Die liturgischen Reimofficien...*, 90–92, valamint Bruning, „Giuliano da Spira e l'Officio ritmico...", 148. A himnuszdallam jelenlétére egyik szerző sem utal.

[13] Sankt Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 388, p. 440.

[14] Míg Guillaume Dufay a Mel 751-et, Giovanni Pierluigi da Palestrina a Mel 752-t használta *cantus firmus* gyanánt. Lásd Guillaume Dufay, *Opera omnia. Tomus V. Compositiones liturgicae Minores*, ed. by Heinrich Besseler. Corpus Mensurabilis Musicae 1 (Rome: American Institute of Musicology in Rome, 1966), 71–72; *Le Opere Complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina. Volume XIV*, ed. by Raffaele Casimiri (Rome: Edizione Fratelli Scalera, 1942), 202–203.

[15] Budapest, Egyetemi Könyvtár, Cod. lat. 121, f. 26v–41.

[16] İstanbul/Isztambul, Topkapı Sarayı Müzesi, Deissmann 42, f. 206 és 296bis. Kiadva: *Az Isztambuli Antifonále (1360 körül)*, közr. Szendrei Janka (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1999).



3. ábra. A Szebeni pszaltérium príma-himnusza (*Iam lucis orto sidere*), 14. század (Sibiu/Nagyszeben, Muzeul Naţional Brukenthal, Ms. 615, f. 66v).

1360 körül számított újdonságnak (*d kottapélda,* lásd a tanulmány végén, az *Utószó* előtt). Később sem terjedt el szélesebb körben, szövegét – említett dallamos lejegyzése mellett – kizárólag két 15. századi esztergomi breviárium őrizte meg.[17]

Ugyancsak a 14. századra tehető a valószínűleg erdélyi hagyományt megörökítő Szebeni pszaltérium (*3. ábra*), amelyben a Mel 752 a príma (*Iam lucis orto sidere*) és a tercia (*Nunc Sancte nobis Spiritus*) állandó dallama (*e kottapélda*).[18] A Mel 752 kedvelt voltát jelzi, hogy a kishórák szövegeihez rendelték. A pszaltérium himnuszdallamai ugyanis egy adott hagyományon belül kiemeltebb szerepet töltöttek be a szanktorále tételeinél: lényegesen többször hangzottak el, akár naponta, nem csak az év egy-egy ünnepén.

Thuz Osvát zágrábi püspök (1466–1499) intonáriumában[19] Szentháromság vasárnapjánál találjuk meg a Mel 752 első dallamsorát (*4. ábra*), szintén a príma *Iam lucis orto sidere* himnuszának szövegével.

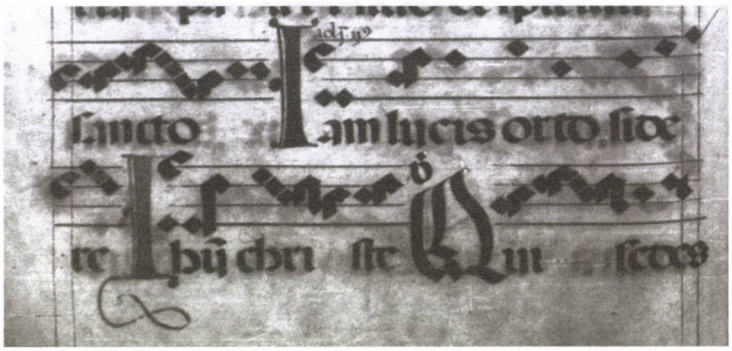
Az említett források bejegyzéseinek értékeléséhez, illetve a Mel 752 későbbi magyarországi történetének tárgyalásához a dallamtörténeti kutatás külföldi eredményeit használjuk. Veronika M. Mráčková tanulmányából részletesen ismert, hogy a késő középkorban a Mel 752 európai népszerűségnek örvendett mind a különböző szerzetesrendek (bencések, ágostonosok, ferencesek), mind a világi egyházi központok zsolozsmájában.[20] Különösen érdekes, hogy egyes püspökségek és rendek saját

[17] Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Vindob. Pal. 1812 és 1829. Vö. AH 23, 122.

[18] Sibiu/Nagyszeben, Muzeul Naţional Brukenthal, Ms. 615, f. 66v és 67v. A szexta himnuszának helyén lacuna van a forrásban, lehetséges, hogy ott is a Mel 752 szerepelt. A lejegyzés *g* finálisú, de minden bizonnyal „*fisz*"-szel énekelték, tehát a tritus modus szerint. Az első himnuszsorban az utolsó előtti szótag punctuma (*e'*) elé írt ♭ módosítójel minden bizonnyal az azt követő *f*-re utal, hogy tudniillik nagy szekundlépés („*fisz*") következik.

[19] Zagreb/Zágráb, Metropolitanska knjižnica, MR 10, f. 66v.

[20] Veronika M. Mráčková, „The Transmission of Hymn Tune Stäblein 752 in Europe during the Late Middle Ages", *Hudební věda* 49 (2012/1–2): 19–32. Mráčková tanulmányát nemzetközi kitekintésként használhatjuk, mivel csak egyetlen Magyarországon őrzött forrást idéz – a győri



4. ábra. Thuz Osvát intonáriumának príma-himnusza (*Iam lucis orto sidere*), 1466–1499. (Zagreb/Zágráb, Metropolitanska knji nica, MR 10, f. 66v).

patrónus szentjeikről szóló himnuszokat énekeltek a Mel 752-re (például Szent Ludmilla, Szent Prokop, Szent Barbara, Szent Anna, Szent Ágoston, Szent Benedek tiszteltére), de előfordult a dallam hozzárendelése a temporále szövegeihez is (például *Vexilla regis prodeunt, Ad cenam Agni providi*). Mráčková számos emlék áttanulmányozásával kimutatta, hogy a dallam alkalmazásának három lehetséges módja volt: 1. a ferences dallam „kottahű" átvétele, 2. helyi dallamváltozat létrehozása az eredeti alak csekély módosításával, 3. a ferences dallam nagyobb mértékű átkomponálása, parafrazeálása. A ferences (és ágostonos) közösségek az első, míg a világi püspöki központok jobbára a második változat szerint jártak el.

Mráčková a „helyi dallamváltozatok" csoportját egyes hangközlépések, illetve melizmák megléte vagy hiánya alapján különíti el a ferences alapdallamtól. A néhány esetben kétértelműnek bizonyuló besorolás helyett a magyar emlékek esetében inkább az egyes változatok dallamvonalát fogjuk vizsgálni Mráčková példáinak fényében.

A Mel 752 helyi patrónus szenthez rendelésének fontos magyarországi emléke az Oláh Miklós esztergomi érsek 1523-as nyomtatott *Psalterium Strigoniense*-jébe (Oláh-pszaltérium) bejegyzett Szent István-himnusz, a *Gaudent caeli nova luce.*[21] Az első vesperás e kései himnuszának ez az egyetlen notált változata, így csak innen tudható, hogy a Mel 752-re énekelték (*f kottapélda*). A bejegyzés és a ferences dallamváltozat között némi különbséget jelent a negyedik sor alakítása: míg a rendi dallam a második szótag után egyenletesen ereszkedik *c'*-ről *d*-re (vagy *c*-re), az István-himnusz az ötödik szótagon visszafordul, és csak egy kis szextet jár be. A

Egyházmegyei Kincstár és Könyvtár Mss. A. 2. jelzetű, 15. századi antifonáléját –, az azonban a bécsi rítusterülethez tartozik.

[21] München, Bayerische Staatsbibliothek, Res/2 Liturg. 380, f. 132v. Kiadva: *Psalterium Strigoniense Venetiis 1523 cum notis musicis manuscriptis (Psalterium Nicolai Olahi)*, közr. Szoliva Gábriel. Musicalia Danubiana 25 (Budapest: MTA–BTK Zenetudományi Intézete, 2015).

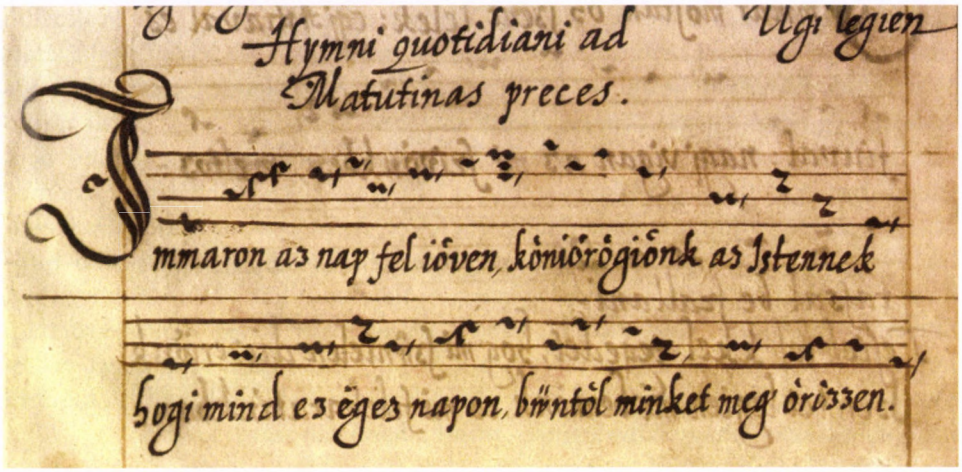
magyarországi emlékek között mindkét zárósor előfordul. A nálunk gyakoribb „fennmaradó" befejezésre ugyanakkor nem találunk példát a Mráčková által idézett 17 külföldi forrásban (azokban mindegyik dallam egyenletesen ereszkedő), így valószínűleg hazai jellegzetességgel állunk szemben. A „fennmaradó" sorral záruló változatok harmadik sora egy kivétellel *f*-ről indul (*d* helyett), ami szintén nem jelenik meg e külföldi példákban, tehát az ambitus szűkítése általában jellemző Magyarországon a himnuszdallam második felére. Az Isztambuli antifonále Anna-himnusza a ferences változatot követi, míg a toldalékban álló kompletórium-himnusz – a bejegyzés gyenge minősége miatt – nem sorolható be biztonsággal. A Szebeni pszaltérium bejegyzése már hazai, „fennmaradó" végű. A magyarországi forrásokban (főképp a korábbi bejegyzések között) mutatkozó kettősséget vélhetően az okozza, hogy a mintadallamok eltérő hagyománykörből valók. A későbbi itthoni emlékek – ahogy látni fogjuk – mind a hazai változatot követik.

A Mel 752 korai protestáns használata és későbbi hazai története

A 16–17. századi protestáns közösségek – talán a dallam kedveltsége miatt – a reggeli istentiszteletbe mentették át a Mel 752 hazai változatát: Huszár Gál 1560–61-es és 1574-es énekeskönyvei, a Ráday és a Batthyány graduálok, valamint számos további graduál-kézirat (*5. ábra*) egyaránt a príma *Iam lucis orto sidere* himnuszának magyar fordításával (*Immáron az nap feljövén*) közli a dallamot, *f*-ről indított harmadik sorral és „fennmaradó" befejezéssel (*g, h kottapélda*).[22] A középkorból ezt a szöveg-hozzárendelést hazánkban egyedül a Szebeni pszaltérium és Thuz Osvát zágrábi püspök intonáriuma tanúsítja, de vélhetően nemcsak egyes erdélyi egyházak és a zágrábi katedrális szokása lehetett, hanem szélesebb körben gyakorlat volt, ezért szolgálhatott mintául a protestáns liturgiák megalkotásakor.[23] A 17.

[22] Huszár Gál, *A keresztyéni gyülekezetben való isteni dicséretek,* Kálmáncsehi Márton, *Reggeli énekléssek,* 1560–1561 (RMNy 160), a1; Huszár Gál, *A keresztyéni gyülekezetben való isteni dicséretek és imádságok,* Komjáti, 1574 (RMNy 353), f. 5, 48v és 55. Az utóbbi forrásban a péntekre és a szombatra való „regveli diczeretec"-nél más szövegekkel szerepel a dallam (*Ó, mennyei szent Atyánk* és *Mi keresztyének teneked*). Az említett graduálok bejegyzését átírásban lásd *Graduale Ráday saeculi XVII,* közr. Ferenczi Ilona. Musicalia Danubiana 16 (Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 1997), 157 (nr. 44), valamint 35. Az MTA–BTK Zenetudományi Intézetében összeállított graduál-katalógus alapján a dallam hazai változatának további korai protestáns emlékei: *Csáti graduál* (1602), f. 39; *Tornai graduál* (1611–13), f. 84; *Spáczai graduál* (1619), p. 163; *Kálmáncsai graduál* (1623–28), f. 52; *Csurgói graduál* (1630-as évek), f. 34; *Kecskeméti graduál* (1637–81), p. 15. (Köszönettel tartozom Ferenczi Ilonának a katalógus használatában nyújtott segítségéért.) Vö. Bárdos Kornél – Csomasz Tóth Kálmán, „A magyar protestáns graduálok himnuszai", in *Népzene és zenetörténet III.,* szerk. Vargyas Lajos (Budapest: Editio Musica, 1977), 150 (13. szám), 205–206, valamint RMDT I. 155.

[23] Vö. a *Novum sidus emicuit* kezdetű Szent Erzsébet-himnusz protestáns utóéletével: Szendrei Janka, „Új világosság jelenék. Egy himnusz története", in *Zenetudományi dolgozatok 1995–1996,* szerk. Gupcsó Ágnes (Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 1997), 287–293.



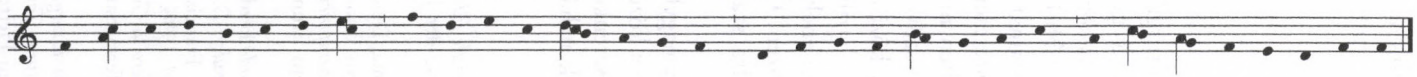
5. ábra. A Csáti graduál (1602) reggeli himnusza a Mel 752 hazai változatával (Sárospataki Református Kollégium Tudományos Gyűjteményei, Kt. 12, f. 39).

század második felében a graduálok használaton kívül kerülésével és a protestáns közösségek felekezetivé válásának következtében a dallam fokozatosan kikopott a használatból, helyét genfi zsoltárok és korálok vették át.

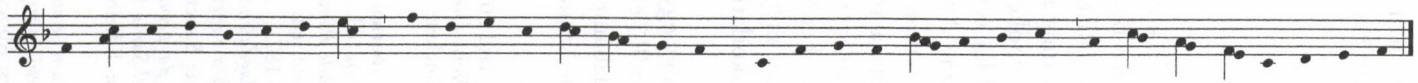
A katolikus gyakorlatból is eltűnt a Mel 752 hazai változata a 17. században: a világi püspökségek helyenként meglévő közös zsolozsmaimádsága 1630 után a római gyakorlat szerint – jobbára ének nélkül – folyt, és a középkori zeneiséget őrző pálosoknál sem maradhatott fenn, mert ők korábban nem vették át. Egyedül a ferences közösségek zsolozsmái tartották életben a dallamot, érthető módon a ferences változatban, világi hívek számára készült kiadványokban csak elvétve jelent meg. A Kájoni János által szerkesztett és nyomtatott *Cantionale catholicum* első kiadásában (1676) még szerepel a *Proles de caelo* himnusz szövege, a további kiadásokból azonban kimaradt. A rend erdélyi provinciájában tevékenykedő zenészek számára 1741-ben szintén Csíksomlyón nyomtatott *Hymni vesperarum ecclesiastici* a korabeli karkönyvek alapján közli a ferences dallamváltozatot (*b kottapélda*). A „kolostori monódia" stílusában készült feldolgozásra is akad példa: a Mel 752 egyszerű, metrizált harmonizációját tíz ferences kézirat őrizte meg a XVII. századi Magyarország területéről.[24] Szeged–Alsóváros ferences templomának egykori kántora, Fekete Ferenc 1823-ban kollégái számára összeállított énekgyűjteményében (*Út mutató kántor könyv*) szintén csak szöveggel szerepelteti a *Proles de caelo* him-

[24] Pál Richter, *Der Melodienbestand des Franziskanerordens im Karpatenbecken im 17. Jh.* – *A ferences rend dallamkészlete a XVII. században a Kárpát-medencében.* Fontes historici Ordinis Fratrum Minorum in Hungaria 4 (Budapest: Magyarok Nagyasszonyáról Nevezett Ferences Rendtartomány, 2007), I/703.

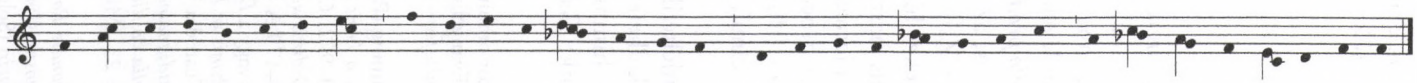
a ***Mel 752 – Rosenthal-kódex*** *(1235–41), f. 329v* – Proles de caelo prodiit ... (de sancto Francisco)



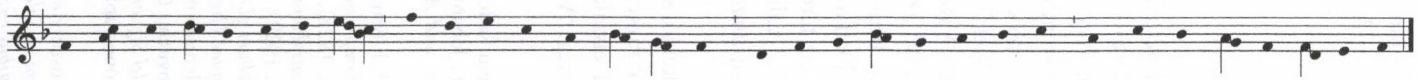
b ***Hymni vesperarum ecclesiastici*** *(1741), 31* – Proles de caelo prodiit ... (de sancto Francisco)



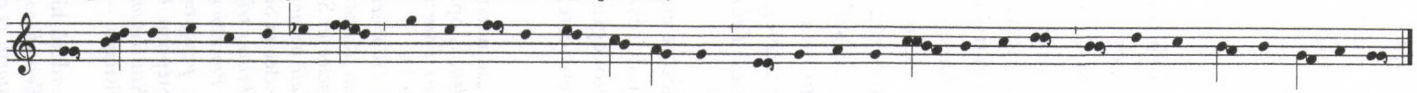
c ***Antiphonale Romano-Seraphicum*** *(1928), 971* – Proles de caelo prodiit ... (de sancto Francisco)



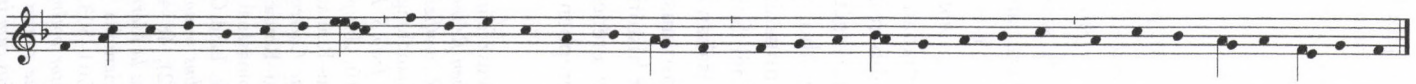
d ***Isztambuli antifonlále*** *(1360k.), f. 206* – Auroralis lux gignitur ... (de sancta Anna)



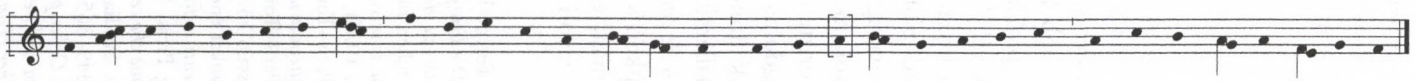
e ***Szebeni pszaltérium*** *(14. sz.), f. 66v* – Iam lucis orto sidere ... (ad primam)



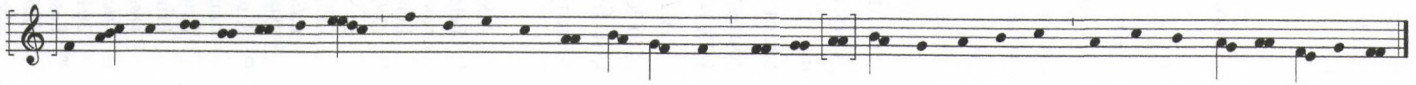
f ***Oláh-pszaltérium*** *(1523–58), f. 132v* – Gaudent caeli nova luce ... (de sancto Stephano rege)



g ***Huszár Gál énekeskönyve*** *(1574), f. 5* – Immaran a nap föliövén ...



h ***Rádai graduál*** *(17. század eleje), 44* – Immaron az nap feliöven ... (ad matutinas preces)



nuszt. Kötete bevezetőjéből kiderül, hogy a himnuszok dallamát nem találta meg a rendelkezésére álló forrásokban, ezért hozzájuk – köztük a Szent Ferenc-himnuszhoz – egy alkalmas *ad notam*-ot választott.[25]

Utószó

A ferences rend az 1920-as években tette közzé újonnan revideált, kottás liturgikus kiadványaiban a Ferenc-offíciumot. A közreadói munkát Eliseus Bruning végezte Hilarin Felder idézett, 1901-es kritikai kiadása, Johananes Evangelista Weis közreadása[26] és több 13–15. századi kódex figyelembevételével. Bruning szélesebb forrásbázisra építő kiadásaiban közzétette a *Proles de caelo prodiit* mindkét dallamát, az eredetinek vélt Mel 751-et és a fiatalabb Mel 752-t is, az utóbbit természetesen a ferences változatban (*c kottapélda*).[27] A II. Vatikáni Zsinat után 1974-ben megújított rendi zsolozsmában már nem szerepel az értékes himnusznak sem szövege, sem dallama, így több mint hétszáz éves liturgikus használata a rendi közösségekben napjainkra lényegében megszűnt. Dallamát a jeruzsálemi Szent Sír-bazilika liturgiája őrizte meg, ahol a naponta végzett ferences processzió keretében éneklik Szent Magdolna himnuszának szövegével;[28] valamint felbukkan még a Szent Őrzőangyalok ünnepénél Solesmes *Liber hymnarius* című, gyakorlati célra szánt, 1983-as dallamkiadásában is.[29]

A *Proles de caelo* himnusz idézett emlékei jól szemléltetik, hogy egy-egy nagyhatású középkori szent históriájának részlete miképp kelhetett önálló életre a középkor folyamán, és az eredeti szövegüktől elszakadt himnuszdallamok esetenként mennyire távoli szerepben jelenhettek meg. A Sankt Gallen-i bencések néhány

[25] A Szent Ferenc-himnusz felirata: „ad notam Iesu Redemptor omnium", lásd 209.

[26] Felder, *Die liturgischen Reimofficien…*, op. cit.; Johannes Evangelista Weis, *Die Choräle Julian's von Speier zu den Reimoffizien des Franziscus- und Antoniusfestes* (München: Verlag der J. J. Lentner'schen Buchhandlung, 1901).

[27] *Officium ac missa de festo S. P. N. Francisci,* ed. Eliseus Bruning (Paris–Tournai–Roma: Desclée et Socii, 1926), 7–10; *Antiphonale Romano-Seraphicum pro horis diurnis,* ed. Eliseus Bruning OFM (Paris–Tournai–Roma: Desclée et Socii, 1928), 970–972; *Cantuale Romano-Seraphicum. Editio altera acuta ac Caeremoniali necnon Antiphonali Ordinis adaptata,* ed. Eliseus Bruning OFM (Paris–Tournai–Roma: Desclée et Socii, 1929), 178–179 és 186–187.

[28] A processzió 13. állomásánál a *Christus triumphum gloriae* vagy a *De Magdalena fervida* kezdetű himnuszokat éneklik. Lásd *Ordo Processionis quae Hierosolymis in Basilica Sancti Sepulcri D. N. Iesu Christi a fratribus minoribus peragitur* (Jerusalem: Custodia Terrae Sanctae – Franciscan Printing Press, 2012), 48–49; Stéphan Milovitch, *Quotidianamente da prima del 1336. La processione che celebra la Morte e Risurrezione del Signore nella basilica del Santo Sepolcro di Gerusalemme,* Studia Orientalia Christiana – Monographiae 23 (Milano: Edizioni Terra Santa, 2014), 349–365 és 501–503.

[29] Lásd az *Orbis patrator optime* kezdetű himnuszt: *Antiphonale Romanum secundum Liturgiam Horarum ordinemque cantus Officii dispositum a Solesmensibus monachis praeparatum. Tomus alter. Liber Hymnarius cum invitatoriis et aliquibus responsoriis* (Solesmes: Abbey Saint-Pierre de Solesmes, 1983), 450–451.

évtized múltán még Szent Ferencre emlékezve énekelték a *Proles de caelo* himnusz fiatalabb dallamát, de alig telt el egy évszázad, és a himnárium időszaki tételeivel vagy más szentek szövegével szólalt meg szerte Európában, köztük hazánkban. Mindez a ferences lelkiség terjedésének egy különleges, zenei következményeként is szemlélhető. A dallam időközben kialakult hazai változata a 16. század második felétől a korai protestáns közösségek istentiszteleti gyakorlatának állandó elemévé vált. Ehhez hasonló átvételt külföldről egyelőre nem ismerünk. A *Proles de caelo* himnusz összetett, több szálon futó dallamtörténetének tehát kirajzolódott egy gazdag magyarországi fejezete, amely reményeink szerint – elsősorban újabb források előkerülésével – tovább bővíthető a jövőben.

GÁBRIEL SZOLIVA

"Proles de caelo prodiit..."

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

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

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

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

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

GILÁNYI GABRIELLA

Újhelyi processzionále?

Az Országos Széchényi Könyvtár Oct. Lat. 794 jelzetű forrásának azonosítása

Bevezetés

A magyarországi gregorián forráskutatás korábbi eredményei nyomán megalapozottnak tűnik az állítás, mely szerint az évtizedek során összegyűlt forrásanyag jelentékeny mennyiségben és szakmai minőségben feldolgozott repertóriumának további – finomhangolású – részvizsgálata már aligha módosíthatja az első alapvetéseket. Annak az esélye, hogy egy közismert, hiánytalanul fennmaradt, az őrzőhelyen könnyen hozzáférhető, sőt a szakirodalomban korábban regisztrált (tehát többek által kézben tartott) és a származási helyre utaló ragadványnéven emlegetett gregorián forrás újbóli áttekintése megváltoztathatja mindazt, amit a forrásról a hazai gregoriánkutatás addig gondolt, nyilvánvalóan csekély. Az Országos Széchényi Könyvtár Kézirattárában őrzött 1644-es dátumozású pálos rendi processzionále (jelzete: Oct. Lat. 794[1]) – a hétköznapi műhelymunka során újhelyi pálos processzionáleként emlegetett kottás kézirat – azonban cáfolja mindezt: azon ritka kivétel, melynek megítélése alapvető újragondolást igényel a legújabb kutatások fényében.

A processzionále önmeghatározása nem egyértelmű. A címlap hiányzik, s a könyv elején kurzív kézírású possessor-bejegyzés utal a használat helyére és a használó közösségre (*1. tábla*): az első fólió rectóján olvasható tintás felirat a (sátoralja)-újhelyi pálos konventet tünteti fel tulajdonosként[2] – e minden előzetes gyanakvást eloszlatóan hitelesnek tűnő korabeli bejegyzés a későbbi névválasztás alapja. A kötetről ugyanakkor gyanúsan kevés érdemi információ található a hazai gregoriánkutatás eddig összegyűjtött ismeretanyagában. Ennek okait legfőképp a possessor-bejegyzés mellett feltüntetett 1644-es dátumban találjuk meg.[3] A processzionále

[1] RISM-jelzet: H-Bn Cod. lat. 794.

[2] Kék tintával, magyar nyelven olvasható bejegyzés: *1644. év / Újhelyi pálos kolostor, hiányos,* illetve latinul, fekete tintával: *Conventus Ujhélyensis O.S.P.P.E.* Lásd a térképet a *Függelék*ben.

[3] A forrásban látható explicit (f. 110v) megerősíti ezt a dátumot.



1. tábla

talán a kiállítás és tartalom vizsgálata után is bizonyosan fenntartható késői évszám miatt szorulhatott ki a középkori magyar gregorián forráskatalógusokból, bibliográfiákból és összegző munkákból.[4] Minthogy ezek többnyire a szigorúan középkori, azaz az 1526 előtti liturgikus zenei emlékek listázására és feldolgozására vállalkoztak, a kötetet nem fogadták be a tudományos érdeklődés fősodrában helyet foglaló nevezetesebb magyar források közé.

[4] Nem közli Radó Polycarp katalógusa, *Libri liturgici manuscripti bibliothecarum Hungariae et limitropharum regionum* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1973), illetve Csapodi Csaba és Csapodiné Gárdonyi Klára munkája, *Bibliotheca Hungarica. Kódexek és nyomtatott könyvek Magyarországon 1526 előtt I–III* (Budapest: Magyar Tudományos Akadémai Könyvtára, 1988, 1993, 1994). Nem használja fel sem a CAO–ECE, sem a GRADUALIA projekt (http://earlymusic.zti.hu/cao-ece/cao-ece.html, http://earlymusic.zti.hu/gradualia/gradualia.html). A forrást nem említi Stoll Béla jegyzéke sem, *A magyar kéziratos énekeskönyvek és versgyűjtemények bibliográfiája 1542–1840* (Budapest: Balassi Kiadó, 2002).

A processzionálét korábban Szendrei Janka regisztrálta.[5] Katalógusában C 107-es jegyzékszám alatt a következő alapadatok szerepelnek:

> „UJHELYI PÁLOS PROCESSIONALE – 1644 – OSzK Oct.Lat.794 – 143 fol – processzióénekek, tonárius, temetés, válogatott vesperás-antifonák és himnuszok, Te Deum, invitatoriumok, lamentáció, szuffrágiumok, szlovák nyelvű passió – *magyar* notáció – magyarországi, az újhelyi pálosok számára."

A tömör adatolás mellett Szendrei a katalógust bevezető nagy ívű forrástörténeti összefoglalásában[6] is csak futólag említi a processzionálét mint jelentős tudományos értékű emléket a magyar gregoriánum retrospektív forrásai között.[7] Hasonló példaként találjuk meg a forrást a *Magyarország zenetörténete I.* kötetében, a pálos magyar notáció retrospektív emlékeinek sorában.[8] A kötet részletes bemutatására ezekben a munkákban sem kerül sor, és alaposabb analízisére később sem vállalkoztak a kutatók.

A tudományos feldolgozás eddigi késlekedése sajnálatos, hiszen már az első áttekintés is bizonyossá teszi: hiánypótló énekgyűjteményről van szó. A magyar alapítású pálos rend anyagában ugyanis nem maradt fenn középkori kottás processzionále, hasonlóképp graduále sem, így bármely tartalmilag idevágó emlék vizsgálatával új terület nyílik meg az egyetemes pálos liturgia kutatása előtt. Tapasztalataink szerint nincs ez másként még abban a speciális esetben sem, ha a forrásban közölt tartalom *per se* nem középkori, hanem – mint itt – a tridenti zsinat reformja utáni liturgikus zenei állapotokat tükrözi.

Az elmúlt években számos tanulmányban foglalkoztunk a késői (zsinat utáni) pálos zenei hagyomány rekonstrukciójával, a retrospektív repertoár, dallamstílus és notáció sajátos jegyeinek elemzésével.[9] E vizsgálatok mind azt támasztották alá, hogy a magyarországi pálos rend a tridenti zsinat utáni legtradicionálisabb egyházi közösségek közé tartozott Európában. A liturgikus reformok 1600-as bevezetése után ebben a rendben nem a középkori zenei hagyomány feladását jelentette, mint

[5] Szendrei Janka, *A magyar középkor hangjegyes forrásai.* Műhelytanulmányok a magyar zenetörténethez 1. (Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 1981), 70.

[6] Szendrei, *A magyar középkor hangjegyes forrásai,* 11–58.

[7] „Jelentős [...] az OSZK anyaga, melybe a sok tekintetben hiánypótló XVII. századi Újhelyi Processionálénk is tartozik (C 107. sz.)" Lásd Szendrei, *A magyar középkor hangjegyes forrásai,* 50.

[8] „Retrospektív források a 16–17. századból", in *Magyarország zenetörténete I. Középkor,* szerk. Rajeczky Benjamin (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1988), 44, 182. jegyzet.

[9] Lásd Gilányi Gabriella, „Zenei archaizmusok és neologizmusok a 18. századi pálos zsolozsmában", in *Zenetudományi Dolgozatok 2009,* ed. Kiss Gábor (Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 2010), 69–96; Uő., „Retrospective or not? Pauline Introits in the 18th century Hungary", in *Der Paulinerorden: Geschichte, Geist, Kultur,* ed. Sarbak Gábor (Budapest: Szent István Társulat, 2010), 503–510; „Horvát variáns, magyar variáns? 18. századi pálos dallamaink új források fényében", in *Hagyomány és megújulás a liturgiában,* szerk. Kovács Andrea (Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Egyházzenei Tanszéke, Magyar Egyházzenei Társaság, 2012), 159–170; Uő., „A hiányzó láncszem? Egy 1687-es pálos antifonále Crikvenicából", *Magyar Zene* 52 (2014/1), 5–15.

általában a magyar egyházban. A régi dallamokat az új római rítusra adaptálva egy sajátos liturgikus kompozíció jött létre, mely a mindennapi gyakorlatban a rend feloszlatásáig érvényben maradt. A pálosok korán, mintegy 30 évvel a magyarországi egyházi reform (tudniillik 1629–1630, a tridenti rítus bevezetése) előtt tértek át az új liturgiára.[10] Ez az előny módot adott a gondos és gyakorlatias átalakításra, mellyel a rend azonnali megoldást kínált a liturgikus ének kínzó problémájára. Jóllehet a liturgia és a zene gyakorlatilag az ősi időktől fogva egyenrangúan fonódott össze, Róma a 17. századi liturgikus reform során a dallamokról központilag nem rendelkezett, s nem határozta meg, hogy az új liturgikus rendben alaposan átszabott és lerövidített szövegekhez milyen dallam kapcsolódjon a mindennapi egyházzenei praxisban. A pálos rend igen kreatívan úgy töltötte be az új liturgia zenei interpretációjában tapasztalható hiátust, hogy az új rítus szövegeit, ahol tudta, saját régi dallamaihoz rendelte hozzá.[11] A késői források dallamanyagában ennélfogva egy sajátosan archaikus liturgikus zenei stílus tanulmányozható, mely közvetlenül utal a középkori pálos dallamokra, még akkor is, ha időben előre haladva a forrásokban közölt tartalom egyre távolabb kerül a középkori magyar (pálos) gregorián dallamok zenei stílusideáljától.

Az 1600 utáni retrospektív pálos liturgikus zene vizsgálata különösen informatív lehet a misén és zsolozsmán kívül eső, perifériikusabb jellegű liturgikus szertartások esetében, melyeket kevésbé szabályoztak (és szabályozhattak) központilag, és amelyekről az évszázadok alatt meggyökeresedett (bár kétségtelenül legérdekesebb) lokális jelentőségű elemek nehezebben fejthetők le. Nagy valószínűséggel a liturgia ide tartozó – vagyis lokális jelentőségű – szertartásait kevésbé alakították át a tridenti zsinatot követően, ezáltal azok archaikusabb állapotban maradtak fenn, és tisztábban őriztek középkori elemeket. Ebbe a csoportba sorolhatjuk a körmeneteket, melyek a pálos rend liturgikus hagyományának kontextusában – középkori források híján – mindeddig felderítetlenek maradtak.[12]

Egy váratlan adat felbukkanása gyakran változtathat a vizsgálat eredeti látószögén, módszerein, s ennek következtében az előre megfogalmazott kérdések és a kutatás eredeti céljai hátrébb kerülnek a fontossági sorrendben. A pálos processzionále vizsgálatának folyamatában is ez történt: a kötet külső és belső jegyeinek leírása, a tridenti zsinat utáni pálos körmeneti verzió rekonstrukciója távolabbi céllá vált akkor, amikor – a forrásleírás folyamatában – komoly kétségek merültek

[10] Lásd Kisbán Emil, *A magyar pálosrend története* II (Budapest: Pálos kolostor kiadása, 1940), 201; Szendrei Janka, „Latin nyelvű gregorián ének", in *Magyarország zenetörténete II. 1541–1686,* szerk. Bárdos Kornél (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1990), 158; Uő., „Der Ritus Tridentinus und die Paulinische Tradition im Ungarn des 17. Jahrhunderts: Kompromiß, Kontrafaktur, Modifikation" in *Cantus Planus,* ed. Dobszay László (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2003), 330.

[11] Ezzel szemben a magyar egyház egyszólamú liturgikus zenei gyakorlatában a nagy, nyomtatott (többnyire velencei) kiadásokban közreadott, „nem hivatalos" *cantus romanus*-verziók terjedtek el.

[12] Más liturgikus szertartásokhoz hasonlóan ezek hátterében is a középkori esztergomi hagyomány mutatható ki.

fel a processzionále eredetével kapcsolatban. Ezek a kételyek a vizsgálati szempontok számának gyarapodásával megerősödtek, s így az analízist új irányba fordították. Egyetlen fontos kérdésre kellett összpontosítani: vajon tényleg az észak-magyarországi Újhellyel hozható-e a legszorosabb összefüggésbe a forrás, s ha ez a proveniencia biztonsággal cáfolható, lehetséges-e a valódi származási hely meghatározása a könyvből szerezhető adatok alapján?

A tanulmány a továbbiakban olyan egyedi jellegzetességeket és a forrás kodikológiai, egyháztörténeti és zenei analízisének folyamatában tetten érhető bizonyítékokat mérlegel, melyek a könyv történetét – a nevében szereplő közmegegyezéses „újhelyi" jelzővel egyetemben – új megvilágításba helyezik.

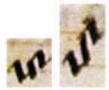
A kiállítás és a hangjelzés

A 143 fólióból álló papíralapú processzionále a 17. századi magyar liturgikus könyvkészítés szerény lehetőségeit tükröző, visszafogott megjelenésű és kidolgozású, apró méretű liturgikus zenei forrás. A középkori magánhasználatra szánt zsebkönyvekhez hasonlatos, amelyeket egy kézben is kényelmesen lehetett tartani és lapozni. Ennek ellenére kicsi a valószínűsége, hogy a kötet ne a teljes közösséghez, hanem egyetlen újhelyi szerzeteshez tartozott volna: a 17. század közepe a könyvkultúra mélypontja Magyarországon, emiatt nem volt ritka, hogy szerény, használati típusú liturgikus könyvek tartották fent és mentették át a tradíciót.[13]

A könyv oldalanként hét szokatlanul rövid kottasort tartalmaz. Kis méreteihez képest aprólékos, gondosan elkészített munka, s ez a gondosság a tartalom megjelenítésére általában is érvényes: hagyományos módon több színt, piros, fekete és zöld tintát használ benne a scriptor. A zöld elsősorban a figurális-ornamentális elemek kiemelésére,[14] illetve a jelentősebb ünnepfeliratok lejegyzésére szolgált. A kisebb rangú feliratokat és rubrikákat piros szövegezéssel olvashatjuk, de jórészt pirossal (és feketével) jelennek meg a tételkezdő nagybetűk is, melyek díszítettsége igen csekély. A szöveg- és a kottaírás nem professzionális kivitelezésű – feltehetőleg egy zeneileg képzett pálos szerzetes munkája. Ez nem szokatlan a középkori könyvkultúra leáldozását követő időszakban, amikor a kottás könyveket már nem hivatásos notátor (és a mögötte működő professzionális műhely) készítette, hanem általában a karvezető másolta a kolostor liturgikus zenei szükségleteinek megfelelően.

[13] Mindazonáltal nem zárhatjuk ki a privát tulajdont sem. Emellett szólhat a könyv végén található lista, mely pálos szerzetesek neveit tartalmazza elmosódott, ceruzás kézírással. Az is elképzelhető, hogy itt nem a tulajdonosok, hanem a (kötetért felelős) karvezetők nevei szerepelnek.

[14] A rajzos ábrák a következő típusúak: fej-ábrázolás indákkal és levelekkel körbefuttatva (f. 1r), levelekkel körbefont virágmotívum a könyv egyik egységének lezárásához (a processziók közlése után, a passionále előtt, f. 88r), pálmadíszítés a processzionále végén (f. 110v), nagyméretű virágos–indás tollrajz a Máté-passió végén (f. 136r). Az indexet követően virágcsokor-ábrázolás.

	1. Proc. (1644)	2. PAUL-8 saec. 15/16	3. Újh. grad. 1623	4. Crikv. ant. 1688	5. Újh. kyr. 1763	6. Lepog. proc. 1753	7. Lepog. ant. saec. 18	8. Olimjei ant. saec. 18	9. Grad. (horv.) 1786	10. Csákt. vesp. 1769	11. Grad., Pest 1746
punctum											
pes											
clivis											
torculus											
climacus											
scandicus											
porrectus											

2. tábla. Forrásaink neumakészlete

A főszövegben kétféle textualis különíthető el: egyrészt a zenei tételek szabványosabb, nyomtatott szövegírást imitáló kezdőszavainak írásmódja, amelyet egy véletlenszerű ponttól kurzív folyóírás vált fel.

A processzionále hangjelzésében felfedezhető a pálos kottaíró hagyomány teljes öröksége. Jóllehet a forrás a középkori magyar zenei notációt olyan kurzív alakban közvetíti, amely nem alkalmas az egyes neumaelemek pontos méretarányainak megőrzésére – hiszen az írás gyors tempója az összetevők pontos formálását és egymáshoz való szabványos kapcsolását megnehezíti –, a könyvben látható kurzív notációban mégis megragadhatók a notátor egyéni kezdeményezésein túlmutató (ugyanakkor a pálos hangjelzést általában meghatározó) notációs sajátságok: például a kettőzötten induló függőleges pontsorok (lásd climacus), valamint az egyes alkotóelemeire szétbomló, de a kötött magyar formából kiinduló scandicus-alakzat is. Nagyon speciális az a mód, ahogy a középkori magyar neumák a 16. században elemeikre esnek szét: ennek késői példája ábrázolódik a processzionále 17. századi félkurzív hangjelzésében. (*2. tábla,* 1. oszlop) A pes, torculus és scandicus rajzolatában a hangok és kötőelemeik teljes különválása figyelhető meg. A szekundokat lépő scandicusnál ez igen látványosan ölt alakot: világosan látszik, hogy az elem öt (!) önálló tollvonásból építkezik, melyek közül a 2–3. és a 4–5. a neumák egy részében össze is ér.

A gótikus gyökerű írásokra törvényszerűen jellemző, hogy a hangokat/hangcsoportokat összekötő vonalak a legtöbb jelben elvékonyodnak, míg magukat a hangokat jelölő elemek kissé megnőnek – a kurzív folyóírásban szabálytalan rombikus alakzatokká formálódnak.[15] A processzionále ebből a szempontból lemaradást mutat a korához képest és a középkori pálos notációt idézi: a kötőelemek elvékonyodása csak bizonyos neumáknál, például a clivisnél és olykor a pesnél figyelhető meg. Néhány elemben (clivis, kötött climacus) a töredezett íráskép helyett még a neumaelem középkori hajlékonysága, az egy lendülettel megrajzolás nyomai láthatók – a clivis hagyományos formája például csak a hangok erőteljesebb markírozását tekintve változik meg a középkori írásmódhoz képest. Később, a 18. századi pálos notációban a clivis z-re emlékeztető alakban stilizálódik (lásd *2. tábla,* 5–11. oszlop), amelyet jelen forrás clivis-képzése előrevetít. Összességében az íráskép megerősíti azt, ami a 16–17. századi liturgikus zenei források írásmódjára általában is jellemző, tudniillik, hogy erős anyagi és intézményi háttér híján[16] professzionális színvonalú munkát már aligha várhatunk; a tradicionális magyar notáció a középkori prosperitás után a fellazulás és a gyorsírássá alakulás útjára lépett. Ugyanakkor fontos kiemelni, mennyire hagyományőrző ez az írás, egyfajta visszatekintés a középkorba. Úgy tűnik, a tridenti zsinat után ez a kurzív-félkurzív magyar notációtípus maradt az egyetlen archaikus írásmód a meggyengült magyar egyházban; azokban a pálosok által meghatáro-

[15] Szendrei Janka, *Középkori hangjegyírások Magyarországon.* Műhelytanulmányok a magyar zenetörténethez 4. (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1983), 64–66.

[16] A török megszállás gyakorlatilag elpusztította a gregoriánt művelő középkori egyházi intézményhálózatot. Lásd Szendrei, *A magyar középkor hangjegyes forrásai,* 15.

zott intézményekben, amelyekben a könyvek kottázása (is) folytonosságát teremtett az új korszak és a középkori magyar hagyomány között.

Az újhelyi processzionále hangjelzésének értékelésére más összefüggésben is sort kellett keríteni, és ez az új nézőpont izgalmas és lényeges kérdéseket vetett fel. Azt látjuk ugyanis, hogy a kottaírás a mindössze két évtizeddel korábbi – szintén (sátoralja)újhelyi – pálos graduále[17] notáció-típusához alig kötődik (*3. tábla*). Ugyan mindkét notáció félkurzív jellegű, de a kottaképek között óriási különbségek vannak az írás duktusát, színvonalát, a stilizáltság mértékét tekintve (*2. tábla* 1., 3. oszlop). Az újhelyi graduále kottázásáról Szendrei Jankánál a következőket olvashatjuk:

> „A hangjelzésfajta [...] magyar notáció, mégpedig a középkorban keletkezett magyar notáció pálos változata, félkurzív kivitelezésben [...] A késői keletkezésre utal a neumák tagolt írásmódja (uniformizált rajzú, szeparált kottafejek, vékony összekötő vonalak)"[18]

Az újhelyi graduále esetében tehát egy professzionálisabb hatású – félkurzív, uniformizált – hangjegyírás látható,[19] amely magasabb minőséget képvisel: hangformái határozottabban, pontosabban megrajzoltak, ezzel a neumaalakok formálása gondosabb, egységesebb, homogénebb benyomást kelt. A vékony és vastag elemek következetes, differenciált használata nyomán az összkép rendezett, egyúttal változatos és dinamikus, melyben fontos szerephez jut a lendületes tollkezelés.[20] Az írás további sajátosságai a homorúan kialakított hangfej-rombuszok, a sarkos/szögletes hangkapcsolatok, az írás cikk-cakk hangfűzései, villámszerű motívumai. Jellegzetes az a mozzanat, amellyel a climacus lefelé haladó punctumait lineárisan megnyújtják a neumák rajzának széthúzása és a hangfejek nagysága miatt. A graduále rendkívül sajátos hangjelzés-karakterisztikája nem alkalmas arra, hogy az 1644-es processzionále írásmódjával közvetlen kapcsolatba hozzuk. A két hangjelzés különbözősége részben a lejegyzők eltérő iskolázottságából, illetve a könyvek eltérő jellegéből, rendeltetéséből fakad (tudniillik az egyik szerényebb használatú, a másik talán reprezentatívabb célú). Alapvetően mégis azt feltételezhetjük, hogy a graduále és processzionále hangjelezése egy-egy saját középkori hagyománnyal rendelkező pálos kottaíró iskola munkamódszerét tükrözi: egy újhelyit a graduále esetében, és egy másik ismeretlent a processzionálénál. A pálos rend közösségeinek nagy területi szóródását[21] és a zenei

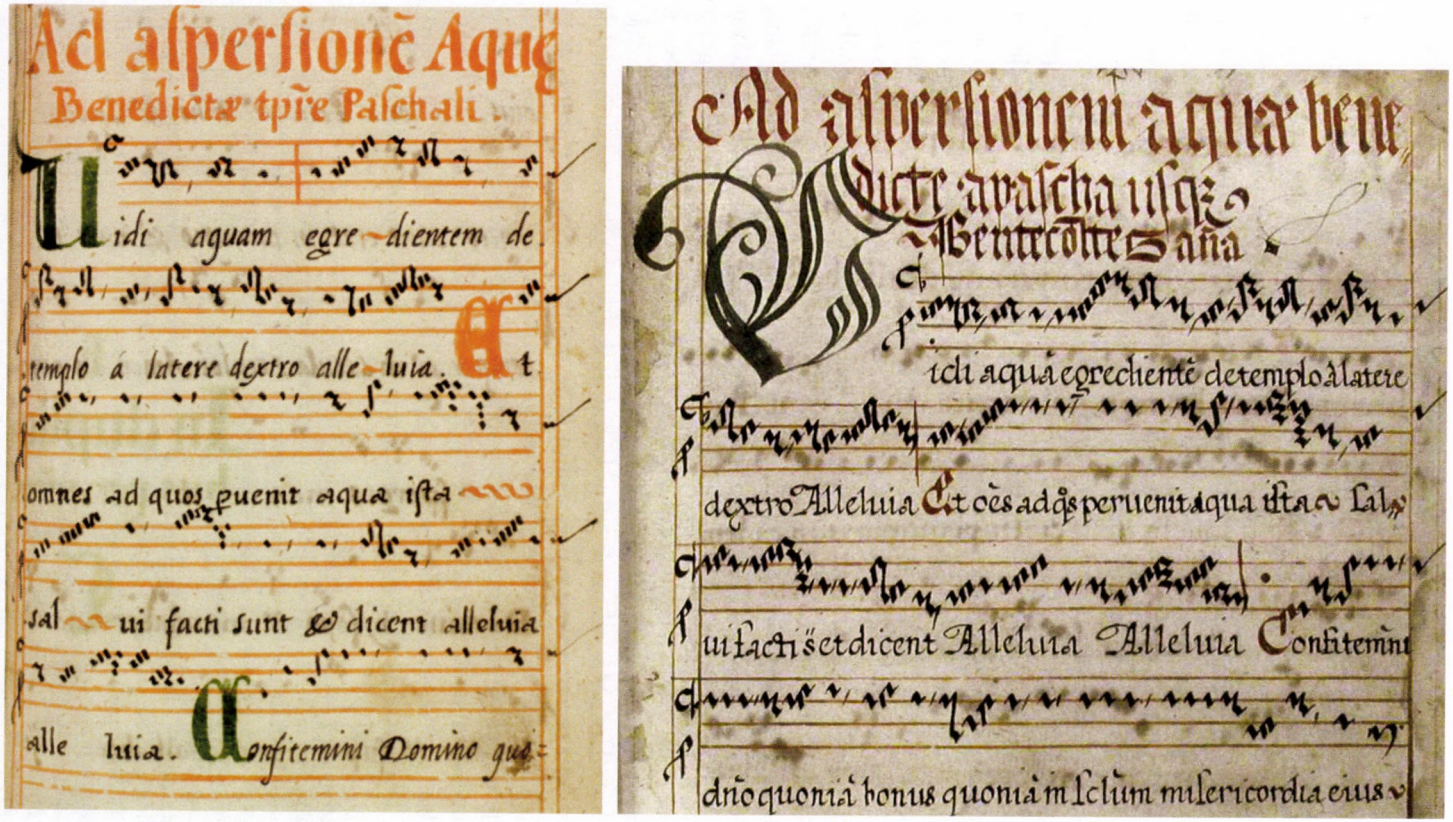
[17] Lásd Szendrei Janka, *Graduale Romanum ad Usum monasterii de Újhely (1623).* Musicalia Danubiana 24 (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2010).

[18] Szendrei, *Graduale Romanum ad Usum monasterii de Újhely (1623),* 10.

[19] Az összekötő vonalak vékonysága a pálos magyar notáció középkor utáni sajátsága, de ahogy az imént megfigyelhettük, a 21 évvel később keletkezett processzionále kottázásában ez még korántsem egységes elv, ennél fogva a kronológiailag jóval későbbre datálható írás erősen archaizáló a graduále kifejezetten modern kiállításához képest.

[20] Ennek nyomán a feltűnő befutóvonalak, például az ezáltal Z-t formázó punktumok, amelyek a climacus kettős fejénél összeérnek.

[21] Magyarországon kívül számos horvát, lengyel és német kolostoralapításról van tudomásunk, hogy csak a legjelentősebb helyszíneket említsük. Lásd Kisbán, *A magyar pálosrend története I,* 326–331.



3. tábla. Processzionále (1644) (86r) vs. Újhelyi graduále (f1+r)

notáció írásanalízisét figyelembe véve az is valószínű, hogy földrajzilag egymástól távolabb eső helyszíneket keresünk.

A fenti eredmények árnyaltabb értékeléséhez a paleográfiai kutatást ki kellett terjeszteni a 18. századi retrospektív pálos forrásokra – hiszen a 17. századi forrásanyag igen csekély[22] –, földrajzilag pedig távolabbi kolostorokra. A processzionále archaizáló, 16. század végi kurzív írásokat idéző notációja elsősorban az erősen konzervatív horvát rendtartomány felé mutat, amelynek zenei stílusáról korábban kijelentettük, hogy a magyar provincia Tridentinum utáni dallamanyagánál sokkal régiesebb, s ezek alapján talán kottaírásában is erőteljesebb a konzervatív elem jelenléte.[23] Már néhány 18. századi magyar és horvát neuma összevetése alapján is jól körülírható, milyen irányban fejlődött tovább a 17. század után a pálos zenei notáció (*2. tábla*). A horvát írások kevésbé gondosak, egyértelműen kurzív jellegűek, szemben a minden elemben stilizált, szabályos tömör rombusz-hangfejeket és egységesen vékony kötőelemeket felvonultató magyarországi barokk pálos notációval, amely új reprezentatív kottakép létrehozására alkalmas díszírásként papíralapú díszkódexekben jelent meg a 18. század folyamán. A korabeli horvát példák ennél szerényebb kivitelűek, és notációjuk, írásuk is mértéktartóbb, csak a hangok egymáshoz kötésében figyelhetők meg ugyanazok a mozzanatok. Lepoglavából, Crikvenicából, Csáktornyáról, Olimjéből is kerültek elő hangjelzésemlékek,[24] de a lepoglavaiaknál érezhető a leginkább az erős, mind az írás egészében, mind a részletekben megmutatkozó analógia (*2. tábla,* 6–7. oszlop). A lepoglavai horvát írásváltozat ugyanis világosan elkülönül a többitől: ez a kurzív jelleget a 18. században is megőrző, a legkevésbé stilizált, szálkás-rajzos notáció, melyben a vékony és vastag elemek nem válnak el annyira egymástól, mint a többi 18. századi horvát kottában. Míg a horvát pálos kottaírások egy részében a kötővonalak szinte elsorvadnak a már-már kvadrát alakot öltő, nagy hangjegyek mellett, és az egész írást, a kötéseket is áthatja egyfajta racionális szögletesség (*2. tábla,* 9–10. oszlop), a lepoglavai notáció keresetlensége, természetes gördülékenysége, spontaneitása a processzionále kottaírásával rokon. Persze az is látszik, hogy az írás egészének tagolása, a hangok összefűzésének módja a 18. századra már begyakorlódott, ennek következtében az egyes elemek megtalálták új viszonyulásukat egy-

[22] Biztonsággal még egy antifonáléval számolhatunk 1687-ből, Crikvenicából. Az OSZK Zeneműtárában őrzött Ms. mus. 7240 jelzetű graduále nagy valószínűséggel szintén pálos eredetű forrás, ennek igazolása azonban további vizsgálatokat igényel. Lásd Szendrei, *A magyar középkor hangjegyes forrásai, C 124;* Kiss Gábor, „Tridentinum előtt és után. A magyarországi pálosok ordinárium-hagyománya" in *Zenetudományi Dolgozatok 2009,* szerk. Uő (Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 2009), 106.

[23] Bár a pálos rend késői hangjelzés-hagyományának feltárása, valamint az egyes írásmódok lokális differenciálódásának leírása távlati feladat, ugyanakkor az első vizsgálatok is arra utalnak, hogy mind a teljes pálos terület viszonylatában, mind a horvát kolostorok szintjén hangjelzés-variánsokkal számolhatunk.

[24] A legfontosabb összehasonlító források horvát területről: HR-Zu R 3612, HR-Zu R 3004, HR-Zu R 3038, HR-Zu MR 178, valamint H-Bu A 116 (a rövidítések feloldását lásd a *Függelék*ben).

máshoz a neumákban. Könnyen elképzelhető, hogy ez az írás egy olyasfajta képlékeny előalakból indult ki, mint amilyen a processzionáléban látható.

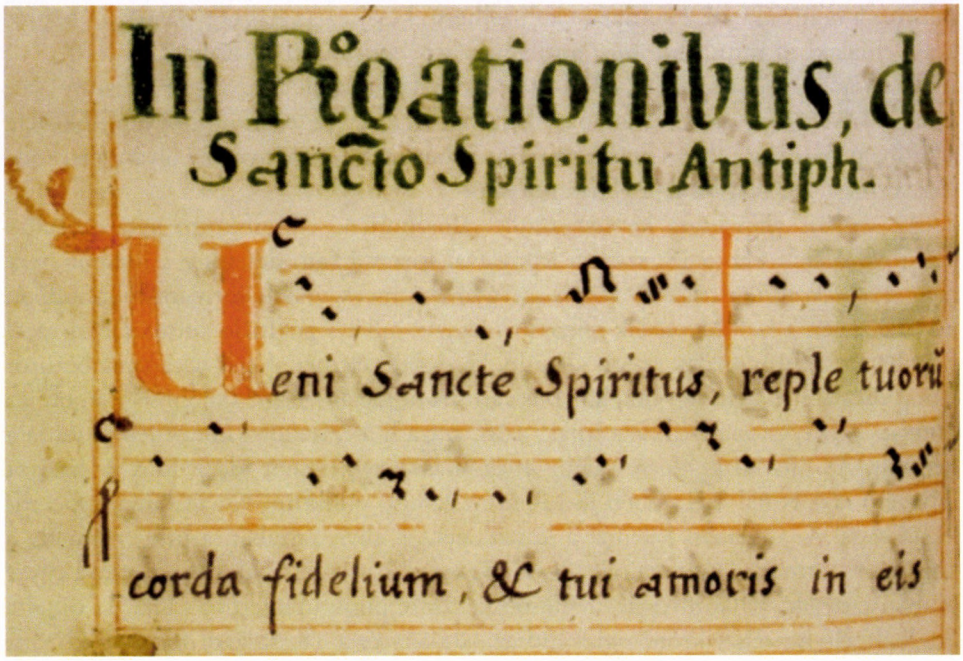
A lepoglavai neumákat az 1644-es processzionále mellett azonban a bizonyosan újhelyi eredetű forrásokhoz is hozzá kell mérni, hogy kiderüljön, hogyan illik bele a képbe például az újhelyi graduále írása. Lehet-e ez előzménye egy olyan írásmódnak, mint a 18. századi lepoglavai notáció?

Az analízis alapján ez kevéssé tűnik valószínűnek. A punktum határozottabb befutóvonalakat kap a 18. századi lepoglavai forrásokban, de ehhez a notátor nem ragaszkodik minden esetben, vagyis az 1644-es processzionále formáihoz hasonlóan következetlen a befutóvonalak felhasználása. Az újhelyi graduále kottázásában ezzel szemben a befutóvonalak az írás állandó, kardinális elemei. A pes rajzában a befutóvonal megléte/hiánya ugyanakkor pusztán kronológiai jellegű különbség, amely az 1644-es processzionálében tagoltnak, a 18. századi forrásokban kötöttnek mutatja a neumát. Az újhelyi graduále sajátos megoldása egyiket sem idézi: itt a 2. hangot felvezető kötővonal mélyebben indul, mint az első punktum vonala, amely specifikussá teszi, és általában jellemzi a kottaképet. A clivis rajzában a processzionále a középkori formát vonultatja fel, míg a 18. században a jel Z alakot ölt, majd egyre jobban szétesik, s a kötővonal önállósodik, szinte punktumszerűvé válik. Az újhelyi graduále clivise tehát kronológiai híd az 1644-es és a 18. századi források között, jóllehet ez forrásaink között a legidősebb: a clivis már Z alakú, de a kötővonalat vékonyan tartja meg. A climacus rajzában az 1644-es és a 18. századi lepoglavai írás egybevág, míg az újhelyi graduálében egy vízszintesen, majd függőlegesen összekapcsolódó punctumpár látható. Ennek nincsenek pálos előzményei, de analógiái sem az általunk látott későbbi pálos notációkban.[25] Összességében úgy láttuk, hogy a 18. századi lepoglavai notáció nem kapcsolódhat az újhelyi graduáléhoz, kapcsolódhat viszont – az óhatatlan kronológiai különbségek mellett – a processzionálében látottakhoz. Az újhelyi graduále félstilizált kottaírása inkább lehet a 18. századi magyar pálos források díszes notációjának előzménye – ezt bizonyítandó elég megnézni a 18. századi újhelyi kyriale (és a pesti pálos graduále) mértani gondosságú neumarajzait (*2. tábla,* 5., 11. oszlop). Az 1644-es processzionále paleográfiai vizsgálata tehát a lepoglavai kolostor írásgyakorlatára irányította figyelmünket. E különös kapcsolódást további összehasonlító vizsgálatok során kívántuk tisztázni.

Tartalmi sajátságok

A forrásban szereplő liturgikus énekrepertoár a kézirat processzionále gyűjtőcímének csak részben felel meg. A kötet ugyan felkínálja a (tridenti) énekkészletet a körmeneti szertartások számára, ám ezen kívül jelentős részt kapnak a

[25] A kötött climacus a 18. században teljesen újrastilizált alakban tűnik fel: elemeit széthúzták, kötővonalait kihangsúlyozták.



4. tábla

zsolozsmához és a miséhez előírt egyéb tételek. A gregorián liturgia tridenti zsinatot követő visszaszorulásának megfelelően egy szűkebb liturgikus énekanyag szabadon kiválogatott, átalakított és gyakran használt darabjai jelennek meg, főként egyszerűbb dallamvezetésű, könnyen memorizálható, jellegzetesen szillabikus dallamok: például az évközi vesperás-antifónák, kompletóriumok, himnuszok, *Te Deum,* tropizált Mária-antifónák, tonárius, *Credo-*, *Pater noster-*, prefáció- és capitulum-tónusok, karácsonyi és húsvéti invitatórium, lamentációk és a kötet legvégén horvát nyelvű Passionále.[26] A korban divatos „nemtiszta" könyvműfajok, a cantionale vagy compendium elnevezés pontosabban tükrözné a könyv lényegét és rendeltetését, hiszen a kötet inkább igyekszik a korabeli egyszólamú liturgikus zenei gyakorlat univerzális igényeit kielégíteni és a liturgia legnépszerűbb énekeinek gyűjteményét közölni, mintsem körmeneti énekrepertoárt rögzíteni. Jóllehet a kiegészítő könyvként funkcionáló processzionálék a középkorban sem voltak tartalmilag egységesek és kiforrottak, a kevert tartalom tehát *ab ovo* jellegzetességük, az 1644-es processzionáléban azonban különösen figyelemreméltó az énekválogatás sokszínűsége. Továbbá a valódi processzionále egység nem is teljes, csak a legfontosabb szertartásokra összpontosít: Purificatio, Virágvasárnap, Húsvét, Búzaszentelés, Úrnap alkal-

[26] A kötet tartalomjegyzékét a *Függelék*ben tesszük közzé.

mával közöl körmeneti énekeket. Rögzíti még a rogációs körmenet és a halotti szertartás fontos énekeit, ugyanakkor alacsonyabb rangú temporale-ünnepek és -időszakok, valamint a sanctoraléhoz tartozó körmeneti énekek nem kapnak benne helyet.

A processzionále szakasz énekválogatása a tridenti reformrítust követi és ebben igen következetes: a szertartások énekanyaga tökéletesen megegyezik az évszázaddal későbbi lepoglavai processzionále szertartásainak tételrendjével. Ez az egyezés rögtön kitűnhetne, mint a lepoglavai eredet szignifikáns bizonyítéka, ám valószínűbb, hogy lokális specifikum helyett pusztán a körmeneti szertartás Tridentinum utáni általános és egységes pálos verzióját látjuk viszont mindkét helyen.

Ezzel szemben bizonyosan jelentőségteljes a rogációs körmeneti anyagot kiegészítő rész, amely a rubrikákkal együtt már első ránézésre is lokális jellegűnek tűnik. Ez a szakasz[27] (f. 87v) a stációs helyszínek számára közöl odaillő énektételeket és könyörgéseket[28] – minden esetben az adott helyszín saját szentjének (!) tiszteletére (*4. tábla*).

A rogációs vagy Keresztjáró napok processzióin[29] a gyülekezet akár nagyobb távolságokat is megtett a kitűzött célhoz – adott templomba, kápolnába vagy a kijelölt kereszthez. Így a stációs helyszínek meghatározásakor több kilométerre lévő célpontok is szóba jöhettek, ami egyfelől nehezíti a körmenet rekonstrukcióját, másfelől viszont a választékot mégis szűkíti, hiszen a helyszínek köre specifikus, csak az adott kolostort jellemzi.

Forrásunk 87. fóliójának versóján az *In Rogationibus de Sancto Spiritu Antiphona* felirat után a Szentlélek, majd Mária, Keresztelő Szent János és Szent György tiszteletére találunk énekeket.[30] Ez a sorozat értelmezhetővé válik,[31] ha konkrét helyszínekhez tudjuk kötni, hiszen ahogy fentebb is jeleztük, az alkalmak sajátos kiválogatása és sorrendje csak és kizárólag az adott egyházi intézmény környezetét jellemzi. A kérdés az, hogy a könyv rogációs adatai alapján azonosítható-e olyan pálos kolostor, melynek szűkebb környezetében Szentlélek, Szűz Mária, Keresztelő Szent János és Szent György titulusú templom/kápolna/kereszt helyezkedett el. Mivel a processzionále eredete kapcsán a Zemplénben található Sátoraljaújhely, majd a paleográfiai analízis során a horvát Lepoglava neve merült fel, mindenekelőtt ezen a két helyszínen kellett megvizsgálni a rogációs körmenet lehetséges útvonalát.

[27] F. 87v.

[28] Szerkezetileg a rogációs körmenet megegyezik a Szent Márk napján tartott Búzaszentelő processzióval, amely ősibb litánia, ezért *litaniae maioresnek* is nevezik, szemben a rogációval, amely *litaniae minores* néven ismert. Mindkettőben a Mindenszentek litániájának éneklése során indulnak el a kijelölt helyszínre, ahol az adott védőszent tiszteletére mise, szentbeszéd hangzik el, utána antifóna és könyörgés az adott szent tiszteletére.

[29] Az egyházi év során az Áldozócsütörtök előtti hétfő, kedd és szerda.

[30] Az antifónák sorrendje: *Veni Sancte Spiritus, Regina coeli laetare, Iste puer magnus és Lux perpetua lucebit.*

[31] A 18. századi lepoglavai processzionále nem tartalmazza ezt a kiegészítést.

A Szent Egyed apátról elnevezett újhelyi kolostor szomszédságában a történeti források alapján számos pálos kolostorról van tudomásunk, de ezek egyrészt domborzati viszonyaik miatt nehezen megközelíthető célpontok, másrészt titulusaik a gönci Mária-konvent kivételével nem egyeznek a processzionálében megnevezett helyszínekkel. A távolabb eső kurityáni kolostor ugyan Keresztelő Szent János titulusú volt, s ennek közelében helyezkedett el a „Szent léleki" rendház is,[32] de ezek az 1500-as években teljesen és véglegesen elnéptelenedtek, s vélhetően kívül is estek a szokásos körmeneti távolságon. A sátoraljaújhelyi Szent Egyed konvent közelségében a történeti adatok csak a Szent Imre tiszteletére felszentelt templomról szólnak,[33] a processzionálében feltüntetett patrocíniumokból egyet sem sikerült azonosítani. Kutatásunk Sátoraljaújhelyen eredménytelennek bizonyult, erősen kétségbe vonva a forrás feltételezett provenienciáját.

A török hódoltság korának egyik legjelentősebb pálos központja, Lepoglava esetében ígéretesebbnek tűnt a vizsgálat, hiszen a lepoglavai pálosok életéről és liturgikus szokásairól alaposabb ismeretekkel rendelkezünk.[34] Az 1400 körül alapított, Mennybement Szűz Máriáról elnevezett kolostor[35] főúri pártfogóinak, a Cilleieknek, Corvinoknak és Frangepánoknak köszönhetően már 1504-ben vikariátusi rangra emelkedett, s a török uralom alatt sem veszített jelentőségéből, jóllehet az invázió Lepoglavát is érzékenyen érintette.[36] A lepoglavai pálos életmód viszonylagos folytonossága miatt ide menekítették a pálos vagyon nagy részét akkor, amikor az ország központi kolostorai végképp megsemmisültek. 1570-ben a rendfőnök székhelye is a biztonságosabbnak tűnő Lepoglavára került át, így a nagykáptalanok rendszeres helyszínévé is ezt a kolostort jelölték ki.

[32] 1312-es alapítás. Lásd Kisbán, *A magyar pálosrend története I.* 55–61, 322.

[33] Lásd Vályi András, „Újhely", in *Magyar Országnak leírása* III. (Buda: Királyi Universitás, 1799), 556.

[34] Lepoglavához kötődően a következő irodalmakat tekintettük mérvadónak: Kisbán, *A magyar pálosrend története I,* 55–61; *Acta Monast. de Lepoglava* (Magyar Országos Levéltár); Kamilo Dočkal, *Povijest pavlinskog samostana Blažene djevice Marije u Lepoglavi* [History of the Pauline Monastery of the Blessed Virgin Mary in Lepoglava] (Zagreb, 1953); Zorislav Horvat, *Gotička architektura pavlinskog samostana u Lepoglavi* [Gothic Architecture of the Pauline Monastery in Lepoglava] in Kaj – Graditeljskonasljeđe 5 (1982), 3–35; Tajana Pleše, „Medieval Pauline Monasteries in North-Western Croatia. Lepoglava, Monastery of the Blessed Virgin Mary (1400)" in *Der Paulinerorden. Geschichte, Geist, Kultur* (Budapest: Szent István Társulat, 2010), 439–458.

[35] 1415-ben szentelte fel Eberhard Alben zágrábi püspök. Lásd Pleše, „Medieval Pauline Monasteries in North-Western Croatia. Lepoglava, Monastery of the Blessed Virgin Mary (1400)", 445.

[36] A kolostor 1481-ben és 1640-ben jelentősen megrongálódott. 1492-ben Corvin János a teljes komplexumot helyreállíttatta és erőddé alakíttatta, 1640-ben újra jelentős károkat szenvedett, de 1650-ben már elkezdték építeni az új barokk három szárnyú, háromemeletes épületet. Lásd Pleše, „Medieval Pauline Monasteries in North-Western Croatia. Lepoglava Monastery of the Blessed Virgin Mary (1400)", 445–446.

Ami vizsgálat középpontjában álló konkrét körmeneti topográfiát illeti, Kisbán a lepoglavai monostor falain kívül számos közeli kápolnát említ meg. Ezek között a legrégebbi az 1400-as alapítású Szent György-kápolna, valamint a Zaicz János rendfőnök által emelt Szent Anna kápolna (1612), amelyet a történeti adatok szerint később Keresztelő Szent Jánosról neveztek el. Az énekeskönyvben található kiegészítés ezekkel az adatokkal tökéletesen egybevág: mind Szent György, mind Keresztelő Szent János tiszteletére találunk antifónát és orációt. Meggondolkodtató, hogy ezek a titulusok külön sem tartoznak a leggyakrabban használtak közé (különösen Györgyé nem), így konstellációjuk, amely Lepoglavára utal, csaknem bizonyító erejű a körmeneti helyszín azonosítását illetően. Ráadásul, ha ismét segítségül hívjuk a kolostor történeti topográfiáját, a könyvben szereplő két másik Mária- és Szentlélek-titulusú körmeneti célpont meghatározása sem különösebben bonyolult. A Mária tiszteletére elhangzott ének és könyörgés utalhat akár a kolostor védőszentjére, de másik alternatíva is elképzelhető. 1641-ben (a processzionálében olvasható dátum előtt három évvel) Borkovics Márton vezetése alatt hozták rendbe az egykori Szent Bálint kápolnát, melyben a néhány kilométerrel délre, a Veternica hegyen található Mária-kegyszobrukat helyezték el. Vajon ez lehetett a körmenet Mária-titulusú célpontja? Biztos válasszal nem szolgálhatunk. A Szentlélek tiszteletére tartott stációnál is két helyszín jöhet szóba: a Lepoglava távolabbi szomszédságában található bedjani Ravna Gora-hegy Szentlélek kápolnája, de egy közelebbi helyszín is. A modernkori archeológiai kutatások ugyanis a középkori templomépület keleti szárnyában feltételezik azt a Szentlélek kápolnát, melyet 1426-ban szentelt fel Ludovic Teck, aquileiai pátriárka.[37] Ez a kápolna a templom részeként könnyen lehetett a processzió első stációja, melyet követően a menet kivonult a templomból, hogy a Mária-, György- és Keresztelő Szent János-kápolnák irányában folytassa tovább útját. A stációk együttes jelenlétét és kényelmes közelségét figyelembe véve nehezen képzelhető el, hogy az „újhelyi" processzionále ne a lepoglavai körmenet állomásait nevezze meg.

A körmeneti topográfia egyezése után a processzionáléban még egy jelentőségteljes rész utalhat horvát provenienciára. A könyv utolsó egysége ugyanis egy szláv nyelvű kottás passionale Máté- és János-passióval (111r *Secundum Matheum,* 136v *Secundum Johannem*) *5. tábla.* A szóban forgó szláv szövegű részt az újhelyi lokalizációból kiindulva – nyilván gépiesen – szlovák nyelvűként írta le a szakirodalom.[38] A passionále azonban nem szlovák, hanem horvát nyelven íródott, azaz a kötet egy masszív, mintegy 33 fóliónyi terjedelmű, az összméret 23%-át kitevő horvát kötődésű anyagot tartalmaz. Rendelkezésünkre áll egy, a közelmúltban felfedezett összehasonlító passionale, amely további vezet ezen a szálon. 2010-ben a zágrábi Nemzeti és Állami Könyvtár gyűjteményében találtunk egy 17. századi

[37] Pleše, „Medieval Pauline Monasteries in North-Western Croatia. Lepoglava Monastery of the Blessed Virgin Mary (1400)", 445.

[38] Szendrei, *A magyar középkor hangjegyes forrásai,* 70.



5. tábla

horvát nyelvű zágrábi passionálét *Passionale Croaticum Almae Ecclesiae Zagrabiensis* [...] *Anno 1683.* felirattal, amely ugyanezt a horvát nyelvű passionále-szövegváltozatot tartalmazza, sőt, dallama is közeli rokona a pálosnak.[39] Mindez megerősíti a processzionáléban talált passionále korát és feltételezett provenienciáját.

Ki írta bele a könyvbe ezt a függeléket? Fontos megjegyeznünk, hogy a passionále nem a hagyományos értelemben vett toldalék, hiszen szöveg- és kottaírása teljesen megegyezik a processzionalé főszövegének írásstílusával. A forrást tehát végig ugyanaz a – feltehetően Lepoglaván tevékenykedő – pálos szerzetes jegyezte le, azaz a passionálét sem később toldották az alapforráshoz. Ez a megfigyelés kronológiai szempontból is érdekes, hiszen azt bizonyítja, hogy a passionále a corpus legelemibb írásrétegének része, vagyis ugyanott, ugyanakkor keletkezett, mint a törzsanyag. Ha viszont a corpusról nem választható el, akkor bizonyosan nem újhelyi, hiszen teljesen észszerűtlen lett volna horvát nyelvű passiót másolni és énekelni Újhelyen, továbbá olyan rogációs körmenetet végezni, amelynek nincsenek meg a stációs célpontjai.

[39] Jelzet: R 3006, Nacionalna i sveučilišna knjižnica, Zagreb.

Történeti érvek

Ezen a ponton föl kell tennünk a kérdést, milyen körülmények között kerülhetett el a horvát kottás énekeskönyv a keletkezési helyétől távolra: a horvát Lepoglavából a zempléni Újhelybe. A magyar középkorban a liturgikus könyvek adományozása bevett szokás volt az egyházon belül, különösen az azonos rendhez tartozó kolostorok esetében, hiszen nem rendelkezett mindegyik professzionális másolóműhellyel. A pálos műhelyek gyakran megrendelésre is dolgoztak, s a belülről és kívülről érkező liturgikus könyvigényeket egyaránt kielégítették. A 16–17. századi sorsfordító események következtében a könyvek – elsősorban az új tridenti rítusú liturgiát tartalmazó kötetek – kölcsönzése, ajándékozása különös értelmet nyert: a törökök és protestánsok előretörése során elszegényedett egyházak megsegítése, hitéletük folytonosságának biztosítása ugyanis az adott közösség megmaradásának záloga volt. Egyes rendházak életben tartása, mint a sátoraljaújhelyi kolostoré, mely északkeleti pálos végvárként stratégiai szerepet is betöltött, kiemelt cél maradhatott, különösen ha figyelembe vesszük, hogy ez a rendház sokkal reménytelenebb helyzetben folytathatta működését a középkor után, mint az ország védettebb részeiben található közösségek.

Hogy Sátoraljaújhely sorsát, jelentőségét a magyar egyházon és a pálos magyar rendtartományon belül pontosan értékelhessük, az alapításig kell visszanyúlnunk.[40] Az 1248-ban IV. Béla által alapított, a lepoglavainál tehát mintegy 150 évvel idősebb újhelyi konvent a középkorban jelentős rangot vívott ki magának.[41] A prosperálás a középkor végéig tartott, a török hódítás ugyanis számos más kolostor között a sátoraljaújhelyit is elpusztította 1566-ban. A később visszatérő szerzeteseknek a protestantizmussal is meg kellett küzdeniük a közismerten katolikusellenes Zemplénben, hiszen újjáépítését és folyamatos működtetését a protestáns magyar főurak fegyveres csapatainak fosztogatásai és zaklatásai gyakorlatilag lehetetlenné tették. Javulást hozott az isztriai származású Bratulics Simon lepoglavai generális, majd zágrábi püspök ténykedése, akinek legfőbb törekvései között szerepelt az 1600-as évek elején a romba döntött pálos kolostorok újjáépítése és javaik visszaszerzése. 1610-ben így mentette meg a Bocskay-hívek kezére jutott sátoraljaújhelyi konventet és annak birtokait a rend számára. Történetileg Bratulics generális törekvései jelenthetik az első konkrét kapcsolatot Lepoglava és Újhely között: az 1610-es rekonstrukció és a hitélet fellendítése során biztosan kerültek pálos javak Újhelybe a rend erős lepoglavai központjából – ezek között nyilván liturgikus könyvek is érkezhet-

[40] Kisbán rendtörténetének szemelvényei átfogó képet adnak az újhelyi monostor közép- és újkori sorsáról is.

[41] Ez a folyamatos anyagi gyarapodásban is tetten érhető: 1335-ben Nagy Lajos sógornőjének, Margit szlavóniai hercegnőnek az adománya által bővült, majd 1350-ben maga Nagy Lajos erősítette meg birtokait; 1501-ben már állt Szent Egyed titulusú temploma. (I/19, 90) A rendháznak Kisbán szerint jelentős könyvtára is lehetett, gazdagodását a 15. század közepéig lehet nyomon követni. (II, 155)

tek. Ám e protestánslakta vidéken a fosztogatások folyamatos fenyegetést jelentettek, Sátoraljaújhely pedig az 1630-as évekre ismét siralmas állapotba került. 1638-ban Stassewski Miklós rendfőnök rendelte el a sátoraljaújhelyi monostor újjáépítését Rákóczi György katonáinak betörései után,[42] s ez a dátum már igen közel esik a processzionále Újhelybe kerülésének feltételezett időpontjához, 1644-hez.

A mozaikok összeillesztése során azonban arról sem szabad megfeledkeznünk, hogy az 1640-es években maga Lepoglava is romjaiból épült újjá.[43] Ám ez nem gyengíti, hanem erősíti a teóriát. A gazdag adományoknak köszönhető megújulás során Lepoglava saját könyvállományát is frissíthette, nagy valószínűséggel új kötetek készültek a kolostorban, és készülhettek ilyenek akár a távoli társkolostorok számára is. Ugyanakkor a pálos processzionále határozott horvát jellegénél fogva nem kifejezetten újhelyi megrendelés révén kerülhetett északra, elképzelhetőbb, hogy sürgősen és/vagy privát közvetítés során jutott el a hirtelen segítségre szoruló elszegényedett vidékre.

A fentieken kívül még egy fontos esemény indokolhatta a liturgikus könyvek transzmisszióját és a liturgikus élet fellendítését a pálosoknál. Ebben az időszakban ugyanis megfigyelhető az erőteljes törekvés a rendi megújulásra, amelynek fontos tartalmi része volt az új rendi szabályzat megalkotása és kiadása. Hosszas előkészítés és átdolgozás után 1643-ban erősítette meg és hagyta jóvá VIII. Orbán pápa a pálos reformkonstitúciót, melyet ugyanebben az évben, Rómában nyomtattak ki. A pálos kolostorok – közöttük a sátoraljaújhelyi – helyzetének rendezésére, megerősítésére talán e rendi megújulás kínálta a legnyomósabb érvet, hiszen a pálos szerzetesi élet szigorítását, ennek részeként a liturgikus fegyelem újbóli kiépítését a rend megmaradásának alapfeltételeként szabták meg. Tulajdonképp önmagában is logikus, hogy a meggyengült házakat (és a meggyengült rendi fegyelmet) az anyakolostor ismét a liturgikus élet megerősítésével, vagyis liturgikus könyvek pótlásával igyekezett megszilárdítani.[44] Az új konstitúció ürügyén így a központban új liturgikus könyvek összeállítására kerülhetett sor (n.b. a processzionálében látható évszám majdnem egybeesik a konstitúció kiadásának évével, 1643-mal), amelyeket a pálos kolostorok között oszthattak szét.[45]

[42] Kisbán, *A magyar pálosrend története II,* 213–216.

[43] Pleše, „Medieval Pauline Monasteries in North-Western Croatia. Lepoglava Monastery of the Blessed Virgin Mary (1400)", 445.

[44] A teóriát alátámasztja, hogy az aktuális lepoglavai rendfőnök, Borkovics Márton, Stassewski utódja a generális székben, a reform és a konstitúció elkötelezett híve, a megújulás folytatója volt.

[45] A 17. század a pálos rend történetének mélypontja (lásd Kisbán Emil, *A magyar pálosrend története* II, 208–209). A század elején a Szentszék a pálos rendben uralkodó áldatlan állapotok miatt a jezsuita Pázmány Pétert nevezte ki a rend apostoli vizitátorává. Pázmány az 1629-es rendi zsinaton két javaslattal állt elő: vagy töröljék el a rendet, vagy helyezzék a domonkosok örök fennhatósága alá, mivel nem látszik esély a rendi reformok megvalósítására. Gruskovics generális azonnali intézkedései és szigorításai hatására a pápa engedett, és 1632-ben ismét elrendelte az egész rend vizitációját, majd a rendi nagykáptalan összehívását, hogy határozott, de a fennmaradáshoz szükséges intézkedéseket fogadjanak el, melynek fontos részét képezte a rendi konstitúció megújítása is. A konstitúció létrejötte tehát a rend fennmaradásának záloga volt.

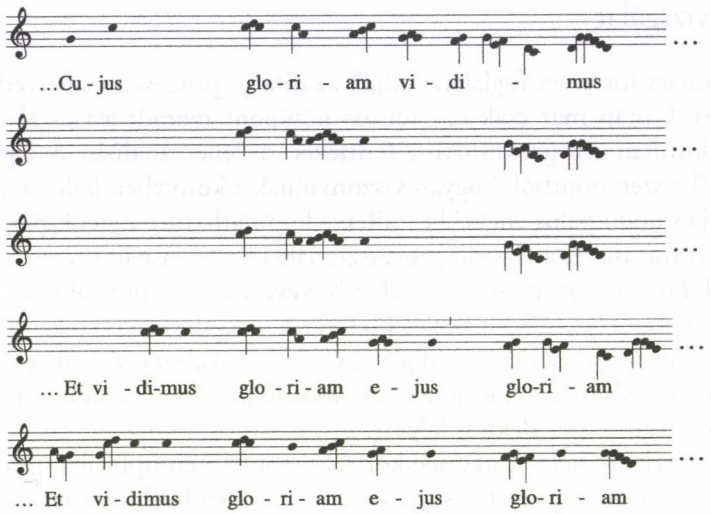
A dallamvizsgálat

A fentiek hiteles történeti foglalatát adják az újhelyi processzionále eredetének. A történeti érvek után már csak egy fontos nézőpont maradt a vizsgálat számára, amely módosíthatja/megerősítheti a fentieket: a zenei analízis. A legfontosabb kérdés ebből a szempontból: hogyan viszonyulnak a könyvben látható dallamok a zsinat előtti és utáni pálos énekekhez, illetve kimutatható-e zenei kapcsolat a horvát provincia forrásai és a vizsgált processzionále között. A pálos zenei hagyomány kezdetektől töretlen egységességét figyelembe véve nem számítottunk zenei változatok/stílusok határozott vonalú elkülönülésére. A zenei összevetés mégis lehetőséget kínált arra, hogy megragadhatóvá váljék egyfajta közös „horvát" (lepoglavai?) elem, valamint, hogy érzékelhetővé váljon a különbözőség a többi – magyar provinciában használatos – pálos zenei alakhoz képest.

A zenei jegyek értékelését ugyanakkor több tényező komplikálta, például a forráshelyzet kronológiai egyenetlensége, amelyet figyelembe kellett vennünk a vizsgálat során. Érdekes, a proveniencia kérdéséhez kissé lazábban kötődő problémát vet fel például, hogy zeneileg bizonyos tételek nagy átalakuláson estek át, míg mások keveset módosultak az évszázadok alatt (ideértve a középkori és 18. századi dallamalakokat is). Az első csoportba, az archaikusabban megőrzött tételek közé sorolhatók a körmeneti énekekként használt bonyolultabb, díszesebb dallamvezetésű responzórium prolixumok: a búzaszentelő körmenet során elhangzott *Ite in orbem* vagy *Felix namque* alakjai például dallamilag majdnem tökéletesen egyeznek a különböző korokból származó pálos forrásokban.[46] Ellentmond viszont az iménti megállapításnak a monumentális *Verbum caro* responzórium összehasonlító analízise. Kulcsforrásunk, az 1644-es processzionále a középkori verzióhoz[47] igen közel álló változatot ír elő, és csak néhány jelentéktelen ponton tér el ettől. Viszont ha a forrásban látott dallamot a tridenti zsinat utáni verziókhoz viszonyítjuk, már jelentősebb variálódást tapasztalunk. Például a második dallamsor a *Cujus gloriam vidimus* szövegkezdet helyett *Et vidimus gloriam*mal indít a 18. századi forrásokban, s zeneileg is módosul, illetve verzusa is más szöveget kap (*1. kottapélda*). Ugyanakkor a 18. századi változatok még önmagukban sem homogének: a két 18. századi lepoglavai forrás is eltérő variánst közöl egymáshoz képest, de attól függően, hogy mi a tétel liturgikus pozíciója – a karácsonyi zsolozsmaliturgiában vagy a búzaszentelő körmenet során hangzik-e el. A 18. századi lepoglavai antifonále karácsonyi *Verbum caro*-ja összességében közelebb áll az archaikus változathoz (és az 1644-es dallamhoz), mint a 18. századi lepoglavai processzionále körmeneti *Verbum caro*-dallamához. Az, hogy karácsonyi funkcióban a dallam alig korszerűsödött a használat során, arra enged következtetni, hogy a díszes responzórium prolixum éneklése még a

[46] Egyetlen komolyabb eltérés figyelhető meg: a 18. századi lepoglavai processzionále rövidített változatot közöl (lásd 41v).

[47] PAUL-8, Częstochowai kantuále (lásd a *Függelék*ben).



1. kottapélda. A *Verbum Caro* responzórium dallamvariánsai

pálosok karácsonyi matutinumából is lassan kikopott,[48] ám körmeneti énekként – általában rövidített formában – végig használatban maradt.[49]

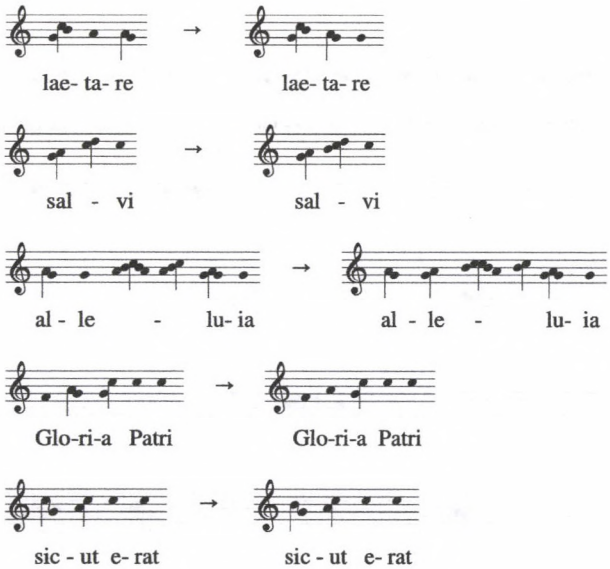
Az egyes tételek eltérő intenzitású variálódása mellett a pálos processzionále horvát–magyar kapcsolatainak felderítését tovább nehezíti, hogy körmeneti énekek gyűjteménye alig maradt fenn a rend anyagában. Az összevetéshez így olyan tételeket kellett válogatnunk, amelyeket más műfajú könyvek, graduále, antifonále tartalmaznak, gyakorta eltérő funkcióban. Elsősorban Lepoglaváról származó pálos retrospektív forrásokat vonhattunk be az összevetésbe, a 18. századi antifonálét és processzionálét,[50] ezen kívül további középkori és barokk pálos köteteket. Sátoraljaújhelyből a processzionále mellett az 1623-ból származó graduále és az 1763-as kyriále zenei repertoárja áll rendelkezésre – sajnos csekély tartalmi átfedéssel (a kyrialénak és a processzionálénak egyetlen közös tétele sincs). Az összehasonlítás kiindulási alapjául így csak néhány vízszentelési antifóna szolgálhatott.

Elsőként a húsvéti *Vidi aquam* antifónát, valamint az évközi *Asperges*eket tekintettük át. A szillabikusabb felépítésű *Asperges* antifónák verziói nem mutattak szignifikáns különbséget a vizsgált forrásokban. A zenei stílusát tekintve némiképp

[48] A tridenti zsinat után a pálos énekeskönyvekben karácsonykor és a nagyheti Lamentációkhoz kapcsolódva találunk olykor responzóriumokat. Lásd Gilányi Gabriella, „Zenei archaizmusok és neologizmusok a 18. századi pálos zsolozsmában", in *Zenetudományi Dolgozatok 2009,* 79–82.

[49] Hasonlót tapasztaltunk a *Vespere autem sabbati* antifónánál, melynek körmeneti verziója a 18. században erős eltéréseket mutat az 1644-es processzionále-beli dallamváltozathoz valamint a 18. századi nagyszombati vesperás-tételhez képest (lásd 34v). Ebben az esetben is tehát funkcióváltáshoz kötődő késői variálódásról van szó.

[50] HR-Zu R 3612, HR-Zu R 3004. Lásd még a *Függelék*et.

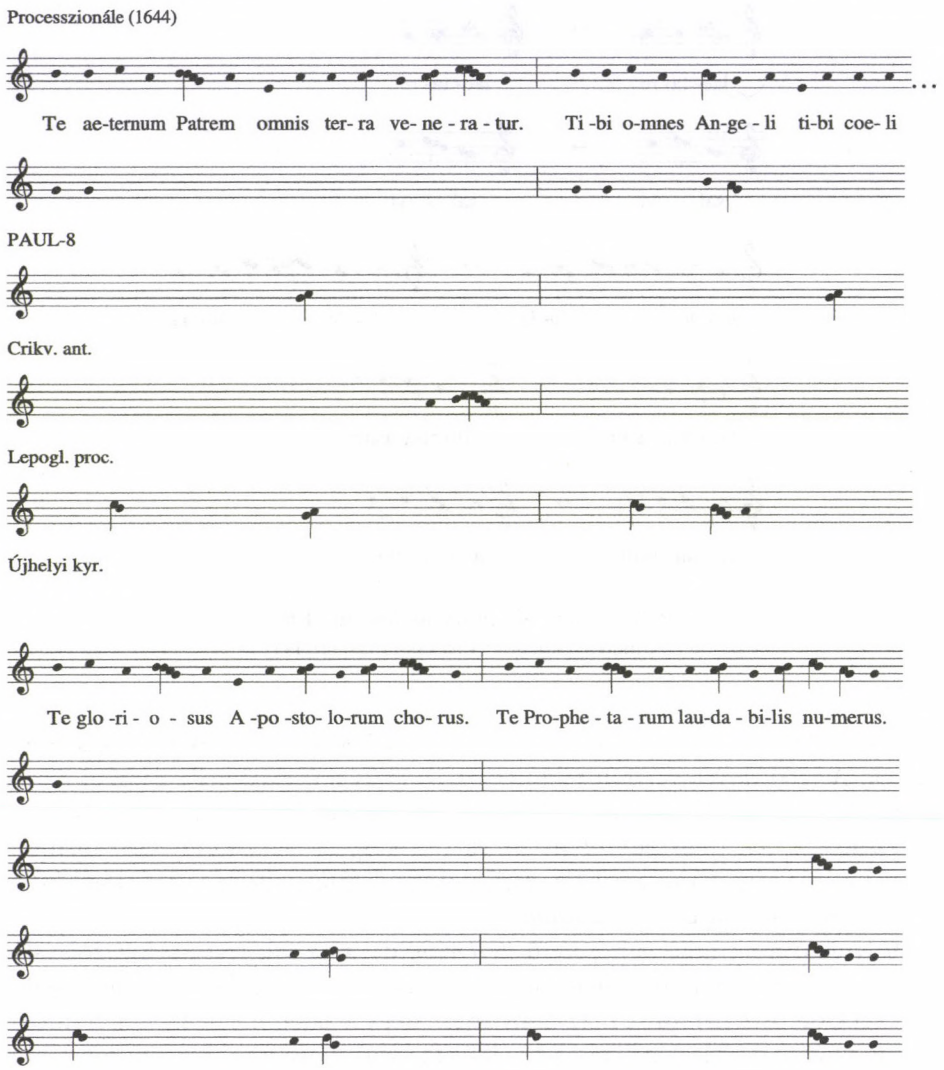


2. kottapélda. Vidi aquam antifóna (részletek)
Újhelyi graduále → Processzionále (1644)

elütő – dallamvezetésében mozgalmasabb – *Vidi aquam* variánsai érdekesebbnek tűntek. A tétel dallamverzióit tekintve az 1644-es processzionále hangról hangra azonos a 18. századi lepoglavai változattal, ugyanakkor az újhelyi graduále változatától lényegesnek tűnő pontokon tér el: ilyen típusú változat a zenei formulák lerövidítése, a zárlatok újraszabása, vagy a zsoltárformulák pentaton-diaton lépéseinek következetlensége (*2. kottapélda*).

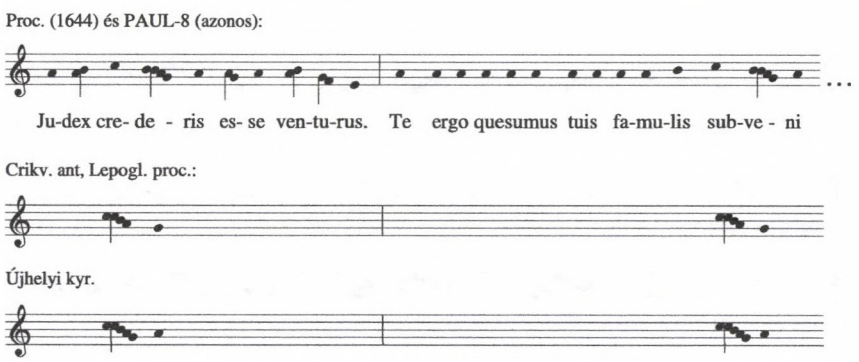
A Tridentinum után is népszerű *Te Deum* dallama sok retrospektív forrásban fellelhető, ezért különösen alkalmas az összehasonlító vizsgálat számára. A jellegzetes szillabikus zenei sorok magyarázhatják, hogy a darab meglehetősen homogén az egyes forrásokban. A dallamok korából fakadó stíluskülönbség látványosabban jelentkezik, míg a földrajzi elhelyezkedéshez köthető s ezért témánk szempontjából relevánsabb lokális variáció éppen csak sejthető. A processzionálében közölt változat a középkori pálos dallamhoz (MR8), egy 1687-es horvát (crikvenicai) pálos dallamhoz, valamint a 18. századi horvát (lepoglavai processzionále) és magyarországi (újhelyi kyriale) pálos verziókhoz viszonyítható. A középkor utáni források szignifikáns eltérésének tűnik a záróformula jellegzetes „magyar", azaz kvarttal transzponált fordulatának, vagyis az alaptónusnál magasabb lezárásának a hiánya. Helyette az egységes nyugati kuriális verzió olvasható, vagyis a *Per singulos* szöveggel kezdődő szakasz megmarad az alaptónusban.

A *Te Deum* zsinat utáni dallamaiban – különösen a 17. század második felétől – gyakran tapasztalható, hogy a szöveg és dallam kapcsolódása a középkori változat-



3.a kottapélda. Te Deum (részletek)

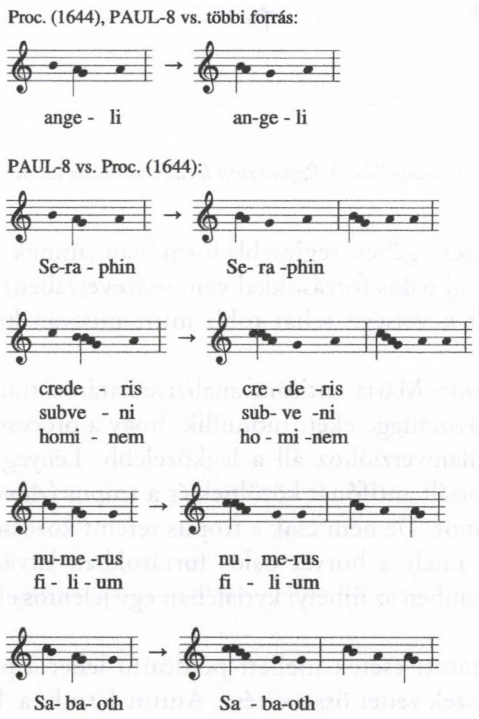
hoz képest átalakul: ebből fakad az eltérések zöme. A humanista esztétikai elvek szerint átformált dallamokban ugyanis a hangsúlytalan szótagokról eltávolították/ átrendezték a melizmát, mely elv legfőképp a stratégiai fontosságú zárlatok átalakítását vonta maga után (*3.a kottapélda*). Minél későbbi a változat, annál határozottabbnak tűnik a szándék az ilyen jellegű átalakításra: a 17. századi processzionále kevert, átmeneti formát közöl a 18. századi és a középkori alakokhoz képest. Mivel a régies körvonalak még erőteljesek tudtak maradni benne, a forrás gyakran a középkorival azonos formulákat ír elő (*3.b kottapélda*). A processzionále *Te Deu-*



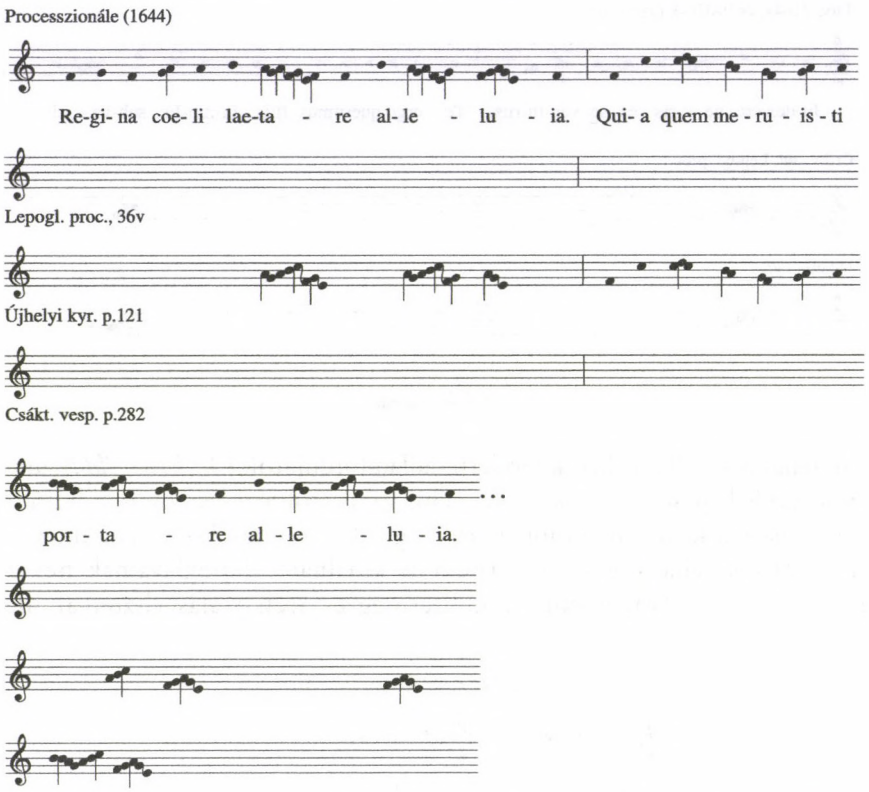
3.b kottapélda

*má*ban tehát már felfedezhetők modern dallamfordulatok (*3.c kottapélda*), amelyek révén a forrás kapcsolódik a későbbi pálos változatokhoz. Különösen feltűnő hasonlatossága a crikvenicai antifonálé mintegy 40 évvel későbbi variánsához.

A *Te Deum* tehát nem kínál (nem is kínálhat) „lepoglavainak"nevezhető variációtípusokat. Ami viszont a modernség és archaizálás viszonyát illeti, a



3.c kottapélda



4. kottapélda. A *Regina coeli laetare* antifóna kezdete

horvát források összességében régiesebb formában tűnnek fel (különösen a 18. századi magyarországi pálos forrásokkal való összevetésben); a crikvenicai forrás és processzionálénk közelsége tehát több mint pusztán kronológiából fakadó egység.

A *Regina coeli laetare* Mária-antifóna analízise határozottan megerősíti a korábban felfedezni vélt összefüggéseket, tudniillik, hogy a processzionále a 18. századi lepoglavai pálos dallamverzióhoz áll a legközelebb. Lényegi különbség, hogy a processzionálék tropizált antifónát közölnek és a tropus (*Alme Domine nate maris*) dallama teljesen azonos. De nem csak a tropus teremt közösséget, hanem maga az antifóna-dallam is, amely a horvát pálos forrásokban látványosan egybevág (*4. kottapélda*). Ezzel szemben az újhelyi kyrialéban egy jelentős eltérést mutató formát találunk.

Az imént bemutatott esetek mellett perdöntő lehet a proveniencia tekintetében a tonárius-részek zenei összevetése. Amint láttuk, a 17–18. századi pálos énekeskönyvekre jellemző kompilációszerű tartalom azt is jelentette, hogy a könyvekben helyet kaptak a címlapon feltüntetett könyvtípus-megnevezéstől

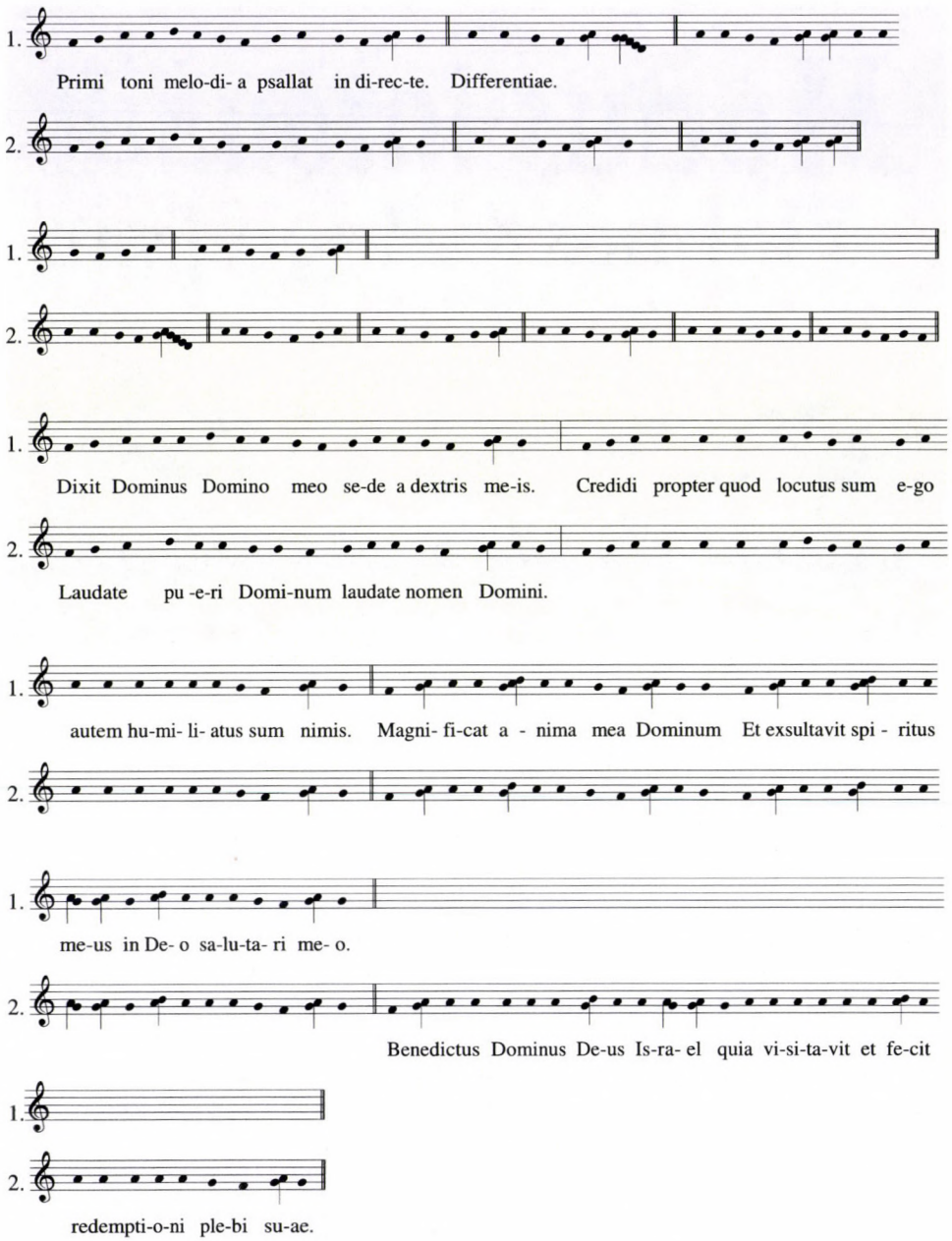


6. tábla

idegen anyagok – gyakorlatilag bármi, amit a zenei alkalmaiban leszűkített zsolozsmában vagy a misében akkoriban énekeltek, vagy ami ehhez a latin nyelvű egyszólamú egyházi énekgyakorlathoz hozzátartozhatott. A processzionáléba így belefért egy a zsoltáréneklés mikéntjét bemutató önálló tonárius-szakasz is, annak Papp Ágnes által ismertetett úgynevezett közép-európai „rövid tonárius"-típusa (*6. tábla*).[51] E típus, mely sajnálatosan csak az 1526 utáni időszakból dokumentálható Magyarországról, nagy valószínűséggel az utókor számára ismeretlen középkori magyar (esztergomi) tonáriushoz nyúlhat vissza, ám mivel a korai és késői példányok egymáshoz való viszonyáról semmit nem tudunk, csak azt állíthatjuk biztonsággal, hogy a késő-középkori és barokk retrospektív források az adott közösség/intézmény/korszak – ebben az esetben a pálos rend – 1526 utáni zsoltározási gyakorlatáról tudósítanak.

A zenei összehasonlítás során a częstochowai kantuále (16. sz.) és a horvátországi Crikvenicából származó antifonále (1687) idevágó részei használhatók fel. (Az *5. kottapélda* az 1. tónushoz tartozó mintadallamok, differenciák egyes forrásokban

[51] Lásd Papp Ágnes, „»Toni chorales« Rövid tonáriusok Magyarországon a középkor után", *Magyar Egyházzene XX* (2013/2013), 299–313. N.b. Szalkai László esztergomi érsek zeneelméleti jegyzete (1489–1490) egy másik típushoz, az úgynevezett kommentált traktátus-tonáriushoz tartozik, így az összehasonlításhoz nem kínál alapot.



5. kottapélda. Tonáriusok összevetése (1. tónus)
1. Processzionále (1644)
2. Częstochowai Kantuále

található verzióit mutatja.) A częstochowai és újhelyi példány összevetése jól illusztrálja, mennyire színes az apró eltérések palettája két azonos gyökerű, közös lokális hagyományhoz tartozó forrás esetében. Ugyanakkor világosan megragadható a közös bázis, zenei alapstílus, amely a két változatot szorosan összekapcsolja. A felszínes, de azért tapintható különbségek közé tartoznak az intonáció és a „jubilus" hajlítás-különbségei, a differenciák eltérő sorrendje, a zenei minták zsoltárszöveg-választásának alkalmi eltérései. Ugyanakkor a częstochowai forrás és a processzionále tónáriusainak mélyebb hasonlósága mutatkozik meg a közös pentaton dallamfordulatokban, a differenciák mennyiségében és milyenségében, a korrespondeáló dallamvezetésben.

A zenei hasonlóságnak egy teljesen más szintjét ragadhatjuk meg azonban, ha a processzionále verzióját a horvát pálos tónárius-példányhoz mérjük: meglepő módon gyakorlatilag azonos tónárius-verziót találunk a két kötetben, egyező dallamokkal és dallamsorrendekkel.[52] Nyilvánvaló tehát, mert az analógiák is ezt mutatták: a vizsgált processzionálé tónáriusa a horvát Crikvenica antifonáléjának variánsához áll közel, sőt, néhány hangnyi eltérést leszámítva a horvátországi kötet gyakorlatilag ugyanazt a példányt közli.

Bár innen főként a teóriák ingoványos terepére léphetünk csak tovább, néhány tény segíti a továbbgondolkodást. Korábbi kutatásaink során ugyanis bebizonyosodott, hogy míg a crikvenicai énekgyűjteményben rögzített dallamok zenei nyelvezete – hasonlóképp a 18. századi retrospektív horvát pálos forrásokéhoz – erősen archaizáló, a középkori gregoriánhoz mélyebben nyúlik vissza: ezáltal egy periférikusabb, elzártabb, a régi hagyományokkal szorosabb kapcsolatot ápoló kolostori környezetre utal. Magyarországon a pálos zenei stílus fokozatos tridenti/humanista szellemű modernizálása tapasztalható a 17–18. században, összhangban a barokk kor egyházi intézményrendszerének teljes újjáépülésével és a pálos élet későbbi prosperálásával. A magyar és horvát pálos zenei stílus különbözősége ugyan főként a 18. századi forrásokban látványos, amikor a két provincia különállását hivatalosan deklarálták, s a dallamalakok tovább távolodhattak egymástól. Ugyanakkor ennek az távolodásnak, egyúttal egy „horvát zenei alternatíva" kialakulásának már a 17. században is határozott jelei mutatkoznak. Ha tehát elfogadjuk, hogy az újhelyi processzionále eredetileg horvát kolostori gyakorlatot közvetít, akkor a tónáriusok zenei analízise azt is alá tudja támasztani, amit a 17. századi crikvenicai forrás elemzésekor láttunk: nevezetesen, hogy a horvát dallamalakok a 17. század közepétől gyakorlatilag érintetlenek maradtak egészen a 18. század végéig, ahogy erre a számos későbbi horvát pálos forrás kínál bizonyítékot az egyszólamú zsolozsma- és miseéneklés különféle alkalmain. A 17–18. századi horvát pálos dallamha-

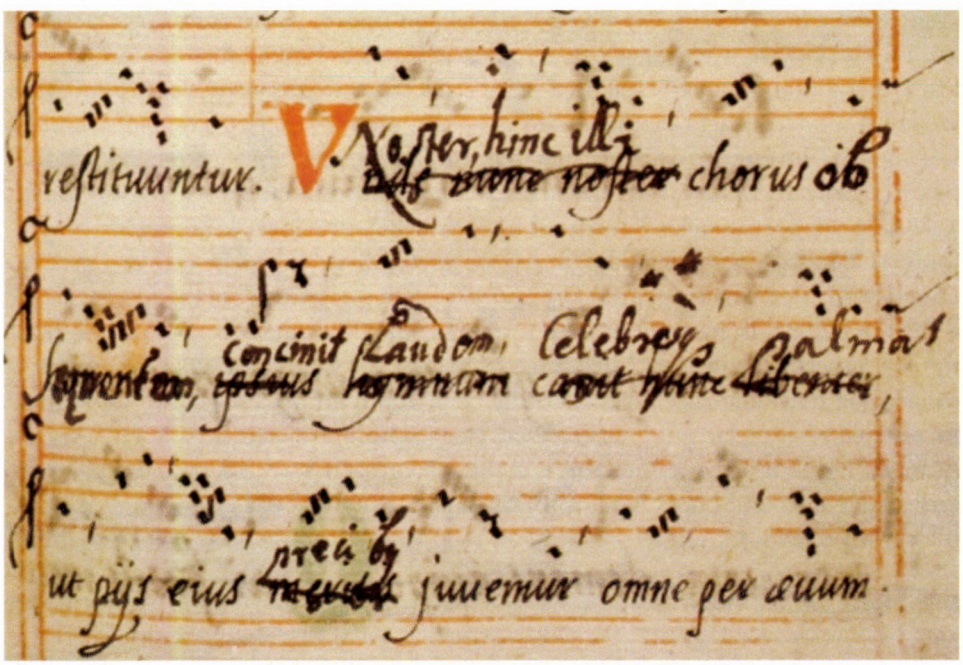
[52] Az egész tónáriust alapul véve is csupán néhány hangnyi eltérés mutatható ki. Ezekből viszont néhány dialektuskérdést érintő, szignifikáns verzió: a 4. tónus mintadallamaiban és differenciáinál a crikvenicai tónárius diatón verziót közöl (csak *h* hangig emelkedik *c* helyett). Ennek földrajzi és kronológiai okai lehetnek (a forrást a pálos peremvidéken használták és mintegy 40 évvel későbbi, mint a processzionále).

gyomány, melynek kialakítása logikusan az új rendi konstitúció 1643-mas kiadásával hozható összefüggésbe, homogén zenei stílust képvisel, s ebbe a sorozatba az „újhelyi" processzionále is világosan beleilleszkedik.

A zenei analízis tehát önmagában is nyomós érveket hoz fel a forrás horvát kötődése mellett, de esetünkben ezt a fent ismertetett teljes szempontrendszer részeként teszi. A közelebbi provenienciát, így a lepoglavai eredetet a zenei analízis természetszerűleg nem képes meghatározni olyan egyértelműen, mint a körmeneti topológia feltárása.

Konklúzió

Az Oct. Lat. 794 jelzetű pálos rendi processzionále nem csak az újhelyi könyvtulajdont mutató széljegyzeteket őrzi, hanem néhány javítást is feltehetően ugyanettől a személytől (*7. tábla*). Mindez cáfolhatatlan bizonyítéka annak, hogy a könyvet használatban tartották új rendeltetési helyén, következésképp a processzionále bizonyos értelemben mégiscsak „újhelyi". Itt rögtön szemben találjuk magunkat a következő dilemmával. Ha egy pálos liturgikus könyvet bármilyen pálos közösségben fel lehetett használni a szertartások során, sőt, a könyvek intézményen belül ilyen könnyen és gyakran cserélhettek gazdát, ha tehát a zenei tartalmat univerzá-



7. tábla

lisan pálosnak, egyúttal érvényes tridentinek tekintették maguk a pálos atyák is, mi értelme a lejegyzés eredeti helyszínét kutatni?

A kérdés valószínűleg nem ilyen egyszerű. Egyrészt a processziós anyag vizsgálata során speciálisabb helyzetbe kerül az ember, mintha antifonálét vagy graduálét lapozgatna, itt a könyvműfaj bizonyos részletei földrajzi szempontból is jelentőségteljesek lehetnek. Másrészt mintha a perifériikusabb anyag lokálisan meghatározottabbnak tűnne, élénkebben formálna képet az adott közösségről, amely fontosnak tartotta speciális szertartásai révén saját önmeghatározását és megkülönböztetését a többiektől. Kételyek nélkül állítható, hogy a processzionále leírója szándékosan és világosan jelzi a kötet horvát, azon belül lepoglavai eredetét. Ugyanakkor nem csak az egyértelmű körmeneti topográfia, az anyanyelvű passionále-kiegészítés nyújt útmutatást, hanem a részletek is, amelyek a finomabb analitikus eszközök révén ragadhatók meg: a kottaírás, és a zenei stílus vizsgálata képes behatárolni az adott régió szintjét, szétválasztani a retrospektív horvát és a magyar provincia liturgikus gyakorlatát. A trideni pálos liturgia tehát nem írható le egyszerűen azzal, hogy központilag szigorúan meghatározott és rögzített gyakorlat volt, a mindennapokban még ez a több oldalról szabályozott késői hagyomány is színesnek, elevennek, egyedinek mutatja magát.

A széljegyzetek is ezeket az összefüggéseket támasztják alá, ugyanis egy régiesebb horvát pálos praxis mellett egy progresszív magyarra hívják fel a figyelmet. A korrekciók a trideni liturgia legnépszerűbb énekei között szereplő himnuszok szövegét javítják.[53] Nem történhetett másképp, mint úgy, hogy a magyar területen (esetünkben Újhelyen) modernizálásnak vetették alá az archaikus horvát alakot az új trideni elvek alapján. Egyébként is valószínű, hogy a horvát forrásnak csak egyes részeit – például épp az aktualizált himnáriumot – használták fel később Magyarországon, hisz a horvát nyelvű passionálénak és a lepoglavai helyszínhez adaptált körmeneti énekeknek semmiképp nem lehetett helye az észak-magyar határvidéken.

A sokszempontú analízis, mint láttuk, nem csak a magyar gregoriánkutatás Oct. Lat. 794 jelzetű forrását értelmezte újra a 17. századi pálos hagyományon belül. További hozadéka, hogy felhívta a figyelmet a sajátos zárványként működő pálos közösség ellentmondásos liturgikus zenei szokásaira, a közösség liturgiájában tapasztalható viszonylagos egységre, egyúttal élénk kronológiai és földrajzi differenciáltságra. A pálos könyvkultúra középkor utáni felbecsülhetetlen értékű emlékeinek „felfedezése" a források újbóli kézbevételét, teljes körű vizsgálatát, és ha szükséges, átértékelését sürgeti –, az azóta összegyűlt tudásanyag birtokában és a korszerű módszerek, új technikai lehetőségek minél teljesebb kihasználásával.

[53] 8v *Vexilla regis prodeunt* (Dominica Passionis), 14v *Quodcumqe in orbe* (Cathedra S. Petri), 17v (Petri et Pauli), 28 *Iste confessor Domini* (De Confessoribus), 29v *Jesu corona virginum* (De Sanctis Virginibus).

Függelék 1.

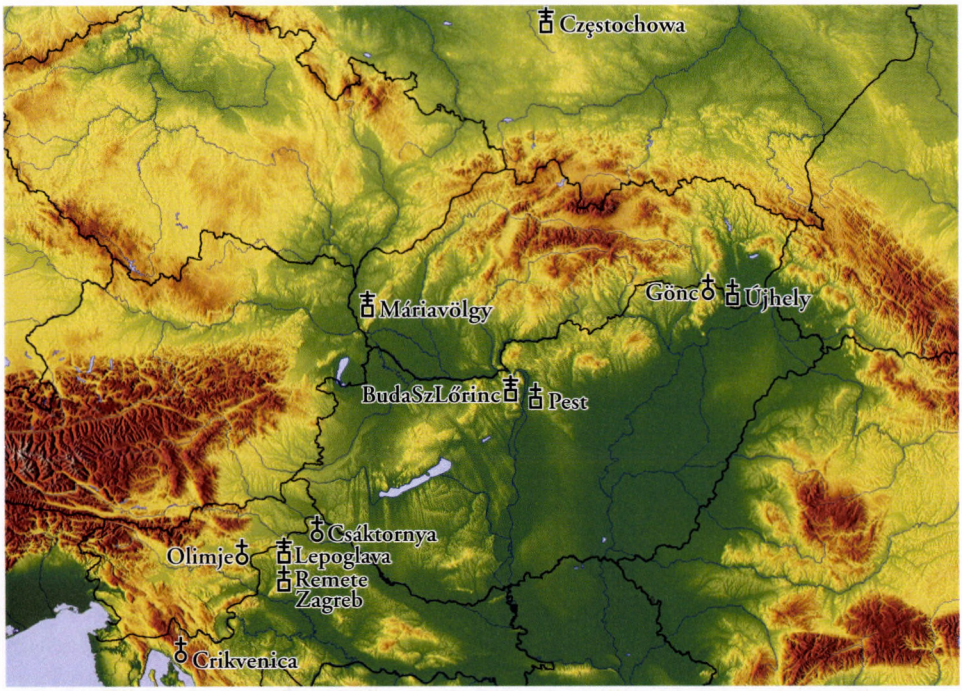
Az OSzK, Oct. Lat. 794 jelzetű processzionále tartalma:

1 Diebus Sabbati et Dominicis antiphonae per Annum
1v Antiphonae ad Vesperas (Diebus Dominicis)
2 Hymnarium (ad Vesperas per Annum, in Adventu Domini, in Nativitate Domini, in festo Sanctorum Innocentum, in Epiphania Domini, Diebus Sabbati per Annum, in Quadragesima, in Domenica Passionis, Sabbato in Albis, in Ascensione Domini, in Festo Pentecostes, Dominica Sanctis Trinitatis, in Cathedra Sancti Petri, in Conversione Sancti Pauli Apostoli, in Inventione Sancte Crucis, in Nativitate S. Johannis Baptostae, in Festo Ss. Apostolorum Petri et Pauli, in Festo S. Maroae Magdalenae, in Festo S. Petri ad vincula, in Transfiguratione Domini, in Exaltatione S. Crucis, in Festo S. Michaelis Archangeli, in Festo Omnium Sanctorum, in Festivitatibus B. M. V., Commune Sanctorum,in Dedicatione Ecclesiae)
32v Te Deum
35 Benedicamus per Festa et Solemnitates
37 Antiphonae: Regina caeli, Salve regina, Gaude Dei genitrix
39 Modus intonandi psalmos et Magnificat
44 Duplex tonorum compendium (Modus cantandi martyrologium)
46 Tonus missae, Tonus epistolae, Tonus Evangelii, Credo, Praefatio, Pater noster et consecr., etc.)
48v Capitulum in Vesp. et Completorio
50 Ad Complet. antiphonae, responsorio, ad Nunc Dimittis ant.,
51 In die Paschae et per octavam: Haec dies, in Festis S. Mariae Hymnus: Te lucis
52v Responsorium ad Primam per Annum et tempore Paschae
53v Processionale (in Purificatione B. M. V., in Dominica Palmarum, in Ressurectione Domini, in Rogationibus, in Festo Sancti Marci, in ascensione Domini, in Festo Corporis Christi)
78 Ritus sepeliendi mortuorum
82 Invintatorii
86 Ad Aspersionem Aquae Benedictae: Vidi aquam, Asperges
87v In Rogationibus Quatuor Antiphonae
89v Lamentatio Jeremiae
105 Feria Sexta in Parasceves. Improp.: Populе meus, item Ecce lignum
111 Passio Domini pro Dominica Palmarum
136 Passio Domini pro Feria Sexta Parasc.

Függelék 2.

Felhasznált pálos rendi forrásaink:

Újhelyi graduále	H-Bu A 115	*Graduale Romanum,* 1623 ELTE Egyetemi Könyvtár, Budapest, A 115
Lepoglavai processzionále	HR-Zu R 3612	*Processionale ad usum Conventus Lepoglavensis,* 1753 Nacionalna i sveučiližna knjižnica, Zagreb, R 3612
Lepoglavai antifonále	HR-Zu R 3004	Antiphonale, saec. 18 Nacionalna i sveučiližna knjižnica, Zagreb, R 3004



Crikvenicai antifonále	HR-Zu R 3038	*Antiphonale Breviarii Romani, 1688* Nacionalna i sveučilišna knjižnica, Zagreb, R 3038
Pesti antifonále	HR-Zu A 125	*Graduale juxta Ritum Romanum (…juxta tonum Fratrum Eremitarum OSSP)* ELTE Egyetemi Könyvtár, Budapest, A 125
Graduale (horv. pálos)	HR-Zu R 4175	*Cantuale* (Graduale) 1786 Nacionalna i sveučilišna knjižnica, Zagreb, R 4175
Csáktornyai vesperále	H-Bu A 116	*Antiphonale Vesperas /continens…*, 1769 ELTE Egyetemi Könyvtár, Budapest, A 116
Olimjei antifonále	HR-Zu MR 178	Antiphonale, saec. 18 Metropolitanska knjižnica, Zagreb, MR 178
PAUL-8 antifonále	HR-Zu MR 8	Antiphonale, saec. 15–16 Metropolitanska knjižnica, Zagreb, MR 8
Częstochowai kantuále	Pl-CZ I-215	*Cantuale Paulinorum de Częstochowa,* saec. 16 Biblioteka Jasnogórska, I-215
Újhelyi kyriale	H-Bu A 127	*Compendium Sacrorum (…S. A. Ujhely),* 1763 ELTE Egyetemi Könyvtár, Budapest, A 127
Máriavölgyi antifonále	H-Kf Ms. 630	*Antiphonale juxta Ritum S. Romanae Ecclesiae ad Normam Concentus Ord. S.P.P.E.,* 1753 Főszékesegyházi Könyvtár, Kalocsa, Ms. 630

GABRIELLA GILÁNYI

The Processional Oct. Lat. 794 of the Budapest National Széchényi Library

A Re-identification

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

FERENCZI ILONA

A magyar nyelvű graduálok új szövegcsoportja: az apostoli intenciók

A reformáció első évtizedeiben a soknemzetiségű Magyarországon a német nyelvű követők voltak a legkönnyebb helyzetben. Lelkészeik többsége Wittenbergben tanult, ahol megismerkedhettek Luther – esetleg Müntzer – istentiszteleti rendtartásaival,[1] amelyek nyomán igyekeztek meghonosítani az új istentiszteleti rendet. Úgy tűnik, a magyar nyelvű liturgia lényegesen lassabban alakult ki. Bár tudomásunk van magyar nyelvű kísérletekről,[2] központi törekvéseknek a század közepéig nincs nyomuk: az első liturgikus összeállításra viszonylag sokáig kellett várni.[3] A főistentisztelet rendje Heltai Gáspár ágendájának 1550-es kiadásából maradt ránk, amely csak néhány helyen tér el Luther *Formula missae* miserendjétől.[4] Így Huszár Gál 1574-ben megjelent énekeskönyvét tekinthetjük az első magyar nyelvű összefoglaló liturgikus munkának; bizonyos értelemben sajnos az utolsónak is, mert utána sem jelent meg, és kéziratból sem ismerünk olyan rendtartást, amely a főistentisztelet teljességét tartalmazná a zenés liturgikus tételekkel együtt.[5]

[1] Ezekről lásd Adolf Boes, „Die reformatorischen Gottesdienste in der Wittenberger Pfarrkirche von 1523 an und die »Ordenung der gesenge der Wittembergischen Kirchen« von 1543/44", in *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 4 (1958/59), 1–40, továbbá Thomas Müntzer, *Schriften und Briefe,* Kritische Gesamtausgabe, hg. von Günther Franz (Gütersloh, 1968), 25–155, 157–343.

[2] Vö. Schulek Tibor, „Kálmáncsehi Márton: »Reggeli éneklések könyve«", in *Irodalomtörténeti Közlemények* 74 (1970), 346–352; Dobszay László, „A magyar Graduál-irodalom első emléke", in *Magyar Könyvszemle* 98 (1982), 100–112; Ferenczi Ilona, „Das Fragment aus Csíksomlyó als Reformationsdenkmal. Ungarische Präfationen und tropisierte *Ite missa est*-Sätze", in *Studia Musicologica* 44 (2003), 47–62; Ferenczi Ilona–Haader Lea, „Magyar nyelvű introitus-töredékek Marosvásárhelyről (XVI. század közepe)", in *Zenetudományi Dolgozatok 2010,* szerk. Kiss Gábor (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2011), 57–72.

[3] Ilyen Huszár Gál első énekeskönyve (Debrecen 1560–1961), mely jelentős gyülekezeti énekrésze mellett Kálmáncsehi Márton reggeli istentiszteleti rendjét is tartalmazza.

[4] Vö. Jánosi Lajos, *Az evangélikus liturgia megújhodása történeti és elvi alapon* (Budapest: Hornyánszky Könyvnyomda, 1932), 150–152.

[5] Új kiadása: *Huszár Gál: A keresztyéni gyülekezetben való isteni dicséretek és imádságok, Komjáti 1574,* Hubert Gabriella tanulmányával, Bibliotheca Hungarica Antiqua 13 (Budapest: MTA Irodalomtudományi Intézete, 1986).

A XVI–XVII. századi magyar nyelvű protestáns szertartási tételek jelentős részét az úgynevezett graduálok és liturgikus énekeskönyvek őrizték meg.[6] A kéziratos és nyomtatott teljes vagy töredékes graduálok száma az irodalmi adatok alapján félszázra tehető,[7] a ma is hozzáférhető liturgikus könyvek száma azonban jóval kevesebb.[8] A középkori eredetű „graduale" könyvműfaj tartalmilag lényegesen megváltozott: a protestáns graduálokban nem latin nyelvű proprium mise-tételeket, hanem elsősorban magyar nyelvű zsolozsmatételeket, olykor a főistentisztelethez tartozó ordinárium és proprium tételeket jegyeztek le, illetve nyomtattak ki. A mise állandó tételei magyar nyelven csak néhány graduálba kerültek be. A változó részek közül az introitus és a szekvencia épült be a magyar nyelvű protestáns istentiszteletbe. Mivel a reformáció az ünnepek számát lényegesen csökkentette, ebből a két műfajból csak a fontosabb ünnepkörökre szólók maradtak fenn, azok sem mindegyik graduálban.

A zsolozsma imaórákból a príma és a vespera maradt meg[9] a három legfontosabb műfajjal (himnusz, zsoltár, antifóna). A príma és a vespera mellék-istentiszteletek liturgiájában sokkal elterjedtebb volt – legalábbis kezdetben – a prózai zsoltáréneklés.[10] A zsoltáréneklés alapjául a zsoltárok keretversének, az antifónának végén található differencia szolgált, olykor latin, olykor magyar nyelvű szövegkezdettel. A differencia ugyancsak meghatározta a zsoltárokkal hasonló szerkesztésmódban lefordított három újszövetségi kanció, Mária, Simeon és Zakariás énekének zenei keretét.

A zsoltárok keretverse, az antifóna, a protestáns liturgikus könyvek legnagyobb számban képviselt műfaja. Valószínűleg a legkedveltebb műfaj lehetett, mert – mai szóval élve – megzenésített aranymondásként foglalja össze a felolvasott igeszakasz lényegét. Az antifónák egy része megegyezik a középkorban használt és feljegyzett alakkal.[11] Előfordul, hogy a fordítás során a dallamívek szótagokra bomlanak, vagy fordítva: több hang áll össze egy nagy dallamívvé. A középkori mintához viszonyítva alkalmanként az antifónák hangneme is megváltozik. Mivel a reformáció liturgiájában a rövid antifónákat előnyben részesítették a hosszúakkal szemben, ezért a nagyobb antifónákat két-három kisebb terjedelműre osztották. Némely esetben elhagyták a latin formából ismert bevezetést, vagy ellenkezőleg: a meglevő

[6] Összefoglalóan lásd Ferenczi Ilona, „Magyar nyelvű gregorián a 16–17. században", in *Zenetudományi Dolgozatok 1985,* szerk. Berlász Melinda és Domokos Mária (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1985), 61–71.

[7] Az Öreg graduál szerkesztője a XVII. század elején negyven kéziratos graduált gyűjtött össze munkája elkezdéséhez.

[8] A fennmaradt graduálok, liturgikus énekeskönyvek és töredékek listáját lásd *Graduale Ráday saeculi XVII,* edited and introduced by Ilona Ferenczi, Musicalia Danubiana 16 (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1998), 12–13.

[9] Néhány graduálban elszórtan a kompletóriumra is megadtak tételeket.

[10] Ezt segítette elő már Székely István zsoltárkönyve is (Krakkó, 1538).

[11] A magyarországi középkori antifónák összkiadását lásd *Monumenta Monodica Medii Aevi V/1–3. Antiphonen,* hrsg. von László Dobszay und Janka Szendrei (Kassel [etc.]: Bärenreiter, 1999).

elé értelmező, bevezető szöveget illesztettek. A fordítás nyomán olykor megváltozik az antifóna szerkezete, ennek következtében sorzáró hangjai is módosulnak. Bár a legtöbb antifónának ismerjük a középkori előzményét, azt azonban nem tudjuk egyértelműen megállapítani, hogy zeneileg melyik magyarországi hagyományt folytatják.

A graduálok antifóna-sorozatai az egyházi esztendő beosztását követik ádventtől pünkösdig, vagy Szentháromság ünnepéig. Az antifónák szövegének többsége a zsoltárokból vagy az evangéliumokból származik, de egyéb ó- és újszövetségi igét is alapul vettek. Az új zsoltár- és evangéliumi antifónák keletkezése azzal is magyarázható, hogy egy-egy zsoltárból más verset emeltek ki, vagy az evangéliumból hasonlóképpen más verset tartottak fontosnak. Az újszövetségi antifónák az evangélium szövegén kívül gyakran az Apostolok cselekedetein, továbbá levélrészleten vagy a Jelenések könyvén alapulnak.[12] A középkori antifónákban csak elvétve található Pál apostol szövege, a protestáns graduálokban viszont – olykor a szöveg moralizáló jellege miatt – szívesen éltek vele.

Amíg a középkori vespera-liturgia antifónáihoz általában a zsoltárokból és az evangéliumokból merítettek alapszöveget, addig a XVII. századi protestáns graduálokban az újszövetségi levelekből vett szövegrészletekkel újfajta sorozatot szerkesztettek. Ez a „levélsorozat" a kéziratos Spáczai graduálnak (1619), majd a nyomtatott Öreg graduálnak (1632–1636) a Szentháromság ünnepe utáni vasárnapokra összeállított liturgiájában jelenik meg. Az újszövetségi levélrészletekre készült antifónák közül mindössze egy épül János apostol levelére, a többi Pál apostol szövegén alapul. A *Hárman vannak, kik mennyben bizonyságot tesznek* (I János 5,7) antifóna egy nyolcadik tónusú középkori formamodellt követ, amelyet a húsvéti szövegekhez is szívesen párosítottak.[13] A Pál apostoltól választott antifóna-szövegekben elsősorban a megtérés fontossága kap hangsúlyt, továbbá a keresztény életvitelre vonatkozó felszólítások, tanítások, intések.[14] A magyar nyelvű páli antifónák közül kettőt (más funkcióban) már a középkori Magyarországon is felhasználtak,[15] tizenkilenc antifóna szövegét viszont először csak a XVII. században zenésítették meg, két további antifóna pedig vagy szövegileg, vagy dallamilag megváltoztatva élt tovább. Ezek a következők:[16]

[12] Az Apostolok cselekedeteiből a mennybemenetel és pünkösd ünnepére választottak szövegeket, a Jelenések könyvéből: *Én vagyok a kezdet és a végezet* (1. fejezet 8. vers).

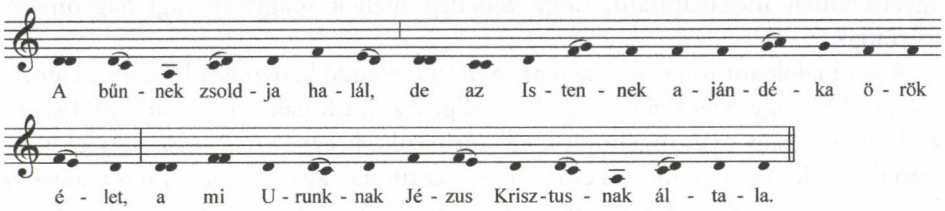
[13] Előfordulása a magyar graduálokban: Patai graduál f. 84v (romlott); Spáczai graduál p 109; Ajaki graduál f. [58]; Öreg graduál p. 168 (romlott); szövegváltozata: *Hárman vannak, kik a mennyben bizonyságot tesznek;* Öreg graduál, p. 481; dallammintáját vö. *Antiphonen,* Nr. 8215–8224.

[14] Mint ahogy a lenti felsorolásból látható, mindegyik páli antifóna megtalálható az Öreg graduálban, majdnem mindegyik a Spáczai graduálban, olykor még az Ajaki graduálban vagy az unitárius graduál-csoportban; egy-egy antifona pedig általánossá vált.

[15] Ezek: *Alleluia, a mi husvéti bárányunk* (Alleluia Pascha nostrum); *Felmenvén Krisztus mennyekbe* (Ascendens Christus in altum); v.ö. *Antiphonen,* Nr. 5016, 6043.

[16] Az antifóna-tételek címét a bibliai könyvek sorrendjében és modernizált olvasatban közöljük.

1. *A bűnnek zsoldja halál/zsoldja a halál* – Róma 6,23 – Spáczai graduál p. 114; Öreg graduál p. 488; Unitárius graduál p. 31; Graduale sacrum p. 49; Komjátszegi graduál p. 29 (csak szöveg) – 2. tónus (*1. kottapélda*)



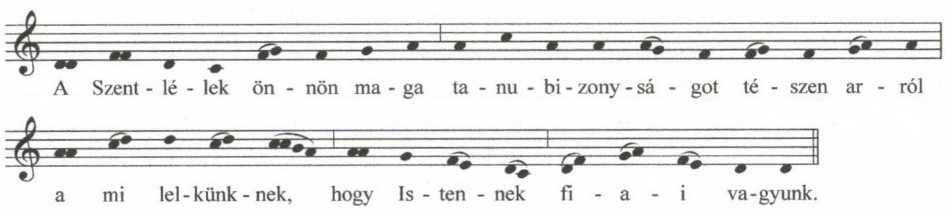
1. kottapélda

2.a *A Jézus Krisztus meghalt a mi bűneinkért* – Róma 4,25 – Öreg graduál p. 468 – 1. tónus

2.b *A Krisztus meghalt a mi bűneinkért* – Róma 4,25 – Csonka antifonálé f. 5v; Komjátszegi graduál p. 55 (csak szöveg); Unitárius graduál p. 57; Graduale sacrum p. 82 – 1. tónus

2.c *A mi Urunk, Jézus Krisztus meghala a mi bűneinkért* – Róma 4,25 – Batthyány graduál p. 188; Óvári graduál p. 88; Ráday graduál p. 206; Patai graduál f. 81v; Spáczai graduál p. 315; Kálmáncsai graduál f. 80v; Eperjesi graduál f. 193v; Öreg graduál p. 110, p. 467; Kecskeméti graduál p. 53; Nagydobszai graduál p. 131 (csak szöveg) – 1. tónus

3. *A Szentlélek önnön maga tanubizonyságot tészen* – Róma 8,16 – Spáczai graduál p. 115; Ajaki graduál f. 58; Öreg graduál p. 488 – 1. tónus (*2. kottapélda*)



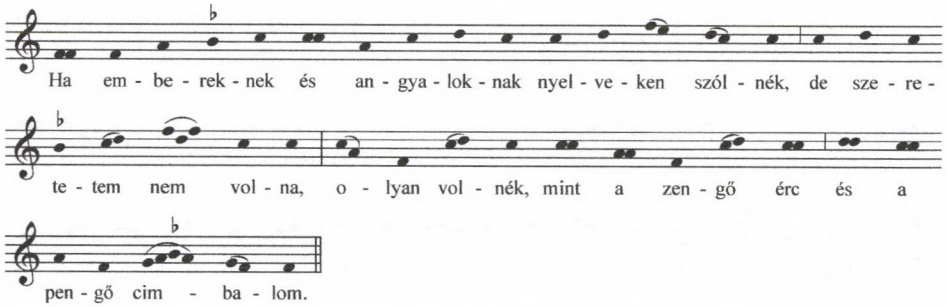
2. kottapélda

4. *A mi atyáink mindnyájan ugyanazon/ugyanezen lelki eledelt eszik vala* – I Korinthus 10, (1,) 3–4 – Spáczai graduál p. 71; Ajaki graduál f. 50; Öreg graduál p. 454 – 1. tónus

5. *Ezeket írták meg a mi intetésünkre* – I Korinthus 10,11 – Spáczai graduál p. 115; Öreg graduál p. 489 – 8. tónus

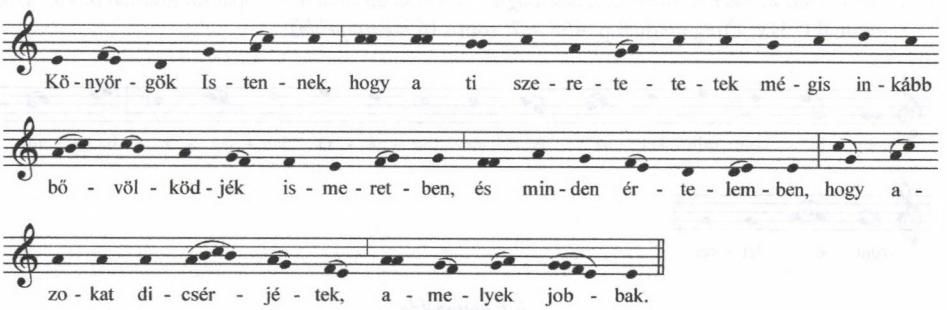
6.a *Ha embereknek és angyaloknak nyelveken szólnék* – I Korinthus 13,1 – Csáti graduál f. 10v (romlott), f. 50v (romlott); Batthyány graduál p. 180; Óvári graduál p. 80; Ráday graduál p. 198; Patai graduál f. 86 (romlott); Spáczai graduál p. 73; Kálmáncsai graduál f. 77; Eperjesi graduál f. 263v; Öreg graduál p. 74, p. 220, p. 455; Kecskeméti graduál p. 47; Béllyei graduál p. 94 (romlott); Nagydobszai graduál p. 128 (csak szöveg); Simontornyai graduál ant. f. 2a; Csonka antifonálé f. 4; Komjátszegi graduál p. 44; Unitárius graduál p. 46; Graduale sacrum p. 68 – 5. tónus (*3. kottapélda*)

6.b *Ha angyaloknak és embereknek nyelveken szólnék* – I Korinthus 13,1 – Ajaki graduál f. 50v – 5. tónus



3. kottapélda

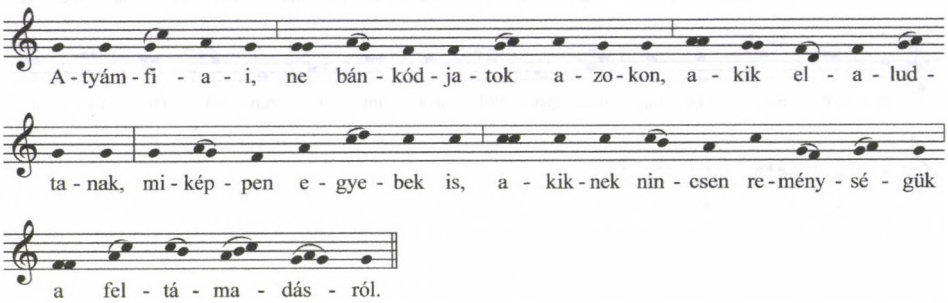
7. *Ha valamire elegek vagyunk* – II Korinthus 3,5–6 – Spáczai graduál p. 118; Öreg graduál p. 491 (romlott) – 5. tónus
8. *Az írás bűn alá rekesztett mindeneket* – Galata 3,22 – Spáczai graduál p. 119; Öreg graduál p. 492 – 4. tónus
9. *Intlek titeket, hogy úgy járjatok* – Efezus 4,1–3 – Spáczai graduál p. 123; Öreg graduál p. 496 – 8. tónus
10. *Újuljatok meg a ti elméteknek lelkével* – Efezus 4,24 – Spáczai graduál p. 126; Öreg graduál p. 498 – 6. tónus
11. *Senki meg ne csaljon titeket hívságos beszédekkel* – Efezus 5,6 – Spáczai graduál p. 76; Ajaki graduál f. 50v; Öreg graduál p. 459 – 3. tónus
12. *Ne legyetek esztelenek* – Efezus 5,17 – Spáczai graduál p. 126; Öreg graduál p. 499 – 5. tónus
13. *Mindeneknek felette vegyétek fel* – Efezus 6,16–17 – Spáczai graduál p. 127; Öreg graduál p. 499 – 4. tónus
14. *Könyörgök Istennek, hogy a ti szeretetetek* – Filippi 1,9 – Spáczai graduál p. 128; Öreg graduál p. 500 – 3. tónus (*4. kottapélda*)



4. kottapélda

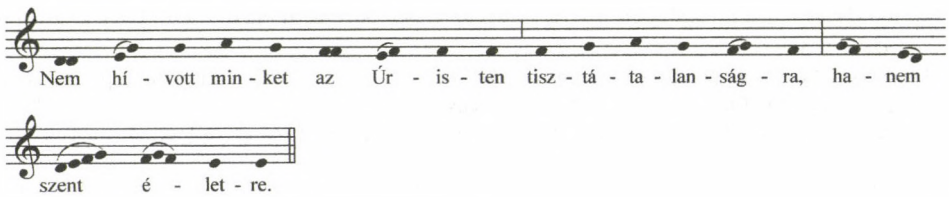
15. *A Jézus nevében minden térd meghajoljon* – Filippi 2,10 – Spáczai graduál p. 78; Ajaki graduál f. 52; Öreg graduál p. 460 – 1. tónus
16. *Dicsérendő az Isten, ki minket kiragadott* – Kolossé 1,13–14 – Spáczai graduál p. 130; Öreg graduál p. 501 – 1. tónus

17. *Atyámfiai, ne bánkódjatok azokon* – I Thesszalonika 4,13 – Spáczai graduál p. 131; Öreg graduál p. 502 – 8. tónus (*5. kottapélda*)



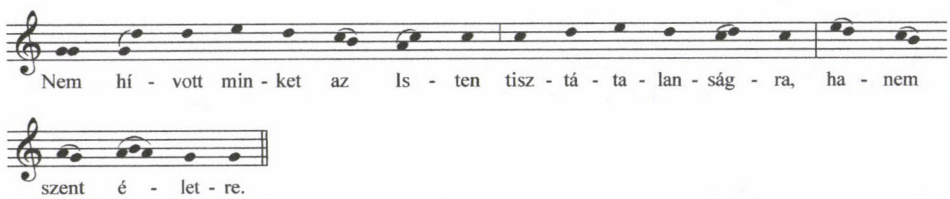
5. kottapélda

18.a *Nem hívott minket az Isten tisztátalanságra* – I Thesszalonika 4,7 – Csáti graduál f. 49; Öreg graduál p. 218 – 4. tónus (*6.a kottapélda*)



6.a kottapélda

18.b *Nem hívott minket az Isten tisztátalanságra* – I Thesszalonika 4,7 – Spáczai graduál p. 75; Ajaki graduál f. 51v; Öreg graduál p. 458 – 7. tónus (*6.b kottapélda*)



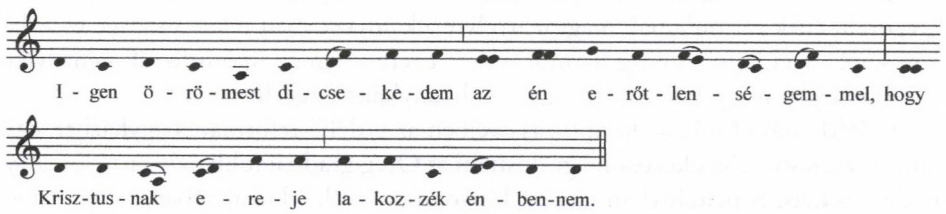
6.b kottapélda

19. *Bizonyos beszéd ez és méltó arra* – I Timóteus 1,15 – Öreg graduál p. 216; Csonka antifonálé f. 17; Komjátszegi graduál p. 27 (romlott); Unitárius graduál p. 29; Graduale sacrum p. 48 – 8. tónus

Két Korinthusi levélszövegre készült antifóna csak részben hoz újat a középkori mintához képest. Az egyikben (*Ímé, most vagyon a kellemetes idő*) a latin nyelvű antifónától (*Ecce nunc tempus acceptabile*) eltérő módon alkalmazták a szöveget: az azonos

indítás után a protestáns magyar nyelvű antifóna a bibliai szöveg szerint folytatódik, ellenben a középkori böjti antifóna megalkotásakor ezt a szövegrészt kihagyták és ahol a protestáns antifóna szövege abbamaradt, ott folytatták és zárták le.[17] A középkorból ismert *Libenter gloriabor in infirmitatibus meis* (protestáns változata: *Igen örömest dicsekedem az én erőtlenségemben*) antifónát annak idején valószínűleg kiemelt funkcióban, kommemorációkor használták, mert ennek megfelelően verzussal is ellátták.[18] Amíg a középkorban a 8. tónusba ültették, a protestáns graduálokban a 2. tónus jellegzetes formuláival zenésítették meg. A két tétel:

20. *Ímé, most a kellemetes idő / Ímé, most vagyon a kellemetes idő* – II Korinthus 6,2–3 – Spáczai graduál p. 74; Ajaki graduál f. 51; Öreg graduál p. 456 – 8. tónus
21. *Igen örömest dicsekedem az én erőtlenségemmel* – II Korinthus 12,9 – Spáczai graduál p. 72; Ajaki graduál f. 50v; Öreg graduál p. 454 – 2. tónus (*7. kottapélda*)



7. kottapélda

✧

Pál apostolnak a fent idézett szövegeihez tehát új dallamokat írtak, s ezzel új antifóna-kompozíciók jöttek létre. Az új liturgikus szövegekhez – hasonlóan a többi antifónához, amelyek szövegét nem a középkorból merítették – általában egy jól ismert és bevált dallammintát használtak fel. Ezért a középkorban is leggyakrabban használt hangnemeket vették alapul, vagyis az első és a nyolcadik tónust.[19] Ugyanazon szöveget olykor kétféleképpen, valószínűleg egymástól függetlenül, kétféle tónusban is megkomponálták.[20] A Pál apostoltól vett levélrészletek megzenésítései a protestáns gyakorlatban újfajta színnel gazdagítják magyar nyelvű gregorián repertoárunkat. A komponálás arra a tényre világít rá, hogy az új tételeket,

[17] Vö. *Antiphonen,* Nr. 8491. Az antifóna szövegkezdete az egyik böjti himnuszban is megjelenik, lásd például *Graduale Ráday,* Nr. 13.

[18] Vö. *Antiphonen,* Nr. 8277.

[19] A páli szövegekre készült antifónák közül 11-et ebben a két hangnemben komponáltak meg. Az első és nyolcadik tónusra lásd a *2.* és *5. kottapéldát.* A kottapéldákat a kéziratos Spáczai és a nyomtatott Öreg graduál szerint idézzük.

[20] Lásd a *6.a* és *6.b kottapéldát!* A kétféle (4. és 7.) tónusban megkomponált háromsoros antifónák középső sora a különböző hangnem ellenére teljesen azonos, sőt ezen felül is találhatók egyezések.

amelyek kizárólag XVII. századi graduálokból származnak, a stílus, a gregorián énekkincs bizonyos mértékű ismeretével írták meg. Vagyis: valamilyen szinten biztosan használták és/vagy ismerték a gregorián zenét. Jól alkalmazták a hangnemet meghatározó nyitó- és záróformulákat,[21] széles ívű, olykor egy oktávot is bejáró dallammeneteket alakítottak ki.[22]

Mindamellett megállapíthatjuk, hogy a tételek dallammozgása sokszor nem olyan kiegyensúlyozott és természetes, mint a középkorban. Korábbról nem ismert, a gregorián zenétől elütő dallammenetek, vagy idegenül ható fordulatok is bekerültek a tételekbe. Egy hangnem fő hangjai alkalmasak arra, hogy a szöveg miatt olykor megismétlődjenek, ám ha ugyanez történik a mellékhangokkal, az hangsúlyeltolódást eredményezhet. Olykor hangsúlytalan szótag kap olyan melizmát, amely által indokolatlanul kiemeltté válik. Míg a középkorban keletkezett antifónák sorai többnyire rövidek és arányosak, az új kompozíciókból néha hiányzik ez a tudatos felépítés.[23] A gregorián ének formuláinak magyar nyelvre alkalmazásában tehát a szöveg és a dallam kapcsolata nem mindig harmonikus.[24] Ezért aztán az új antifónák némelyikét inkább gregorián gyakorlatként vagy tanulmányként értékelhetjük.

A XVII. század húszas-harmincas éveiben az erdélyi református egyházban egyfajta egységesítést igyekeztek megvalósítani az Öreg graduál több évig tartó szerkesztésével és kétszáz példányban történt kinyomtatásával.[25] Ha azonban a megmaradt példányokat tanulmányozzuk, alig ismerhető fel bennük a használat jele, legtöbbjük szinte érintetlen maradt.[26] A kéziratos graduálokkal hasonló tapasztalatunk lehet: a hibásan lejegyzett tételeket ritkán javították ki, ezért nem tudjuk, hogy azokat énekelték-e valaha. Ezt a negatív képet némiképpen javítja a páli levelekre írt új antifónák családja, amely azt mutatja, hogy a középkor liturgiájában nem alkalmazott, de a XVII. században fontosnak talált szövegeket a gregoriánt imitáló stílusban igyekeztek megzenésíteni. Habár ez nem minden esetben sikerült tökéletesen, arra mégis következtetni enged, hogy a gregorián zenét ismerték, azzal foglalkoztak, sőt azt az új szövegekre alkalmazni is törekedtek. Az irodalmi adatokon túlmenően ez biztos jel a használatra és az élő gregorián gyakorlatra.

[21] Lásd az *1.* és *4. kottapéldát.*

[22] Lásd a *3.* és *4. kottapéldát;* a *3. kottapéldában* a *zengő érc* szövegrészben a hajlítás első hangja eredetileg terccel lejjebb van nyomtatva. A *3. kottapéldát* az Öreg graduálban található három variáns alapján készítettük.

[23] Lásd például a *3. kottapéldában* idézett *Ha embereknek és angyaloknak nyelvükön szólnék* négysoros antifónát: 1. sora: 15 szótag, 4. sora: 7 szótag; továbbá a Kolossé levélen (1. fejezet 13–14. vers) alapuló *Dicsérendő az Isten* felépítése: 7+7+9+16+8+8+6 szótag.

[24] A *2. kottapéldában* idézett arányosan felépített négysoros antifóna (*A Szentlélek önnön maga*) szép ívelésű, gondosan megszerkesztett dallamával hibátlannak tűnik, és ha a középkori mintával nem hasonlítjuk össze, az is marad. A középkori antifónákban viszont a magas (itt a 3. sor kezdetét jelentő) indítás szövegileg mindig egy új gondolathoz tartozik és nem az előzőt folytatja, mint a páli antifónában.

[25] Erről lásd Ferenczi Ilona, „Kísérlet a liturgia egységesítésére az Erdélyi Fejedelemségben (a 17. század első felében)", in *Magyar Egyházzene* I (1993/1994), 21–30.

[26] Némelyikbe bevezették a differenciát vagy a zsoltárkezdetet és a tónusszámot, vagy a himnuszszövegekben a hajlításokat jelölték.

ILONA FERENCZI

Neue Textgruppe in den Gradualen ungarischer Sprache: die apostolischen Intentionen

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

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

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

ÚJABBKORI ZENETÖRTÉNET

KIRÁLY PÉTER

Andreas Veckenstadius besztercei toronyzenész felmondólevele 1663-ból*

Adalékok egy erdélyi város 17. századi zeneéletéhez

Nagyszeben jeles 17. századi orgonista-zeneszerzőjéről, Gabriel Reilichről szóló monográfiájának egyik lábjegyzetében Hans Peter Türk röviden hivatkozott Andreas Veckenstadius 1663-ban írt német nyelvű levelére, amellyel a besztercei városi szolgálatot feladni kívánó toronyzenész a tanács tudomására hozta távozási szándékát.[1] Türk csak két részletet idézett a wernigerodei grófságból származó muzsikus terjedelmes és indulatos felmondóleveléből,[2] de a dokumentum gazdag zenei vonatkozásai miatt ennél több figyelmet érdemel. Méltó arra, hogy teljes egészében hozzáférhető legyen, és hogy adalékai az észak-erdélyi város zenetörténetére vonatkozó ismereteink részévé váljanak.

Andreas Veckenstadius levele a besztercei tanácshoz[3]

[Kívül:]
Művészetszerető wernigerodei német búcsúja

* A tanulmány kibővített és átdolgozott változata annak az előadásnak, amely 2005 októberében a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság IV. tudományos konferenciáján a 90 éves Papp Géza és a 80 éves Sárosi Bálint tiszteletére hangzott el. – Köszönettel tartozom Papp Ágnesnek a szöveggel kapcsolatos tanácsaiért és segítségéért.

1 Hans Peter Türk (hrsg.), *Gabriel Reilich Geistlich-Musikalischer Blum- und Rosen-Wald, Anderer Theil, 1677* (Bucureşti: Editura Muzicală, 1984), 22. o., 31. lj. – Türk sajnálatos módon félerértette Veckenstadius nevének rövidített „us" végződését, és a muzsikust tévesen *Veckenstadig*nak nevezte. A hibás *Veckenstadig* névolvasatot átvettem egy korábbi tanulmányomba: Király Péter, „Ismeretlen vagy kevéssé ismert billentyűs források a 16–17. századból", *Magyar Zene* 38 (2000), 89.

2 Arhivele Nationale ale Romaniei Directia Judeteana Cluj (a továbbiakban: AN Cluj), fond 44 Bistriţa, Missiles, 16671 (régebben: 1663/220). A korábbi rendezés szerint a besztercei levelek évenként újrakezdődő sorszámmal rendelkeztek, ez a missilis anyag ehelyett időközben folyamatos számozást kapott. Az újabb számokat sajnos nem sikerült minden esetben tisztázni.

3 A fordítás központozása külön jelölés vagy kommentár nélkül az értelem megkívánta mai gyakorlatot követi. Az eredetileg latin szövegrészleteket kurziválás jelzi, miként a szövegben maradó latin kifejezéseket is.

Egészséget, békét és tiszteletet!

Neves, előrelátó, igen tanult, nagyon bölcs és különösen kegyes urak, a tisztelt zenei művészet patronáló és gyámolító urai stb.

Az ember nagyon változó, és miként az ilyesmit én magamon tapasztalom, életének szinte egész ideje alatt. Mert miután a fő királyi várost, Nagyszebent mint fúvós művész [„Kunstpeiffer"] öt évig szolgáltam, valamint ezen királyi várost, Besztercét közel két évig, most már figyelembe kívánom venni, amit a költő ír:

Még ha mindent elveszítesz is, ügyelj jó híred megőrzésére,
ha ezt egyszer elveszíted, semmi sem vagy azután.[4]

És ámbár mi németek a vallás végett Szászországból ő választófejedelmi fensége alól vagy más katolikus birodalmakból a pápista borzalmak miatt, a német császárságon vagy a lengyel királyságon keresztül tehát egészen ide Erdélybe igyekszünk, de mégis csak a bolond lakja ezt az országot. Inkább bármit megtenne az ellen, semmint megállapítaná, hogy mi velük egy nemzet lennénk és egyazon valláson. Oly neveket ad nekünk, mint az oláhoknak, a *borsósok*nak [„Erbsen"].[5] Eltévedteknek stb. hív minket, vagy – igen! – azért hogy még inkább virágnyelven beszéljen: idegeneknek. De ha az ilyenféle felütné az erdélyi kalendáriumát, hamarosan megtalálná a krónikában, hogy Géza magyar király segítség miatt megkereste a szászföldi választófejedelmet, és ők kiverték a tatárokat ebből az országból. Majd azt követően hamarosan városokat és kastélyokat építettek, és innen származik az ő eredetük. Ő [a sértegető] alighanem elhallgatna az efféle [bántó] szavakkal.

Őmiattuk végül is úgy döntöttem, hazámba utazom, s ott kikérem tanúsítványleveleimet. De köszönöm – általánosságban éppúgy, mint konkrétan – neves bölcsességtek hűszívűségét, a jószándékú érzelmeket, az atyai és baráti irányítást, melyet neves bölcsességtektől gyakran tapasztalhattam. Isten hagyjon engem eleget élni, hogy a kapott jótettekért neves bölcsességteknél együttesen leróhassam különösen köszönő szándékkal és szívvel a tartozásaimat stb.

Eddig tart a valedictio [búcsúzás], *következik a kérvény*

[4] A 16–17. század folyamán elterjedt mondás. Szerepel Misztótfalusi Kis Miklós *Apologia bibliorum* (1684, 1697) praefatiójában, és megtalálható Bethlen Miklós önéletírásában is (*Elöljáró beszéd, Tizenegyedik rész, A hírnév és örök emlékezetre való vágyódásnak másodrendbéli okairól*). Lásd *Kemény János és Bethlen Miklós művei.* Magyar remekírók, közr. V. Windisch Éva (Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1980), 442; Egy változatát feljegyezte a lőcsei Pfannschmidt polgárcsaládtól származó úgynevezett *Lőcsei tabulaturáskönyv*be (szlovákul *Pestrý zborník*) 1680-ban Christian Pfannschmidt. Lásd *Pestrý zborník. Tabulatura Miscellanea,* ed. Ladislav Kačic (Bratislava: Hudobné centrum, 2005), 8, (18, 31), 43 (5. kép).

[5] Az „Erbsen" gúnynévre nem sikerült megbízható magyarázatot találni. Felmerült, hogy a románok által rendszeresen fogyaszott, értéktelennek tartott borsó- és lencse-ételek kicsúfolása lenne – az eltérő táplálkozási szokásokra célzó népcsúfolók valóban léteznek még ma is. Megfontolandó az is, amit Franz Joseph Sulzer ír, hogy a románok mindszentek után a temetőben a halottakra emlékezőknek babot és borsót osztanak, vö. Franz Joseph Sulzer, *Geschichte des transalpinischen Daciens, das ist: der Walachey, Moldau und Bessarabiens [...]* (Wien: Rudolph Gräffer, 1781), 301.

Neves előrelátó, igen tanult, nagyon bölcs urak, különösen a szabad művészet nagyhatalmú támogatói stb.

Kétségkívül emlékezni fog neves bölcsességtek, hogy az én időm előtt egy fúvósművész éves fizetésként készpénzben 50 forintot kapott, valamint karácsony ünnepekor – *engedelmükkel* ideírva – egy hízott disznót. Mivel azonban én e pénzt teljesen nem kaptam meg, és az állatot sem, úgy ez évben miként az előzőben, ezért kérettetik neves bölcsességtek ezt most restituálni, hiszen itt engem dicsértek a szolgálatban; és ha pedig (tán bizonyos okok miatt) a szolgálatért nem, úgy mégis megkoronázásként, mintegy pótlékként avagy útravalónak. Azért, hogy beszerezhessek egy lovat, amivel becsületben útnak eredhetek hazámat még egyszer üdvözölni.

Arra sem tudok emlékezni, hogy megkaptam volna azt a 2 forintot, amit még az elmúlt tavasszal számomra előírtak. Az *accidencia* [alkalmi mellékes jövedelmek],[6] illetve az esküvők során, amelyeknek [bevételben] meg kellett volna haladniuk a fizetést, más kenyérért összevissza hegedülök, sőt (hogy *kellő tisztelettel* jelenthessük) még a fáraóknak [cigányoknak] is több jutott, mint nekem. (Az ilyen zavarók fején én már rég összetörtem volna a cimbalmaikat, *citharai*kat vagy hegedűiket, de mivel a társam a szólamokból nem tud zenélni, türelmesnek kellett lennem.) Bizakodom benne, hogy neves bölcsességtek megszolgált béremet (azt, amit korábban mások is megkaptak, akik egyetlenegy fejnyi kottát sem írtak, s a legkevésbé sem tudták, hogy mit jelent a *musica*) nem tagadja meg, hanem [fizetségem] majd ugyanannyi lesz.

Szándékom, hogy Németországban magamhoz vegyek egy diszkantistát, aki tud hegedűn, kornettón [Zink / cink] és klarinón zenélni, és felvennék egy tanítványt is, s ők majd a szolgálatomban állnak. Lehet azonban, hogy erre nem kerül sor. Neves bölcsességtek bizonyára nem veszi rossz néven tőlem, ha hivatalomat visszatértem után ismét Nagyszebenben vagy másutt szolgálnám. Úgy lehet azonban, hogy elválásom után ugyanazon fizetésért kell majd [valakit] szolgálatra fogadniuk, mint amit a társam kap. Ezt azonban neves bölcsességtek diszkréciójára bízom.

Végezetül bocsássa meg neves bölcsességtek nagy kegyelmesen azon hibákat, amelyek a [zene]fúvás alatt többször is megtörténtek: amidőn ilyenkor csak nagy ritkán sikerült egy zsoltárt helyesen kivitelezni, nem is beszélve a motettáról. És én ezt mindkét szólamban egymagam jobban szerettem volna elvégezni, mint másodmagamban egy ilyen hárombetűs emberrel [= gazemberrel].[7] *Aki jól énekel kétszeresen imádkozik.*[8] Ahol azonban ezzel ellenkező módra játszanak, ott – gondolom – jobb nyugton maradni és hallgatni.

[6] Az *accidencia*ról lásd Bárdos Kornél, *Sopron zenéje a 16–18. században* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1984), 250. o., 18. lj.

[7] „3 literar[um] homine" a tolvaj, zsivány, gazember körülírása, ugyanis az ezt jelentő latin *fur* kifejezés három betűből áll. Lásd Radó Antal, *Idegen szavak szótára* (Budapest: Lampel R., 1942), 92.

[8] Augustinus.

Kérem neves bölcsességtek bocsásson meg, hogy egy éjszakát mindjárt a városon kívül töltöttem. Nem szándékosan történt. *A fecsegés* [a locsogó száj] *mindent összezavar.* Ő [Veckenstadius toronyzenész társa] ezt egészen elhallgathatta volna, és csak egy éjszakára kellett volna a toronyban lennie. Tanúkkal tudom bizonyítani, hogy ő nem is egy, hanem különféle alkalmakkor egymás után három éjszaka nem jött a toronyba.

Kívánatos lett volna, hogy naponta gyakoroljuk a zenét. Ez [a zenélés hiánya] számomra nagyon káros. És mivel én nem tudok se török, se szkíta, sem pedig oláh módra hegedülni, amit pedig e nehéz időben ezen a helyen javarészt sajnos sokkal szívesebben hallgatnak, mint az egyházi harmóniát, ezért úgy gondolom, hogy a H-betűt nem szabad túl közelre helyeznünk a *Hra* [!?] szóhoz, mert különben egy állatka lesz belőle, vagyis abszurdum.[9] Ez alatt Néróval vigasztalom magamat, aki (mivel zenében jártas volt), amikor a birodalmát el kellett volna hagynia, azt mondta: *A művészetet minden országban megbecsülik* [a művész hazája a nagyvilág]. És ezután jobban megfontolom az alábbi hexametert:

Ha társat keresel, sose fogadjál félszeműt.

Mindezek mellett kérelmezek neves bölcsességtektől egy tanúsítványt. És ezzel neves bölcsességteket Isten kegyes védelmébe és védőpajzsába ajánlom. Isten őrizze meg neves bölcsességtek jó biztonságban, hosszú prosperitásban és tartós békében, hogy neves bölcsességteket teljes egészségben láthassam viszont stb.

Adatott Besztercén december 28-án, mint fent, jelen évben 1663-ban

Neves bölcsességteknek mindig szolgálatra készen

a Wernigerode grófságba, *hazájába visszatérő* Andreas Veckenstadius s. k.

Andreas Veckenstadius, besztercei toronyzenész

A levélíróról, Andreas Veckenstadiusról a terjedelmes, 1663. december 28-án kelt háromoldalas levélből kiolvashatókon kívül jelenleg más információkkal nem rendelkezünk. A besztercei tanácshoz szóló írásában Wernigerodéból, illetve a wernigerodei grófságból származónak mondja magát. Nevét ennek ismeretében a Harz-hegység lábánál, Wernigerodétól néhány kilométerre nyugatra fekvő Veckenstedt nevezetű helységből eredeztethetjük.[10] A levelet nyitó fejtegetéssel, a vallási okok miatt Erdélyt választó német protestánsokról szóló bevezetéssel Veckensta-

[9] A mondat értelme nem világos. Veckenstadius feltehetőleg úgy gondolta, hogy amennnyiben a *harmonia* szó első betűit szorosan egymás után ejtik, akkor egy morgásra hasonlító „hrmonia" lesz belőle, s így kívánt utalni Beszterce lakosságának – az ő értékelése szerint – bestiálisan elvadult zenei ízlésére.

[10] A név latinul Vicostadius lenne, a muzsikus azonban egy kevert német-latin változattal írta alá levelét. Johannes Veckenstedt ugyanezzel a névalakkal (Vecchenstadius) szerepel Heinrich Napp disszertációjában, *Disputationum Philosophicarum Prima [...]* (Helmstedt: Iacobus Lucius, 1602)

dius egyúttal leszögezi, hogy ő maga is protestáns volt. Ezt illetően természetesen nem is lehetne kétségünk, hiszen egyébként aligha nyerhetett volna az erdélyi szász közösségekben alkalmazást. Ugyanakkor annyiban mégsem érthető a vallási üldözésre való hivatkozása, hogy Wernigerode-grófság lutheránus volt. Ezek szerint a muzsikus vagy némileg „csúsztatott", és magát a hitéért megszenvedő, elűzött protestánsnak mondva kedvezőbb színben akart feltűnni, vagy pedig nem közvetlenül szülőföldjéről, hanem olyan délnémet vidékről érkezett Erdélybe, ahol az ellenreformáció hatása erősen érződött.

A beadvány több részlete azt sejteti, hogy Veckenstadius 1663-ban még viszonylag csekély zenei gyakorlattal rendelkező fiatalember lehetett. Erre gondolhatunk például, amikor arról olvasunk, kárára vált, hogy a besztercei toronyzenészek nem muzsikáltak naponta, vagy amikor azzal szembesülünk, hogy rossz játéka miatt őszinte önkritikával kér bocsánatot. Árulkodó a levél azon utalása is, miszerint „úgy döntöttem, hazámba utazom, s ott kikérem tanúsítványleveleimet". Erdélyben tehát nem igazolta a szokásos módon *Testimonialis* vagy *Lehrbrief* bemutatásával a végzettségét, s ebből következően a városi elöljárók nem fogadták el képzett toronyzenésznek.[11] A besztercei tanács számára alighanem valószínűtlennek tűnhetett, hogy Veckenstadius fiatalon már képzett muzsikus legyen, s kételkedtek abban, amit magáról állított. Talán ezért is kapott alacsonyabb fizetést, mint a beadványban szidalmazott tornyos társa, akit virágnyelven (ám félreérthetetlenül) félszemű ostoba gazembernek mondott, zeneileg tanulatlanként jellemzett. A német zenész ifjú korára következtethetünk abból is, hogy megköszöni a tanács tagjainak az *atyai* irányítást. De a szülőföldjén felfogadandó

[11] Ilyenfajta igazolvány magyarországi zenészekkel kapcsolatosan is ismert, s ma már körvonalazódik, hogy a zenészek vizsgáztatása, valamint a végzettség és a szolgálat dokumentummal való igazolása nálunk is szokásos lehetett. Lásd például d'Isoz Kálmán, „Körmöcbánya XV–XVI. századi zenészeiről" [Klny.], *Zeneközlöny,* 14–17. szám (1908), 21–23; Bárdos Kornél közölt egy 1793-ban Késmárkon kiállított mesterlevelet, amelyben a városi toronyzenész („Kunst-Pfeiffer") igazolta, hogy a felszabadított legény öt egymást követő év alatt teljesen megtanulta nála a szabad művészetet és zenét, úgy a fúvós művészetet („Kunst-Pfeiffen") különféle hangszereken, miként e zeneszerszámok használatát. Lásd Bárdos Kornél, „Újabb szempontok a magyarországi toronyzenészek történetének kérdéséhez", in *Zenetudományi Dolgozatok 1983,* szerk. Berlász Melinda, Domokos Mária (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1983), 107. o., 12. lj. és 109. o. (kép); Magántulajdonban található az a tanúsítvány, amely Esterházy Pál egyik trombitása, Mathias Pollerman által kitanúttatott trombitás bécsi felszabadítását (1685. márc. 18) igazolta, lásd Király Péter, „Mathias Pollerman, Esterházy Pál udvari és hadi trombitása. Adalékok a 17. századi főúri mecenatúrához" in *Esterházy Pál, a műkedvelő mecénás: Egy 17. századi arisztokrata életpálya a politika és a művészet határvidékén,* szerk. Ács Pál, Buzási Enikő, Székely Júlia (Budapest: reciti, 2015), 497 (2. kép), 501; Esterházy Pál trombitásaival kapcsolatosan ismertek egyéb iratok is, amelyek trombitástanuló felszabadítására utalnak, vö. Ulrich Tank, *Studien zur Esterházyschen Hofmusik von etwa 1620 bis 1790.* Kölner Beiträge zur Musikforschung, Bd. 101 (Regensburg: G. Bosse, 1981), 50. Hans Michael Puchschachermayer taníttatási szerződése, 1700. szeptember 1.: „Freysprechen zu Endt der zweyen Lehrjahren"; Hárich János, *Esterházy zenetörténet [...]* (gépirat, 1946, Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár, Quart. Hung. 2913), II. füzet, 22. Esterházy Pál utasítása, 1674. szeptember 27.: „német trombitásunk megyen föl Bétsben[,] akarván ottan az több trombitások a szokás szerént fölszabadétani".

tanítványt illető, illetve a saját visszatértére vonatkozó csapongó kijelentéseiből is egy még éretlen személyiség vonásai rajzolódnak ki.[12]

Arról, hogy pontosan mikor és hogyan jutott Veckenstadius Magyarországra, hiányoznak az ismeretek, de *valedictió*jában hét éves erdélyi toronyzenészségre hivatkozott. Ha állítása fedi a valóságot, akkor 1662 elejétől Besztercén volt „Kunstpfeifer", s azt megelőzően pedig 1657-től Nagyszebenben látta el öt évig ugyanezt a feladatot.[13]

A Besztercét elhagyni kívánó német muzsikus egyáltalán nem túlzott, amikor búcsúlevelében *nehéz idők*ről írt, hiszen erdélyi működésének évei éppen a fejedelemség egyik különösen válságos korszakára estek. II. Rákóczi György sikertelen lengyelországi intervencióját követően Erdély politikailag megingott. 1658 és 1662 között szinte évente váltották egymást uralkodói, s a véres hatalmi harcban alulmaradt fejedelmek rendre az életükkel fizettek vereségükért. Mivel a II. Rákóczi Györggyel elégedetlen törökök 1658 szeptemberében feldúlták a fejedelmi székhelyt, Gyulafehérvárt, az országrész sorsát alakító közigazgatási munkát más megkímélt helyeken tudták csak folytatni. Így jutott az alapjában periférián lévő Beszterce hirtelen jelentős szerephez. 1659 tavaszán országgyűlést tartottak a városban, amelyen az elmúlt szeptemberben a törökök által Rákóczi ellenében kinevezett Barcsay Ákost választották fejedelemnek. Nem sokkal később, 1661 áprilisában azonban már a hatalmat időközben magához ragadó Kemény János hívta össze a gyűlést Besztercére.

Valamikor egy évvel ez után az országgyűlés után szegődött el a városhoz Veckenstadius.

Adatok besztercei zenészekről

A német muzsikus felmondólevele érdekes betekintést nyújt Beszterce akkori zeneéletébe, és jól kiegészíti eddigi ismereteinket.

Paul Schubart, a városi tanács tagja, egyben *Teilherr* (vagyis hagyatékfelosztó) és jegyző, 1664–65-ben ideiglenesen ellátta a városi orgonista feladatát.[14] 1665-ben néhány hónapig – úgy tűnik, talán tavasztól augusztus végéig – Besztercén tartóz-

[12] Talán ugyancsak a fiatalsággal magyarázható, hogy a beadvány külzetéről hiányzik az akkoriban szokásos bőbeszédű címzés. Ehelyett a hosszú levélen kívül csak egy rövid, szinte odavetett felirat található, amely *Valedictió*nak, búcsúzásnak nevezi. Mivel a lapokon láthatók a misszilis levekre jellemző hajtásnyomok, és az irat a besztercei városi levéltárban található (lásd 2. lj.), ezért valószínű, hogy Veckenstadius eljuttatta felmondását a tanácsnak.

[13] Türk, *Gabriel Relich...*, 22. o., 31. lj. Veckenstadius itt tévesen orgonistaként szerepel. Ezt, akárcsak a Türk-féle hibás *Veckenstadig* névolvasatot, átvettem az 1. lábjegyzetben említett saját korábbi tanulmányomba. Annak ellenőrzésére, hogy Veckenstadius szerepel-e a nagyszebeni számadásokban vagy egyéb városi iratokban, még nem adódott lehetőség. Neve nem bukkan fel Nagyszeben lakóinak 1657-ből származó jegyzékében, vö. Karl Albrich, „Die Bewohner Hermannstadts im Jahre 1657", *Archiv des Vereins für Siebenbürgische Landeskunde,* Neue Folge 17 (1883), 265–290.

[14] Király, „Ismeretlen vagy kevéssé ismert billentyűs források ...", 88–92.

kodott az ifjú felső-magyarországi exuláns orgonista és zeneszerző Gabriel Reylich (Reilich). Ő azután augusztusban elfogadta a nagyszebeni magisztrátus hívását, és élete végéig Szebenben működött.[15] Egy további besztercei virginásról (orgonistáról) szól Teleki Mihály erdélyi kancellár és főgenerális 1675. július 12-én Uzdiszentpéterről írt levele, amelyben a besztercei bírónak felpanaszolta egy – a levél címzettjéből következően nyilvánvalóan besztercei – virginás tartozását. Teleki a jelek szerint alkalmazni kívánta a zenészt, sőt ezért előre fizetett is neki, de az ügylet valamiért meghiúsult. A muzsikus a javadalmazás egy részét ugyan visszaküldte, de nem mindent, amit Teleki sérelmezett.[16]

Paul Schubart korábban említett alkalmi orgonistaságán kívül feltehetőleg a besztercei polgárok zenejátékáról tanúskodik egy további apró adat, „Catharina Bodtschigen alias Lauttenschlägerin" toldalékneve is, amely alighanem lantjátékáért ragadt rá. Ennek ellenére 1664. január 19-én számba vett hagyatékában lantnak vagy bármi más zeneszerszámnak nincs nyoma.[17]

Veckenstadius leveléből kikövetkeztethető, hogy Besztercén vele egyidőben két további toronyzenészt alkalmaztak. Ebből az időszakból azonban mindössze két trombitás nevét ismerjük más források révén: 1662-ben a besztercei hagyatékfelosztók („Teilherr") egyike volt „Thomas Schmidt Trometer",[18] tíz évvel később, 1672 tavaszán pedig meghalt Andreas Schwartz városi trombitás legény („Trombeter Gesell, allhier in Nösen").[19] Nem tudni, melyikük lehetett Veckenstadius társa, akire a felmondólevélben annyira panaszkodott.

Kornis Gáspár 1679. április 23-án a besztercei bírónak írt levele szerint az apósának, gróf Csáky Istvánnak egy jobbágy trombitása a városi trombitásnál volt, talán tanulóként, vagy már segédként, valamint Kornis jobbágyát is a város trombitása tanította. Mivel mindkettő valamiért eljött onnan, Kornis a várostól visszakérte trombitáikat, valamint szorgalmazta ott maradt egyéb holmijaik kiadatását. Egyben utalt arra, hogy a trombitások nem hagyhatják el őt.[20] Az írás-

[15] Türk, *Gabriel Reilich,* 10, 12, 22; Bárdos Kornél, „Városi zeneélet" in *Magyarország zenetörténete, II,* szerk. uő. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1990) 74, 78.

[16] AN Cluj, fond 44, Bistriţa, Missiles 18450: „A virginas[,] igaz dolog[,] Tize[n]negy forintott viszsza küldött ugja[n] az penzb[ől], de megh többis vagyon hatra. Azonb[an] buzat is adtam volt neki az is oda vagjo[n]. Kere[m] mind az hatra maradot Penzt, s, mind a Buzat adassa megh keg[ye]l[me]tek vele."

[17] AN Cluj, fond 44, Bistriţa, III/d. nr. 9 (1662–1670) fol 184v.

[18] AN Cluj, fond 44, Bistriţa, III. d. Nr. 9. (1662–1670) fol. 19. és 118; Bárdos Kornél még úgy tudta, hogy a 17. századi besztercei iratok a toronyzenészeket nem említik név szerint. Vö. Bárdos, „Városi zeneélet", 39.

[19] Besztercei hagyatéki jegyzőkönyv magánkézben, fol. 51v. A hagyatékot az említett, trombitásnak mondott Thomas Schmidt értékelte fel, s az időlegesen városi orgonistaként működő jegyző és hagyatékkondnok Paul Schubart írta össze.

[20] „.... onnankül Szarmazvan be Groff Csaki Istvan Apa[m] uram[na]k egy jobbagy Trombitassa, mellyis k[e]g[ye]lmetek Varossab[an] lakot edigh, mostan pedigh[,] mivel felesegem utan nekem jobbagyom[,] jo akarattja szerent ide redealt hozam. Igaz dolog[,] hogy k[e]g[ye]lmetek Trombitassa mellett lakot, ugyan egy ideigh nekemis egy jobbagy Inasomal edgyüt[,] mellyet fizetesemert tanitot k[e]g[ye]lmetek Trombitassa, most[,] mire nizve nem tudom[,] mind a kettő el jőt

ból tehát kitűnik, hogy Kornis úgy értette, a besztercei magisztrátus szeretné, ha a trombitások városi szolgálatba szegődnének. Alighanem e célt szolgálhatta – feltehetőleg valamiféle valós vagy koholt tartozások kompenzálásaként – ingóságaik visszatartása.

Apró besztercei számadáskönyvi adalék, miszerint 1685. május 16-án ecetet adtak a trombitásnak, nyilván hangszere tisztításához: „dem Trompeter ein Achtel Eßig d. 24."[21] Az 1690-es években (1698-ban?) a város trombitása bizonyos Andreas Schaller volt.[22] Talán rá vonatkozik az az 1693. június 8. kelt levél, amelyben Nánchi (?) György kikérte a város trombitását a bátyja temetésére.[23]

A besztercei toronyzenészekre vonatkozó ismereteket kikerekítendő érdemes még röviden utalni két jóval korábbi adatra: 1624. július 3-án arról értesítette Medgyesről „Matias Krauß Trom[m]etter" Besztercét, hogy a városba megy.[24] Bárdos Kornél pedig említ egy Michael nevű trombitást, aki 1637-ben a városi jegyzőkönyvben egy peres ügy kapcsán bukkant fel.[25]

Következtetések és tanulságok

Veckenstadius felmondólevele felvillantja, miféle tudással rendelkezett akkoriban egy városi toronyzenész, vagy legalábbis mivel kellett rendelkeznie ideális esetben. A beadvány, miként rögtön szembetűnik, jól kiírt kézzel íródott, a szöveget biztos nyelvtudás és a korabeli gyakorlatnak megfelelő helyesírás jellemzi. Közleményét Veckenstadius az akkori szokásnak megfelelően alaposan megszórta latin kifejezésekkel, valamint tudálékosan teleaggatta latin auktorok akkoriban jól ismert idézeteivel és bölcs mondásaival. Kétségtelen, hogy rendelkezett bizonyos iskolázottsággal és általános alapműveltséggel, méghozzá úgy tűnik, az átlag zenészekét meghaladó szinten. Amennyiben rokonságban állt Paul Veckenstedt (1538–1626), illetve Johannes Veckenstedt (Janus Vicostadius, 1586–1641) wernigerodei protestáns egyházi személyekkel és írókkal, akkor tájékozottságán és tudásán nem is csodálkozhatunk.[26]

---

onnat, Trombitajokat es egyeb partekajokat ot hattak, noha ugyan en visza akarom küldénj kivalt az egyiket az Gyűlés uta[n,] ha eleb nem[,] mind azon altal k[e]g[ye]lmedet kerem adassa ki Trombitajokat s egyeb partekajokat[.] Ha szinten kart tettek volnais [áthúzva: én] mesterek[ne]k en contentalom erettek. [kihúzva: megh] Masutt lakasokat[,] mivel jobbagyim[,] meg nem engetthetem[.] Mas dologb[an] enis k[e]g[ye]lmed[nek] szolgalni kedveskedni igyekszem lenni. ..." Fejér megyei lt., Székesfehérvár, Vathy letét, egykor a besztercei levéltárban. Erre az eddig közöletlen adatra korábban röviden utalt Bárdos, „Városi zeneélet", 39.

21 AN Cluj, fond 44 Bistriţa, Missiles Nr. 20465. fol. 3r.

22 Fejér Megyei Levéltár, Székesfehérvár, Vathy letét, egykor a besztercei levéltárban.

23 AN Cluj, fond 44 Bistriţa, Missiles 22951 (olim 1693/134)

24 AN Cluj, fond 44 Bistriţa, Missiles 1624/51.

25 Bárdos, „Városi zeneélet", 39.

26 A felvetést Erhard Frankénak (Hartenstein, Németország) köszönhetem.

Úgy tűnik, Andreas Veckenstadius eredetileg nem is zenésznek készült, hanem a lelkészi-tanítói pályára, és csak később lett belőle muzsikus. Ez megmagyarázná a közkeletű latin szólásmondásokban való jártasságát, vagy azt, hogy toronyzenész létére tudja, mi a hexameter; továbbá világossá tenné, miért kezdi levelét zenésztől szokatlan módon egy bölcselkedő bevezetéssel; sőt azt is megindokolná, miként lehetséges, hogy afféle hitvitázó módján az írott autoritásra hivatkozva, a szászok krónikáját felemlegetve veti a helybeliek szemére, hogy hálátlanok a németekkel szemben.

Noha a német muzsikus iskolázottsága nyilvánvaló, nem szabad azt túlértékelnünk. Kétségtelen, hogy más akkori erdélyi városi és udvari trombitások sem voltak analfabéták – legalábbis valamilyen szinten tudtak írni és olvasni. Ezt bizonyítják fejedelmi trombitások sajátkezű aláírásai 1654-ből,[27] Trombitás Tamás udvari trombitás 1655. január 25-én Tasnádon kelt elismervénye,[28] s tudjuk, hogy a besztercei Andreas Schwartz 1672. május 14-én összeírt hagyatékában nemcsak trombitaszólamokat („Etlich alte Trombeter partes") inventáltak, hanem a jegyzékben szerepel egy Újtestamentum is.[29]

Mint Veckenstadius levélből kiderül, a német muzsikus kottaértő volt, és írt – ami bizonyára úgy értendő, hogy másolt – valamiféle kottákat a toronyzenészek számára. Csak részben megadott fizetésének teljes összegét éppen erre hivatkozva kérte a várostól, mert korábban azt mások is megkapták, akik „egyetlen egy fejnyi kottát sem írtak, s a legkevésbé tudták, hogy mit jelent a *musica*". Az utóbbi megjegyzéssel valós vagy vélt zenei képzettségét fitogtatta, amire közvetve akkor is utalt, amikor tornyostársát – szemmel láthatóan ellenlábasát – becsmérelte, mondván: „a szólamokból nem tud zenélni".

Veckenstadius ugyan hangsúlyozta zenei jártasságát és láthatóan a többiek közül kiemelkedőnek tartotta magát, ennek ellenére nyilvánvaló, hogy még az Erdély északi perifériáján található Besztercén sem lehetett egyedi eset a tornyosok kottaismerete. Erre gondolhatunk a Schwartz városi trombitáslegény hagyatékában talált – már említett – régi trombitaszólamok alapján, amelyeket a hagyatékjegyzék felvételének idején el is adtak egy forintért. Vagyis a jelek szerint kapós lehetett a kotta. A módosabb polgárság általános zeneismerete sejlik fel Schubart jegyző

[27] Egy nyugtán II. Rákóczi György három udvari trombitása, Trombitás Zakariás, Trombitás András és Trombitás Antal sajátkezű aláírással igazolta az 1654. december 16-án megkapott fizetség átvételét. Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára (a továbbiakban: MNL OL), F 12. Lymbus, Fasc. 20 (XX/1).

[28] MNL OL F. 12. Lymbus, Fasc. 19 (XVIII). Eszerint az „Abrakra Valo Pinzemet igaza[n] A: Fl. 6//60." megadták, „mint az Teöb Lovas Trombitasok[na]k". A pénzt azonban egy társa, Trombitás Miklós vette fel helyette. Utólag tanúk előtt Trombitás Tamás is aláírta. A nyugtán ott szerepel némileg bizonytalan írása: „Torombitas tamas".

[29] Besztercei hagyatéki jegyzőkönyv magánkézben, fol. 51ᵛ.: „It[em] Etlich alte Trombeter partes, sein Verkauft worden, umb fl. 1." Ilyenféle trombitakönyv Európából csak kevés ismert, vö. Király Péter, „Udvari trombitások a 16–17. századi Magyarországon", *Magyar Zene* 42 (2004), 144–145.

alkalmi orgonista tevékenységéből, valamint a medgyesi orgonista által neki írt levélből, amelyet egy orgonatabulatúrával lejegyzett darab zár.[30]

Valószínű, hogy Veckenstadius többféle hangszerhez értett. Noha erre levelében külön nem utal, de a következtetés különféle okok miatt mégis megalapozottnak látszik. Egyrészt a levél szerint a Németországban magához venni szándékozott diszkantistától – vagyis tanulótól – elvárta, hogy tudjon hegedűn, kornettón (Zink / cink) játszani, valamint meg tudja szólaltatni a trombita klarinót; nyilván olyasmit kívánt tehát leendő tanítványától, amire ő maga is képes volt. A besztercei Andreas Schwartz már többször hivatkozott hagyatékjegyzékében is szerepel egy jó „Discant geige", amelyet a templomra hagyott.[31] Mindezen túl tény – hiszen számos magyarországi dokumentum tanúsítja –, hogy a városi toronyzenészek és ugyanúgy az udvari trombitások nemcsak trombitán vagy másféle fúvóshangszeren játszottak, hanem egyebeken is, például vonósokon.[32] Hasonló adatok külföldön is akadnak.[33] Többféle hangszer ismeretéről, és a toronyzenészek ebből következő

[30] Király, „Ismeretlen vagy kevéssé ismert billentyűs források ...", 90–91.

[31] Besztercei hagyatéki jegyzőkönyv magánkézben, fol. 51^{v}.: „It[em] zu unserer Kirch allhier in Nösen ist ein gutte Discant Geige Testieret worden."

[32] Lásd erre Király, „Udvari trombitások...", 147; 1611-ben a pozsonyi tanács úgy döntött az orgonista és a toronyzenész vitájában, hogy a toronyzenész ne csökkentse az orgonista esküvőkön szerzett jövedelmét, és ezért ne játszon *Instrumenten* (billentyűs hangszeren), hanem csakis hegedűkön és a tornyosok más egyéb hangszerein: „der Thurner sich des Intstruments (der Orgel und Clavicymbals) enthalte und dem Organisten damit kein Eintrag thue bei Hochzeiten und sich der Geigen und anderer Thurner Instrumente allein befelfe." J[ohannes] B[atka], „Pressburger Musikleben in alter Zeit", *Neue musikalische Presse* (1898), 13. sz. (márc. 27.), 3; Lásd még a 11. jegyzetben hivatkozott Tank által közölt Esterházy-szerződést, amely szerint Puchschachermayer trombitásnak „nicht allein mit dem Trampeten, sondern auch mit andere mueßig [= Musik, a.m. 'muzsika', vagyis hangszer]" kellett szolgálnia. Lásd továbbá a 11. jegyzetben említett 1793-ból való késmárki felszabadítólevelet; valamint a Georg Kraus krónikájában (1660-as évek) megörökített történetet, mely szerint 1619-ben Nagyszebenben a villám agyonütött egy Mátyás nevű külföldi toronyzenész legényt, aki a trombitások tornyában feküdt, és valamiféle kisméretű fafúvós hangszeren („Flörchen" = Blockflöte?) játszott: „den 10 Juny Schluch dass wetter ihn den Herrmansteder Kirchenthurm, vom knopf an bis zu dem Trometer Törnlein [...] erschluge ihm Thörnlein ligendt vndt dass Flörchen blassendt einen ausslendischen Trometer knecht mit Namen Matyas" *Siebenbürgische Chronik des Schässburger Stadtschreibers Georg Kraus 1608–1665, I.* Fontes Rerum Austriacarum, Abt. I, Bd. III, 1. Tl. (Wien: Kaiserlich-Königliche Hof- und Staatsdruckerei, 1862), 55.

[33] A bádeni hercegek 1737-es udvari instrukciójában olvasható, hogy a trombitások és az üstdobos, ha nem kell a saját hangszereiken játszaniuk, akkor csatlakozzanak másféle tanult hangszereikkel a zenéhez: „wann nemblich solche nichts zu Blaßen haben, mit anderen erlernten Instrumenten die Musique zu verstärcken helffen sollen". Klaus Häfner, „Johann Caspar Ferdinand Fischer und die Rastatter Hofkapelle. Ein Kapitel südwestdeutscher Musikgeschichte im Zeitalter des Barock", in *Barock in Baden-Württemberg, Schloß Brucksal 1981* [Kiállítási katalógus] (Karlsruhe, [1981]), II, 227. – Anthonius Seidlin, Habsburg-udvari zenész 1654-ben kérvényezi, hogy továbbra is tanulhasson, ámbár már „so woll auf der Trompetten und Posaun, als den violin, Ziemblicher massen exerciert sey". Herwig Knaus, *Die Musiker im Archivbestand des Kaiserlichen Oberhofmeisteramtes, I.* Sitzungsberichte der philosophisch-historischen Klasse, Bd. 254/1, Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung, Bd. 7 (Wien: Verlag der ÖAW, 1967), 30.

univerzális alkalmazhatóságáról tanúskodnak az erdélyi hangszerösszeírásokból kigyűjthető ismeretek is: a nagyszebeni (1631), illetve a segesvári toronyzenészek (1627, 1642, 1644) zeneszerszámaival kapcsolatos feljegyzésekben döntő részben fúvósokról esik szó, de a szebenieknek rendelkezésére állt egy „Baßgeige" és egy „Tenorgeige" is.[34]

A magyarországi tornyosok feladatai

Veckenstadius *valedictió*jának utalásai, kiegészítik a magyarországi tornyosok tevékenységéről – elsősorban is Bárdos Kornél feltáró munkájának köszönhetően[35] – körvonalazódó ismereteinket, hiszen a beadvány bemutatja, miből is állhatott a beszterci toronyzenészek mindennapi tevékenysége a 17. század utolsó harmadában.

Feladataik az alábbiak szerint foglalhatók össze:

1. Az őrködéssel összefüggésben különféle jeleket kellett adniuk. Az esetleg közelítő veszélyre figyelmeztettek, a városba érkező jeles személyiségeket illő módon trombitaszóval üdvözölték.[36]

[34] Segesvár, 1627. január 11., a toronyzenészek hangszerleltára, Arhivele Statului Braşov, Segesvár város számadáskönyvei, Nr. 166., 273. o. (MNL OL, mf. 12876 doboz): „Verzeichnung der Jnstrumenten auff dem Thurn, 1. Zwo Trameten Aldt geflikt, Ein Aldt Posaw, 1. Pomert[,] der Pomert und die eine Schalmey gusthen fl. 12, 2. Alde Schalmayen, 3. Mundstuk, 1. Krump bogen, Jtem 1 Posaw[,] 1 Czinken[,] 1 Groß Tramet gekauft Anno 1621 gusthen fl. 26., Jtem Anno d[omi]nj 1627 / 11 Januar[ii] sind alle diese Stük dem Merten Trameter eingegeben worden solle auch nachmalß der Stad also eingegeben dieselbe." – Segesvár, 1642 és 1644, a toronyzenészek hangszerleltára, Uo., Segesvár város számadáskönyvei, Nr. 232. oldalszám nélküli utolsó oldalon (MNL OL, mf. 12876 doboz): „Anno 1642 die 7. Oct[obris] ist Andresen dem Trompter in die hend geben worden, 5 Trompten, 2 posauen, Ein pummert, ein zinken, ein flur, vnd 6. Manstücker, Jtt[em] 2 zinken", „A[nno] 1644 die 6. febr[uarii] ist michaeli dem Tromet[e]r angeben worden, 2 posaun, mit 4 Mansteken, 3 Trometen, vnd ein zinken, vnd 1 Krumph bogen." – A nagyszebeni toronyzenészek hangszerleltárát közli Gottlieb Brandsch, „Die Musik unter den Sachsen", in *Bilder aus der Kulturgeschichte der siebenbürger Sachsen, Bd. II,* hrsg. Friedrich Teutsch (Hermannstadt: Verlag Krafft & Drotleff, 1928), 313: „2 Posaunen Samt einem Manns-Stück und einem Krumpfbogen, 2 Mutt-Zinken, 1 Bommart, kein Bißgen dazu, 1 Schalmey, kein Bißgen dazu, 2 Trompeten, 2 Dulcianen, 1 Baßgeige, 1 Tenorgeige, 1 Scharfen Zinken, 1 Diskant-Flötel Samt einem Schloß, 2 große Schloß-Flöten samt dem Krumbenchen, 1 Trompete mit dem Krumbogen, 1 große Baß-Flött Samt dem Krumbogen, 2 Posaunen, 2 große Diskant-Flöten mit den Schlössern, 3 groß Flötten sambt dem Krumb Bogen." Eltérő ortográfiával említi a tételeket Martha Bruckner, „Die Musikinstrumente des Baron Brukenthalischen Museums", in *Mitteilungen aus dem Baron Brukenthalischen Museum, 8* (Hermannstadt: Muzeul Brukenthal, 1941), 48. Forrás nélkül summásan hivatkozik az iratra Bárdos, „Városi zeneélet", 37.

[35] Bárdos Kornél, *Szabad királyi városaink és mezővárosaink zenei struktúrája és zeneélete a 16–17. században (1541–1686).* MTA doktori disszertáció (gépirat, Budapest, 1986); Uő., *Sopron zenéje* ..., 247sk.; Uő.: „Újabb szempontok ...", 103–109.; Uő.: „Városi zeneélet", 19sk.

[36] Lásd például Bárdos, *Sopron zenéje* ..., 249. – 1658 októberében Seyfferth soproni tornyosmester elbocsátására az adott okot, hogy a vármegyegyűlésre érkező Nádasdy III. Ferencet, a vármegye főispánját nem köszöntötte a neki járó trombitaszóval („nicht angeblaset"). Bárdos, *Sopron zenéje* ..., 262.

2. Tájékoztatták a lakosságot az idő múlásáról. Az órákat dobütéssel vagy trombitaszóval jelezték. A nap kezdetét sokfelé a *Hajnal*lal köszöntötték. Ezt a napköszöntőt, amelynek dallama és szövege 17. századi forrásokból ismert,[37] a német városokban néha egyéb elnevezéssel is illették. (Besztercebánya, 1609: „der Tag, oder Heinal";[38] Lőcse, 1703: „Früh-Musik, sonst Hainal genanndt").[39]
3. A toronyzenészek naponta zenéltek.[40]

A vázoltak a jelek szerint Besztercén is a tornyosok feladatát jelenthették. Veckenstadius magyarázkodásából kiderül, hogy éjszaka figyelniük kellett a várostoronyból. Ez elsődleges feladatuk volt, amit a jelek szerint felváltva láttak el. Amikor ő egy éjszakára a városon kívül maradt, társa nem helyettesítette, hanem inkább árulkodott rá. Távolmaradása bizonyára súlyos vétségnek számított, hiszen a várost az éjjel nem őrizte senki.[41]

A különleges eseményeket nyilván Besztercén is a szokásos módon, dobolással vagy trombitajelekkel hozták a városiak tudomására. Erről Veckenstadius nem ejt szót. Arról viszont – amikor elnézést kér az esetleges gyatra játékért – megemlékezik, hogy zsoltárt, illetve motettát játszottak, vagyis valamilyen többszólamú zene hangzott fel. Mint olvashatjuk: „bocsássa meg neves bölcsességtek nagy kegyelmesen azon hibákat, amelyek a [zene]fúvás alatt többször is megtörténtek, amidőn olyan esetben

[37] *Cantus Catholici [...]* ([Lőcse], 1651), 7. Kiadása: *(Kisdi Benedek) Cantvs Catholici, 1651,* közr. Raffaelli R. Rafaela. Magyar irodalmi ritkaságok 35 (Budapest: Kir. magy. egy. nyomda, 1935), 22. Vö. Csomasz-Tóth Kálmán, *A XVI. század magyar dallamai.* Régi Magyar Dallamok Tára, I. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1958), 118. sz. (311–312); A Vietoris-kódexben kétszer is szerepel: Nr. 69 (mint kétszólamú lejegyzés) és Nr. 298. „Hagnal" (= szlovák ortográfia), klarino szólam. *Tabulatura Vietoris saeculi XVII,* közr. Ferenczi Ilona, Marta Hulková. Musicalia Danubiana, 5. (Bratislava: OPUS, 1986), 113, 213; Vö. Szomjas-Schiffert György, *Hajnal vagyon szép piros ...* (Budapest: Magvető, 1972).

[38] Lásd az alább következő 40. lábjegyzetet.

[39] Bárdos Kornél, „Adatok a kassai 'városi trombitások' történetéhez", in *Zenetudományi Dolgozatok 1982,* szerk. Berlász Melinda, Domokos Mária (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1982), 84.

[40] Besztercebánya, 1609. március 9.: „Item das er zue Mitternacht die Heerdrumben schlagen, wie auch zue Mittag, dann vor Tags den Tag, oder Heimal [Heinal], wie man sagt[,] anblasen neben einem Psalmen und wan die Thor [auf]gespert werden, die Felrdtdrumbl schlagen wie auch gegen abent, wan die Thor zugeschlossen werden die Feldt drummel schlagen und ein Christlichen Psalmen blasen." Uo., 1631: „das er selbst dritter gegen den Tag undt umb Mittag sowol auch gegen den abend sein instrumental music so guet Er vermagt hören lassen, und darauf die Herrdrummeln künstlich rühre". Konstantin Hudec, *Hudba na Banskej Bystrici do 19. Storočia* (Liptovsky Sväty Mikulaš: Tranoscius, 1941), 157, 156; Az egyik soproni toronyzenész szerződése (1549) megkövetelte, hogy a városba érkező jelesebb személyeket négyszólamú zenével köszöntsék. Egy másik toronyzenész kérelmében hangsúlyozta (1599), hogy másoktól eltérően egész évben nem négyszólamú, hanem ötszólamú muzsikát szolgáltat. 1601-ben úgy döntött a soproni tanács, hogy a toronyzenészek vasárnap és más ünnepeken, valamint hétközben is, gyakrabban játsszanak szép motettákat, madrigálokat és hasonlókat. Bárdos, *Sopron zenéje* ..., 249, 254, 255; 1703. december 3. Lőcse, Jonas Bubenka toronymester kérvényére a város válasza: „auch zu Caschau bräuchlich alle Tagen (ausgenommen des Freytags) zweymahl Musikalische Stückl von dem Thurn abzublasen." Bárdos, „Adatok a kassai városi ..., 84.

[41] A soproni tornyosok 1549-ben leírt kötelességei között szerepel, hogy bármelyikőjük éjszakára csak a polgármester engedélyével hagyhatja el a tornyot. Bárdos, *Sopron zenéje* ..., 250.

csak nagyon ritkán sikerült egy zsoltárt helyesen kivitelezni, nem beszélve a motettáról".[42] Ebből kitűnik tehát, hogy Besztercén is zsoltárral és egyéb zeneművel köszöntötték a különböző napszakokat; éspedig nyilván úgy, miként az egy besztercebányai utasításban olvasható: „olyan jól, ahogy tudták". Egy kortárs feljegyzés említi a szebeni toronyzenészek tevékenységét 1659-ben és 1660-ban – tehát akkor, amikor Veckenstadius saját szavai szerint Nagyszebenben működött: délelőtt tíz órakor és délután ötkor, valamint este és az éjszakai órákban trombitaszignálokat fújtak, valamint reggel *Hajnalt*.[43] Feltehetőleg hasonlóan történt ez Besztercén.

A német muzsikus nem szól az egyházi zenében való közreműködéséről, amely azonban – miként Bárdos nyomán tudjuk – általánosan a tornyosok feladatai közé tartozott, s ez nyilván Besztercén is így volt.

A levél felvillantja a város zenészeinek és a polgárság soraiból származó, vagy máshonnan jött egyéb független zenészek (Veckenstadius szerint: „Brodfiedler"), állandó vitatémáját: a polgárságnak való zenélés, amely számottevő jövedelmet biztosított, de jelentős érdekellentéteket is generált.[44]

A levélből végül elénk tárul Veckenstadius – és nyilván jó néhány más hozzánk került külföldi muzsikus – magyarországi alapkonfliktusa is, nevezetesen az, hogy noha magasabb szintű zenei képzésre, kottaértésre, az egyházi zenében való jártasságra, külföldi gyakorlatukra és más hasonlókra hivatkozhattak, ennek ellenére csak nehezen, vagy egyáltalán nem voltak képesek a helyiek közé beilleszkedni, mert nem tudtak az ottaniak ízlésének megfelelően – Veckenstadius megfogalmazása szerint: *török-, szkíta-* és *oláh*-módra – világi szórakoztató zenét játszani, miközben az álaluk nem ritkán lenézett helyi muzsikusok jól megfeleltek az elvárásoknak. Annak ellenére megfeleltek, hogy némelyikük – mint például Veckenstadius társa – „a szólamokból nem tud zenélni". Így tehát, míg az idegenből jött muzsikus a jobb zenei képességei ellenére is kívül rekedt, addig társai a városban megforduló egyéb zenészekkel közösen muzsikáltak, alighanem a helyi lakosság legnagyobb megelégedésére.

Nyilván ebből ered Veckenstadius kirekesztettség érzése, amit azonban érdekes módon mégsem ezzel a konfliktussal próbál megmagyarázni, hanem elsősorban

[42] A motetta általános 'többszólamú zenedarab' jelentésére lásd Daniel Speer, *Grund-richtiger kurtz-leicht- und noethiger ... Unterricht der Musikalischen Kunst* (Ulm: Georg Wilhelm Kühnen, 1697; reprint: Leipzig: Edition Peters, 1974), 285. „Motetti, ein fein Chor-Stuck ohne concertiren der Stimmen" – Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothek* [...] (Leipzig: Wolfgang Deer, 1732; reprint: Kassel etc.: Bärenreiter, 1953), 424. *Motetto* címszó: „... die Ausländer extendiren nunmehro die Bedeutung dieses termini: Motetto auch auf eine solche geisltliche Composition, deren Text lateinisch, aus Arien und Recitativ bestehet, und worzu noch verschiedene Instrumente, mit a parten Melodien abwechselnd, gesetzt sind"; Johann Daniel Andersch, *Musikalisches Woerterbuch [...]* (Berlin: W. Natorff und Comp., 1829), 312. *Motette* címszó: „... In Frankreich wird jede, zu einem lateinischen Texte gesetzte Musik Motet genannt"., lásd még Ludwig Finscher, „Motette", in *Musik in Geschichte und Gegenwart,* hrsg. v. Friedrich Blume, Bd. 9 (Kassel etc.: Bärenreiter, 1961), 638–669. hasáb.

[43] Szabolcsi Bence, „A XVII. század magyar főúri zenéje", in Uő., *A magyar zene évszázadai, I.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1959), 265.

[44] Általánosságban lásd Bárdos, „Újabb szempontok ...", 105.

azzal, hogy őt, mint németországi származású személyt az erdélyi szászok nem fogadják be. Erre vonatkozó megjegyzései bizonyára nem lehettek alaptalanok. Már csak azért sem, mert a két konfliktus valójában egy tőről fakadt. Az elkülönülés, Veckenstadius vélt vagy valós kirekesztettsége elsősorban szociokulturális különbségekkel magyarázható: a regionális akadályokon és védfalakon esetenként még a máshonnan jövő azonos nemzetiségűeknek és egyező anyanyelvűeknek is jóval nehezebb áttörni, mint azt első pillanatban gondolhatnánk.[45]

Ez a megállapítás persze felveti: valójában mennyire helytálló az a korábban e tanulmány írója által is hangoztatott általánosító feltevés, hogy a hozzánk érkezett német zenészek könnyen beilleszkedtek a hazai német városokba.[46] Valószínű, hogy a kérdés jóval differenciáltabban kezelendő. A beilleszkedésben vagy kiszorulásban személyes vonások éppúgy fontos szerepet játszhattak, mint a helyi sajátságok.

Függelék
Andreas Veckenstadius levele a besztercei tanácshoz[47]

[Kívül:]
Valedictio Musophyli Teutonis Wernigerodens[is]

Salutem et pacem et officum.

Nahmhaffte Fürsichitge wollgelehrte wollweÿse insonderß großgünstige Herrn, Her[re]n patroni und Fautores der musicalischen Er[bahren] Kunst etc.

Der Mensch ist sehr wandelbahr, vnd fast die gantze Zeit seines Lebens[,] wie ich dan solches an mir selbst erfahren, den nachdem ich Königl[iche] Haupt-Herman Stad 5 Jahr, auch dieser Königl[iche] Statt Nösen fast 2 Jahr vor einen Kunstpeiffer gedienet, habe ich wollen betrachten, was Jener poet geschrieben:

Omnia si perdas famam servare memento
Quae [!] semel amissa postea nullus eris.

Vnd ob gleich wir Teutschen, vnter Jhr Churfürstl[icher] durchlauchtigk[eit] in Sachsen oder andern Catholischen Herrschafften durch die Papistisch[e]n grewel, alß durch das Teutsche KaÿserThumb, oder durch das Königreich Polen, vns biß hirher

[45] Napjainkban jó példát szolgáltatnak erre a II. világháború következményeként Németországba kitelepített, illetve oda utóbb, egészen a 20. század legvégéig más országokból bevándorolt németek beilleszkedésének nehézségei. A sokszor felpanaszolt – vélt vagy valódi – megkülönböztetés a mindennapi élet számtalan területén olyan probléma, amely csak évtizedek alatt és generációk során oldódik meg.

[46] Király Péter, „Vallási üldözés vagy egyéb kényszer miatt Magyarországra került 16–17. századi zenészek" *Magyar Zene* 43 (2005), 179: „A hazai viszonyokból következett, hogy jó néhány exuláns lutheránus zenész érkezett német–osztrák területről a királyi Magyarországra vagy Erdélybe, s talált biztonságot és állást, elsősorban is az ottani német lakosságú városokban, amelyek viszonylag könnyű beilleszkedési lehetőséget biztosítottak számukra."

[47] Arhivele Nationale ale Romaniei Directia Judeteana Cluj, fond 44 Bistriţa, Missiles, 220/1663.

in Siebenbürgen wegen der Religion bemühen. So ist doch der Jdiot dieses landes also gewohnet, er würde lieber alles auffsetzen, ehe er solte statuiren, daß wir mit ihnen einerleÿ Nation vnd einerleÿ Religion weren, gibt vns solchen Nahmen alß wie die Walachen den Erbsen, heist vns verloffene etc. oder ia (noch verblümter art zu reden) frembdlinger. Aber wen ein solcher seinen Siebenbürger Calendarium auffschlüge, so würde er bald finden in der Chronica: das der Vngerisch König Geisa, den Churfürsten in Sachsenland vmb hülffe angelanget, vnd sie die Tatern auß diesem Land geschlagen, darauff bald Stätte vnd Schlösser gebawet, vndt daher ihren Vrsprungk haben. Er würde mit solchen worten woll Stille schweigen.

Derowegen ich beÿ ende beschlossen, in mein patriam zureisen, daselbst meine Literas testimoniales abzufordern. Ich aber bedanke mich gegen E[eure] N[ahmhafte] W[eisheit] in genere sowoll auch in specie des trewhertzigen gemühts, der wollgeneigter affection, der Väterl[ichen] vnd freundlich[en] Vnterrichtung, die mir E[eure] N[ahmhafte] W[eisheit] offtermahls haben lassen Wiederfahren. Gott las mich leben, daß ich alle empfangene Beneficien gegen E[eure] N[ahmhafte] W[eisheit] sambt vnd sonderß mit dankbahren gemüht vnd Hertzen könte Verschulden etc.

Hac ten[us] Valedictio
Seq[ui]t[u]r Supplicatio

Nahmhaffte Fürsichitge wollgelehrte wollw[eise] Herrn, in sonders Großmechtige Beförderer der freÿen Kunst etc.

Zweiffels ohne werden sich E[eure] N[ahmhafte] W[eisheit] zu erinnern wissen, wie das vor meiner Zeit alhie ein Kunstpfeiffer zum Jahr lohn am gelde empfangen[,] alß fl. 50. Vnnd vmb die Weÿhnacht feÿertage (Salva venia zubeschreiben) ein Mastschwein, weil ich aber solches geld nicht vollkömlich, auch das Thier weder von diesen noch von dem vorigten Jahr empfangen, wollen E[eure] N[ahmhafte] W[eisheit] gebeten seÿn, mir solches die Zeit[48] [,] weil ich hie im dienst gelobt, zu restituiren, wo dan nicht vor dem dienst (vielleicht gewisser vrsachen halben) dennoch Coronidis loco alß ein Auctarium oder Viaticum, das ich mir ein Roß künd schaffen, damit ich mit ehren meine Strass könt bawen, mein Vater land noch ein mahl zubegrüssen. Auch die fl. 2 Welche mir noch im vergangenen Frülingk annotirt worden, weis ich mich nicht zubesinnen, das ich dieselben empfangen hette, weil auch die Accidentia oder die hochzeiten, welche das Salarium sollten Vbertreffen, andere Hudeler Brodfiedler auch noch (Salvo honore zumelden) die pharaoner mehr haben genossen, alß ich. (Jch hette auch schon lange solchen Störern die Cÿmbaln, Cÿtharn oder geigen auff ihren Kopf zuschlagen, aber weil mein Soci[us] ex partib[us] nicht zu musiciren weis, habe ich mich müssen patientiren) mache ich mir die zuversicht, E[eure] N[ahmhafte] W[eisheit] werden mir meinen verdienten lohn (welchen vormahls andere empfangen, die nich eine Nota geschrieben, viel weniger gewust haben, was Musica bedeut) nicht

[48] Az utána következő, h-val kezdődő rövid szó olvashatatlan.

weigern, wird dasselbe können seÿn. So will ich einen Discantisten in Teutschland an mich nehmen, der mit der Violin, Cornett vnd Claret zu musizieren weis, auch einen Discipulum anstellen, vnd mich des dienstes vnterstehen, kan aber solches nicht geschehen, werden mich E[eure] N[ahmhafte] W[eisheit] nicht verdenken, nach meiner Wieder kunfft meinen locum officÿ wieder zu Hermanstadt oder anderßwo zubedienen. Eß möchte sich aber begeben nach meinem Abschied, das ihrer den dienst möchten acceptiren vmb das Salarium, wie mein Soci[us]. Solches aber lasse ich auff E[eure] N[ahmhafte] W[eisheit] Discretion.

Schließlich wollen auch E[eure] N[ahmhafte] W[eisheit] gr[oß]ginstig verzeihen, dieselben vitia, welche vielmahls vnter dem Abblasen sich haben zugetragen, da dan gar selten ein Psalm, geschweige den eine Mutet ist recht gemacht worden. Vnd ich solches nur allein in beiden Stimmen wolt besser machen, alß wie mit solchem 3 literar[um] homine selb ander. Qui benè canit, bis orat. Wo aber das Contrarium wird gespielt, dünckt mir besser zu seÿn, lieber still zu schweigen. Bitte auch E[eure] N[ahmhafte] W[eisheit] vmb verzeihung, ob ich gleich eine Nacht ausserhalb der Stadt gewesen, ist nicht aus vorsatz geschehen. Os garrulum intricat omnia. Er hette das gar woll können verschweigen, vnd hette ihm nur die eine Nacht dem Turm sollen lassen angelegen seÿn, ich kan mit Zeugen beweisen, das er zu vnterschiedlichen mahlen, nicht nur eine, sondern dreÿ Nacht nacheinander auff dem Turn nicht ko[m]men. Zu wüntschen were es gewesen, das wir vnß täglich in der Music hetten können exerciren, welches mir sehr schädlich ist. Vnd weil ich nicht Türkisch, Scÿtisch oder Wallachisch weiß zu geigen, welches leider der meiste theil in dieser beschwerlicher Zeit an diesem ort viellieber hört, alß eine geistliche Harmonia, vermeine ich das der Buchstab H. dem Wort Hra nicht zu nahe hin beÿgesetzt, sonst wird ein Thierlein draus, das heist absurdum. Vnterdessen will ich mich trösten, mit dem Nerone, welcher (da er sein imperium solte Verlassen, er aber in der Music erfahren) gesagt hatte: Quevis terra alit artem. Vnd will hinfort diesen Hexametrum besser observiren:

Si queras [!] socium nunquam jungas tibi luscum.

Hier allen dinge[n] aber halte ich bittlichen, gegen E[eure] N[ahmhafti] W[eisheit] vmb ein Testimonium. Vnd hiemit will ich E[eure] N[ahmhafte] W[eisheit] in Gottes gnädigen Schutz vnd Schirm befehlen. Gott woll E[eure] N[ahmhafte] W[eisheit] in guter policeÿ, in langwiriger prosperitet, vnd bestendigem Frieden erhalten. Das ich E[eure] N[ahmhafte] W[eisheit] in Vollkom[m]ener gesundheit möcht wieder anschawen etc.

Datum Bÿstricij die 28 10b[ris]
V[t] S[upra] Anni Currentis 1663

E[eure] N[ahmhafe] W[eisheit]
allez[eit] dienstergeb[ener]
Andr[eas] Veckenstadius
patriam repetens
Comitiae Werniger[odae] m. p.

PÉTER KIRÁLY

Das Kündigungsschreiben des Bistritzer Stadttürmers und Kunstpfeifers Andreas Veckenstadius von 1663

Ein Beitrag zur Musikgeschichte einer siebenbürgischen Stadt im 17. Jahrhundert

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

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

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

KACZMARCZYK ADRIENNE

Liszt és a klasszikus antikvitás: latin idézetek az életműben*

1. Könyvtár és olvasó

Liszt Ferenc életműve hű tükre széleskörű műveltségének: különféle korok, népek és alkotók hagytak rajta nyomot azáltal, hogy inspirációs forrásává váltak a zeneszerző egyedülálló integráló zsenijének. Levelezésének, írásainak és kompozícióinak tanúsága szerint műveltségét Liszt alapvetően autodidaktaként, olvasással szerezte meg. Bár az 1848 előtti, tehát a weimari letelepedést megelőzően beszerzett, valamint a Rómában, 1861–1886 között összegyűjtött könyveit nem vették nyilvántartásba, a halála után készült weimari,[1] valamint az Eckhardt Mária által rekonstruált budapesti könyvjegyzék[2] kellő támpontot ad ahhoz, hogy fogalmat alkothassunk könyvtáráról. A fellelt 278 budapesti könyv[3] közül 43-ban olvasható kéziratos, 10-ben nyomtatott dedikáció, a többit feltehetőleg Liszt maga vásárolta. A weimari jegyzék összeállításakor, 1887-ben nem tüntették föl, mely művek kerültek vásárlás, illetve melyek ajándékozás útján a birtokába. Mivel az összesen majd 2000 tételt számláló könyvjegyzékek jelentős számú ókori irodalmi alkotást és számos, az antikvitással foglalkozó művelődéstörténeti munkát is felsorolnak, bizonyosra vehető, hogy Liszt érdeklődése a görög–római kultúrára is kiterjedt.

Az ókori görög irodalmat Liszt túlnyomórészt francia, esetenként német fordításban szerezte be. Az újkor által a legtöbbre becsült görög szépirodalmi alko-

* Gulyásné Somogyi Klárának, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem 19. Századi Kutatókönyvtára vezetőjének ajánlom tisztelettel és köszönettel évtizedek óta élvezett szíves és szakavatott segítségéért.

1 Mária Eckhardt – Evelyn Liepsch, *Franz Liszts Weimarer Bibliothek* (Laaber: Laaber, 1999).

2 Eckhardt Mária, *Liszt Ferenc hagyatéka I. Könyvek* (Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1986).

3 A hagyatékba 1986–1993 között visszakerült 5 könyv leírása: *Liszt Ferenc hagyatéka II. Zeneművek,* szerk. Eckhardt Mária (Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1993), 561. Liszt a Zeneakadémiára hagyta könyv- és kottatárát. A témával kapcsolatban lásd Gulyásné Somogyi Klára, „Ábrányi Kornél a Zeneakadémián", in *Fejezetek a Zeneakadémia* történetéből, szerk. Kárpáti János (Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1992), 7–68.

tások, a homérosi eposzok,[4] a tragikus triász – Aischylos,[5] Sophoklés[6] és Euripidés[7] – drámái, valamint a lírikusok – Sapphó, Anakreón és mások – költeményei[8] maguktól értetődően megtalálhatók a könyvjegyzékekben. A történetírókat Thukydidés, Xenophón[9] és Plutarchos,[10] a szónokokat Aischinés és Démosthenés,[11] a filozófusokat Platón[12] és Aristotelés[13] képviselik, hogy csak a legfontosabbakat említsük. Ami a római irodalmat illeti, Liszt megvásárolta azt az 1843–1845 között Párizsban megjelent nagyszabású sorozatot, amelyben 53 szerző életműve kapott helyet.[14] A kezdetektől az i. sz. 3. századig mintegy 500 év irodalmát felölelő kétnyelvű, latin–francia kötetek Désiré Nisard szerkesztésében láttak napvilágot. A sorozat nagy részét az arany- és ezüstkor irodalma teszi ki: a prózát Cicerótól az ifjabb Pliniusig, a költészetet Catullustól Vergiliuson és Horatiuson át Senecáig, a történetírást Caesartól Liviuson át Tacitusig. Nisard monumentális kiadványában az archaikus kor, valamint az archaizálók korának irodalma is helyet kapott, többek közt Plautus, Terentius és Cato, illetve Statius, Suetonius és Apuleius munkáinak révén. Az antik kultúra tanulmányozásában Liszt részben a fordítók jegyzeteire, részben különféle szakmunkákra támaszkodhatott. E túlnyomórészt 19. századi francia kiadványok politikatörténeti,[15] erkölcsfilozófiai,[16] művészettörténeti,[17] zenei

[4] Ford. Eugène Bareste (Paris, 1842), Jean-Baptiste Dugas-Montbel ([Paris?] 1853, utánnyomás), Leconte de Lisle (Paris, 1867), vö. sorrendben: Eckhardt – Liepsch, i. m., 26, 38; Eckhardt, i. m., 79.

[5] Ford. Alexis Pierron (Paris, 1845), Hans von Wolzogen (Leipzig, é.n.), vö. sorrendben: Eckhardt – Liepsch, i. m., 22; Eckhardt, i. m., 49.

[6] Ford. Nicolas-Louis Artaud (Paris, 1841), vö. Eckhardt – Liepsch, i. m., 51.

[7] Ford. Nicolas-Louis Artaud (Paris, 1842), Hans von Wolzogen (Leipzig, é. n.), vö. sorrendben: Eckhardt – Liepsch, i. m., 35; Eckhardt, i. m., 71.

[8] *Lyriques grecs. Orphée, Anacréon, Sappho etc.* (Paris, 1841), *Petits poèmes grecs.* Trad. par divers auteurs (Paris, 1842). Vö. Eckhardt – Liepsch, i. m., 42, 46.

[9] Ford. mindkettőt Jean Alexandre C. Buchon (Paris, 1837), vö. Eckhardt – Liepsch, i. m., 53.

[10] Ford. valószínűleg D. Ricard (Paris, 1836), vö. Eckhardt – Liepsch, i. m., 46.

[11] Ford. mindkettőt Jean-François Stiévenart (Paris, 1842), vö. Eckhardt – Liepsch, i. m., 32.

[12] Ford. Friedrich Leopold Graf zu Stolberg (Wien, 1804), Johann Friedrich Kleuker (Bécs, 1805), J. A. Schwalbé (Paris, 1845), vö. Eckhardt – Liepsch, i. m., 46.

[13] Ford. Charles Millot (Paris, 1803), vö. Eckhardt – Liepsch, i. m., 23.

[14] *Collection des Auteurs latins,* publiée sous la direction de Nisard. Vö. Eckhardt – Liepsch, i. m., 29. Az egyes szerzők műveinek számos egyéb kiadásához lásd Eckhardt – Liepsch, illetve Eckhardt idézett munkáját.

[15] A számos történeti munka között megtalálható volt például Jules Michelet-től az *Histoire romaine* (Bruxelles, A. Wahlen, 1836) vagy Franz de Champagny 3 kötetes kiadványa, a *Rome dans sa grandeur, Vues, monuments anciens et modernes, description, histoire, institutions* (Nantes, 1866–74). Vö. Eckhardt – Liepsch, i. m., 43, 49.

[16] Mint például Pierre Léon Lezaud, *Platon – Aristoteles. Exposé substantiel de leur doctrine morale et politique* (Paris, [4]1851) vagy René de Chateaubriand, *Génie du christianisme* ([Paris], 1852), vö. Eckhardt – Liepsch, i. m., 41, 25.

[17] Például Liszt és Marie d'Agoult itáliai útkikönyve: Antoine Claude Pasquin, dit Valery, *Voyages historiques et littéraires en Italie, pendant les années 1826–28* (Bruxelles, 1835), vö. Eckhardt – Liepsch, i. m., 53.

és zeneesztétikai kérdéseket tárgyalnak.[18] Ezek sora kiegészült számos lexikonnal, köztük a század második felében kiadott, az emberi civilizáció egészét átfogó, 17 kötetes Larousse-enciklopédiával.[19]

Az ókori témájú művek gyűjteménye impozáns, ám kevés adat bizonyítja, hogy Liszt forgatta is lapjaikat. A kevés kivétel közé tartoznak a homérosi eposzok: élete során többször visszatért hozzájuk, s azokat többféle francia fordításban is ismerte. Antik szerzőt említve vagy idézve azonban többnyire nem az eredeti műből, hanem valamely modern szakirodalmi vagy szépirodalmi olvasmányából merített. Ennélfogva ha valaki e citátumok liszti értelmezésére kíváncsi, az nagyobb segítséget remélhet az újkori közvetítők munkáitól, azaz a zeneszerző közvetlen forrásaitól, mint az eredeti, ókori szövegektől.

A közvetítő irodalom szerepének szokatlan felértékelődését Liszt esetében a neveltetése hiányosságai magyarázzák. Intézményi keretek közötti oktatása Doborjánból való távozásakor, 1822-ben tudvalevőleg véget ért. A zenei tanulmányokkal és koncertezéssel töltött következő másfél évtizedben apjától sajátította el az elemi ismereteket. Liszt Ádám, aki Pozsonyban középiskolát végzett, majd az egyetemre is beiratkozott, hogy filozófiát hallgasson,[20] minden bizonnyal alkalmas volt fia alapszintű tanítására.[21] Liszt később – az 1830-as évektől kezdve haláláig – többször kinyilvánította, mennyire fájlalja, hogy nem volt része magas szintű, rendszeres iskolai oktatásban.

A műveltsége hiányosságai miatti önkritika egyik legkorábbi bizonyítéka az a levél, amelyet 1832 tavaszán Paganini párizsi hangversenyének hatása alatt írt tanítványának, Pierre Wolffnak:[22]

[18] Például Édouard Schuré *Das musikalische Drama* című könyvét Liszt nemcsak beszerezte, hanem beleírt megjegyzései szerint alaposan át is tanulmányozta. A Hans von Wolzogen készítette német fordítás (Leipzig, ²1877) fennmaradt Liszt budapesti hagyatékában. Vö. Eckhardt, i. m., 130–132.

[19] Pierre Larousse, *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle français, historique, géographique, mythologique, bibliographique, littéraire, artistique etc.* (Paris, 1866–78), vö. Eckhardt – Liepsch, i. m., 91.

[20] Liszt Ádám tanulóéveiről lásd Alan Walker, *Franz Liszt. The Virtuoso Years, 1811–1847* (rev. New York: Cornell University Press, 1987), 38–42.

[21] A családi hagyomány szerint 1822 előtt óraadással egészítette ki keresetét, lásd Jacques Vier, *Franz Liszt. L'artiste – Le clerc.* Documents inédits (Paris: Éditions du Cèdre, 1950), 111.

[22] A levél 1832. május 2–8. között íródott: „Voici quinze jours que mon esprit et mes doigts travaillent comme deux damnés – Homère, la Bible, Platon, Locke, Byron, Hugo, Lamartine, Chateaubriand, Beethoven, Bach, Hummel, Mozart, Weber sont tous à l'entour de moi. Je les étudie, les médite, les dévore avec fureur; de plus je travaille 4 à 5 heures d'exercices (3^ces, 6tes, 8^taves, Trémolos, Notes-répétées, Cadences, etc. etc). Ah! pourvu que je ne devienne pas fou – tu retrouveras un artiste en moi. Oui, un artiste, tel que tu demandes, tel qu'il en faut aujourd'hui! // 'Et moi aussi je suis peintre', s'écria Michel-Ange la première fois qu'il vit un chef d'œuvre, … quoique petit et pauvre ton ami ne cesse de répéter ces paroles du grand homme depuis la dernière représentation de Paganini." *Franz Liszt's Briefe,* Bd. I, hrsg. von La Mara (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1893), 7, no. 5. Ford. Eckhardt Mária: *Liszt Ferenc válogatott levelei (1824–1861),* vál., ford. és jegyzetekkel ellátta – (Budapest: Zeneműkiadó, 1989), 18, no. 7.

> Már két hete dolgoznak szellemem és ujjaim mint két kárhozott – Homéros, a Biblia, Platón, Locke, Byron, Hugo, Lamartine, Chateaubriand, Beethoven, Bach, Hummel, Mozart, Weber mind itt vannak körülöttem. Hevesen tanulmányozom, meditálok rajtuk, falom őket; ezenfelül 4-5 órát gyakorlok (terceket, szexteket, oktávokat, tremolókat, ismételt hangokat, kadenciákat stb. stb.). Ó – hacsak meg nem bolondulok – művészt lelsz bennem, ha eljössz! Igen, művészt, olyat, amilyet kívánsz, olyat, amilyenre ma van szükség!
>
> „Én is festő vagyok"– kiáltott fel Michelangelo, amikor először látott remekművet; ... bár kicsiny és szegény, barátod folyton a nagy ember szavait ismétli Paganini legutóbbi hangversenye óta.

A levélben felsorolt olvasmányok alapján világos, hogy a zseniális hegedűs hatására végzett számvetés nemcsak arra ösztönözte, hogy virtuózzá, a zongora Paganinijévé váljon; művésznek lenni számára intellektuális kihívást is jelentett. Levelezése, valamint könyvgyűjteményének nagyszámú, 1848 előtt megjelent kötete bizonyítja, hogy célját a turnékkal zsúfolt években sem tévesztette szem elől.

Az ókori civilizációval való kapcsolat a kor szokása szerint a középiskolában a latin – és lehetőségtől, igénytől függően a görög – nyelv tanulása során kezdődött.[23] Liszt némi latintudásra apja jóvoltából tett szert. A latin nyelvű liturgikus szövegek megértésében a novícius múltú apán kívül idővel francia és olasz nyelvismeretére is támaszkodhatott. Rendszeres latin tanulmányokra csak négy évtizeddel apja halála után, 1866-ban szánta el magát a szubdiakónusi vizsga letétele érdekében.[24] Amiben magának nem lehetett része, igyekezett megadni gyermekeinek. Fia, Daniel kiemelkedő tanulmányi eredményeire méltán volt büszke: a nagy reményekre jogosító fiú a párizsi Lycée Bonaparte diákjaként 1855-ben latinból, majd 1856-ban latin retorikából ért el első helyezést az országos versenyen.[25]

Mivel későbbi világképét meghatározó serdülő éveiben Liszt francia fordításban találkozott az antik irodalommal, a közvetítő – a fordító és az értelmező – szerepét betöltő francia kultúra döntő befolyással volt későbbi antikvitás-képére is. Ezt bizonyítja, hogy az évekkel-évtizedekkel később kompozícióihoz csatolt latin idézetekről rendszerint kimutatható, hogy azokat ifjan, francia közvetítéssel ismerte meg.

[23] Ritoók Zsigmond, „A klasszika-filológia a 19. századi Magyarországon. Esettanulmány az *histoire croisée* szemszögéből", in Uő., *Vágy, költészet, megismerés. Válogatott tanulmányok*, szerk. Ferenczi Attila, Kozák Dániel, Tamás Ábel (Budapest: Osiris, 2009), 9–18.

[24] Liszt 1866. június 8-án kelt levele, lásd *Franz Liszt and Agnes Street-Klindworth: A Correspondence, 1854–1886*, ed. Pauline Pocknell (New York: Pendragon Press, 2000), 369–370, no. 8.

[25] Vö. Liszt Carolyne von Sayn-Wittgensteinhez írott 1855. augusztus 22-i levelével: „Daniel, comme je le supposais, a eu de nouveau cette année une dixaine de prix, premier et second à son collège, indépendamment de ses deux accessits au concours général, ce qui est fort honorable." In *Franz Liszts Briefe an die Fürstin Carolyne von Sayn-Wittgenstein*, hrsg. von La Mara (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1899), 248, no. 179. Lásd még a hercegnéhez írott 1856. augusztus 20-i levelét is: i. m., 319, No. 231. Daniel tanulmányi sikereiről: Alan Walker, *Franz Liszt, The Weimar Years, 1848–1861* (New York: Cornell University Press, 1989), 468–470.

2. Egy latin jelige: „Nos patriae fines"

Először 1846 márciusából dokumentálható, hogy Liszt római költő szavait csatolja saját művéhez. A Vergilius 1. eklogájából származó „Nos patriae fines" jeligeként került azoknak a kórusoknak az élére, amelyeket a zeneszerző egy a francia kultuszminisztérium által 1845 őszén meghirdetett kórusmű-pályázatra komponált. Az ekloga 3–4. sora szállóigévé vált:

Nos patriae fines et dulcia linquimus arva,	Míg mi hazánk édes mezeit s e határt odahagyjuk,
Nos patriam fugimus	Hontalanul bolygunk[26]

A párbeszédes formában megírt vers pásztor szereplőinek egyike, Meliboeus kesereg így, miután saját földjéről elűzetve nyája számára másik legelőt kell keresnie. A számtalan itáliai pásztornak és földművesnek a megszemélyesítője ő, akiknek a földjeit a philippi csata (i. e. 42) után elkobozták a 2. triumvirátus tagjai, hogy saját győztes veteránjaikat telepítsék le azokon. Minthogy a latin irodalommal való ismerkedés – a klasszika-filológus Ernst Robert Curtius csak kissé túlzó megfogalmazása szerint – a római császárkortól kezdve a 19. századig e költeménnyel kezdődött,[27] az eklogát gyakran idézte a literátus utókor. Meliboeus szavait ki-ki a saját helyzetére vonatkoztatta, rendszerint a számkivetést, nem a vagyon elkobzását panaszolva. Teljes bizonyossággal lehetetlen megmondani, hol találkozott e sorokkal Liszt. Valószínű azonban, hogy a versrészletet id. Alexandre Dumas *Le Corricolo* című, 1843-ban megjelent dél-itáliai útleírása tette emlékezetessé számára. Egyrészt, mivel a „Le Tombeau de Virgile" című fejezetben Dumas azonfelül, hogy latinul idézte Meliboeus fentebbi szavait, egyszersmind a történeti háttérről is tájékoztatott. Másrészt, mivel az író és a zeneszerző baráti kapcsolata[28] alapján feltételezhető, hogy a könyv kezébe került Lisztnek, mégha az nem szerepel is a könyvjegyzékeiben feltüntetett tizenkilenc Dumas-alkotás között. Egy további érv a *Le Corricolo* mellett, hogy Liszt zeneszerzői életművében bizonyíthatóan nyomot hagyott a francia író egy másik, 1834-ben megjelent, svájci útleírása.

1836. április 27-én Lyonban kelt levelében Liszt említi, hogy Dumas *Impressions de voyage en Suisse* című útleírását olvassa.[29] Lévén, hogy annak bevezetésé-

[26] Az ekloga 3–4. sorát Lakatos István fordította: *Vergilius összes művei* (Budapest: Európa, 1984), 7.

[27] „From the first century of the Empire to the time of Goethe, all study of Latin literature began with the first eclogue. It is not too much to say that anyone unfamiliar with this short poem lacks one key to the literary tradition of Europe." In E. R. Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages,* transl. by Willard R. Trask (Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2013), 190.

[28] Alexandre Dumas (père) egyike a Liszt fantáziálását hallgató művészeknek Josef Danhauser 1840-ben festett fiktív csoportképén. Elérhető az interneten: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ef/Liszt_at_the_Piano.JPG

[29] *Franz Liszt – Marie d'Agoult Correspondance.* Nouv. éd. revue, augmentée et annotée par Serge Gut et Jacqueline Bellas (Paris: Fayard, 2001), 214.

ben őmaga is név szerint említve van, a könyv eleve nem lehetett közömbös számára. Arra, hogy megragadta és a francia író további útleírásainak olvasására késztethette, 1842-ben kiadott zongoraműve, az *Album d'un voyageur, 1re année, Suisse*[30] és az *Impressions de voyage en Suisse* közötti megfelelések alapján következtethetünk.

Mivel Liszt fiatal éveitől kezdve élete végéig szívesen kölcsönzött címet irodalmi alkotás éléről, az *Album d'un voyageur* 1837 őszén megszületőfélben lévő I. fejezetének címe – „Impressions et poésies" – és a Dumas könyvcíme közötti hasonlóságot aligha lehet pusztán a véletlen számlájára írni. *Album*át Liszt ráadásul éppúgy a franciaországi Lyonnal (I. 4) kezdi, ahogy a maga svájci útleírását Dumas. Az író beszámol Lyon történelméről és idézi a helyi selyemszövők jelszavát – „Dolgozva élni vagy harcolva meghalni" –, amely legkésőbb 1837 őszén Liszt azonos című zongoradarabja élén is feltűnik.[31] Az *Album* egy további darabja, a *La Chapelle de Guillaume Tell* további kapocs az irodalmi és a zeneműközött. A svájci kantonok szövetségkötését elbeszélő fejezetben („La tour du Lac", I. 5) olvasható jelszó – „Egy mindenkiért, mindenki egyért" –, utóbb Liszt zongoradarabjának a mottójává lett.[32] Mivel az *Album d'un voyageur,* valamint annak 1841-ben önállóan kiadott I. fejezete, a *1re années de pèlerinage, Suisse* folytatásának szándékát mind a címadással, mind az előszókban jelezte Liszt, s mivel másodikként épp egy itáliai évet tervezett, Dumas itáliai útleírásai minden bizonnyal érdekelték őt. Annak megvilágítására, hogy 1845–1846-ban miért épp a „Nos patriae fines" szavakat választotta pályamunkája jeligéjéül, a keletkezéstörténet és az életrajzi háttér adhat választ.

A szóban forgó mű *Öt kórus francia szövegekre* címmel szerepel a műjegyzékekben:[33]

1. L'Éternel est son nom (Racine)
2. Chantons, chantons l'auteur de la lumière (Racine)
3. Grand Dieu qui fais briller (Racine)
4. Combien j'ai douce souvenance (Chateaubriand)
5. Qui donc m'a donné la naissance (Mme Jules Mallet)

[30] LW A40, in Mária Eckhardt – Rena Charnin Mueller, „Franz Liszt, Worklist" in *New Grove Online.* SH 156, in Michael Short – Leslie Howard, *F. Liszt, List of Works.* Comprehensively expanded from the Catalogue of Humphrey Searle as revised by Sharon Winklhofer (Milano: Rugginenti Editore, 2004). LZK (= *Liszt Ferenc Zeneműveinek Új Kiadása,* szerk. Sulyok Imre, Mező Imre, Kaczmarczyk Adrienne.) I/6 és Suppl/5.

[31] „Vivre en travaillant ou mourir en combattant" Vö. Marie d'Agoult egy 1837 novemberében írott levelével: „Pendant que je vous écris j'entends au dessus de moi la main nerveuse du Crétin [Liszt] qui joue une marche composé[e] à Lyon sous l'inspiration de ces paroles: vivre en combattant, etc., etc." M. d'Agoult: *Correspondance générale.* Éd. établie et annotée par Charles F. Dupêchez (Paris: Champion, 2004), II, 125, no. 37–102D.

[32] Az „Un pour tous, tous pour un" jelszót Dumas *Les trois mousquetaire* című regénye tette híressé, de a szóban forgó útleírás kereken tíz évvel előzi meg azt.

[33] LW J4, SH 18

A komponálásról és a pályázatról Liszt egyetlen levele tudósít, ez Eckhardt Mária szerint 1846 márciusában íródhatott.[34] A zeneszerző ebben küldte el a kórusok kéziratát Párizsban élő édesanyjának, kérve őt, juttassa el azokat a kultuszminisztériumba. A műjegyzékektől eltérően azonban Liszt nem öt, hanem hat pályamunkát említ levelében. A hatodik kórusmű meghatározásában a pályázati hirdetmény szövege lehet segítségünkre.

1845 őszén a francia illetékesek nemcsak a részvételi feltételeket adták hírül a *La France musicale* és a *Revue et gazette musicale de Paris* hasábjain, hanem 46 megzenésítésre javasolt vers szövegét is közölték. A Lisztnél harmadikként szereplő mű szövegét, amelyből a kéziratban csak a kezdősor szerepel, Michael Short a *Revue* 1845. október 5-i számában kiadott 46 versszöveg segítségével azonosította.[35] Figyelmesen olvasva a verseket, a hatodikként szóba jöhető művet is meghatározhatjuk: az *Hymne de l'enfant à son réveil* című Lamartine-versről lehet szó, amelynek zongoraváltozatát Liszt már 1840 októberében papírra vetette.[36] A kis zongoradarab Fontainebleau-ban íródott, ahol Liszt szűk családi körben töltött néhány hetet. A kórusváltozat ugyan csak 1875-ben jelent meg nyomtatásban, de egy gyermek- vagy női hangokra (két szopránra és egy altra) és orgonára komponált autográf-töredék, amelyben az „O Dieu donne l'onde" kezdetű szakasz olvasható, bizonyítja, hogy a kórusváltozat megkomponálásának gondolata már az 1840-es évtized elején foglalkoztatta a zeneszerzőt.[37] Bár a versenykiírás kifejezetten *a capella* kórusművek komponálására ösztönöz, a szóban forgó *Hymne de l'enfant* esetében, mivel elkészült változataiban eleve sok az *a capella* szakasz és a billentyűs hangszeres feladata döntően az intonálás támogatására korlátozódik, kevés munkát igényelt volna egy hangszerkíséret nélküli változat létrehozása.

Minthogy Liszt sem gyermekeknek, sem kórusra nem komponált 1846 előtt, meglepőnek tűnhet, hogy a „Concours musical pour le recueil des chants usuels destiné aux élèves des écoles primaires de France" felkeltette figyelmét. Nem lehetetlen, hogy egyszerű „ujjgyakorlatnak" tekintette a feladatot. Emellett azonban

[34] „[...] les manuscrits [...] sont les 6 Chœurs qui devront figurer au Concours des Chants religieux et moraux ouvert par le Ministère de l'Instruction publique. [...]" In Eckhardt Mária, „Une femme simple, mère d'un génie européen: Anna Liszt. Quelques aspects d'une correspondance", *Actes du Colloque International Franz Liszt. Revue musicale,* no spécial 405–407, éd. par Serge Gut (Paris 1986), 199–214.

[35] Michael Short, „Liszt's *Cinq chœurs.* Background to an unpublished work", in *Liszt and the Birth of Modern Europe: Music as a Mirror of Religious, Political, Cultural, and Aesthetic Transformations,* ed.Rossana Dalmonte and Michael Saffle (Town: Pendragon Press, 2003), 281–286.

[36] Vö. LZK S/6, közr. Kaczmarczyk Adrienne. A darab végső változata az *Harmonies poétiques et religieuses* című ciklusban jelent meg 1853-ban. Míg a *Revue* az 1845. október 5-i szám supplémentjában mind a 46 verset közölte, addig a *La France musicale,* szeptember 7-én közölve a versenykiírást, négy számba (szeptember 28., október 3., 19., 26.) osztva közölte a verseket. Az *Hymne de l'enfant à son réveil* a lap október 3-i számában szerepel (316. o.) a cím feltüntetése nélkül.

[37] Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv [= D-WRgs] 60 / C13. A két oldalnyi töredéket Leslie Howard közölte, de sem ő, sem Michael Short nem hozta összefüggésbe a kórusmű-pályázattal, nyilván az orgonakíséret miatt. In *The Liszt Society Journal, Music Section* (2012).

érdemes az életrajzi háttért is figyelembe vennünk. Tudvalévő, hogy 1844 áprilisa, a Marie d'Agoult-val történt szakítás után Liszt kerülte Párizst, még édesanyját és gyermekeit sem látogatta meg évekig. A tanulóifjúságnak szánt kórusműveivel tehát – azok elfogadása esetén – a távol élő apa, ha csak zeneszerzőként is, de saját gyermekei nevelésében kapott volna nagyobb szerepet. Ez elegendő indok a nevezésre, de kevés a „Nos patriae fines" jeligéül választására. A Vergilius-sorral feltehetően egy másik konfliktusra utalt Liszt, arra, amelyik 1845 augusztusában, a bonni Beethoven-szoboravatón támadt közte és a francia küldöttség néhány tagja között.

Ignaz Moscheles naplójegyzetei szerint az ünnepség utáni díszvacsorán *ex abrupto* mondott pohárköszöntőjében Liszt a Beethoven-tisztelet egyetemes jellegét hangsúlyozva, dicsérte a német városba elzarándokoló külföldieket, a „hollandokat, az angolokat és a bécsieket". Mivel a toast-felkérés váratlanul érte, nem gondolhatta át kellőképpen a beszédét és ennek tudható be, hogy a külföldi vendégek között nem említette a franciákat, akik nevében ezt Hyppolite Chélard azonnal számon kérte rajta. Liszt azzal védekezett, hogy, miután másfél évtizedet töltött Franciaországban, nem tételezhetik fel róla, hogy az ottani küldöttséget szándékosan hagyta volna említés nélkül. Igyekezete ellenére számos franciát nem sikerült megbékítenie.[38] Bár Léon Kreutzer a *Revue*-ben néhány nappal később publikált beszámolójában feltétlen elismeréssel írt a Beethoven-szobor és az avatóünnepség érdekében végzett áldozatos tevékenységéről,[39] az ünnepségen őt ért alaptalan vádaskodás mélyen érinthette Lisztet. Úgy érezhette, hogy a vádaskodók személyében második hazája közösíti ki őt. Ez a sérelem írathatta vele a földjétől megfosztott, hontalanná lett Meliboeus szavait pályamunkája élére.

3. Latin nyelvű címek és mottók

Liszt négy kompozíciójához kölcsönzött ókori római szerzőtől; egyszer-egyszer Propertiust és Ovidiust, kétszer Vergiliust idézte. Ezek mindegyike közismert, bármely kor latin tankönyveiben megtalálható cím vagy verssor, azonban nevelte-

[38] „Liszt spricht (etwas verwickelt) über den Gegenstand der Feier, alle Nationen wollen dem Meister [d.h. Beethoven] ihre Verehrung zollen, alle sollen leben, Holländer, Engländer, Wiener (!!), die hieher wallfahrteten. Chelard erhebt sich mit Ungestüm und schreit Liszt zu: 'Vous avez oublié les Français.' Viele Stimmen brechen wie Meereswogen darüber herein, einige dafür, andere dagegen. Liszt erlangt endlich das Wort, sucht sich reinzuwaschen, scheint sich aber immer tiefer in ein Wortlabyrinth zu verstricken, bis er den Hörern endlich klar macht, dass er 15 Jahre unter den Franzosen gelebt und sie sicher nicht absichtlich hintangesetzt habe. Nun werden die Parteien noch ungestümer. Viele verlassen ihre Sitze, das Getobe wird betäubend und die Damen blass. Das Gastmahl bleibt eine Stunde lang unterbrochen. [...] Vivier und einige Franzosen nahmen Liszt in ihre Mitte und machten ihm die schmählichsten Vorwürfe [...]." *Aus Moscheles' Leben.* Nach Briefen und Tagebüchern hrsg. von seiner Frau (Leipzig: Duncker und Humblot, 1872), Bd. 1, 143–144. Vö. A. Walker, *Franz Liszt, The Virtuoso Years,* i. m., 425–426.

[39] *Revue et gazette musicale de Paris* 12/33 (1845. aug. 17.), 265–268.

tése sajátosságai folytán Liszt nem találkozhatott velük a megszokott módon. Lehetséges, hogy kétnyelvű idézetgyűjteményekben olvasta őket, de az még inkább, hogy kortárs írónál vagy levélben akadt meg rajtuk a szeme. A véletlen folytán mind a négy idézet az *Années de pèlerinage* három évének valamely darabjával áll kapcsolatban.

Az *Années de pèlerinage* svájci évében szereplő *Vallée d'Obermannt* az 1880-as években Liszt átdolgozta zongorára, hegedűre és gordonkára. Az eredeti zongoramű élén olvasható mottók, Sénancour és Byron sorai az élet értelmére kérdeznek rá. A két mottóval megvilágított program a téma alakváltásai során jut kifejezésre. Az eredeti mű ezen „útkereső" jellegét a bevezetéssel kiegészített, áthangszerelt változat is megőrizte. A trió címe – *Tristia* [Szomorúságok] – Ovidiusnak a száműzetése (i. sz. 8–17/18) idején keletkezett elégiagyűjteménye éléről származik. A költő sosem tudott beletörődni, hogy Rómától, a birodalom pezsgő szellemi központjától távol, a Fekete tenger parti Tomiban [ma: Constanţa] kell élnie. Ami Lisztet illeti, kétséges, hogy Ovidius bármely költeményét olvasta volna. A *Tristia* talán Berlioz révén került a látókörébe, aki otthonosan mozgott az ókori latin irodalomban és 1852-ben ezzel a címmel publikálta három korábbi kompozíciója átdolgozott változatát.[40] Minthogy 1852-ben került sor az első weimari Berlioz-hét megrendezésére, kapcsolatuk elég szoros volt ekkoriban ahhoz, hogy Liszt értesüljön a *Tristia* megjelenéséről.

Propertius verssora – „in magnis et voluisse sat est" – a szerencsétlen sorsú mexikói császár, I. Miksa emlékének ajánlott *Marche funèbre* mottójaként szerepel az *Années de pèlerinage* harmadik évében. A citátum a római költő II. elégia-kötetének 10. verséből származik:

Quod si deficiant vires, audacia certe	Hogyha erőm megcsal, maga az, hogy akartam, erény már:
Laus erit: in magnis et voluisse sat est.	nagy dolgokban elég érdem a puszta merés.[41]

A Liszttel tiszteletteljes viszonyban álló Habsburg császárt mexikói radikálisok végezték ki 1867-ben. A mottóval a zeneszerző ugyanakkor hű barátjára, Felix Lichnowskyra is emlékeztet, aki 1848-ban, Frankfurt am Main közelében szintén a népharagnak esett áldozatul. A Propertius-sort ugyanis maga Lichnowsky írta bele abba a vázlatkönyvbe, amelyet ő ajándékozott Lisztnek feltehetően 1841-ben.[42]

Két további művében Liszt Vergilius *Aeneis*éből vett át egy-egy sort. Az eposz az 1850-es évek második felében kerülhetett kezébe második élettársa, Carolyne von Sayn-Wittgenstein hatására. A hercegné ekkoriban folytatott levelezést Berliozzal,

[40] *Tristia,* op. 18, az első változatukban az 1830–40-es években írott három tétel a következő: 1. Méditations religieuses, 2. La Mort d'Ophélie, 3. Marche funèbre pour la dernière scène d'Hamlet.

[41] Bede Anna fordítása, in *Tibullus és Propertius összes költeményei* (Budapest: Magyar Helikon, 1976), 148.

[42] D-WRgs 60/ N8

annak 1856–1858 között íródó nagyoperája, a Vergilius *Aeneise* inspirálta *Les Troyens* kapcsán. Nem zárható ki teljesen, hogy az *Aeneis*szel és a Berlioz készülő operájával kapcsolatos beszélgetések állnak annak a citátumnak a hátterében, amellyel Liszt 1856. június 23-án kelt, Agnes Street-Klindworthnak címzett levelét vezeti be:[43]

Manibus o date lilia plenis — jertek, legyen itt liliom tele kézzel[44]

Míg azonban Vergilius a princeps 18 évesen elhúnyt unokaöccse, Marcellus emléke előtt tiszteleg e sorral, Liszt Agnest üdvözli vele. Ez esetben nem merő félreértésről van szó. Ilyen jelentésben – üdvözlésként – Dante idézi ezt a Vergilius-sort: az *Isteni színjáték* Purgatóriumában Beatrice megjelenését készíti elő vele a XXX. ének elején (21. sor). Liszt nyilván a Beatricének szánt üdvözletre célozva kezdte levelét ezzel a verssorral, s nem tudatosult benne, hogy azt mind Vergilius, mind pedig Dante halotthoz intézte.

Szintén az eredeti kontextusból kiemelve idézte Liszt az *Aeneis* azon sorát, amely az argosi harcos, Antor végső perceit írja le:

dulces moriens reminiscitur Argos — meg is hal a szép Argosszal az ajkán[45]

Vergilius szavai a *La Notte* középrészének kezdetén olvashatók, vagyis abban az 1860-as évek első felében keletkezett műben, amelynek eredeti változata, az *Il Penseroso* az *Années de pèlerinage Itália*-kötetében jelent meg. A verssort René de Chateaubriand idézte *Génie du christianisme* című munkájában, a fiatal Liszt egyik legkedvesebb olvasmányában.[46] Arra nézve, hogy a Vergilius-citátumot tartalmazó alfejezet, az „Instinct de la patrie" megragadta őt, szintén az *Années de pèlerinage* szolgál bizonyítékkal. A svájci év 8. darabjának címéül Liszt ritka, népies kifejezést választott – *Le mal du pays* –, amelyet, értelmét megvilágítandó, német fordítással – *Heimweh* – egészített ki. A francia kifejezés a *Génie du christianisme* szóban forgó fejezetében is előfordul, és azt Chateaubriand maga is szükségesnek tartotta magyarázattal ellátni:

> Pour peindre cette langueur d'âme qu'on éprouve hors de sa patrie, le peuple dit: „Cet homme a le mal du pays." C'est véritablement un mal, et qui ne peut se guérir que par le retour.
>
> E lelki fájdalom lefestésére, amit az ember a hazáján kívül érez, a nép ezt mondja: „Ennek az embernek honvágya van." Ez valóban betegség, mégpedig olyan, ami csak a hazatéréssel orvosolható.

[43] *Franz Liszt and Agnes Street-Klindworth,* i. m., 327, no. 51.
[44] *Aeneis,* VI. ének, 883. sor. Lakatos István fordítása, i. m., 251.
[45] *Aeneis,* X. ének, 782. sor. Lakatos István fordítása, i. m., 347.
[46] Liszt olvasmányairól összefoglalóan írt Ben Arnold, „Liszt as reader, intellectual, and musician", in *Analecta Lisztiana I, Liszt and His World,* ed. by Michael Saffle (Stuyvesant, N.Y.: Pendragon Press, 1998), 37–60.

A Liszt-életmű Vergiliushoz kötődő másik darabja az *Années de pèlerinage* harmadik kötetébe illesztett *Sunt lacrymae rerum*. Ezekkel a szavakkal Aeneas sóhajt fel Karthagóban a trójai háború jeleneteit ábrázoló templomi freskók láttán:

> Sunt lacrymae rerum et mentem mortalia tangunt
> Mert van a tárgyaknak könnyük és szánják a halandót[47]

A szállóigévé vált sorral Liszt legalább két 1830-as évekbeli olvasmányában találkozott. Victor Hugo azonos című, X. Károly halála (1837) alkalmából írott költeménye[48] ez esetben feltehetően kevésbé érintette meg őt, mint a másik mű, Pierre-Simon Ballanche *Antigoné*ja (1814).

Ballanche (1776–1847) sajátos történelemfelfogásával[49] ragadta meg kortársait, köztük magát Chateaubriand-t és Lamennais-t, valamint tanítványukat, az ifjú Lisztet. Nézeteit az *Essais de Palingénésie sociale* című, nagyszabású összegzésnek tervezett, de utóbb befejezetlenül maradt művében, az *Essais* részének szánt *Antigoné*ban és *Orphée*-ban, valamint néhány egyéb írásában fejtette ki 1814–1832 között. Tanításának lényege dióhéjban a következő: Ballanche úgy gondolta, az emberiséget érő tragédiák abból fakadnak, hogy az ember letért az Isten szabta útról. Szerinte kezdetben, az „első világkorszakban", az ember akarata egybeesett Istenével, ám bizonyos idő után törés állt be közöttük. Ekkor kezdődött a „második korszak", az, amelyben Ballanche maga is élt, és amelyre Isten és ember szembenállása a jellemző. E szembenállásból fakadnak az emberi nem megpróbáltatásai, amelyek azonban egyúttal a vezeklés lehetőségei is. A „harmadik világkorszak" a filozófus szerint akkor köszönt majd be, amikor az emberi nem már valamennyi bűnéért megfizetett, s megtisztulva újjászületik. Az emberiség erkölcsi megújhodása, újjászületése („palingénésie") által Isten és ember kezdeti egysége egy magasabb fokon fog helyreállni.

Ballanche tanításából Liszt két gondolatra volt igazán fogékony.[50] Az egyik feltűnik a művészek társadalmi helyzetével foglalkozó 1835-ös írásában:[51] ebben Liszt a társadalom keresztény szellemű nevelésében határozza meg a művészek feladatát, ami egybevág a társadalom civilizálásának ballanche-i erkölcsi parancsá-

[47] *Aeneis,* I. ének, 462. sor. Lakatos István fordítása, i. m., 122.

[48] A költemény a *Les voix intérieures* című kötetben jelent meg csakúgy, mint az *Après une lecture de Dante,* amelyet Liszt a *Dante-szonáta* címéül választott.

[49] A témához lásd Arthur McCalla, *A romantic historiosophy: the philosophy of history by Pierre-Simon Ballanche* (Leiden–Boston–Köln: Brill, 1998).

[50] A témához lásd Alban Ramaut, „Franz Liszt: Lecteur de Pierre Simon Ballanche", in *Liszt et la France. Musique, culture et société dans l'Europe du XIXe siècle,* sous la direction de Malou Haine et Nicolas Dufetel en collaboration avec Dana Gooley et Jonathan Kregor (Mayenne: J. Vrin, 2012), 149–171, valamint N. Dufetel, „La musique religieuse de Liszt à l'épreuve de la palingénésie de Ballanche", *Revue de musicologie* 95 (2009/2), 359–398.

[51] Franz Liszt, „De la situation des artistes, et de leur condition dans la société", in *Frühe Schriften* (*Sämtliche Schriften.* Hrsg. v. Detlef Altenburg, Bd. I), hrsg. von Rainer Kleinertz (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2000), 2–65.

val. Amellett, hogy a tanulmányában tárgyalt „humanitárius zene" eszméjéhez egy életen át hű maradt, az első ízben 1835-ben szavakba foglalt, részben ballanche-i ihletésű ars poeticát két évtizeddel később megismételte *Orpheus* című szimfonikus költeménye előszavában.[52] Ballanche másik gondolata, amely mély benyomást tehetett Lisztre, a szenvedés átértékelése volt. Eszerint az emberi haladás záloga a bűntől való megtisztulás, ami csak egyéni és közösségi megpróbáltatások, azaz bűnhődések, engesztelések („expiations") révén lehetséges. Mind a két gondolat felfedezhető azon magyarázat hátterében, amelyet Ballanche az *Antigoné* címlapján mottóként olvasható Vergilius-sorhoz – „sunt lacrymae rerum" – fűzött:

> Le vers de Virgile que j'ai choisi pour épigraphe, exprime avec une élégante énergie ma pensée [...]: Il est des choses qui semblent contenir elles-mêmes des larmes, et les peintures de la condition mortelle peuvent seules toucher notre âme.
> Vergilius verssora, amelyet mottóul választottam, különös energiával fejezi ki gondolatomat [...]: Vannak dolgok, amelyek, úgy tűnik, könnyeket fojtanak magukba; és csak a halálos helyzet megfestései képesek megérinteni lelkünket.[53]

Bár Liszt zongoraműve, a *Sunt lacrymae rerum* mintegy négy évtizeddel később, 1872-ben íródott, a zeneszerző, úgy tűnik, nem szakadt el teljesen a filozófusnak a művészek feladatával, illetve a szenvedéssel kapcsolatban kifejtett nézeteitől. Az egyfelől a keresztény egyház tanításával, másfelől a 19. századi messianizmussal érintkező ballanche-i felfogás legalábbis lehetséges választ kínál arra a kérdésre, hogy Liszt magyar vonatkozású művei – köztük a szóban forgó *Sunt lacrymae rerum* vagy a *Magyar történelmi arcképek* – jellemzően miért sötét tónusúak a honi

[52] Bár a szimfonikus költemények előszavának megfogalmazása rendszerint Carolyne von Sayn-Wittgensteinre vagy Richard Pohlra hárult, a bennük foglaltak kétségkívül Liszt véleményét tükrözik. Az *Orpheus* előszavának Ballanche tanításával kapcsolatba hozható szakasza a következő: „Prêchée par la plus pure des morales, enseignée par les dogmes les plus sublimes, éclairée par les fanaux les plus brillants de la science, avertie par les philosophiques raisonnements de l'intelligence, entourée de la plus raffinée des civilisations, l'Humanité, aujourd'hui comme jadis et toujours, conserve en son sein ses instincts de férocité, de brutalité, et de sensualité, que la mission de l'art est d'amollir, d'adoucir, d'ennoblir. Aujourd'hui comme jadis et toujours, Orphée, c'est-à-dire l'Art, doit épandre ses flots mélodieux, ses accords vibrants comme une douce et irrésistible lumière, sur les éléments contraires qui se déchirent et saignent en l'âme de chaque individu, comme aux entrailles de toute société. Orphée pleure Eurydice, cet emblème de l'Idéal englouti par le mal et la douleur (...). Puissent du moins ne plus jamais revenir ces temps de barbarie (...)." [Szónokoljanak bár az emberiségnek a legtisztább erkölcsről, tanítsák ki a legmagasztosabb dogmákra, szórjanak fényt a tudomány világító fáklyái, tájékoztassák a szellem bölcselmi kutatásai, vegye körül a legkifinomultabb civilizáció: lelke mélyén azért ma is mint egykor és mindenkor ott rejtegeti a vad, a nyers, az érzéki ösztönöket, és a művészet hivatása, hogy enyhítse, szelidítse, nemesítse azokat. Ma is mint egykor és mindenkor Orpheus vagyis a művészet az, melynek dallamos hullámai, gyöngéd és ellenállhatatlan fényként remegő akkordjai végigömlenek azokon a széthúzó elemeken, amelyek minden ember és minden társadalom belsejében egymással véres harcot vívnak. Orpheus siratja Eurydikét, a bajban és fájdalomban elmerült Ideál jelképét (...). Legalább ne térne vissza soha többé az a barbár világ (...)." Ford. Molnár Géza]

[53] *Antigone* in *Œuvre* de M. Ballanche, I. (Paris / Genève: Librairie de J. Barbezat, 1830), 42. Vö. A. McCalla, i. m., 48.

politikai helyzet rendeződése, az 1867-es kiegyezés után is. A ballanche-i tanítás ismeretében arra következtethetünk, hogy a zeneszerző ezekkel a műveivel az 1848–1849-es forradalom és szabadságharc áldozatai előtt tisztelgett újra és újra, mert azt a történelmi eseményt tekintette a magyarság legértékesebb, leghősiesebb megnyilvánulásának, olyan szenvedésnek, amelyet a nemzet nemcsak önmagáért, hanem egyszersmind az emberiségért viselt. E vélekedésünket alátámasztja a *Forradalmi szimfónia* 1849–1853 között felvázolt „Tristis est anima mea" című tétele. A címében Jézus szavait idéző tétel stilisztikailag a 19. századi magyar nemzeti zenében gyökerezik: az első rész a *Magyar Dallok,* lassú bevezetésre emlékeztető 1. darabjának zenekari átdolgozása, a második rész a 10. darab vagyis a gazdagon díszített *Rákóczi-keserves* zenekar-kíséretes brácsaszólóra elképzelt átirata. A két részt egy korálszerű szakasz köti össze, amelynek szoprán szólama a liszti crux-motívummal kezdődik.[54] A zenei megoldás kifejezésre juttatja: a magyarság szenvedését Liszt – e tételben mindenesetre – a Megváltóéval állította párhuzamba.

4. „Egy vergiliusi költemény"

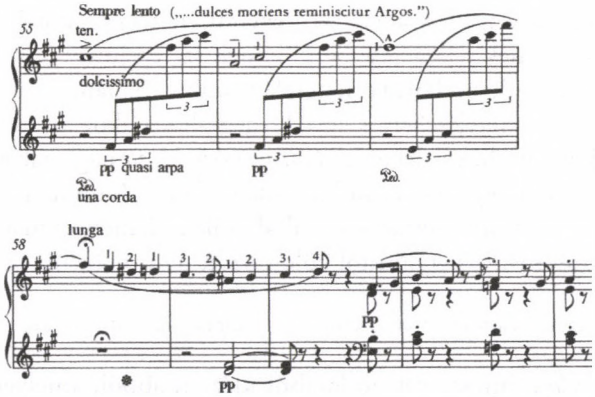
A *Sunt lacrymae rerum* kapcsán emlegetett komor hang, észrevehettük, jellemzője a Liszt-művekhez kapcsolt valamennyi ókori latin citátumnak. Ez csak részben magyarázható a „római jellem"-ről alkotott hagyományos képpel, azzal, ahogy a rómaiak akarták látni és láttatni önmagukat. Liszt maga választott – tudatosan vagy sem – olyan verssorokat, amelyek mindegyike a túlvilágra utal valamiképp. A görög–római elképzelés szerint a túlvilág olyan hely, ahol az isteneknek tetsző életű emberekre is reménytelen szomorúság vár. Az *Odysseia* 9. énekében ábrázolt i. e. 8. századi alvilágkép nemigen változott a következő ezer év folyamán. Akhilleus, aki halála után az istenek kegyeltjeinek fenntartott elíziumi mezőkre került, a következőképp értékelte ottani helyzetét:

> Csak ne dicsérd a halált nékem soha, fényes Odüsszeusz.
> Napszámban szivesebben túrnám másnak a földjét,
> egy nyomorultét is, kire nem szállt gazdag örökség,
> mint hogy az összes erőtlen holt fejedelme maradjak.[55]

Bár a citátumok komorak, a művek, illetve a műrészletek, amelyekhez Liszt kapcsolta őket, nem minden esetben azok. A *La Notte* Vergilius-citátummal ellátott középrésze esetében például a zenei stílus alapján biztosra vehető, hogy azt nem az ókori túlvilágkép inspirálta.

[54] A *Forradalmi szimfóniá*ról, illetve a „Tristis est anima mea" zenei anyagairól lásd Kaczmarczyk Adrienne, „Az elfelejtett szimfónia", *Magyar Zene* 38 (2000/2), 193–204.

[55] XI. ének, 488–491. sor. In Homérosz, *Odüsszeia, Homéroszi költemények.* Ford. Devecseri Gábor (Budapest: Magyar Helikon, 1971), 180.



1. kottapélda. Liszt, *La Notte,* 55–62. ütem (LZK I/11, közr. Mező Imre, Sulyok Imre)

A *La Notté*t Liszt a saját gyászszertartásán kérte előadni.[56] Ez a kérése, továbbá a darab eredeti változatának a címe – *Il Penseroso*[57] – és végül az újonnan komponált középrész magyaros stílusa együttesen indokolják, hogy a darabot rá vonatkoztassuk. A cisz-moll hangnemű főrész a gyászzenék tipikus jegyeit viseli magán: rendkívül mély regiszter, hangismételgetéses, szinte mozdulatlan dallam, súlyos, gyakran dobütésszerűen rövid kísérőakkordok, lefelé tartó kromatikus lépések, gyászindulószerű pontozott ritmusok, dobpergés-tremolók jellemzik. A középrész elüt a főrésztől: hangneme A-dúr, a zenei anyag a basszus regisztertől gyakran teljesen elszakadva a középső és a magas regiszterben szól; a nyugodt menettempóban felhangzó dallam két oktávot jár be; az egyes frázisok a verbunkos táncos karakterű bokázó figurájával zárulnak; súlyos akkordok helyett a dallamot sok helyütt *quasi arpa* akkordfelbontások kísérik. A „hárfa" feltételezhető megszólaltatóiról és környezetükről nemcsak a zenei stílushagyomány ismeretében lehet sejtésünk, Liszt ugyanis *expressis verbis* tájékoztat: a középrész 112. ütemében *dolcissimo celeste,* az autográfbeli 55. ütemben *angelico* előadásmódot kér.[58] A zeneszerző katolikus világnézetével is összhangban a „dulces moriens reminiscitur Argos" verssorral indított középrész tehát Antor alvilága helyett a keresztény *megboldogultak* körébe vezet (*1. kottapélda*).

A keresztény-katolikus Paradicsomra utaló zenéhez „programot" társítandó, Liszt választása nem véletlenül esett Vergiliusra. Nem a verssor illeszkedése volt számára az elsődleges, hanem a költő személyéhez kapcsolódó keresztény hagyomány. Ezt apjától kezdve számos közvetítő és olvasmány révén megismerhette.

[56] Vö. August Göllerich, *Franz Liszt* (Berlin: Marquardt, 1905), 99–100.

[57] A „Penseroso" angol fordítása, „Thoughtful" Lisztet jelöli az általa 1832 elején, Marie d'Agoultnak írott levélben: *Franz Liszt – Marie d'Agoult Correspondance,* i. m., 110–111, no. 58.

[58] Az „angelico" utasítás nem került be a darab nyomtatott kiadásába.

Érdemes számításba vennünk a már emlegetett francia történelemfilozófus, Ballanche hatását is, akinek fejtegetéseiben kiemelt szerep jutott Vergiliusnak.

Miközben a szenvedést a haladás feltételéül szabta, Ballanche maga is hitt az emberiség erkölcsi felemelkedésében, s annak megújhodásakor az aranykornak remélt harmadik világkorszak eljövetelében. A *Palingénésie sociale* nagyszabású bevezetésében (*Prolegomènes*) hosszan igyekezett cáfolni azokat az antik és modern szerzőket, akik az aranykort pusztán a letűnt múltnak gondolták. Ellenvéleményét már műve címlapján tudatosította olvasóiban a Vergiliustól kölcsönzött mottó révén:

magnus ab integro saeclorum nascitur ordo	újraszületve az évszázak roppant sora tárul

Ballanche a *4. ecloga* híressé vált jóslatából idézett, abból, amelyet másként értelmeztek a költő kortársai és másként az utókor:[59]

Ultima Cumaei venit iam carminis aetas	Íme betelt az idő, amelyet Cumae dala jósolt:
magnus ab integro saeclorum nascitur ordo.	újraszületve az évszázak roppant sora tárul.
Iam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna,	Eljön a Szűz ismét, már jön Saturnus uralma;
iam nova progenies caelo demittitur alto.	már a magasságból küld új ivadékot a mennybolt.

Vergilius „Saturnus uralma", azaz a mitikus aranykor visszatértének kezdetét alighanem patrónusa, Asinius Pollio consuli évétől (i. e. 40) remélte, az újszülöttel, a „mennybolt küldte új ivadékkal" pedig nem konkrét személyre, hanem szimbolikusan a rómaiak új generációjára célzott.[60] A keresztény olvasók viszont a 3–4. századtól, Lactantius és Nagy Konstantin korától kezdve[61] ugyanezt a jövendölést a Megváltó születésére vonatkoztatták. A jóslat keresztény értelmezése kivételes tiszteletet biztosított Vergilius számára az Ókor után is. Megbecsültségéhez – Homéroséhoz hasonlított alkotói kvalitásai mellett[62] – valószínűleg a személyiségéről alkotott kép is hozzájárult: az ókori életrajzírók kiemelik erkölcsi tartását.[63] Főmű-

[59] Vergilius: IV. ecloga, 4–7. sor. Lakatos István fordítása, i. m., 17.

[60] A jóslat értelmezése mindmáig vita tárgya a klasszika-filológusok között. Michael von Albrecht értelmezését követjük: *Geschichte der römischen Literatur von Andronicus bis Boëthius mit Berücksichtigung ihrer Bedeutung für die Neuzeit.* Bd. 1 (München: DTV, 1994) 534, 555–561; *Vergil, Bucolica, Georgica, Aeneis – Eine Einführung.* 2. Auflage (Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2007), 55–56.

[61] Michael von Albrecht, *Geschichte der römischen Literatur,* 555; Uő., *Vergil, Bucolica,* 59–60.

[62] Az *Aeneis*t már Vergilius kortársai is és az utókor is a két homérosi eposszal állították párhuzamba. A két költő összemérése Liszt kortársait is, köztük Chateaubriand-t és a kor neves irodalomkritikusát, Sainte-Beuve-öt is foglalkoztatta. A témához lásd *The Cambridge Companion to Virgil,* ed. Charles Martindale (Cambridge: Cambridge University Press, 1997).

[63] A *Vita Vergiliana,* Aelius Donatus (fl. 350 k.) életrajzi vázlata a következőképp jellemzi a költőt: „Cetera sane vita et ore et animo tam probum constat, ut Neapoli Parthenias vulgo appellatus sit, ac si quando Romae, quo rarissime commeabat, viseretur in publico, sectantis demonstrantisque se subterfugeret in proximum tectum. Bona autem cuiusdam exsulantis offerente Augusto non sustinuit accipere." [Közismert, hogy mind beszédében, mind gondolkozásában egész élete

vének, a római nemzeti eposszá lett *Aeneis*nek a címszereplője maga is a *pietas* megtestesítője: Aeneas a szerelemről is lemond és az alvilágjárást is vállalja annak érdekében, hogy hivatását betöltse, trójai honfitársait új hazában telepítse le. Épp az istenekkel szemben tanúsított tisztelete és a társai iránti felelősségérzete érdemesítette arra, hogy a Római Birodalom mitikus alapítója, minden római őse és példaképe lehessen. A *4. ecloga* alapján a kereszténység első századaitól kezdve a 20. század elejéig, Aeneashoz hasonlóan, Vergiliust is úgy tartották számon, mint aki az addigiaknál magasabb rendűnek tekintett civilizáció kialakulásához járult hozzá. Az európai történelemfilozófusok túlnyomó többsége legalábbis azon a nézeten volt, hogy a keresztény kultúra, mindenekelőtt erkölcsi tekintetben, magasabb rendű a többinél. A *4. ecloga* jóslatának sajátos értelmezése révén Vergilius a pogányság és a kereszténység közötti közvetítőnek számított. Ebben a szerepében tette halhatatlanná Dante, aki túlvilági útján, a *Divina Commedia*ban vezetőjéül választotta. Ugyancsak e közvetítő szerepére utalt a fiatal Liszt világképét erősen befolyásoló Chateaubriand és Lamartine is. Nápolyi látogatásakor, 1804-ben Chateaubriand a következőképp írt a városról: „Vergilius sírja, ahol rátalálunk Tasso bölcsőjére".[64] Mivel Vergilius Brindisi közelében halt meg, s csak a síremléke található Nápolyban, továbbá Tasso sem ott, hanem Sorrentóban született, nyilvánvaló, hogy Chateaubriand a két költő szellemi kapcsolatára utalt: Vergilius pogány eposza, az *Aeneis* volt Tasso keresztény eposzának, a *La Gerusalemme liberata*nak a modellje. A megállapítás olyan találónak tűnt a maga korában, hogy Lamartine sajátjaként ismételte meg azt 1849-ben a *Graziella*ban.[65] Liszt Vergilius-képében szintén érvényre jut mind a két nézőpont, a sajátosan római és a keresztény is: Aeneas személyiségének klasszikus megformálójaként a költő a „római jellem" képzetének megszilárdítója, a *4. ecloga*beli jóslattal pedig a kereszténység előfutára. A kétféle szerepkör összemosódik a *Sunt lacrymae rerum* és a *La Notte* esetében.

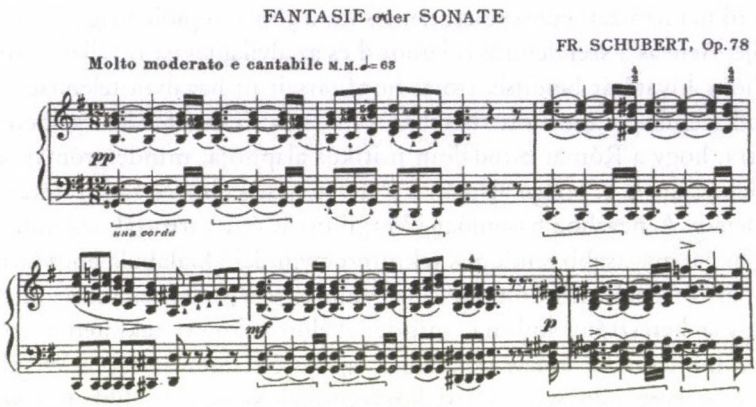
Liszt Vergilius-képének értelmezéséhez érdemes figyelembe vennünk a zeneszerző 1868. december 2-án kelt levelét is. Miután közreadóként részt vállalt Schubert zongoraszonátáinak és néhány további zongoraművének kiadásában, a vállalkozás kezdeményezőjének, Sigmund Lebertnek írt levelében Liszt a következő megjegy-

---

során olyan tisztességes volt, hogy Neapolisban Partheniasnak nevezték. Ha pedig Rómában, ahová csak nagyritkán utazott, nyilvános helyen észrevették, felfedezői és követői elől behúzódott az első tető alá. Amikor pedig Augustus felajánlotta neki valamelyik száműzött javait, nem bírta rászánni magát, hogy elfogadja.] Az interneten elérve 2015 áprilisában: http://www.intratext.com/IXT/LAT0367/_P2.HTM

64 „Tombeau de Virgile, d'où l'on découvre le berceau du Tasse." René de Chateaubriand, *Voyage en Italie* (Littérature Française en édition électronique), 54. Az interneten elérve 2015 áprilisában: http://www.scribd.com/doc/23296/Chateaubriand-Voyage-en-Italie

65 „Enfin, après m'être assouvi de Rome, je voulus voir Naples. C'est le tombeau de Virgile et le berceau du Tasse qui m'attiraient surtout. Les pays ont toujours été pour moi des hommes. Naples, c'est Virgile et le Tasse." Chap. I, 7. A. de Lamartine, *Graziella* (Paris: Hachette, 1910), 20.



2. kottapélda. Schubert, *G-dúr szonáta,* op. 78 (D. 894), I. 1–7. ütem, in *Instructive Ausgabe klassischer Klavierwerke. Ausgewählte Sonaten und Solostücke für das Pianoforte von Franz Schubert,* bearb. von F. Liszt (Stuttgart: Cotta, 1870)

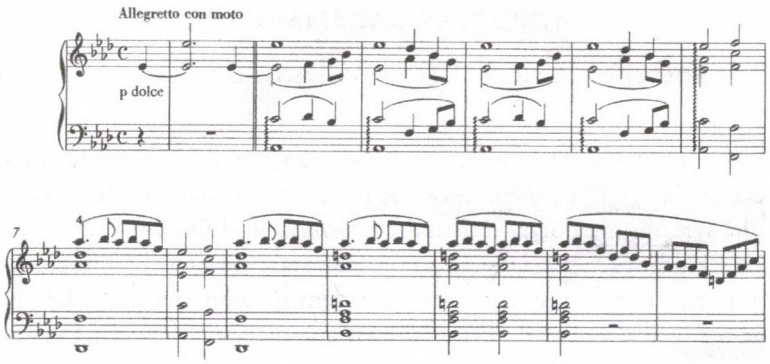
zést fűzte a *G-dúr szonátá*hoz (op. 78, D. 894): „egy vergiliusi költemény!"[66] Liszt minden bizonnyal a zenei stílus alapján vont párhuzamot Schubert zongoraműve és Vergilius költészete között: azokra a sajátosságokra célozhatott, amelyeket a 19. század a pastoral jellemzőiként értelmezett. Ugyanis Vergilius pásztorkölteményeiben, mint az antik bukolika legtökéletesebb latin nyelvű példáiban, valamint a keresztény részről próféciának értelmezett *4. eclogá*ban az utókor azt a két témakört fedezte fel – az idillikus–népiest és a karácsonyi–pásztorit –, amelyet a zenében a pastoral műfajához kapcsolt. A Schubert-szonáta pastoral-jellege rögtön az I. tételben megmutatkozik: 12/8-os metrum, a tematikus anyag dallamának és harmóniamenetének látszólagos, szándékolt egyszerűsége, lassú harmóniamozgás, natúr kürtutalás a bal kéz kvint- és oktávmeneteiben stb. (*2. kottapélda*).[67]

Lisztnek a Schubert-műre vonatkozó szavai arra bátorítanak, hogy egy további zongoradarabját is bevonjuk a vergiliusi művek körébe. Ez az *Années de pèlerinage* svájci kötetében helyet kapott *Eglogue,* amely első pillantásra legfeljebb a címválasztás („ecloga") alapján köthető Vergiliushoz (*3. kottapélda*).

A darab a bukolikus műfajra utaló címmel összhangban a pastoral jellegzetességeit mutatja: a hangnem nem annyira a dúr, mint inkább annak népzenei, modális meg-

[66] Liszt levele S. Lebertnek: „Beschrenken wir unsere Edition der Schubert'schen Claviercompositionen auf: 2 Sonaten, die G-dur Fantasie (eine virgilische Dichtung!), den prächtigen *Wanderer*-Dithyrambus (C-Dur Fantasie), 2 Hefte Impromptus, Moments musicals und sämmtliche Walzer (worunter Juwelen feinster Sorte). Alles dies wird Ihnen sofort expedirt; obendrein die Weber'schen Polonaisen." *Franz Liszt's Briefe,* Bd. II, hrsg. von La Mara (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1893), 133. no. 78. A mű Schubert autográfjában a fantázia-, a kiadásokban többnyire a szonáta címet viseli.

[67] A témához lásd Robert S. Hatten „From Topic to Premise and Mode: The Pastoral in Schubert's Piano Sonata in G major, D. 894", in *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes:Mozart, Beethoven, Schubert* (Bloomington: Indiana University Press, 2004), 53–67.



3. kottapélda. Liszt, *Années de pèlerinage, 1re année, Suisse, Eglogue,* 1–13. ütem (LZK I/6, közr. Mező Imre, Sulyok Imre)

felelője; a dudabasszusok fölött pásztorsíp dallam bomlik ki; a kíséret ritmikájának aprózódásával – a nyolcadolással, majd végül a triolázással – a kezdeti 4/4-et felváltja a tipikus pastoral-metrum, a 12/8; Schubert szonátájához hasonlóan a kompozíció az egyszerűség hatását igyekszik kelteni. A pásztorsíp dallama azonban nem pusztán egy bukolikus idillt idéz elénk. A dallamban ugyanis egy olyan fordulat ismétlődik s kerül ezáltal a figyelem középpontjába, amely Liszt életművében különleges jelentést hordoz: az *esz*^{2}*-f*^{2}*-asz*^{2}*-b*^{2} képletben a zeneszerző számos művéből ismert kereszt motívumra ismerhetünk (6–11., 105–108., 115–116. ütem, transzpozícióban: 77–82., 89–94. ütem). Ezzel Liszt Vergiliust újfent keresztény szövegösszefüggésbe helyezi: a megelőző darab, a *Vallée d'Obermann*[68] költői énjét az élet értelmére vonatkozó kérdéseivel mintegy a *4. eclogá*ban megjósolt isteni Gyermekhez utasítja.[69]

Vizsgálódásunk során megállapíthattuk, hogy az ókori latin verssorokat Liszt jellemzően nem az eredeti szövegösszefüggésükben idézte műveiben. E többnyire szállóigékké vált citátumokkal a zeneszerző a korabeli, mindenekelőtt a francia irodalomban találkozott, értelmezésében tehát a közvetítő szerzők kaptak meghatározó szerepet. Az idézetek csekély száma ellenére is feltűnik a Vergilius iránt tanúsított megkülönböztetett tisztelete. Az ő verssoraival ellátott kompozíciók azonban elárulják, hogy a római költőt Liszt elsősorban nem esztétikai, hanem vallási szempontból értékelte nagyra: a korabeli értelmezésnek megfelelően a kereszténység előfutárának tekintette.

[68] A *Vallée d'Obermann* Sénancour-citátuma és a zenei kompozíció összefüggéséről lásd még Kroó György, *Az első Zarándokév. Az albumtól a suite-ig* (Budapest: Zeneműkiadó, 1986), 91–96, valamint Szegedy-Maszák Mihály, „Irodalom a zenében: Liszt Ferenc", *Magyar Zene* 50 (2012/4), 402–418, ide: 408–410.

[69] A kereszt-motívumot a mottóként olvasható Byron-idézettel hozza összefüggésbe Paul Merrick, „The Role of Tonality in the Swiss Book of Années de Pèlerinage", *Studia Musicologica* 39 (1998/2–4), 367–383, ide: 375.

ADRIENNE KACZMARCZYK

Liszt and the classical antiquity: Latin quotes in his works

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

GOMBOS LÁSZLÓ

Háború vagy béke? Egy magyar szimfónia a „Nagy Háború" idején

A sokáig „Nagy Háború"-ként emlegetett I. Világháború kitörése erőteljes hatást gyakorolt a magyar zenére is. Átrendezte a zenei élet viszonyait, miközben a katonai szolgálat miatt a muzsikusok élete, a határok lezárása és a kulturális kiadások csökkenése miatt pedig a megélhetése került veszélybe. A nemzetközi kapcsolatok jelentős része megszakadt, eltűntek a koncertpódiumokról az „ellenséges" országok művészei, és alig akadt jól fizető megrendelés a komponisták számára. A recessziót azonban hamarosan soha nem látott pezsgés váltotta fel: egymást érték a jótékony célú hangversenyek, melyek alig tudták kielégíteni a közönség megnövekedett igényeit. Majd megszületett a világháború időszakának első reprezentatív magyar zeneműve is, amelynek keletkezési körülményeiről így írt Lichtenberg Emil az ősbemutató műsorfüzetében: *„A zeneszerző lelkében végbemenő, gondolkodást, reflexiókat és érzéseket zenévé átváltoztató processus* [...] *sokkal lassabban érik, kialakulása sokkal több időt vesz igénybe, mint a testvérművészetek termékeinél. Így történt, hogy a háború első éve, úgy nálunk, mint Németországban, a vékaszámra keletkezett alkalmi kompozíciók: csatadalok, indulók, hazafias kórusok, hymnuszok dacára, a magasabb zenei kultúra szempontjából nem mutat fel számbavehetőt. De az örök erő, mely a természetben is újhodást, megifjodást teremt, a szellemvilágban is forrni kezd immár: felrázza a tespedő lelkeket, új munkára serkenti a tehetségeket. Rövid idő óta a komponisták hadiszállásairól is a legkedvezőbb hírek érkeznek. Bizakodással és aggódással teli súlyos idők után végre előttünk áll a nagy esztendő első nagyszabású alkotása."*

Az említett mű Hubay Jenő új, „háborús" szimfóniája (c-moll, op. 93) volt, amely a szerző vezényletével hangzott el 1915. december 1-jén a Pesti Vigadóban. A nagyszabású hangversenyt a háború áldozatai javára rendezték, a Zeneakadémia zenekarát az Operaház zenészeivel és a Budapesti Zenekaregyesület tagjaival egészítették ki százfős együttesre.[1] Az alkalomhoz illő műsor elején, a szimfónia előtt az

[1] A háború közvetlen hatása tükröződött abban is, hogy Hubay zeneakadémiai együttesének számos hivatásos kisegítőre volt szüksége, hiszen első körben éppen a főiskolás korú ifjakat mozgósították. Hubay írta feleségének 1915. október 8-án: *„Ma a Zeneakadémiában vettem át a szimfóniámat. Borzasztó macskazene volt. De hát nem is lehetett más. Alig van fiú a zenekarban, majdnem mind leány."* (OSZK Kézirattára Fond 73, Hubay hagyaték. A továbbiakban forrásmegjelölés nélkül közölt idézetek vagy említett dokumentumok innen származnak.)



Ára 40 fillér.

Szerdán, 1915. december hó 1-én esti fél 8 órakor a székesfőv. Vigadó nagytermében a ***Háboruban Feldult Tűzhelyeket Ujrafelépitő Orsz. Bizottság***

HANGVERSENYE

B. Sándor Erzsi Hubay Jenő Lichtenberg Emil

továbbá a m. kir. Operaház tagjaival kiegészitett

M. K. ZENEAKADÉMIAI ZENEKAR
BUDAPESTI ZENEKAREGYESÜLET
MAGYAR NŐK KAREGYESÜLETE
BUDAPESTI KARÉNEKEGYESÜLET

szives közreműködésével.

MŰSOR.

1. BEETHOVEN. . Egmont-nyitány (op. 84.)
2. HUBAY. . . . . Szimfónia 1914—15. (op. 93.)
   I. A nagy elhatározás. — II. A táborban. III. Merengés. Álomképek. — IV. Harc. Győzelem. Vezényli ***Hubay Jenő***

15 perc szünet.

3. BRAHMS. . . . Schicksalslied (op. 54.)
   Vegyes kar és zenekarra
4. HÄNDEL. . . . . Judás Makkabeus.
   a) Ária. Előadja ***Sándor Erzsi***
   b) Induló és győzelmi kar.
   Vezényli ***Lichtenberg Emil***

Zongorakiséret: ***Dr. Kovács Sándor.*** Orgonakiséret: ***Szikla Adolf.*** A gyermekkar tanára: ***Dr. Moór Pál.***

A „Bösendorfer" zongorát CHMEL J. és FIA udv. száll. cég szállitja.

Rendezi: RÓZSAVÖLGYI és TÁRSA cs. és kir. udv. zeneműkereskedése
Szervita-tér 5. (Tel. 10-08) és Andrássy-ut 45. (Tel. 148-82)

Pannonia. Telefon 18-56.

Az 1915. december 1-jei hangverseny műsorlapja.

Egmont nyitányt, majd harmadik számként Brahms *Schicksalslied*jét (op. 54) adták elő Hubay, illetve Lichtenberg Emil dirigálásával. Ezután Sándor Erzsi a *Júdás Makkabeus* című Händel-oratórium egyik áriáját énekelte, végül a mű indulója és győzelmi kórusa hangzott el.[2]

A koncert fő attrakciója Hubay műve volt, melyet a kritikák a közel másfél éve zajló háború által inspirált, nagyszerű alkotásként ünnepeltek. Egyúttal arra is rámutattak, hogy ezt olyan komponistának köszönhették, akit korábban egészen másnak ismertek meg. A *Világ* írta a bemutató másnapján: *„kettős esemény avatta kiemelkedő jelentőségűvé az estet: az első háborús szimfóniát hallottuk és tanúi lehettünk egy nagylendületű művészi pályafutás új fordulóponthoz való érkezésének. Csodálatos és megkapó jelenség, hogy a mostani nagy világtörténeti események elsőnek oly komponistából váltanak ki hatásokat, aki eddigi nagymúltú működésében a lírai és a szóhozkötött zenének volt a mestere. A háború nagy transzformáló ereje nyilatkozik meg Hubay Jenő nagyszabású új zeneművében, az »1914–15« című szimfóniában, amely egyszerre új oldalakról mutatja be a kiváló zeneszerzőt: mint a programmzene virtuóz mesterét."*

Neubauer Pál 1942-ben megjelent Hubay-monográfiájában így vélekedett a szerző szándékairól: *„Karenina Anna kompozíciója két héttel a háború kitörése előtt készül el, s Hubay most félretolja művét. Most, hogy az alkotás áhítatos csendjének vége, a háború vette át a szót s ezer nyelven beszél hozzá. Új nevet kellene adni a háborúk e háborújának.* [...] *Hubay megadja rá a feleletet: Háborús szimfóniájával."*[3] Évtizedekkel később a másik monográfus, Halmy Ferenc, szintén a történelmi eseményekre adott választ sejtette a mű keletkezése mögött: *„Kedélyére, különösen az első hónapokban, nyomasztóan hatott a háború, de amikor az 1914–15-ös tanév megnyitásával visszakerült a mindennapi kerékvágásba, felderengett előtte egy »háborús szimfónia« megírásának gondolata. Munkához is látott, s alig egy év alatt elkészült négytételes alkotása."*[4]

December 20-án, három héttel az ősbemutatót követően a Zeneakadémián megismételték a szimfóniát, szintén jótékony célra és ugyancsak óriási sikerrel (ezúttal rokkant katonák karácsonyi ajándékozására fordították a bevételt). Sőt az előadás még jobban sikerült, a kritikák szerint a szerző mintha még odaadóbban és még lendületesebben dirigált volna, a zeneakadémisták pedig igazán otthon érezték magukat az alma mater színpadán. Ráadásul a Vigadóénál lényegesen jobb akusztika is megtette a hatását. Bár nem teremtettek hazánkban olyan hagyományt,

[2] A hangversenyt a „Háborúban Feldúlt Tűzhelyeket Újrafelépítő Országos Bizottság" rendezte azon civilek megsegítésére, akik a visszavert orosz invázió következtében földönfutókká lettek a monarchia észak-keleti végében. Közreműködött a Budapesti Karénekegyesület és a Magyar Nők Karegyesülete. A Händel-tételeket Kovács Sándor kísérte zongorán.

[3] Neubauer Pál, *Hubay Jenő. Egy élet szimfóniája* (Budapest: Helikon Irodalmi K. F. T., én. [1942]), I. kötet, 189.

[4] Halmy Ferenc, „Hubay Jenő", in *Halmy Ferenc – Zipernovszky Mária: Hubay Jenő* (Budapest: Zeneműkiadó 1976), 92.

mint amely Angliában a *Messiás* Hallelujájához kapcsolódott, a közönség ezúttal sem várta meg a felállással a mű befejezését. Amint a *Pesti Hírlap* írta: *„Különösen a befejező himnusz, melyet Szikla mester hatalmas akkordokkal kísért az orgonán, elementáris hatású volt; a harangzúgásra fölkelt az egész hallgatóság és állva hallgatta nemzeti fohászunkat."*[5]

A következő évben a lipcsei Breitkopf und Härtel elvállalta a szimfónia kiadását. Klebelsberg Kunó államtitkár a nyáron közölte Hubayval, hogy a minisztérium hozzájárul a költségek utólagos fedezéséhez,[6] október végére pedig megérkezett a kiadóhoz Egon Franz von Fürstenberg–Stammheim gróf budapesti német főkonzul levele, miszerint II. Vilmos császár elfogadta a mű ajánlását. A levelet a *Pester Lloyd* 1916. december 23-án adta közre azzal a hírrel, hogy a kotta már meg is jelent. A kiadói levelezésből azonban tudjuk, hogy a nyomtatás legalább 1917. január végéig elhúzódott.[7]

A szimfóniával kapcsolatban a kritikusok egyetértettek abban, hogy *„Hubay legnagyobb szabású, leggazdagabb és legmesteribb alkotásáról"* van szó,[8] de ezzel csupán a mű *relatív* értékéről tájékoztattak. Szinte csak a sorok között olvasók számára, de mégis utaltak a darab alkalmi jellegének problematikájára, azaz hogy a költői program és a művészi mondanivaló nem kötődik-e túlságosan az előadás körülményeihez, Hubay alkotása több-e egy társadalmi esemény zenei kísérőjénél. Az ünnepi alkalom és a jótékony cél felülírt minden más szempontot, amint arra *Az Újság* december 2-i cikkének bevezetése is utalt: *„A nagy társadalmi események megszokott külső képét mutatta ma este a fővárosi Vigadó. Ragyogó szép hölgyek, előkelő urak, itt-ott egyenruha, vagy papi reverenda."* A kritikai megközelítések csupán a más művekkel történt összehasonlításokban kaphattak helyet. Hubay darabját a legtöbben Felix Weingartner *Aus ernster Zeit* című nyitánya[9] fölé helyezték, és elhatárolták az olyan, pusztán alkalminak tekintett művektől, mint Beethoven *Csataszimfónia*ja és Csajkovszkij *1812* nyitánya. Hammerschlag János, a *Pester Lloyd* kritikusa Berlioz *Gyász és diadal* című szimfóniájához (Grande symphonie funèbre et triomphale, 1840) és Brahms 1871-es *Triumphlied*jéhez hasonlította.

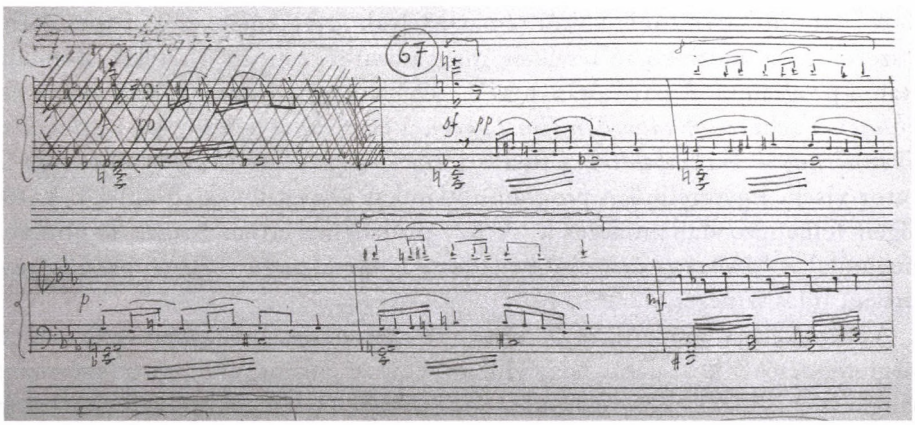
[5] *Pesti Hírlap* 1915. december 21.

[6] *„Értesítem Méltóságodat, hogy hajlandó vagyok legújabb symfoniája (Symfonia 1914) kiadási költségeinek fedezésére 2500 M összeget biztosítani, melyet a kiadvány megfelelő számú teljes példányának a vezetésem alatt álló miniszterium III. ügyosztályába annak idején való beszállítása után utalványozok. / Budapest, 1916. július hó 28. / A miniszter helyett / Klebelsberg / államtitkár."*

[7] A kiadó 1917. január 19-én azzal bíztatta Hubayt, hogy január végére elkészülnek, majd március 13-án tolmácsolta Fürstenberg gróf köszönetét a megküldött partitúráért.

[8] A *Pester Lloyd* írta 1915. december 2-án: *„Doch sei festgestellt, daß wir in dem neuen Werk eine der großzügigsten, reichsten, meisterlichsten Schöpfungen Hubays erkennen."*

[9] Weingartner a háború kezdetén komponálta alkalmi darabját, amelyet a Wiener Philharmoniker az 1914/15-ös koncertszezon első koncertjén mutatott be. Budapesten a hazai Filharmonikusok – *Aus schweren Zeiten / Válságos idő[k]ben* címmel – a következő év február 5-én adták elő, kevés sikerrel. Felháborította a magyarokat, hogy Weingartner – Hubayhoz hasonlóan – nemzeti dallamokat idézett művében (osztrák, német, francia és orosz himnusz), Erkel Himnuszát viszont mellőzte.



A *Rákóczi induló* megjelenése a szimfóniában (autográf zongorakivonat, OSZK).

Utóbbi művel összevetve érdekes párhuzamot jelent, hogy azt Brahms a francia–porosz háború győztesének, I. Vilmos császárnak dedikálta, Hubay pedig az uralkodó unokája, II. Vilmos nevét íratta a mű elejére. Amíg azonban a német mestert közismerten hazafiúi érzések vezették, addig Hubay – aki más ország állampolgára volt – inkább a mű előadását segítő, praktikus megfontolásoknak engedett.[10] Szimfóniája az ajánláson kívül egy idézet révén is közvetlenül kapcsolódik a német császár személyéhez. Az autográf partitúra belső címlapján olvasható: *„Motto: »Man drückt uns das Schwert in die Hand...«"* (Mottó: „Kezünkbe nyomják a kardot...")[11] – ez II. Vilmos híres, 1914. július 31-i beszédének részlete, amely annak idején bejárta a világsajtót.[12]

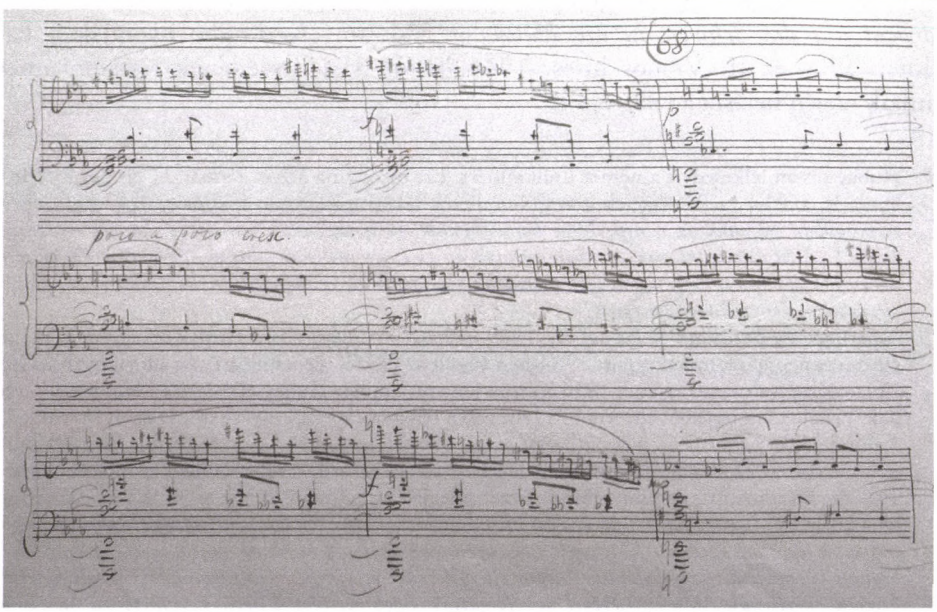
[10] Hubay sosem lelkesedett a német uralkodóért. Ezt bizonyítja 1896. január 21-én Bernből írott levele is, amelyben feleségének a svájci emberek iránti rokonszenvét fogalmazta meg: *„nekem mindjobban imponál ez a nép. Nem komédiáznak, nem játszanak színházat, hanem egyszerűen élnek.* [...] *Itt mindenki csak – ember, s annyit ér, amennyi szellemi s anyagi tőkéje van. Ez imponál nekem, főképp most, hogy nagy Németországban a császár oly retrograd irányban mozog s föl akarná eleveníteni a középkor hülyeségeit!"*

[11] A partitúrát a Breitkopf & Härtel cég 1939 májusában küldte vissza Hubay özvegyének, majd a szerzői zongorakivonattal együtt 1984-ben került az OSZK Zeneműtárának állományába. Címlapja utólag, valószínűleg csak 1916 nyarán készült, amikor Hubay elküldte a kéziratot a kiadónak. Feltehetően ugyanekkor írta be ceruzával a tételcímeket, jól olvasható, „rajzolt" betűkkel.

[12] A mindenkori háborús uszítók cinikussága mutatkozik meg ebben a beszédben is (Erste Balkonrede): a császár az általános mozgósítás bejelentésének euforikus pillanatában az önvédelemre és a békére hivatkozott a berlini Schloßplatzon megjelent, ujjongó tömeg előtt. A Pesti Napló így adta közre 1914. augusztus 2-án az első mondatokat: *„Nehéz óra következett ma el Németországra, frigyeink jogos önvédelemre kényszerítenek, kezünkbe nyomták kardunk markolatát. Még ez utolsó órában is remélem, hogy belátásra bírom ellenfeleinket és a békét fenntartom. Ha mégis kardunk kirepül hüvelyéből, Isten segítségével úgy forgatjuk, hogy becsülettel helyezhetjük vissza hüvelyébe. Megmutatjuk, ha kell, ellenségeinknek, mit jelent megtámadni Németországot."* A valóságban néhány nappal később Németország rohanta le a semleges Luxemburgot és Belgiumot.

A „háborús" szimfónia költői tematikájával, „cselekményével" kapcsolatban a szerző nem adott közre részletes magyarázatot, csupán a tételek alcímeivel utalt a programra. A partitúrában az 1. tétel *A nagy elhatározás (Der grosse Entschluss)*, a scherzo *A táborban (Im Lager)*, a lassú tétel a *Merengés – Álomképek (Erinnerung – Traumbilder)*, a finale a *Harc és győzelem (Kampf und Sieg)* feliratot viseli. Egyértelműen programutalásokat közvetítenek továbbá a 4. tétel végén felhangzó dallamidézetek. A 67. próbajelnél a hangszerek kánonjában megszólal a *Rákóczi induló* első két taktusa, egészhangú skálára épülő környezetben, lídes színezettel.

A század elején modernnek számító, vagy legalábbis annak szánt zenei hangzás megteremtéséhez hozzájárul, hogy Hubay két ütemenként váltogatja az egészhangú hangkészlet két lehetséges változatát. *C-d-e-fisz-gisz-b* hangokkal kezd, amit szabályos időközökben a *cisz*-re épülő komplementer skálára cserél, ezáltal érdekes hullámzást eredményezve. A *Rákóczi induló e* hangról indul, majd négy ütemmel a 68-as Ziffer előtt *b* kezdőhanggal csatlakozik hozzá az osztrák himnusz, a *Gott erhalte* kezdete, szintén elhangolva. Itt már hat ütemenként változik a „tonalitás", és a *Kaiserlied*-idézet harmadik elhangzásban már szekvenciálisan ismétlődik a második ütem (*a-g-f desz-esz*), hogy kitöltse a rendelkezésre álló időtartamot. Mindkét dallam jól hallható a zenekari letétben, a felismerhetőséghez hozzájárul az eredeti pregnáns ritmikai profil megőrzése is. Sőt az azonos típusú elhangolásnak köszönhetően utóbbi melódia szinte az előbbi augmentált változatának tűnik.

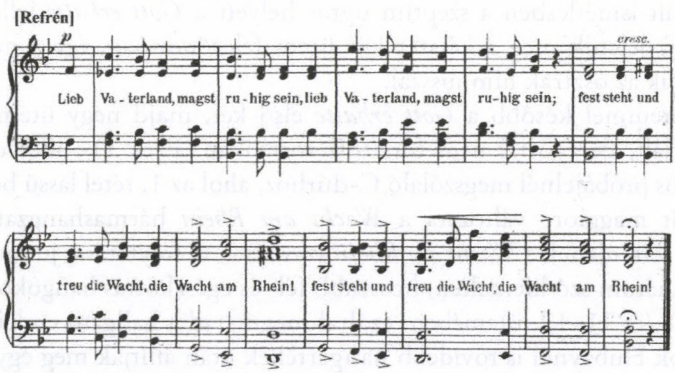


A *Rákóczi induló* és a *Gott erhalte* együttesen (autográf zongorakivonat).

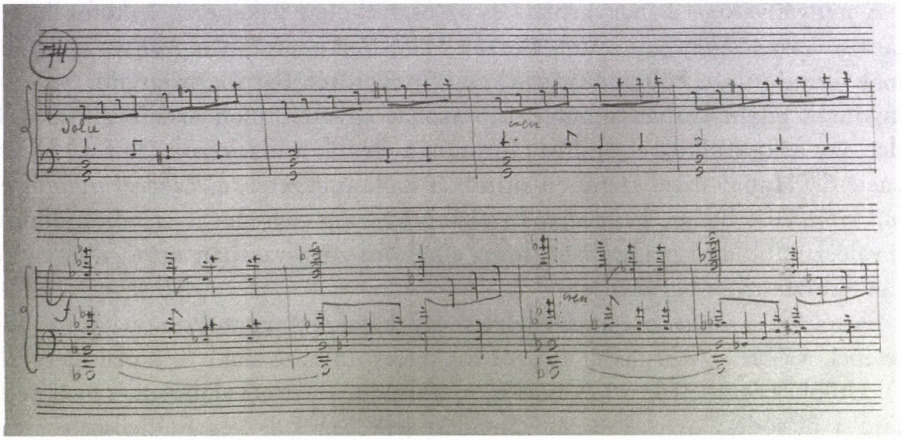
A nyilvánvalóan a magyarokat és az osztrákokat jelképező, kakofonikusnak szánt szakasz rokonságot mutat Bartók 1904-ben bemutatott *Kossuth szimfóniá*jának (szimfonikus költeményének) csatajelenetével. Bartók programja, amely az elnyomók elleni szabadságharcot ábrázolja, egyértelműen szembeállítja a két felet, így az osztrákok eltorzított himnusza elválik a magyarok „kuruc"-kvartos zenéjétől. Hubay ezzel szemben mindkét dallamidézetet, a *Rákóczi indulót* és a *Gott erhaltét* is lídesre hangolja. Ez akár a két nép egységét is szimbolizálhatná, de valószínűbb az a magyarázat, hogy a háború zűrzavarában mindenkit egyformán eltorzít az embertelenség.

Bartóknál a *Rákóczi induló* helyett egy karakterében rokon magyaros téma szerepel, a *Gott erhalte* pedig először kis terces, minore alakban szólal meg (295. ü.). Utóbbi fríges (310. ü.) és más transzformált, torzított alakokat is magára ölt, majd a második, osztrák–orosz támadást jelképezve 1-2-es modellskála szerint változik meg (*cisz-disz-e-disz / g-fisz-e-Hisz-cisz,* 393. ü.). Végül a Habsburgok diadalának pillanatában az osztrák himnusz fff dinamikával szólal meg a trombiták uralta fúvóskaron (*b-c'-d'-c' / e'-d'-c'-asz-b;* 408. ü.). Figyelemre méltó, hogy ez ritmikájában és abszolút magasságában is hangról hangra megegyezik Hubay egészhangú változatával. Mintha a „háborús" szimfónia ott folytatná a jelenetet, ahol Bartók a *Kossuth*ban abbahagyta, magától értődően a magyarok bukásának ábrázolása nélkül. Hubay és Bartók magyar motívumának is van egy lényeges közös vonása: a tetőponton mindkettőt egyformán elnyeli a káosz az ellenpontul szolgáló osztrák dallammal együtt.

Hubay darabjának zárótételében, néhány perccel az említett szakaszt követően, ismét elhangzik a *Rákóczi induló,* és szintén indulóként, diadalmasan tér vissza a teljes mű kezdőtémája. A kódában új idézet jelenik meg, amely a magyarok és osztrákok után a németeket szimbolizálja. Ez a 19. századi hazafias dallam, a *Wacht am Rhein* (Őrség a Rajnánál), amelynek Hubay nem a kezdetét, hanem refrénje első négy ütemét használta fel.



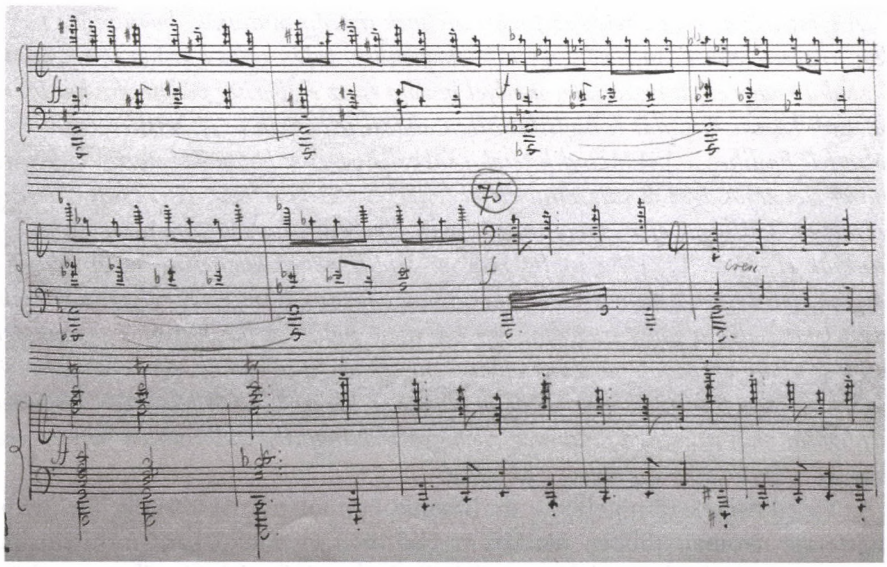
A *Wacht am Rhein* refrénje 19. századi kórusletétben.



A *Wacht am Rhein* idézet a szimfóniában (autográf zongorakivonat).

A dal keletkezése az 1840-es rajnai krízisre vezethető vissza, amikor a Rajnától nyugatra eső német területek hovatartozása ismét napirendre került. Max Schneckenburger ekkor írott költeménye és első megzenésítése még nem keltett különösebb visszhangot, Karl Wilhelm krefeldi zeneigazgató 1854-es feldolgozása viszont elsöprő sikert aratott. Utóbbit Vilmos porosz herceg, a későbbi császár ezüstlakodalmán adták elő, majd a dalárünnepek állandó műsorszáma lett. Az 1870–71-es francia–porosz háború idején szinte nemzeti himnuszként énekelték. Az I. világháború kitörésekor, amikor a németek nyugaton újra azonos ellenséggel néztek szembe, a *Wacht am Rhein* ismét nagyon népszerű lett. Hubay jól felismerhető jelképként használta fel szimfóniájában, de a korabeli elhangzásokkal ellentétben nem társított hozzá indulókaraktert. A hármashangzat-felbontásokra épülő indítás helyett a refrén kezdetét (*Lieb Vaterland, magst ruhig sein*) idézte, amely lehetőséget adott a legato játszott, „dolce" megszólaltatásra. Az *esz* hangról induló transzformált ismétlésben a szeptim ugrás helyett a *Gott erhalte* jellegzetes nagy szextje (*b-g'*) jelenik meg a kétszer két ütem felezőpontján, így a német dallam összemosódik az osztrák himnusszal.

Nyolc ütemmel később a *Gott erhalte* első két, majd négy üteme tér vissza, enyhén variált, de ezúttal nem torzított formában. Ezek D-, illetve Desz-dúrja vezet a 75-ös próbajelnél megszólaló C-dúrhoz, ahol az 1. tétel lassú bevezetésének megdicsőült maggiore változata a *Wacht am Rhein* hármashangzat-felbontásos kezdetét és refrénjének a *Wacht am Rhein* szavakra eső folytatását juttatja eszünkbe. A dalban a három szó kiemelten, hosszabb fél- és egészkottás hangokon szólal meg a refrén 7–8. és 11–12. ütemében, ezáltal megmarad a hallgató emlékezetében. A *c-d-e* hangok Hubaynál is rövidebb hangértékek után állítják meg egy pillanatra a zenei folyamatot. Nyilvánvalóan a véletlennek köszönhető, hogy ugyanezek a hangok a *Gott erhalte* és a magyar *Himnusz* kezdetére is rímelnek (a *Wacht am*



A *Gott erhalte* és az 1. tétel kezdetének visszatérése a mű végén (autográf zongorakivonat).

Rhein vége pedig a *Himnusz* második, ellentétes irányú motívumára), az viszont a komponista döntésének köszönhető, hogy az említett szakasz többszörösen is előkészíti Erkel nemzeti fohászának diadalmas elhangzását. Az első nyolc ütemet C-dúrban, változatlanul halljuk a teljes zenekar fortissimójában, majd Hubay továbbszövi a dallamot. Talán jelképes értelmű, hogy a „rebellis" *Rákóczi induló* zenéje itt már nem tér vissza, hanem Hubay azt a teljes nemzet egységét szimbolizáló melódiával helyettesíti és ezzel zárja szimfóniáját.[13]

A kritikusok és az ismertetőfüzetek írói próbálták megfejteni a mű költői programját, de a találgatások mellett többnyire arra a következtetésre jutottak, hogy abszolút zeneként értelmezhető, hagyományos négytételes szimfóniával van dolguk. Amint említettük, a fenti dallamidézeteken és tipikus mozgásformákhoz kapcsolható zenei karaktereken (tánc, merengés, harc) túl a szerző csupán a tételek alcímeivel utalt a programra. Így az értelmezési kísérleteknek alig lehetett több valós kiindulópontja, mint amennyi az *Eroica* esetében rendelkezésre áll. Példaként Lichtenberg Emil programmagyarázatát idézzük az ősbemutató műsorfüzetéből, előrebocsátva, hogy az író saját bevallása szerint is csupán *„subjektiv benyomás"*-ait vetette papírra.

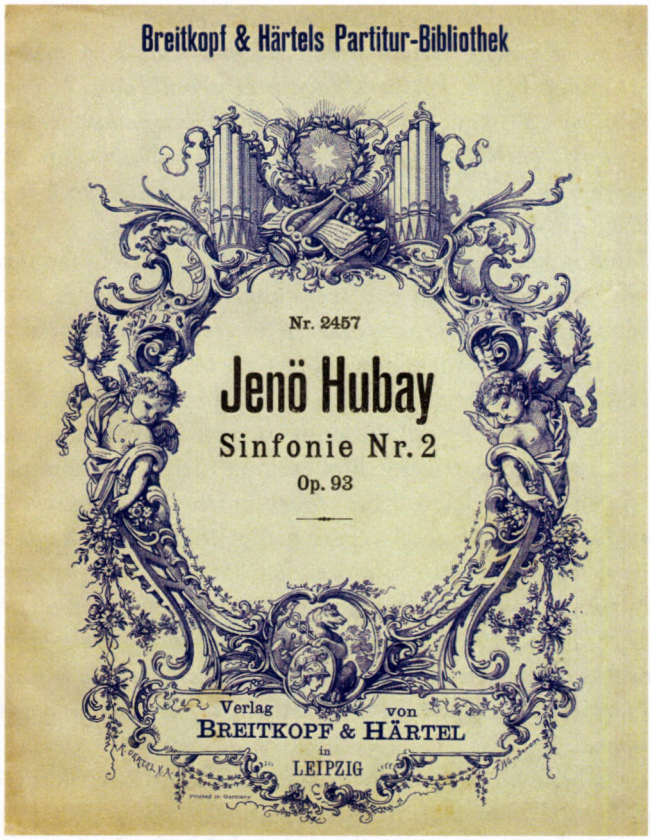
[13] Erkel Himnusza a 19. század utolsó harmadára nyerte el mai szerepét, és az országgyűlés 1903. augusztus 20-i hatállyal kívánta hivatalos nemzeti himnusszá nyilvánítani. Ez de facto megtörtént és azóta is érvényben van, a javaslat viszont de jure csak 1989-ben emelkedett jogerőre, mivel a király annak idején nem írta alá a törvényt.

„A symphonia egyes tételeihez fűzött alcímek tisztán mutatják, hogy műve megírásakor a szerző lelki szemei előtt egy hős lebegett, aki talán egész Európa sorsát döntötte el azzal a »nagy elhatározással«, mellyel hazája és az emberiség védelmére kardot rántott. Erő, büszke öntudat és hajlíthatatlan akarat jellemzik [...], *természete a melancholia felé hajlik.* [...] *A második tétel a táborba vezet és katonáink tobzódó jókedvét, a harci élet zajosságát és százszínű életét festi.* [...] *A következő tétel címe: Merengés, álomképek. Csillagos éjen, nagy magányban elpihen a harcos; álmában tarka képek vonulnak el előtte.* [...] *Az utolsó rész az óriási, döntő küzdelem képét adja.* [...] *Magunk előtt látjuk küzdő testvéreinket, velük vagyunk a veszély és izgalom perceiben. Aztán lejátszódik a nagy tragédia: egy hős dicső halála a hazáért és a szabadságért. Újabb és újabb epizódok tárulnak elénk; ismerős trombitariadók, nemzeti dalok töredékei ütik meg fülünket, míg végül a khaoszon keresztültörve felharsan a győzelmi symphonia, mely az »Isten áldd meg a magyart« hangjaiba kulminálva jelzi az eszme diadalát és koronázza a gyönyörű alkotást."*

Az újságkritikák tömörebben, de hasonló gondolatokat közöltek, Lichtenberg ismertetője nyomán többen utaltak az első tétel visszatérő kard-motívumára és arra, hogy a szimfónia egy hős portréját ábrázolja. A fentiek fényében arra következtethetnék, hogy Hubayt a háború eseményei inspirálták, és amint azt a kortársak gondolták, 1914–15-ben lelkesedése ragadtatta szimfónia komponálására. A műre vonatkozó egyetlen ismert szerzői megnyilatkozás, egy két évtizeddel későbbi Hubay-levél utalása egybecseng ugyan a kritikusok által feltételezett programmal, de Hubay a témát az *Eroica* vagy a *Heldenleben* általánosabb szintjére emelte: *„Minden művészileg kiforrott munkámon igyekeztem, mint legmagasztosabb törvényt, a szabadságot hirdetni, akár egy hőst jelenítettem meg a II. szimfóniámban, vagy Petőfi-szimfóniámban a szabadság nagyszerű dalnokát, akár a Dante-ban a szerelem, vagy a »Karenina Annában« az utolsó, a kivezető útért való küzdelmet!"*[14]

A fennmaradt dokumentumok alapján azonban nyilvánvaló, hogy Hubay sohasem lelkesedett a háborúért, a hazafiúi érzések és a nemzetet érintő konfliktusok sosem vezették arra, hogy a harcban keressen megoldást, sőt arra sem, hogy azt mások részéről helyeselje. Annyiban persze realista volt, hogy a meglévő háborús helyzetben ne a vereségben vagy a feltétel nélküli megadásban, hanem honfitársai győzelmében lássa a kiutat. A mindennapi életben a lehető legtávolabb állt tőle bármiféle agresszivitás, a művészet síkján azonban nem kerülhette meg a történelmi eseményekre vonatkozó reflexiókat. Ugyanúgy nem kívánt fegyveres harcra buzdítani zenéjével, mint Haydn a *Missa in tempore belli*vel. Már a szimfónia címválasztása is árulkodó: a „háborús" jelző nem több ragadványnévnél és feltehetően

[14] *„Volt növendékének írta tengerentúlra"* megjegyzéssel közli Hubay Cebrian Andor, *Apám, Hubay Jenő. Egy nagy művész élete – történelmi háttérrel* (Budapest: Ariadne, 1992), 198. A levél tartalmából az 1934–35-ös időpont valószínűsíthető, a címzett pedig Ormándy Jenő lehetett, akivel Hubay akkoriban számos levelet váltott, és aki 1935–36-ban Budapesten, New-Yorkban, Philadelphiában és Minneapolisban dirigálta a szimfónia zárótételét mint önálló szimfonikus költeményt.



nem a szerzőtől származik. 1914-ben *Szimfónia 1914*-nek készült, majd az idő múlásának köszönhetően a bemutatóra *Szimfónia 1914–15* lett a hivatalos elnevezése. Az 1916-ban Breitkopf & Härtelnek elküldött autográf partitúrán *Sinfonie 1914* áll, és ez szerepelhetett az 1917-es copyrighttal megjelent kiadványon is (az első kiadásból nincs hozzáférhető példány, az átnevezés viszont jól követhető a kiadói szerződésekben[15]).

1922-ben Hubay revideálta a darabot, és a címe *II. szimfónia* (Sinfonie Nr. 2) lett. Breitkopf & Härtel 1925 körül jelentette meg a partitúrát, a dedikáció elhagyásával és a revízióra vonatkozó utalás nélkül. Ezt követően a szerző szinte mindig így hivatkozott a műre, de kivételesen, azonosításként a korábban elterjedt „köznyelvi" elnevezést is használta. Így tett például 1923-ban egykori tanítványának,

[15] A kiadó 1916. augusztus 5-én küldött első szerződés-tervezetében a *„Kriegs-Symphonie 1914/1915 für Orchester"* cím szerepel, amelyet Hubay áthúzással *„Symphonie 1914 für Orchester"*-re javított. A végleges szerződésben és a nyomtatott szólamanyagban *„Sinfonie 1914 für Orchester"*, illetve *„Sinfonie 1914"* olvasható.

Rubinstein Ernának írott levelében: *„Háborús szimfóniámat a Bécsi* [recte: budapesti] *filharmonikusok vezetésem alatt január 22-én előadták. A műnek épp oly nagy sikere volt, mint annak idején, amikor Maga is közreműködött. Megjegyzem, hogy a végét átdolgoztam, csak a Simfoniának a motívumait használtam fel a nemzeti dallamok kihagyásával. Most tehát a művet mindenütt lehet előadni mint modern szimfóniát. Roppant örvendenék, ha keresztül tudná vinni Mengelbergnél, hogy Hollandiában műsorra tűzze e művemet."*[16]

A szimfóniának alkalmi jelleget kölcsönző idézeteket Hubay tehát ugyanúgy eltávolította, ahogy a történelmi eseményekhez köthető címet is megváltoztatta.[17] Nem a háborúval kapcsolatos véleményét revideálta, hanem „aktualizálta" a darabot az előadhatóság érdekében, ahogy annak idején – némi megalkuvás árán – elfogadta a siker beneficiumait is. Ha pedig megvizsgáljuk különféle megnyilatkozásait, biztosak lehetünk benne, hogy korábban sem rokonszenvezett a háborúval. Az autográf partitúra datálásaihoz fűzött kommentárok is ezt támasztják alá. Az első tétel elejére írta: *„Megkezdtem / a borzalmas (1914) év október / havának 11ik napján"*, a tétel végére pedig: *„Bevégeztem a borzalmas háború idején 1915. jan. 7én."* Hasonló kifejezéseket használt 1914 októberében megkezdett jegyzetfüzetében is az új fejezetekhez írt megjegyzéseiben. A füzet elején ez áll: *„1914. / A borzalmas világháború esztendőjének Xik hónapjában."* Majd így indította a következő éveket: *„1915. / a borzalmas háború tetőpontján!" „1916. / és még mindig tart ez az iszonyat!" „1917. / A rémes, fertelmes világháború remélhetőleg utolsó évében."*

Hubay már a háború kitörésekor megsejtette a várható következményeket. Góth Sándornak, az *Anna Karenina* című operája librettistájának írta 1914. augusztus 8-án, amikor még alig dörrent puskalövés (az első hadműveletek néhány nappal korábban kezdődtek meg a német–belga határon): *„Én egyénileg szeretném remélni a jót – el vagyok azonban sajnos készülve a legrosszabbra. Még ha a németek és velük mi is, győzelmet aratunk, akkor is csak undort kelt bennem mindaz, amit most olvasnom, látnom és tapasztalnom kell! Ember ember ellen, s ha csak ez volna, de a kultúra vívmányait is örömmel, vad kéjjel bombázzák le és teszik tönkre. Ha – mondom – minden »jól« végződne is reánk nézve, én mégis csak zokoghatnék és velem együtt minden kultúrember... Minden országban egy pár eszeveszett soviniszta, nacionalista, féktelenül ambiciózus gazember irányítja s vezeti félre az embereket, s taszítja a végromlásba!"*[18]

A számos hasonló levélidézet közül kettőt emelek ki. Feleségének, gróf Cebrian Rózának írta 1916. augusztus 22-én: *„végre talán megszabadulunk ettől a borzalmas és infámis, gaz s cudar háborútól. Minden igazság megszűnt s minden gazság triumfál.*

[16] Hubay levele Rubinstein Ernának, 1923. február 4. Budapest (gépiratos másolat a szerző hagyatékában).

[17] Nem komponálta újra a finale végét, csupán a dallamok jellegzetes fordulatait változtatta meg, így azok felismerhetetlenné váltak.

[18] Gépiratos levélmásolat a szerző hagyatékában.

Bárhogy – csak vége legyen. Minden jobb emberi érzés föllázad a mostani borzalmas hazugságok s iszonyatos gazságok ellen!"[19] Szintén feleségének címezte e sorokat 1918 körül: *„Istenem, mikor lesz vége ezeknek a rettenetes időknek, melyeket sokan a »Nagy Időknek« neveznek, mint például a jó Koessler vagy a zseniális Dohnányi nevezték – egy jó ebéd elfogyasztása közben. De mit szólnak ezekhez a »Nagy Időkhöz« a megcsonkítottak, az özvegyek és árvák, a halottak jeltelen tömegsírokban, és mit fog az egész ország, a nemzet szólni, amikor bekövetkezik az elkerülhetetlen összeomlás? Honvédeink és magyar katonáink hősiesen küzdenek minden harctéren. Az ember csak a legnagyobb bámulattal s csudálattal adózhat nekik, de mit ér mindez, amikor az ország színe-java pusztul, és ezzel a nemzet a romlásba zuhan!"*[20]

Hubay még a háború tetőpontján szembekerült fiával, Andorral, aki 17 és fél évesen szeretett volna katonának állni, valamint feleségével, aki a kötelesség parancsára hivatkozott fia oldalán. Amikor Andort a kiképzést követően, 1917 februárjában a frontra vezényelték és a búcsú után becsukódott mögötte az ajtó, apja összeesett és idegösszeroppanása miatt hetekig nem tudott lábra állni.

1914–15-ben Hubay aligha gondolta, hogy néhány évvel később fia is részese lehet a harcoknak, sőt felmerül a gyanú, hogy a *Háborús szimfónia* komponálása idején nem is sejthette, hogy lesz egyáltalán világháború. Az autográf partitúra bejegyzései ugyanis – 1914 októberétől 1915. július 13-ig – nem a komponálás, hanem a hangszerelés dátumait rögzítik, a fennmaradt zongoraváltozat pedig utólag készített kivonat, nem pedig fogalmazvány.

A Hubay-irodalomban elkerülte a figyelmet az a tény, hogy az op. 93-as *„Symphonie No. 2. pour grand Orchestre"* már szerepelt Haraszti Emil 1913 elején, azaz másfél évvel a háború kitörése előtt megjelent monográfiájának műjegyzékében, 1906-os dátummal.[21] A műről említés történik egy 1909-es, feleségéhez írott ostendei levélben is, miszerint a szerző a nyári pihenés alatt többek között a szimfóniáján kívánt dolgozni.[22] Arra is gyanakodhatnánk, hogy ekkor még csupán tervről volt szó, de a források jóval többre és korábbi időpontra engednek következtetni.

Az 1904. júniusi *Musikliterarische Blaetter* például Hubayról szóló cikkében részletes műjegyzéket közölt, utolsóként az op. 93-as 2. szimfóniával (*„Sinfonie Nr. 2. pour grand Orchestre"*). A lista 1903-as állapotot tükröz, mivel nem említ 1904-ben már bizonyítottan létező műveket. Kerner István 1903 júliusában Hubayhoz írott levele pedig azt erősíti meg, hogy a 93-as opusz komponálása már ekkor előre haladott állapotban lehetett: *„Nagyon örülök symphoniádnak s kérlek, küldd el nekem partitúráját mielőbb."*[23]

[19] Közli Hubay Cebrian, *Apám, Hubay Jenő...*, 133.
[20] Uo., 134.
[21] Haraszti Emil, *Hubay Jenő élete és munkái* (Budapest: Singer és Wolfner, 1913), 202.
[22] Ostende 1909. augusztus 14. *„Itt van a szimfóniám, az etüdök, a* [Milói] *Venus, – semmit sem csinálhattam eddig... nem jutok semmihez."*
[23] Kerner István karmester levele Hubay Jenőnek, 1903. július 19.

Hubay számára inspirációul szolgálhatott Dohnányi Ernő 1903. január 7-én bemutatott d-moll szimfóniája, melynek előadásában koncertmesterként működött közre. Naplója szerint valósággal lelkesedett az ifjú darabjáért, amint írta: *„Soha fiatal ismeretlen ember műve ekkora benyomást reám nem tett mint e mű."* A sajtó dicséretei (miszerint Dohnányi teremti meg a magyar műzenét) pedig ugyanúgy kihívást jelentettek a már ismert művésznek, mint a zeneakadémista Bartók Bélának, aki néhány hónap múlva a *Kossuth* írásába kezdett. Vikárius László szerint *„az 1903-ban komponált* Kossuth, *amely műfajában Richard Straussra hivatkozik, valójában a nemzeti szimfonizmust kívánja megteremteni, mégpedig talán hangsúlyozottan is: Dohnányi helyett.* [...] *Bartók azt próbálta megvalósítani, amit szerinte Dohnányi nem tudott. Eredeti kívánt lenni, újszerű és magyar."*[24] Bartók így írt édesanyjának 1903. január 9-én: *„A Dohnányi szimfónia nagyszeruen hangzik. Ő maga kiválóan dirigálta. Ünnepeltük is nagyban. A csütörtöki Esti Ujság-ban vezércikk jelent meg ezzel a cimmel: Dohnányi Ernő. Kern Aurél sugalmazásából. Abban azonban a jó úr nagyon téved, hogy Dohnányi teremti meg a magyar műzenét. Esze ágában sincs. Szimfóniájának is csak a II. tétele magyaros, az elsőre még rá lehet fogni ezt a 3 utolsóra éppen nem."*[25]

Hubay reakciója a Dohnányi-mű bemutatója után kísértetiesen egybecseng Bartókéval. Naplójába írta január 8-án: *„A lapok mind hozsannával üdvözlik Dohnányi szimfoniáját. Végre megjött a »messiás« a magyar zene megteremtője. A szimfoniájának második tétele tényleg egy kissé magyaros – s milyen örömmel és hálával konstatálják ezek a jó zeneitészeink! Persze jó régi mód szerint, annak örömében hogy van egy uj tehetséges zseniális emberünk, rögtön rúgtak egy jó nagyot a többieken, a kik 30 év óta itt küzdenek és küszködnek ugyancsak a magyar zeneművészet fölvirágozása érdekében. Semmi sem volt eddig magyar* [...], *írja a jó Kern Aurél az Esti Ujságban. Csak sallang, modor, külsőség. Dohnányié az érdem. Igazán nemes sorok, s nemes intentio szüleménye! Nyomorult gazemberek ti! Ha tőletek függne ugyancsak nem volna és nem lenne magyar zene soha. Dohnányit az Isten éltesse és tartsa meg. De mentse meg ezektől a jó barátoktól."*

Elképzelhető, hogy Bartókkal egy időben – éppen akkor, amikor rendszeres kapcsolatban voltak egymással – Hubay is egy magyar hős portréját kívánta zenébe önteni, szintén magyaros motívumok és a *Gott erhalte* szembeállításával. Nem tudjuk, hogy ekkor mennyi készült el a 2. szimfóniából, és arra sincs adatunk, hogy hatottak-e egymásra Bartókkal (ezt – eltérő okokból – talán még maguknak sem vallották volna be). A párhuzamok mindenesetre elgondolkodtatók, és talán többet jelentenek a puszta véletlennél.

A hazafias lelkesedés hulláma 1903-ban Hubayt is magával ragadta, szeptember 18-án feleségéhez címzett levelében hasonló szavakkal kommentálta a politikai eseményeket, mint amelyeket a napokban Bartók írt édesanyjának: *„Buda-*

[24] Vikárius László, *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában* (Pécs: Jelenkor Kiadó, 1999), 83–84.

[25] *Bartók Béla családi levelei*, szerk. Ifj. Bartók Béla (Budapest: Zeneműkiadó, 1981), 81.

pesten óriási a fölháborodás és izgatottság a királyi, illetőleg császári hadiparancs miatt. Végre a liberális párt is fölszisszent. Az ember nem tudja, mi lesz a vége ennek. Borzasztó hülye, gaz és aljas politikát követnek Bécsben s végre mégis a Habsburgok bukásához fog vezetni. Minden szava a proklamáczió 2ik részének alkotmányellenes, törvénysértő és bontó, azonkívül hivatva van, hogy minden igaz magyar vérét az arczába kergesse."

Ezek a gondolatok motiválták Hubayt 1904-ben a *Lavotta szerelme* című opera (op. 96) írására, valamint 1903–1904-ben Endrődi Sándor kuruc dalainak és Rákóczi himnuszának vegyes- és férfikari megzenésítésére.[26] Utóbbi darabok II. Rákóczi Ferenc hamvainak hazahozatalához és 1906-os kassai újratemetéséhez kapcsolódnak, amelynek terve már 1903-ban közfigyelmet keltett, és amelyről a politikai pártok 1904. március 10-én egyeztek meg egy látványos parlamenti jelenetben. A kórusciklusok és a Hubay-szimfónia tematikus rokonságára utal az is, hogy előbbiek tételcímei párhuzamba állíthatóak utóbbi programot jelző alcímeivel.[27]

A zenekari mű 93-as opusz száma arra enged következtetni, hogy komponálása az említett műveknél (op. 94, 96, 97 és 98) valamivel korábbra, vagy legalábbis azonos időszakra vezethető vissza. Hubay többnyire már az alkotás során számot adott a műveinek, és a megjelenésre sem kellett egy-két évnél többet várnia, így e kétféle információ segíti a datálást. Az 1902–1903 körüli keletkezési időpont az előző évek kompozícióival összevetve is valószínűsíthető: a *Perpetuum mobile* (op. 88) 1899-ben, a 2. hegedűverseny (op. 90) 1900–1901 körül készült, utóbbit a szerző 1901. december 20-án mutatta be a Zeneakadémia tanári hangversenyén, Bartók Bélával a zongoránál. A *Simon Judit* melodráma átdolgozott változatát (op. 91) Jászai Mari és Hubay adta elő zárt körben 1903. január 16-án, február 23-án pedig Hubay recitálta Bartók kíséretével. Majd következő műsorszámként Hubayné, Hubay és Bartók az *Ugy -e Jani* című dalt (op. 92) mutatta be. Hubay és Bartók a próbák miatt többször találkoztak, talán rokon politikai nézeteikről és készülő műveikről is váltottak néhány szót, éppen a *Kossuth* és a „háborús" szimfónia fogantatásának idején.

Hubay hőse azonban nem Kossuth, hanem II. Rákóczi Ferenc lehetett. A kurucos tematikájú kórusművek mellett *Rákóczi* címmel opera komponálásába is kezdett Telekes Béla szövegére, és nem véletlen, hogy szimfóniája csatajelenetében éppen a *Rákóczi induló* került kontrapunktikus viszonyba az osztrák himnusszal.

[26] *Öt vegyeskar Endrődi Sándor kuruc dalaira,* op. 94 (1903–4); *Három kuruc nóta* férfikarra, Endrődi Sándor verseire, op. 97 (1903); *Rákóczi himnusz. Kárpát fölött csillagos mán... Kurucz nóta Endrődi Sándortól,* vegyes-, gyermek- vagy férfikarra zongora vagy zenekari kísérettel, vagy énekhangra zongorakísérettel és tárogató szólóval, op. 98 (ca. 1903–4). A *Rákóczi himnusz* szólóváltozatát Sándor Erzsi 1905. április 17-én énekelte a Budai Zeneiskola hangversenyén, de az ősbemutatóra korábban is sor kerülhetett.

[27] Op. 94: 1. Legenda, 2. Alvó tábor, 3. Mi dobog, mi zokog? 4. Odafenn csillagos... 5. Stella maris („*Gyászba borult egek...*"); op. 97: 1. Alvó tábor, 2. Dunántúl, 3. Rajta kuruc.

Nem tudjuk, legfeljebb csak feltételezhetjük, hogy művében már 1903-ban szerepeltek a nemzeti dallamok. Az viszont bizonyos, hogy magyar *Heldenleben*je befejezéséhez, átdolgozásához és bemutatásához megfelelő alkalom kínálkozott számára egy évtizeddel később, az aktualizált *Sinfonie 1914* címmel.

A háborúról alkotott véleményét, már valóban a „nagy idők" folyamán, Hubay két másik kompozíciójában fogalmazta meg, két lehetséges hozzáállást mutatva. Mindössze tizenegy nappal az op. 93 hangszerelésének befejezését követően, 1915. július 24-én látott hozzá a *Biedermeyer szvit* (op. 116) partitúrájához, tehát a fogalmazványnak részben még az előző mű munkájával párhuzamosan kellett készülnie. A fiatalkori (op. 26) és a „háborús" szimfónia mellett ez Hubay egyetlen műve, amelyben csak zenekar szerepel, és egyike annak a mindössze négy-öt alkotásának, amely az 1914 nyarát követő hat évben keletkezett. Nem tudunk semmilyen külső indíttatásról, felkérésről vagy alkalomról, melynek nyomán ez a Hubay életművében egymagában álló mű készülhetett.[28] Miközben tapintható közelségbe került a háborúval (szalatnai kastélyukban hadikórházat rendeztek be és Hubayné Budapesten is rendszeresen végzett önkéntes ápolónői munkát), a harcok elhúzódása pedig már-már a fiait is fenyegette, a zeneszerző az öldöklés és a borzalmak elől itt mintha az otthon biztonságában keresett volna menekülési lehetőséget. A második fiának, a 15 éves Tibornak dedikált darab egyszerű dallamossága, világos hangszerelése és hangulatos, kissé szentimentális zenéje nem vesz tudomást arról, ami a külvilágban történik. Erről árulkodnak a programra utaló tételcímek: I. *Tavaszi reggel – Első találkozás;* II. *A nagymamánál;* III. *Az alkony édes órája;* IV. *A virágos réten – Tánc – Zivatar – Egybeforrt szívek.*

A másik, nagyobb szabású és sokkal jelentősebb művében Hubay aktívan állást foglalt a háború ellen, a béke érdekében. 1915. december végén a *Pester Lloyd*ban olvasta Romain Rolland békehimnuszát, az *Ara pacis*t, és azonnal elhatározta, hogy azonos címmel szimfonikus kantátát ír a szövegre (op. 114).[29] Magnum opusának befejezéshez több mint két évtizedre volt szüksége, mivel azt évfordulós felkérésekre készült oratorikus szimfóniák és operabemutatók sokrétű feladatai hátráltatták (*Dante-* és *Petőfi-szimfónia* 1921-ben, illetve 1923-ban, valamint az *Anna Karenina, Az álarc, Az önző óriás* és *A milói Vénusz* előadatása).

[28] Hubaynál szinte mindig jól látható, mi állt a művek keletkezése mögött: tevékenységéből és környezetéből adódó elvárásoknak tett eleget (hegedűdarabok, dalok, az Országos Dalárszövetség karnagyaként kórusművek), valamely magánéleti vagy társadalmi alkalomhoz kapcsolódott (gyakran felkérés nyomán) vagy fiatalkori álmát beteljesítve operaszerzőként próbálta elismertetni magát. A reprezentatív műfajú szimfóniák komponálását a magyar műzene megteremtésének szándéka is indokolhatta, viszont a *Biedermeyer szvit* egyik kategóriába sem illik.

[29] Rolland a háború első heteiben, 1914. augusztus 15–25. között írta pacifista versét, amely a *Journal de Genève* 1915 karácsonyi számában jelent meg. A *Pester Lloyd* néhány nappal később közölte német fordításban. Hubay a francia nyelvű változatot zenésítette meg, de amint a mű vázlatai mutatják, a komponálás megkezdésével nem várta meg, hogy Svájcból megérkezzen Rolland eredeti szövege. Erről tanúskodik egy 1916. január 8-i datálású, *„Der Chaos des Weltkrieges"* felirattal ellátott autográf kézirat, amely a későbbi 2. tétel *„Le chaos de la guerre"* első megfogalmazását tartalmazza (OSZK Zeneműtár).

Évről évre újabb híradások jelentek meg a sajtóban a *„Békeszimfónia"* komponálásáról, a Népszövetség hágai, majd genfi palotájának avatásához, illetve tervezett bécsi és budapesti bemutatókhoz kapcsolódóan. Az újabb világháború felé közeledve valamennyi kezdeményezés meghiúsult, a béke témája pedig mintha egyre inkább aktualitását vesztette volna a nemzetközi politikai légkörben. Hubay néhány héttel a halála előtt, 1937 elején fejezte be az *Ara pacis*t. A *Háborús szimfónia* hősének elhatározása, táncos jókedve, elmerengése és diadala után – reflexióként és tematikailag mintegy folytatásként – zenébe öntötte a háború szörnyűségeit, a temetés fájdalmát és végül az újrakezdés örömét és reménységét. Egy újabb világégés küszöbén, szinte gyermeki naivitással, *ezt* szánta örökül, a háború szimfóniája helyett a béke szimfóniáját.[30]

XII. Finale

Des brins d'osier des siècles,
ma Paix tisse son nid.
Répands sur nous ton baume et berce nos douleurs!
Elles passeront et nous.
Toi seule es éternelle, divine Paix!

(Romain Rolland)

Zöld fűzfavesszők szálaiból fond meg,
ó isteni Béke, fészkedet.
Altasd a bút és csillapítsd a könnyek árját,
minden elmúl és elhal,
csak Te vagy örök, isteni Béke!

(Lichtenberg Emil fordítása)

[30] Többszöri kísérlet után 1943-ban műsorra tűzték a darabot, de a hatóságok a „destruktívnak" minősített szövegre hivatkozva betiltották az előadást. Az ősbemutatóra hat évtizeddel később, 2000. szeptember 21-én került sor a Zeneakadémián, Kolonits Klára, Meláth Andrea és Massányi Viktor szólójával, a Magyar Rádió zenekarának, énekkarának és gyermekkarának közreműködésével, Kovács László vezényletével.

LÁSZLÓ GOMBOS

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

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

KORODY P. ISTVÁN*

Münchenből importált cantus firmusok Bartók „Dolgozataiban"

A Budapesti Bartók Archívumban őrzik Bartók Béla „Dolgozatait". A háromrészes gyűjtemény kórusgyakorlatokat, fúgákat, kánonokat, formatan-gyakorlatokat, invenciókat, zongora- és dalváltozatokat, valamint ellenpont-feladatmegoldásokat tartalmaz. Írásunkban az utóbbiakkal foglalkozunk. Dille professzor a „Dolgozatoknak" ezt a területét nem vizsgálta, ő a hangszeres művekkel foglalkozott főleg formatani szempontból, illetve a dalokat és kórusgyakorlatokat elemezte.[1] Behatóan foglalkozott ugyanakkor a „Dolgozatokkal" Wilheim András.[2] Véleménye szerint a századfordulóra problematikussá vált, hogy a zeneintézetekben végzett zeneszerzői gyakorlatokat a szerző egyéni kompozícióiban már nem tudta felhasználni, mert a feladatok zenei nyelve és a kor zenéje élesen elvált egymástól. Felhívta a figyelmet Rheinberger és Kistler pedagógiai tevékenységére. Az ő hatásuk mérvadó Koessler pedagógiájában is, mint azt később mi is próbáljuk bizonyítani. Wilheim tanulmányának lényege az, hogy Koessler nem ismerte fel, ezért nem is igyekezett kibontani Bartók eredendő tehetségének igazi területét. Wilheim az ellenpont-tanulmányok közül az első rész negyedik gyakorlatát elemezte (I/4).

Bartók ellenpont-tanulmányai a Budapesti Zeneakadémián 1899 és 1890 körül keletkezhettek. Erre utal, hogy a zeneszerző Pozsonyban még nem tanult ellenpontot, Budapesten pedig azonnal a második és harmadik évfolyamban kezdte tanulmányait, amelyek természetesen magukba foglalták az ellenpont-feladatok megoldását is. Ezek felölelték az egyszerű, kettős, többszörös és szabad ellenpontot különféle eseteit.

Denis Dille húsz koráldallamot említ,[3] amelyek mint cantus firmus szolgáltattak alapot Bartók Béla több zeneakadémiai ellenpont-feladatához. Emellett természetesen

* Korody P. (Paku) István DMA (Doctor of Musical Arts in Piano Performance and Literature) zongoraművész. 1976–78 között az Ohio State University (Columbus, Ohio) zenei tanszékének tanársegéde, 1979-től a Liechtensteini Musikschule (Vaduz) tanszékvezető tanára.

1 Denis Dille, Thematisches Verzeichnis der Jugendwerke Béla Bartóks 1890–1904 (Kassel, Basel, etc.: Bärenreiter, 1974).

2 Wilheim András, „Bartók's Exercises in Composition", *Studia Musicologica* 23 (1981), 67–78.

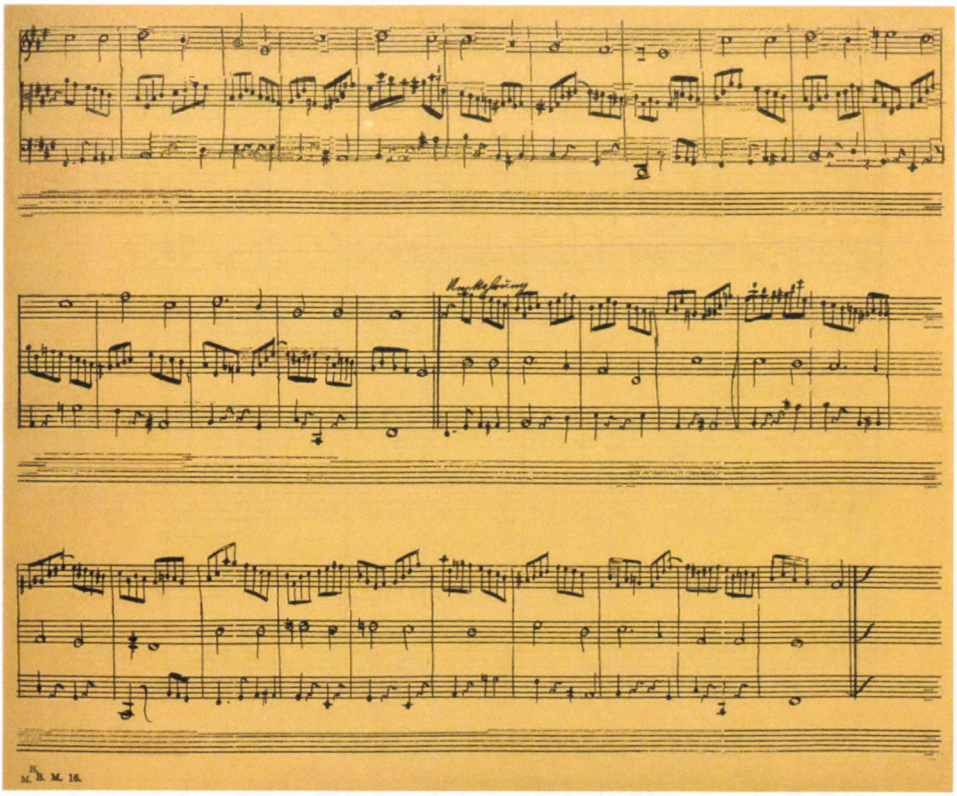
3 Dille, op. cit., 161–162.

találunk a „Dolgozatokban" sokkal profánabb, a Müncheni Konzervatóriumban Josef Gabriel Rheinberger zeneszerzésóráiról származó alapdallamokat is. Ezek Hans Koessler révén – aki Rheinberger-tanítvány volt – Budapesten is használatba kerültek, és Koessler növendékéhez, Bartókhoz is eljutottak. Az általunk „müncheni" cantus firmusnak nevezett dallamot, amelynek lényege a felülről lefelé felbontott domináns négyeshangzat, amely kettős ellenpont feldolgozására is alkalmas, Bartók négy ízben választotta, illetve kapta feladatul. Mielőtt Bartók gyakorlatait közelebbről megvizsgálnánk, nézzük meg két Rheinberger-növendék feldolgozását.

Raimund Schmidpeter nem tartozott a müncheni mester kiemelkedő növendékei közé. Az általa kidolgozott gyakorlat részben az osztály közös munkája, amint ez egy másik Rheinberger-növendék leírásából kiderül, részben pedig tanári korrekció: „Az ellenpont óra a házi feladatok áttekintésével kezdődött. Ez az előző órán elkezdett korálfiguráció, fúga, vagy hangszerelési gyakorlatok folytatása, illetőleg befejezése volt. [...] Ameddig ez a folyamat tartott, a növendék az órára előkészített feladatot felírta a táblára. Miután Rheinberger a feladat válfaját és formáját, annak megoldását, valamint a felmerülő nehézségeket elmondta, kezdődhetett a példa megoldása. A táblához kihívott vagy önkéntesen jelentkezett tanuló itt megmutathatta saját képességeit. Próbálkozásait figyelemmel kísérte tanár és növendék egyaránt. Amikor a táblán dolgozó művészpalánta elakadt, a többiek javaslatot tehettek a folytatásra, amit a mester röviden és velősen kiértékelt. [...] Amennyiben a megoldás sikeresnek bizonyult, a mester örömének adott kifejezést. [...] Kizárólag csak régi [c] kulcsokat használhattunk. A tanóra anyagáról otthon tisztázatot kellett készíteni, amit aztán folyamatos előadásban kellett előjátszani. Erre Rheinberger nagyon figyelt [...].[4]

Schmidtpeter 16 ütemes példája háromszólamú kettős ellenpontgyakorlat, fiszmollban, (nem jelzett) 4/4-ben (*1. példa*). A cantus firmus a felső szólamban, a hozzájáruló és vele megfordítható ellenpont a középső szólamban helyezkedik el. Schmidpeter tábláról történő másolatában igen sok elírás fordul elő, ennek ellenére a szólamok jól rekonstruálhatók. A példa és megfordítása alapján a következő meg-

[4] „Die Kontrapunktstunde selbst begann mit der Durchsicht der häuslichen Arbeiten, meist Fortsetzung oder Beendigung einer in der vorhergehenden Stunde begonnenen Choralfiguration, Fuge, Instrumentation usw. [...] Während dieser Tätigkeit hatte ein Schüler die für die betreffende Stunde in Aussicht genommenen Aufgaben an die Tafel zu schreiben. Nachdem dann Rheinberger Art und Form der Ausführung besprochen, wie auch auf voraussichtige Schwierigkeiten und deren Behebung hingewiesen hatte, ging es an die Ausführung. Der an die Tafel gerufene oder sich freiwillig meldende Schüler hatte dann Gelegenheit, sein Können unter Beweis zu stellen. Seine Versuche wurden von Lehrer und Schüler aufmerksam verfolgt und kommentiert. Geriet der an der Tafel waltende Kunstjünger ins Stocken, so galt es, Vorschläge zu machen, die dann der Meister kurz und sachlich erörterte. [...] Wenn die Lösung gelang, bekundete der Meister eine offensichtliche Freude. [...] Gearbeitet wurde nur in alten [c] Schlüsseln. Die Konzepte aus dem Unterricht mussten zu Hause sorgfältig ins Reine geschrieben und zu fliessendem Vorspielen eingeübt werden. Darauf sah Rheinberger sehr [...]." Hans Walter Kaufmann (hg.), „Joseph Rheinberger-Gedenkschrift zu seinem 100. Geburtstag, 17. März 1939. Von seinen Schülern und Verehrern", in *Jahrbuch des Historischen Vereins für das Fürstentum Liechtenstein*, Bd. 40 (1940), 155–156. Az idézet a szerző fordítása.

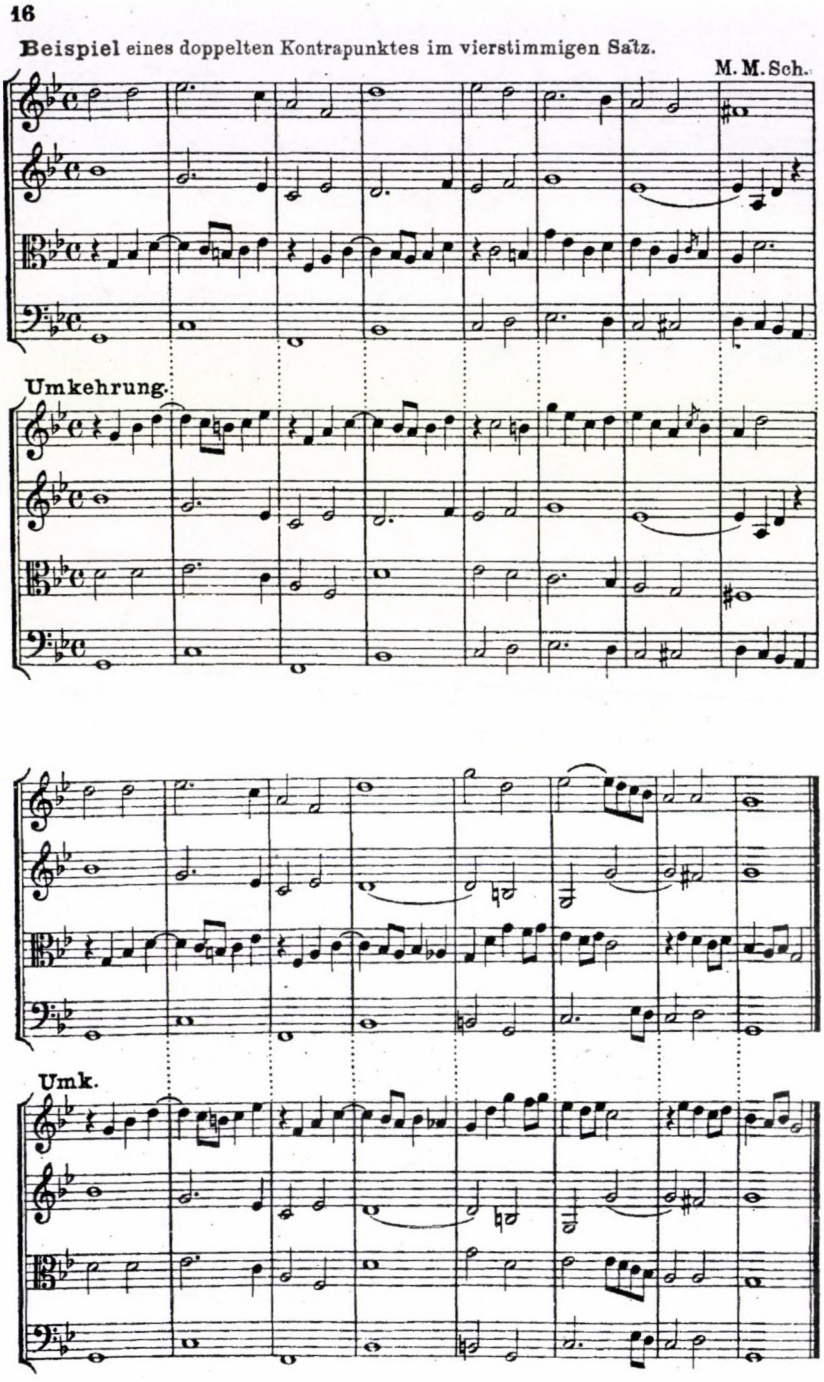


1. példa. Schmidpeter ellenpont-gyakorlata.[5]

oldás tűnik biztosnak: a megfordítás felső szólamában az 5. ütemben a harmadik nyolcad helyesen *cisz,* a 4. ütem utolsó előtti nyolcada *fisz,* a 8. ütem három utolsó nyolcada *d-cisz-h,* a 11. ütem utolsó előtti nyolcada, valamint a 12. ütem második nyolcada pedig *e.* A példa középső szólamában a 9. ütem első két nyolcada helyesen *a* és *cisz.* A megfordítás 4. ütemének egész hangja *cisz,* a 10. ütem két hangja pedig *d* és *h.* A példában és a megfordításban egyébként változatlanul szereplő basszusba is hibák csúsztak, így a 8. ütem félhangja helyesen *cisz.* A megfordításban pedig az a furcsa helyzet állt elő, hogy másolási figyelmetlenség következtében a 10. ütem anyaga kimaradt és helyette az azt követő ütem előismétlése történt. A hibák kiküszöbölésével azonban jól hangzó ellenpontgyakorlat áll előttünk.

A 4. ütemben az E7 utáni A-dúrt követő moduláció az alaphang alterálásával történik, gyakorlataiban Bartók is előszeretettel alkalmazza ezt a megoldást. A 11. ütemben a cantus firmus variánsát találjuk, amely az előző frázis ismétlése

[5] Raimund Schmidpeter, *Contrapunkt* II, 17, Vaduz, Josef Gabriel Rheinberger-Archiv, RhAV I 7/03, kézirat.



2. példa. Kistler első ellenpont-gyakorlata a 16. oldalon.

helyett más hangokat alkalmaz. Későbbi példáinkban (Kistler és Bartók esetében) megmarad az eredeti cantus firmus.

A Sonderhauseni Konzervatórium neves zeneelméleti professzora, az egykori Rheinberger tanítvány, Cyrill Kistler eredetileg hatkötetes, de később négykötetesre szűkült publikációjában ez a cantus firmus már abban a formában szerepel, ahogyan ezt Bartók is felhasználta.[6]

Kistlernek a cantus firmust felhasználó első gyakorlata négyszólamú kettős ellenpont. A 16 ütemes példa g-mollban, 4/4-ben, vonósnégyesre íródott (*2. kottapélda*). A kulcsok használata, mint később Bartóknál is, aki alkalmasint ki is írja a hangszerelést, egyértelművé teszi a hangszerek használatát. Kistler M.M.Sch. monogrammal jelzi, hogy a gyakorlat a Müncheni [Königliche] Musikschule praxisából való. Ez a „müncheni" cantus firmus az első hegedű szólamában jelzett. A hozzáfűződő ellenpontot a brácsa szolgáltatja. A két kiegészítő szólam, amely a megfordításban is változatlan helyen szerepel, a második hegedűé, illetve a csellóé, mely egyben a gyakorlat harmóniai bázisát is adja. A megfordításban a cantus firmus a brácsában, az ellenpont pedig az első hegedűben jelentkezik. A gondos publikáció ellenére egy átkötés (a megfordítás brácsa szólamának 14. ütemében) jelzése hiányzik. A gyakorlat természetesen a kor hangzásvilágát tükrözi, kiérlelt formában, sok tapasztalatból merítve. Semmiféle meglepő harmóniai, vagy szólamszerkesztési fordulat nem szerepel benne.

A következő kidolgozásban aztán Kistler bemutatja, hogyan lehet egy bonyolultabbá váló, imitációs anyagot egyfajta skandáló, izometrikus ritmussal vonósnégyesre alkalmassá tenni (*3. példa*). Érdekes módon itt is felbukkan egy átkötés hiánya a brácsa 13. ütemének első hangjánál. A cantus firmus 3/4-es ütemre vált a brácsában, az ellenpont az első hegedűben jelentkezik. Természetesen a cselló és a második hegedű szólama változatlan marad.

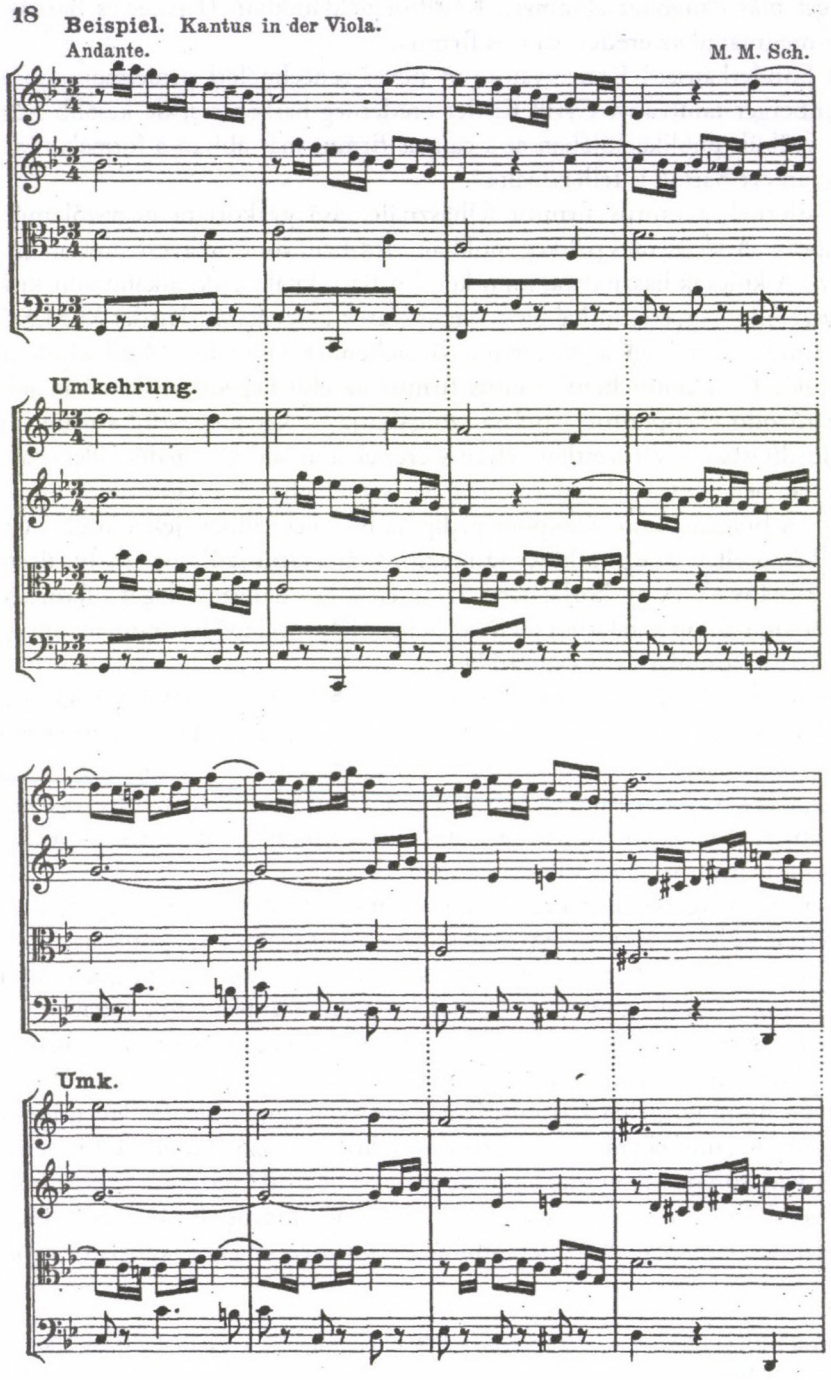
Nem lenne igazságos, ha egy csoportosan kidolgozott, Rheinberger javaslataival kibővített dolgozatot, vagy egy többszörösen publikált, nagy tapasztalattal leszűrt munkát azonos mércéveé mérnénk, mint a következőkben tárgyalandó Bartók dolgozatokat, amelyek gyorsan elkészített egyéni házi feladatok voltak.

A „Dolgozatok" gyűjteményében[7] a szóban forgó cantus firmus először szintén mint kettős ellenpont-gyakorlat szerepel (*4. példa*).

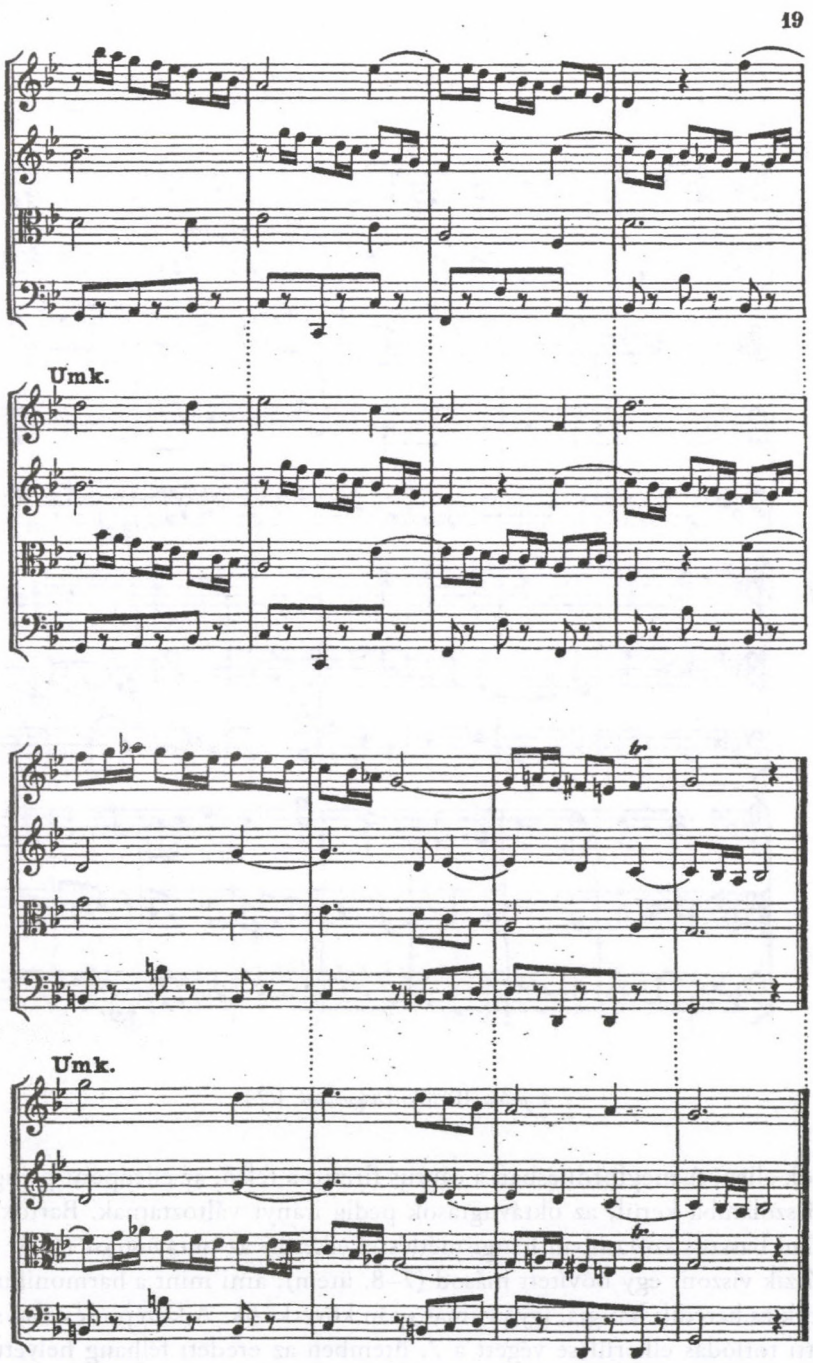
A 16 ütemnyi példa háromszólamú kettős ellenpontgyakorlat, g-mollban és 3/4-ben. A „müncheni" cantus firmus a középső szólamban „c.f.I" jelzéssel, a hozzá kapcsolódó ellenpont (contrapunctus) „c.p. II" jelzéssel a felső szólamban szerepel. Utóbbi jellemzője a két felfelé irányuló oktávugrás (1–2. és 9–10. ütem). A bejelölések alapján Koessler professzor kifogást emelt a kettőzött és ismételt

[6] Cyrill Kistler, *Musiktheoretische Schriften I–IV* (Heilbronn: C. F. Schmidt, 1898–1904), III: Der doppelte Kontrapunkt, 16.

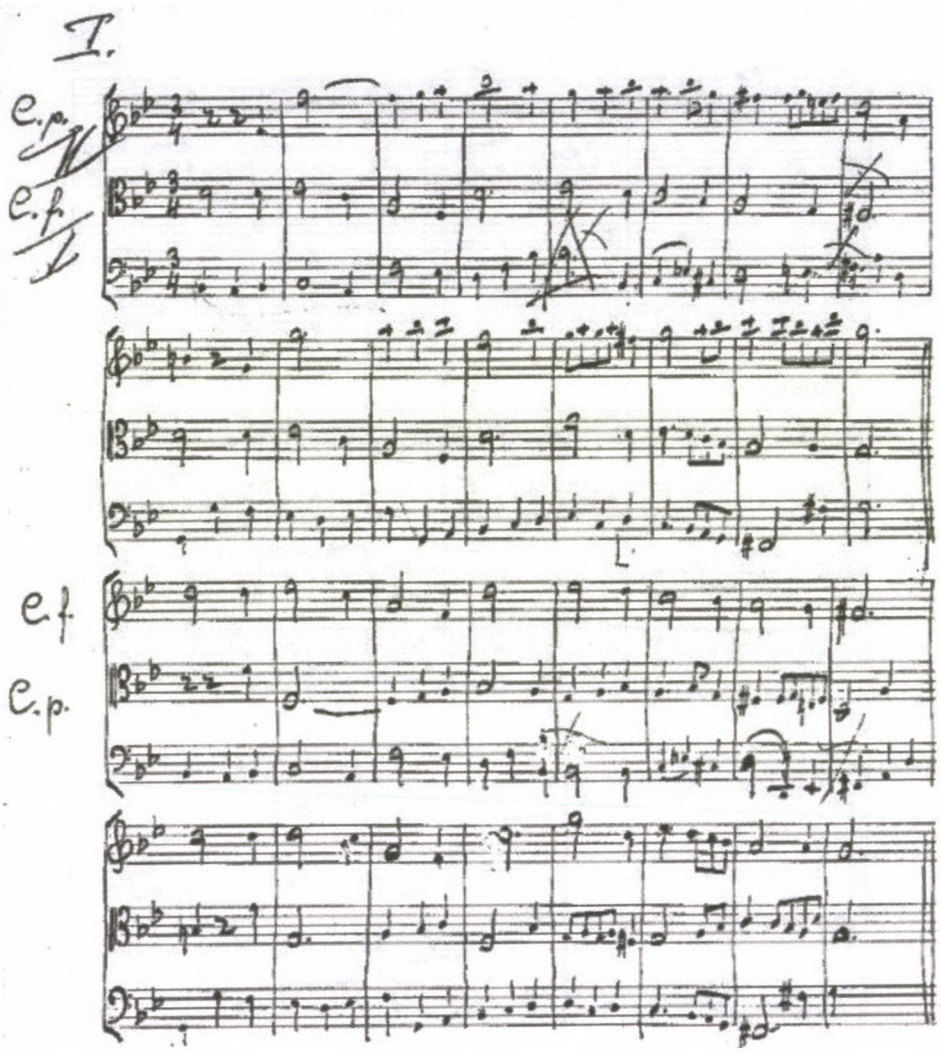
[7] Bartók Béla, *Dolgozatok I–III*, kézirat, Budapest, Bartók Archívum, BBA BH 47 (I), 48 (II) és BBA 1310 (III).



3.a példa. Kistler második ellenpont-gyakorlata a 18. oldalon.

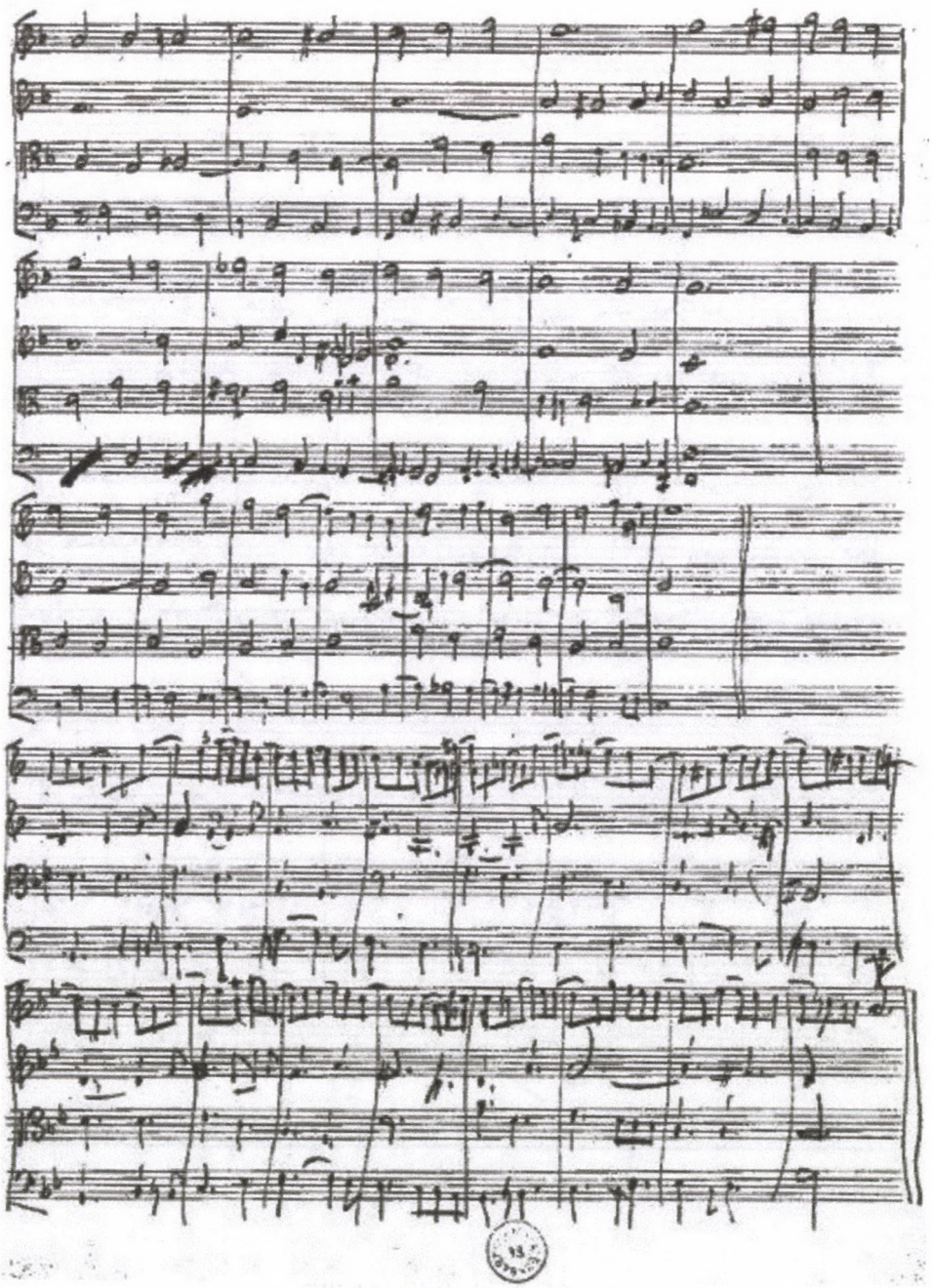


3.b példa. Kistler második ellenpont-gyakorlata a 19. oldalon.

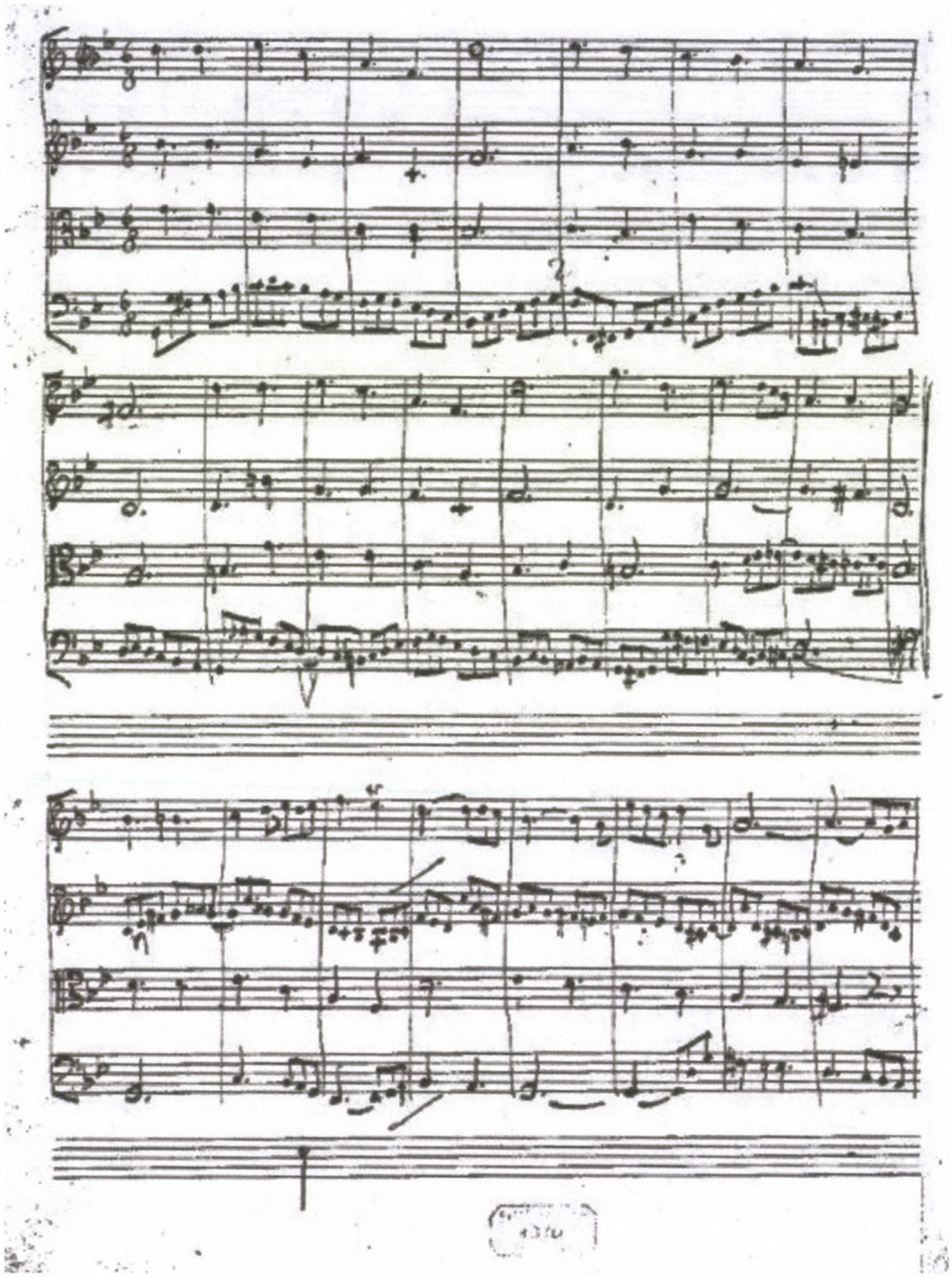


4. példa. Bartók: *Dolgozatok,* I/23.

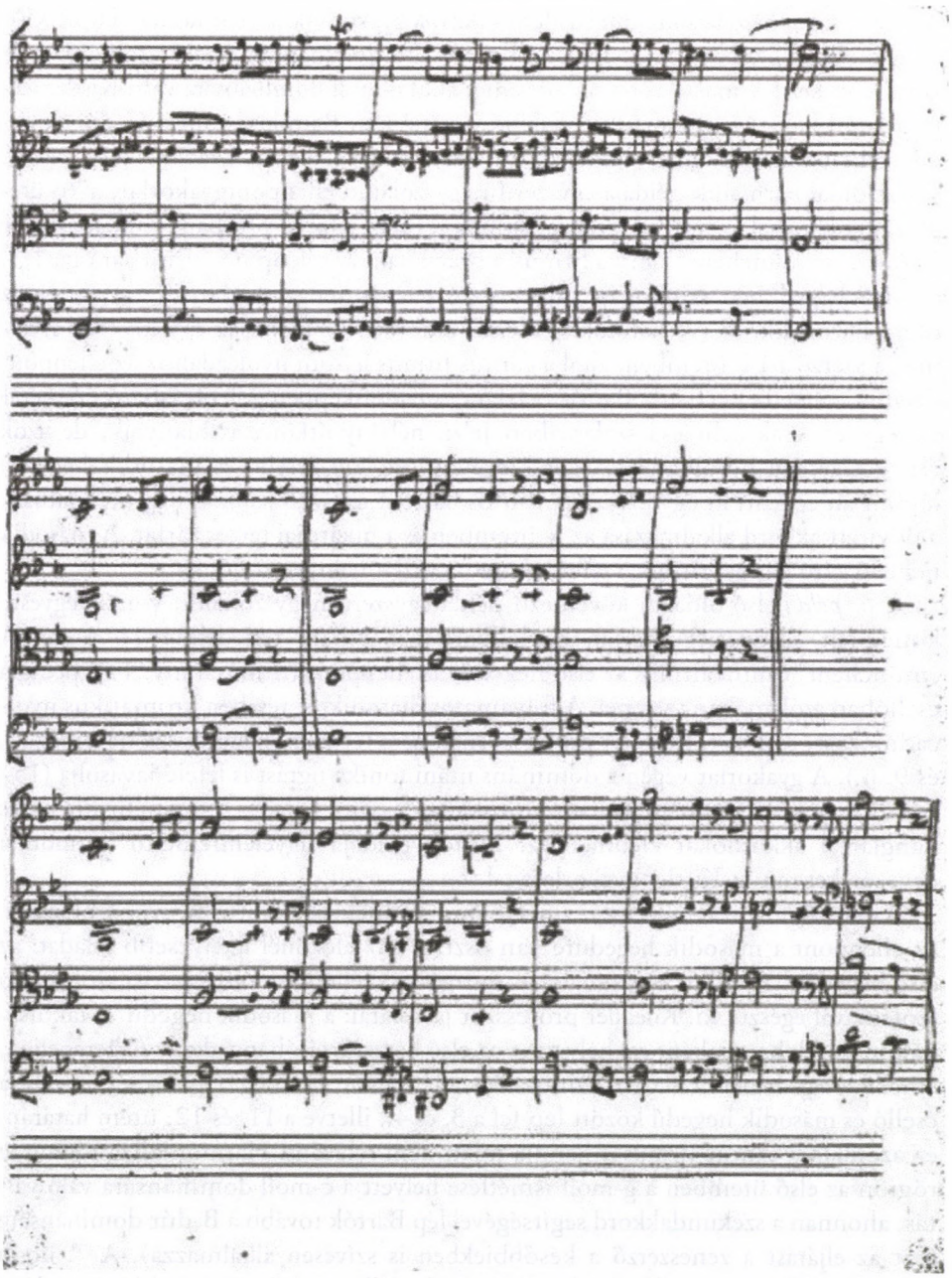
hangok ellen. A megfordításban a cantus firmus a felső, az ellenpont pedig a középső szólamba kerül, az oktávugrások pedig irányt változtatnak. Bartók a változatlan basszus szólamban hangismétléssel elkerüli az oktávugrást (4–5. ütem), becsúszik viszont egy bővített másod (7–8. ütem), ami mint a harmonikus moll hatodik és hetedik hangja, így egymás után következik. A középső és alsó szólam közötti torlódás elkerülése végett a 7. ütemben az eredeti félhang helyett lefelé ugró oktávot választ Bartók, ennek megfelelően a lefelé lépő kvint helyett felfelé mozduló kvart szerepel (8. ütem). A basszus utolsó hangja ritmikai elírás.



5. példa. Bartók: *Dolgozatok,* II/13.



6.a példa. Bartók: *Dolgozatok,* III/7.



6.b példa. Bartók: *Dolgozatok,* III/8.

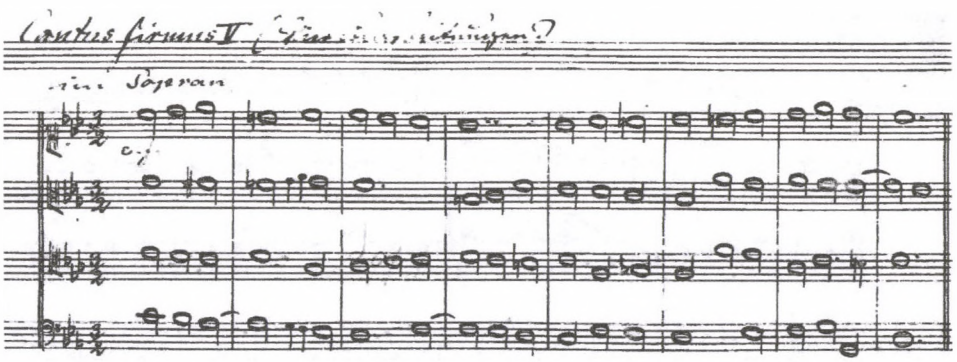
Tanulságos összehasonlítani Kistler és Bartók gyakorlatának harmóniavilágát: Kistler g-mollban kezd és a 3. ütemben éri el a B-dúr dominánsát, ezzel szemben Bartók B-dúrban kezd és marad is ott a 7. ütemig, ahol g-moll dominánsára vált. Kistler változatlanul hagyja a gyakorlatban fellépő ismétlődést, Bartók viszont a G-dúr dominánssal c-mollba modulál, majd B-dúron keresztül éri el a g-moll kadenciát (*5. példa*).

Az oldal harmadik példája egyszerű négyszólamú ellenpontgyakorlat, a 16 ütemes, gyorsírással kottázott vázlat g-mollban, (nem jelzett) 6/8-ban, vonósnégyesre íródott. A „müncheni" cantus firmus a brácsában, az ellenpont (ritmusarány: 1:3) az első hegedűben szinkópált változatban jelenik meg, méghozzá úgy, hogy az ütem harmadik, illetve hatodik nyolcada átkötött. Ez alól csak egy kivételt alkalmaz a szerző a 14. ütemben, ahol a cantus firmus három nyolcadához az ellenpont decima menetben társul. Bartók vázlata tulajdonképpen jól olvasható. A két ♭ előjegyzést csak a brácsa szólamában jelzi, néhány átkötés is hiányzik, de azok értelemszerűen pótolhatók. A két kiegészítő szólam (cselló és második hegedű) logikusan egészíti ki egymást. Két fontos bartóki tényező jelenik meg a vázlatban: a bővített akkord alkalmazása az 5. ütemben és a pikárdiai terces zárlat. A második hegedű záró hangja ritmikai elírás. A gyors vázlat igényes tanulmány.

A *6. példa* első oldalán következő példa egyszerű négyszólamú, vonósnégyesre koncipiált ellenpontgyakorlat, g-mollban és 6/8-ban, terjedelme 16 ütem. A „müncheni" cantus firmus az első hegedű, az ellenpont (ritmusarány: 1:3) pedig a csellóban szólamában szerepel. A folyamatos diatonikus, részben kromatikus nyolcadmozgást csak két, Koessler professzornak nem tetsző nónaugrás szakítja meg (7, és 9. ü.). A gyakorlat végén a domináns utáni tonika ugrást is lefelé javasolja (15–16. ü.). A két kiegészítő szólam ritmikailag együtt halad a cantus firmussal és hangjaival akkordokat eredményez. Bartók példája figyelemreméltó harmóniai egyezéseket mutat Kistler gyakorlatával.

Az előző dolgozat változata, amelyben a „müncheni" cantus firmus a brácsára, az ellenpont a második hegedűre van osztva.[8] Az előzőnél igényesebb feladat: az első hegedű diatonikus és kromatikus mozgása a cselló harmóniai bázist szolgáltató szólamával egészül ki. Koessler professzor javaslatai: a második hegedű 1. taktusának második hangjaként *esz* helyett *e*, az első hegedű záróhangjaként *b* szerepeljen, emellett egy ismételt fedett kvintpárhuzam sem nyeri meg a tetszését, amely a cselló és második hegedű között lép fel a 3. és 4., illetve a 11. és 12. ütem határán, ez azonban a cantus firmus *d* hangja miatt nem releváns. Harmóniailag újdonság rögtön az első ütemben a g-moll ismétlése helyett a c-moll dominánsára való váltás, ahonnan a szekundakkord segítségével lép Bartók tovább a B-dúr dominánsáig (ezt az eljárást a zeneszerző a későbbiekben is szívesen alkalmazza). A 7. ütem második felében a g-moll váltódominánsával találkozunk (ez a megoldás is gyakori a „Dogozatok" zeneszerzőjénél), amely az ismételt helyen (utolsó előtti ütem) francia szextakkord, tehát a második fok bővített terckvart akkordjaként lép fel.

[8] Uo., A gyakorlat a III/7. oldalon kezdődik és a III/8. oldalon végződik.



7. példa. Rheinberger első ellenpont-példája.[9]

Josef Gabriel Rheinberger töredékesen maradt ellenpontkönyvében[10] nem találtam példát a „müncheni" cantus firmus feldolgozására. Érdemes azonban bemutatni néhány példát Koessler és Kistler tanárának egy cantus firmusban szereplő kromatikus sorára, mert ez Bartóknál is előfordul. Míg Bartóknál a sor a cantus firmus első taktusaiban lép fel, Rheinbergernél a dallam végén jeleneik meg. Ez a két ütemből álló kromatikus sor természetesen nemcsak müncheni, vagy budapesti sajátosság.

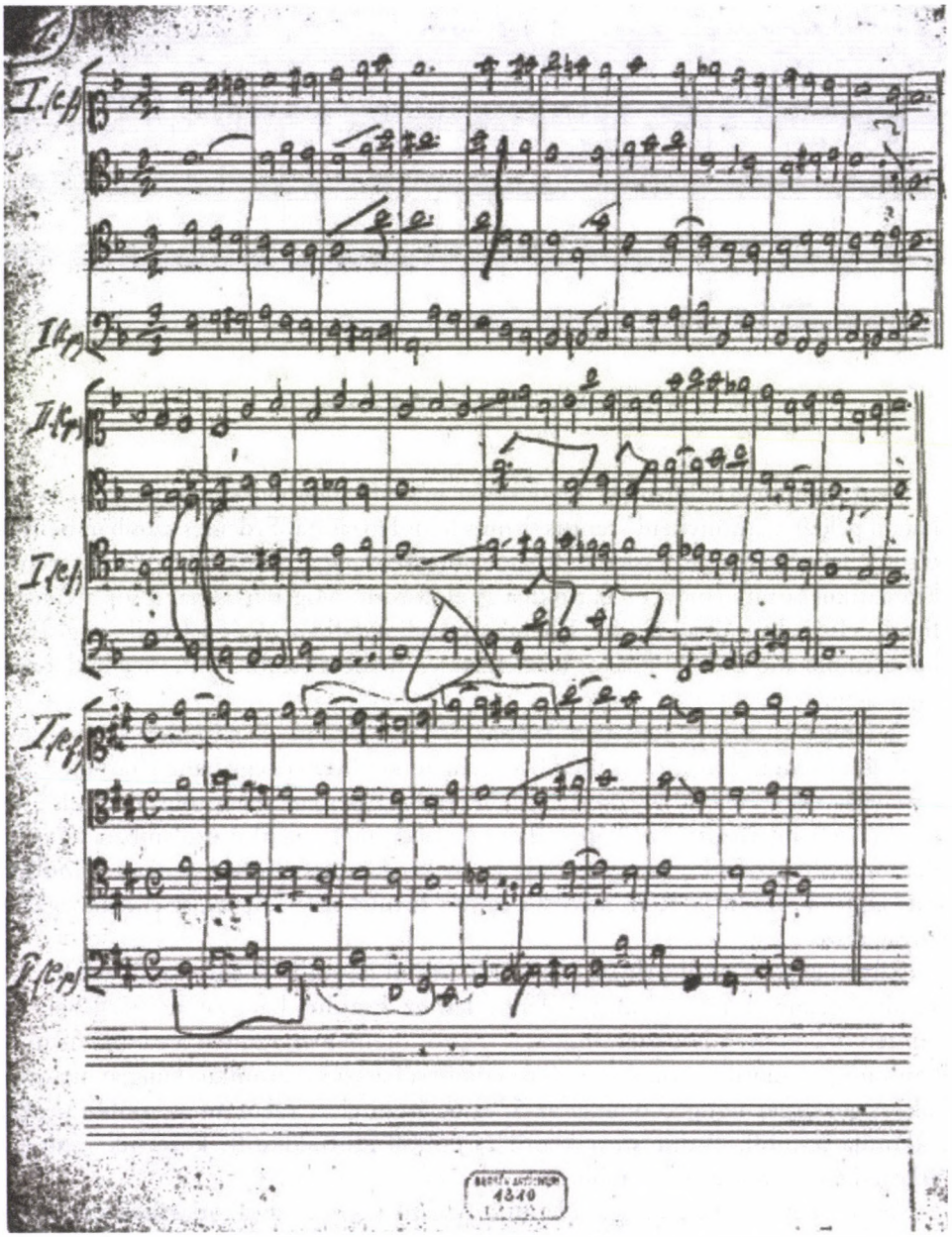
A Dolgozatok már idézett oldalának (II/13, lásd az *5. példát*) a kromatikus lépések a (nem jelzett) 3/2-es ütembeosztásban két ütem és egy hangig tartanak. Az egyszerű, négyszólamú szerkesztésű ellenpontgyakorlat jellemzője a legfelső és legalsó szólam közötti szinkópás ellenmozgás, amely az alsó szólamban teljesen diatonikus és az F-dúr hangsort adja ki. A két középső szólam pedig a d-mollba való eljutást biztosítja. A kromatika a cantus firmus, az ellenpont az ellenmozgásos anyag része.

Rheinberger c-moll példája sok szempontból hasonlít Bartókéra (*7. példa*). Itt az alt szólamban jelenik meg a diatonika, az Esz-dúr hangsor teljességében. A szintén 3/2-es ütembeosztású munka 5. és 6. ütemében, szintén a cantus firmusban van a kromatikus sor. A c-moll tonalitást a basszus diatonikus hangjai biztosítják. A gyakorlat nyugvó pontjai az 5. és 6. ütem első, valamint az utóbbi utolsó akkordja (c-moll, B-dúr szextakkord és c-moll szextakkord), közöttük mintegy átkötésként következnek a többiek.

Az első példa vokális, négyszólamú, egyszerű ellenpontgyakorlatában a szoprán cantus firmusa hozza a kromatikus sort, (jelzett) 3/2-es ütembeosztással, hangjai egyeznek a korábban bemutatott gyakorlatéval. A basszus ellenpontja kombinálja a

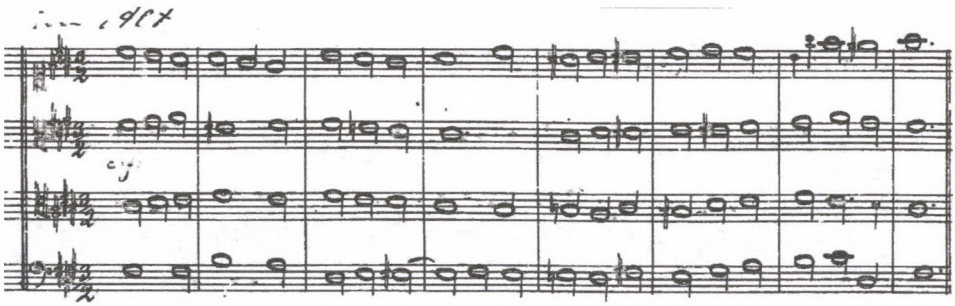
[9] Rheinberger, op. cit., 10.

[10] Josef Gabriel Rheinberger, *Lehrkurs des Kontrapunkts,* kézirat, Vaduz, Rheinberger-Archiv, RhAV Da 09–10.



8. példa. Bartók: *Dolgozatok,* III/1.

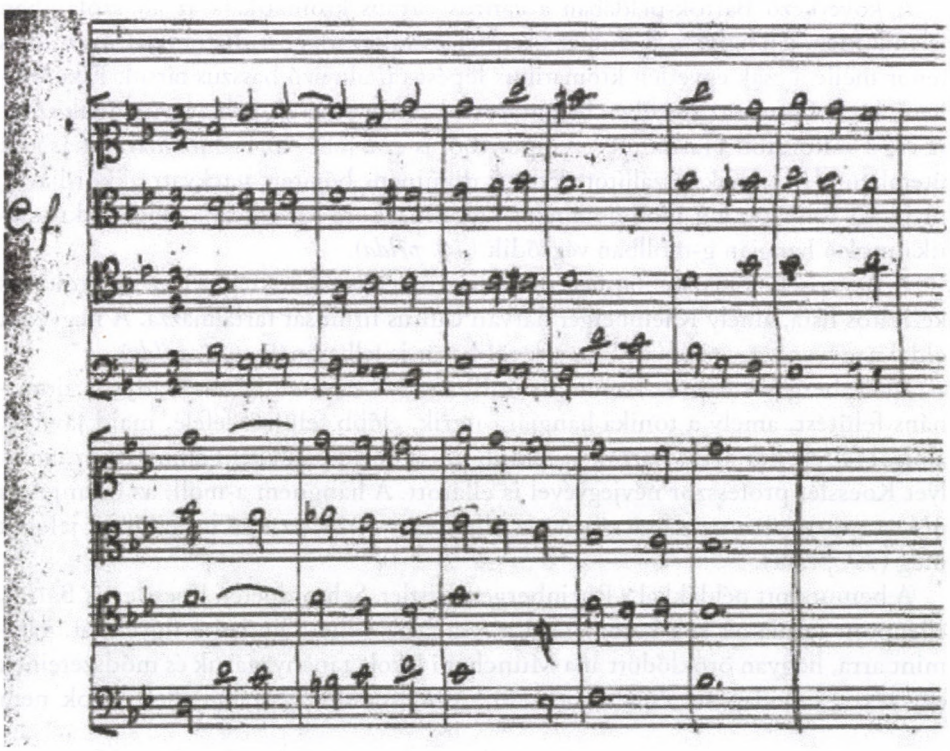
kromatikus és diatonikus lépéseket. A cantus firmust „I (c.f.)" és az ellenpontot „II (c.p.)" Bartók külön jelölte (*8. példa*). A tenor a már ismert F-dúr hangsort idézi ellenmozgásban és hiányosan. Az alt, hasonlóan az előző gyakorlathoz, kevés moz-



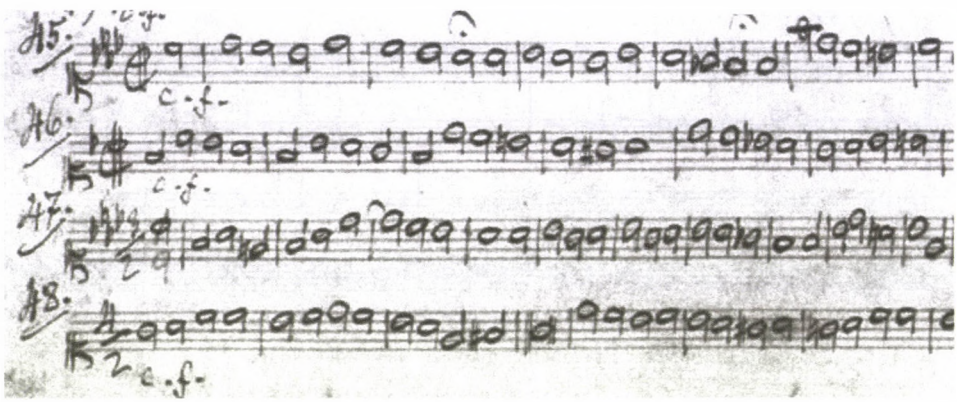
9. példa. Rheinberger második ellenpont-példája.

gást végez. Ugyanezen az oldalon a következő példa bizonyítja, hogy az azt megelőző gyakorlat nem kettős ellenpont, hanem csak ahhoz hasonló, mivel annak nincs megfordítása. Kevésbé sikerült változat.

Rheinberger egy másik példájában az alt szólam 5. és 6. ütemében, fisz-mollban fordul elő a kromatikus sor, hat hang helyett csak öt jelenlétében. Az előző



10. példa. Bartók: *Dolgozatok,* III/3.



11. példa. Rheinberger cantus firmusai.

Rheinberger gyakorlathoz hasonlóan itt is három pillér, a h-moll, cisz-moll és fisz-moll (mindhárom szextakkord formában) az alap, ezt előzik meg a váltóakkordok (*9. példa*).

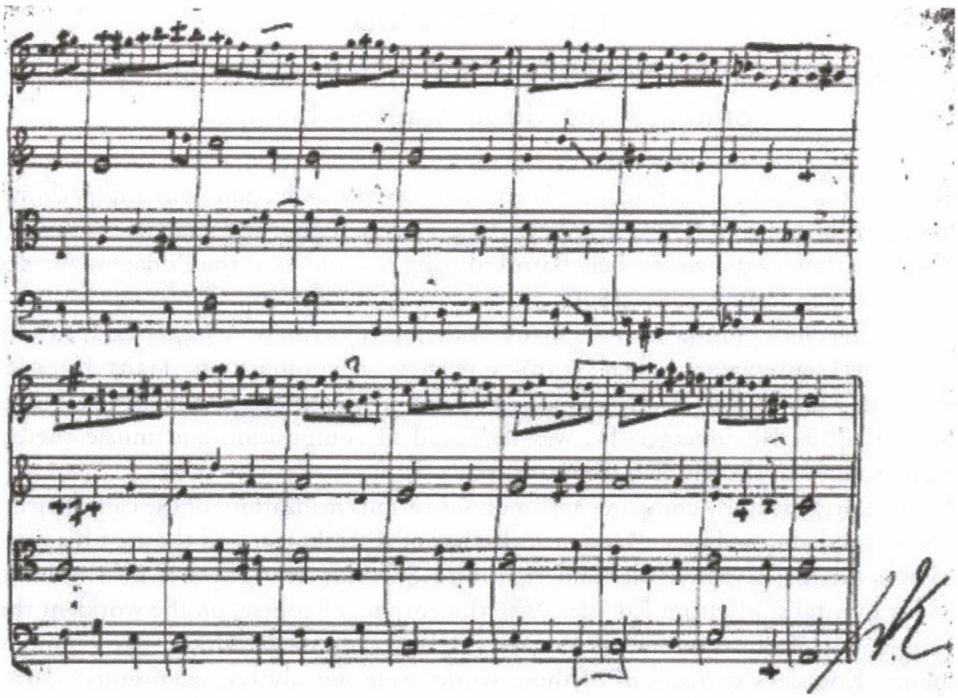
A következő Bartók-példában a cantus firmus kromatikája az alt szólamban jelenik meg, a hangnem B-dúr, az ütemjelzés változatlan. A diatonikus szoprán és tenor mellé a csak egyetlen kromatikus lépést tartalmazó basszus társul. Elképzelhető, hogy Bartók az előzőben bemutatott, kevésbé sikerült példa javításának szánta ezt a változatot. Harmóniai szempontból is ez a jobb: az F-dúrt már a második ütemben eléri annak leszállított kvintű domináns bővített terckvart akkordjával, majd azt folytatva a g-moll domináns szeptimakkord következik, amely a kromatika utolsó hangján g-mollban végződik (*10. példa*).

A Bayerische Staatsbibliothek digitális közzétételében szerepel az az ötoldalas kéziratos lista, amely Rheinberger hatvan cantus firmusát tartalmazza. A negyedik oldal negyvenhetes példáját[11] Bartók többször is felhasználta (*11. példa*).

Rheinberger a cantus firmust f-mollban, 3/2-es ütemjelzéssel adja, a domináns felütést, amely a tonika hangjára ugrik, előbb felülről lefelé, majd javítva, alulról felfelé kottázza. Bartók öt feldolgozása közül példaként álljon itt az, amelyet Koessler professzor névjegyével is ellátott. A hangnem a-moll, az ütemjelzés 3/4, a cantus firmus a brácsában, az ellenpont (1:2), az első hegedűben jelenik meg (*12. példa*).

A bemutatott példákkal a Rheinberger, Kistler, Schmidpeter, Koessler és Bartók ellenpont-feladatok sok hasonlóságára szerettük volna felhívni a figyelmet, valamint arra, hogyan öröklődött át a Müncheni Iskola tananyagának és módszereinek egy része a Budapesti Zeneakadémián. Ami Koessler javításait illeti, azok nem

[11] Joseph Rheinberger, *Melodien zu contapunktischen Bearbeitungen* – München, BSB, Mus.ms. 4738-2.



12. példa. Bartók: *Dolgozatok,* III/5.

mindig voltak konzekvensek, több esetben például bejelölte az általa hibásnak tartott párhuzamokat, más esetekben viszont eltekintett ettől. A „Dolgozatok" áttekintése azt mutatja, hogy növendék Bartók különös szorgalommal vetette bele magát az ellenpont-tanulmányokba. A sok gyakorlást feltételező zongoraórák, kamarazenélések, privát tanítványokkal való foglalkozások, kompozíciós vázlatok és azok kidolgozása, az esti opera- és koncertlátogatások ellenére ilyen számottevő zeneelméleti munka elkészítése ilyen rövid idő alatt, mindenképpen elismerésre méltó teljesítmény.[12]

[12] A müncheni eredetű mellékleteket a Liechtensteiner Rheinberger-Archiv, Vaduz szíves jóvoltából, Bartók „Dolgozatait" pedig a Budapesti Bartók Archivum jóváhagyásával közöljük.

ISTVÁN P. KORODY

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

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

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

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

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

DAVID E. SCHNEIDER*

A virtuozitás méltósága: A concerto és a csendes átlényegülés toposza**

1969-ben írott úttörő tanulmányában (*Per finire*) Somfai László több olyan befejezési stratégiára is rámutatott Bartók kortársainak kompozícióiban, amelyeket Bartók maga soha nem alkalmazott. Két évvel később egy másik írásában (*A Characteristic Culmination in Béla Bartók's Instrumental Forms*) Somfai ismét visszatért a kompozíciók befejezésének kérdéséhez, ezúttal Bartók versenyműveinek első és harmadik tételeit tárgyalva.[1] A jelen írás témája nem Bartók, hanem a versenyművek befejezésének kérdése általában, különös tekintettel néhány olyan három vagy több tételes versenyműre, amelyek első és záró tételének befejezését – lassú, transzcendens „vallásos érzéstől ihletett" záró gesztusát – Somfai Bartóktól idegennek tekintette.[2] Jóllehet e gesztus gyors concerto-tételek zárásaként való alkalmazása romantikus elgondolásnak tűnhet, paradox módon szinte kizárólagosan 20. századi jelenség.

A versenyművek virtuozitása egyszerre a műfaj *sine qua non*ja és ugyanakkor a kritikák egyik fő célpontja. Ferruccio Busoni, akinek nagyszabású zongoraversenye fontos szerepet tölt be eszmefuttatásunkban, a virtuozitást így kritizálta:

> „A virtuozitás megjelenésével a [concerto] kifejezés egyre inkább a ma is használatos jelentésére korlátozódott – egyetlen hangszerre írt sikerdarab a szólóhangszer dicsőségének alárendelt zenekari kísérettel. A hitelesség kedvéért e *morceaux d'occasion*t a szimfónia külső formá-

* David E. Schneider az Amherst College (Massachusetts, USA) Zenei Tanszékének zenetörténet és zeneelmélet professzora. *Bartók, Hungary, and the Renewal of Tradition* című könyve (Berkeley: University of California Press, 2006) az 1992–1993-ban az MTA Zenetudományi Intézet Bartók Archívumában Somfai László irányításával folytatott kutatások eredménye.

** Az előadás a Somfai László tiszteletére adott konferencián (2014. október 6.) hangzott el. Az eredeti címben foglalt szójátékot – „virtuous virtuosity" – a magyar fordítás nem tudja visszaadni.

1 László Somfai, „A Characteristic Culmination Point in Bartók's Instrumental Forms", in *International Musicological Conference in Commemoration of Béla Bartók 1971*, ed. József Ujfalussy, János Breuer (Budapest: Editio Musica, 1972), 53–64.

2 Uő., „Per finire", *Studia Musicologica* 11 (1969): 394.

jával ruházták fel; első tétele egyfajta méltóság álcáját öltötte magára, ám a következő tételekben az álarc egyre inkább szertefoszlott, amíg a finálé fel nem fedte egy akrobata szemtelen grimaszát."[3]

A finálé lassú, transzcendens befejezése a Busoni által kritizált akrobatika logikus ellenszerének tűnhet. Egy ilyen befejezés az elkápráztató technikai magamutogatást az érzés mélységével válthatná fel. Kevés zeneszerző mutatott hajlandóságot arra, hogy egy versenyművet, pontosabban a szólistát a forma ezen pontjain megfossza a technikai bravúr mutatványaitól. Ebben a tanulmányban ilyen kivételes „transzcendens" pillanatokat vizsgálunk Alban Berg, Dohnányi Ernő, Ferruccio Busoni és Szergej Prokofjev concertóiban. E pillanatok alkalmas perspektívát kínálnak a műfaj alapvető dramaturgiai vonásainak megvilágításához.[4]

Alban Berg: Versenymű mint szimfonikus költemény

Berg 1935-ös hegedűversenyének zárása a legmintaszerűbben transzcendens. A hegedűverseny, melyet Berg Alma Mahler and Walter Gropius lányának, Manon Gropiusnak az emlékére írt („egy angyal emlékére"), egyúttal a 18 évesen elhunyt lány portréjának is tekinthető. A leplezetlenül programatikus mű a születés képével indul – a szólista a legalsó, üres *G* húron lép be *pianissimo* (*1.a példa*) –, és a halál és átlényegülés Bach „Es ist genug!" koráljának harmóniái köré épülő búcsú gesztussal zárul, amelyben a szordinós szólóhegedű a négyvonalas *g* égi magasságába, négy oktávval a tételt nyitó üres *G* fölé emelkedik (*1.b példa*).[5]

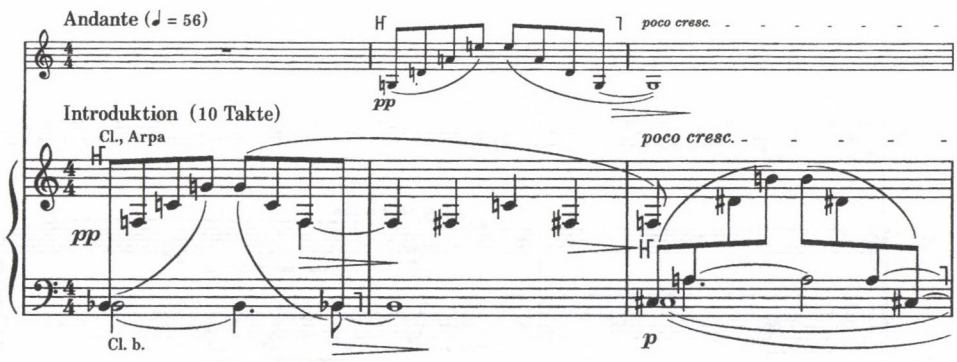
Az elemzők Berg művének számos jelentésrétegét felfedték már.[6] Ehelyütt elegendő a mű hét záróütemét közelebbről megvizsgálnunk, hogy érzékeltessük a mű szemantikai gazdagságát, illetve azt, ahogyan Berg a halált mint transzcendenciát, illetve élet és halál folytonos körforgásának részét ábrázolja (*1.b példa*). A záróütemek zenéje ellenmozgásban tágul, mintha egyszerre ereszkednénk a sírba és ágaskodnánk a menny felé. A vonósok a concerto 12-hangú sorára épülő emelkedő figurákat játszanak, miközben a fúvósok, az egyházi asszociációkat keltő harsonák-

[3] Angol nyelven idézi Larry Sitsky, *Busoni and the Piano: The Works, the Writings, and the Recordings,* Contributions to the Study of Music and Dance (New York: Praeger, 1986), 92.

[4] A műfajnak, mint kritikai eszköznek használatához lásd Northrope Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays* (New York: Atheneum, 1997), 247–248.

[5] Berg a korált részben szövegéért választotta, részben azért, mert annak első négy hangja szerencsésen egybeesett a 12-hangú sorral, amely műve alapjául szolgált. *Berg Violin Konzert: Klavierauszug,* ed. Michael Kube (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel and München: G. Henle Verlag, 2009), vii.

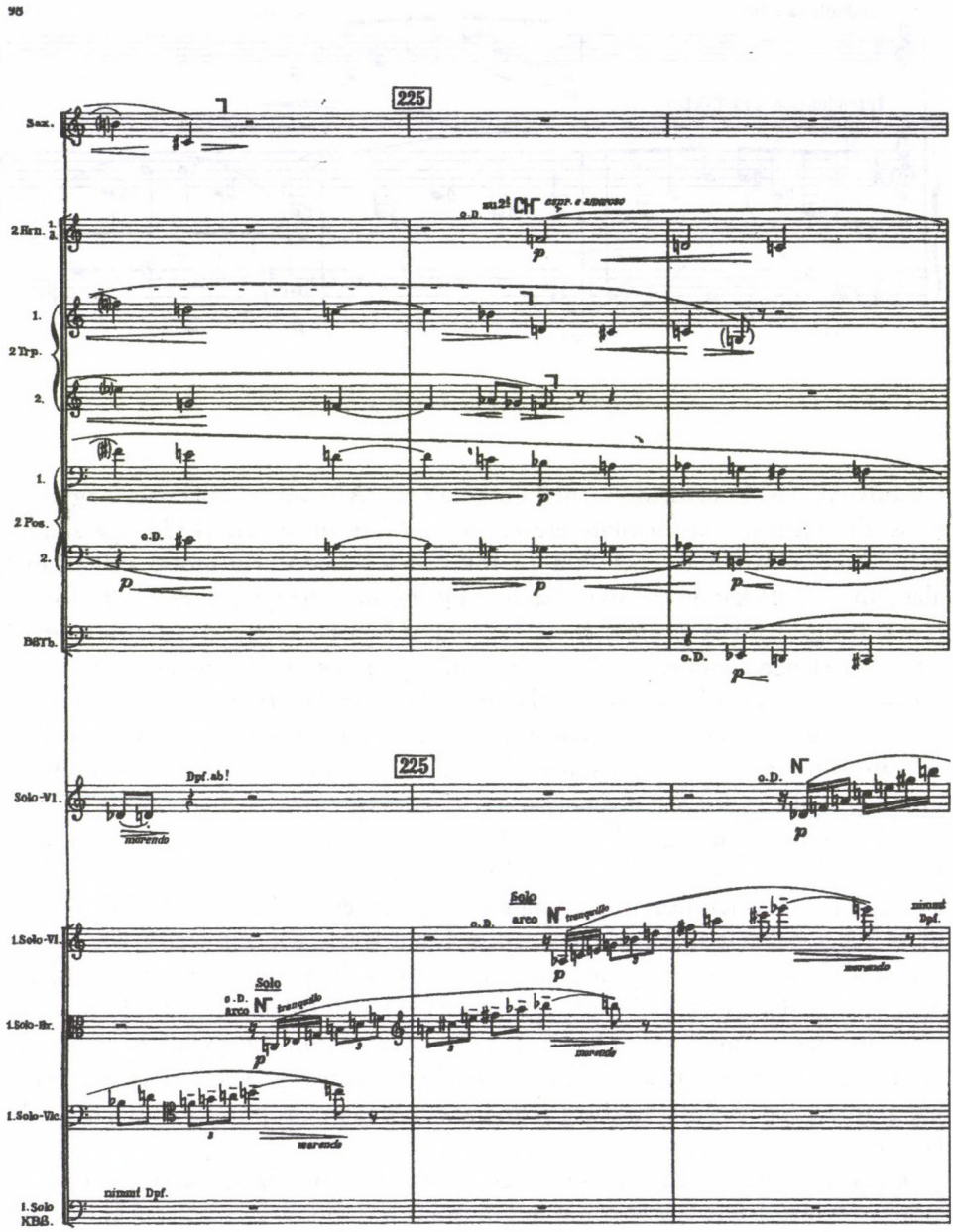
[6] Lásd Douglas Jarman, „Secret Programmes", in *The Cambridge Companion to Berg,* ed. Anthony Pople (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), 171–175; George Perle, *The Operas of Alban Berg,* vol. 2, *Lulu* (Berkeley, CA.: University of California Press, 1988) 255–257; és Anthony Pople, *Berg Violin Concerto,* Cambridge Music Handbooks (Cambridge: Cambridge University Press, 1991), 60–64.



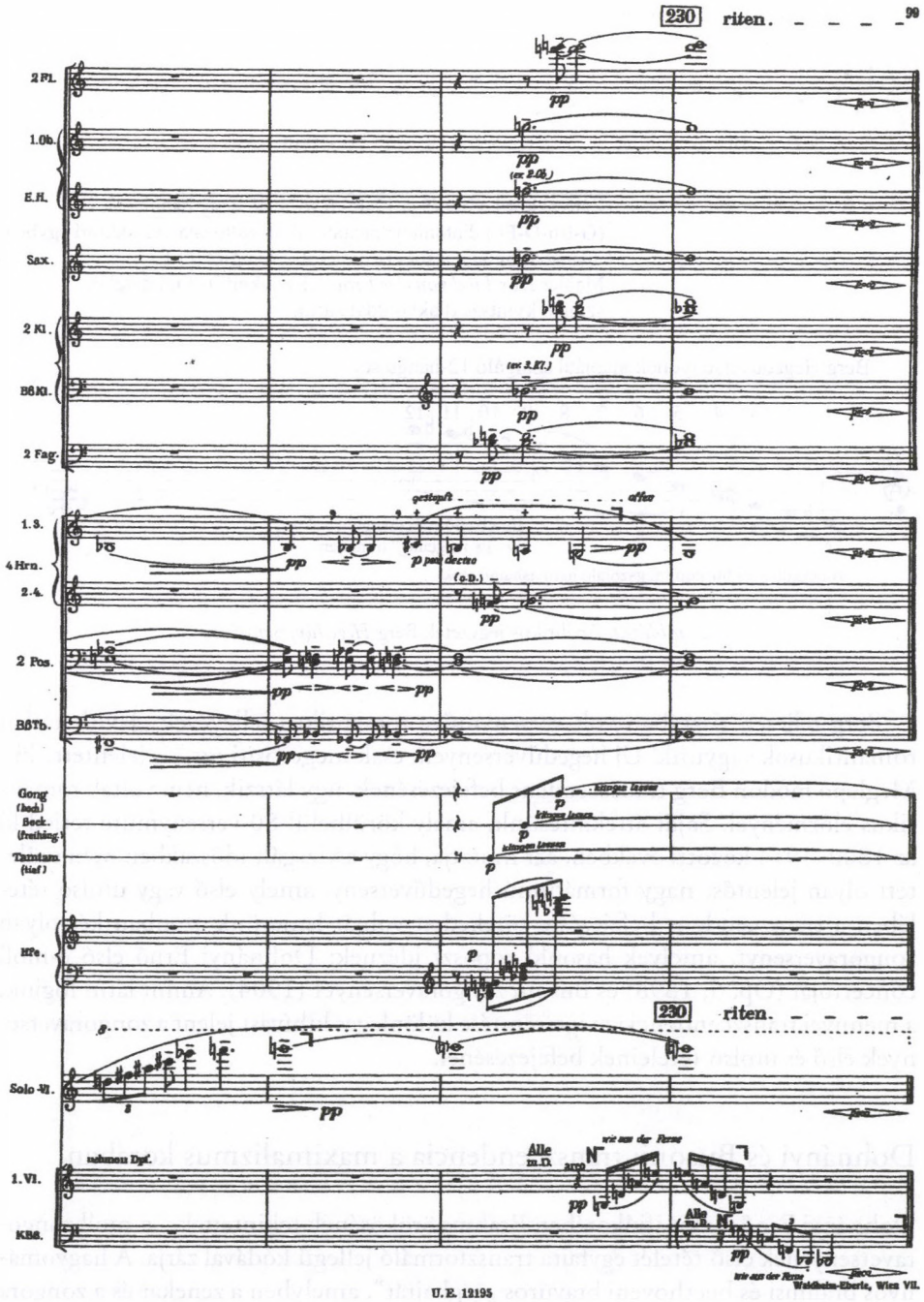
1.a példa. Berg: *Hegedűverseny,* 1–4 ü.

kal bővítve, lassú ereszkedő menetben haladnak. A fúvósok szólama a hagyományos siratójellegű, kromatikus ereszkedés mellett olyan ereszkedő egészhangú meneteket is tartalmaz, melyek a 12-fokú sor és a concerto utolsó szakaszának alapjául szolgáló karakterisztikus Bach korál első négy hangjának retrográd formájául is szolgál (lásd az *1. táblázatot*). Az „angyali" hárfa, amely a bevezetés megszületésének elengedhetetlen eszköze volt, a művet záró akkordot a fúvósok dicsfényétől övezve három fokozatosan emelkedő alakban szólaltatja meg (*1.b példa,* 229 ü.). Ezt a g-moll kvintszext akkordot akár a 12-hangú sor első négy hangjának alterált változataként is értelmezhetjük – a *Fisz* hang *F*-re cserélése nemcsak diatonikus, pentaton megtisztulásként szolgál, hanem egyúttal lehetővé teszi a 12-fokú sor első és utolsó hangjának, a *G*-nek és *F*-nek, egy hangzásba tömörülését (*1. táblázat*). Ez a szext akkord egyúttal Mahler *Dal a földről* című művének „végtelen" befejezését is felidézi. A szordinált első hegedű és a szóló nagybőgő a nyitó két ütem megfordítását szólaltatja meg (mint Mahlernél, „wie aus der Ferne"), olyan fekvésben, amely a szólóhegedű bemutatkozásának ellentéteként mintha a születés, halál és újjászületés kapcsolatát hangsúlyozná (a korál dallamot, a 12-fokú sort és a Hegedűverseny utolsó akkordját lásd az *1. táblázatban*). Az egyik részlet kényelmetlenül realisztikus hatást kelt: a *crescendók* és *decrescendók* erőltetett légzésnek hangzanak (228. és 230. ü.), Berg aszmájára és Manon Gropius haláltusájára emlékeztetve.

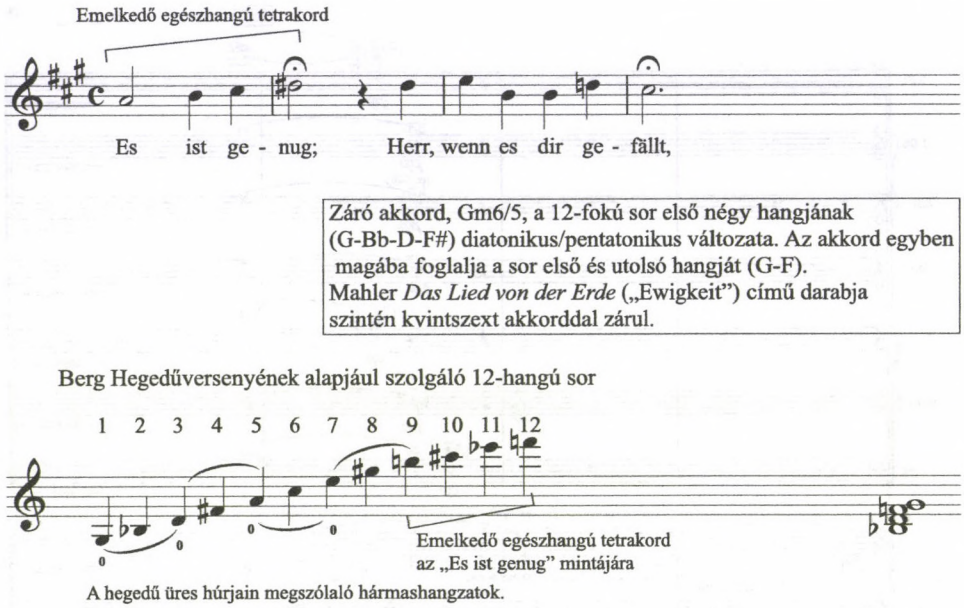
E rész játékmódja különleges ügyességet igényel: a balkéz kockázatos előrenyújtását a fogólap legmagasabb régióiba, ugyanakkor a jobbkéz tökéletes kontrollját egy hang *pianissimo* kitartása érdekében félelmetesen rövid húrhosszúság mellett úgy, hogy a vonó vége és a zenekar utolsó hangja egybeessen. A részlet figyelemreméltó sajátossága, hogy a törékeny hangzás létrehozása érdekében kifejtett erőfeszítés a hallgatóság számára világosan érzékelhető. Berg befejezése egyszerre mély, ugyanakkor a szó szoros értelmében kötéltánc, ha nem is „akrobatikus" mutatvány abban az értelemben, ahogy a fogalmat Busoni használta.



1.b példa. Berg: *Hegedűverseny,* harmadik tétel, 224–230 ü.



1.b példa (folytatás)



1. táblázat. Analitikus jegyzetek Berg *Hegedűversenyéhez*

Berg teljesen tisztában volt versenyműve romantikus jellegével: „Javíthatatlan romantikusok vagyunk! Új hegedűversenyem csak megerősíti ezt." – jelentette ki.[7] Meglepő módon Berg transzcendens befejezésének, úgy látszik, nem voltak romantikus előzményei. Saját áttekintésünk, amely körülbelül 80 versenyműre terjed ki az 1800–1914 közötti években, azt mutatja, hogy a vizsgált időszakban nem született olyan jelentős, nagy formátumú hegedűverseny, amely első vagy utolsó tételében a transzcendens befejezésre törekedett volna. Ismerünk azonban két olyan zongoraversenyt, amelyek hasonló toposzt idéznek: Dohnányi Ernő első e-moll concertóját (Op. 5, 1898) és Busoni zongoraversenyét (1904). Amint látni fogjuk, a mennyei transzcendencia megteremtése különleges kihívást jelent a zongoraversenyek első és utolsó tételeinek befejezésénél.

Dohnányi és Busoni: transzcendencia a maximalizmus korában

Dohnányi Ernő – akit ifjúkorában Brahms örökösének tekintettek – e-moll zongoraversenyének első tételét egyfajta transzformáló jellegű kódával zárja. A hagyományos brahmsi és beethoveni bravúros „véghajrát", amelyben a zenekar és a zongora

[7] Lásd Berg, *Violinkonzert,* viii. A hegedűverseny vázlatainak margináliáiból tudjuk, hogy a komponálás előkészületeként Berg olyan műveket tanulmányozott, mint Lalo és Glazunov hegedűversenye.

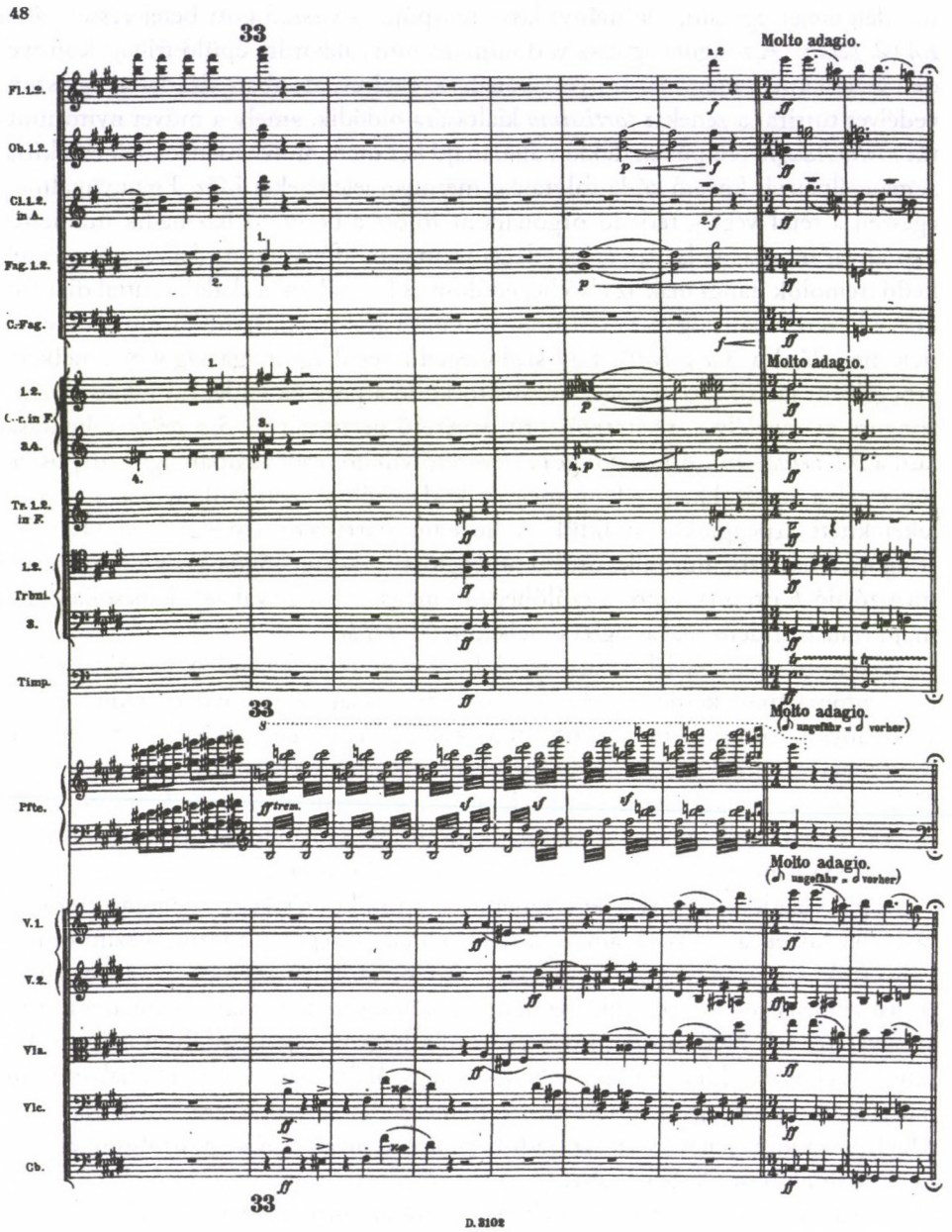
minden erejét egyesíti, Dohnányi lassú tempójú és visszafogott befejezéssel váltja föl (*2. példa*). A zongora agresszív, domináns nóna akkordra épülő trillája könnyedén vezethetne a megszokott gyors kódához, ehelyett azonban álzárlattal egy szenvedélyes tuttira, a zenekar *fortissimo* kiáltására oldódik, amely a művet nyitó mottót *molto Adagio* tempóban deklamálja, majd két ütem múlva hirtelen félbeszakítja. A generálpauzát követő kóda folytatása mennyei jelenéseket idéz. Egy nyugalmas, egészen a tétel végéig terjedő orgonapont fölött a bevezető harmadik ütemének foszlányai áramlanak lágyan és túlvilágian a magas fafúvósokon, skálaszerűen emelkedő tremolók hangzanak az első hegedűkön és brácsákon; a skálák ezúttal diatonikus, a bevezetés analóg részleteit uraló kromatikától „megtisztult" formában jelennek meg (lásd a *3.a példát*). Egy szólóhegedű végül égi magasságokba emelkedő arpeggiókat játszik. Az appoggiaturába torkolló arpeggiók emlékeztünkbe idézik a zongora szenvedélyes, recitatívószerű bevezető gesztusait (a *3.a példa* folytatását lásd a *3.b példában)*. Ami a zongora bevezető viharos cadenzáiban agresszív, összefüggéstelen ugrásokként jelent meg, a kóda szólóhegedű-szólamában gyengéd, lekerekített arpeggiókká szelidül. A hegedűt hárfaszerű arpeggiókkal kísérve a zongora a háttérbe húzódik; utolsó arpeggiójával a nagybőgők zengő üres húrján megszólaló *E* orgonapontot a szólóhegedű magas *e* hangjával (e^3) kapcsolja össze, majd transzcendens magasságba emelkedik (*2. példa*).

E concerto nyitótételében, amelynek lassú bevezetője feltűnően hasonlít Brahms I. szimfóniájának kezdetére, és számos liszti tématranszformációt vonultat föl, Dohnányi a szimfónia és a szimfonikus költemény műfaját idézi föl. Az átszellemült kóda megerősíti a műfajokat összekapcsoló utalásokat amint a tétel dramaturgiáját mint az evilági, emberi küzdelemtől (legnyilvánvalóbban a bevezető szólótutti szembenállásában artikulálva) az isteni békéhez való eljutás, számos szimfonikus műben is megtalálható romantikus toposzaként jeleníti meg.

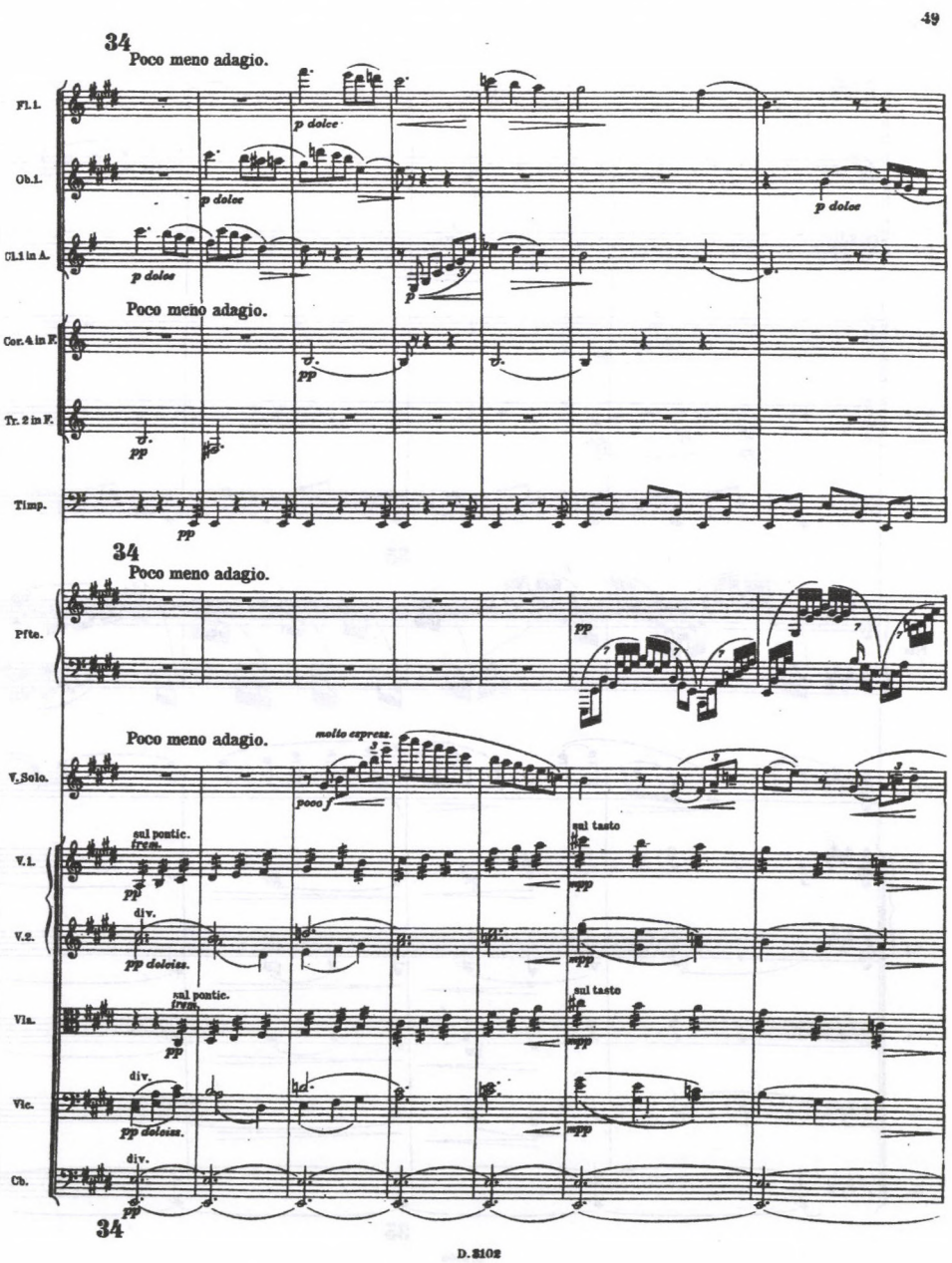
Aligha véletlen, hogy ez a leplezetlenül szimfonikus tétel egy zongoraversenyhez tartozik, hiszen a zongora, amely a teljes zenekart képes felidézni, a szimfonikus concertók *par excellence* szólóhangszere. Egy olyan tétel esetében azonban, amely transzcendens gesztussal zárul, a zongora szólóhangszerként való alkalmazása problémákat vet fel. Nyilvánvaló, hogy egyedül a hegedű képes egy ilyen befejezéshez szükséges hosszan kitartott magas hangot megszólaltatására. Ezért a kódában Dohnányi a zongorát egy szimfonikus költemény hárfájának szerepére korlátozza.[8] Meglepő módon jelentős 19. századi hegedűversenyek első vagy utolsó tételeiben nem találunk hasonló befejezést.

Az első tétel transzcendens kódájának azonban megvan az ára: a mű fennmaradó két tételében semmi sincs, ami az első tétel zárásának eredetiségéhez vagy retorikai erejéhez fogható volna. Bár a finálében a koráldallamra épülő heroikus tetőpont a mélységre való törekvés érezhető jele, a tétel utolsó szakasza, mely a legtöbb

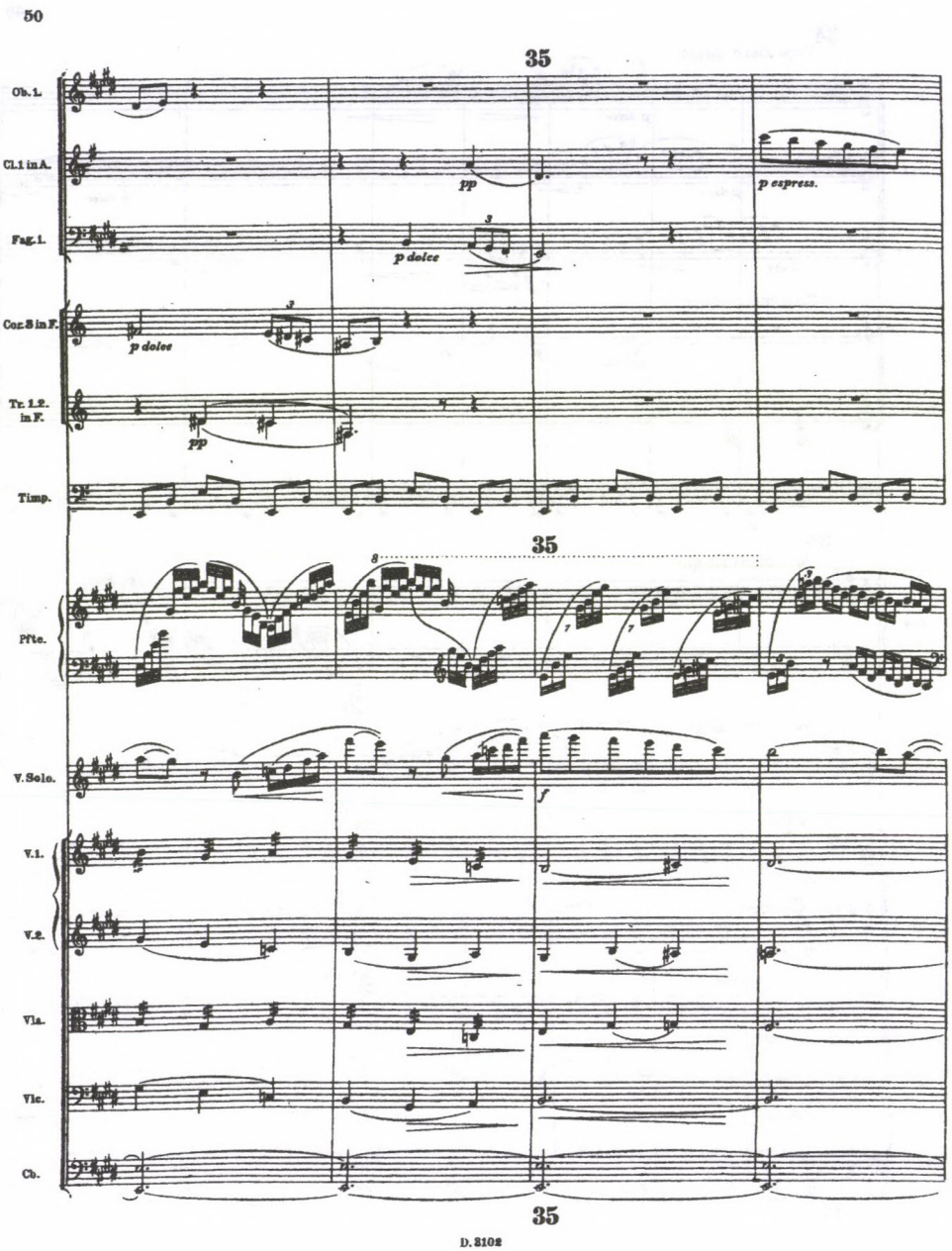
[8] A *Seherezádé* (1888), *Hősi élet* (1898) és az *Imígyen szóla Zarathustra* (1896) jelentős hegedűszólót tartalmaznak.



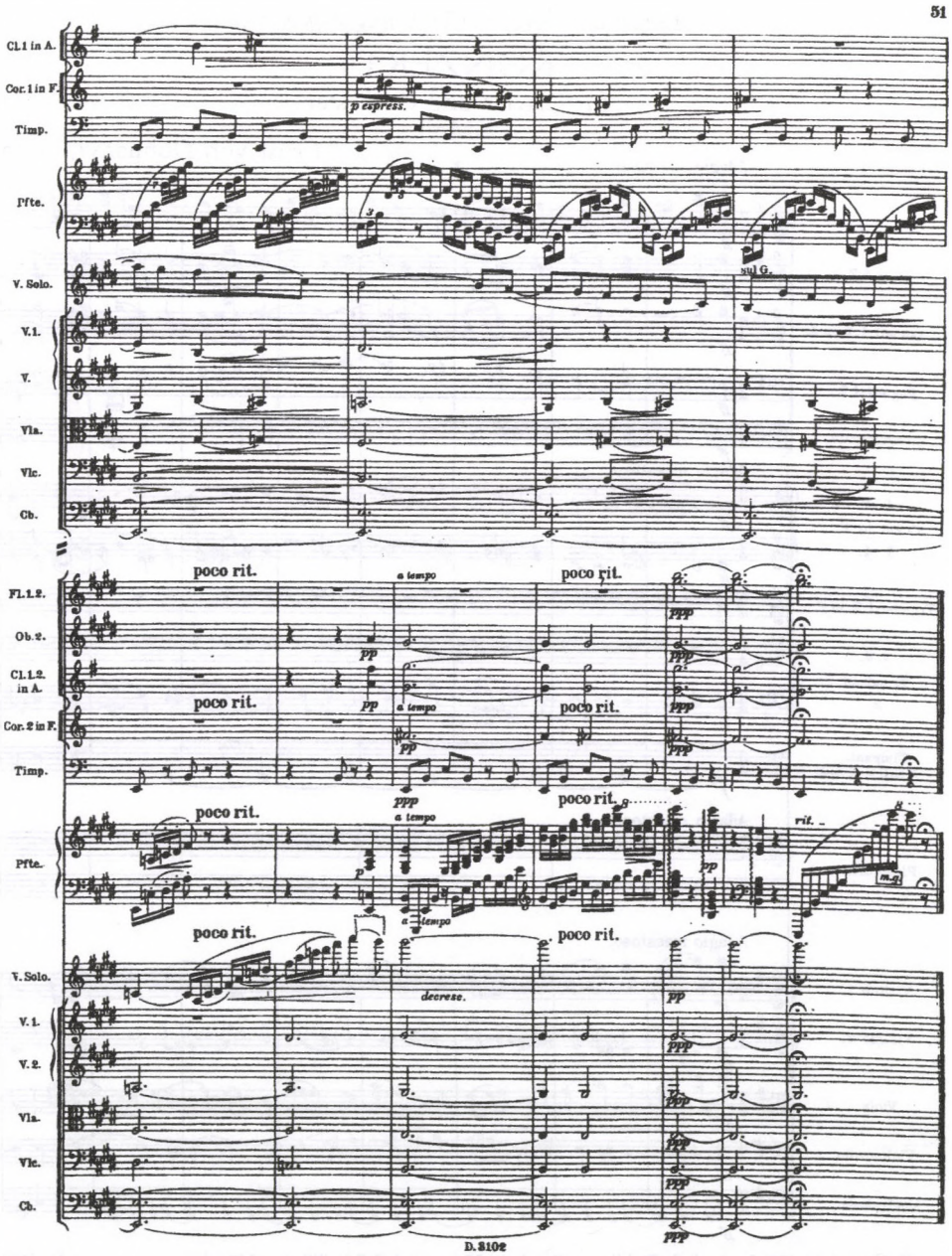
2. példa. Dohnányi: *e-moll zongoraverseny,* I. tétel, kóda



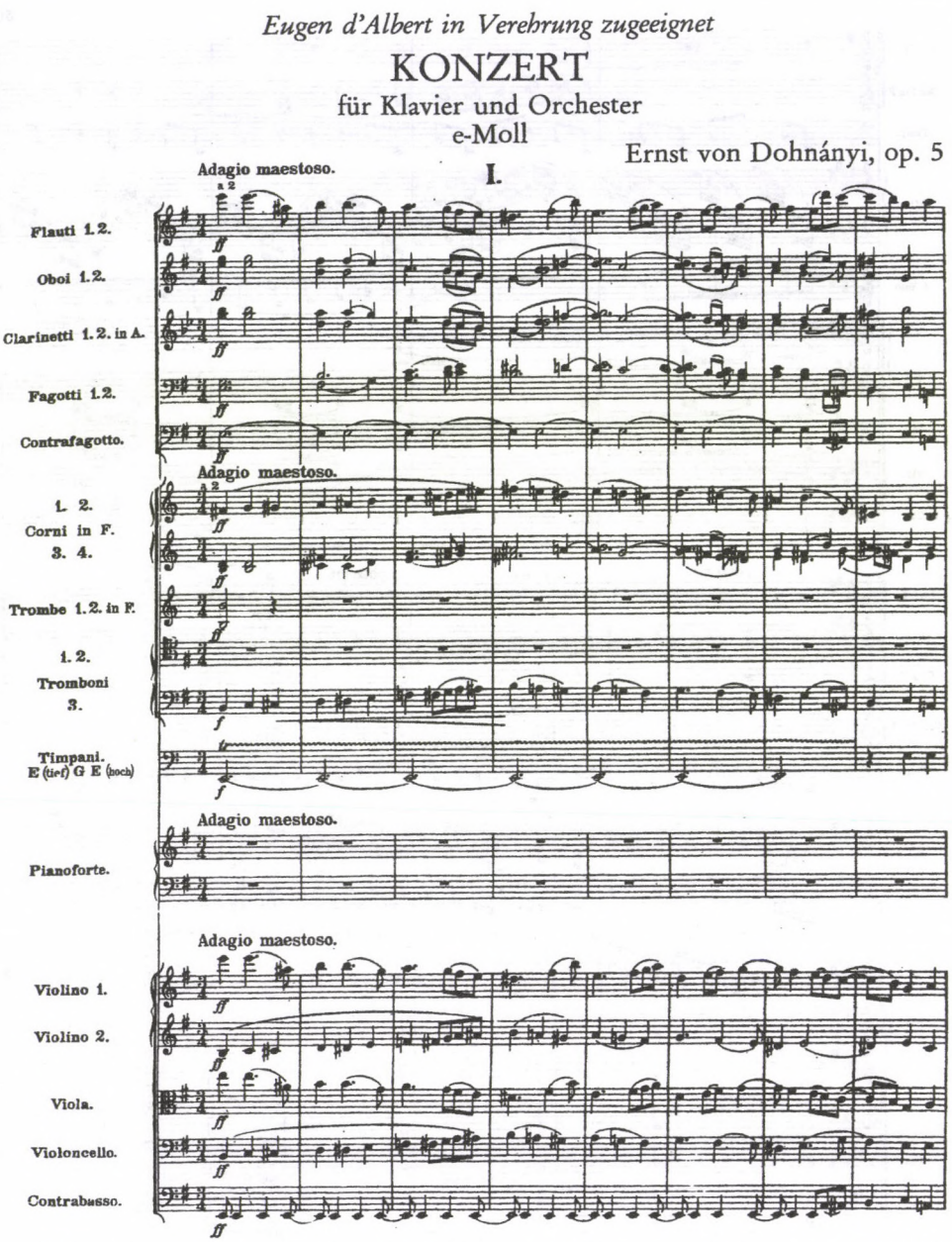
2. példa (folytatás)



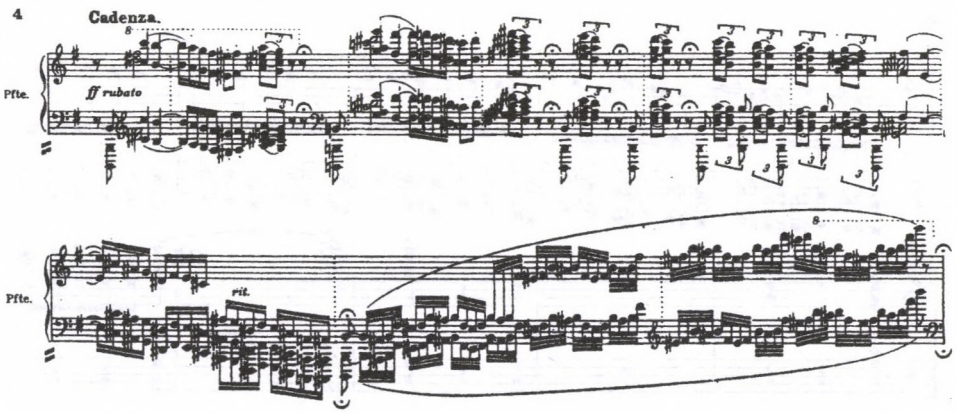
2. példa (folytatás)



2. példa (folytatás)



3.a példa. Dohnányi: *e-moll zongoraverseny,* I. tétel, bevezetés



3.b példa. Dohnányi: *e-moll zongoraverseny,* I. tétel, a zenekari bevezetőt követő zongora-cadenza

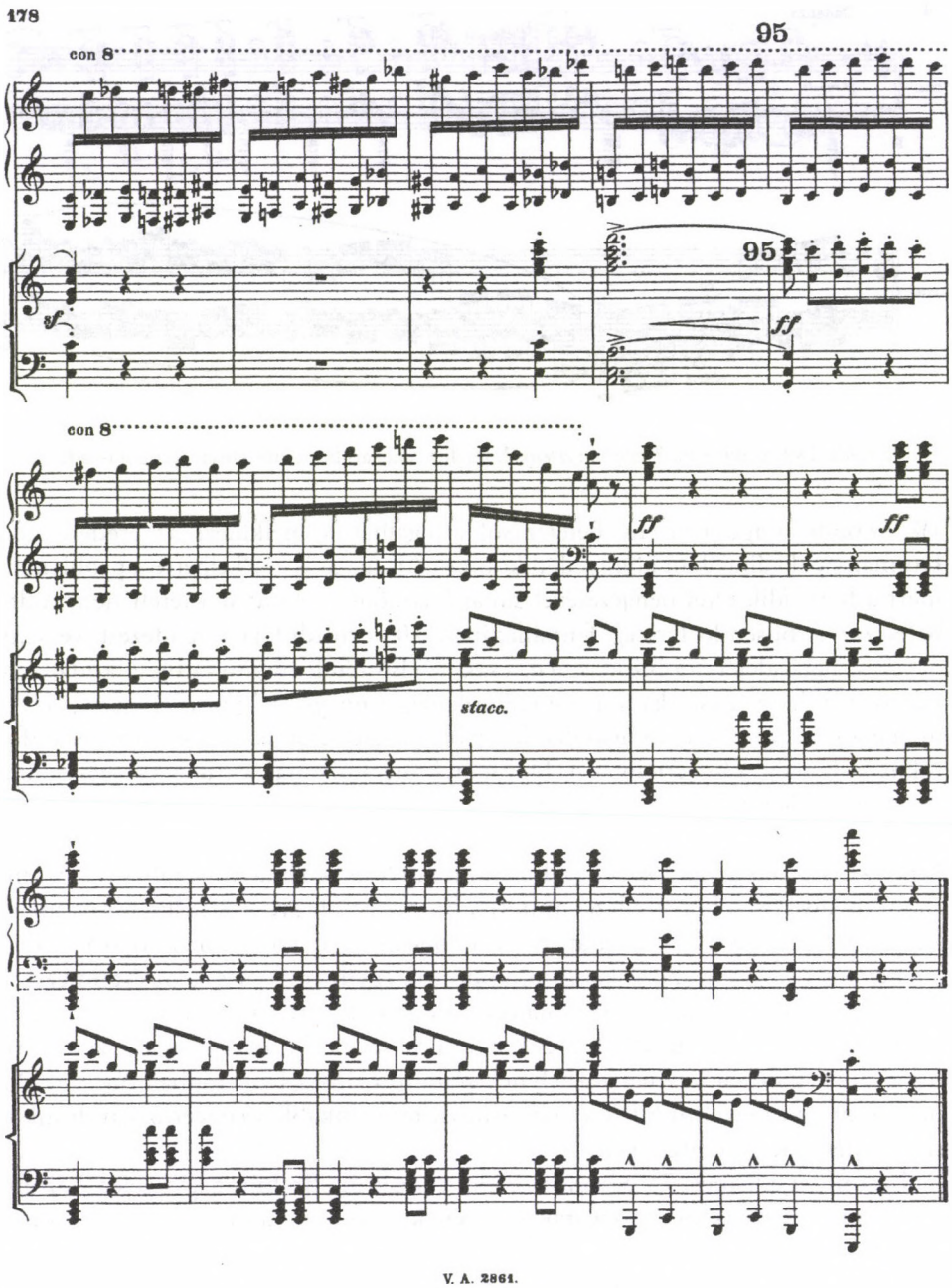
19. századi zongoraverseny befejezésül szolgálhatna, nélkülözi az eredetiséget. Dohnányi, aki általában könnyedén komponált, maga is érzékelhette a problémát, mert a harmadik tétel befejezésével sokat küszködött. Miután a tételt nem tudta befejezni a Bösendorfer-cég fennállásának 70. évfordulójára rendezett verseny nevezési határidejére, a bizottságnak csak az első tételt nyújtotta be, a kódát úgy módosítva, hogy a csonka mű egy technikailag ragyogó *Allegróval* érjen véget. Az új befejezés világosan demonstrálja, hogy bár az első tételt ez esetben afféle szimfonikus költeményként értelmezte, Dohnányi a technikailag virtuóz zárást a műfaj elengedhetetlen kellékének tekintette.[9]

Nagyszabású zongoraversenyében Busoni hasonló problémával szembesült. Amint a tanulmány elején közölt idézet mutatja, Busoni azzal igyekezett elkerülni a mélység és virtuózitás szembeállítását, hogy a concerto műfaját a concerto szó eredeti jelentése szerint különböző hangszercsoportok együttműködéseként értelmezte.[10] A romantikus túlzás elkerülése, valamint a műfajok „eredeti", puritán értelmezéséhez való visszatérés az 1920-as években a Sztravinszkíj nevével fémjelzett antiromantikus irányzatban már közhelynek számított. 1904-ben azonban Busoni célja nem annyira az érzelmi kifejezés elutasítása, mint inkább a concerto szimfonikus státuszának megteremtése volt.

Busoni terjedelmes, 75 perces, öttételes concertója Brahms négytételes, háromtételes modellel szakító 2. zongaraversenyének utódja. Az utolsó tételben megjele-

[9] A Bösendorfer-cég versenyének díját a mű ebben a rövidített formában nyerte el 1899-ben. A végleges döntést azok a hallgatók hozták, akiket lenyűgözött Dohnányi előadásmódja. Lásd Ilona von Dohnányi, *Ernst von Dohnányi: A Song of Life,* ed. James A. Grymes (Bloomington: Indiana University Press, 2002), 28.

[10] Lásd Simon Keefe, *The Cambridge Companion to the Concerto* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), 142.



4. példa. Busoni: *Zongoraverseny,* befejezés

nő kórussal, amely a mű transzcendens mondanivalóját hivatott összefoglalni egy Örökkévaló életadó erejéhez intézett *faux* keleti hálaénekkel, Busoni még erőteljesebben idézi fel Beethoven 9. szimfóniája által megteremtett szimfonikus tradíciót, amelynek folytatását Mendelssohn 2. szimfóniája, Liszt Faust-szimfóniája, valamint Busoni korában a szintén kórussal záruló Mahler-szimfóniák képviselik.

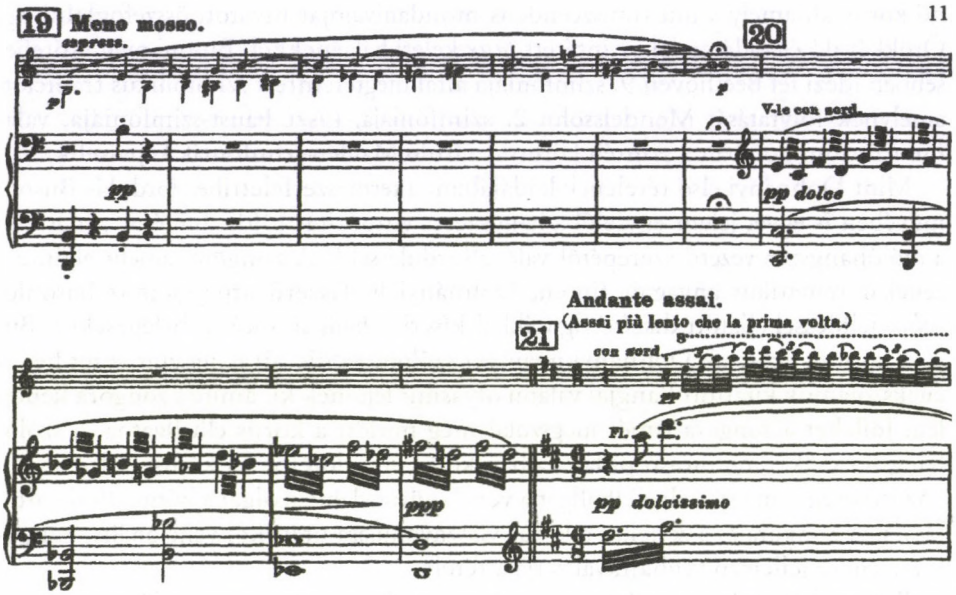
Mint Dohnányi első tételének kódájában, a természetfelettihez fordulás Busoni művében is egyet jelent egyfelől a hangszeres virtuózitás földi „bűnétől", másfelől a szólóhangszer vezető szerepétől való elfordulással.[11] A zongora, amely eleinte a zenekar tematikus anyagait finom, Dohnányi hárfaszerű arpeggióihoz hasonló, *eolico* jelöléssel ellátott díszítő figurákkal kíséri, elhallgat a kórus belépésekor. Busoni kórusa, akárcsak Dohnányi mennyei szólóhegedűje, új hangszínt vezet be: az énekszólamok kitartott hangjai valami olyasmit fejeznek ki, amire a zongora képtelen. Jóllehet a zongora ismét megszólal még mielőtt a kórus elhallgatna, a szólóhangszer csak a mű utolsó pillanataiban kerül újra előtérbe. A kórus utolsó sora – „Az istenséget magasztalva elhallgat a vers" – ürügyként szolgál a kórus elhallgattatására. A zongora és a zenekar a kórus visszavonulása után konvencionális, zongoraversenyre jellemző véghajrával zárja a tételt.

Busoni láthatólag tisztában volt vele, hogy bár a zongora egyedül nem tudja kifejezni zeneszerzői szándékait, a kórus alkalmazása háttérbe szoríthatja a szólistát. Busoni feltehetőleg részben azért engedhette meg magának, hogy a finale nagyobb részét kontemplatív lassú tétellé formálja, mert ezúttal a kórus biztosította azt a drámaiságot, amelynek megteremtése rendszerint a hangszeres sziporkázás feladata volt. Mégis, mikor az utolsó 21. ütemben robbanékony, harcos *bravura* formájában (*Allegro con fuoco*) éri el a darab konkúzióját, Busoni éppen annak a virtuóz hagyománynak engedett, amellyel, mint a tanulmány elején idézett részlet bizonyítja, szembe kívánt helyezkedni. Hogy a concerto emelkedett hangvételének és a zeneszerző hangszeres „akrobatika" elleni állásfoglalásának ellenére Busoni zongoraversenye mégis ilyen módon zárul, tökéletesen példázza a versenyművek virtuóz befejezése iránti 19. századi igény ellenállhatatlanságát (*4. példa*).

Prokofjev: 1. hegedűverseny

Az 1916–17-es évek a lassú, csendes és magas fekvésű hegedűverseny-zárások virágkora volt. Frederick Delius hegedűversenye és kettősversenye hegedűre és csellóra (1916), Karol Szymanowski, valamint Prokofjev 1. hegedűversenye (1916 és 1917) mind magas fekvésű, kitartott, bár nem feltétlenül transzcendens jellegű befejező zenei anyagot adnak a szólistának. Prokofjevét kivéve valamennyi egytételes mű, így kívül esnek a jelen tanulmány központi témáján, jóllehet Szymanowski külön

[11] Busoni concertójában a virtuózitás az ötödik tétel előtt éri el tetőpontját abban a hatalmas cadenzában, amely a negyedik tétel hajmeresztő tarantelláját megkoronázza.



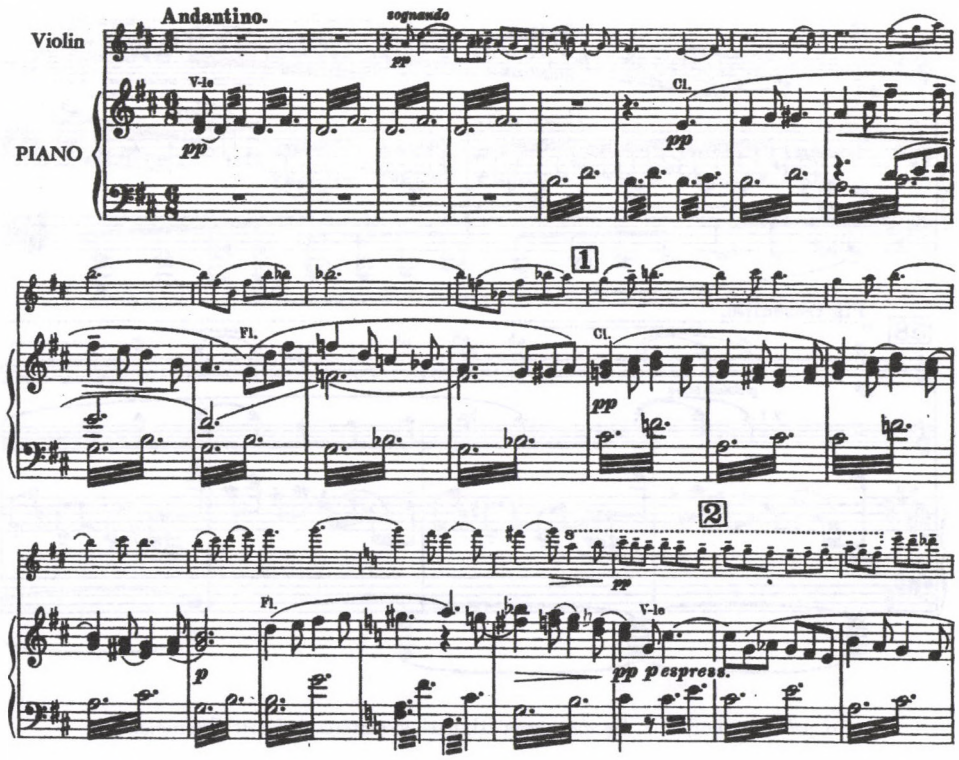
5.a példa. Prokofjev: *1. hegedűverseny,* I. tétel, visszatérés a nyitótémához

említést érdemel, mivel a Paul Kochanski számára írott *Mythes* hegedűre és zongorára Prokofjev concertójának inspirációjául szolgált. Szymanowski művében Kochanski tehetsége különösen a magas trillák és tremolók előadásában mutatkozott meg – ezek a technikai fogások Prokofjev concertójának befejezésénél is fontos szerepet játszanak.[12]

1. hegedűversenyének első tételében a szokásos *Allegro* helyett Prokofjev viszonylag lassú tempót alkalmaz (*Andantino*). A hagyományos szonátaformát motivikusan összekapcsolódó szakaszok láncolatával váltja fel, amelyeket a nyitódallamhoz való visszatérés kerekít le. Írásunk az alábbiakban a nyitódallamhoz való visszatérés folyamatára és hatására összpontosít.

Miután a tétel vége felé a zene a hegedű tonikai funkciójú mély G hangján nyugvópontra jut, Prokofjev két lépésben valósítja meg a nyitótémához való visszatérést: először a szólóhegedű kettősfogásos anyagát halljuk, amely egy hátborzongató kettőzött *H*-n áll meg, majd egy még visszafogottabb és varázslatos szakasz következik a szordinált alsó húrokon (*5.a példa*). Az emelkedő osztott brácsa szó-

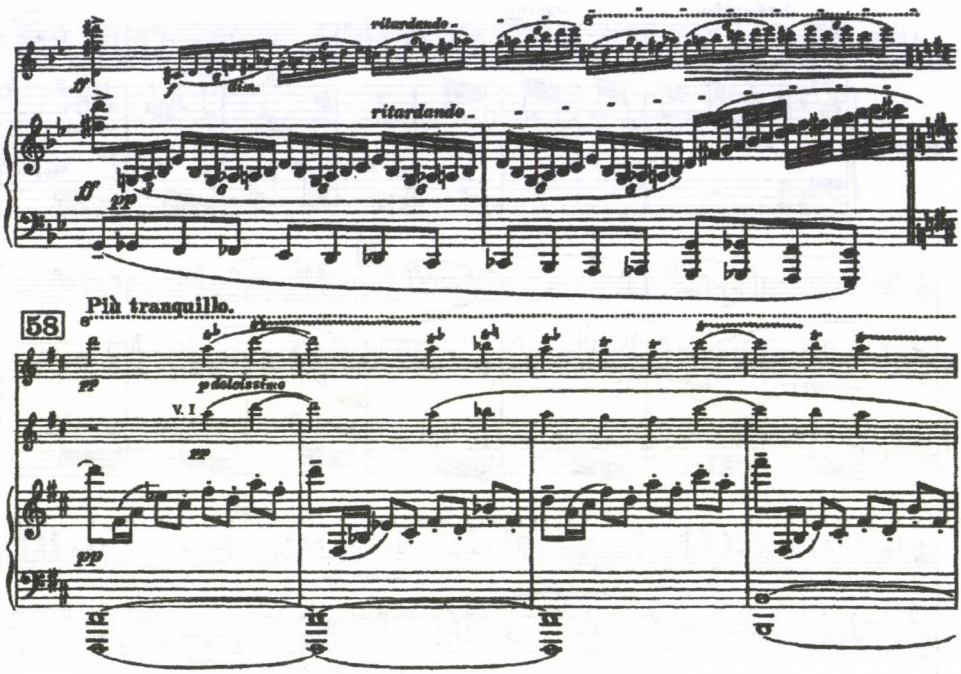
[12] Tyrone Greive, „Kochański's Collaborative Work as Reflected in his Manuscript Collection", *Polish Music Journal* 1 (1998/1): http://www.usc.edu/dept/polish_music/PMJ/issue/1.1.98/kochanski_part1.html (utolsó elérés: 2014. szeptember 15.). Figyelembe véve a magas trillák és tremolók gyakori előfordulását Szymanowski Kochanski számára írt hegedűműveiben, valamint a hasonló effektusokat Prokofjev concertójában, feltételezhetjük, hogy ezek Kochanski specialitásai közé tartoztak.



5.b példa. Prokofjev: *1. hegedűverseny,* I. tétel, első téma

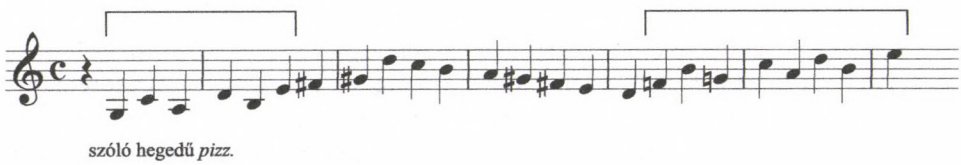
lammal az ereszkedő basszus bővített szextet képez, mely D-dúr akkordra oldódik. A visszatérés kettős, hiszen a zene mind a hangnemhez, mind a kezdőtémához visszatér. De a hatás egyben egy magasabb és misztikusabb szférába való nyitást is sugalmaz – a bővített szextről megközelített *D* domináns érzetét kelti, a téma pedig egy oktávval magasabban indul, mint korábban (a tétel kezdetét lásd az *5.b példában*). További változtatások együttes hatása növeli a nyitás álomszerű, *sognando* hatását: a lassabb tempó (az *Andantinó*val szemben itt *Andante assai*); a téma áttetszőbb prezentálása (most nem a szólista játssza, hanem a fuvola majd a piccoló *pianissimo dolcissimo* dinamikával); a mennyei arpeggiók a hárfa szólamában; végül legfontosabbként a szólóhegedű virtuóz diszkantjának *pianissmo* dicsfénye, amely a zenekarban megszólaló dallamot körülfonja.

A harmadik tétel ugyancsak az első tétel témájának D-dúrban való visszatérésével végződik. A concerto alaphangnemének visszaérkezése ezúttal sem annyira tonikai feloldásként, mint inkább a domináns irányába történő nyitásként hat (*6. példa*). Prokofjev itt is a zenekarba helyezi a témát, mialatt a hegedű kifinomult, ám virtuóz díszítéseket játszik, először a dallamot trillákkal és első megjelenésénél két oktávval magasabban megszólaltatva, majd a trillákat tremolókká fejlesztve. A



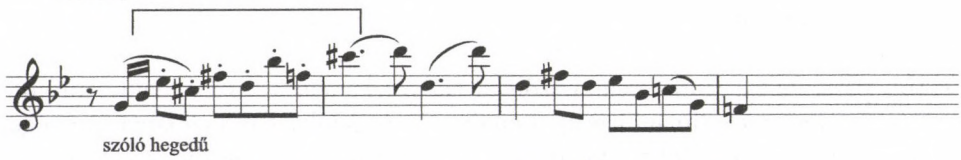
6. példa. Prokofjev: *1. hegedűverseny,* III. tétel, visszatérés az I. tétel főtémájához

1. tétel, 93-99. ü. (*pizzicato* részlet)



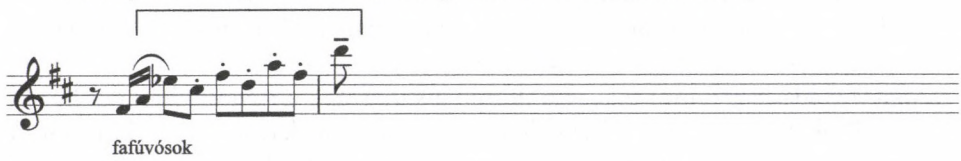
szóló hegedű *pizz.*

3. tétel, az első téma kezdete



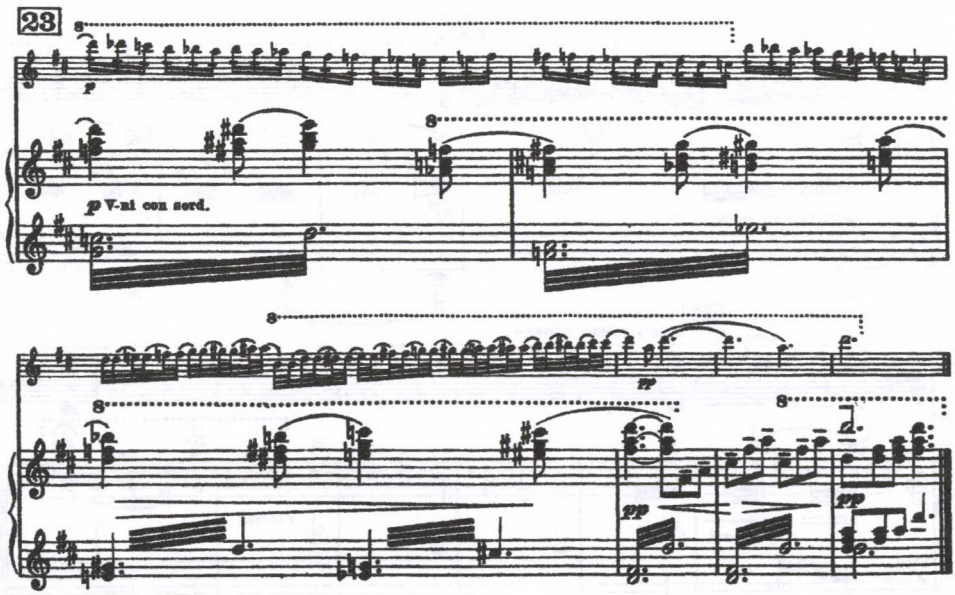
szóló hegedű

3. tétel, 125 ü.-től (az I. tétel első témájához való visszatérés kísérete)



fafúvósok

2. táblázat. Prokofjev: *1. hegedűverseny,* egyesítő téma

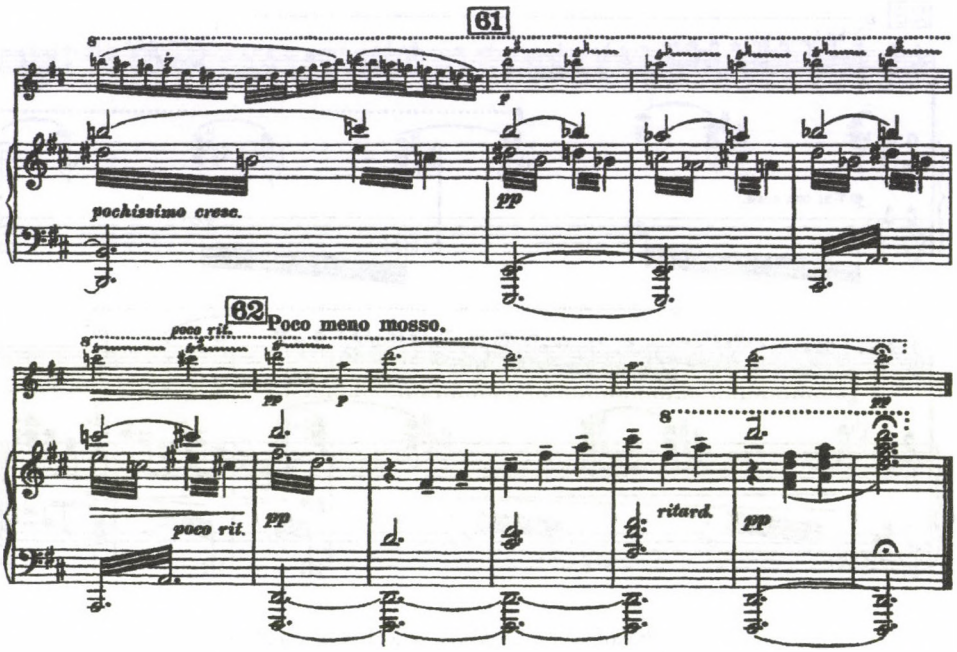


7. példa. Prokofjev: *1. hegedűverseny,* az I. tétel konklúziója

tétel egy fő motívumát folytatva a fafúvosok nyolcadhangos *staccato* arpeggio figurái afféle összefoglaló benyomást keltenek. Ez a figura, amely kezdetben mint a tétel főtémájának felütése mutatkozott be, nemcsak a tétel fontos egységesítő eszköze, hanem visszanyúlik szólóhegedű első tételbeli *pizzicato* részletéhez (*2. táblázat*). Az első tétel befejezésével ellentétben (*7. példa*), ahol a záró D-dúr akkord dominánsként hat, a harmadik tétel a *D*-t mint tonikát megerősítő II-V-I kadenciával zárul. A basszusban a skála 2. és 5. foka fölött a dallam utoljára aknázza ki a skála 6. fokának változékonyságát (*H,* illetve *B*), ami a nyitótéma egyik fő jellemzője volt. Egy tökéletes autentikus zárlatot megvalósítva a *H* végül *C*-n keresztül kromatikusan *Cisz*-re lép (*8. példa*). A végső D-dúr hangzás, amely az első tétel végén a magas hangokra szorítkozott, ezúttal a nagybőgők alsó *D*-jétől a hegedű hat oktávval feljebb lévő legmagasabb *d*-jéig terjed.

Bár Prokofjev concertója rendkívül eredeti mű, feltűnő modernista vonások hiányában eredetiségére sokáig nem figyeltek föl. A concertinónak szánt mű 20 perces időtartamával mintegy fele olyan hosszú, mint a 19. századi legnagyobb hegedűversenyinek jó része. Könnyedsége részben a szonátaforma mellőzésének, részben a szólista számára írt cadenzák, illetve kiterjedtebb zenekari tuttik hiányának az eredménye. Ez az első jelentős háromtételes hegedűverseny, amely szakít a gyors-lassú-gyors felépítés hagyományával,[13] és az első jelentős többtételes concer-

[13] A tételek elrendezése a következő: lassú (Andantino) – gyors (Vivacissimo) – közepes (Moderato).



8. példa. Prokofjev: *1. hegedűverseny,* a III. tétel konklúziója

to, amelynek mind első, mind harmadik tétele lassú tempóban és magas fekvésben zárul. A két tétel transzcendens befejezésénél Prokofjev ritka bravúrt hajt végre, amikor a virtuózitást mind a technikai gyorsaság, mind az extrém magas legato formájában alkalmazza.[14]

Prokofjev concertójának bemutatójára Stravinszkij Oktettjével együtt került sor 1923-ban Párizsban. Újításai ellenére, amelyek leginkább a műfaj történetének kontextusában válnak nyilvánvalóvá, a művet eleinte túl konzervatívnak tartották; a francia Hatok csoportjából George Auric azzal utasította el, hogy túl Mendelssohn-szerű.[15] A versenymű újszerűségét és értékét egyedül a párizsi premieren jelen lévő Busoni-tanítvány, Szigeti József ismerte fel. Az ő támogatásának köszönhető, hogy a mű repertoárdarabbá vált.[16] Prokofjev 1. hegedűversenye érezhető nyomot hagyott több más fontos versenyművön. Ezek közé tartozik William Wal-

[14] Prokofjev hegedűversenye az első jelentős concerto, amely szóló tubát és piccolót alkalmaz. Tuba szólók találhatók a következő helyeken: 2. tétel, 4 ütemmel a 34. próbajel előtt, illetve a 37. próbajeltől kezdődően; piccolo szólók: 1. tétel, 4 ütemmel a 22. próbajel előtt, illetve 3. tétel, az 52. próbajeltől.

[15] Furcsa módon némely előadó Prokofjev concertóját túl modernnek találta: a korszak több hegedűvirtuóza szokatlan vonásaira hivatkozva nem volt hajlandó előadni. Lásd *Sergey Prokofiev Diaries 1915–1923: Behind the Mask,* ford. Anthony Phillips (New York: Cornell University Press: Ithaca, NY., 2008), 712, 2. lábjegyzet.

[16] Szigeti először a prágai ISCM fesztiválon adta elő 1925-ben.

ton brácsaversenye (1929), Benjamin Britten hegedűversenye (1939), legújabban pedig John Adams *Gnarly Buttons* című klarinét concertója (1996). Mindez olyan gazdag örökség, amely Prokofjev művét a 20. század legnagyobb hatású concertói közé emeli.

Némiképp ironikus, hogy egy a concertók transzcendens befejezését tárgyaló tanulmány nélkülözi a transzcendens befejezést. Tanulmányunk célkitűzése azonban nem maga a transzendencia tárgyalása, hanem e művek kivételes mozzanatainak megvilágítása. E pillanatok értékes kiindulási pontokkal szolgálnak nemcsak az analízis számára, hanem az olyan concertók elemzéséhez is, amelyek dramaturgiai problémákkal való küzdelemről tanúskodnak, természetszerűleg érintik a virtuózitás kérdéseit, a szólista és a zenekar viszonyát, valamint a szólóhangszer kifejezési lehetőségeit. Mivel az alkalmazott nézőpont meglehetősen speciális, a vizsgálati minta is kicsi. Mindez azonban talán hatékony eszköz lehet a concertók történetének kritikai megközelítésére, amellyel rámutathatunk a különböző hangszerekre írott versenyművek különbségeire és arra, hogyan találtak a zeneszerzők új megoldásokat a műfaj belső korlátaiból eredő problémákra. A virtuóz szó eredete egyfelől a késő latin *virtuosus* („erényes"), másfelől az ókori latin *virtus* („kiválóság").[17] A tanulmány középpontjában álló magas regiszterű, gyengéd záró gesztusokban e kettős etimológiát látjuk tükröződni: az erényes virtuózitás szubjektív esztétikai kategóriáját, amely, ha nem is tekinthető a concertók elengedhetetlen kellékének, számunkra mégis az azokban megmutatkozó legmagasabb törekvés kifejeződését jelenti.

Fordította Kiss Gábor

[17] Sudip Bose, „On Virtuosity", *The American Scholar,* Summer 2005. http://theamericanscholar.org/on-virtuosity/#.VBbw8OcUKKA (utolsó elérés: 2014. szeptember 15.).

DAVID E. SCHNEIDER

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

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

DALOS ANNA

Halálfúga: a holokauszt a magyar zenei emlékezetben (1956–1989)*

Az utóbbi 25 év magyar történetírása mindmáig adós maradt a kádári Magyarország holokauszt-befogadásának feldolgozásával. Kertész Imre 2002-es Nobel-díja ugyan legalább az irodalomtörténészeket rákényszerítette arra, hogy a *Sorstalanság* korabeli „relatív visszhangtalanságának"[1] okait vizsgálják, az 1956 utáni magyarországi holokausztkép és -recepció története azonban nem vált szisztematikus kutatás tárgyává. Annak ellenére sem, hogy ennek része lehetett volna a korszak burkolt hazai, valamelyest a hivatalos politika által is motivált antiszemitizmusának feltárása is. György Péter – épp Kertész Nobel-díjára reflektálva – a magyar holokauszt-recepciót a kádári antifasiszta propaganda és az elhallgatás két végpontja közötti nagykiterjedésű, ám körvonalazatlan térben helyezi el, s ezzel a körvonalazatlansággal magyarázza a regény szakmai és közösségi befogadásának elmaradását.[2] Vári György ugyanezt hangsúlyozza, amikor arról beszél: a *Sorstalanság* iránt megmutatkozó korabeli közönynek – amit sokkal inkább érdemes értelmezési zavarnak nevezni – elsősorban az az oka, hogy a kortársi hivatásos befogadók (lektorok, kritikusok, irodalmárok) értelmezési horizontja, amelyet a „humanista nagynarratíva" eszménye határozott meg, túlontúl szűkös volt ahhoz, hogy a regény értő recepciója megindulhasson.[3]

* A tanulmány rövidebb változata elhangozott az MTA BTK ZTI Lendület 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum és Kutatócsoport 2014. október 30-án megrendezett *A holokauszt és a magyar zenei emlékezet* elnevezésű zenetudományi konferencián. A tanulmány létrejöttét az MTA Lendület programja támogatta. Köszönettel tartozom Hollós Mátéának, Láng Istvánnak, Lendvay Kamillónak és Madarász Ivánnak, akik hangfelvételekkel, kottákkal és információkkal segítették munkámat.

1 Mikola Gyöngyi, „Az egyszemélyes kisebbség. Néhány jegyzet Vári György Kertész Imre. Buchenwald fölött az ég című monográfiájához", *Jelenkor online* 47 (2004/5). A honlapcím: http://www.jelenkor.net/archivum/cikk/542/az-egyszemelyes-kisebbseg (utolsó megtekintés: 2015. március 28.)

2 György Péter, „A holokauszt: a közös emlékezet", *Beszélő online* 7 (2002/9). A honlapcím: http://beszelo.c3.hu/cikkek/a-holokauszt-a-kozos-emlekezet (utolsó megtekintés: 2015. március 28.).

3 Vári György, „A Sorstalanság recepciótörténetéről", in Uő., *Kertész Imre. Buchenwald fölött az ég* (Budapest: Kijárat kiadó, 2003), 200–229. A „humanista nagynarratíva" kifejezést Vári használja: i. m., 206.

A „humanista nagynarratívához" hagyományosan emelkedett stílus társul. Kertész Imre azonban, Vári értelmezése szerint, abból indult ki, hogy a holokauszt mint „élmény" egészen másfajta nyelvi elvárásokat ébreszt az alkotóban, mivel a róla való megnyilatkozás nyelven túli beszédmódot követel meg.[4] A magyarországi holokauszt-irodalmat elemezve éppen ezért állapíthatja meg Vári, hogy a holokauszt „elmesélhetősége" alapvetően poétikai – vagyis írástechnikai – kérdés: elmesélhető-e, azaz hagyományos narratívába illeszthető-e egyáltalán e tapasztalat?[5] Kálmán C. György a kertészi „nyelvkritikai" értelmezés mellé helyezi a „holokauszt női tapasztalatát", arra utalva, hogy az érzelmek közvetlen kifejezése a lírában – szembeállítva a racionálisan szerkesztett epikus megnyilatkozásokkal – lehetővé teszi az egyenes vonalú elbeszéléssel szemben egy töredezettebb emlékezésforma kialakítását.[6] Ez a fajta írástechnika – amely Nyugat-Európában radikális módon egy férfiköltő, Paul Celan *Halálfúgá*jában, finomabb formában pedig Nelly Sachs költészetében jelenik meg – tulajdonképpen szembefordul a magyar holokauszt-költészetet meghatározó, Radnóti Miklós klasszicitás-eszményét követő, a költői formával kibékülő, humanista hagyománnyal.[7]

A holokauszt művészi feldolgozásának kérdései a zenében sok párhuzamosságot mutatnak az irodalméival, ugyanakkor e művészeti ág specifikus vonásainak folyományaként más szempontokat is felvetnek. A holokauszt alkotói befogadása a zenében, legalábbis Magyarországon, többnyire ilyen tárgyú szövegek megzenésítéséhez kapcsolódik. Idehaza mindössze két, tisztán hangszeres kompozíció született, amely a holokausztnak állít emléket – Lendvay Kamilló szimfonikus költeménye, a *Mauthausen* (1958), illetve Láng István zenekari műve, a *Musica funebre* (1969). Láng István *Laudate hominem* (1968) című kantátájának 1. tétele, a *Nenia* szövegtelen kórust is alkalmaz –, ami azt jelenti, hogy itt a szövegek struktúrája, valamint tartalma is alapvetően befolyásolja a hozzájuk társuló zene kialakításának módozatait. Azaz a választott beszédmód alkalmazását nem a zene, hanem a kiindulópontként használt költői mű határozza meg. Pedig a zene már önmagában is nyelven túli beszédmódnak tekinthető, amely természeténél fogva teszi lehetővé – a holokauszt-témához kapcsolódóan is – a hagyományos zenei narratívák felbontását és a zenei nyelv kritikáját. A holokausztra emlékező, feltűnően kis számban született magyar zeneművek azonban nem ezt az utat járják, sokkal erőteljesebben a „humanista nagynarratíva" és a klasszicizáló-kibékítő művészi tendenciák eszmei körében keresik a megfogalmazhatatlan megfogalmazásának lehetőségét.

[4] I. m., 219, 222.

[5] I. h.

[6] Kálmán C. György, „A túlélés poétikai problémái", in *A magyar irodalom története 1920-tól napjainkig*, szerk. Szegedy-Maszák Mihály–Veres András (Budapest: Gondolat kiadó, 2007), 417–427. Kálmán C. György Gergely Ágnes és Székely Magda költészetére utal: 425–427.

[7] I. m., 419.

Vári György figyelmeztet arra, hogy idehaza Radnóti Miklós volt a holokauszt arca.[8] Radnóti költészetének népszerűségét mutatja, hogy a magyar zeneszerzők előszeretettel zenésítették meg az ő verseit. A komponistáknak azonban csak feltűnően kis hányada nyúlt az utolsó életév nagy verseihez, a megzenésített szövegek jelentős többsége szerelmes verseket dolgoz fel, és külön csoportot alkotnak a Radnóti holokauszt-tapasztalatát megelőzően, a 30-as évek végén, 40-es évek elején született pacifista költemények (*1. táblázat*). Míg a szerelmes versek között a maga öt különböző megzenésítésével egyértelműen listavezető a *Két karodban* (Kadosa Pál, Loránd István, Ránki György, Szabó Ferenc, Szelényi István), s ezt a verset követi két megzenésítéssel a *Bájoló* (Láng István, Udvardy László), a *Zápor* (Kerekes János, Szabó Ferenc), illetve a *Szerelmesvers* (Kerekes János, Loránd István), a pacifista költemények közül három megzenésítéssel a *Himnusz a békéről* vezet (Bárdos Lajos, Kósa György, Ribári Antal).

A megzenésített versekben megnyilvánuló Radnóti-kép ugyanakkor a költői életmű kanonizációjának folyamatába is bepillantást enged: a költő halálát követő első évtizedben épp a fent említett szerelmes versek feldolgozása kerül előtérbe. 1955-öt követően Szőllősy András *Nyugtalan ősz* című kantátájával indul meg a költő életművének újabb, a 19. századi dalhagyománytól fokozatosan távolodó recepciós fázisa. Ezen belül különös műcsoportot alkotnak a Radnóti-verseknek a 60-as évek modernitását, újszerű nyelvét képviselő feldolgozásai, mint például Mihály András ciklusa, *Az áhítat zsoltárai* (1966), amely a fiatal Radnóti expresszionista költeményeihez nyúl, vagy Bozay Attila *Papírszeletek* című sorozata (1962), amely tömörségükkel tüntető, inkább modernista versek énekhangra, klarinétra és csellóra fogalmazott megzenésítése. A *Papírszeletek Éjszaka* című négysorosát a Harmincasok generációjából Bozayn kívül még Soproni József (1962) és Lendvay Kamilló (1974), az idősebb generációból pedig Kósa György (1963) is feldolgozta.

A Radnóti-megzenésítések műfaji szempontból is világos csoportokba különülnek el, s a szerzők műfajválasztása egyöntetűen a versek líraiságát hangsúlyozza. A kompozíciók többsége zongorakíséretes dal, s a 19. századi Lied hagyományát követi. Leglátványosabban mindez épp a *Két karodban* feldolgozásaiban mutatkozik meg, ahol mind az öt komponista a ringatózás gesztusát eleveníti fel a zongorakíséretben. A Radnóti-versekhez a dal műfajon kívül a kóruszenét társítják előszeretettel a zeneszerzők, s e médiumon belül is a nőikar a legnépszerűbb. A kórusmegzenésítések – ellentétben a dalokkal – még a 60-as, 70-es évek fordulóján is a kodályi hagyomány követőinek mutatkoznak (Bárdos: *Himnusz a békéről,* 1969; Ribári: *Himnusz a békéről,* 1971).

Árulkodó jel, hogy a holokauszt művészi feldolgozását célzó kisszámú kompozíció között mindössze két olyan alkotás található, amely Radnóti költészetéhez nyúl. Karai József *Töredék* című háromszólamú vegyeskara („Oly korban éltem"; 1968)

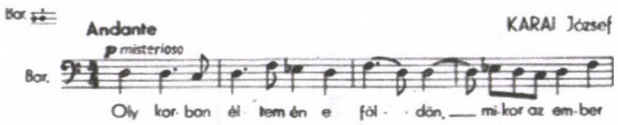
[8] Vári, i. m., 212.

Zeneszerző	Műcím	Keletkezés dátuma	Apparátus
Bárdos Lajos	Himnusz a békéről	1969.06.	Vegyeskar
Bárdos Lajos	Nyári vasárnap	1978.10.	Nőikar
Bozay Attila	Papírszeletek op. 5	1962	Szoprán, klarinét, hegedű
Farkas Ferenc	Két virágének	1948	Dalok
Farkas Ferenc	Kalender	1956	Szoprán, Tenor, 11 hangszer
Dávid Gyula	Tavaszi szeretők verse	1959.02.04.	Vegyeskar
Hollós Máté	Szelíd dalok	1981–1983	Dalciklus
Kadosa Pál	Három Radnóti-dal	[1967]	Dalciklus
Karai József	Töredék	?	Háromszólamú vegyeskarra
Kerekes János	Hat dal	?	Dalciklus
Kósa György	VII. vonósnégyes	1963	Radnóti Miklós emlékére
Kósa György	Két dal Radnóti Miklós verseire	1964	Dalok
Kósa György	Hat dal Radnóti Miklós verseire	1964	Dalok
Kósa György	V. ecloga	1964	Dal
Láng István	Bájoló	1959	Kórusszvit vegyeskarra
Lendvay Kamilló	Éjszaka	?	Nőikar
Loránd István	Két karodban	1967	Nőikar
Loránd István	Négy dal	1962	Dal

1.a táblázat. Radnóti-vers megzenésítések

Zeneszerző	Műcím	Keletkezés dátuma	Apparátus
Mihály András	Az áhítat zsoltárai	1966.09.08.	Dalok
Ránki György	1944	1966, rev. 1969	Oratórium bariton, vegyeskar, kamaraegyüttes
Ránki György	Két karodban	1945	Dal
Ribári Antal	Himnusz a békéről	1971	Vegyeskar
Soproni József	Három dal Radnóti Miklós verseire	1962	Dalok
Szabó Ferenc	Három dal	1965	Dalok
Székely Endre	Négy férfikar forradalmár-költők verseire	?	Férfikar
Szelényi István	Mai magyar líra. Öt dal	[1949?]	Dalok
Szőllősy András	Nyugtalan ősz	1955.09–10.	Kantáta szólóbariton hangra, zongorakísérettel
Udvary László	Bájoló	1957.08.03.	Vegyeskar
Vándor Sándor	Dalok	?	Dalok

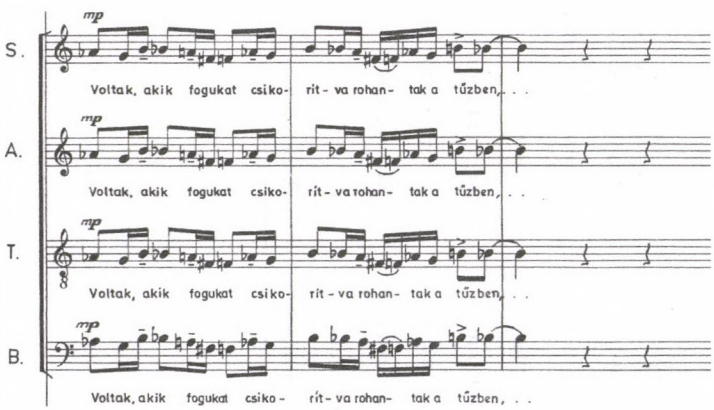
1.b táblázat. Radnóti-vers megzenésítések



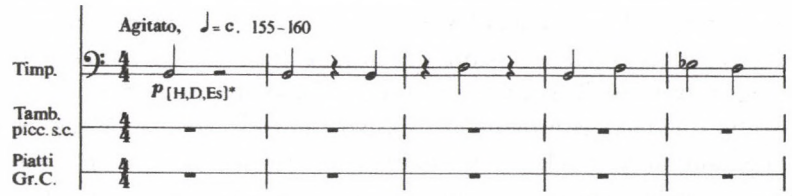
1. kottapélda. Karai József: *Töredék,* a kórusmű kezdete

érzékletesen világít rá arra, miért kerülik a zeneszerzők e téma felé fordulásukkor Radnóti költészetét. Karai Kodály *A magyarokhoz* című Berzsenyi-kánonjához hasonló módon unisono dallammal indít, ám nem kánont bontakoztat ki belőle (*1. kottapélda*). A versszakoknak megfelelően öt részre bontott kompozíció e dallamot egyfajta cantus firmusként használja fel, amelyhez a másik két szólam hol ellenpontot, hol pedig harmonikus kíséretet társít. Mindez jelzi, a zeneszerző alapvetően konzervatív zenei eszközökkel él, kompozíciója a zenei hagyomány talaján áll – Radnóti tudatosan klasszicizáló költeménye nem váltja ki a modern zenei beszédmód alkalmazásának igényét, mi több, a versforma és a drámai jambus inkább a tradicionális zenei megoldások felé fordulásra ösztönzi.

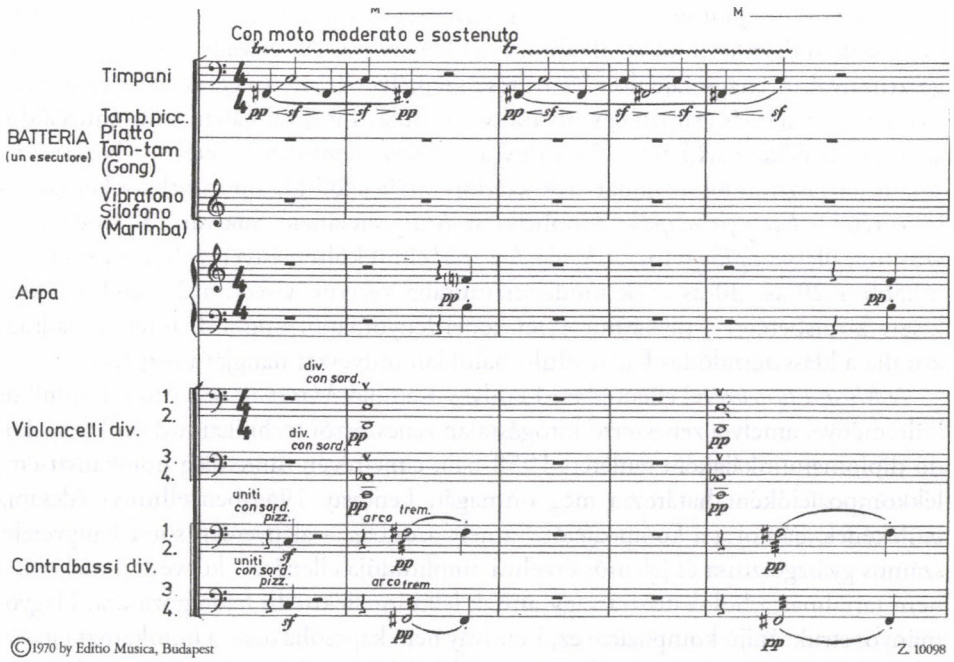
Lényegesen nagyobb igénnyel készült Budapest Főváros Tanácsa megbízásából a város felszabadulásának 20. évfordulója alkalmából Ránki György *1944* című, baritonszólóra, kórusra és zenekarra komponált kantátája (1966–1969). A mű, amely Radnóti *A la recherche* című költeményére íródott, Karai kórusához hasonlóan híven követi a vers szerkezetét, mi több, a bariton szóló ritmusait erőteljesen befolyásolja a verset uraló hexameter is (*2. kottapélda*). Ránki minden bizonnyal nem is akart elszakadni az antik ritmusoktól, mert ezek biztosítják a drámai szöveg megzenésítésének feszességét. A hét versszakot a zeneszerző zeneileg olyan kettősvariációs szerkezetbe illeszti, amelyben a kétféle zenei megszólalásmód – egy kromatikus siratódallam, illetve egy általában hárfakíséretes accompagnato recitativo jelle-



2. kottapélda. Ránki György: *1944,* hexameterek



3.a kottapélda. Bárdos Lajos: *A nyúl éneke,* műkezdet



3.b kottapélda. Ránki György: *1944,* műkezdet

gű tematika – a mű folyamán lassan egymásba olvad. A siratás elsősorban a kórus – azaz a közösség – reflexiójának hangja, míg a recitáció az objektív történetmesélés reprezentációja. A siratást indító dobkíséret, valamint a hozzá kapcsolódó szöveg nélküli kromatikus dallam Bárdos Lajos 1944-es kórusának, *A nyúl énekének* kezdetét idézi, ami magyarázatot nyújt a mű címének értelmezéséhez: Ránki közvetlenül kapcsolja össze Radnóti 1944-es holokauszt-tapasztalatát az 1944-es év legjelentősebb, ráadásul hasonló tematikájú zeneművével (*3.a–b kottapélda*).

1944 tragikus eseményeinek 25. évfordulójára, szintén hivatalos felkérés nyomán íródott Láng István zenekari műve, a *Musica funebre,* mégpedig – mint a partitúrából kiderül – „azok emlékére, akik a fasizmus elleni harcban életüket

áldozták érettünk". Hasonló ajánlás olvasható a *Laudate hominem* partitúrájában is: „Azok tiszteletére, akik a fasizmus ellen harcoltak." A két ajánlás azt sugallja, hogy Láng művei esetében bizonyos megszorításokkal beszélhetünk csak holokauszt-kompozícióról, elsősorban antifasiszta művek ezek, amelyek ismeretlen katonáknak állítanak emléket. Ugyanakkor a *Musica funebre* attacca kapcsolódó rövid tételei, amelyek egy narratív eseménysort rögzítenek (I. Silenzio, II. Epitafio, III. Double, IV. Inno in forma di Bar, V. Esaltazione, VI. Consolazione nel dolore grande), a mű lehetséges holokauszt-emlékkompozíció jellegét erősítik. Egyértelműen a gyászmunka folyamatát járják be ugyanis, annak – azaz a „nagy fájdalomnak" (nel dolore grande) – érzelmi hullámzását öntik különféle karakterű tételekbe, a szabad tizenkétfokúság alkalmazása ellenére is a 19. századi zenei hagyomány gesztusaival. A „nagy fájdalom" említése személyes érintettséget jelez, s valószínűsíti, hogy az ajánlás csupán egy hivatalos formula, a mű valójában a fasizmus áldozatainak emlékére született. Ugyanígy a *Laudate hominem* 1. tétele, a Nenia siratója is a gyászmunka folyamatának kezdőpontját jelöli ki, ám mintha a két következő tétel – *Parte principale* (Szophoklész Antigonéjának „Sok van mi csodálatos" szavaira, illetve *Epilogo* József Attila *Levegőt!* című költeményének három sorára) – inkább a 20-as, 30-as évek modernizmusába vezetne vissza: a 2. tétel zajokkal kísért kórusbetétei a plakátművészet zenei lenyomatai, míg a 3. tétel szabadságkorálja a klasszicizálódás felé forduló baloldali művészet hangját idézi fel.

A *Musica funebré*vel ellentétben Lendvay Kamilló *Mauthausen* című szimfonikus költeménye, amely a zeneszerző kifogástalan zeneszerzői technikai tudásról tanúskodó diplomamunkájaként született 1958-ban, címe révén tüntetőleg holokauszt-emlékkompozícióként határozza meg önmagát. Lendvay 1944-ben elhunyt édesapja emlékének ajánlotta a kompozíciót,[9] amely azonban – alapvetően sötét hangvétele, számos gyászgesztusa és jelentős érzelmi amplitúdója ellenére – közvetlen utalásokat nem tartalmaz a holokausztra vagy annak lelki-intellektuális feldolgozására. Hagyományos struktúrájú kompozíció ez, Lendvay nem kapcsolja össze a holokauszt tapasztalatát bármiféle modern zenei beszédmóddal. A két zenekari mű tehát nem él a zenei nyelv kritikájának lehetőségével, annak ellenére sem, hogy mindkét komponista a Harmincasok azon generációjához tartozik, amely a zenei megújulást képviselte.

A holokausztról szóló zenei beszéd módjának lassú fokozatossággal megvalósuló változása sokkal inkább Pilinszky János – a magyar költészetet megújító – verseinek a magyar zeneszerzőkre gyakorolt rendkívüli hatásával függött össze. Különösképpen azok a versek játszottak meghatározó szerepet ebben, amelyeknek középpontjában – mint arra a versek struktúrájának töredezettsége, a kimondatlan gondolatok, az el-

[9] Lendvay Kamilló emlékezése szerint 1944-ben öngyilkossá lett édesapja emlékére írta a művet. A holokausztra utaló témát zeneakadémiai mestere nem ellenezte. Lehetséges, hogy azért írhatott Lendvay ilyen tematikájú művet, mert 1958-ban ünnepélyes keretek közt nyitották meg Buchenwaldban a koncentrációs tábor emlékművét, s az eseményt több pályázat, illetve a témára irányuló nyilatkozat kísérte. Köszönettel tartozom Véri Dánielnek, aki felhívta figyelmemet erre az egybeesésre.

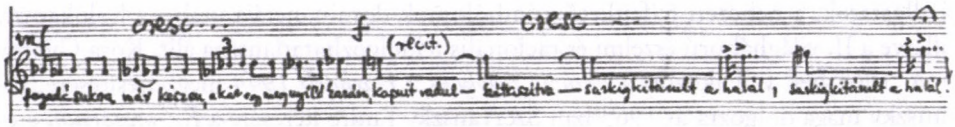
hallgatások, a nehezen felfejthető szimbólumok dominanciája utal – a holokauszt, illetve a II. világháború érzelmi és racionális feldolgozhatatlansága állt. Kósa György már 1961-ben vállalkozott a *Francia fogoly* és a *Harbach 1944* megzenésítésére. Pilinszky maga dolgozta át 1963-ban Szervánszky Endre kérésére a *KZ-oratórium* eredeti változatát (*Sötét mennyország*) a zeneszerző *Rekviem*je számára, amely – nemcsak terjedelme, de a szerzői szándék révén is – a komponista utolsó alkotói korszakának legjelentősebb alkotásává vált. Kalmár László 1965-től dolgozott Pilinszky halálköltészete négy versének nőikari madrigállá formálásán, míg Láng István 1971-ben fejezte be *In memoriam N. N.* című kantátájának komponálását. Ám Pilinszky hatása messze túlmutatott a 60-as évekbeli felfedezésen: a holokauszt-tematika és a zsidó hagyomány iránt mindmáig elkötelezett Madarász Iván 1987-ben, *Fejfák* című kantátájában, szintén a *Harbach 1944* feldolgozására vállalkozott.[10]

Szervánszky kilenc tételes Rekviemje (alcíme: *Sötét mennyország*), a zeneszerző hatvanas évek eleji dodekafon korszakának jellegzetes alkotása, feltehetően nem végleges formában maradt ránk. A kézirat egy bejegyzése – „Rekviem (átmenetileg Pilinszky szöveggel felvéve) (a Rádióban)" – arra utal, hogy a fennmaradt verzió egy rádiójáték, nem pedig, mint azt a szerző tervezte, a végleges oratórium. Ebben a formájában – különösképpen a szavalókórus és a beszélő szólisták, valamint az éneklő kórus hangjának váltakozása, illetve a 12 fokúság alkalmazása következtében – a mű Arnold Schönberg nagy hatású kompozíciójának, az *Egy varsói menekült* című kantátájának hangvételét idézi fel. Szervánszky elsősorban arra a kérdésre keresi a választ, miként lehet kórusra modern zenét írni, miképpen lehet átültetni sajátos, a zenekaron már megoldott „punktualista" technikáját a kórus médiuma számára. Ebből a nézőpontból a holokauszt-tematikához kapcsolódó komponálás Szervánszky műhelyében felveti a zenei nyelv újragondolásának kérdését. A rá adott válasz azonban – a kórushangzás gyakori pátosza, az akkordikus gondolkodás és a magyaros prozódia uralma következményeként – egyelőre nem lépi túl a hagyományos zeneszerzői gondolkodás biztosította kereteket.

Láng István kantátája, az *In memoriam N. N.* hat Pilinszky-verset dolgoz fel hat tételében, s mint ő maga nyilatkozott erről: „N. N.-ről csak annyit tudunk, hogy nő, és hogy egy koncentrációs táborban megölték. A hat vers tulajdonképpen a halál pillanatának különböző szemszögekből való bemutatása."[11] Feltűnő, hogy Láng a vokális szólamokat igen visszafogottan engedi csak szóhoz jutni: a szoprán-szóló többnyire csupán recitál (például az 1. tételben), néhol beszél (5. tétel), míg éneklő kórus helyett gyakran beszélő kórust hallhatunk (1., 2., 4., 6. tétel). Ugyanakkor a kórussal és a szólistával szembeállított zenekar, különösképpen az ütősök hangsúlyos alkalmazása, illetve az orgona elektronikus hangzásokat felidéző jellege

[10] Madarász Iván 2002-ben *Sheol* című kamaraművet komponált a holokausztra emlékezve, amelynek eredetileg a Sorstalanság címet akarta adni. Amikor Kertész Imre megkapta a Nobel-díjat, úgy érezte, nem élhet vissza e címmel, s ezért megváltoztatta azt.

[11] Straky Tibor, „Bartók Béla V. nemzetközi kórusfesztivál. Ma este: Láng István szerzői estje", *Hajdú-Bihari Napló* (1972. július 6.) [Láng István gyűjteményéből.]



4. kottapélda. Madarász Iván: *Fejfák,* Sarkig kitárult…

révén, igen erőteljes, sokszor sokkoló hatást vált ki. Mégis, a zenei szövetben gyakorta eluralkodnak a hagyományos zenei megoldások is, mint például a 4. tétel antifóna jellegű felépítése vagy a 6. tételben megjelenő, barokk passió allúziók.

A Szervánszkyéhoz és a Lángéhoz hasonló koncepciót követ, ám sokkal sikeresebb vállalkozásként értékelhető Madarász kantátája, a *Fejfák.* A tenor szólistát, narrátort, férfikart, zenekart és elektromos orgonát felhasználó kompozícióban a kórus és a zenekar elsősorban barokkos Seufzer-motívumokat énekel, miközben a narrátor folyamatosan szavalja a *Harbach 1944* szövegét. Narrációjához a kórus és a tenorszóló is gyakran csatlakozik beszédhangon, mintegy a dallamosság, azaz a zene e témában való létjogosultságának megkérdőjelezéseként, miközben a zenekar elsősorban színező effektusokat játszik, azaz az események környezetét teremti meg. A zenei folyamat sokszor ismétlésekre épül, s ez az ismétlés széttöredezi a vers narrációját éppúgy, mint a zenei nagyformát. A számos ismétlés, a monotónia az emóciók kiáradásának tudatosan felépített gátjaként működik, a tartalom objektív közvetítésének lehetőségeként hat. A mű egyetlen pillanatra lép ki ebből a távolságtartó attitűdből, mégpedig a „Sarkig kitárul a határ" szavaknál, ahol a tenorszóló a határ kitárulásának jelképeként kétvonalas *a*-ig szalad fel (*4. kottapélda*). Ezt követően visszatér a zenei folyamatba a monotónia, és ezzel újból bezárul a fájdalom kikiáltásának lehetősége előtt a kapu.

A Szervánszky-, a Láng- és a Madarász-mű egyértelművé teszi, hogy kompozíciós értelemben a holokauszttal foglalkozó zeneművek középponti kérdése alapvetően az, miként lehet pátosz nélkül, valamiféle fegyelmezett visszafogottsággal közvetíteni a kifejezhetetlent. Kósa György 1974-es *Halálfúgájá*nak bemutatóját követően Kovács Sándor épp arról beszélt, hogy Kósa a megrendítő költeményt „oly mérhetetlen higgadtsággal ülteti át zenébe, hogy valósággal megsokszorozza hatását".[12] Kroó György pedig úgy fogalmazott, hogy ebben a műben „a rettenetet mintegy hangfogóval éljük át".[13] A kritikai fogadtatás, mint a kortársi elvárási horizont eleven lenyomata, megőrzi tehát azt az esztétikai koncepciót, amelynek keretén belül a 60–70-es években a holokauszt zenei alkotói befogadását a zenei közélet elképzelte.

[12] Kovács Sándor, „Korunk zenéje I", *Muzsika* 22 (1979/12): 6.

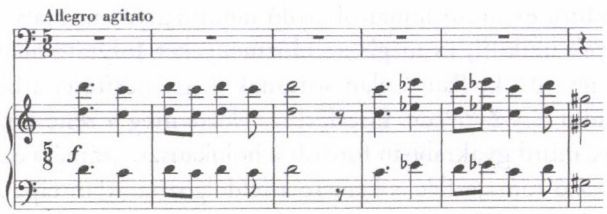
[13] Kroó György, „Halálfúga", *Élet és Irodalom* 23 (1979/41): 12. Lásd még: *Zenei panoráma. Kroó György írásai az Élet és Irodalomban (1964–1996),* szerk. Várkonyi Tamás, (Budapest: Gramofon könyvek–Klasszikus és Jazz, 2011), 312–313.

Kósa kantátáiról és oratóriumairól szóló tanulmányában Halász Péter a *Halálfúgát* előzmények nélküli, és mégis az előzményeket folytató alkotásként jellemzi.[14] Valóban: úgy tűnik, Paul Celan sorainak megzenésítését a holokauszt-témával való több mint egy évtizedes kísérletezés előzte meg a zeneszerző műhelyében. 1961-től kezdve mind gyakrabban fordult a holokauszt, számára égetően fájdalmas emlékeket ébresztő témája felé, s kereste a feldolgozhatatlan tapasztalat kompozícióba történő objektiválásának módozatait. 1963-ban Radnóti Miklós emlékére keletkezett a basszus szólót foglalkoztató 7. vonósnégyes, amely a költő négy versét dolgozza fel a négytételes vonósnégyes műfaji hagyományának megfelelő négy karaktert felelevenítve a tételekben. Az 1. tétel a *Levél a hitveshez,* a 2. *A félelmetes angyal,* a 3. az *Éjszaka,* míg a 4. a *Himnusz a békéről* feldolgozása, s a versek társítása a munkatáborban a Radnótihoz igen hasonló élményeket megélt Kósa személyes üzeneteként is értelmezhető, miközben valójában csak a *Levél a hitveshez* tekinthető holokauszt-versnek. E személyességet érzékletesen példázza, hogy a kvartett műfajúként hirdetett mű középpontjában a férfihangra fogalmazott énekszólam áll, míg a kísérő vonósnégyes pusztán az időnként feltörő érzelmeket közvetíti.

A Pilinszky-recepció dokumentumainak előbbi felsorolása kizárólag azokat a Pilinszky-megnezésítéseket tartalmazza, amelyek közvetlenül kapcsolódnak a holokauszt feldolgozásához. Pilinszky költészetének recepciója azonban ennél lényegesen tágabb tematikai körben nyilvánult meg a magyar zeneszerzők műhelyében. Kurtág Györgyöt megelőzve éppen Kósa György volt az, aki különös előszeretettel fordult a 60-as és 70-es évek folyamán inspirációért Pilinszky költészetéhez. 1961-ben az említett dalokon kívül még egy dalciklust komponált Pilinszky verseire, 1964-ban készült el az *Apokrif* feldolgozásával (ez a *Francia fogoly*t és a *Harbach 1944*-et tartalmazó ciklus középső darabja lett), s ebben az évben komponált kantátát a *Nagyvárosi ikonok*ból. 1972-ben újabb kantátát írt *Szálkák* címmel, s ekkor keletkezett vegyeskari ciklusa, a *Látomások* is, amelyben olyan ikonikussá vált Pilinszky-verseket zenésített meg, mint a *Halak a hálóban,* a *Jelenések VIII.7.* vagy az *Introitusz.*

A *Francia fogoly* dalba foglalása azonban jelképesnek tekinthető Kósa pályáján. Ez a dal a *Halálfúga* közvetlen előképének is tekinthető, annál is inkább, mivel dallamfordulatai erőteljesen hasonlítanak a *Halálfúga* jellegzetes, nyitva hagyott kérdő mondat jellegű dallamfordulataihoz. A *Francia fogoly*nak ráadásul a formája is a *Halálfúgát* idézi: a zongora által megszólaltatott hívósor váltakozik benne 6/8-os recitációval. Habár a hívósorok és a recitációk szerkezete megszólalásról megszólalásra módosul, egyes elemei – elsősorban a jellegzetes szűkjárású formulák – állandók, így felhangzásuk ismétlés érzetét kelti (*5. kottapélda*). A feszes-statikus ismétléses forma azonban mégsem képes azt a hatást kiváltani, amit a 13 évvel később keletkezett *Halálfúga.* Ennek elsődleges oka az, hogy Pilinszky verse –

[14] Halász Péter, „Oratóriumok és kantáták", in *Kósa György (1897–1984),* szerk. Berlász Melinda (Budapest: Akkord, 2003), 122.



5. kottapélda. Kósa György: *Francia fogoly,* hívósor

amely egyébként inkább háborús költemény, mint holokauszt-vers – pontosan követhető narratívát ír le, másodlagos oka pedig az, hogy a vers magyarul szólal meg.

A magyar holokauszt-irodalmat elemezve Kálmán C. György hívja fel a figyelmet arra, hogy a holokauszt mint téma eltávolítja a költőket az egyenes vonalú narráció technikájától, és a töredezett beszédmódot avatja érvényes technikává.[15] E témában olyan versek születnek tehát, amelyek telítve vannak elhallgatásokkal, kimondatlanságokkal, s a szimbólumokban gazdag, homályos, primer jelentéssel nem bíró nyelv sokkal erőteljesebben képes kifejezni az események rettenetét, illetve az érzéseket, amelyeket e rettenet kivált, mint egy narratív szöveg. Bizonyos esetekben a szövegek rejtjelezettsége olyan erős, hogy még csak nem is biztos, hogy az adott vers valóban a holokausztra reflektál vagy esetleg inkább – mint például Nelly Sachs vagy Ingeborg Bachmann lírájában, de hozzájuk hasonló módon a Bachmann-nal azonos generációba tartozó Pilinszky Jánosnál is – a háború utáni halálköltészet általános tematikájához kapcsolódik.

Jellemző módon Pilinszky mellett épp Nelly Sachs, illetve Ingeborg Bachmann költészete mozgatja meg a Kósával egyidős, mellesleg személyes holokauszt-tapasztalatokkal is rendelkező idősebb generáció zeneszerzőit. Székely Endre a 70-es, 80-as években több, a nyugati modernitásra reflektáló zeneművet is ír Bachmann verseire (*Solokantate,* 1973; *Die gestundete Zeit,* 1978, illetve a *Keményebb napok jönnek* című 2. változat, 1981; *Die letzten Gesänge,* 1983, valamint az Eichmann-perben résztvevő izraeli főállamügyész, Gideon Hausner könyvének címére utaló, de bibliai szövegekre épülő *Justice in Jerusalem,* 1986), a *Die gestundete Zeit*hoz írott önelemzésében pedig hangsúlyozta, hogy a költőnő világát magához „nagyon közelállónak" érezte.[16] Valószínűleg hasonló okokból nyúlt Kadosa Pál 1971-ben Nelly Sachs verseihez szabad tizenkétfokúsággal kísérletező dalciklusában (*In memoriam Nelly Sachs,* op. 68). Mindkét zeneszerző esetében lényeges szempont lehetett a versek kiválasztásánál a német nyelvűség, amely megint csak a rettenet közvetlen zenei megfogalmazásától való távolságtartást segíti. A zenei töredezettség

[15] Kálmán C., i. m., 423–424.

[16] Székely Endre, *Die gestundete Zeit.* A kézirathoz csatolt gépírásos önelemzés. Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtár: Ms. Mus. 10.622.

jelenik meg egyébként Kalmár László nőikarra írt *Négy madrigál*jában is, de még a jóval fiatalabb Hollós Máté is ezt a technikát követi *Egyenes adás a háború dúlta Budapestről* című kantátájában (1985–1986).

A 70-es, 80-as évek holokauszt-recepciójának eme vonulatába tartozik Kósa György 1976-os *Halálfúgá*ja is. Lényeges, hogy Kósa a költemény eredeti, német nyelvű változatát zenésítette meg, s hogy a cím sugallatának (Halál*fúga*) ellentmondva nem fúgát komponált, hanem a textusra jellemző belső ismétlésekből létrejövő formát ültette át a zenébe. Az egyenes vonalú narrációnak hátat fordító versben megjelenő utalások, sejtetések, szimbólumok ily módon zenei megfelelőkre tesznek szert. Kósa hét különböző zenei egységet használ, amelyeket mindig azonos szövegsorokhoz kapcsol. Az egységek azonban alkalomról alkalomra variálódnak, illetve – a szövegrészletek hosszúságára reflektálva – különböző terjedelemben szólalnak meg. A zenei egységek – a versnek megfelelően – mindig más sorrendben hangoznak fel, s mivel tematikusan igen közel állnak egymáshoz, mi több, időnként egymásba folynak, a hallgató formaérzete bizonytalanná válik. Akárcsak a vers, a zene is nyugtalanító körforgás – és egyben szédülés – érzetét váltja ki, sosem lehet tudni, éppen hol vagyunk. A zenei és szövegi folyamatot öt alkalommal egy jellegzetes, szöveghez nem kapcsolódó, formahatároló elemként funkcionáló kürtszignál akasztja meg, ez a szignál zárja egyébként a kantátát is: e szignál visszatérése biztosítja az egyetlen kapaszkodót a formában.

A mondókaszerű dallami elemek, amelyeket a szoprán használ, rendkívül rugalmasak. Miközben a kíséret trocheusai által létrehozott monotóniát erősítik, képesek arra is, hogy kitörjenek ebből a merev keretből, és különösképpen a kifejezetten magas hangoknál kétségbeesett kiáltásként jelenjenek meg. A Kroó által emlegetett „hangfogó" tehát bizonyos pillanatokban, elsősorban a „der Tod ist ein Meister aus Deutschland" soroknál funkcióját veszti, a másutt oly fegyelmezett zenei folyamat kilép a medréből (*6. kottapélda*). A sikoly-szerű kiáltás a zene animális szféráját is megérinti, azaz olyan eszköz, amely érvényteleníti a hagyományos zenei nyelv törvényeit, átlépi annak határait, vagyis bizonyos értelemben „nyelvkritikai" gesztusként értelmezhető. Kósa a kantáta ezen pontjain a zenei nyelven túli nyelv alkalmazásával kísérletezik; a szabatos zenei megformálás helyét a zene megteremtette szédülés elviselhetetlenségéből létrejövő paroxizmus veszi át. Minden bizonnyal épp a zenei formára rákényszerített fegyelem, s a magát ebből többször is kivető váratlan indulatkitörés avatja Kósa György művét a holokauszt legjelentősebb magyarországi emlékművévé, s egyben az egyetlen valóban sikeres kísérletté egy, a holokauszt tapasztalatát megfogalmazni képes adekvát zenei nyelv létrehozására.



6. kottapélda. Kósa György, *Halálfúga,* „Der Tod is ein Meister"

ANNA DALOS

Todesfuge: The Holocaust in the Hungarian Music Historical Memory

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

RÁNKI ANDRÁS

Prahács Margit zeneértés-koncepciója*

Zeneértésről szólván két dologról beszélhetünk. Egyrészt arról, miként tekintünk a zenére a művészeti gyakorlat, a kultúra egészén belül, másrészt arról, miféle módozatai lehetnek a zenei tapasztalásnak, e tapasztalat tudatossá válásának. Tárgyunkhoz azzal a kérdéssel is közelíthetünk, hogy mi a zene a közösség vonatkozásában, és miként jelenik meg, mit jelent az egyén számára. Voltaképpen mindkét megfogalmazás esetében arra keressük a választ, hogy milyen általános funkciók kapcsolódnak a zenéhez, és hogy a befogadás egyéni aktusát milyen sajátosságok jellemzik? Látható, hogy az imént sorolt kérdésekben polarizált általános és egyes vagy kollektív és individuális mozzanatok korántsem izolálhatók egymástól, sőt a köztük fennálló kapcsolatok miatt egyik pontra vonatkozóan sem tehetünk érvényes állítást úgy, hogy annak következményeit vagy előfeltételeit ne lehetne, kellene kimutatni a másikban.

A megközelítés elméleti lehetőségeinek efféle részletezése azért sem jogosulatlan, mert az esztéta Prahács Margit – s ez filozófiai igényeit jelzi – a zeneértés előbb felsorolt valamennyi vetületét figyelembe vette. Teoretikus munkásságának két alappillére az 1925-ben a Budavári Tudományos Társaság által kiadott *A muzikalitás lelki feltételei* című bölcsészdoktori disszertációja, illetve az 1935-ben napvilágot látott esztétikai főmű, amely *A zeneesztétika alapproblémái. Forma és kifejezés a zenében* címmel jelent meg a Királyi Magyar Egyetemi Nyomda gondozásában. Mondhatjuk, hogy a két mű egyazon gondolati építmény megformálását szolgálja. A *Muzikalitás* inkább a lélektani oldalra helyezi a hangsúlyt, mindamellett egyértelműen jelentkezik benne a szélesebb filozófiai-művészetelméleti kontextusteremtés igénye, amely a *Zeneesztétiká*ban teljesedik ki. A két munka között eltelt tíz évben, illetve a későbbiekben az alapeszme mit sem változott – ezt igazolják az

* A tanulmány az MTA BTK Zenetudományi Intézetében a „Lendület" 20–21. Századi Archívum és Kutatócsoport által rendezett „Évfordulók nyomában 2014" című konferencián elhangzott előadásom szerkesztett változata. Kérdéseikért, megjegyzéseikért ezúton mondok köszönetet Tallián Tibornak és Dalos Annának.

életmű további elméleti írásai, amelyek olykor még szövegazonosságot is mutatnak az 1935-ös *Zeneesztétikával*.[1] Prahács zeneesztétikai elgondolásai egységes képet mutatnak, amelynek egyes elemei – hol határozottabban, hol elmosódottabban – a napi kritikáiban is felsejlenek.

A teoretikus életmű módszertani alapvonalai Ernst Meumann *Az esztétika rendszere* című művéről írt 1925-ös könyvismertetésben[2] jelennek meg először. A kísérleti pszichológus esztétikai koncepcióját Prahács többek között azért méltatja, mert az összekapcsolja a műalkotások befogadása során föllépő lélektani folyamatokat vizsgáló pszichológiai esztétikát a műalkotások tárgyi tulajdonságait kutató objektív esztétikával. Ez az eljárás – mondja Prahács – azért tekinthető üdvösnek, mert lehetővé teszi, hogy az esztétikai értékek elvont világa és az esztétikai értékeket létrehozó konkrét műalkotások között lévő kapcsolat tudományos igényű vizsgálódás tárgya legyen. Tíz évvel később a *Zeneesztétika* már programszerűen hirdeti a kutatás e két irányának szükségszerű szintézisét:

> A tisztán zenei logikával, formai szempontból való magyarázat nem elég a zene értelmezéséhez, mert a művészi akarás sohasem elégszik meg a forma öncélúságával: ez csak eszköz a művészi élmény kifejezésére. Ezért szükséges még az a szintézis, aminek segítségével a zenei dinamikát pszichikai erők szimbólumának fogjuk fel, a külső megjelenésből, a formából visszakövetkeztetünk a zenei formafolyamat tulajdonképpeni előhívójára, mozgatójára: a benső tartalomra.[3]

Prahács esztétikai elmélete alapvetően egy megkettőzött világ metafizikai koncepciójával operál. Eszerint az ember által érzékelhető történelmi valóságot mindig és minden vonatkozásban a töredékesség, a tökéletlenség jellemzi, ahhoz pedig, hogy

[1] Prahács Margit igen kiterjedt publikációs tevékenységet folytatott 1948-ig. Zenekritikáinak legjava a *Napkelet* című folyóiratban jelent meg, amelynek rovatvezetője is volt. Mindemellett tudományos igényű könyvismertetőket, -bírálatokat és önálló tanulmányokat is közölt többek között a *Magyar Művészet, Budapesti Szemle, Magyar Szemle, Zenei Szemle, Magyar Zenei Szemle, A Zene,* illetve az *Athenaeum* című folyóiratokban. Zeneesztétikai tájékozódásának, illetve elméleti alapkoncepciójának legfontosabb – alább címmel és bibliográfiai adatokkal listázott – dokumentumait a Magyar Filozófiai Társaság folyóirataként megjelenő *Athenaeum* hasábjain adta közre: „Dr. Erich Stern: *Einleitung in die Pädagogik*", 10 (1924/4–6): 60–63; „Meumann Ernő: *Az esztétika rendszere*", 11 (1925/4–6): 138–139; „Johannes von Kries: Wer ist musikalisch? Gedanken zur Psychologie der Tonkunst", 13 (1927/3–4): 217–220; „Hans Mersmann: *Angewandte Musikästhetik*", 14 (1928/1–2): 98–100; „Forma és kifejezés a zenében", 18 (1932/1–4): 48–62 [ezt lényegében átemeli a *Zeneesztétikába*]; „Franz Koch: *Goethes Stellung zu Tod und Unsterblichkeit*", 18 (1932/5–6): 253–256; „Pauler esztétikai problémái", 19 (1933/6): 324–333; „Rudolf Schäfke: *Geschichte der Musikästhetik*", 20 (1934/1–3): 105–107; „Raymond Bayer: *L'esthétique de la grace*", 21 (1935/1–4): 150–151; „Baránszky-Jób László: *Bevezetés az esztétikába*", 21 (1935/5–6): 315–316; „Liszt Ferenc idealizmusa", 22 (1936/3–6): 191–204; „A zenei kifejezés objektív értéke. A M. Filozófiai Társaság vitaülése 1939. március hó 7-én", 25 (1939/3): 197–214 [vitaindító és hozzászólások].

[2] Prahács Margit, „Meumann Ernő: *Az esztétika rendszere*", *Athaeneum* 11 (1925/4–6): 138–139.

[3] Prahács Margit, *A zeneesztétika alapproblémái. Forma és kifejezés a zenében* (Budapest: Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1935), 6.

a dolgok lényege, illetve tökéletes formája elérhetővé váljon, meg kell haladni ezt a léthierarchiában alacsonyabb szinten álló realitást. A *Zeneesztétika* lapjain a töredékesség alapélményének és az emberi cselekvések művészeti produkciót is meghatározó főmotívumának összefüggését Pauler Ákosra hivatkozva így foglalja össze:

> [...] minden emberi tevékenységre végeredményben az elégedetlenség hajt. Minden emberi alkotás kiegészítése akar lenni a tökéletlen valóságnak. A művészt is az a sóvárgás hajtja az alkotásra, hogy ezzel a tökéletlen valósággal szemben olyan világot teremtsen magának, ahol kiemelkedve a mulandó élet fájdalmas sodrából, a dolgok a maguk valódi lényegükben nyilvánulnak meg. És ez a törekvés a maga legmagasabb megnyilatkozásában mindenkor a minden értéket teljes mértékben magábafoglaló, a végtelen tökéletességű Abszolútumra vonatkozik.[4]

A töredékesség és tökéletlenség tudata – vélekedése szerint – a fejlődés, gyarapodás tapasztalatából származik: az egyéni és társadalmi gyakorlat, valamint az ennek révén fölhalmozódott tudás is azt mutatja, hogy fiziológiai, érzelmi, szellemi téren egyaránt folyvást valami felé törekszik az ember. Ennek oka a hiány, a hiány következménye pedig az örök vágyakozás. Vágyakozás, sóvárgás a teljesre, tökéletesre.

Szemmel látható a romantikus színezetű platonikus tájékozódás, amely még inkább nyilvánvalóvá válik azáltal, hogy Prahács az abszolútumhoz való fölemelkedést, a végtelenség iránt való vágyódást a platóni Erósszal azonosítja.[5] Vagyis azzal a vonzódással-törekvéssel, amely végső soron a kézzel fogható fizikai realitás elemei, illetve az ezek között érzékelhető viszonyok fölé emel minket. Természetesen a *phüszisz* meghaladásához nem elegendő a puszta sóvárgás és fogékonyság. Szükség van valamiféle tárgyra is ahhoz, hogy Erósz megnyilvánulhasson. Ahogy ennek Platón *Lakomá*jában a szerelem, a szép testek után való vágyakozás az alapvető formája, úgy Prahácsnál a művészetek, illetve a műalkotások befogadása során átélt élmények jelentik majd a mindennapi, töredékes valóságból való elemelkedés lehetőségét és eszközét. Az összehasonlítás még tovább vihető: ahogy a vágy és hiány összefüggésének elemzéséből kiinduló Szókratész a *szümposzion* résztvevői számára megvilágítja a szerelemtől, szépségtől a legfőbb jó ideájához vezető utat, Prahács is annak demonstrálásán fáradozik, hogy bizonyossá tegye: a kifejezés tökéletességét fölmutatni képes műalkotás megtapasztalása az abszolútum, a legmagasabb rendű szellemiség hazájába vezet, ahol az önmagában nyugvó teljesség honol. Végül, de nem utolsó sorban az is említésre méltó hasonlóság, hogy az antik hagyományok felé is tájékozódó Prahács „a zenekultúra egyetlen és legfontosabb feladatának" – Platónnal és Arisztotelésszel együtt – „[a] nemes, idealisztikus lendületekre fogékony kedélyvilág kifejlesztésé[t]" tekinti,[6] amelynek gazdagsága, kiműveltsége a nemes gondolatokra és cselekedetekre való érzékenység és hajlandóság záloga. A szép így elvezet a jóhoz, és ezzel együtt a műalkotás tapasztalata túlmegy az esztétikum szféráján.

[4] I. m., 78.
[5] Prahács Margit, „Pauler esztétikai problémái", *Athenaeum* 19 (1933/6): 333.
[6] Prahács Margit, *A muzikalitás lelki feltételei* (Budapest: Budavári Tudományos Társaság, 1925), 49.

A tágabb filozófiai környezetet jelentő platonizáló művészetmetafizika fényénél világosan látszik, hogy jóllehet a műalkotás a maga sajátos megformáltságában is különös figyelmet érdemel, mégis az általa kiváltott pszichikai folyamatok, az egyénre és közösségre gyakorolt hatás az, amely Prahács szerint a művészet létjogosultságát, funkcióját és méltóságát meghatározza. A mű mint „szellemi alkotás is csak úgy nyer értelmet, ha az embernek az emberhez vezető útját egyengeti".[7]

Nem tűnik jelentéktelen mozzanatnak a zene emberformáló, humanizáló hatásának e következetes hangsúlyozása. Különösen akkor nem, ha arra gondolunk, hogy a zenei alkotások és a befogadói viszonyulás megítélésének lehetőségei között a 20. század első felében fölerősödött a technikai alternatíva, háttérbe szorítva a nevelés-nemesítés vagy éppen a szórakoztatás kategóriáival leírható humán vonatkozásokat. A sorelvű szerkesztés schönbergi koncepciójában például a Reihe alapján megalkotott hangrendi struktúra eleve olyan belső vonatkozásgazdagságot tesz lehetővé, amely – ha ihletett módon és megfelelő zeneszerzői szaktudással kerül megformálásra – önmagában, a befogadótól függetlenül mérhető, objektív művészi értéket képvisel.[8] Ez a tendencia a zeneértésről alkotott adornói elképzelésben éri el tetőpontját, amelyben a mű formai kvalitásainak befogadói reakcióktól függetlenített objektív értékelése is háttérbe szorul, és a zeneértést kizárólag az határozza meg, hogy a hallgató milyen mértékben képes a kompozíció reprodukálására.[9] Épp a mű mint tárgy technikai megalkotottságát túlhangsúlyozó tendencia az, amely – párosulva a dallam- és harmóniaalkotásnak azokkal a módjaival, amelyek mellőzik az érzékekben megalapozott és rögzített tonális vonatkoztatási középpontot – Prahács számára elfogadhatatlanná teszi a schönbergi és az azzal rokon új zenét.

> Újra itt állunk a racionális korszakok eszménye, az „ars inveniendi" előtt. Nem az inspiráció, hanem a tudás, a kigondolás a fő. Ilyen művekkel bőven találkozunk a modern zenében. A nagyszerű technika, a raffinált virtuozitás az érzelmi, az ösztönéletet teljesen racionalizálják s így a zenét lehúzva transzcendens magasságából, a legmélyebb lényegében forgatják fel.[10]

Külön vizsgálat tárgya lehetne az a kérdés, hogy Prahács milyen zenével, művészettel kapcsolatos Schönberg-írásokat, nyilatkozatokat ismerhetett, illetve ismert ténylegesen. Ezekből ugyanis egyértelműen kiolvasható, hogy Schönberg szerint az inspirációnak, intuíciónak és emóciónak igen fontos szerepe van a kompozíciók megalkotásában.[11]

[7] Prahács, *A zeneesztétika alapproblémái...*, 74.

[8] Lásd például az 1951-ben eredetileg angol nyelven megjelent *Style and Idea* című kötetbe fölvett írásokat. Németül: *Stil und Gedanke* (Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun., 1989).

[9] Lásd Theodor Wiesengrund-Adorno, „A zenével kapcsolatos magatartás típusai", in uő., *A művészet és a művészetek* (Budapest: Helikon, 1998), 306–322.

[10] Prahács, *A zeneesztétika alapproblémái...*, 212–213.

[11] Lásd például Arnold Schönberg, „Herz und Hirn in der Musik", in uő., *Stil und Gedanke...*, 186–207.

Prahács a művészetek humán vonatkozásának meghatározó voltával kapcsolatos meggyőződése miatt tartja elengedhetetlennek a művészeti befogadás szubjektív oldalának, vagyis a recipiensben lezajló eseményeknek a vizsgálatát. Ami azonban elindítja e folyamatot, az a fizikailag fennálló, a realitás világába tartozó opus. E tény, illetve – mint Prahács mondja – az ember értékracionalizálásra irányuló „természetszerű törekvése"[12] szükségessé teszi, hogy a művet magát mint a befogadás objektív oldalát is tanulmányozzuk.

Mind az 1925-ös *Muzikalitás*ban, mind az 1935-ben megjelent *Zeneesztétiká*ban Prahács magától értődő bizonyosságként állítja, hogy a zene kitüntetett helyet foglal el a művészetek között. Erre az a meggyőződés ad alapot, miszerint a zene az esztétikummal asszociált anagogikus hivatás betöltése szempontjából minden más művészetnél hatékonyabb. E tulajdonsága nemcsak a különféle művészeti ágakhoz képest emeli megkülönböztetett rangra, hanem a zenéről való beszéddel szemben is különös nehézségeket támaszt.

> Jól tudjuk, hogy a zeneesztétikus áll a legnagyobb nehézségek előtt, midőn a zenének az összes művészetek között egyedülálló, közvetlenül az egész embert magával ragadó hatását, az egyetlen rendelkezésre álló eszközzel, a szavak gyönge erejével állítja szembe. Viszont éppen a zene az a művészet, amelyben a szellem legmagasabb szárnyalása, legnagyobb absztrakciója az akusztikus formákban, az összes kifejező formák között a legelevenebb, az érzékekre a legerősebb hatást gyakoroló formákban jut kifejezésre.[13]

Vagyis a zene képes a leginkább arra, hogy magával ragadja a befogadót.[14]

Az elementáris hatás okát Prahács abban látja, hogy a zene az érzelmek nyelve. Ez egyrészt magában foglalja azt a meggyőződést, hogy az alkotó érzelemvilágából születik meg a hangzó mű, másrészt hogy a szerző alkotásban kódolt érzelmeit mint belső formát maradéktalanul és szükségszerűen közvetíti a külső, objektív forma a befogadó felé. A zeneművészet és az emberi érzelemvilág szoros rokonságának igazolása három meghatározó gondolatból építkezik.

Az első a zenének az érzelemvilágból való eredeztetésére vonatkozik. Eszerint a zene a „legszubjektívebb művészet, amely lényege szerint formáját és tartalmát nem

[12] Prahács, *A zeneesztétika alapproblémái...*, 9–10.

[13] I. m., 11.

[14] A gondolat éppenséggel nem új. Már Platón és Arisztotelész is megkülönböztetett figyelemben részesíti a zenét amiatt, hogy vélekedésük szerint a különféle éthoszok legközvetlenebb megjelenítésére, és ezen keresztül a lélek legközvetlenebb formálásra képes (lásd az *Állam,* illetve *Politika* számos passzusát). Szent Ágoston is kitér a zene lélekre gyakorolt hatására, annak kívánatos és kerülendő módozataira egyaránt (lásd a *Vallomások* hallással foglalkozó rövid fejezetét). A 19. század első felének nagy rendszerfilozófusai közül G. W. Fr. Hegel és A. Schopenhauer is felfigyel a zene különleges hatására (*Esztétikai előadások III, A világ mint akarat és képzet*), a későbbiekben pedig S. Kierkegaard és a 20. század első évtizedeinek Magyarországán komoly visszhangra találó Fr. Nietzsche életművében (a *Vagy-vagy* „A közvetlen erotikus stádiumok avagy a zenei erotikus" című fejezete, *A tragédia születése avagy görögség és pesszimizmus*) játszik megkülönböztetett szerepet e művészeti ág.

az érzéki világból, hanem az emberi lélek legbensejéből meríti".[15] Prahács számára talán Hegel jelenthette a kiindulópontot,[16] Hegel ugyanis az interjekciót tekintette a zene forrásának, amely „[m]ár a művészeten kívül is a [...] lelkiállapotoknak és érzelmeknek közvetlen, legelevenebb megnyilvánulása [...]".[17] A hegeli gondolatmenet szerint a „szubjektív bensőség" eme akusztikus megnyilvánulását azonban sajátosan zenei módon kell megformálni ahhoz, hogy művészetté válhasson. E megformálás, mint Hegel állítja, a szellem és a kedély tartalmainak szerkezeti sajátosságaival mutat megfelelést, azaz – tegyük hozzá – nem a természet látható és hallható jelenségeivel, hanem az ehhez valamilyen módon viszonyuló emberi bensővel.[18] Az a tétel, hogy a természet akusztikus fenoménjei sem a műalkotás anyagául szolgáló hangi matéria, sem e hangok elrendezése számára nem szolgáltatnak előképet, a Prahács által a *Zeneesztétikában* egy helyen említett[19] Eduard Hanslicknál is fölbukkan. Hanslick *A zenei szép* című művében önálló fejezetet szentel a természet és a zene viszonyának, amelyről minden kertelés nélkül megállapítja, hogy a természet

> [...] csupán a nyersanyagot adja, melyből az ember hangot kelt. A tiszta hang minden zene elsődleges és nélkülözhetetlen feltétele. A zene a hangot *dallammá* és *harmóniává*, a zeneművészet két fő tényezőjévé alakítja. Sem a dallam, sem a harmónia nem lelhető fel a természetben, mindkettő az emberi szellem alkotása.[20]
> [...]
> A természet nem adja a kezünkbe egy kész, előzetesen létező hangrendszer művészi anyagát, hanem csak azoknak a testeknek a nyersanyagát, amelyeket mi a zene szolgálatába állítunk. Nem az állatok hangja számít, hanem a beleik, ezért zenei szempontból nem a fülemilének, hanem a birkának köszönhetjük a legtöbbet.[21]

A zene emberi bensőre gyakorolt hatásának prahácsi magyarázatában a második meghatározó gondolat az akusztikus közlőközeg és a művet létrehozó, illetve befogadó lélek időbeliségének azonossága. „Ebben a kifejezésben: »kedélymozgalom« [...] jutunk legközelebb az érzelmi világ legfontosabb sajátságához: a mozgáshoz".[22] Mint

[15] Prahács, *A muzikalitás lelki feltételei...*, 23.

[16] Mindenképpen figyelemre méltó tény, hogy a Prahács számára fontos tájékozódási pontot jelentő Pauler Ákos a maga filozófiai rendszerét összegző, de az európai filozófia problématörténeti áttekintését is nyújtó jelentős művének Esztétika fejezetében Hegel esztétikáját „a spekulatív esztetika [sic!] legnagyobbszabású és lemélyebb alkotásának" nevezi, amely „felveszi a szépség filozófiai vizsgálatának fonalát ott, ahol Plotinos elejtette". Ezért is tekinti Pauler a „platonizmus esztetikai tanítását redszerbe szed[ő] és metódikusan [sic!] kifejt[ő]" Plótinosszal közvetlen kapcsolatba hozott hegeli esztétikát az esztétikai platonizmus újjáéledésének. Lásd Pauler Ákos, *Bevezetés a filozófiába* (Budapest: Pantheon, ²1921), 173. és 177.

[17] G. W. Fr. Hegel, *Esztétikai előadások III* (Budapest: Akadémiai Kiadó, ²1980), 116.

[18] Vö. i. m., 116–117.

[19] Prahács, *A zeneesztétika alapproblémái...*, 193.

[20] Eduard Hanslick, *A zenei szép. Javaslat a zene esztétikájának újragondolására* (Budapest: Typotex, 2007), 114.

[21] I. m., 119.

[22] Prahács, *A zeneesztétika alapproblémái...*, 16.

ahogy Prahács szerint a zene sem más, mint „tiszta mozgásenergiákból szövődő művészet".[23] Úgy tűnik, a *Zeneesztétiká*ban kifejtett koncepció szerint az időbeli lefolyás magának az életnek is a legfontosabb attribútuma. Vagyis a ritmikusság jelenti az alkotó, illetve a befogadó által képviselt szubjektum és a műalkotás jelentette objektum közti közvetítést, amely egyúttal az elevenségnek az érzéki világ egészét meghatározó, irányító elvével is összeköttetést teremt. A formalefolyás, a mozgás fiziológiai, pszichológiai és kozmikus dimenziókat összekapcsoló dinamizmusának a prahácsi elméletben kitüntetett szerepét jól illusztrálja az az elgondolás, amely szerint

> a zenének azt a legteljesebb átélését, amely a test és lélek összefüggésében az életérzés legnagyobb felfokozásában gyökeredzik, a tánc és a karmesteri tevékenység mutatja. Ezek azok a formák, ahol az egyéni lét határai kitágulnak és saját mozdulataink ritmusán keresztül olvadunk át az egész lét hullámzásába. Életritmusunk megnagyobbodásával túlmegyünk önmagunkon, szabadabban, korlátlanul, igazabban nyilvánul meg legbensőbb sajátságunk.[24]

Már Hegel is fölhívja a figyelmet a lélek és a zene temporalitásban megragadható közösségére: a zene a benne egymásra vonatkoztatott, arányított pillanatok révén sajátszerű időbelisége rokonságot mutat a léleknek azzal a képességével, hogy magát önnön tárgyává téve öntudatossá képes válni, vagyis hogy a mássá levés, túlhaladás és differenciált, reflektált identitást teremtő azonosulás időben zajló dialektikus mozgása a zene és az öntudatos szellem szerkezeti azonosságát alapozza meg.[25] Ahogyan Hanslick is utal az érzelmek dinamikai meghatározottságainak a zenei mozgásformákkal, változásokkal való kapcsolatára.[26] Miként rámutat, éppen ezek azok a mozzanatok, amelyek a zenei ábrázolás lehetőségét megadják, de egyúttal a határait is kijelölik.

A zene és az érzelmi világ szoros összefüggésével kapcsolatos harmadik fő gondolat Prahács nyelvkritikájából származik. Ennek értelmében a szó, a fogalom maga szikár szkéma, amelynek működésmódját kizárólag a logikum törvényei szabályozzák. A nyelv – mint Prahács állítja – az értelemközlő funkcióból és az érthetőség követelményéből adódóan oly módon általános, hogy a megélt, konkrét érzelmi tartalom, de egy, a fogalom elemében mozgó gondolat maradéktalan köz-

[23] I. m., 20. Prahács a mozgásenergia terminusát, ahogyan zeneesztétikájának több alapgondolatát is, a 20. század első évtizedeiben fellendülő, általa energetikusnak nevezett zenemagyarázatból kölcsönzi. Ennek a filozófia fenomenológiai irányzatára reflektáló szemléletnek fő képviselőiként Hans Mersmannt és Ernst Kurth-ot többször is megnevezi a *Zeneesztétiká*ban. Mersmann *Angewandte Musikästhetik* című művéről írt bírálata („Hans Mersmann: *Angewandte Musikästhetik*", *Athenaeum* 14 (1928/1–2): 98–100.), illetve zeneesztétikai fejtegetései alapján nyilvánvaló, hogy Prahács mind a zenei struktúrák energetikus szemlélettel történő megközelítése, leírása, mind a terminológia tekintetében alapvetően támaszkodik Mersmann és Kurth munkásságára.

[24] Prahács, *A zeneesztétika alapproblémái...*, 27.

[25] Vö. Hegel, *Esztétikai előadások III...*, 126–127.

[26] Vö. Hanslick, *A zenei szép...*, 27–30. Érdemes megjegyezni, a hasonló problémafelvetések és megoldások ellenére Prahács a *Zeneesztétiká*ban csak egy helyen említi Hanslickot (193. o.). Ott is meglehetősen sommás véleményt mond róla. Ennek oka bizonyára az, hogy Hanslick annak a formalizmusnak a szószólójaként él a zenei köztudatban, amelyet Prahács maga is elutasít.

vetítésére is képtelen önmagában.[27] Abból, hogy a szónak mint konvención alapuló hangalaknak a fogalomkódoló része akusztikailag indifferens, Prahács arra következtet, hogy a nyelvi közlés érzelmi tónusai, mindaz, ami egyéni színként jelenik meg e nyelvi közlésben, az akusztikus megvalósulásnak, a nyelvben rejlő zenei tendenciáknak köszönhető.

> Tulajdonképpen a szavak, mint érzelmi élmények szimbólumai, annál nagyobb közvetlen érvényességet nyernek, minél inkább ki tudják fejezni a lélek mozgalmasságát. Éppen, mert ehhez a más területről vett hasonlatok, átvitelek elégtelennek bizonyulnak, érzelmeket adaequat módon végső eredményben nem is azzal fejezzük ki beszédben, *amit* mondunk, hanem *ahogyan* ezt mondjuk.[28]

Természetesen sok igazság rejlik abban, hogy a beszédben az individuális viszonyulás – jóllehet adott esetben tipizálható – módjait javarészt az akusztikai megvalósulás sajátosságai jelzik: például egy mondat modalitása, tudniillik az, hogy állítom vagy éppen kérdezem, többé-kevésbé a fogalomkódoló konvencionális hangalakot az aktuális megvalósulásban egyénítő jegyek, a szupraszegmentumok alapján válik nyilvánvalóvá. És az is fontos megfigyelés, hogy a kimondottakhoz való viszonyulásról, a beszélő pillanatnyi érzelmi diszpozíciójáról is jelentős részben a szó hangzó matériájának e szupraszegmentális szintje tájékoztat. Mégis értelem és érzelem, logikum és emocionalitás szféráinak ez alapján történő merev szétválasztása, a fogalom, a szó és a nyelv hallgatólagos azonosítása, és a nyelv kifejező képességének ilyen előfeltételek mellett történő leszűkítése komoly csapdákat rejt. Az efféle sommás véleményalkotást példázza Wagnernak az *Opera és dráma* című művéből vett idézet, amely szerint

> amit a szavakkal kifejezünk, az az értelemhez szól, de minél jobban közeledik a gondolat ahhoz, hogy érzelemmé váljék, annál elégtelenebb lesz a beszéd, mely így a zene kifejezésmódjából akar kiegészítődni.[29]

Az irodalmi hagyomány és különösen a költészet eredményeit szem előtt tartva már-már az abszurditás határát súrolja az a megállapítás, hogy

> az opera, lényege szerint, kettős tolmácsolást fejez ki: egyiket a szavak, másikat a hangok nyelvén. Egyformán nyújt táplálékot az értelmünk és érzésünk számára, vagyis mindegyik azt fejezi ki, amire a másik nem képes.[30]

Prahács olyannyira végletekig hajtja a nyelvnek a fogalom általánosságából és logikai természetéből kiinduló kritikáját, hogy megfeledkezik arról, hogy a konvencionális értelmű szavak összefűzéséből nem konvencionális gondolatok is származhatnak, hogy a nem konvencionális szóhasználat, illetve a nem konven-

[27] Lásd Prahács, *A zeneesztétika alapproblémái...*, 14–15.
[28] I. m., 16–17.
[29] I. m., 17.
[30] I. m., 50.

cionális szavak használata akár az érzelmek megfogalmazása terén is miféle kifejezésbeli, művészi lehetőségeket rejt magában.

Az elméletalkotásnak ezen a pontján a zene az érzelmekből születő és az érzelmekhez szóló hangok olyan költeményeként áll előttünk, amelynek kitüntető és túlbecsülhetetlen feladata az, hogy hallgatóját kiemelje a mindennapok „szürke prózájából",[31] hogy a befogadó tekintetét az őt körülvevő realitás tökéletlen világából a teljesség felé irányítsa.[32]

Prahács Margit zeneértés-koncepciójának eddig vázolt fő irányai a zene tartalmi megértését taglaló gondolatmeneteiben kapcsolódnak össze. Miként a művészeteknek és eminens módon a zenének szerinte az a feladata, hogy a lelket nemesítse, a kedélyvilágot gazdagítsa, és ezáltal fogékonnyá tegye az embert a jóra, úgy a zene értő befogadása is csak a lélekre gyakorolt hatással összefüggésben értelmezhető.

Ahogy korábban már szó esett róla, Prahács hangsúlyozza, hogy a zene működésmódjának megértéséhez vizsgálni kell a befogadói szubjektum konkrét műegyeddel való kapcsolatát is. Ugyanis – mint mondja – az esztétikai élmények magyarázatához nem elegendő csupán a befogadóban lezajló pszichikai folyamatok vizsgálata. A pusztán a befogadói oldalra összpontosító esztétikai álláspontot Prahács a romantikával azonosítja, „ahol az ember beleérzési képessége játssza a főszerepet".[33] Ennek a zeneszemléletnek az egyik döntő ismérveként azt említi, hogy hitvallói nem

> tárgyhoz fűződő, határozott érzelmekről, hanem a fantáziát erősebben vonzó misztikus, homályos, titokzatos hangulatokról beszélnek.[34]

Prahács ezzel szemben határozza meg az értő zenehallgatás objektív feltételeit. Egy már korábban is idézett passzus tanúsága szerint a mű minden paraméterének változását, e változás sajátszerűségét, mozgalmasságát magában foglaló

> zenei dinamikát pszichikai erők szimbólumának fogjuk fel, a külső megjelenésből, a formából visszakövetkeztetünk a zenei formafolyamat tulajdonképpeni előhívójára, mozgatójára: a benső tartalomra.[35]

Zeneesztétikai nézetei szerint tehát a mű olyan konkrét érzelemből születik, amelyre a forma szükségszerű módon utal vissza, így a zenehallgatás adekvát módját a

[31] Prahács Margit, „Liszt Ferenc idealizmusa", *Athenaeum* 22 (1936/3–6): 192.

[32] Ez nemcsak a már fent említett, a személyiség korlátain való túlemelkedést feltételező bekapcsolódást jelenti a létezés hullámzásába, hanem egyfajta tételes gyarapodást is, amelyet a művészeti befogadásnak tulajdonított megismerő funkció tesz lehetővé az öntudatossá válásban, az önfeltárásban és ezen keresztül az emberi lényeg minél teljesebb reflexiójában. Ez az erősen Hegelre emlékeztető koncepció tükröződik Prahács művészetek történetéről tett megállapításában is: „[a] művészetek története ebből a szempontból nem egyéb, mint egy szukcesszív hadjárat a benső világunk minél erősebb öntudatának meghódítására." (Prahács, *A zeneesztétika alappoblémái...*, 75).

[33] Prahács, „Hans Mersmann: *Angewandte Musikästhetik*"..., 98.

[34] Prahács, „Liszt Ferenc idealizmusa"..., 193.

[35] Prahács, *A zeneesztétika alapproblémái...*, 6.

befogadóban megjelenő és a szerzőt alkotásra sarkalló érzelmek megfelelése fémjelzi. A zene érzéki, külső, hangzó felszínének és belső formájának, tartalmának egyértelmű összefüggését állító fiziognómiai elmélet akkortájt nem volt egyedülálló.[36] Eszerint a formához hozzátartozó legapróbb részmozzanatok is mind tartalmi módon szervesülnek a kompozíció egészébe, a formafolyamat pedig – miként az abszolút zenéről szólva Prahács megjegyzi –

> olyan, mint egy őszinte ember arckifejezése, mely híven tükrözteti vissza a lelkében végbemenő indulatokat. Itt tehát bátran beszélhetünk a kifejező eszközök szimptomaértékéről.[37]

Vagyis a mű egésze és az ezt létrehozó részek gazdagsága, ezek egymáshoz való viszonyának sajátosságai egyaránt fontosak a műnek mint érzéki megformáltsága révén sajátosan artisztikus értékekkel rendelkező és mint jelentést hordozó produktumnak a fölfogása szempontjából. Prahács itt voltaképpen az „egység a sokféleségben" ősrégi esztétikai alapgondolatát fogalmazza újra,[38] és állítja a fiziognómiai-karakterológiai elképzelés szolgálatába.

A zeneértés tekintetében kettős követelménnyel állunk tehát szemben: az egyik a műalkotás eseményeinek minél részletesebb érzékelése, a másik az érzékletek funkcionális, viszonyító értékelésének képessége.[39] Hangsúlyozni kell azonban, hogy a zenei elemek összetartozásának, azaz a zenei csoportképződés, formakifejlés menetének, törvényszerűségeinek felismerése, követése Prahács elgondolása szerint nem értelmi, analitikus tevékenység, hanem az érzékekben van megalapozva.

> Ahogy egy arc fiziognómiáját nem lehet felépíteni az egyes vonások felsorolásából, hanem az egész benyomása, az egységben látott titokzatos képessége adja a lényeg, a karakter megismerését, úgy a zenében is az egyetlenség titka a részeknek az egészhez való viszonyában rejlik. [...] A formának témákra, periódusokra stb. való felbontása, szóval racionális felfogása éppen olyan élettelen absztrakciókra vezet, mintha az élő valóságot pusztán fogalmakból akarnók megérteni.[40]

Prahács tulajdonképpen az esztétikai eszme kanti koncepcióját alkalmazza itt a zenei befogadás elemzésében: a formaalkotó elemek egységes egésszé rendeződve sajátos képet alkotnak, amely aztán a befogadói interpretációk hosszú sorát indítja meg. Az esztétikai eszme fogalmi megközelítésével kapcsolatos kanti gondolatmenet is érezteti hatását Prahács koncepciójában: az esztétikai eszme szemléleti

[36] Elég talán, ha csak a számos zenei tárgyú írást is publikáló Rudolf Kassnerre és fiziognómiai világképére utalunk. A bécsi kultúrfilozófus, esztéta a fiatal esszéista Lukács Györgynek éppen úgy példaképe volt, mint a szellemtörténeti tájékozódású Hamvas Bélának (akinek Beethoven 7. szimfóniájáról írt munkáját még Szabolcsi Bence is idézte). Kassner számos esszékötete megtalálható például Lajtha László könyvtárában is.

[37] Prahács, *A muzikalitás lelki feltételei...*, 40.

[38] I. m., 24.

[39] I. m., 24–25.

[40] Prahács, *A zeneesztétika alapproblémái...*, 28.

egysége nála is olyan típusú tartalmi gazdagsággal rendelkezik, amely a fogalmi elemzés számára kimeríthetetlen. Ezért is lehetségesek a különböző interpretációk. „A legnagyobb szellemek kimeríthetetlen gazdagságát jellemzi, hogy minden kor, minden egyén megtalálja bennük a maga sajátos tükörképét."[41]

Amikor az adekvát befogadói magatartás Prahács-féle koncepciójáról beszélünk, voltaképpen a művek érzéki felfogásának olyan módjáról van szó, amely különféle zenei stílusokban szerzett jártasságot, egyfajta érzéki, szemléleti kondicionáltságot is feltételez, és amely nem azonos a kompozíció formatani, zeneelméleti elemzésének és a reprodukciónak a képességével. A zeneértés objektív feltétele, azaz a mű – mondjuk így – tárgyi gazdagságát minél inkább közelítő meghallása, a sajátosan megalkotott anyag követése mellett azonban számolni kell a szubjektív oldal elengedhetetlen kritériumaival is: egyrészt a hallottak egységbe foglalásának képességével, másrészt a lélek rezonáló képességével, azaz a hallottakra való fogékonysággal. Ez utóbbi szubjektív feltétel arra vonatkozik, hogy képes-e a hallgató a zene emocionális tartalmát intuitív módon megragadni, illetve hogy az ily módon fölfogott zene képes-e a hallgató teljes személyiségét mozgásba hozni.

Vélekedésem szerint ezen a ponton Prahács Margit egy hallgatólagos feltétellel is számol, jóllehet ennek szabatos megfogalmazására írásaiban valamiért nem kerül sor. A mű közvetítette konkrét érzelmekkel történő minél nagyobb fokú azonosulás követelménye – számomra úgy tűnik – nem igazán fér meg a műalkotás mint totalitás felfogásának kritériumával. Ha ugyanis a befogadót teljesen magával ragadják az érzések, vagy a műre magára nem tud koncentrálni, vagy beleőrül az egyes formarészek által keltett, teljes mértékben, reálisan átélt érzések váltakozásába. Erre való tekintettel meg kell különböztetnünk a valóságosan fölkorbácsolt érzelmeket az érzelmek egyfajta megfigyelő átélésétől. A zenei műalkotás veleérzésének, azaz szubjektivitásunk, teljes személyiségünk műre irányultságának utóbb említett formájában egyfajta esztétikai distanciával állunk önnön érzéseinkkel szemben.[42] Épp ez óvja meg a hallgatót a váltakozó lelkiállapotok okozta esetleges tébolytól, és teszi lehetővé a műalkotás totalitásként való befogadását. Ez utóbbi azért kiemelkedően fontos Prahács számára, mert a romantikától örökölt végtelenség, teljesség iránti vágy a művészetek és így a zene által való kielégítésének lehetőségét éppen a műalkotás lekerekített, zárt egészként való átélésében látja.[43] Prahács esztétikai elméletében a zene értő befogadásának kulcsmozzanata az az érzelmi

[41] I. m., 76.

[42] Az érzéseknek az esztétikai befogadás helyzetében történő átélésének problémájával E. Hanslick is foglalkozott *A zenei szép* című művében. Az általam reális átélésként említett esetet Hanslick a zenehallgatás patologikus módjaként aposztrofálja. A probléma már Arisztotelész *Poétiká*jában, az újkorban pedig Edmund Burke *Filozófiai vizsgálódások a fenségesről és a szépről való ideáink eredetét illetően* című művében is fontos szerepet játszik.

[43] A műfogalom efféle konzervativizmusa némi magyarázatot ad Prahácsnak a stílustörténeti fejtegetések során megnyilvánuló egyértelmű ízléskonzervativizmusára, melynek következtében a 20. századi új zene és az érett reneszánszt megelőző korok zenei termékei egyaránt mintha kiszorulnának zenetörténeti horizontjáról.

reakció, amit a zenére emocionálisan nyitott személyiség az akusztikus formafolyamat részletgazdag meghallása alapján benne megképződött és átélt műegészre mint esztétikai eszmére ad válaszként.

Ezen a ponton vissza kell utalnom a művészeti produkció érzelmekből történő eredeztetésére: a prahácsi koncepció szerint az értő befogadás során egyúttal azokkal az érzelmekkel is azonosulunk, amelyeket az alkotó formába öntött. Ezzel összefüggésben az a gondolat is megjelenik, hogy az interpretációk helytállósága a szerzőt alkotásra indító érzelmek mind teljesebb megismerésén és átélésén múlik. Prahács feltehetőleg azért ragaszkodik ehhez az elgondoláshoz, mert az esztétika és a jól kimunkált esztétika talaján álló kritika feladatának a műalkotás kiváltotta lelki élmény misztériumának megfejtését tekinti. A műalkotások lényegét jelentő belső formát, vagyis az emocionális tartalmat valamiféle igazságként akarja felmutatni, amely igazság fogalma azonban kizárja az esetlegességet. A szerző lelki diszpozíciója, kifejezni szánt érzelmei kínálkoznak az egyetlen olyan biztos pontként, amelyre egy efféle korrespondencia-elven alapuló esztétikai igazságelmélet fölépíthető. Ezt a gondolatot az teszi problematikussá, hogy a műértés és interpretáció-értékelés önkényességének vagy éppen a normativitásának alapjául szolgálhat.

Hasonlóképpen fenntartások fogalmazhatók meg a mind a *Muzikalitás,* mind a *Zeneesztétika* szövegében egyaránt megnyilatkozó korszellem-elmélettel kapcsolatban. Prahács szellemtörténeti tájékozódásáról tanúskodik az a tény, hogy a zenei befogadással, zeneértéssel kapcsolatos fiziognómiai-karakterológiai elgondolásait történelmi dimenzióba transzponálja. A belső forma mozzanata itt az uralkodó bölcseleti áramlatokban lecsapódó, azokból leszűrhető korszellemé terebélyesedik, míg a külső forma dimenziója a műegyedek által felmutatott alaki hasonlóságok alapján szintetizálható korstílussá növekszik. Bár a stílustörténeti eszmefuttatások kétségkívül nagy ambíciókról árulkodnak, és – ahogy egy elejtett megjegyzésében Ujfalussy József is utal rá[44] – „számos zeneileg helyes megállapítás", valamint sok igen inventiózus megfogalmazás akad bennük, mégis kritikával kezelendő az az elmélet, amely szerint bizonyos korok, népek szellemi termékeinek, kulturális gyakorlatának mozgatói egy-egy emblematikus gondolatban, jellemvonásban megragadhatók. És még ha így volna is, tartható-e az a szemlélet, hogy a korszellem mindenképpen a filozófiából párolható le? Nem lehetséges-e, hogy egy-egy kor, korstílus, nép vagy nemzet szellemi arcélét tekintve éppúgy meghatározók, vagy éppen fontosabbak a tudománytalan hiedelmek, ha egyáltalán beszélhetünk a kultúra olyanfajta egységességéről, amelyben kor, korstílus, nép, nemzet mértékadó fogalmak lehetnek?

Prahács Margit zeneesztétikájában a 19. századi romantikus idealizmus számos eleme fedezhető fel, amelyek azt olykor túlságosan és reflektálatlanul szubjektivisztikussá teszik, fiziognómiai-karakterológiai szemlélete pedig alapvetően normatív

[44] Ujfalussy József, „Lukács és a magyar zenetudomány", in *Lukács György és a magyar kultúra. Tanulmánygyűjtemény,* szerk. Szerdahelyi István (H. n.: Kossuth Könyvkiadó, 1982), 30.

jelleget kölcsönöz neki. A stílustörténeti vizsgálódások számos esetben éppen a történetiség vonatkozásában mutatnak naivitást és némi felületességet, mert bennük a kultúrát létrehozó erők sokdimenziós volta sikkad el. Mégis meg kell hagyni, hogy Prahács zeneszemlélete – különösen a 20. században eluralkodó szakosodásra és technicizálódásra való tekintettel – tartalmaz elvitathatatlan értékeket is. Zeneértés-koncepciójának akár ma is megszívlelendő tanulsága az, hogy az érzés a kultúra múltjához és jelenéhez való teljes értékű hozzáférés egyik lehetséges módja. Ugyanis az érzés olyasvalami, amely – közösség és egyén vonatkozásában egyaránt érvényes módon – személyes üggyé teheti a mű alkotta valóságot. A zeneértés, zeneérzés Prahács-féle koncepciója azért érdemes mindenképpen a figyelemre, mert középpontjában nem az értelem által széttagolható, számszerűen kimutatható, adatolható, különféle mennyiségi meghatározottságokkal jellemezhető és reprodukálható viszonyok állnak, hanem a mindezekhez a maga sokféleségében viszonyulni képes és sokszor minden elméleti erőfeszítés ellenére is talányos emberi.

ANDRÁS RÁNKI

Margit Prahács' Conception of Musical Understandig

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

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

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

NÉPZENE, NÉPTÁNC

VARGA SÁNDOR

Zenészfogadás az erdélyi Mezőségen

A mezőségi paraszti táncélet fontos szereplői voltak a táncszervező *kezesek.* Tanulmányomban a „táncos kezeskedést" mint kulturális és társadalmi intézményt mutatom be. Foglalkozom a szervezők sokféle feladatával és jogosultságával, valamint a falu társadalmában játszott szerepükkel. Az írásomban szereplő adatok többsége a belső-mezőségi Visából származik.

A kezes fogalma

A hagyományos, vonószenével kísért táncalkalmak szervezőit a Mezőség, illetve Maros-Küküllő vidék falvaiban máig *kezesnek, kezeslegénynek,*[1] ritkábban *cigányfogadónak*[2] nevezik. Az észak-mezőségi falvakhoz közeli magyar szórványokban a *kapitány* megjelölést,[3] a Mezőséggel szomszédos Szamos menti Erdőháton a *(legény)bíró, újkirály* terminusokat használták.[4] Az Erdőhát néhány településén (pél-

[1] Vö. Martin György, „Az erdélyi tánchagyomány földrajzi tagolódása", in *Magyar néptánchagyományok,* szerk. Lelkes Lajos (Budapest: Zeneműkiadó, 1980), 39; Martin György, „Magyar táncdialektusok", in *A magyar nép és nemzetiségeinek tánchagyománya,* szerk. Felföldi László–Pesovár Ernő (Budapest: Planétás, 1997), 261; Pesovár Ferenc, „Kezes". Szócikk, in *Néptánc kislexikon,* szerk. Pálfy Gyula (Budapest: Planétás, 1997a), 82. A kezes kifejezés használatára ebben az értelemben Erdélyen kívül csak a bihari Méhkerékről és a Felső-Tisza vidéki Tiszabercelről vannak adataink. (Lásd Béres András, „A méhkeréki táncház", *Ethnographia* 92 (1981), 484; MTA BTK Zenetudományi Intézet, Néptánc Archívum Kézirattár: Akt. 590.)

[2] Csorba János, *Bár emlékezete maradjon meg...* (Budapest: Magyar Könyvklub, 2001), 37–38; Halmos Béla, „Ádám István széki prímás", in *A széki hangszeres népzene,* szerk. Virágvölgyi Márta–Felföldi László (Budapest: Planétás, 2000), 406, 422. A mezőségi falvakban a zenész szinonimájaként is használják a *cigány* kifejezést. A mezőségiek a zenészt/*cigányt megfogadják, befogadják, állítják,* vagy *beállítják.*

[3] A kapitány elnevezést a Lápos-menti Domokosról ismerteti Szabó T. Attila. Szabó T. Attila, „Karácsony-táji népszokások". *Erdély* 35 (1938/5–6), 88.

[4] Lásd Kádár József, *Szolnok-Doboka vármegye monographiája II,* (Deés: Szolnok Doboka Vármegye Közönsége,1900), 536; Kádár József, *Szolnok-Doboka vármegye monographiája IV.* (Deés:

dául Felsőtökön és Ormányban) ismert volt a kezes kifejezés is, csakúgy, mint az ezektől nyugatabbra fekvő Kajántón,[5] de Beszterce-Naszód megyéből is van erre vonatkozó adatunk.[6] Kezesnek nevezték a táncmulatságok szervezőit az Erdőalján és a székely Mezőségen is, a terminus kalotaszegi, Nyárád menti és székelyföldi előfordulásáról azonban csak bizonytalan adataink vannak.[7] A mezőségi románoknál szintén általánosan használt *chizeş* elnevezés vélhetően a magyar kezes szóból származik.[8]

A kifejezést a Mezőségen pénzügyi-gazdasági, ritkább esetben erkölcsi felelősségvállalás vonatkozásában is ismerik,[9] de legtöbbször mégis a táncmulatságok-

---

Szolnok Doboka Vármegye Közönsége, 1901), 245; Kádár József, *Szolnok-Doboka vármegye monographiája VI.* (Deés: Szolnok Doboka Vármegye Közönsége, 1903), 540; Kós Károly, *Mezőség néprajza II.* (Marosvásárhely: Mentor, 2000), 247, 257–258. A Kis-Küküllő menti Vámosgálfalván a kezeseket *bírónak* is nevezték. (MTA BTK Zenetudományi Intézet, Néptánc Archívum Kézirattár: Akt. 1212.) Vö. Németh Imre–Pesovár Ferenc, „Legénybíró", Szócikk, in *Néptánc kislexikon,* szerk. Pálfy Gyula (Budapest: Planétás, 1997), 92. Visából a *táncvezető* elnevezésre vonatkozó adattal is rendelkezünk.

5 Vö. Almási István, „Kocsis Lajos népzenegyűjtése a XX. század elején", in Almási István *A népzene jegyében,* (Kolozsvár: Európai Tanulmányok Alapítvány, 2009), 162; Vasas Samu–Salamon Anikó, *Kalotaszegi ünnepek* (Pomáz: Kráter, 2007), 79.

6 Reteganul egyik tanulmánya szerint a Beszterce-Naszód megyei Kiskajánban a táncszervezőket *tizeşi*-nek hívták, a kifejezést pedig a magyarból származtatja a szerző. Ellenőrző kutatás hiányában nem tudjuk pontosan, hogy elhallásról van-e szó, vagy valóban *tízesnek* hívják a rendezőket. Utóbbi esetben a kifejezés eredetére, illetve a kezes szó etimológiájára vonatkozóan további vizsgálatok szükségesek. Vö. Reteganul, Gheorghe, „Jocul de crăciun al tinerilor la Căianul Mic", *Sociologie Românească* 3 (1938/10–12), 546.

7 Lásd Bálint Ferencné, „Régi ünnepi emlékek", *Kalotaszeg* 11 (2000/2), 4; Kriza János, *Vadrózsák II,* (Kolozsvár: Kriza János Néprajzi Társaság, 2013), 276; Nagy Olga, *A törvény szorításában* (Budapest: Gondolat, 1989), 271.

8 Vö. Pesovár, „Kezes", 82. A román terminusnak az előzőtől eltérő helyesírásával (*cizeşi, chezaşi*) kapcsolatban lásd még Kós, *Mezőség néprajza II,* 258;, illetve Lăcrămioara, Florentina Pop, *Frata – vatră de cultură, tradiţii şi spiritualitate* (Târgu Mureş: Turboprint, 2013), 101. A románoknál ismert még a *vătaf* kifejezés is. Bucşan, Andrei, *Specificul Dansului Popular Românesc* (Bucureşti: Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1971), 109.

9 A kezes az, aki valakiért, valamiért anyagi kötelezettséget, vagy erkölcsi felelősséget vállal, jót áll. Régen a túsz szó szinonimája is volt. Juhász József–Kovalovszky Miklós–O. Nagy Gábor–Szőke István szerk. *Magyar értelmező kéziszótár* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1999), 690. Keletkezésének egy ősi jogszokás lehet az alapja, amikor is a jótállásnál az egyezséget kézfogással pecsételték meg. Benkő Lóránd szerk. *A magyar nyelv történeti, etimológiai szótára II* (Budapest: Akadémia Kiadó, 1970), 479. Az Erdélyi Magyar Szótörténeti Tárban felsorolt példák csak a „valakiért a törvény előtt jótálló személy" értelmében használják. A szó legkorábbi ismert előfordulása 1548-ból való. Szabó T. Attila szerk. *Erdélyi Magyar Szótörténeti Tár V* (Budapest – Bukarest: Akadémiai Kiadó – Kriterion, 1993), 618–624. A felsoroltakon kívül a néprajzi szakirodalomban a kifejezés többféle értelemben is előfordul. Így például a marosvásárhelyi fazekasipar mestervizsgáján két külső és két belső kezes volt jelen 1612-ben. Míg a remeket készítették a vizsgázók, a belső kezesek szolgáltak fel az asztalnál, ahol a mesterek étkeztek. Balogh Ödön, „A marosvásárhelyi fazekasmesterség", *Ethnographia* 83 (1972), 314. Topolyán egy, a gyermekek által használt ruhadarab megjelölésére használták. Zöldy Pál, „A kisgyermek nevelése a szegény családokban Topolyán 1900 körül", *Ethnographia* 85 (1974), 515. Debrecenben melléknévként az emberhez szoktatott állatra, az enyveskezű tolvajra, főnévként pedig a felelősségvállaló személy

kal kapcsolatban használják, így csak rendhagyó helyzetben látják szükségesnek magyarázni.[10]

Mára kikopott ugyan a használatból, de a 20. század közepéig a Borsa-völgyi falvakban ugyanígy nevezték az évenként újraalakuló juhtartó esztenaközösség megszervezéséért felelős gazdákat is.[11] Visában az 1848-tól a második világháborúig terjedő időszakban Teleki grófok gazdaságában különböző munkákat vállaló és azokért felelősséggel tartozó vállalkozókat is kezesnek hívták.

A tánc szervezői

Erdély paraszti tánckultúráját vizsgálva Martin György megállapította, hogy egyes tájegységek a kívülről érkező kulturális áramlatokhoz gyorsabban alkalmazkodtak (például Kalotaszeg, Székelyföld), míg az elzártabb vidékek – mint a Mezőség – lassabban fejlődtek, vagy stagnáltak[12] A polgári bálokkal kapcsolatos szokások és rendtartás egyenetlen elterjedéséről tanúskodnak a táncszervező tisztségviselők tájanként eltérő elnevezései és az ezzel kapcsolatos feladatmegosztások is. Erdély polgárosultabb területein (a Szászföldön, a Barcaságban, Székelyföldön), illetve a bukovinai székelyeknél a fejlett belső társadalmi önigazgatás felépítése mutatkozik meg a táncszervezők elnevezéseiben.[13] Ezeken a területeken a táncalkalom mellett az ünnepi köszöntők, kántálások sokszor bonyolult koreográfiáját is meg kellett szervezni, így itt több személy volt felelős a fiatalság mulatságaiért, mint a Mezőségen. Külön tisztségviselő felelt a zenészfogadásért, az engedély kiváltásáért, a pénz, illetve az adományok összeszedéséért, a rendtartásért, illetve a büntetésért stb.[14] A kalotaszegi legénytársaságok esetében hasonlóan fejlett, hierarchikus struktúrájú

---

mellett, a fogat bal oldalára befogott szarvasmarhára használták a kezes szót. Kálnási Árpád, *Debreceni cívis szótár* (Debrecen: A Debreceni Egyetem Magyar Nyelvtudományi Intézete, 2005), 442. A summásbandáknál a teljes értékű férfimunkást *egész kezesnek* hívták. Katona Imre, „Vándormunkások toborzása kapitalista Magyarországon", *Ethnographia* 69 (1958), 44. Csíkban, illetve Moldvában egy-egy táncfajta viselte a *kezes* nevet. Martin, „Magyar...", 264; Sándor Ildikó, „Hangszerkészlet és táncélet változása Klézsén", *Ethnographia* 105 (1995), 927.

[10] Ilyen például a következő részlet a visai özv. Fodor Anna önéletírásából: *„Aki után férjhez mentem, Fodor Mihálynak hivták. Sokat vot kezes, fogadta a cigányokat. Igy mondták azaknak, akik fogadták a cigányt."*

[11] Vö. K. Kovács László, *A Borsa-völgyi juhászat* (Budapest: Gondolat Kiadó – Európai Folklór Intézet, 2008), 44–45. A kalotaszegi Türében a juhméréskor négy *kezes gazda* ellenőrizte, hogy a próbafejésen mindenki egyenlő eséllyel induljon. Vasas–Salamon, *Kalotaszegi...*, 115.

[12] Martin, „Magyar...", 253.

[13] Tárkány Szűcs Ernő, *Magyar jogi népszokások* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2003) 801. Vö. Pozsony Ferenc, *Az erdélyi szászok jeles napi szokásai* (Csíkszereda: Pro-Print Könyvkiadó, 1997), 47, 49, 60, 61, 64. Ugyanez igaz a bánáti németek esetében is. Lásd Ludwig Berghold–Karla Sinitean-Singer–Felix Sinitean-Singer, *Unsere Wurzeln* (Hermannstadt: Honterus Verlag, 2004), 19–20.

[14] Martin, „Magyar...", 265, 266, 272.; Pesovár Ferenc, „Táncélet és táncos szokások" in *A magyar nép és nemzetiségeinek tánchagyománya,* szerk. Felföldi László–Pesovár Ernő (Budapest: Planétás, 1997b), 46.

társadalmi szervezetekről beszélhetünk.[15] Mindezekben talán korábbi céhes hagyományok továbbélését sejthetjük.[16]

A Mezőségen ritkán fordult elő, hogy a kezesek mellett más tisztségviselők is részt vegyenek a mulatságok szervezésben.[17] Mezőköbölkútról ismerjük a *főkezes, alkezes* és *kamarás* elnevezéseket. Ez utóbbi gyűjtötte össze a mulatságon feltálalt ételeket. Ugyanitt sátoros ünnepek alkalmával két *vőfélynek* kijelölt legény hívta meg a lányokat a táncba.[18] Hasonló adatokat ismerünk Vajdakamarásról és Székről is. Ez utóbbi helyeken két *kisvőfély* szervezte meg a lányokat, szedte össze a világítást biztosító gyertyák árát és gondoskodott a zenészek ellátásáról.[19]

A szakirodalom szerint a mezőségi kezesek elsősorban a különböző táncalkalmak rendezéséért és lebonyolításáért feleltek, illetve vállaltak anyagi kötelezettséget. Ezen kívül bizonyos időszakokban jelentős pozíciót foglaltak el a környékbeli rendfenntartó szervek és a fiatalság, valamint a táncos közösség és a helyi társadalom kapcsolatrendszerében. Faragó József szerint a kezesség intézménye a 19. századi falusi társadalomban fontos és komplex szerepet töltött be.[20] Ahogy 1946-ban Pusztakamarással kapcsolatban megállapította, a kezesek szerepe a Mezőség többi falujában is megszűnt a mulatság után, és csak a legközelebbi táncalkalommal került ismét előtérbe.[21] Kiegészítésül hozzátehetjük, hogy hagyományőrzőbb településeken szerepük nem csak az ünnepi időszakokra korlátozódott, hiszen a rendszeres hétvégi táncalkalmak megrendezéséért is ők feleltek.

A kezesség intézményének szabályozottsága, a kapcsolódó jogosultságok és feladatok közösségenként és időszakonként eltérők lehettek. Fejlett intézményrendszerű mezővárosokban, például Széken, a 19. század végi arányosítás és tago-

15 Vö. Martin, „Magyar...", 253–254; Vasas–Salamon, *Kalotaszegi...*, 37, 40, 48–53.

16 Németh Imre, „Legénycéh", Szócikk, in *Néptánc Kislexikon,* szerk. Pálfy Gyula (Budapest: Planétás, 1997), 93–94; Bellosics Bálint, „Bajai czéhszokások", *Néprajzi Értesítő* 2 (1901), 127–129.

17 Az észak-erdélyi Domokoson a *kapitány,* a helyettese a *káplár,* a *kiskapitány* és a *csapláros* töltötték be különböző funkciókat a táncszervezésben. Szabó T. „Karácsony-táji...", 88. A Maros-Küküllő menti falvakban a *kezes* mellett a táncosztó *ferdelás* valamint az adománygyűjtő *szamár* elnevezéseket ismerjük. Martin, „Magyar...", 261.

18 Kós, *Mezőség néprajza II,* 250, 257–258.

19 Pálfy Gyula, „Vajdakamarás táncélete", *Néprajzi Látóhatár* 10 (2001/1–4), 297; Novák Ferenc, „Szék táncai és táncélete a XX. század első felében", in *A széki hangszeres népzene,* szerk. Virágvölgyi Márta–Felföldi László (Budapest: Planétás, 2000), 37–38.

20 „A kezesség a falusi fiatalság egykor virágzó, szigorú törvényekkel irányított, de Erdély-szerte felbomlott közösségi életformájának egyik – talán egyetlen – még úgy-ahogy élő intézménye. Kalotaszegről idézünk még egy ismeretlen adalékot, a hagyományait szinte feltűnő hűséggel őrző Magyarkiskapusról. Itt a kezesnek az elsőlegény felel meg, még nevében is őrizve azokat a kívánalmakat, amelyekkel a választottnak jeleskednie kellene. Sem Kiskapuson, sem Kamaráson, sem máshol nem választják már az elsőlegényt; nem is első, legfeljebb mozgékonyabb, esetleg idősebb a többinél; szerepe is teljesen a fiatalság egyetlen életmegnyilvánulására, a mulatozás rendezésére korlátozódott; nevéhez többé nem a szellemi, vagy bár a testi kiválóság fogalmai, hanem a pénzkezelés és a pálinka-ivás gyanús képzetei tapadnak." Faragó József, „A tánc a mezőségi Pusztakamaráson", in *Magyar táncfolklorisztikai szöveggyűjtemény III/A,* szerk. Felföldi László – Karácsony Zoltán (Budapest: Gondolat–Európai Folklór Intézet, 2006), 129.

21 Faragó, „A tánc...", 129.

sítás előtti időkben sokkal fontosabb és szélesebb körű társadalmi szerep hárulhatott a kezesekre, mint a székitől jócskán eltérő társadalmi felépítésű szomszédos paraszti közösségekben.[22] Széken a hatóságok a 20. század közepéig a közmunkával, sorozással és nyomozással kapcsolatban is igénybe vették a kezesek szolgálatait, sőt a 19–20. század fordulóján nyilván is tartották őket. Feltételezéseink szerint korábban a fiatalság választott vezetői lehettek, akik akár a törvény előtt is képviselhették az ifjúság ügyes-bajos dolgait.[23] Bár történeti adattal erre vonatkozóan nem rendelkezünk, nem kizárt, hogy a kezes tisztség Szék egykori parasztpolgári társadalmának fontos alkotóeleme lehetett az *utcakapitányi* pozícióhoz hasonlóan.[24] Talán ezt támasztja alá az a tény, hogy a 20. század közepéig Széken a kezesek feladatai közé tartozott a fonóházak kibérlése és működtetése is.[25]

Szék esetében felmerül annak a lehetősége is, hogy a kezesség funkcióinak megváltozása okozta a cigányfogadó elnevezés elterjedését a múlt század közepén.[26] Ebben az időben ugyanis szinte már csak a táncalkalmak megszervezése és lebonyolítása hárult a kezesre, a fiatalság irányítása, illetve képviselete már-már csak formálisan tartozott hozzá. Ezt a változást a kevésbé hagyományőrző településeken már korábban is észlelték a kutatók. 1946-os pusztakamarási gyűjtése során Faragó is a kezesek szerepének csökkenését, társadalmi státuszuk leértékelődését figyelte meg.[27]

A táncszervezés

A kezesség mint társadalmi intézmény működésének megértéséhez tudnunk kell, hogy a belső-mezőségi falvakban a zenészfogadást az 1960-as évek közepéig-végéig egyfajta kétrendszerszerűség jellemezte.[28] Eszerint megkülönböztetünk egymástól rövidebb

[22] Andrásfalvy Bertalan, K. Kovács László, illetve Kós Károly kutatási szerint az arányosítás a 19. század végén megváltoztatta a székelyföldi és a mezőségi falvak birtokstruktúráját. A törvény hatására a faluközösségek által birtokolt és művelt területekhez kapcsolódó intézményrendszer is meggyengült, aminek jelentő hatása lehetett az erdélyi parasztság mentalitására és kultúrájára. Vö. Andrásfalvy Bertalan, „Hagyomány és környezet", in *Az idő rostájában III,* szerk. Andrásfalvy Bertalan–Domokos Mária–Nagy Ilona (Budapest: L'Harmattan, 2004), 131–136; Kós Károly, *Mezőség néprajza I,* (Marosvásárhely: Mentor, 2000), 140, 144.; K. Kovács László, „Adatok a bálványosváraljai fejős juhászathoz", *Ethnographia* 58 (1947), 47.

[23] Novák, „Szék táncai…", 30, 34.

[24] Vö. Kós, *Mezőség néprajza II,* 343–351.

[25] Vö. Nagy, *A törvény…,* 372.

[26] A *cigányfogadó* terminust nem említi sem a Néptánc Kislexikon, sem pedig a széki tánckultúráról szóló, eddig megjelent legteljesebb összefoglaló tanulmány. Vö. Novák, „Szék táncai…" Saját tapasztalatom, és mások szöveges gyűjtései tanúsága szerint azonban legalább olyan gyakran használták a székiek, mint a kezes kifejezést. A cigányfogadó kifejezésre Visából is van adatom, a szakirodalom szerint a magyar nyelvterületen többfelé használták. Pesovár Ferenc, „Táncélet…", 49.

[27] Faragó, „A tánc…", 129.

[28] Lajtha, Faragó és Novák már korábban hoznak erre vonatkozó adatokat. Faragó, „A tánc…", 129–130; Lajtha László, „Bevezető a széki gyűjtés c. monográfiából", in *A széki hangszeres népzene,* szerk. Felföldi László–Virágvölgyi Márta (Budapest: Planétás, 2000), 82, 85; Novák, „Szék

(egy-két-, esetleg háromnapos táncmulatságra történő) és hosszabb időtartamú (például harminc táncalkalomra szóló) zenészfogadást. A befektetett idő és energia, illetve a felelősségvállalás szempontjából nem volt mindegy, hogy valaki egy esti házi mulatságnak volt a kezese, vagy egymást követő harminc alkalomra fogadott zenészeket. A hosszabb távú zenészfogadás esetében a pozíciónak nagy társadalmi presztízse volt, ugyanakkor sok feladattal és nagy felelősséggel is járt.[29] Ezt már kevesen vállalták: a belső-mezőségi Visában például csak két-három emberről tudjuk, hogy – katonaidejét leszámítva – egész legénykorában szinte megszakítás nélkül „kezeskedett".

A rövidtávú zenészfogadások között is volt különbség aszerint, hogy milyen alkalomra történt. A legnagyobb társadalmi presztízs a háromnapos ünnepi táncalkalmak megszervezéséhez kötődött. Ez esetben nagyobb felelősség hárult a kezesekre, mint például egy ünnepi színház utáni bál rendezésekor, amelynek főszervezői valójában nem is a kezesek, hanem a helybeli tanítók voltak.

A kezesek kiválasztása

Visában a táncos közösség meglehetősen kicsi volt, a fiatalok gyerekkoruktól jól ismerték egymást. Egy-egy generáción belül a fiatalok között a táncos közösségben történő szocializálódás során kialakult egy hozzávetőleges sorrend, társadalmi szereposztás: a közösségi alkalmak szervezői az élelmesebb, gyorsabb észjárású, merészebb legények közül kerültek ki. Az említett tulajdonságok mellett a jó tánctudás, valamint némi *pénztehetség* (jó anyagi háttér) sem ártott.[30]

A gyakorlatban a kezesek személye esténként a fonóban, nyáron pedig a *bandázások* alkalmával dőlt el: a fiúk összeültek beszélgetni, és eközben néhányan jelezték a szándékukat, hogy elmennének „cigányt állítani". Nem tudunk példát arra, hogy a Belső-Mezőségen választották volna a kezeseket, illetve arra, hogy a legények összevesztek volna a kezes személyét illetően. Gazdagabb mezőségi falvakban, ahol egész évre tudtak zenészt fogadni, vagy rendszeresen többen akarták a kezesség tisztségét betölteni, gyakran előfordult, hogy választották, vagy kikiáltották a kezeseket. Erről, illetve az ezzel kapcsolatos korteskedésről Visából nincs tudomásunk.[31]

---

táncai...", 40–45. A kétrendszerszerűséget először Pálfy Gyula fogalmazta meg tudományos szinten Vajdakamarás táncéletével kapcsolatban. Pálfy, „Vajdakamarás...", 286.

[29] Szinte az összes visai táncos férfi elmondta magáról, hogy legalább egy alkalommal volt kezes, ugyanakkor korosztályonként csak három-négy olyan emberről tudunk, aki hosszabb időre fogadott zenészt.

[30] Vö. Faragó, „A tánc...", 128; Novák, „Szék táncai...", 33–34; Pálfy, „Vajdakamarás...", 296. A székelyföldi Havadon a 20. század közepén csak nagygazda legény lehetett *kezes*. Nagy, *A törvény...*, 271.

[31] Mezőköbölkúton évente a híres őszi, lekencei vásár napján, Kecseden pedig húsvétkor választották a *tánc* tisztségviselőit. Kós, *Mezőség néprajza II*, 257. Válaszúton is kiválasztásról ír Kallós Zoltán. Kallós, „Tánchagyományok...", 298. Korteskedésről, illetve a jelentkezők veszekedéséről

A második világháború alatt a frontra került, illetve leventeoktatásra elvitt idősebb legények hosszú ideig távol voltak a falutól, így, addig szokatlan módon a 15-16 éves fiatalok előtt is megnyílt a lehetőség a kezeskedésre. Ennek következtében az addig működő generációs rend megváltozott, a háború után visszatérő idősebbek és az időközben nagylegénnyé serdült kezesek között több alkalommal súrlódásra került sor.

A szervezők személye optimális esetben fokozatosan cserélődött.[32] Az idősebb, régóta kezeskedő legényeknek komoly tekintélye volt a fiatalság előtt.[33] Ennek köszönhetően be tudták szervezni a munkába a tánc körül sündörgő gyerekeket, a „gyengébb" vagy „italos legényeket" pálinkáért vagy lányok után küldve őket. Tulajdonképpen segédszervező szerepet töltöttek be, külön megnevezésük azonban nem volt. A tapasztaltabb kezes gyakran a hajlandóságot mutató fiatalabbak közül választotta ki azt, akivel a „legjobban egyezett", vagy akire a munka oroszlánrészét rá tudta bízni. Ilyenkor az öregebb a táncon szinte csak irányított, sokszor részt sem vett a tisztségével járó munkákban: nem ment a zenészekkel vacsorára, nem táncoltatta a leányokat stb.

Zenészfogadás hosszú távra: a rendszeres hétvégi táncalkalom

Az általam vizsgált belső-mezőségi falvakban hosszú távra csak a fiatalság rendszeres hétvégi táncmulatságaira az úgynevezett *táncra* fogadtak zenészt.[34] Az egyszerre lekötött táncalkalmak számát általában a táncos közösség, illetve a kezesek gazdasági helyzete, ritkábban ezek vállalkozó kedve határozta meg. Saját zenekarral rendelkező falvakban (például Magyarpalatkán, Mezőköbölkúton), vagy módosabb közösségeknél (Báré, Mezőgyéres, Mezőkeszü, Vajdakamarás) előfordult, hogy akár száz, ritka esetben kétszáz táncalkalomra is lekötötték a zenészeket, ami – a ritkán előforduló hétköznapi táncalkalmakat és a háromnapos ünnepeket is beleszámolva – egy, illetve két év alatt telt le.[35] Visában a visszaemlékezések szerint a leghosszabb ilyen periódus harminc alkalomból állt.

---

széki példákat ismerünk. Novák, „Szék táncai..." 2000, 33–34. Pusztakamaráson az 1940-es években a Magyar Népi Szövetség ifjúsági csoportjának megalakulásakor egy állandó *kezest* választottak, aki a megmaradó pénzt a szervezetnek juttatta. Az új szokás azonban nem gyökeresedett meg. Faragó, „A tánc..." 128.

32 Vö. Pálfy, „Vajdakamarás...", 296. Ha a *kezesek* mindegyike kezdő volt, akkor először az olcsóbb, rosszabbul zenélő muzsikusokat igyekeztek megfogadni, ami a táncos közösségnek általában nem tetszett.

33 Könczei Ádám szerint tekintélyük fő forrása hozzáértésük, tehetségük és odaadásuk volt. Könczei Ádám, „Tárt kapujú táncházakért", in Könczei Ádám–Könczei Csongor, *Táncház* (Kolozsvár: Kriza János Néprajzi Társaság, 2004), 20.

34 A *tánc* a mulatságok régebbi, kötetlenebb formája, szemben a *bállal*, ami a parasztság körében új keletű, főleg a vizsgált területünkön, ahol csak a 20. század elején-közepén terjedt el. Vö. Pesovár Ferenc, „Táncélet...", 30.

35 Vö. Kós, *Mezőség néprajza II*, 257–258; Pálfy, „Vajdakamarás...", 286, 300. A táncok a téeszek felállítása után az 1960-as évek végére fokozatosan megszűntek.

Nagyobb településeken falurészenként külön rendeztek táncot a fiatalok. Vegyes lakosságú falvakban gyakran az etnikai szegregáció is megfigyelhető volt: Magyarpalatkán például emberemlékezet óta külön táncoltak a magyarok és a románok. Ritkábban más jellegű társadalmi különbségek is megjelenhettek a táncrendezésben: Visában az 1930-as évek végén néhány alkalommal külön volt a gazdák és a szegények tánca, az 1950-es években pedig Szék falu Felszeg nevű utcájában „ment ketté a tánc". Az első esetben vélhetően valamilyen éppen aktuális, személyek közötti konfliktus erősíthette fel a gazdasági különbségek okozta feszültségeket, a másik esetben pedig a téesz-szervezés által felkorbácsolt indulatok oszthatták meg a fiatalságot. Több párhuzamot nem találtam a mezőségi falvakban arra vonatkozóan, hogy társadalmi-vagyoni különbségek ilyen módon határozták volna meg a táncrendezést.

A táncalkalmak száma az évszakoktól, tehát a paraszti munkaszezonok változásától függött. A táncélet intenzitása az őszi-téli periódusban megnőtt, a tavaszi-nyári munkák idején pedig fokozatosan csökkent. Visában május elejétől október elejéig sokszor harminc alkalomra fogadtak zenészt, ami nagyjából azt jelentette, hogy harminc egymás utáni hétvégén minden vasárnap délután volt tánc. Az ősz derekától ősz végéig általában igyekeztek vasárnap estére is táncot rendezni. A november eleji halottak napjától (világítástól) számítva tél végéig háromszor volt tánc egy hétvégén: szombat este, vasárnap délután és vasárnap este.

Az 1950-es évek közepéig ritkán az is előfordult – kizárólag téli időszakban – hogy egy hétköznap (kedden, szerdán, vagy csütörtökön) este is rendeztek táncot. Ilyenkor egy héten akár négy alkalommal is táncoltak a fiatalok. Mindez a visai táncélet rendkívüli intenzitását mutatja.[36]

Tavasz elején a szombati, majd a vasárnap esti tánc is fokozatosan elmaradozott. Ez a zenészfogadás szempontjából fontos, hiszen a nyári időszakban harminc vasárnap harminc hétvégét jelentett, míg télen tíz hétvége alatt „befogyott a harminc vasárnap". A *vasárnap* kifejezés ebben az értelemben tehát táncalkalmat jelent.[37]

[36] Az 1940-es években a Borsa-völgyben fekvő Kidén csak vasárnap táncoltak, az ebéd után kezdődő táncmulatság este nyolc körül véget ért. Járdányi Pál, *A kidei magyarság világi zenéje* (Kolozsvár: Erdélyi Tudományos Intézet, 1943), 10. Mezőköbölkúton az 1940-es években csak vasárnap volt *tánc*. Kós, *Mezőség néprajza II,* 258. Széken az 1950–1960-as években vasárnap délutáni és esti *tánc* egy alkalomnak számított, télen előfordult, hogy hétköznap este (szerda, csütörtök) is rendeztek táncot. Novák, „Szék táncai...", 40. Ugyanebben a korszakban Válaszúton, télen szombat és vasárnap este táncoltak, ritkán hétköznap is. Kallós Zoltán, „Tánchagyományok egy mezőségi faluban", in *Magyar táncfolklorisztikai szöveggyűjtemény III/A,* szerk. Felföldi László–Karácsony Zoltán (Budapest: Gondolat–Európai Folklór Intézet, 2006), 298. Pusztakamaráson télen-nyáron csak vasárnap este volt *tánc* az 1940-es években. Faragó, „A tánc...", 129. Szépkenyerűszentmártonban az 1940–1950-es években télen hétvégente két tánc volt: vasárnap délután és este; nyáron csak vasárnap este. Aladics László, *A szépkenyerűszentmártoni magyarság táncélete* (Szeged: Szakdolgozat az SZTE Néprajzi és Kulturális Antropológiai Tanszékén, 2000), 13–14. A táncélet a magyarpalatkai körzethez tartozó falvakban volt a legintenzívebb. A legtöbb faluban télen a visaihoz hasonlóan három alkalom esett egy hétvégére, és máshol is előfordult hogy hétköznap is fogadtak zenészt. Vö. Tamás Irén, „Szováti tánchagyományok", *Művelődés* XL, (1991/7–8), 36–38.

[37] Konkrét adattal nem rendelkezünk, de elképzelhető, hogy a 20. század előtt valóban csak vasárnaponként táncoltak.

Az 1900-as évek elejétől a második világháborúig tartó időszakra vonatkozó bizonytalan adatközlések szerint Visában előfordulhatott, hogy fél, vagy egész évre fogadtak zenészt, ez utóbbit azonban a gazdasági körülmények ismeretében nehezen tartom elképzelhetőnek. Valószínűbb, hogy egy évben két hosszabb *ángáriára* (ciklusra), tehát 2x30 vasárnapra fogadták a zenészt: először húsvét után a tavasz végi, nyári-őszi időszakra, majd karácsony előtt a téli időszakra.[38]

A második világháború utolsó éveiben csak rövidebb, legfeljebb öt-tíz, gyakran csak egy vasárnapra fogadtak zenészt, mert a csendőrség nem mindig engedélyezte a táncos összejöveteleket. A téeszesítés átmeneti ideje alatt, a nagygazdáknál elvégezhető *kalákák* szervezése egyre nehezebbé vált, így nyaranta nem mindig tudtak hosszabb időre zenészt fogadni. Az 1960-as évek elején újból intenzívebbé vált a táncélet, hiszen alkalomadtán a téesznek is lehetett *kalákázni,* sőt a pénzforgalom is lassan megnőtt a faluban. Az évtized közepétől azonban megszűntek a társasmunka lehetőségei, ami ismét a nyári táncalkalmak megcsappanásához és a zenészfogadási periódusok megrövidüléséhez vezetett.[39] Az 1968–70-es villamosítás után a hétvégi táncalkalmakat a *kultúrban* (kultúrotthonban) tartott *pikapos*[40] mulatság, majd a diszkó váltotta fel, ami a zenészfogadást mint a kezesek legfontosabb feladatát feleslegessé tette és a kezesség társadalmi szerepének erőteljes visszaszorulásához vezetett.

A fiatalság rendszeres hétvégi táncaira általában két-három kezes „fogadta meg a cigányokat" az első világháború körüli időkben. Más falvakkal ellentétben, Visában nem volt kötelező, hogy a kezesek között leszerelt legény is legyen.[41] A visszaemlékezésekből kiszűrhető, hogy az ebben az időszakban táncon részt vevő etnikumok nagyjából számarányuknak megfelelően képviseltették magukat a táncszervezők között: a magyar többségű Visában három kezes közül kettő magyar, egy pedig román volt.

A kisebb, vegyes lakosságú mezőségi falvakban a két világháború alatti és utáni időszakokban nemzetiségi konfliktusok miatt többször „kettészakadt a tánc", a románok és a magyarok külön táncoltak. Kisebb, szegényebb településeken ez az állapot nem volt sokáig fenntartható. Az 1920-as évek közepén-végén, valamint az 1950-es évek elején a fiatalság egyfajta konszolidációra törekedett. Az ezzel kapcsolatos következő idézet a kezességnek mint a társadalmi kohéziót segítő intézménynek a fontosságát mutatja:

[38] Vajdakamarási adatok is ezt támasztják alá. Pálfy, „Vajdakamarás..." 286–287. Mezőköbölkúton az 1940-es években egy egész évre fogadták a zenészt. Kós, *Mezőség néprajza II,* 258. Magyarszováton három periódusra fogadták meg a zenészt: a téli *ángária* újévtől húsvétig, a nyári húsvéttól Szent Mihályig, az őszi szeptember 30-tól újévig tartott. Tamás, „Szováti...", 36–37.

[39] Vö. Pálfy, „Vajdakamarás...", 286.

[40] Helyi elnevezésben: *pikap.* A *pikap* a lemezjátszó karjának hangszedő feje. Pick up (ang.) = felvesz, felszed.

[41] Széken a leszerelt legények általában nem vállaltak a fiatalság táncalkalmain ilyen tisztséget. Novák. „Szék táncai...", 33–34. Saját adataim szerint ez kizárólag a hétvégi táncra vonatkozott, bálokon például sokszor leszerelt fiúk kezeskedtek. Válaszúton a két kezes közül az egyik mindig katonaviselt volt. Kallós, „Tánchagyományok...", 298.

„Ha [...] *megegyeztek a kezesek ketten, akkor minden jo vot* [...] *Kezes votam evvel a Tuluk Juannal,* [akivel] *én nagyan jol értekeztem.* [...] *Má' azelött vót ez a... ez az idöszak, negyvenöt után egészen ötvenig* [...] *hogy... hát akko' ki vótak* [a románok] *a magyarokra.* [...] *De utóvégre belegyőződtek, hogy az... nem nagy eredményt hozott a... se nekik, se a magyaroknak. Aztán félbeszakadt ez* [a helyzet], *akko' összeférték, úgy hogy együtt tudtak...* [mulatni.] *Mondjuk nem vot annyi román, ők nem tudtak fenntartani egy zenészt, mer' nem tudták fizetni.* [...] *Meg persze, akko' má' hogyha az egyik* [kezes] *román vot, s én magyar, akkor összeférтünk a... fiatalság is. Nem vot meg* [...] *ez a nemzeti kérdés, hogy hát... magyarok-románok. S akkor osztán valahogy tetszett a román embereknek, akiknek vot akkor leányuk, vagy legény fiak, hogy na, összeférnek* [a magyarokkal] *és tudnak együtt táncolni, szorakozni. Mer'* [...] *hát én is elmentem román családbo a zeniszekkel... ebédre, vagy a vacsoráro. S akkor má' ott nagyan szívesen votam fogadva. Akkor má'... másnap má' tolmácsolták az asszonyok tovább, hogy há' votak itt a... kezesek!* [nevet] *(...) Tuluk Joany... ő is ment a magyarokhoz is.*[42]

Visában az 1960-as évektől kezdve a román közösség folyamatos apadása miatt egyre többször fordult elő, hogy csak magyar legények voltak kezesek, annak ellenére, hogy a hétvégi táncot gyakran négyen szervezték. Ha az ortodox és a református naptár eltérései miatt a sátoros ünnepek nem estek egybe, a románok igyekeztek saját táncot rendezni, amire még az idősebb házasokat is meghívták, hogy ki tudják fizetni a zenészeket.

Hosszabb periódusra szóló zenészfogadás esetén a visai kezesek igyekeztek kiküszöbölni, vagy legalábbis minimalizálni a pénzzel való fizetést. Nyáron kalákamunkát vállaltak a fiatalság nevében, ősszel-télen pedig terménnyel igyekeztek kiváltani a készpénz egy részét. Ez a falvakban egészen az 1950-es évek végéig jellemző alacsony készpénzforgalom miatt fontos is volt.[43]

A kezesek számát tehát a pillanatnyi gazdasági helyzet is meghatározhatta: gazdagabb legények könnyebben vállalták az anyagi felelősséget. Előfordult ezért, hogy szegényebb kezesek táncolni nem tudó, de módos gazdalegényeket kértek fel maguk mellé – nekik szükségük volt pénzügyi fedezetre, amazok pedig ennek fejében részesülhettek a társadalmi presztízsből.

A második világháború után a tanítók igyekeztek minden ünnepre színdarabot betanítani a fiatalságnak. Ilyenkor a színházi előadás után táncot szerveztek, amire gyakran négy-öttagú bandát fogadtak. A színdarabok utáni mulatságok, szemben az éjfélig tartó hétvégi tánccal gyakran másnap délelőttig tartottak, s részt vett rajtuk a falu apraja-nagyja. A feladat tehát (főleg a rendfenntartás miatt) nagyobb felelősséggel járt. Ilyenkor a gyakorlatlanabb, bizonytalanabb legények igyekeztek többen összeállni és négyen-öten mentek zenészt fogadni.

A hagyományos paraszti táncélet intenzitásának csökkenésével, a táncalkalmak számának megcsappanásával és a zenészfogadási periódusok megrövidülésével párhuzamosan egyre nehezebben vállalták a legények egyedül a felelősséget. Az

[42] Elmondta Fodor János *Selyem* (sz.: 1932), 2011. 06. 05-én, Visában.

[43] Lásd még Pávai István, *Magyarózd népzenéje Horváth István gyűjtései tükrében* (Budapest: Hagyományok Háza – MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2015), 49.

1950-es évek végétől több olyan esetről is tudunk, hogy négy-öttagú baráti társaság látta el ezt a feladatot. A legények esetleges bátortalansága mellett ez a városi és termelőszövetkezeti munkák hozta pénzkereseti lehetőséggel, a gazdálkodóknak végezhető kalákák fokozatos háttérbe szorulásával, és a magánkézben lévő termény mennyiségének csökkenésével is magyarázható. Ennek hatására a zenészek fizetségében egyre nagyobb arányban szerepelt a készpénz. A legények így már nem szívesen vállalták egyedül az anyagi bukás veszélyét, hiszen nem volt már lehetőségük terménnyel, esetleg napszámmal pótolni a hiányt.

A kezesség presztízsének csökkenésével egyre gyakrabban fordult elő, hogy tízhúsz vasárnaponként, sőt szinte alkalmanként cserélődtek a tánc szervezői. Ez korábban csak akkor történt meg, ha a kezesek jelentős ráfizetéssel zárták a táncszervezési periódust, helyi kifejezéssel élve: „bekároltak".

A zenei szolgáltatók kiválasztása

A belső-mezőségi falvak fiatalsága egészen az 1960-as évek közepéig-végéig számos lehetőség közül válogathatott, ha zenészt akart fogadni. Ebben a korszakban e falvak mindegyikében voltak paraszt-, esetleg cigányzenészek,[44] akiknek nem a zenei szolgáltatás volt a mesterségük. Ők keresetkiegészítés céljából, a zene szeretete, illetve a helyi társadalom által megfogalmazott igény miatt kerültek ebbe a szerepkörbe. A zenei önellátásra való törekvés vélhetően a helyi társadalom szűkösebb anyagi helyzetével is összefüggött. A visaiak például a más falusi, drága zenészspecialistákat hosszabb ciklusra csak ritkán tudták megfogadni.

A környék legjelentősebb zenészközpontja Magyarpalatka volt. Az itteni nagynevű prímásokért és bandáikért a nagyjából negyven kilométeres körzetben fekvő falvak fiatalsága versengett. A „palatkai cigányokhoz" hasonló „hivatásos zenei szolgáltatók"[45] viszonylag nagy számban voltak jelen a mezőségi zenei piacon; a két világháború közötti időszakban például tudunk olyan cigányzenészről, aki távolról, a Kis-Szamoson túlról érkezett Visába. Mindez a cigányzenészek nagyfokú mobilitását is mutatja.

Az 1930-as évektől a második világháború alatti időkig egy Radák Imre *Hendri* nevű palatkai cigányzenész muzsikált sokat Visában, ahogy a helyiek mondják: „ez volt a körzete". Nála jóval népszerűbb prímás volt sógora, Kodoba Ignác, az *Öreg Náci,* aki a legjobban ismerte a Magyarpalatkán és környékén élő magyarok zenei ízlését. Őt a visaiak leginkább csak esküvőkre és bálokra tudták megfogadni.

[44] Visából a 20. század elejétől a végéig tizenhat működvelő és három, hosszabb-rövidebb ideig a faluban lakó, hivatásos muzsikusról van tudomásunk. A településen rajtuk kívül biztosan megfordultak más falusi parasztzenészek is.

[45] Pávai István nyomán minden olyan zenészt hivatásosnak (zenészspecialistának) tekintek, akit fizetség ellenében rendszeresen igénybe vesz a helyi közösség, még akkor is, ha nem ez a kizárólagos keresete. Pávai István, *Az erdélyi és a moldvai magyarság népi tánczenéje* (Budapest: Teleki László Alapítvány, 1993), 173.

Az 1930-as évek végétől többször előfordult, hogy belső-mezőségi parasztzenészek szerveződtek bandává. Pénzhiány esetén az is megtörtént, hogy helybeliekből verbuválódott a faluba érkező neves cigányprímások kísérete. Az 1940-es és az 1960-as évek között Visában annyi „amatőr" zenész volt, hogy akár két bandát is ki tudtak állítani egyszerre. Ennek ellenére a fiatalok törekedtek arra, hogy a hétvégi táncaikra valamivel jobb cigányzenészt „fogadjanak be", mivel a visaiak annyira „gyengén" (hamisan és halkan) muzsikáltak.

A második világháború alatt a visai magyarok többször „fogadták" az egyik helyi muzsikust (*Pop Alexandru Covătar*-t), mert sok, akkor divatos irredenta nótát tudott. A Mezőség etnikai és kulturális viszonyaira jellemző, hogy az illető prímást a háború után a kisszámú visai román fiatalság fogadta meg többször, mivel rendkívül olcsó volt.

Visában az 1940-es években leginkább egy-egy alkalomra szóló zenészfogadás (lakodalom, sorozás) esetén jöttek híres zenészek a faluba.[46]

A szűkös anyagi lehetőségek és a zenei önellátásra való törekvés miatt a gyengébb zenészspecialistáknak sem volt biztos a megélhetésük, így olykor maguktól vándoroltak el a környező falvak valamelyikébe. A palatkai Kodoba Sándor *Puju* így került Vajdakamarásra, ahol azonban nem sikerült állandó körzetet kialakítania, mivel a nála sokkal jobban zenélő bátyját, az *Öreg Nácit* is meg tudták fizetni a kamarásiak. Így lett a „szegény ember zenészeként" ismert prímás a visaiak szinte állandó muzsikusa a negyvenes évek közepétől az ötvenes évek közepéig.

Hasonló történet Radák Béláé, aki már az 1940-es években legényemberként muzsikált Visában, de állandó zenészként csak akkor került a faluba, amikor az 1950-es években a szomszédos Gyulatelkére nősült. Az 1950-es évek közepétől az 1960-as évek elejéig gyakran muzsikált a visai táncon, sőt lakodalmakon is. Megbízhatatlansága miatt később azonban egyre ritkábban „fogadták meg". Elmaradozása után rövid ideig a szintén Palatkáról származó Kodoba Ignác *Nácika* lett a leginkább foglalkoztatott zenész. 1958-tól 1963-ig Visában élt a palatkai Mácsingo György *Gyurkuca,* mellette gyakran „fogadták" a kispulyoni Téglás Miront is.

Egykori jó táncosok, volt táncszervezők gyermekeik esküvőjére, illetve nagyobb, gazdagabb kiállítású lakodalmakra igyekeztek jó zenészeket fogadni.[47] Az 1960-as évek végéig az *Öreg Náci* és veje, a budatelki származású Kozák Zsigmond *Zsiga* voltak azok, akik ehhez megfelelő presztízzsel és tudással rendelkeztek.

A belső-mezőségi falvakba1968 és 1970 között vezették be az áramot. Ekkor jelent meg a rádió, később egyre több családban a lemezjátszó is. Ez nemcsak a zenei szolgáltatásban hozott gyors változásokat, hanem a tánczenék területén is. A

[46] A fentebb említett *Hendri* mellett az *Öreg* Kodoba Lajos idősebb gyermekei közül Kodoba György *Gyurkáról* tudjuk, hogy jelesebb alkalmakon muzsikált Visában, az 1940-es évek közepén néhányszor a hétvégi *táncra* (valószínűleg *kalákatáncra*) sikerült kihozni őt a *körzetéből* (Magyarpalatka és közvetlen környéke), a másik fiú, Kodoba Lajos *Lajika* elsősorban román falvakban muzsikált.

[47] Vö. Pálfy, „Vajdakamarás..." 296–297.

falusiak a hétvégi pikapos mulatságokon román népies dalokat tartalmazó hanglemezek mellett javarészt magyarországi nóta- és táncdalénekesek slágereit hallgatták. Az 1970-es évek közepétől-végétől megjelenő táncházas lemezeket a visaiak jórészt magyarországi ismerőseik révén szerezték be, csakúgy, mint az 1970-es évek közepén-végén divatba jövő beat-zenéket. A lemezjátszót biztosító *kultúrfelelősök,* illetve a táncmulatságot szervező *főnökök* határozták meg, milyen arányban szerepeljen könnyűzene, illetve népzene a mulatságokon.

Az 1980-as évek közepén a kultúrházban induló diszkóban az iskolaigazgató által megbízott visai kultúrfelelős egyedül kezelte az iskola lemezjátszóját. Az 1980-as évek végén néhány Kolozsváron dolgozó fiatal szalagos (tekercses) magnetofont vásárolt. Ettől kezdve a diszkóban a zenét az a magnótulajdonos szolgáltatta, aki meg tudott egyezni a kultúrfelelőssel. Ez a típusú lejátszó eszköz ebben az időben drága volt, ezért a diszkós presztízse megnőtt a helyi fiatalok között. Kolozsváron vásárolt műsoros szalagokon angol nyelvű popzenét, illetve a rádióból felvett magyar diszkó, pop- és rockzenét hallgattak ez idő tájt.

Az 1990-es évek elejétől egyre divatosabbá váló dallamos rock és diszkó, valamint kemény rock stílusú zenéket a Magyarországról importált magnókazettákon hallgatták hétvégenként. Az előzőkre az 1991 őszén megnyílt bárban, az utóbbiakra általában házibulikon táncoltak. A bárban kezdetben a tulajdonos szolgáltatta a zenét, eleinte kazettás magnóval. A 2000-es évek elejétől pedig már a Kolozsvárról érkező hivatásos lemezlovasok által számítógéppel és erősítővel játszott zene a jellemző. Ebben a repertoárban vegyesen voltak és vannak jelen magyar, román és angolszász könnyűzenei és diszkó slágerek, a magyar rock, illetve a lakodalmas rock.

Az iskolaigazgató által betanított ünnepi színdarabokat követő táncokon, később bálokon kizárólag cigányzenészek muzsikáltak, egészen az 1970-es évek elejéig, amikor a bálok is lassan elmaradoztak. Kallós Zoltán hatására 1977-től az 1980-as évek elejéig több húsvéti és szilveszteri bálra hívták meg a kolozsvári Bodzafa táncházi zenekart. Ők egy alkalommal lakodalmat is muzsikáltak Visában. A kolozsvári népzenészek ugyan olcsóbbak voltak a cigányzenészeknél, de a helyi zenei és táncos szokásokat a magyarpalatkai muzsikusok jobban ismerték. Ezért a faluban újra népszerű lett a báréi Mácsingó zenekar, amely a hagyományos hétvégi zenélési alkalmak megszűnte után még egészen az 1980-as évek elejéig több bált és lakodalmat szolgált ki Visában.

A hagyományos paraszti táncélet felbomlását és ezzel összefüggésben a palatkai zenészközpont jelentőségének hanyatlását mutatja, hogy az 1980–1990-es évek fordulóján már más tánczenei dialektusokhoz tartozó zenekarok, például a magyardécsei és a kolozsi banda is muzsikált visai lakodalmakon. Őket a modern tánczenékben való nagyobb jártasságuk miatt fogadták meg, de az idősek elégedetlenek voltak a zenéjükkel, ezért rövid idő múlva „félbehagytak velük".

Visában az 1990-es évektől egészen 2007-ig a hagyományos vonószene már csak lakodalmakon, rendhagyó alkalmakon, illetve a magyarországi érdeklődők által közvetlenül, vagy a kérésükre megszervezett táncalkalmakon hangzott fel.

A falu egyik legfontosabb gazdasági ünnepe, a tavaszi juhmérés zenei kíséretét is táncházas érdeklődők hatására változtatták meg a visaiak. Az 1970-es évektől egyre többször lemezjátszó, illetve magnetofon segítségével szolgáltatták a mérési mulatság tánczenéjét, az 1990-es évek legvégétől pedig a fent említett családi bandák muzsikáltak. Az 1990-es évek közepén, a táncos generáció fokozatos kiöregedésével jelent meg a modern zene a lakodalmakban is. Eleinte külön helységben, vagy a lakodalom melletti szabad téren szerveztek diszkót, később már a lakodalmas teremben a vonósbandával felváltva szólt a modern, elektronikus zene, évről-évre növekvő arányban. Tehetősebb családok lakodalmain kolozsvári és környékbeli magyar lakodalmas együttesek muzsikáltak, vagy egyszerűen magnetofonzenére táncoltak a fiatalok.

A városi együttesek közül nem vált egyik sem a palatkaiakhoz hasonló, állandó zenei szolgáltatóvá Visában. Ennek oka, hogy kizárólag lakodalmakra és nagyobb rendezvényekre specializálódtak, mivel a hétvégi táncos alkalmakra, az 1990-es évek végétől a jóval olcsóbb kolozsvári lemezlovasokat hívják.

A táncházmozgalomban híressé vált magyarpalatkai banda vezetői Kodoba Márton és Béla Visában először 1958-ban, a mezőgazdasági társulás megalakulásánál muzsikáltak.[48] Az 1980-as évek elejétől már öttagú bandájuk élén zenéltek Visában, főleg lakodalmakon. Az évtized végétől 2003-ig szinte kizárólag ők „muzsikálták" a visai lakodalmakat, fokozatosan kiszorítva az ebben az időszakban riválissá váló (egyébként közeli rokon) Mácsingó családot, amely csak kisebb anyagi ráfordítással járó alkalmakkor (például lakodalmas menet kísérésénél a faluban) jutott lehetőséghez.

2007-óta a lakodalmak többségét már nem falun, hanem a közei városokban rendezik. Ezzel párhuzamosan a hagyományos vonószenei szolgáltatás szinte teljesen megszűnt a lakodalmakon. Az esküvő egyes mozzanataira (például menyasszony-búcsúztatás) ugyan még megfogadják a palatkai zenészeket, de ezek az alkalmak is ritkulnak. A városban tartott lakodalmakon a könnyűzenét és lakodalmas rockot játszó zenészek, illetve a lemezlovas egymást felváltva szolgáltatják a zenét. A visaiak táncházas kapcsolatainak köszönhető, hogy egy 2008-as, Szamosújváron megtartott lakodalomba olyan zenekart fogadtak, amely – némi átszervezés után – táncházi zenét is tudott muzsikálni.

Visában 2005-óta évente két-három alkalommal fordul elő hagyományos vonószenével kísért táncmulatság. Ezek nagyobb része *idegenyek* (nem falubeliek, itt: táncházasok, kutatók) által szervezett bál, ritkábban általuk megrendezett táncfilmezés, kisebb része „rendhagyó" táncalkalom. Előfordult például, hogy egy-egy idősebb tánckedvelő férfi kortársaival összefogva születésnapi mulatságot tartott, de konfirmációra, keresztelőre is hívnak időnként palatkai zenészeket. A 2010-es, 2011-es és 2014-es szüreti bált is a helybeli vállalkozók szervezték a falu számára.

[48] Visában az 1950-es évek végén az egyre jobban szorongatott nagygazdák mezőgazdasági társulást hoztak létre a téesszel szemben.

A tánczenei szolgáltatás biztosítása

Az 1960-as évekig megfigyelhető volt, hogy a táncosok és a zenészek tartós, állandó kapcsolat kialakítására törekedtek. Minden hosszabb ideig kezeskedő legénynek megvolt a kedvenc zenésze, és ha lehetősége volt rá, őt foglalkoztatta. Arra is volt példa, hogy a tánczenei minőség javítása, vagy a szolgáltatás állandó jellegének biztosítása érdekében a táncos legények néhány *másfalusi* zenészt a saját községükbe költöztettek.[49] Mezőgyéresen többször megesett a két világháború között, hogy a legények a mulatság után nem engedték a zenészeknek hazavinni a hangszereiket a *táncos házból.*[50]

Ide kapcsolódik a „zenészrablás" jelensége is: előfordult, hogy a már lefoglalt zenészek az egyezség ellenére más táncos közösséghez mentek zenélni, de a kezesek utánuk mentek és „kilopták", vagy erővel elhozták őket a mulatságból. Viccből, virtusból, esetleg az éppen társadalmi-politikai hatalom fitogtatása miatt ezt még akkor is megcsinálták, ha előzetesen nem fogadták meg a zenészeket. A zenészrablás így az egyes falvak, vagy falurészek, esetleg etnikumok közötti ellentétet kiélezhette, ugyanakkor a közösségen belül növelte a kezesek megbecsültségét, tiszteletét.

A téli időszakra szóló *cigányfogadás* a karácsonytól kezdődött. Az 1960-as évekig ilyenkor általában három napos táncot (vasárnap, hétfő, kedd) rendeztek, amit a szervezők igyekeztek belefoglalni egy hosszabb periódusú zenészfogadásba. Általában azonban az ünnepi táncokra külön kellett megalkudni, főleg ha az ünnep első napján színielőadással összekapcsolt belépős táncot tartottak.[51] Ilyenkor igyekeztek az ünnep másod-, illetve harmadnapjára is biztosítani a zenészt, aki könnyebben *elszegődött* olyan helyre, ahol hosszabb távra fogadták be. Ez azonban nem mindig sikerült, mert ilyenkor a „cigány megkérte az árát". Ha nem volt színházi előadás, akkor a három napos karácsonyi táncra olcsóbban jött el a zenész.

A kezesek nem mindig lehettek biztosak abban, hogy a megfelelő pénzösszeg befolyik – ez főleg a világháborúk idején és a téeszesítés első szakaszára volt jellemző. Ilyenkor lemondtak a hosszú távú zenészfogadásról és a karácsony után csak a farsangi időszakra, három vasárnapra „állítottak cigányt". A böjti időszakban megritkultak a táncalkalmak, az ortodox románok amúgy sem jöttek a tánc-

[49] Ez csak cigányzenészekkel fordult elő. A szakirodalomban csupán egy vonatkozó említést találtam. Pávai István „Kalotaszeg és a bogártelki zenészek", in: *A bogártelki Czilika-banda,* CD, szerk. Pávai István (Budapest: Hagyományok Háza, 2005), 5.

[50] A széki példához (*táncház*) hasonlóan a többi mezőségi faluban is a mulatságnak helyt adó telket és házat, de a tánchelyül szolgáló helyiséget is – legyen az szoba, vagy csűr – *táncos háznak* nevezték. *Megyünk a tánchoz, vagy megyünk a táncos házhoz* – mondták akkor is, ha csűrben volt a tánc. Ha már a házon belül voltak, például a *pitarban,* akkor onnan *bementek a táncos házba* – értsd a tánchelyként funkcionáló szobába.

[51] A visszaemlékezések erre vonatkozóan bizonytalanok. Néhányan *bálnak,* egykori *kezesek* viszont határozottan *táncnak* nevezték a színielőadáshoz kapcsolódó táncalkalmakat. Az 1960-as évektől már valószínűleg valóban *bált* tartottak a színházi előadás után.

ra, így a kezeseknek bevételkieséssel kellett számolniuk.[52] Az ünnep előtti nagyhéten a magyarok sem táncoltak.[53]

A böjt utáni időszakban igyekeztek tíz vasárnapra lefoglalni a zenészeket. Itt természetesen a karácsonyhoz hasonlóan kérdés volt, hogy lesz-e bál, illetve, hogy a három napos tánc beleszámít-e a tíz vasárnapba, vagy sikerül-e egy füst alatt kedvezményesen 3+10 alkalomban megállapodniuk. A visai táncszervezőknek – szemben például a palatkai kezesekkel – mindezt alaposabban kellett mérlegelniük, hiszen a jó zenészek Magyarpalatkán laktak, ami négy-öt órás járásra van Visától.

Egy tíz-tizenöt alkalomból álló periódusban a zenésznek maximum két alkalmat engedélyeztek kimaradásra, ezeket akkor használta ki, ha lakodalomba hívták, vagy ha beteg volt.[54] Az elmaradt mulatságot általában más alkalommal pótolták.

A zenészfogadás előtt a kezesek otthon felmérték az igényeket és a lehetőségeket. A téli időszakban a fonókban, máskor a vasárnapi utcai bandázásokkor gyűltek össze a legényekkel megbeszélni, hogy melyik zenészt, mennyiért és milyen hosszú időre fogadják meg.

Az előkészületek fontos része volt annak a kiszámítása, hogy várhatóan hányan tudnak majd részt venni a táncokon. A más faluban vagy városban szolgáló „szegényebb rendűek" általában a rövidebb időtartamú táncos periódust javasolták. A kezeseknek a konfirmáló korban lévő fiatalokra is figyelniük kellett, hiszen közülük kerülhettek ki a *félfizetésesnek* nevezett kezdők.[55] Ők a *cigánypénz,* illetve a *házbér* vagy *csűrbér* felét fizették csak. A táncos házat biztosító gazda gyermekei csak akkor járultak hozzá a mulatság költségeihez, ha akartak. Hasonló volt a helyzet – ha a helyi zenészeket fogadták meg – a zenészek gyermekeivel is. A katonaviselt legényekkel sem lehetett mindig számolni. A kezesnek tehát pontos ismeretekkel kellett rendelkeznie a fiatalság létszámát és anyagi helyzetét illetően. A lelkiismeretesebbek füzetet vezettek, amelyben az előzetes számításokat elvégezték, sőt, esetenként az egyes táncalkalmakról hiányzókat is vezették. Azok a kezesek, akiknek „jóképű kalkuláció volt a fejében" (jó memóriával rendelkeztek), mindezt meg tudták jegyezni. A táncosok számának kiszámításánál általában plusz-mínusz öt fő ráhagyással terveztek, úgy, hogy magukat is beleszámolták. Ha lehetett – a biztonság kedvéért – a zenészszel megkötött alku során megállapított összegnél többet kértek el a táncosoktól.

Az egykori kezesek visszaemlékezéseiből leszűrhető, hogy az ügyesebb táncszervezők törekedtek a saját magukra és a szeretőjükre eső összeg, valamint a cigánynak szánt pálinka és cigaretta kigazdálkodására is, ami azonban egyszerre csak ritkán sikerült.

Ha a táncosok drágállták a zenészt, természetesen igyekeztek kifejezni nemtetszésüket: szóvá tették, zajongtak, végső esetben leültek és nem voltak hajlandók

[52] A magyarok a húshagyókeddi bált általában a rákövetkező szombat este tartották meg.
[53] A böjt úrvacsoraosztásig tartott, de aznap vasárnap délutántól már táncolhattak.
[54] Vö. Kós, *Mezőség néprajza II,* 259.
[55] Visában félfizetésesnek nevezték azokat a legénykéket, akik a konfirmációjuk után még nem töltöttek le egy egész évet a *nagytáncon.*

táncolni, ily módon próbálták meg sakkban tartani a kezeseket. A helyi szokásoknak megfelelően ugyanis csak az fizetett, aki „belészökött a táncba".

Ha a kezesek híresebb zenészt állítottak, sokszor még a periódus közepén sem volt biztos, hogy a táncos közösség ki tudja fizetni őt. Emiatt előfordult, hogy a szervezők összevesztek a fiatalsággal. Ilyenkor az ügyetlenebb kezesek *bekároltak:* saját zsebből kellett kipótolniuk a hiányzó összeget, vagy le kellett mondaniuk a zenészeket, veszni hagyva az előleget. Őket a hátuk mögött „balkezeseknek" hívták.

A hosszú- vagy rövidtávra szóló zenészfogadás a táncos közösség anyagi helyzetétől is függött. Ha a kezesek nem voltak biztosak abban, hogy elég pénzt tudnak összeszedni, vagy az előzetes elgondolásánál többet kért a zenész, akkor még ősszel is csak 2-3 vasárnapra, legfeljebb egy hónapra fogadtak zenészt.

A zenészfogadás[56]

A zenészek „beállításánál" a kezesek és a prímás mellett többen, a kezesek kísérői, más zenészek (a prímás *segítsége*), sőt családtagjaik is jelen lehettek. Saját tapasztalataim és a visszaemlékezések szerint az esemény nagyjából öt kisebb „jelenetre" osztható:

1) A kezesek megérkeznek a zenészhez, és elmondják jövetelük célját.
2) Ez után következik az alku, helyi kifejezéssel élve a *vásárkodás.* A zenészek általában szeretik, ha ilyenkor családtagjaik közül minél többen jelen vannak. Ők a jobb alkupozíció elérése érdekében meglehetősen hangos, izgága, sokszor erőszakos viselkedésükkel megpróbálják mentális nyomás alá helyezni az érkezőket.[57] Ennek ellensúlyozásaként régebben a cigányfogadók sokszor kísérettel érkeztek, vagy igyekeztek egyedül elcsípni a prímást és minél kisebb közönség előtt alkudni. A jól alkudni tudó kezes csak az *első muzsikással* (prímással) tárgyalt, a többieket igyekezett figyelmen kívül hagyni. A prímás *segítsége* (kísérete) a táncosok szempontjából amúgy is másodrendű volt, nem tudunk arról, hogy a kezesek beleszól-

[56] A mezőségi *zenészfogadás* leírását lásd még Faragó, „A tánc...", 128; Kós, *Mezőség néprajza II,* 257–258; Kallós, „Tánchagyományok..." 298; Novák, „Szék táncai...", 34–35; Pálfy, „Vajdakamarás...", 299–300.

[57] Magam példáján tapasztaltam, hogy idegen, a szokásokat kevéssé ismerő kezes a zenészfogadásnál a mentális nyomás hatására könnyen elbizonytalanodik. A zenészek a határozatlanságot rögtön kihasználják: a terepmunkám során körülbelül tizenöt-húsz alkalommal fogadtam zenészeket Magyarpalatkáról visai mulatságokra, illetve magyarországi táncházakra, előadásokra. Ebből az utolsó három alkalommal sikerült saját alkupozíciómat megtartani, és az általam tervezett összegben megalkudni. A visszaemlékezések szerint a tapasztaltabb, helyi viszonyokat jól ismerő és magabiztosabb kezesek esetén ez az arány jóval kedvezőbb volt. Egy-egy táncalkalom kimuzsikálásának tehát csak hozzávetőleges ára volt, illetve van, ami nem csak a zenészek tudásától-hírétől függ, hanem a kereslet nagyságától, az érintett felek között esetleg korábban kialakult jó vagy rossz kapcsolattól, valamint a kezesek ügyességétől is.

tak volna a banda összeállításába.[58] A kezesek a létszámot is csak az 1960-as évektől határozzák meg, addig egyértelmű volt, hogy a zenekar három főből áll.

A vásárkodáskor általában a kezes ígér először, elmondva a tervezett alkalmak számát és a ráfordítandó összeget. Ezután a zenész következik az igényének kinyilvánításával. Kis különbség esetén a „kettő könnyen összefér", nagyobb különbség esetén régebben hosszas, bálok szervezése esetén akár három-négy órás alkudozás is előfordulhatott, A szokásos hétvégi táncok hosszát ugyanis a mindkét fél által ismert szokásjog határozta meg, így a zenélés időtartama csak a bálok esetén képezte alku tárgyát.[59] A hosszas alkudozás komoly odafigyelést igényel: ilyenkor a zenészek sokszor az érzelmi zsarolás minden lehetőségét bevethetik: korábbi jó baráti, esetleg családi kapcsolatukra hivatkoznak, saját megbízhatóságukat emlegetik, látványosan megsértődnek, színpadias dühkitörést produkálnak stb.

3) Megegyezés esetén az alkudozás fontos szimbolikus cselekménnyel ér véget: „elütik egymás kezét, mint a vásárban".[60] A kézfogás után a kezesek előleget – minden esetben pénzt – adtak a zenésznek. Ez általában a kialkudott pénzösszeg fele, negyede volt, manapság körülbelül az egyötöde. Ritkán, régi jó kapcsolat esetén – és ha a zenész nem küzdött anyagi gondokkal – előfordulhatott, hogy a muzsikus eltekintett az előlegtől. Ha a táncosok mondták fel az egyezséget, akkor az előleg elveszett, kivéve, ha időben jelezték az esemény(ek) elmaradását, és sikerült egy másik alkalomra vagy időszakra átütemezni az egyezséget. Ha a zenész mulasztása miatt maradt el a táncos esemény, a vonatkozó szokásjog szerint a zenésznek az előleg kétszeresét kellett visszaadnia. A gyakorlatban azonban a távol eső falvak kezesei örültek, ha sikerült a kiadott összeget kicsikarni a zenésztől. A legtöbb esetben ilyenkor az előleg egy újabb tárgyalás alapját jelentette, melynek során a kezesek már bátrabban felléphettek és merészebben alkudhattak.

Ha a kezesek valamilyen szervezet, vagy intézmény megbízásából alkudtak (például iskola, termelőszövetkezet stb. számára szerveztek bált, vagy táncot) akkor előfordult, hogy írásbeli nyoma is maradt a megállapodásnak. Ez az 1950-es évektől vált gyakorivá.

4) A pénzügyek elintézése után következett az áldomás, amelyhez a pálinkát a szokásjog szerint a vásári alkudozásokhoz hasonlóan az eladónak, jelen esetben a zenét szolgáltatónak kellett volna biztosítania, de a gyakorlatban szinte mindig a kezesek hozták.

[58] A segítség megszervezése hagyományosan a prímás dolga volt. Az 1990-es évektől kezdve a táncházas látogatók – saját zenei igényeik érvényesítése miatt – mind gyakrabban szóltak bele a zenekar összeállításába.

[59] Késés esetén egyébként az éjfélnél tovább tartó táncmulatságot később fejezték be. A hétvégi tánc meghosszabbítására nem volt lehetőség, ilyenkor a kezesek levontak a cigánypénzből.

[60] Mezőségen mind a mai napig szokásos, hogy vásári alkudozás közben felváltva egymás tenyerébe ütnek a *vásárkodók* és csak akkor fognak kezet, ha megegyeztek.

5) A zenészfogadást az 1970-es, 1980-as években még általában házi mulatság követte, amelyen a helyi cigányok, a kezesek és kísérőik vettek részt, de többször előfordult, hogy palatkai, esetleg hasonló céllal érkező másfalusi legények is csatlakoztak hozzájuk. A zenészek étellel és zenével vendégelték meg a legényeket, sőt, a családból táncos partnert is biztosítottak számukra. Az ilyen mulatság nagyon vonzó volt a fiatal legények számára, hiszen távol otthonuktól, a falujuk ellenőrzése alól kibújva mulathattak.

A zenész kifizetése

A kollektivizálás előtti időszakban a téli táncokért a pénzen kívül gabonával fizettek,[61] ami a szegényebb közösségek (például a visaiak) esetében szinte kizárólag a kevésbé értékes kukoricát jelentette. A vásárkodáskor a kezesek általában azon voltak, hogy a kukorica minél nagyobb arányban szerepeljen a fizetségben, szemben a készpénzzel. A kukorica beszerzésénél ugyanis nagyobb „játékterük" maradt a táncosoknak: a szülők nehezen adtak pénzt, télen pedig nem tudtak napszámba menni a legények, ahol megkereshették volna a cigánypénzt. A szülők ugyanakkor ritka esetben ellenőrizték, hogy pontosan mekkora mennyiséget visz el a gabonából otthonról gyermekük. A zenét kedvelő, cigánynak kedvezni akaró fiatalok így könnyebben adtak a kiszabott mennyiségnél többet, mint esetleg pénzből borravalót. A két világháború közötti időszakban a lányok még ritkán fizettek pénzzel, gabonát viszont tőlük is lehetett kérni.

A zenészfogadásnál ez az alkupozíció azonban némi veszélyt rejtett magában. Más táncos közösség érdeklődése esetén ugyanis a zenészek azoknak a kezeseknek kedveztek, akik több pénzt ígértek, már csak azért is, mert a gabona összegyűjtésekor is zenélniük kellet, sőt, aznap este ingyen „ki kellett muzsikáljanak egy táncot".

A nagyobb hírű zenészek iránt a kollektivizálásig mindig nagy volt a kereslet, így ők még azt is megengedhették maguknak, hogy csak pénzre vonatkozó ajánlatot fogadjanak el a távoli falvak kezeseitől. Gazdagabb falvak esetében a kukorica helyett gyakran búzát adtak a zenésznek.

Az 1950-es, 1960-as évekig Mezőség-szerte általánosnak mondható, hogy a nyári táncmulatságokat aratókalákák megszervezésével igyekeztek biztosítani.[62] A visai visszaemlékezésekből halványan kirajzolódik, hogy a két világháború

[61] Vö. Faragó, „A tánc...", 137; Kallós, „Tánchagyományok...", 298–299; Kós, *Mezőség néprajza II,* 258; Novák, „Szék táncai...", 35; Pálfy, „Vajdakamarás...", 300–301.

[62] Vö. Faragó, „A tánc...", 130; Kallós, „Tánchagyományok...", 302; Kós, *Mezőség néprajza II.* 259; Novák, „Szék táncai...", 44; Pálfy, „Vajdakamarás..., 300. Fiatal széki adatközlőim elmondták, hogy elvétve még az 1980-as években is voltak *kalákázni* a zenésznek. Ilyenkor a termelőszövetkezetnek kapáltak. Az elvégzett munkát a szövetkezet könyvelője munkegységként jóváírta a szintén téeszben dolgozó zenésznek.

között még a grófi birtokokon is voltak szőlőkapáló vagy szüreti kalákák, amelyek segítségével a hosszabb távú zenészfogadást tudták biztosítani maguknak a visai fiatalok.

A gazdák földjein végzett kalákák megszervezését a falubeli munkaadók esetén a kezesek, másfalusi munkaadó esetén pedig általában a zenészek kezdeményezték.[63] A második világháború előtt még Visában előfordult, hogy a két helyi nagygazdánál, illetve a bírónál kalákáztak, de a háború után ezek a lehetőségek a faluban egyre csökkentek, végül teljesen megszűntek. A helyi gazdától általában a kezesek vették fel a munkát: még a zenészfogadás előtt megegyeztek az illetővel, hogy mennyit és mennyiért dolgoznak majd neki. Ha a munkát terményben kapták meg („kalangyára arattak"), akkor azt még pénzzé kellett tenni, így a megszerezhető összeg nagysága az eladás sikerétől függött. A szervezők számára kedvezőbb volt, ha pénzt kaptak a munkáért, hiszen ez esetben már előre beoszthatták, hogy azt mire költik majd, és ennek tudatában alkudozhattak a zenésszel.

A helyi gazdáknál jóval módosabb birtokosok laktak a szomszédos Bárében, így a visai fiatalok legtöbbször nekik kalákáztak. A báréi kalákákat általában már a zenész kezdeményezte, miután megegyezett a kezesekkel. Ebben az esetben a gazdával történő alkudozás és a szervezés egy részének a gondja az ő vállát nyomta: helyi kifejezéssel élve: „a zenész eladta a munkanapot/kalákát a gazdának". Ez esetben a kezesek nem is találkoztak a munka ellenszolgáltatásával. A pénzt, ritkábban a terményt a gazda közvetlenül a zenésznek adta. A zenész tehát igyekezett a gazdától minél több pénzt kialkudni az adott mennyiségű munkára. Előfordult, hogy a kialkudott munkán felül a gazdák lehetőséget hagytak többletmunkára is. A kezeseknek és a zenészeknek érdekében állt tehát, hogy minél több fiatalt toborozzanak a kaláka előtti estén, a *kalákahajtón.* A zenészek ezért a kalákahajtó alkalmával, a munka közben, illetve annak végeztével a termőföldön, valamint a gazda udvarára szervezett esti kalákatáncon ingyen muzsikáltak.

Ritkán, például rossz időjárás miatt megkésett betakarítás esetén előfordult, hogy helyi gazda kezdeményezte a munkát és kereste meg a fiatalokat.[64]

1940 és 1944 között a visai magyar fiatalok több alkalommal kalákában arattak az ide helyezett leventeoktatónak. Volt olyan kaláka, amely során és az azt követő táncon híres és drága palatkai zenészek muzsikáltak, akiket egyébként általában csak esküvőkre tudták a visaiak megfogadni.

Az aratókalákák az 1950-es évek közepén, a mezőgazdaság szocialista átszervezése során szűntek meg. A mulatság érdekében megszervezett és tánccal összekötött társasmunkákról szóló visszaemlékezésekből kiolvashatók a korszak társadalmi feszültségei.

[63] Vajdakamarás esetében erre – bár kissé homályosan – Pálfy Gyula is utal. Egy helyen azt írja, hogy a „cigány eladta a kalákát egy gazdának", néhány sorral lejjebb pedig, hogy „a kezesek alkudtak meg a gazdával." Pálfy, „Vajdakamarás…, 294.

[64] Vö. Kós, *Mezőség néprajza II,* 259.

A termelőszövetkezet megalakulása után, még az 1960-as években is többször előfordult, hogy a fiatalok egy-egy ünnepi táncalkalom megrendezéséért *kapálókalákát* szerveztek.

Az 1970-es években a kaláka már csak mint a közösség szolidaritásának szép példája működött Visában: abban az esetben, ha a téesz munkásai közül valaki megbetegedett, a rokonai, barátai összeálltak és megcsinálták az elmaradt normáját. Ez esetben is előfordult néhányszor, hogy a szervezők helyi zenészeket fogadtak a munkavégzés idejére, így könnyebb volt segítséget toborozni.

A zenészek egyéb juttatásai[65]

A helyi szokás szerint a zenésznek a fizetségen kívül más juttatások is jártak. A kezesek máig minden egyes népzenével kísért táncalkalomra egy liter pálinkát visznek magukkal, amit ők és a zenészek fogyasztanak el. Ezen kívül a zenésznek étel is jár.

A zenész étkeztetését is a kezesek szervezik. Az 1960-as évekig a lányokra osztották ezt a feladatot. Füzetbe felírták, vagy észben tartották a táncra járó lányok nevét, és a falu *házrendjét* figyelembe véve már egy héttel korábban felszólították a soron következő lányt, hogy adjon majd enni a zenésznek. Megbízhatatlan lány esetén ezt hangosan ki is kiáltották. A helyi parasztzenészek gyermekeinek nem kellett fizetniük, illetve ételt adniuk a zenészeknek, ezért cserébe a muzsikusok valamivel olcsóbban vállalták a szolgáltatást.

Az étkezés megszervezése is gonddal járt. Vasárnap délben minden esetben, de a téli táncalkalmakon a szombat esti vacsorára is el kellett kísérni a zenészeket a vacsorát adó lány családjához. A zenészek az úton végig zenéltek, így az egész falu tudta, hogy melyik lány a soros. Ez a hírverés mutatta, hogy eladó lány van a háznál. Az ellátás minősége a lány és családjának társadalmi megítélése szempontjából volt fontos.

> *„Ez egy kicsit egy ilyen… dicsekedés vot, hogy… »Mos' vót* [nálunk] *a kezes zeniszekkel…* [ebédelni.]*! Mer' a lányom táncos és votak az ebéden!« Hát ezek* [az asszonyok] *jobban ellátják a…* [vendég kezeseket] *ezért is, hogy osztán ne kerüljön vita belőle… Vagy, hogy pont kerüljen vita* [az asszonyok között], *hogy aztán* [mondhassák] *hogy nálunk hogy el vótak látvo!"*[66]

Az egykor szegényebb családból származó visaiak máig emlegetik, hogy hányszor és milyen jó minőségű ételt ettek náluk a zenészek, történeteikben büszkén szembeállítva magukat a „nagygazda" családokkal – amelyeket a téesz szervezés korszakában a beszolgáltatással és az adókkal oly módon nyomorgattak, hogy nem tudták a muzsikusokat rendesen ellátni.

[65] A zenészeknek járó juttatásokról lásd Kallós, „Tánchagyományok…", 299; Kós, *Mezőség néprajza II,* 258; Pálfy, „Vajdakamarás…" 301.

[66] Elmondta Fodor János *Selyem* (sz.: 1932), 2011. 06. 05-én Visában.

A vacsora végeztével a háznál a szülők egy *párt* (táncciklust) táncolhattak, majd a fiatalok zenés kísérettel indultak vissza a táncos házhoz. Télen, szombat estére még járt egy késői vacsora a muzsikusoknak, ezt általában tíz órakor, a táncon szolgálta fel a soron következő lány.

Vasárnap délben a kezesek ismét elvitték a zenészeket a táncra, ahová a következő lány elvitte a *délit.* Itt néhány táncpár után, négy óra körül uzsonnát kaptak a soron következő lánytól, este nyolc körül pedig egy másik vacsorát vitt nekik. Az 1960-as évektől egyre gyakrabban fordult elő, hogy a mulatság végén nem vitték el vacsorára a zenészeket, hanem csak a helyszínre hozott hideg ételt adták oda nekik. Vasárnap nem járt késői vacsora.

Nyári időszakban, mikor csak vasárnap délután volt tánc, délit, majd uzsonnát vittek a zenésznek.

Ünnepekkor rendezett háromnapos táncalkalomra az utolsó estén minden lánynak kalácsot kellett vinnie a táncra, amiből sokszor zsákszámra jutott a zenészeknek is.

A táncos közösség megszervezése, a fizetség összeszedése[67]

A táncot néhány mezőségi faluban (Marokházán például) hagyományosan „a hegyből kiáltották ki" a kezesek.[68] Visában ezt az utóbbi évtizedben a helyi idős hírverő református kántor magánszorgalomból, illetve csekély juttatás fejében teszi; korábban itt csak a színdarabot, és az azt követő táncot kiáltották ki, egyébként a tánc híre informális úton terjedt. A „tánc indításáról" a kezesek beszéltek a barátaiknak, akik a fiatalság hétköznap délutáni-esti összejövetelein, a fonókban, illetve kisebb bandázások során terjesztették, hogy kik a kezesek és hogy elindultak zenészt fogadni. Hosszabb távú zenészfogadás esetén a kezesek az első alkalommal, két-három pár után „leállították a cigányt" és kikiáltották, hogy mennyiért és hány alkalomra fogadták meg a zenészt.

Visában a pénzt általában két részletben szedték össze: először amikor letelt a kialkudott vasárnapok fele, végül az utolsó alkalommal. Ezen alkalmakkor félbeszakították a táncot, és „Ki a hibás?" kiáltással hívták fel a figyelmet a tartozásra, majd elkezdték összeszedni a fejenként kiszámolt összeget, ami a zenész és tánchely bérét tartalmazta.[69] A kezes vérmérsékletétől függött, hogy az adós a táncon maradhatott-e vagy sem. Helyettük a kezesek fizettek. Általában egy hét haladékot adtak, utána azonban már nem engedték az illetőt a táncra, vagy zálogot vettek tőle.

[67] Vö. Pálfy, „Vajdakamarás...", 305.

[68] Mezőségi párhuzamokat lásd Zsigmond Győző, „Egy népszokás, a kiabálás a hegybe (strigarea peste sat) és interetnikai vonatkozásai a Mezőségen", *Művelődés* 46/12 (1994), 39–41.

[69] Vö. Kós, *Mezőség néprajza II,* 258.; Pesovár Ferenc, „Táncélet...", 50–51.

Külön elbírálás alá estek a félfizetésesek. Ők a nagy legények által fizetett összeg felét fizették csak a cigánypénzbe, a ház-, illetve csűrbérbe. Emiatt azonban nem is voltak teljes jogú tagjai a táncos közösségnek, hírvivőként, futárként a lányok összeszedésére, italvásárlásra stb. használták őket az idősebbek, főként a kezesek. Ezenkívül csak a tánctér hátulsó részeit használhatták, nem volt szabad a zenész előtt táncolniuk.

A két világháború között a szokásjog szerint a házasemberek már csak vendégként, egy-két pár tánc erejéig maradhattak a táncon. A későbbiekben ez a kisebb falvakban, így Visában is változott:[70] a fiatal házaspárok nagy része a legényekhez és lányokhoz hasonlóan járt a táncra, sőt az 1960-as évek elejéről még olyan családos házaspárokról is tudunk, amelyek rendesen fizették a cigánypénzt és a ház- vagy csűrbért. A szokás kialakulása egybeesik a kollektivizálással, amelynek során a megváltozott társadalmi helyzet korábbi szabályokat írt felül. A fizető táncosok számontartása és a pénz kikövetelése a kezesek dolga volt. Ez sokszor vitákhoz vezetett. A táncra ellátogató néhány fiatal házaspár a régi rendre hivatkozva kérte a neki járó egy pár táncot, amit a kezes sokszor csak akkor engedett, ha fizettek érte. Természetesen az egyre fogyatkozó táncos közösségnek is szüksége volt az anyagi támogatásra.

Hasonlóan figyelni kellett a kezeseknek a nappali táncra látogató asszonyokra. A fiatalabb, „jó táncú" menyecskéket gyakran felkérték a legények táncolni, ami kiválthatta a fizető lányok elégedetlenkedését. Az 1950-es évek végétől kezdve előfordult, hogy a már gyermekes asszonyok is fizettek a nappali táncért – általában a férjük tudta nélkül. Erre vonatkozó korábbi adatunk nincs. Az 1960-as évektől kezdve többször is előfordult, hogy – korábban elképzelhetetlen módon – az esti táncra csoportosan mentek mulatni az asszonyok.

A visszaemlékezések szerint az 1940-es évek előtt a lányok ritkán fizették cigánypénzt, a világításért járó *petróleumpénzt/gyertyapénzt* viszont ők adták össze. Később a legények által fizetett összeg feléért, egyharmadáért táncolhattak. Ugyanígy kisebb összeget kellett fizetniük a ház-, vagy csűrbérbe, amelybe az 1950-es évektől a korábbi petróleumpénzt is beleszámították. A táncos lányok a fizetést, illetve az ételadást is megtagadhatták, ha nem táncoltatták eleget őket, ezért a kezesek feladata volt, hogy *felvegyék* (felkérjék) őket. Erre a feladatra a kezesek sokszor a körülöttük lebzselő fiatalabb legénykéket kérték meg. Az esti tánc esetén ugyanígy a kezesek feladata volt, hogy elhozzák a lányokat a táncra, vagy hogy kísérőket szervezzenek melléjük. Az 1970-as évekig ugyanis a lányoknak sötétedés után nem illett egyedül járniuk az utcán.[71]

[70] Nagyobb belső-mezőségi falvakban ez a szabály tovább volt érvényben. Vö. Pálfy, „Vajdakamarás...", 305. Széken a hétvégi táncházak megszűnéséig (1990-es évek legeleje!) ez volt a gyakorlat. Itt a házasság előtt álló fiatal párnak szabályosan *ki* kellett *búcsúzni* a *táncról*. Vö. Novák, „Szék táncai...", 64–65.

[71] Széken és Vajdakamaráson egy vers elmondásával kérték el a szülőktől a lányokat a táncra a hívogató vőfélyek, kisvőfélyek, Visában ez nem volt szokásban. Vö. Novák, „Szék táncai...", 37–38; Pálfy, „Vajdakamarás...", 297.

Téli periódusban, ha megszorultak, a kezesek a *maradékoktól*[72] is szedtek pénzt, hiszen ők is foglalták a helyet.

A kalákák előtti este (általában szombaton) kalákahajtót rendeztek a faluban: a zenészekkel végigkísérték magukat a falun, útközben minden ház kapujában megálltak, kihívták a fiatalokat, elmondták a másnapi munka menetét, majd egy nóta vagy egy rövid tánc után tovább vonultak. Általában a táncolni nem tudókat is megszólították, arra számítva, hogy a kalákákra jellemző jó hangulat miatt őket is rá tudják venni a munkára. Másnap hajnalban az összegyűlt fiatalság a kezesek vezetésével, zeneszó kíséretében ment kalákázni.[73]

A termény összeszedése ugyanígy a kezesek faladata volt: télen szekérrel, vagy szánkóval, ugyancsak zenészek kíséretében a kalákahajtóhoz hasonlóan körbejárták a falut, és mindenhol elkérték a kialkudott kukoricamennyiséget, majd azt a zenészek házához szállították. Visai zenészek esetében ezért aznap este ingyen tánc járt a fiataloknak.

Az 1950-es években tíz vasárnapra egy-egy fiúnak körülbelül egy kaszás napszámának megfelelő összeget kellett fizetni, ami egy zenésznek alkalmanként körülbelül egy szűk napszámnyi összeget jelentett.

A cigánypénz és a házbér előteremtése nagyobb részben a fiúkra rótt terhet, akiknek emellett még a mulatságokra némi pálinkát is venniük kellett.[74] A szükséges pénzt a legtöbb esetben otthonról kérték, ami főleg a szegényebb családok, illetve több táncos korban lévő testvér esetén ütközött nehézségekbe. A szülők inkább elengedték legénygyermekeiket napszámba dolgozni, hogy „kikeressék" a táncravalót. A mezőségi falvakban mindenhol előfordult, hogy a legények otthonról tulajdonítottak el terményt, és azt eladva fizették ki a cigánypénzt, vagy közvetlenül a cigánynak adták. Efölött a szülők a legtöbb esetben szemet hunytak.[75] A gyűjtött adatok arra engednek következtetni, hogy az 1960-as évek elején-közepén legénykedő fiatalok már jóval többször loptak otthonról. Ebben a kommunizmus idején megváltozott társadalmi és tulajdonviszonyok miatt bekövetkezett morális zavar is szerepet játszhatott.

A téli időszakban a lányok terhei is nőttek. Az ételadásban a visszaemlékezések szerint a gyakori táncalkalmak miatt szinte minden negyedik-ötödik hétvégén sorra kerültek, ezen kívül gabonát is kellett adniuk: általában a fiúk által fizetett mennyiség harmadát vagy felét.

[72] Visában maradék volt a táncolni nem tudó legények gúnyneve, Széken *fogasnak* nevezték őket (mivel a táncosok rájuk dobálták az átizzadt ruháikat), Vajdakamaráson pedig *heverőknek*. Vö. Pálfy, „Vajdakamarás...", 305.

[73] Vö. Pávai, *Magyarózd népzenéje...*, 51–52.

[74] Erre mondták a visszaemlékezők, hogy a *legénykedéshez kellett zseb is,* a gazdasági lehetőségeikre pedig, hogy *drága vót a muzsikaszó.*

[75] A visaiak véleménye megoszlik erről a jelenségről. Volt, aki őszintén meglepődött a kérdés hallatán, és még olyanokról sem hitték el, hogy terményt loptak otthonról, akik nyíltan bevallották ezt. Néhányan etnikus sajátosságként igyekeztek beállítani a dolgot: *A románok csinálták, mi nem!*

A tánchely megszervezése[76]

Az 1970-es évekig a tánchely megszervezése is kizárólag a kezesek feladata volt, akik még általában a *cigányfogadás* előtt igyekeztek helyet szerezni: nyárra egy csűrt, télre pedig egy nagyobb szobát. A tánchelyet illetően egy-egy szegényebb emberrel egyezett meg, akinek szüksége volt a házbérre, vagy olyan nagycsaládos gazdával, akinek egyszerre több gyermeke is táncos korban volt, így könnyebben „elengedte a táncot". A tánchely kiválasztásakor az is fontos volt, hogy a gazda (vagy a gazdasszony) szeresse a mulatságot, a fiatalságot, és eltűrje az ezzel járó kellemetlenségeket, zajt, felfordulást.

A tánchelyért – főleg nyáron – sokszor kalákával fizettek a visai táncosok, egészen az 1950-es évek közepéig.[77] Ilyenkor – mivel kisebb összegről volt szó, mint a zenészfogadás esetében – félnapos aratő- vagy kukoricakapáló kaláka is szóba jöhetett.

A tánctér előkészítése

Nyaranta, a két világháború között még előfordult, hogy a románok az utcán is *csináltak táncot,* ilyenkor nem kellett *csűrbért* fizetniük, sőt a terepet sem kellett előkészíteniük. A magyarok ezt azonban ekkor már *szégyen dolognak* tartották. Ők a visszaemlékezések tanúsága szerint már az első világháború környékén csűrben táncoltak. A második világháború után, külön tánc esetén már a románok is *behúzódtak* egy-egy telekre. A *táncos csűr* előkészítése a *kezesek* és az általuk megszervezett segítők feladatának számított.

A táncos ház, illetve a csűr döngölt padlóját minden második-harmadik pár után megöntözték és kiseperték. Ez a lányok dolga volt.

A téli tánchelység előkészítése (a szobabútorok kipakolása, padok felállítása a fal mellett, söprés) a házigazda dolga volt.

A zenészek kísérése, ellenőrzése, a táncmulatság lebonyolítása[78]

A két világháború között a visai kezesek a palatkai zenészeket a falu keleti bejáratánál, a *Kapuskánál* várták. A szombat este szürkületkor érkező muzsikusok a falu melletti dombról már zenélve ereszkedtek le, ezzel adva hírül, hogy kezdődik a táncmulatság. A Kapuskától együtt mentek a táncmulatság helyszínére. Az 1950-es

[76] Vö. Kallós, „Tánchagyományok..." 298; Novák, „Szék táncai...", 35; Pálfy, „Vajdakamarás...", 298.
[77] Vö. Kós, *Mezőség néprajza II,* 261.
[78] Vö. Pálfy, „Vajdakamarás...", 301.

évektől a zenészek már a kocsmához vagy a szállásadójukhoz mentek, és ott találkoztak a kezesekkel. A tánc, a kocsma, illetve a vacsorát adó család háza között is állandóan kísérte a zenészeket legalább az egyik kezes. Menet közben folyamatosan szólt a zene, a kezesek pedig gyakran *rikoltoztak,* így hirdették a táncot, illetve gyűjtötték össze a táncosokat.[79] Ha volt idejük, útközben betértek a kocsmába. Sokszor előfordult, hogy a házas emberek már a kocsma előtt várták a zenészeket, és bevitték őket egy-egy pohár italra, amiért ők zenélni tartoztak. A kezesek ilyenkor könnyen kényes helyzetbe kerülhettek: a mulatásba belelendülő házasemberek közül nehéz volt „kihúzni a cigányt", és arra is ügyelniük kellett, hogy a zenészek józanul kerüljenek vissza a táncra.

A zenélés megkezdésére a kezes utasította a muzsikust, utána azonban csak akkor szólt bele a mulatság menetébe, ha ráadást akart kérni, vagy ha valami miatt nem tetszett neki a zene. A kezes azt is megengedhette magának, hogy a szokásosnál hamarabb leállítsa a zenét; ez főleg akkor fordult elő, ha „gyenge táncú" lánnyal kényszerült táncolni.[80] A tánczene, esetleg egy-egy dallam hosszát maguk a táncosok is befolyásolhatták. Az 1940-es években, mikor a táncciklus eleji *lassú cigánytánc* kezdett kikopni a használatból, többször előfordult, hogy helyette a legények más, gyorsabb tánc muzsikálására utasították a zenészt.

Arra is a kezesnek kellett ügyelnie, hogy a zenész két pár között ne pihenjen túl sokat.

A kezes feladatai közé tartozott, hogy a táncok rendelését szabályozza. Általában, ha valaki a páron kívül egy táncot vagy nótát akart magának rendelni, azt szabadon megtehette, ilyenkor illett zsebpénzt adni a zenésznek. Ha egyszerre többen kértek különböző táncokat a zenésztől, akkor a szervezőnek kellett döntenie. Határozatlan kezesnél ebből veszekedés, verekedés is származhatott.

A tánc végeztével este a kezesek „levették a gondjukat a cigányról". Az első világháború környékén még a belső-mezőségi falvakban jellemző volt, hogy a zenészek ilyenkor elmentek a kocsmába, ahol a házasemberek várták őket. Visában az 1950-es évektől a másfalusi zenészek az egyik helyi táncosnál húzták meg magukat. Itt a szállásért és a reggeliért szintén muzsikálással fizettek.

A rendfenntartás – büntetés[81]

Néhány erdőháti település esetében tudunk arról, hogy a tánc rendezői, az *újkirályok* egész évre visszamenően ítélkező és büntető hatalommal rendelkeztek a legénytársaik felett.[82] Mindez az egész fiatalság vezetésével kapcsolatos funkciót

[79] Vö. Pesovár Ferenc, „Táncélet...", 49–50.
[80] Vö. Pálfy, „Vajdakamarás...", 297.
[81] Vö. Kallós, „Tánchagyományok...", 300; Novák, „Szék táncai...", 35, 62–63; Pálfy, „Vajdakamarás..." 297, 306.
[82] Lásd az 5. lábjegyzetet.

sejtet. Ennek a Belső-Mezőségen csak halvány párhuzamait láthatjuk; itt a kezesek kizárólag a táncalkalmakon és azok megszervezésekor rendelkeztek az előbbiekhez hasonló jellegű jogosultságokkal.

A hivatalos szervek (rendőrség, csendőrség, a faluvezetés) és a táncos közösség közötti közvetítő szerepet is a kezesek látták el. Ez a legtöbbször az engedély beszerzésére és az ezzel kapcsolatos felelősségvállalásra korlátozódott, hiszen baj (verekedés, tűzvész) esetén a tánc rendezőit vonták felelősségre. Visában például 1943 pünkösdjén tűz ütött ki a táncos csűrben, ami átterjedt a szomszédos házra is. A szomszédok az anyagi kár megtérítését követelték, de végül perre nem került sor, a fiatalok ugyanis közös munkával, a kezesek által szervezett építőkalákával nagyjából helyreállították a kárt. Teljes mértékben mégsem tudták kártalanítani az érintetteket, mivel a táncra a kezesek nem kértek engedélyt, így a biztosító nem fizetett. Visában a tánc megrendezését a két világháború utáni időszakokban (az 1920-as évek elején, az 1940-es évek közepén-végén), valamint a téeszesítés ideje alatt kötötték engedélyhez a román hatóságok. Az 1941 és 1944 között kiépülő magyar közigazgatás alatt is engedélyköteles volt a táncrendezés, amit különösen a front közeledtével vettek szigorúan a csendőrök.

Az engedélyért fizetett összeget a kezesek igyekeztek kigazdálkodni. A visszaemlékezések szerint a téeszesítés alatt jóval könnyebb dolguk volt, mivel a zsuki, illetve kötelendi román milicisták általában a pénz helyett elfogadtak pálinkát is, az 1960-as években pedig többször előfordult, hogy egyszerűen meghívatták magukat a mulatságra, ahol az engedély helyszínen való kiadása és ellenőrzés címén néhány óráig vendégeskedtek.

Visában a rendfenntartás, a veszekedők-verekedők csitítása, a táncról való eltávolítása meglehetősen nehéz feladat volt, mivel a fiatalság táncos összejöveteleihez a legények testi erejének fitogtatása (hangoskodás, birkózás, lökdösődés, verekedés) is hozzá tartozott. A siker általában a kezesek tekintélyén, testi erején múlott, illetve azon, hogy adott esetben hogyan tudták megszervezni a segítséget. A háborús időszakokban felerősödő etnikai ellentéteket, a téesz megalakulása környékén kiéleződő társadalmi feszültség miatti indulatokat már nehezebb volt kezelni. Ezekben az időkben, főleg a határozatlanabb kezesek alatt sok volt a verekedés.

Veszekedésre sok minden adhatott okot: a legtöbbször a térhasználati rend be nem tartásán vagy a zenésztől rendelt táncon, dallamon kaptak össze a legények.[83] Különösen nehéz helyzetbe kerülhetett a kezes a *kitáncoltatás* esetén. Ezzel a megszégyenítő rítussal a felkérést visszautasító lányokat büntették a legények. Visában és más szegényebb falvakban ez ritkán fordult elő (az adatközlőim egy része nem is ismerte ezt a jelenséget), *gazdafalvakban* viszont (Vajdakamaráson, Mezőkeszüben és főleg Széken), ahol a társadalmi különbségek nagyobbak voltak, gyakoribb volt. A gyűjtött adatok arról tanúskodnak, hogy csak a gazdagabb családból származó,

[83] A palatkai zenészek elmondása szerint volt néhány falu (Magyarpete, Mezőgyéres) ahová félve jártak, mert napirenden voltak a verekedések.

esetleg egyke lányok merték megkockáztatni, hogy visszautasítják az őket felkérő legényt. A megsértett legény ilyenkor természetesen igyekezett valahogy bosszút állni. Visában az illető általában összebeszélt a barátaival, másokat lefizetett, hogy ne „vegyék a lányt táncolni". Ez viszont keresztezte a kezes érdekeit, mivel a lány, ha nem táncolt, általában nem is fizetett. Kitáncoltatás más faluban is csak akkor fordult elő, ha a legénynek „elég ereje" (megfelelő társadalmi pozíciója és/vagy sok barátja) volt, amelyet és akiket a lány udvarlója, fiútestvére, végső esetben pedig a kezesek ellen tudott fordítani.[84] Ilyenkor a megsértett fiú barátja felkérte a lányt, és amikor a zenész előtt táncolt vele, leállította a muzsikusokat. Az érintett legény ekkor azonnal *marsot* húzatott a zenészekkel, a készenlétben álló barátok pedig seprűt nyomtak a lány kezébe, hogy azzal táncoljon, és igyekeztek őt kiszorítani a táncról. Az akciót alaposan meg kellett szervezni, és gyorsan végre kellett hajtani, mielőtt a lány esetleges pártfogói, illetve a kezesek felocsúdtak volna. Ezek az esetek a legtöbbször (főleg Széken) véres verekedésekkel, bicskázásokkal végződtek. Következménye pedig az volt, hogy a lány szégyenében hetekig nem mert mutatkozni a fiatalok előtt. Néha az érintett családok között harag is keletkezett, amiért nem egy esetben a kezeseket is felelősnek tartották. Visai adataink szerint táncolni nem nagyon tudó maradékok esetleges felkérését viszont következmény nélkül visszautasíthatták a lányok.

Egy hasonló, a szakirodalomban tudtommal eddig nem ismertetett jelenségről, legény *kimuzsikálásáról* is van tudomásom Visából.[85] Ez a rendelkezésemre álló adatok szerint szintén ritkán fordult elő és mindig a kezesek kezdeményezték azon legények ellen, akik többszöri figyelmeztetés ellenére sem fizették ki a cigánypénzt. Legtöbbször a két kezes egy óvatlan pillanatban, feltűnés nélkül igyekezett kitessékelni a táncról az adóst. Személyes ellentét esetén ritkán még az is előfordult, hogy megvárták, míg az illető a zenész elé ér, akkor leállították a muzsikát, majd megpróbálták a „hibást kilökni a táncról". Ez akkora sértésnek számított, hogy minden esetben verekedéssel végződött.

A rendfenntartás könnyebb volt, ha többen voltak a szervezők, a kezesek létszámának növekedése az 1950-es évek végétől ezzel is összefüggött.

Szintén a rendfenntartáshoz tartozott a „bámulók rendezése". A téli időszakban, napközben táncra ellátogató asszonyok a táncos házban a helyszűke miatt sokszor zavarták a táncot. Este ugyan mindig hazamentek, de a kezesek gyakran már korábban megpróbálták őket „útra tenni", különböző praktikákkal kikergetni.[86]

A gondosabb kezesek a tánc körül sündörgő, még nem konfirmált gyerekeket is szemmel tartották. Az ügyesebb leányokat igyekeztek „felvenni a táncba", növelve

[84] Vö. Kós, *Mezőség néprajza II,* 258.

[85] Egy nyírségi párhuzamot ismerünk: itt a szomszéd faluból érkező legényeket kísérték ki a mulatságról zenekari kísérettel. Váray László, Baksa *Veron vetett ágya. Népzenei monográfia.* (Győr: Dr. Kovács Pál Megyei Könyvtár és Közösségi Tér, 2014), 90.

[86] „Kifüstölték" őket csípős paprikával töltött cigarettával, kisgyermekkel összevarratták a szoknyájuk alját stb.

ezzel a fizető táncosok számát. Sok visszaemlékezés szól arról, hogy a szülő bort, pálinkát ígért a kezeseknek, ha a serdülő lányát elviszik a táncra. Más esetben (bár erről lényegesebben kevesebb adat szól) a szülő gyermekét féltve pontosan az ellenkezőjére igyekezett rábeszélni a kezest. Más, mezőségi falvakból származó adatok szintén kiemelik a kezeseknek a párválasztásban játszott szerepét.[87] A rendelkezésre álló adatok arra engednek következtetni, hogy a fiúgyermekek fegyelmezése a táncon nem tartozott a kezesek közvetlen feladatai közé. A nappali táncon, a táncos térhasználatban az idősek eleve a zenésztől távoli helyekre szorították a kisebbeket: télen a táncos ház előszobájába, vagy a *pitarba,* nyáron pedig a csűr nyitott oldalához. Sötétedéskor a nagyobb legények hazakergették a gyerekeket.

Vendéglátás a táncon[88]

Másfalusi, nagyobb faluban *másutcai,* vagy *idegen legény*[89] általában csak úgy mehetett be a táncos ház telkére, ha rokona vagy ismerőse volt a táncon. Ellenkező esetben könnyen előfordult, hogy megverték, vagy kövekkel dobálva elkergették a helyi legények. Ezt elkerülendő a vendégnek ajánlatos volt azonnal a kezeshez fordulnia. Az ilyenkor általában bekísérte az illetőket a csűrbe vagy a táncos házba. Ha barátságos volt a kezes, azonnal „felállította" a vendéget, és behúzta a táncba.[90] Az ezzel kapcsolatos lehető legudvariasabb gesztus az volt, ha megkérdezte, kivel szeretne táncolni, majd a kiválasztott lányt odavitte a vendéghez és átadta neki. Előfordult az is, hogy tánc közben az üldögélő vendég előtt a kezes megforgatott, esetleg röviden megtáncoltatott egy lányt, és csak azután adta át neki.[91] Ügyetlen, „gyenge táncú" lányt adni meglehetősen nagy sértés volt, amit a vendég meg is jegyzett magának és a viszontlátogatáskor igyekezett valamiképpen megtorolni.

Az idegen legény önmagától nem állhatott fel táncolni, és ha fel is állították, igyekezett a tánctér félreeső sarkában, a helyieket nem zavarva táncolni. Külön kitüntetésnek, a barátkozási szándék kinyilvánításának számított, ha a zenész elé tolták. Ebből azonban, főleg feszültebb időszakokban (a háború utáni időkben) még akkor is baj származhatott, ha a kezes pártfogolt egy másik nemzetiségű vendéget.

[87] Ez talán kapcsolatba hozható a *kezesek* táncosztó szerepével is. (Vö. a 90-es lábjegyzettel.)

[88] Vö. Kallós, „Tánchagyományok...", 301; Novák, „Szék táncai...", 61; Pálfy, „Vajdakamarás...", 307–308.

[89] *Megyünk idegen legénynek* – mondták a visaiak, ha más faluba mentek táncolni. A románok hasonlóan fejezték ki magukat: *Merem la tureni.* (*Vidékre megyünk.*)

[90] Pusztakamaráson a *magyar táncra* érkező románoknak a *kezesek* osztották a táncot. Faragó, „Tánc...", 137.

[91] Ez a szokás a szakirodalom szerint a 17. században már ismert táncmesteri táncosztó tevékenység maradványa lehet. Vö. Kaposi Edit–Maácz László, *Magyar táncok és táncos népszokások* (Budapest: Bibilotheca, 1958), 313; Pesovár Ferenc, „Táncélet...", 26–28; Kriza, *Vadrózsák,* 276.

„/Miért ment a kötelendi *tánchoz?/ Elmentem, me' vot egy Danila... az, a Lancsáé. Jó barátom vót, tudja? Tudta, ho' jó táncolak, me' vót itt Visábo' a táncnál. »Gyere Samu!« aszondja »Menjünk a tánchoz! Adok én... e' jó táncos leánt, hogy táncolj vele.« Tudod? Aztán, milyen... az ember. E' vasárnop.... kicsit fel vótam ötözve, elmentem a* [kötelendi] *tánchoz. Táncoltak ott, még az is aki megölte... Kelemen Jánost* [egy visai férfit]... *Az nem szerette a magyarokat. Amiko' elmentem oda előre, ő* [a gyilkos] *járt, hogy bújjon oda, hogy...* [üssön meg] *Tudod? De ingemet ezek a Lancsáék nyomtak a zenész elé. Az kezdett bunni oda. Ecce' kiátott a Danila annak... hogy belébújik* [beleavatkozik]. *Tudod? Mérgibe'. Én akkor kezdtem húzódni hátro. Idegen falu, nem...* [mertem a zenész előtt maradni] *»Nem, nem nem! Ott táncolsz!« aszondja* [Danila]. *Az* [a gyilkos] *férement. Egy menyecskéve' táncolt és férement és nézett onnét.* [nevet] *Aztá' táncoltam, aztá' ajjajaj! Úgy táncoltattam a leányokat, hogy!* /Aztán nem volt baj?/ *Nem. Há' ültem vaj három, négy pár táncnál ültem. Aztá' má' jüttek is a leányok. Aszondja »Gyere Samu!« aszondja »Táncoltassál ingemet!«"*[92]

A kezeshez hasonlóan járhatott el bármelyik legény, ha barátja vagy rokona volt az idegen. Ha senki nem állította fel az idegen legényt, akkor az egy rövid idő után eltávozott, sokáig „ülni a táncon" szégyen lett volna.

„Sipas Pista báty és Pántya Grigor [két széki táncos]... *ementek Visábo. Pista bácsi az nagyon jól tudta a járást, me járt Visábo e' lányhoz. Azt mondta Grigornak, ho' »Gyere barát velem, me' ott jól táncalunk, múlatunk!« S közbe csalódtak, me' nem állítatta fe' senki se üket* [táncolni]. *Strucchol* [megsértődve] *kijöttek, s benn járt a pár, s Grigor báty belépiszkolt* [beleszékelt] *a cseberbe.*[93] *S akkor, ha lejárt a pár, jöttek ki elizzadva* [a visaiak]... *Aszitték falevél a vízbe'. Hajtották fére, s ittak... s észrevették, hogy mi a helyzet. Osztán kerestík üket* [a székieket], *de nem kapták, me' azak bébúttak a disznóólba. Regge' miko' virradt, akko' búttak ki, s irány haza!"*[94]

Jól sikerült látogatás után illett visszahívni a vendéglátókat, sőt, ilyenkor igyekeztek túl is tenni rajtuk, gyakran a családjukhoz is elvitték őket.

Az idegen legény intézménye a helyi kislakosságú falvak esetében az *endogám* tendenciákat enyhítette. A szokásjoghoz ugyanis hozzátartozott, hogy a kezes vagy a vendég barátja, rokona által felkért helyi lány „elvállalja a legényt". Ez azt jelentette, hogy a tánc után a legény hazakísérhette, beszélgethetett vele. Ha már ismerték egymást, nyáron az is előfordulhatott, hogy a legény ott hált a lányos ház szénapadlásán.[95] Ez a „vállalás" együtt járt a tánccal; a leány nem igen utasíthatta vissza a kezes ilyen irányú kérését. A visai lányoknak csupán a második világháború utáni időszakban nem kellett hazavinniük magukhoz a román falvakból érkező idegen legényeket.

Másfalusi táncra lányok csak akkor mehettek el, ha egy odavaló rokonuk elkísérte őket. Az 1960-as évektől azonban ez a szokás is változott: a Bonchidán szolgáló visai lányok például eljártak az ottani táncmulatságra, ugyanebben a korszakban Visában pedig előfordult, hogy a faluba, rokonlátogatásra érkező idegen legénykék, leányok bebocsájtást nyertek a kicsitáncra.

[92] Elmondta Timándi Samu *Gyéresi* (1919–2006), 2000. 08. 14-én, Visában.
[93] A *táncos ház* bejáratánál általában ivóvizet tartottak egy veder alakú, egyfülű edényben [*cseber*].
[94] Elmondta Serestély Márton *Hárász* (1935–2000), 1999. 04. 10-én, Széken.
[95] Ehhez hasonló a Székről ismert szabad „összeeresztés". Vö. Nagy, *A törvény...*, 134–136.

Vendégnek számítottak azok a házasemberek is, akik nyáron a disznócsorda behajtása után ellátogattak a táncra. Ilyenkor a kezes „adott nekik egy pár táncot" – ezt nevezték Visában néhányan a *disznók táncának* –, melynek során a házasemberek a számukra felkért lányokkal egyedül táncolhattak, a fiatalság ilyenkor a passzív néző szerepébe kényszerült. Ez a szokás az 1960-as évek közepén-végén még érvényben volt. A kezesnek kellett felülkerekednie azon a helyzeten is, ha az esetleg ittas vendég „beleforrósodott a mulatságba", és többet is akart táncolni. Ezt nyáron még elnézték neki, hiszen a csűrben volt elég hely, de a táncos házban már szűkösen fértek el. A határozottabb kezes ilyenkor kitessékelte a vendéget, vagy pedig pénzt kért tőle.

Tánctanítás[96]

Visában a gyűjtött adatok szerint a kezesek a gyerekek tánctanításában csak közvetve vettek részt: a gondosabb táncszervezők biztatták a fiatalabb legényeket, hogy ne szégyelljék magukat, kérjék fel a lányokat. A táncon napközben egy-egy alkalommal a félfizetéseseket a zenész közelébe engedték, ahol egy pár erejéig táncolhattak.[97]

A hétvégi tánc megszűnése, illetve átalakulása

Visában a hétvégi táncok már az 1960-as évek elején átkerültek a grófi udvarházból kialakított kultúrba, ahol a zenész szerepét az 1980-as években átvette a lemezjátszó. A táncalkalom neve még egy darabig tánc volt, később néhányan pikapos mulatságnak hívták. Az elnevezés azonban nem ment át közhasználatba: a hétvégi táncmulatságot ekkortól általában csak úgy emlegették, hogy „megyünk a kultúrba".

A gyűjtött adatok szerint hagyományos vonószenével kísért, rendszeres hétvégi táncalkalmak, valamint a falurészek szerint elkülönülő lányfonók az 1965–67-es évek valamelyik telén szűntek meg. A hosszabb ciklusokra történő zenészfogadás, ezzel együtt a zenészek terménnyel, kalákamunkával való kifizetésének szokása ezzel egy csapásra eltűnt.

[96] Vö. Novák, „Szék táncai...", 36.

[97] A nagytánc teljes jogú tagjává válásának folyamatát sok tényező befolyásolhatta. A téli időszakban kisebb volt a táncos közösség, amíg házaknál, szűk helyen táncoltak: ilyenkor hamarabb elzavarták a serdülőket. Nyári táncokon az ellenkezője volt jellemző: a jelenlévő szülők, rokon legények-lányok biztatták a kezdőket, és a kezesek is örültek a növekvő számú fizető táncosnak. A fiatalok ügyessége, tánctudása, valamint a táncra használt tér nagysága mellett befolyásoló tényező lehetett a táncosok gazdasági helyzete, a cigánypénz és házbér nagysága, a táncos közösség nagysága, illetve a fiatalabbakat pártoló vagy elutasító magatartása. Ez utóbbiban a *kezesek* fontos szerepet játszottak. Az 1960-as évekből tudunk olyan esetről is, hogy a táncosok száma annyira megfogyatkozott a nagytáncon, hogy az egyik, nagy tekintélynek örvendő kezes az egész *kicsitáncot* „befogadta" a nagytáncra, ami jelképesen a visai kicsitánc sőt, az egész hagyományos táncélet végének közeledtét is jelezte.

A mezőgazdasági munkák ritmusához eleinte az újabb táncalkalmak, a pikapos mulatságok is alkalmazkodtak. Télen a korábbiakhoz hasonlóan szombat este, vasárnap délután és este volt táncmulatság, míg nyáron vasárnap délután. A városi munka és az ingázás elterjedésével a vasárnap helyett fokozatosan szombaton és egyre inkább szombat este került sor a táncra. Az 1970-es években jelent meg a nyári szünet időszakában a hétfő délutáni táncalkalom.

A kezes, a kultúrfelelős, a főnökök és a báros[98]

Az 1970-es évek elejétől már csak az ünnepeken volt hagyományos, élőzenével kísért tánc Visában, pikapos mulatságot viszont minden hétvégén rendeztek. Ezzel a folyamattal párhuzamosan a *kezesség* intézménye is változott. A kultúrotthon a zsuki községi tanács vezetése és a helyi iskolaigazgató ellenőrzése alatt működött. Ez utóbbi felülről ellenőrizte, esetenként szervezte is a fiatalok szórakozási alkalmait. Az 1960-as évek közepétől az addig „kezeskedő" táncrendezők a kultúrotthon táncalkalmait is megszervezték, de itt feladatuk elsősorban a belépődíj helyszíni beszedésére, a lemezjátszó kezelésére és a rendfenntartásra korlátozódott. Ezen kívül feleltek a helység műszaki állapotáért, télen pedig gondoskodtak a fűtésről. Az 1970-es évektől a kultúrotthonban megszervezett hétvégi táncalkalmakon az iskolaigazgató által kijelölt kultúrfelelős rendezte a mulatságot, ő kezelte a lemezjátszót, az erősítőt és a hangfalakat. Az 1970-es évek elején még többször előfordult, hogy néhány későn megházasodó öreglegény, akik ünnepekkor még „kezeskedtek", megegyeztek a kultúrfelelőssel, és ők rendezték a hétvégi mulatságot a kultúrházban.

Az 1970-es évek közepétől ezeket a feladatokat teljesen egyedül végezte a kultúrfelelős, aki a belépődíjjal havonta elszámolt a zsuki tanácsnak. A községi vezetőség ennek egy részét visszautalta a helyi iskolának, a másik részét – papíron – a kultúrotthon fenntartására költötte. A visaiak tulajdonképpen saját művelődési házukat bérelték ily módon a zsukiaktól. Mivel a hétvégi táncszervezés is a zsuki tanács engedélyéhez volt kötve, az ezzel járó szolgáltatások, illetve anyagiak kikerültek a visai táncos közösség kezéből.

A változás már a megnevezésben is megmutatkozott: a tánc rendezőit ebben a korszakban már nem kezesnek, hanem főnöknek szólították, ami a tevékenységi köreik átrendeződését is jelentette. A zenészfogadással és az ezzel kapcsolatos „kezesség" vállalásával szemben – a megnövekedett alkoholfogyasztás, és az új gazdasági helyzetben sokszor kiélesedő társadalmi ellentétek miatt – a rendfenntartó szerep vált elsődlegessé. A faluban lakó, a helyi téeszben dolgozó és így némileg

[98] A visai zenei és táncéletben bekövetkezett modernizációról bővebben lásd Molnár Péter, „... a néptáncot átalakították..." Hagyomány és modernizáció egy erdélyi falu tánckultúrájában, in: „A visai Köris alatt..." Tanulmányok egy erdélyi, mezőségi falu népi kultúrájáról. Belvedere Meridionale 23. (2011/1), szerk Varga Sándor (Szeged: Belvedere Meridionale 2011), 48–76.

még a hagyományos paraszti kulturális mintát követő fiatalokkal szemben fokozatosan megerősödött azok csoportja, akik a városban dolgoztak vagy tanultak. A közép- és szakiskolákba elkerülő, ingázó vagy bentlakó fiatalok a társas érintkezés újabb szabályait, a divatos városi zene- és tánckultúrát közvetítették a falu felé. Ezek a kulturális különbségek a közös táncalkalmakon megmutatkoztak, és számtalan esetben torkolltak vitákba, ritkábban verekedésekbe. Ilyenkor a főnököknek kellett közbeavatkozniuk, akik a veszekedések elkerülése érdekében felváltva adtak teret a különböző zenei stílusoknak.

A beszedett pénz felett a zsuki tanács, illetve az iskolaigazgató rendelkezett, aki ezt általában a kultúrház karbantartására, rezsiköltségekre, tárgyi eszközök beszerzésére, valamint színdarabok rendezésére fordította. Ezen kívül a tánc szervezői esetleg zsebpénzhez juthattak a bevételből, de ez már nem saját ügyességükön, hanem az igazgató jóindulatán múlott. A belépődíjat készpénzzel kellett megváltani, a terménnyel, illetve munkával történő fizetség lehetősége megszűnt.

Ebben a korszakban a hagyományos táncszervezés ugyan visszaszorult, de tovább élt. A nagy ünnepek (karácsony, húsvét, pünkösd), illetve a lakodalmak, a ritkábban előforduló bálok, valamint a házas emberek spontán táncalkalmai még cigány-, illetve helyi parasztzenészt kívántak. A zenészek megfogadásáról, szolgáltatásáról és ellátásáról gondoskodó személyt még ma is kezesnek hívják.

Az 1960-as évek zűrzavaros gazdasági-társadalmi helyzetében a korábbi szokások, íratlan szabályok is viszonylagossá váltak. A zenészfogadással kapcsolatban ekkor olyan problémákkal is találkoztak a kezesek, amelyek régebben ritkábban fordultak elő. Többször megtörtént például, hogy a zenészek nem jöttek el a megállapodott időpontban, illetve ittas állapotban érkeztek, így csak nehezen tudták feladatukat elvégezni.

Az 1980-as évektől induló diszkó szervezője is a kultúrfelelős, később pedig a néhány magnótulajdonos volt. Érdekes, hogy a tánc szervezéséhez hasonlóan ez a szerep is megbecsültséggel párosult. Fontos különbség mégis, hogy a kezesek esetében ez a fiatalok megszervezésével és összetartásával, képviseletével és a rendtartással kapcsolatos áldozatos munkából, a diszkósok esetében azok átlagon felüli anyagi helyzetéből (magnetofont tudtak vásárolni), illetve ennek közösségi célú felhasználásából származott. Ebben a korszakban a rendtartás és a bevétel megállapításának és beszedésének feladata teljesen a kultúrfelelősre maradt.

Az 1991-ben megnyílt bár gyökeresen új helyzetet teremtett a tánc szervezésében is. A diszkót a bártulajdonos szervezte, ugyanazon a helyen, ahol italt és dohányárut is árult. Az élvezeti cikkek eladásából egy-egy este akkora bevétele volt (és van), hogy abból a bár fenntartási költségeit, valamint az 1990-es évek közepétől a kolozsvári lemezlovasokat is meg tudta/tudja fizetni. Ezeket eleinte egy-egy alkalomra fizette meg, a 2000-es évektől azonban, a számítógéppel zenét szolgáltató lemezlovasokat egyszerre több alkalomra, akár egész nyárra is leszerződtetik.[99]

[99] A lemezlovast már *megfizetik* és nem *beállítják, megfogadják* stb.

Az első bár megnyitása óta máig öt bár is működött Visában egymás után, többszöri tulajdonosváltással. A hétvégi diszkó és italárusítás mellett egy idő után mindegyik kénytelen volt vegyesboltot is indítani, többen azonban még így is tönkrementek. A fokozatosan fogyó fiatalság nem képes már eltartani a hétvégi diszkót. 2006 óta a téli időszakban megritkultak a táncalkalmak, a visai diszkó ma már leginkább nyáron működik, amikor a városi fiatalok hazajönnek nyaralni a nagyszüleikhez. A rendfenntartás feladatát helybeli, idősebb fiúk látják el, akik a szolgálatukért ingyen italt kapnak. A zenei szolgáltatás minőségébe, a zenei program összeállításába a vendégeknek gyakorlatilag nincs beleszólásuk. A lemezlovas a zenei adókból ismert aktuális, populáris zenei divatoknak megfelelő repertoárból válogat, a báros, mint a táncalkalom megszervezője ezt a munkát teljesen rábízza.

Ma a Kolozsvárról érkező lemezlovas utazását és helybeli italfogyasztását fizeti a bártulajdonos, de étellel nem látja el, szállást sem biztosít számára.

Az *idegen legény* intézménye a hagyományos hétvégi táncok elmaradásával megszűnt. A kultúrotthonban megrendezett hétvégi táncmulatságra, esetenként bálokra is jöttek még ugyan másfalusi legények, ők azonban a belépődíj megfizetésével ugyanúgy részt vehettek a táncmulatságon, mint a helyiek. Egyedül a térhasználatban figyelhető meg a korábbihoz hasonló jelenség: a visaiak a körben táncolt táncokba nem szívesen engedték be a másfalusi legényeket. Az 1990-es évek elején-közepén újból elmérgesedő nemzetiségi helyzet sokszor verekedésekhez vezetetett a visai diszkóban. A szomszédos zsuki, illetve kötelendi fiúk több alkalommal nagyobb számban jelentek meg, benyomultak a visaiak által alkotott körökbe, így provokálva verekedést. A bártulajdonos ekkor szintén zsuki román volt, ezért általában le tudta csillapítani a kedélyeket, nagyobb baj esetén viszont sokszor a rendőrséget hívta. Ebben az időszakban fordult elő először, hogy a rendőrség szinte minden alkalommal megjelent a visai diszkóban, hogy rövid ellenőrzést tartson. A másfalusi legények köre egyébként ebben a korszakban jelentősen beszűkült: elsősorban a szomszédos román falvakból jöttek, például Zsukról, ahonnan korábban szinte egyáltalán nem. A visaiak az 1970-es évektől lassan elmaradoztak a vajdakamarási, palatkai táncokról, ritka látogatásaik célja már a kötelendi, illetve a zsuki diszkó volt. Ennek hatására a vegyesházasságok száma ebben a korszakban megnőtt.

A 2000-es évektől a szomszédos Szék addig merev társadalmi különállása is lassan feloldódott, így a széki fiatalok látogatása is egyre gyakoribbá vált a visai diszkóban, ugyanakkor a visai román fiatalság eltűnésével párhuzamosan a szomszédos románok látogatása megritkult. Ezen korszak táncos alkalmaira egyébként a faluban, csakúgy, mint például Kolozsváron egyre kevésbé jellemző az etnikai szegregáció.[100]

[100] Patakfalvi Czirják Ágnes, „Going under. A kolozsvári drum and bass színtér bemutatása", in: *Csoportok és kultúrák. Tanulmányok a szubkultúrákról,* szerk. Jakab Albert Zsolt–Keszeg Vilmos (Kolozsvár: BBTE Magyar Néprajz és Antropológia Tanszék–Kriza János Néprajzi Társaság, 2007), 80.

Összegezve elmondható, hogy a táncszervezéssel járó feladatok, jogosultságok, illetve kulturális és társadalmi funkciók köre a hagyományos, élőzenés táncmulatságok megritkulásával párhuzamosan csökkent a faluban.

A kezesség intézményének továbbélése

A visai paraszti tánchagyományok viszonylagos hosszú életéhez jelentős mértékben hozzájárult két olyan személyiség tevékenysége, akiknek habitusa, valamint a tánc és zene iránti elkötelezettsége sokszor még a falusi társadalom konvencióinál is erősebbnek bizonyult. Fodor Árpád *Denuk* és Lovász Ferenc *Kuli* rendkívül hosszú ideig, az 1960-as évek közepétől az 1970-es évek közepéig kezesként és főnökként egyaránt fontos szervezői voltak a falu táncéletének. Kései nősülésük miatt sokáig hangadók maradtak a fiatalság körében, minden nagy ünnepre igyekeztek zenészt fogadni és a pikapos táncokon is sok esetben az ő zenei ízlésük érvényesült. Nősülésük után is hosszú ideig rendeztek bálokat, sőt az 1990-es években még tánctanítást is szerveztek a fiataloknak, azzal a céllal, hogy hagyományőrző csoportot alakítsanak a faluban. Ugyanebben az időszakban a pikapos mulatságokon felborult a könnyűzene-népzene aránya, ugyanis a szóban forgó kezeseknél öt-nyolc évvel fiatalabb táncosok is ebben az időszakban házasodtak meg, a következő generációban pedig már nem volt olyan határozott személyiség, aki a hagyományos táncokat kedvelte volna. Az 1970-es évek közepétől az 1980-as évek elejéig – az említett két kezes kiválásától a magyarországi és kolozsvári táncházmozgalmi érdeklődés megjelenéséig – a hagyományos táncalkalmak erőteljesen megritkultak Visában. Többször előfordult, hogy nagyobb ünnepekkor is elmaradt a háromnapos tánc, sőt az is, hogy az ünnep első napjára szervezett színi előadás utáni táncot sem rendezték meg.

Az 1970-es évek közepétől a visai fiatalok már nagy számban tanultak és dolgoztak Kolozsvárott. Idegen környezetbe kerülve természetesen igyekeztek összejárni, saját otthoni kapcsolatrendszerüket a városban is megtartani. Az ebben a korszakban induló kolozsvári táncház ideális találkozóhelynek bizonyult, itt ugyanis hozzájuk hasonló módon idekerült kalotaszegi és mezőségi falusi fiatalokkal, valamint a falusi kultúra iránt érdeklődő, és emiatt őket könnyen befogadó városi értelmiséggel találkoztak. Az erdélyi táncházmozgalom egyik hatása volt, hogy a városba kerülő fiatalok, akik sok esetben éppen szabadulni igyekeztek saját, „maradinak" tartott falusi kulturális jegyeiktől, más megvilágításban kezdték látni ezeket. Így a visai fiatalok közül számosan saját hagyományaik felé fordultak, hangadóik között ott voltak azok a fiatalok, akik családi hagyományaiknak megfelelően jó táncosok voltak. Falujukba visszajárva ők váltak a „hagyományok letéteményeseivé". Kallós Zoltán közreműködésével csoportot alakítottak, és több alkalommal is képviselték Visát különböző fellépéseken, szocialista kultúrversenyeken, nem mellesleg pedig folytatták a kezeskedés hagyományait.

Az itt említett személyek az 1990-es évektől a legfontosabb segítői voltak a faluba látogató magyarországi kutatóknak és táncházasoknak. Több alkalommal közreműködtek táncalkalmak megszervezésében, egy-egy alkalomra (például néptáncfesztiválra) tánccsoportot állítottak össze a falu jobb táncosaiból – azt mondhatjuk, hogy táncszervezési tevékenységüket revival formában folytatták tovább.

Ennek, a folklorizmus által életben tartott folytonosságnak köszönhető, hogy a kezesség intézménye még ma sem szűnt meg: azokat az immár nagy ritkán előforduló táncalkalmakat (juhmérés, bál), amelyeken még zenészek szolgáltatják a tánczenét, ma is a kezesek irányítják.

Az erdélyi és magyarországi táncházak szervezői többször próbálkoztak a kezes funkciójának, illetve az azzal kapcsolatos feladatoknak a meghonosításával, revival keretek közötti újraélesztésével, meglehetősen kevés sikerrel.[101]

Összegzés

Munkám során a visai táncszervezés társadalmi-gazdasági kapcsolatait követtem nyomon. A táncszervezésben érintett szereplők feladatainak megváltozása, az általuk szervezett, illetve látogatott táncalkalmak bizonyos típusainak eltűnése vagy felbukkanása, a táncalkalmak időbeosztásának átstrukturálódása fontos információkkal járul hozzá egy-egy település, kulturális csoport stb. társadalmi szerepváltozásainak vizsgálatához.

Vizsgálataimból kiderül, hogy a kezesek a 20. század közepéig fontos szerepet töltöttek be a különböző családok, korosztályok, nemek, etnikumok, illetve falvak, falurészek közötti kulturális kommunikációban és gazdasági kapcsolatrendszerben, sok esetben megelőzve, illetve enyhítve a különböző társadalmi csoportok esetleges szegregációját. Így, egyfajta alulról jövő, civil szerveződésként hozzájárultak a társadalmi egyensúly fenntartásához. Kutatásom rámutat arra, hogy a táncszervezésben érintett szereplők feladatainak megváltozása, az általuk szervezett, illetve látogatott táncalkalmak bizonyos típusainak eltűnése, vagy felbukkanása, a táncalkalmak időbeosztásának átstrukturálódása fontos információkkal járulhat hozzá egy-egy település, kulturális csoport stb. társadalmi szerepváltozásainak vizsgálatához.

A változásokat tekintve összefoglalóan elmondható, hogy a belső-mezőségi falvakban a tánc szervezésének, a zenei ízlés alakulásának folyamában a fiatalság a 20. század közepétől kezdve egyre inkább passzív fogyasztóvá vált, a kezesség funkcióinak visszaszorulásával pedig a kulturális és társadalmi önrendelkezése is jelentősen csorbult.

[101] Könczei, „Tárt kapujú…", 19–20.

SÁNDOR VARGA

Recruiting Musicians in the Transylvanian Plain

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

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

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

BRAUER-BENKE JÓZSEF

A koboz hangszertípus történeti vizsgálata

Koboz szavunk és a vele jelölt hangszertípusok történeti áttekintése rámutat arra a hangszertörténeti jelenségre, hogy a hangszerelnevezések sokszor túlélik az eredetileg jelölt hangszert és a később megjelenő típusok terminusaivá válhatnak. Emiatt fontos, hogy a rövid nyakú lanttípusok közé sorolható koboz történetét az írott források, az ikonográfiai és a régészeti adatok, az etimológiai és a tárgymorfológiai vizsgálatok, a recens néprajzi analógiák, és a környező népek hangszerkultúrájáról összegyűjtött történeti adatok összefüggésrendszerében, vagyis egy komparatív organológiai kutatás keretében vizsgáljuk.

A rövid nyakú lant legkorábbi ábrázolása az ókori Egyiptomból, a XVIII–XX. dinasztiák (Kr. e.1580–1090) idejéből ismert, ezen egy törökülésben ülő zenész játszik plektrummal egy ovális hangszertestű, hátrahajló kulcsszekrényű hangszeren (*1. kép*).[1] Egyelőre pontosan még nem tisztázott, hogy az ábrázolt hangszertípus történeti kapcsolatba hozható-e a később kialakuló perzsa *barbat*-tal, mert a hangszertest – a *barbat*éval ellentétben – nem különül el a hangszernyaktól. Viszont egy későbbi, a XIX–XX. dinasztiák idejéből (Kr. e. 1300–1085) származó terrakotta figuránál már a *barbat*ra és az araboknál használt *úd*ra jellemző, nagyméretű és ovális hangszertest is megfigyelhető (*2. kép*).[2] Sajnos a kulcsszekrény formája a figura sérült állapota miatt nem állapítható meg. Bár a szobrocska egy ciprusi sírból került elő, a régészek szerint egyiptomi eredetű.

Az ókori görög kultúra köréből a nagyszámú líra-, kithara- vagy hárfaábrázolással ellentétben a rövid nyakú lanttípusnak olyan kevés ábrázolása maradt fenn, hogy az felveti a hangszertípus idegen eredetének a lehetőségét. A Kr. e. 300–250 körüli időszakra datálható, a boiótiai Tanagrából előkerült terrakotta szobrocskák között található egy rövid nyakú, ívelt, palack formájú hangszertestű lanton játszó

[1] Hans Hickmann, *Ägypten.* Musikgeschichte in Bildern, Bd. 2, Lfg. 1 (Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1961), 133.

[2] Hickmann, i. m., 134.



1. kép. Egyiptom, Kr. e. 1580–1090 (Hickmann, 1961. nyomán)



2. kép. Ciprus, Egyiptom, Kr. e. 1300–1085 (Hickmann, 1961. nyomán)



3. kép. Tanagra, Kr. e. 300–250 (Hickmann–Manniche–Rashid–Werner, 1989. nyomán)



4. kép. Egyiptom, Kr. e. 332–30 (Hickmann, 1961. nyomán)

nőalak (*3. kép*).[3] Az ábrázolt rövid nyakú lant hangszerteste átmenet nélkül vékonyodik hangszernyakká, ami abból adódik, hogy a hangszernyak és a hangszertest ugyanabból az anyagból van kialakítva. Mivel a tanagrai terrakotta plasztikák keletkezésének ideje összefüggésbe hozható Nagy Sándor perzsiai hadjárataival, lehetséges, hogy a rövid nyakú lantok perzsa területről származtak.[4] Ez a lantforma a hellenisztikus befolyásnak köszönhetően a makedón–görög időszakból (Kr. e. 332–30) az egyiptomi Alexandriából szintén adatolható (*4. kép*).[5]

A belső-ázsiai rövid nyakú lantok legkorábbi ábrázolásai az afrászijábi (mai Szamarkand) szogd kultúrából fennmaradt Kr. e. 4–3. századra datált terrakottáiról ismertek (*5. kép*).[6] Később a kusán korszakból (Kr. e. 3–1. sz.) származó terrakotta ábrázolásokon, párthus papi ruhában és szkíta sapkával ábrázolt, rövid nyakú lanton játszó zenész látható. (*6. kép*).[7] Ez a lanttípus terjedt el később Kínában is ahol a *pi-pa* lant alakult ki belőle. Ugyanebből az időszakból egy morfológiailag nagyon hasonló rövid nyakú lantábrázolás is ismert a baktriai Termez városából (*7. kép*).[8] Az arab *úd* lanttípus előképéül szolgáló, már említett perzsa *barbat*ot az észak-baktriai rövid nyakú lantokból eredeztetik (*7. kép*).[9]

Kelet-Turkesztánban, az egykori Khotan királyságban viszont egy körte formájú, vékony hangszertestű, rövid nyakú lanttípus terjedt el (*8. kép*).[10] A 2–3. századból származó lanton játszó zoomorf és antropomorf terrakotta figurák között található nagyszámú majomzenész ábrázolás a Khotan királyság és Észak-India között fennálló erőteljes gazdasági, politikai és kulturális kapcsolatoknak köszönhető (*9. kép*). A terrakotta majomfigurák az indiai kultikus majomtiszteletet tükrözik, amely szerint a majmok a bölcsesség, a varázshatalom, a gyógyítás és a szerencse szimbólumai. Maguk a hangszerek is szerencsehozó szimbólumok voltak, mert a zenének pozitív mágikus erőt tulajdonítottak.[11]

A belső-ázsiai terrakotta ábrázolásokon látható rövid nyakú lantok egyenes kulcsszekrényű típusok, és a kelet-turkesztáni Khotan királyságból fennmaradt 2–3. századra datálható ezüsttányéron látható szárnyas angyalfigura szintén egyenes kulcsszekrényű lanton játszik (*10. kép*).[12] Hasonló angyalfigura látható egy 8–9. századi, késő szasszanida időszakból származó ezüsttálon, amelyen egy oroszlán-

[3] Albrecht Riethmüller–Frieder Zaminer (hrsg.), *Die Musik der Altertums.* Neues Handbuch der Musikwissentschaft (Laaber: Laaber-Verlag, 1989), 211.

[4] Thomas J. Matthiesen, *Apollo's Lyre. Greek Music and music theory in antiquity and the Middle Ages* (Lincoln, Nebraska and London: University of Nebraska Press, 1999), 284.

[5] Hickmann, *Ägypten,* 134.

[6] Tamara Vyzgo, *Mittelasien.* Musikgeschichte in Bildern. Bd. 2, Lfg. 9 (Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig, 1987), 74.

[7] Vyzgo, *Mittelasien,* 74.

[8] Vyzgo, *Mittelasien,* 75.

[9] Claudie Marcel-Dubois, *Les instruments de musique de l'Inde ancienne* (Paris: Presses universitaires de France, 1942), 205.

[10] Veronika Meškeris, *Mittelasien,* 146.

[11] Uo.

[12] Meškeris, *Mittelasien,* 148.



5. kép. Afraszijab, Kr. e. 4–3. század (Karomatov–Meškeris–Vyzgo, 1987. nyomán)



6. kép. Afraszijab, Kr. e. 3–1. század (Karomatov–Meškeris– Vyzgo, 1987. nyomán)



7. kép. Baktria, Kr. e. 3–1. század (Karomatov–Meškeris–Vyzgo, 1987. nyomán)



8. kép. Kelet-Turkesztán, 2–3. század (Karomatov–Meškeris–Vyzgo, 1987. nyomán)



9. kép. Kelet-Turkesztán, 2–3. század (Karomatov–Meškeris–Vyzgo, 1987. nyomán)



10. kép. Hotan, 2–3. század (Karomatov–Meškeris–Vyzgo, 1987. nyomán)



11. kép. Perzsia, 8–9. század (Farmer, 1966. nyomán)



12. kép. Gandhara, 1–3. század (Kaufmann, 1981. nyomán)

háton ülő szárnyas alak látható, aki egy unikális, héthúros, korpuszával a nyakban folytatódó, hátrahajló kulcsszekrényű lanttípuson játszik (*11. kép*).[13]

Az India északnyugati részén található Gandhárában (Hadda) az 1. századtól bukkannak fel először görög hatást tükröző, körte formájú hangszertesttel rendelkező lantok (*12. kép*).[14] Ugyanez a lanttípus a 2. századból már India délkeleti részéből, Nágárdzsunakondából is adatolható (*13. kép*).[15] Az ikonográfiai adatok történeti áttekintése arra utal, hogy a közép-ázsiai rövid nyakú lantok őse egy elámi eredetű (Kr. e. 8. sz.), körte formájú, rövid nyakú lanttípus lehetett, amely a kelet-iráni nyelvű kusánok által terjedhetett el Belső-Ázsiában és India északi és középső területein.[16] A körte formájú hangszertesttel rendelkező rövid nyakú lantok azután I. Sápúr (241–272) uralkodásának idején Afganisztánból és Indiából kerültek át Perzsiába (*14. kép*).[17] Valószínűsíthető, hogy a *barbat* lanttípus elterjedésével vált szélesebb körben ismertté a hátrahajló kulcsszekrényű iráni lanttípus, amely az arab al-Nadr ibn al Hárit (624) leírása alapján 590–602 között kezdett elterjedni.[18] Ibn Szurajdzs 7. század második feléből datálható leírásából kiderül, hogy az iráni eredetű *úd al-fursz* („perzsák lantja") lanttípus Mekkában is elterjed, és a hangszertípus 683-as medinai megjelenéséről pedig Száib Khátir tudósít.[19] A hangszertípus európai átvételét követően annak arab névelős elnevezésből úm. *al úd* alakult ki spanyol nyelvterületen először a *laud,* majd a *lant* terminus.[20]

Egy korábbi elmélet szerint a 10. század körül megjelent arab *lant* még kivájt tálformájú hangszertesttel ellátott, hátrahajló kulcsszekrényű, a húrlábon rögzített húros, érintők nélküli hangszertípus volt, és a hangszertest szelvényezett építésmódja csak a 15. századi Európában alakult ki.[21] Ennek ellentmond azonban, hogy a szelvényezett építésmód már a 10. századból, az *Ikhwán asz-Szafá* („A tisztaság testvérei") irodalmi alkotásból ismert, amely szerint egy *úd*ot ezzel a technikával készítettek.[22] Sőt, közvetett bizonyítékok alapján feltételezhető, hogy már Iszháq al-Kindí *Riszála fi hubr tálif al-alhán* című, 874-es zeneteoretikai művében ismert lehetett ez a technika, és Ali ibn Náfil – becenevén Zirjáb – a 786–809 közötti időszakra datálható leírásában említi, hogy *úd*tanára, Iszháq al-Mauszilí hangszere az átlagosnál háromszor könnyebb volt, azaz ez a hangszer feltételezhe-

[13] Henry George Farmer, *Islam.* Musikgeschichte in Bildern, Bd. 3, Lfg. 2 (Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1966), 20.
[14] Walter Kaufmann, *Altindien.* Musikgeschichte in Bildern, Bd. 2, Lfg. 8 (Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1981), 144.
[15] Kaufmann, *Altindien,* 114.
[16] Kaufmann, *Altindien,* 174.
[17] Farmer, *Islam,* 18.
[18] Farmer, *Islam,* 20.
[19] Uo.
[20] John Henry van der Meer, *Hangszerek az ókortól a napjainkig* (Budapest: Zeneműkiadó, 1988), 30.
[21] Uo.
[22] Henry George Farmer, „The Structure of the Arabian and Persian Lute in the Middle Ages", *Journal of the Royal Anthropological Society* 41–51 (1939): 45.



13. kép. Nagardzsunakonda, 2–3. század (Kaufmann, 1981. nyomán)



14. kép. Perzsia, 8–10. század (Farmer, 1966. nyomán)



15. kép. Spanyolország, 1280–83 (*Cantigas de Santa Maria E* kódex nyomán)

tően szelvényezett építésmóddal készült *úd* lehetett.[23] A szelvényes felépítésű lant valószínűleg a déli és a keleti mediterráneum területén őshonos, ahol a fahiány miatt alakulhatott ki ez a hangszerépítési technika. amelyhez a lopótök (Lagenaria siceraria) falának felépítése adhatta az ötletet, és amely rugalmas és mégis erős tartású hangszertestet eredményezett.[24]

Míg a korábbi perzsa és arab lantoknál a hangszernyak a korpusz vonalát követte, az európai változatnál már teljesen elkülönült a hangszertesttől, és szintén európai fejlesztésként a hangszernyakon a 15. században megjelentek az érintők.[25] Az 1280–1283 között keletkezett Cantigas de Santa Maria E kódex XXX. és XC. cantigáinak) zenészábrázolásain mind a nagyobb hangszertestű, hátrahajló, egyenes kulcsszekrényű, nagyobb húrszámú, perzsa–arab eredetű lantok (*15. kép*), mind az íves és hátrahajló kulcsszekrényű, a korpusz vonalát követő nyakú, távol-keleti és délkelet-ázsiai típusok megtalálhatók (*16. kép*).[26] Az utóbbiak közé tartozó *qopuz* az arabok közvetítésével jelent meg Spanyolországban és a 14. században Spanyolország irányából terjedt el Európában és szolgált előképéül a *guiterne* lanttípusnak.[27]

A hangszertörténet kutatásban a morfológiai vizsgálatok mellett, az etimológiai vizsgálatok is kiemelt jelentőséggel bírnak, amelyek kimutatták, hogy a *qopuz* rövid nyakú lanttípus elnevezése nem arab eredetű, mert az arab nyelvben is elterjedt türk *qopuz* hangszernév legkorábban a 9. században, Kalyânamkara és Pâpamkara hercegek ujgúr verziójú történetében bukkan fel.[28] A Kína nyugati részén, Xinjiang tartományban (Ujgúria) található Dunhuangban, az 1000 Buddha-barlangtemplomban fennmaradt történetben a vak Kalyânamkara herceg játszott egy *qobuz* elnevezésű hangszeren. Az arab hatásra képzett uvuláris „qaf" eredetileg palatális „k" hangot jelölt, és a török *kobuz* hangszernév „kiibuz" alakban a 11. században élt ujgur lexikográfus, Mahmud al-Kashgari szótárában is szerepel. Ennek az alaknak a végső forrása a „kiibzadi" ('lanton játszani') formában keresendő.[29] Más etimológiai magyarázat alapján a hangszernév azeri *gopuz* változata az ősi türk „gop" ('magas') és „uz" ('mágikus zenei hang') kifejezésből származtatható.[30] Az 1960-as években amerikai régészek Azerbajdzsán déli területén, a Sahdag-hegységben találtak egy Kr. e. 6000-ből származó agyagtáblát, amelyen egy „*koboz-*

[23] Harvey Turnbull, „The genesis of carvel-built lutes", in *Musica Asiatica* I, ed. Laurence Picken (London: Oxford University Press Music Department, 1977), 75–84.

[24] Turnbull, *The genesis of carvel-built lutes,* 79–81.

[25] Van der Meer, *Hangszerek az ókortól a napjainkig,* 30.

[26] http://www.pbm.com/~lindahl/cantigas/images/

[27] Van der Meer, *Hangszerek az ókortól a napjainkig,* 31. Az 1983-ban Münchenben megjelent „Musikinstrumente" címen német eredetiben szereplő „arabische Qopuz"-t, a magyar változatban helytelenül „arab qopuc"-ra fordították.

[28] Paul Peliot, „La version ouïgoure de l'histoire des princes Kalyânamkara et Pâpamkara", *T'oung Pao* 15 (1914): 225–272.

[29] Laurence Picken, *Folk Musical Instruments of Turkey* (London: Oxford University Press, 1975), 263.

[30] Maharram Gasimli, *Ozan-Ashug Arts* (Baku: Ugur, 2007), 112.

nak" vélt hangszeren játszó zenész látható, ezért az azeri kutatók úgy vélik, hogy ez a hangszertípus terjedhetett el a 4–5. század folyamán a hunok közvetítésével nyugati irányba, és lehetett előképe az ukrán, lengyel és magyar *koboz*nak.[31] Az eredetileg iráni eredetű azeriek azonban csak a 11. századtól kezdtek eltörökösödni, ezért a hangszertípus türk elnevezése nem feltétlenül támasztja alá a hangszertípus azeri eredetét, ráadásul általános jelenség, hogy a hangszerelnevezések a később elterjedő, újabb hangszerek elnevezéseiként is tovább élnek. Ezen túlmenően az ukrán, lengyel és magyar adatok is arra mutatnak, hogy a *koboz/kobza* hangszerelnevezés csak a 12–15. század közötti időszakban jelent meg a térségben.[32]

A történeti adatok vizsgálata arra enged következtetni, hogy a *koboz/kobza* hangszerelnevezés ebben az időszakban húros hangszer jelentéstartalommal még több hangszertípust is jelölhetett. A Jamali Nyenyecföldhöz tartozó Tazovszki-félszigetről előkerült egy 12. századból származó bizánci ezüstedény, amelyen egy korpuszával a nyaktól elkülönülő, 3 húros, hátrahajló kulcsszekrényű lantábrázolás látható (*17. kép*).[33] Egy morfológiailag hasonló, 3 húros, hátrahajló kulcsszekrényű lanttípus látható a Nemzeti Múzeumban található Nyári-féle, a 15. század második feléből származó kehely angyalábrázolásán is, amellyel kapcsolatban Fajcsák Attila összehasonlító morfológiai elemzésében arra jut, hogy az egy korai kobozábrázolás lehet.[34] Az ilyen kisméretű (10-20 mm) hangszerábrázolások összehasonlító morfológiai elemzése azonban erősen hipotetikus, mert a hangszertest formai jellegzetességeinek – mint a hangszertest és a hangszernyak formája, hosszúságának viszonya stb. – valósághű ábrázolása ilyen méretarányban erősen kétséges. Ráadásul a lantok azonosítására különösen alkalmas nagyméretű, rozettával fedett hangnyílás ilyen kis méretben és a felhasznált anyaggal nem kivitelezhető. Egy elefántcsont faragványon például még akkor sem láthatók ezek a formai jegyek, ha az nyilvánvalóan lantot ábrázol.[35] Emellett a kehely másik két angyalábrázolásán egy hordozható portatív orgona és egy gitártestű vonós fidulatípus látható, amelyek összességében a 14–15. századi közép-európai ábrázolások irányába mutatnak.[36]

[31] Mejnun Kerimov, *The Azerbaijan Muzical Instruments* (Baku: Yeni Nasil Publishing House, 2009), 136.

[32] Konstantin Vertikov–Georgi Blagodatov–Elza Yazovitskaya (eds.), *Atlas of Musical Instruments of the Peoples Inhabitating the USSR.* (AMIPIU) (Moscow: State Publishers Music, 1975), 52; Barbara Szydlowska–Barbara Ceglowa, *Staropolskie nazewniczwo instrumentów muzycznych* (Wrocław–Warsawa–Kraków–Gdańsk: Ossolineum, 1977), 53–54; Benkő Lóránd (szerk.), *A Magyar Nyelv Történeti-Etimológiai Szótára* (TESz) I–III (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1967–1970) 1970: 509.

[33] Alisza Bank, *Bizánci művészet a szovjet múzeumokban* (Leningrád: Auróra Művészeti Kiadó–Budapest: Corvina Kiadó, 1978), 312.

[34] Fajcsák Attila „About the Plucked Instrument on the Nyári Cup", *Acta Ethnographica Hungarica* 57 (2012/2): 285–311.

[35] Alexander Buchner, *Musikinstrumente im Wandel der Zeiten* (Prag: Artia Verlag, 1960), 137-es kép.

[36] Buchner, *Musikinstrumente im Wandel der Zeiten,* portatív orgona: 106., 126. és 136. kép; rövidnyakú lant és gitártestű fidula: 108–109., 123. kép.



16. kép. Spanyolország, 1280–83 (*Cantigas de Santa Maria E* kódex nyomán)



17. kép. Jamali, Nyenyecföld, 12. század (Bank, 1978. nyomán)



18. kép. Perzsia, 1525–30 (During–Mirabdolbaghi–Safvat, 1991. nyomán)

Mivel a koboz hangszernév ebben az időszakban nem kizárólag a rövid nyakú lantok elnevezésére szolgált, a hosszú nyakú lant és fidulatípusok adatait is érdemes áttekinteni. Hosszú nyakú lanttípus jelenléte szintén adatolható ebből az időszakból: mert 1984-ben Ukrajna déli részén, a Herszoni terület Kirovo helyisége mellett feltárt, a 13. századra datált polovec sírban egy keskeny, hosszúkás hangszertestű, háromhúros, érintőkkel ellátott vonós hangszert találtak, amely valószínűsíthetően a *koboz* hangszertípussal azonosítható.[37] A régészeti adatok mellett a folklór források vizsgálata szintén arra utal, hogy a török nyelvű népek körében már a 13. század előtti időszakban ismert lehetett egy elnevezésében (*koboz kobuz, komuz* stb.) és használat módjában is rokonítható húros hangszertípus. Az orosz forrásokban polovecnek nevezett úzok vagy ogúzok a korábban csak a szóbeli hagyományban élő, majd a 14–16. században lejegyzett eposzban („Dede Korkut könyve") a *koboz* feltalálójának a sámán és varázsló Korkut Atyát tartják. A kazakok körében szintén ismert a kultúrhérosz Korkut Atya, aki feltalálja a mágikus tulajdonságokkal bíró *koboz* hangszert.[38] Egy másik, a lírát feltaláló Hermész történetével néprajzi analógiát mutató kirgiz monda Kambarkan (Kambar/Kambar-xan), a vadász személyéhez kapcsolja a hangszer feltalálását. Eszerint az erdőben kóborolva gyönyörű dallamra lett figyelmes, majd amikor a dallam forrását keresve egy fához ért, azon egy mókusbelet talált, amely két ág közé kifeszülve, a szél által rezgetve dallamot bocsátott ki; ebből készítette Kambarkan az első *komuzt*.[39] A hangszerelnevezések vizsgálata kimutatta, hogy a Szír-Darja folyó mentén a belső-ázsiai kultúrákban a kobuz, kavuz, qá'us, qúbúz elnevezések pengetéssel és vonóval is megszólaltatott rokon hangszertípust takarnak, amelyről már a 9. századi perzsa utazó, Ibn Khurdádhbih is beszámolt.[40] A török és mongol nyelvű népek 11–15.század közötti irodalmi műveinek, hangszertörténeti munkáinak és szótárainak áttekintése szintén arra mutat, hogy a *kopuz, komuz, kobisz* hangszerelnevezések a régebbi művekben pengetéssel és vonóval egyaránt megszólaltatott, majd a későbbiekben kifejezetten pengetős vagy vonós hangszereket Az oszmán adatok tekintetében megfigyelhető az a tendencia hogy azok már kizárólag pengetős hangszereket jelölnek.[41] A recens néprajzi analógiák szintén azt mutatják, hogy a pengetéssel megszólaltatott lantfélékre és a vonóval megszólaltatott fidulákra egyaránt használják a *kobuz* elnevezést és annak alakváltozatait (hosszú nyakú lanttípusok a kirgiz *komuz* és hakasz *khomus,* a sóor *komus* és a tofalar *kobus;*[42] fidula típusú a mari *kovuz* és a csuvas

[37] Yakov P. Gershkovych, „Szradstyina Korkuta v Poloveckomi Szeredovistyi Pivnicsnogo Pricsornomorja", *Archeologija* (2011/1): 40–50.

[38] Fazekas Zsuzsa (szerk.), *Kitab-i dede Korkut* („Korkut Atya könyve"), ford.: Adorján Imre és Puskás László (Budapest: L'Harmattan, Európai Folklór Intézet, 2002), 14.

[39] Viktor Beliaev, *Central Asian music: essays in the history of the music of the peoples of the U.S.S.R.* (Middletown: Wesleyan University Press, 1975), 45.

[40] Werner Bachmann, *The Origins of Bowing* (London: Oxford University Press, 1969), 48.

[41] Sudár Balázs „Török kopuz–magyar koboz?", *Magyar Zene* 18 (2005/2): 215–227.

[42] AMIPIU 1975, 175, 185 (vö. 32. lj.).

kubos és Belső-Ázsiában az üzbég, karakalpak és kazah *kobuz*.)[43] Az adatok áttekintése összességében arra mutat, hogy nem egy hangszertípus átalakulásáról, hanem egy húros hangszer jelentéstartalmú általánosan használt elnevezésről van szó, amely mögött különböző hangszerek lehetnek.

A nyugati török nyelvű népcsoportok migrációjával a 13–14. század időszakában jelenhetett meg Kis-Ázsiában és Kelet-Európában egy *kobuz* elnevezésű húros hangszer. A korai nyugati török nyelvi emléknek számító, 1303-ban írott Codex Cumanicusban *cobuxçi* alakban bukkan fel először a hangszer neve.[44] Anatóliai török területen először Júnusz Emre (1238? – 1320?) költő és szufi misztikus említi, illetve az úz (oguz) népcsoport Dede Korkutról szóló hősénekében is megjelenik, amely csoport a 14. században vándorolt be Anatólia területére.[45] Szafi al-Dín al-Urmawí (1216–1294) *Kitáb al-adwár* („A zenei stílusok könyve") zeneteoretikai művéhez írt kommentárjában a perzsa Abd al-Qádir Marághí (1350?–1435) két morfológiailag különböző, de pengetős *kobuz* típusról számol be: a közép-ázsiai török népek által használt, három húros *kopuz ozan*ról és az öt húrpáros, lantszerű *kopuz rúmí*ról („bizánci kopuz").[46]

A lengyel humanista költő, Łukasz Górniczki *Dworzanin polski* című 1566-os parafrázisából kiderül, hogy „mennyivel könnyebb a kobzán a 2 húrt összehangolni, mint 3-at", vagyis ebben az időszakban még lengyel nyelvterületen is a 3 húros *kobza* típusok voltak elterjedve.[47] Hans Dernscwham, fugger kereskedő 1533 októberében Isztambulban járva szintén úgy találta, hogy a törökök egy a lengyeleknél használatos 3 húros *kobzá*hoz hasonló hangszert használnak.[48] Mivel az adatok összességében csak a húrszámról adnak tájékoztatást, nem lehetünk benne biztosak, hogy a 3 húros lanttípus ebben az esetben a belső-ázsiai eredetű, vékony hangszertestű, vonóval is megszólaltatott lantot, vagy a perzsa eredetű, bizánci, hajlított kulcsszekrényű, pengetéssel megszólaltatott lantot jelöli.

Amint az a 7. század végén élt Hasszán ibn Thábit arab poéta leírásából kiderül, ebben az időszakban már biztosan adatolható a perzsa eredetű, hajlított kulcsszekrényű *barbat* bizánci jelenléte.[49] A perzsa Abú Abdalláh Muhammad al-Khavárizmí 975–997-ben íródott *Mafáth al-ulúm* („kulcs a tudományokhoz") című művének etimológiai magyarázatában a barbat hangszer elnevezése (bar: „mell" és bat:

[43] AMIPIU 1975, 70, 73, 161, 166, 180.

[44] Cavdar Dobrev–Juhász Péter–Petar Miátev, *Tanulmányok a bolgár–magyar kapcsolatok köréből* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1983), 37.

[45] Picken, *Folk Musical Instruments of Turkey*, 263–264.

[46] Farmer, *Islam*, 116.

[47] Łukasz Górniczki, *Dworzanin polski* (Kraków, 1566), 69: „jákó latwiej ná kobzie dwie stunie nástroić niż trzy, żeby się z sobą zgadazály", Baldassare Castiglione, *Il Libro del Cortegiano* című, 1528-as műve alapján.

[48] Hans Dernschwam, *Tagebuch einer Reise nach Konstantinopel und Kleinasien* 1553–55 (Nach der Urschrift im Fugger-Archiv hrsg. und erläuert von Franz Babinger, München–Leipzig, 1923), 94: „klaine Kobsen wie die polaken auch pflegen zuhaben mit 3 saytten".

[49] George Henry Farmer, *A History of Arabian Music to the XIIIth century* (London: Luzac & Co., 1929), 12.

„kacsa") abból adódik, hogy a hangszertest és a tört kulcsszekrényű hangszernyak kacsát formáz.[50] Sudár Balázs felveti annak a lehetőségét, hogy a *barbat* „libanyak" jelentéssel hosszú nyakú lanttípusra is utalhat.[51] A mérvadó perzsa szótárak és a szakirodalom alapján azonban kevéssé valószínű, hogy a szó a hangszernyak hosszára utalna.[52] Amint Abú Alí ibn Szína (Avicenna) 1027-ben megjelent *Kitab al-Shifa* („A gyógyítás könyve") című művéből kiderül, a 11. században már szinonímaként használták a perzsa *barbat* és az arab *úd* kifejezéseket.[53] A szafaida Tahmászp sah idejéből (1525–1530) származó hangszerábrázolás tanúsága szerint a perzsa *barbat* nagy, öblös hangszertestű, attól határozottan elkülönülő nyakú, íves kulcsszekrényű lanttípus volt, amelyen az *úd*tól eltérően érintőket is kialakítottak (*18. kép*).[54] A 16–17. században az azeri udvari zenében szintén megjelent a *barbat,* egy napjainkig fennmaradt, szelvényezett hangszertestű, íves kulcsszekrényű, lanttípus.[55] Mivel az azeri *barbat* hangszernyakán érintők vannak kialakítva, és az íves kulcsszekrényű hangszernyak határozottan elkülönül a hangszertesttől, morfológialag nem rokonítható a moldvai *koboz*zal.

A recens görög hangszerek között fennmaradt bizánci, hajlított kulcsszekrényű lantok *laghoútó* elnevezése az arab *úd* szóból származtatható.[56] Bár a *laghoútó* hosszú nyakú lantnak számít, a hangszernyak alig hosszabb, mint a hangszertest, ezért az észak-moldvai és galíciai freskókon látható domborműszerű ábrázolásokon látható lanttípusok akár ezt a hangszertípust is ábrázolhatják. Mivel az ábrázolásokhoz ritkán kapcsolódnak hangszerelnevezések, egy adott korszak írott történeti adataiban található hangszerelnevezések ikonográfiai adatokkal való összekapcsolása sokszor erősen hipotetikus. Ráadásul ezúttal is figyelembe kell venni azt az általános jelenséget, hogy az újonnan megjelent, hasonló funkciójú és felépítésű hangszerekre a korábbi hangszerelnevezéseket alkalmazták.[57] Ezen túlmenően a cseh *kobza* frikciós dobtípust és citerát, míg a román *cobuz* duda típusú hangszereket is jelölhetett.[58]

Abd al-Qádir Marághí leírása alapján a *kopuz rúmí* egyetlen fából kifaragott, bőrrel fedett hangszertestű, az *úd*hoz hasonló formájú és hangolású, öt húrpáros

[50] Muhammad ibn Músza l-Hvárizmi, *Mafátíh al-ulúm* (813–33) (Leiden-Brill, 1895), 238.

[51] Sudár, *„Török kopuz–magyar koboz?"*, 220.

[52] *Moasszaszat-e Loghatnáme-je Dehkhodá,* 1998, III, 4520, illetve Farmer, *A History of Arabian Music,* 16 és Picken, *Folk Musical Instruments of Turkey,* 263.

[53] Farmer, *A History of Arabian Music,* 16.

[54] Jean During–Zia Mirabdolbaghi–Dariush Safvat, *The Art of Persian Music* (Washington: Mage Publishers, 1991), 107. kép.

[55] Kerimov, *The Azerbaijan Muzical Instruments,* 138.

[56] Fivos Anoyanakis, *Greek Popular Musical Instruments* (Athens: National Bank of Greece, 1979), 240.

[57] Haraszti Emil, *Hangutánzás és jelentésváltozás az egyetemes és a magyar hangszertörténetben* (Budapest: Budavári Tudományos Társaság, 1926), 18.

[58] Ludvig Kunz, *Die Volksmusikinstrumente der Tschechoslowakei.* Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente II (Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1974), 48 és 53; Hankóczi Gyula „Egy kelet-európai lantféle a koboz", *Ethnographia* 99 (1988/3–4): 295–329.

hangszer, amelyet Sudár szerint szűk körben a 16. századi, anatóliai oszmán klaszszikus zenében használhattak.[59] Farmer a *kopuz rúmít* nagy, hasas hangszertestű, pergamennel fedett „bizánci kopuz"-ként írja le.[60] A 16–17. századi bizánci freskókon ábrázolt hosszú nyakú, visszahajló, egyenes kulcsszekrényű, húrpáros hangolású lantok jellemzően nagyméretű, rozettás hangnyílásai azonban inkább fa-, és nem pergamen- vagy bőrfedésű hangszertestet feltételeznek.[61] Az oszmán miniatura-festészet hangszerábrázolásait alapul véve Sudár a hangszertest fedőlapjának fa- (csíkos kialakítás és hangnyílás) vagy bőrfedése (nincs hangnyílás) alapján különíti el egymástól a *kopuz* és a tamburaféle hosszú nyakú lantokat.[62] Ezek alapján az észak-kynouriai Loukosz monostor freskóján („Példázat a gazdagról és Lázárról") látható 5 húros, de 7 kulcsos, visszahajló kulcsszekrényű, széles, ívelt, hangnyílás nélküli hangszertestű lant akár a *kopuz rúmi* típusú hangszerrel is azonosítható lehetne (*19. kép*).[63] Kérdéses azonban, hogy a freskókon és miniatúrákon látható hangszerábrázolások formai jegyei a részletek szintjén mennyire tekinthetők valósághűnek. Mindenesetre a Marághi által már ismertetett *kopúz rúmi* leírását alapul véve, (a bőr fedőlap kivételével) a *guiterne* rövid nyakú lanttípusra illik a leírás. Amint arra már Sachs is rámutatott, a délkelet-ázsiai és kelet-afrikai elterjedésű *qambus, gambus* elnevezésű, egy fából kivájt, körte formájú, rövid végén ívelt nyakú lanttípus, illetve ennek *gittern/guitterne/qintorna* elnevezésű nyugat-európai változata szintén összefüggésbe hozható a belső-ázsiai *koboz* hangszertípussal és annak elnevezésével.[64] Az arab források alapján Egyiptomban az Ajjúbida dinasztia uralkodásának idején (1171–1341) bukkan fel a török eredetű *qúpúz.*[65] Egy 1334-ből származó egyiptomi miniatúrán egy hosszú nyakú, íves, hátrahajló kulcsszekrényű lanttípuson egy mongolid vonású és belső-ázsiai ruházatú zenész játszik (*20. kép*).[66] Mivel a Mameluk Birodalom katonai elitje szinte kizárólag az eurázsiai sztyeppéről származó, török nyelvű rabszolgákból szerveződött, lehetséges, hogy általuk a belső-ázsiai *kopuz* is megjelent a térségben, majd a Bizánci Birodalom területén is elterjedhetett.

A török utazó Evlija Cselebi 1660 és1664 közötti leírásaiból kiderül, hogy míg Boszniában, Budán és Temesváron egy „quptlz" vagy „qiipuz" elnevezésű hangszer elterjedtnek számított, addig Anatóliában ismeretlen volt.[67] Cselebi megjegyzése

[59] Sudár, *„Török kopuz–magyar koboz?"*, 221.
[60] Farmer, *Islam,* 116.
[61] Anoyanakis, *Greek Popular Musical Instruments,* 2. kép (Ioannina-sziget Philanthropinon monostor „Dícsérjétek az Urat" freskója) 61. kép (Athos-hegy Sztavronikita monostor „A frigyláda megérkezése Jeruzsálembe" freskója), 103. kép (Meteorák Varlaam monostor „Jézus gúnyolása" freskója), 104.
[62] Sudár, *„Török kopuz–magyar koboz?"*, 220.
[63] Anoyanakis, *Greek Popular Musical Instruments,* 105. kép.
[64] Curt Sachs, *The history of musical instruments* (New York: W.W. Norton, 1940), 252.
[65] Farmer, *A History of Arabian Music,* 209.
[66] Farmer, *Islam,* 86.
[67] George Henry Farmer, „Turkish instruments of music in the seventeenth century", *Journal of the Royal Asiatic Society* 68 (1936/1): 1–43.



19. kép. Asztrosz, 16–17. század (Anoyanakis, 1979. nyomán)



20. kép. Egyiptom, 1334 (Farmer, 1966. nyomán)



21. kép. Kozák Mamai, 1642 (Vertkov–Blagodatov–Yazovitskya, 1975. nyomán)

összességében arra enged következtetni, hogy a hódoltsági területek peremvidékén egy olyan lanttípust használtak, amely formájában hasonlíthatott a törökök között ekkor már kihalófélben levő *kopuz* elnevezésű, hosszú nyakú lanttípusra, amelyet a janicsárok és a török énekmondókkal kapcsolatban álló bektási dervisek még használhattak.[68]

Hangszertörténeti áttekintésében Gábry György felveti annak a lehetőségét, hogy a horezmi eredetű *koboz* a kabarokhoz tartozó, iráni nyelvű muszlim kálizok által terjedhetett el Bizáncban, és már a honfoglaló magyarság körében is ismert lehetett.[69] Király Péter szintén úgy véli, hogy a *koboz* szavunk a honfoglalás előtti időszak szókincsébe tartozhat.[70] A nyelvtörténeti kutatások arra mutatnak, hogy a *koboz* szavunk török, közelebbről kun–besenyő eredetű, a magyar szóalak „b" hangja pedig kipcsak jellegű előzményre utal.[71] A szó legkorábbi írásos említése 1193-ból való, ekkor azonban még helynévként szerepelt: „in koboz terra est ad duo aratra".[72] Nem kizárt, hogy egy 1224-es összeírás „Wtos" vagyis („ütős") leírása, hegedű- vagy kobozféle hangszertípusra utalhat.[73] Az 1237-es „Choboz" alak még nem biztos, hogy személynevet takar, de az 1327-ből való „Johannes dictus Kobzus de Zabadi" és az 1364-ből adatolható „Nicolaus dictus Kobzos", illetve az 1470-ből való „Michaele Koboz" már bizonyosan személynévnek tekinthetők.[74] Az 1550-ben Fráter György törvényszéke elé került garázdasági eset leírásából kiderül, hogy a barcasági szász falvakban székely *kobzos* játszott.[75] Az 1600-as évektől ismét megszaporodnak a különböző inventáriumokban és egyéb forrásokban a *koboz*ra való utalások, ezek közül a legismertebb Szepsi Csombor Márton 1620-ban Kassán kiadott „Europica Varietas" franciaországi Châlons-sur-Marne-i utazásának leírása, amelyből kiderül, hogy a Magyarországon népszerű *koboz*hoz hasonló hangszert látott.[76] A hangszernév-említések áttekintése arra mutat, hogy a 13–17. század közötti időszakból származó koboz hangszerelnevezés húros hangszer jelentéstartalommal, több eltérő hangszertípust is jelölhetett, és közvetlenül nem hozható történeti kapcsolatba a moldvai kobozzal. Ez a jelenség más hangszertípusokkal kapcsolatban is megfigyelhető.[77]

[68] Sudár, *„Török kopuz–magyar koboz?"*, 225.

[69] Gábry György, „Egy hangszertípus útja Ázsiától Európáig I", *Magyar Zene* 21 (1980/3): 223–248.

[70] Király Péter, „A koboz", in uő., *Magyarország és Európa.* Zenetörténeti írások (Budapest: Balassi Kiadó, 2003), 125–130.

[71] TESz II, 509.

[72] Jakubovich Emil–Pais Dezső, *Ó-Magyar olvasókönyv* (Pécs: Danubia, 1929), 59.

[73] Ecsedi Ildikó, „A középkori népi hangszeres zene nyomozása régi magyar személyneveinkben", *Magyar Nyelv* 56 (1960): 85–91.

[74] Szamota István–Zolnai Gyula (szerk.), Magyar oklevél-szótár. (Budapest: Hornyánszky, 1902–1906), 509.

[75] Szekfű Gyula, „A tizenhatodik század", in Hóman Bálint–Szekfű Gyula, *Magyar történet* IV (Budapest: Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1929), 296.

[76] Szepsi Csombor Márton, *Europica varietas* (Kolozsvár: Lepage, 1943 [1620]), 144.

[77] Haraszti, *Hangutánzás és jelentésváltozás,* 18.

A 17. századi magyarországi források nagy része arra utal, hogy a *koboz* a *lant*tól eltérő hangszertípus volt.[78] Ezen túlmenően a 17. századi magyar forrásokban szereplő *cythara, czitera,* illetve a *koboz* elnevezések valószínűleg a *ciszter* lanttípusra vonatkozhattak.[79] A *koboz* hangszernév 18. századi előfordulásáról eddig nincs adatunk, ugyanakkor a 19. században a *koboz* hangszerelnevezést egyéb húros hangszerekre is használták, mert például a 19. század első harmadában előfordult, hogy a kisbőgőt nevezték koboznak.[80] Veszprém és Vas megyékben pedig a *kobza, kobzu, kobzó* hangszernév „a legvastagabb hangú hegedűt, azaz bőgőt, brúgót, barborát jelenti".[81]

A koboz hangszer 18. századi előfordulásáról eddig nincs adatunk, és a 19. század közepének időszakából, magyar nyelvterületről csak a moldvai és a barcasági csángók köréből adatolható a hangszertípus elterjedése.[82] A 20. század eleji néprajzi kutatások szintén arra jutottak, hogy a 17. században még népszerű koboz Magyarországon az 1930-as években már csak Vas megyében és a keleti székelység (csángóság) területén maradt fenn.[83]

A környező népek hangszerelnevezéseinek és hangszerekre vonatkozó adatainak áttekintése szintén rámutat arra a jelenségre, hogy a korábbi *kobza* hangszerelnevezés a későbbiekben egy újonnan elterjedő, más típusú hangszer jelölésére szolgálhatott. A 14–15. századi cseh és latin nyelvű kéziratokban és bibliákban (Bohemarius maior 1369, Telč-kézirat 15 század közepe, Olomouci biblia 1417, Pernšteini biblia 1471) már szerepel a *kobos/kobes* hangszernév, amely ebben az időszakban még lant típusú hangszert jelölt, viszont morva nyelvterületen a morva vlachok körében napjainkig fennmaradt a régi *kobza* elnevezés, amely azonban a 18. szá-

[78] Udvarhelyi György erdélyi fejedelmi prefektus 1664. október 19-én írja: „Német muzsika, s gyengén pengő lantocska kell azoknak, kik vízzel választják el a májat a tüdőtől. Duda dörgő síp, hegedű, virgina s koboz illik a bor mellé." Takáts Sándor, *A magyar múlt tarlójáról* (Budapest: Genius é.n.), 265. Egy 1649-es marosvásárhelyi rendelet előírja: „Az penig ki hegedül, cimbalmol, kobzol, lantoz, sípol vagy háznál vagy kocsmán vasárnap és ha rajtakapják, tőle a hegedűt elveszik és a fölhöz verik és magát is kalickába teszik." Uo., 269. Egy, a Rimay–Madách-kódex (1629–38) II. kötetében olvasható, de a szerző személyét illetően máig vita tárgyát képező „Pöngését koboznak" című vers alapján szintén arra lehet következtetni, hogy a koboz a lanttól eltérő hangszer volt: „Hárfa, lant zengése gyönyörűseget hoz, hegedűnek hangja lakodalom házhoz, Síp szónak az szava, jó a ser korcsmához: De koboz pengése elme törődést hoz." Bitskey István, *Eszmék, művek, hagyományok* (Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, 1996), 97–98.

[79] Király Péter, „Adalékok XV–XVII. századi hangszer-terminológiánk kérdéseihez", in *Zenetudományi Dolgozatok 1987,* szerk. Berlász Melinda, Domokos Mária (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1987), 29–51.

[80] Mátray Gábor, *A muzsikának közönséges története és egyéb írások* (Budapest: Magvető, 1984), 143.

[81] Czuczor Gergely–Fogarasi János (szerk.), *A magyar nyelv szótára* III (Pest: Emich, 1865), 912.

[82] Orbán Balázs, *A Székelyföld leírása történelmi, régészeti, természetrajzi és népismereti szempontból* VI (Pest: Ráth Mór bizománya, 1868), 147. „A kobza vagy guitareszerü hangszer, melynek öt bordája, rövid nyaka és nyolcz hurja van, ezt tollal pengetik, s a zenekarban a nehezen hordozható czimbalmot helyettesiti, s talán nem tévedek, ha ezt a régi költők által használt kobozzal, miként neve is jelöli, ugyanazonosnak tartom."

[83] Viski Károly, „Hangszerek", in *A Magyarság néprajza* II, szerk. Györffy István–Bátky Zsigmond–Viski Károly (Budapest: Királyi Magyar Egyetemi Nyomda. Budapest, 1934), 437.

zadtól már a citera típusú hangszerekre utalt.[84] Német nyelvterületről szintén adatolható a kobus hangszerelnevezés, amely egy a wartburgi vár inventáriumában található hangszer alapján 5 húrpáros, 6 érintős, a hangszertestnek a hangszernyaktól el nem különülő felépítésű, rövid nyakú lanttípussal azonosítható.[85] Más vélemény szerint ez a Hans Oth által 1450 körül készített hangszer inkább egy *guiterne* lehet, amelyet szintén az arab közvetítésű *qopuz*ból kialakult rövid nyakú lantfélének tartanak.[86] Osztrák–német nyelvterületről eddig mindössze egyetlen adatot ismerünk, a leginkább Bécsújhelyen tevékenykedő Heinrich von Neustadt 1312 körül írott vallásos verses eposzában („Von Gottes Zukunft") a „kobust" a lantokkal együtt említi („die kobus mit der luten"), amiből kiderül, hogy a kettő eltérő hangszereket jelölt.[87] Szlovák nyelvterületről nincs adatunk a *koboz* vagy egyéb, hasonló formájú hangszerelnevezés előfordulására, lengyel nyelvterületen viszont a 15. századi bibliafordításokból ismert a német és a cseh nyelvű szövegekben is előforduló *kobos* alak, amely vélhetően nyugati irányból érkezhetett, és az Ibériai félszigetet 7. századi arab megszállásával elterjedő *quap???z* rövid nyakú lanttípus elnevezésével hozható összefüggésbe.[88] Majd a 15. században keleti irányból terjedt el egy hasonló típusú török–tatár hangszer és annak elnevezése, a *kobza,* amely vlach közvetítéssel a Havasalföld, Besszarábia és ukrán nyelvterület érintésével érkezett lengyel nyelvterületre.[89]

Ukrán nyelvterületen a 16–18. századi időszakban a *kobza* terminussal egyaránt jelölhették a román *kobzá*hoz hasonló rövid nyakú lantokat és egy hosszú nyakú lanttípust.[90] A *koboz* elnevezést a későbbiekben felváltja a *bandura,* amely már egy eltérő hangszertípust jelöl.[91] A *bandura* elnevezése valószínűsíthetően nyugati átvétel, amely együtt járt egy másik lant típusú hangszer átvételével, és a megjelenése a lengyel királyi udvarban valószínűleg a 16. század elején ott megjelenő itáliai zenészeknek köszönhető. A későbbiekben a *koboz* elnevezés a hangszertípus népies elnevezésévé vált, míg a bandura a felsőbb osztályok által használatos terminus volt. A lengyel és ukrán adatok arra engednek következtetni, hogy a nyugati típusú lantok megjelenése előtt elterjedt volt egy *kobza* elnevezésű rövid nyakú lanttípus, amely később népi hangszerré, majd népi terminussá süllyedt vissza.

Az ukrán *kobuz* hangszertípus megjelenését az ukrán kozákok mondai hőse, Kozák Mamai elnevezése miatt, a grúzok védőszentjével, Szent Mamaival szokták kapcsolatba hozni, akinek 17–18. századi ábrázolásainál állandó motívum a leg-

[84] Kunz, *Die Volksmusikinstrumente der Tschechoslowakei,* 58, 53.
[85] Gábry, *Egy hangszertípus útja Ázsiától Európáig,* 232 és 246, 10. ábra.
[86] Crawford Young, „Lute, Gittern and Citole", in *A Performer's Guide to Medieval Music,* ed. W. Ross Duffin (Bloomington–Indianapolis: Indiana University Press, 2000), 355–375.
[87] Curt Sachs, *Handbuch der Musikinstrumentenkunde* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1930), 216–217.
[88] Szydlowska-Ceglowa, *Staropolskie nazewniczwo instrumentów muzycznych,* 54.
[89] Uo.
[90] AMIPIU, 205.
[91] Uo.

többször a hangszertesttől határozottam elkülönülő, hosszú nyakú, ritkábban a hangszernyaknak a hangszertestbe illeszkedő, rövid nyakú, visszahajló kulcsszekrényű lanttípus.[92] A 17. századi ábrázolásokon látható hosszú nyakú, íves kulcsszekrényű típus, a szerészi Timiou Prodromou kolostor szintén 17. századból származó freskóján látható hangszerábrázolással rokonítható (*21. kép*).[93] A 18. századból fennmaradt ábrázolásokon látható rövid nyakú lanttípus viszont a 20. századi moldvai, román és lengyel koboz típusokkal mutat feltűnő hasonlóságot (*22. kép*). Az ukrán *kobuz* terminus szintén több lant típusú hangszert is jelölhetett.

Egy újabb hipotézis szerint az ukrán *kobuz* hangszertípus az 1397–1430 között abház területről cserkesz, kabard és az oszét nyelvű Ukrajna Poltava régiójában letelepedett csoportok által terjedhetett el, akiket később polovcinak neveztek.[94] Annak ellenére azonban, hogy a hangszerelnevezés Nyugat és Közép-Ázsia szerte széles körben ismert volt, és mindenütt chordofon hangszertípusok jelölésére használták, a kabard és az oszét népcsoportok körében ismeretlen a *kobuz* vagy annak névváltozata, a karacsáj–cserkesz és a dagesztáni népcsoportok körében pedig a *kobúz* és a *komúz* hangszernevek az aerofon tangóharmonika típusok elnevezései.[95] Ez vagy arra utal, hogy a hangszertípus kiveszett a régió népi hagyományából és csak az elnevezésében élt tovább az újonnan elterjedő hangszerekre alkalmazva, vagy arra, hogy sosem volt szélesebb körben elterjedve a Kaukázus népei között.

A korábbi elképzelések szerint a *kobuz* elnevezés vagy a török nyelvű polovecek által került az ukrán, a moldvai és a gagauzok által lakott területekre, vagy a 6–7. századi bolgár–török népek által jelenhetett meg ott.[96] Ez utóbbi elképzelésnek ellentmondani látszik, hogy a *kobza, koboz, kobuz* elnevezések első felbukkanása csak 12. századtól adatolható. Amennyiben a hangszert és elnevezését a török nyelvű polovecekkel kapcsoljuk össze, megerősítheti azt a palóc népcsoport egyik lehetséges eredetmagyarázata is (úm. polovec–palóc egyeztetés), amelyet a 12. századi magyar adatok is alátámaszthatnak.[97] Ha ehhez hozzávesszük, hogy az 1303-ban írott Codex Cumanicusban *cobuxçi* alakban bukkan fel először a hangszer neve, továbbá a hangszertípus 14. századi anatóliai megjelenését az úz (oguz) népcsoporthoz kötik – akiket az orosz krónikák szintén polovec néven említenek –, akkor valószínűsíthető, hogy a hangszertípus és az elnevezés a 13–14. század folyamán, a nyugati török nyelvű népcsoportok által jelenhetett meg a térségben.

Moldovában a 16. századtól adatolható a *kobzá, kobúz, kobís* elnevezésű rövid nyakú lanttípus írott forrásokban és ábrázolásokban való megjelenése.[98] A népzenei

92 AMIPIU, 50–51.

93 Anoyanakis, *Greek Popular Musical Instruments,* 104. kép „Dícsérjétek az Urat" című freskó.

94 Viktor Mishalow, „The Renaissance of the Kobza", *Bandura* 13–14 (1985): 53–57.

95 AMIPIU, 142, 146.

96 Aleksander Sergeyevits Famintsyn, „Domra", in *Guszli, russzkij narodnij muzikalnij insztrumentum* (Szentpétervár, 1890), 25–27.

97 Paládi-Kovács Attila, „A palócok eredete, etnikai összetevői", *Nógrád Megyei Múzeumok Évkönyve* 26 (2002): 263–275.

98 AMIPIU, 64.



22. kép. Kozák Mamai, 18. század (Vertkov–Blagodatov–Yazovitskya, 1975. nyomán)



23. kép. Voronyec, 1550 (Alexandru, 1956. nyomán)



24. kép. Meteorák, 16. század (Anoyanakis, 1979. nyomán)

együttesekben való alkalmazása a cimbalommal együtt a 19. század vége és a 20. század eleje körüli időszakra tehető. A románok a *cobza* lantot a perzsa–arab *úd* leszármazottjának tartják, mert a keleti *kopuz* elnevezéssel rokonítható *cobuz, copus, căpus, căbuz* húros hangszereket jelölő elnevezések mellett valószínűsíthető, hogy korábban a *lăută/alăută* elnevezések szintén ismertek lehettek, mert a kobozzal kísért népi énekest „lăutăr"-nak nevezik.[99] Román kutatók szerint az észak-moldvai (bukovinai) és az olténiai kolostorok 16–17. századi fali freskóin látható, visszahajló kulcsszekrényű, hosszú nyakú lantok a koboz hangszertípust ábrázolják (*23. kép*).[100] Hasonló lanttípust ábrázolnak a bukovinai Humor és a galíciai Bahnovate kolostorainak 16. századi freskóin, és bár az utóbbiakon egy rövidebb nyakú, hátrahajló kulcsszekrényű lanttípus látható, az a hangszernyak és a hangszertest jól látható elkülönülése miatt morfológiailag nem rokonítható a moldvai kobozzal. Összességében a mai ukrán és román területen található kolostorok rövid nyakú lantábrázolásai sokkal inkább a 16. századi bizánci ábrázolásokon fellelhető, a hangszernyaknak a hangszertesttől határozottan elkülönülő lant típusú hangszereire hasonlítanak, mintsem a moldvai és román rövid nyakú lantokra, amelyeknél a hangszernyak a hangszertest vonalát követi (*24. kép*).[101]

Kisebb, de szintén rövid nyakú, visszahajló kulcsszekrényű típus látható a Maros megyei Marosszentanna (Sântana de Mureș) korábban katolikus, majd református templomának 14. századi Mettercia ('Szent Anna harmadmagával') freskó ábrázolásán, amelynek stílusa részben itáliai, a környező ortodox hatás miatt részben bizantinizáló elemeket is tartalmaz (*25. kép*).[102] Mivel a különböző hatások lokális vonásokkal is keverednek, és a képet az elkészülte után át is festették, elvben fennáll annak a lehetősége, hogy a megfestett hangszer egy helyi hangszertípust ábrázol.[103] A freskón látható rövid nyakú lanttípus morfológiai szempontból azonban nem rokonítható a moldvai kobozzal, mert a hangszernyak jól láthatóan elkülönül a hangszertesttől, és a leginkább a lantokra jellemző nagyméretű hangnyílás is megfigyelhető a képen. Ezen túlmenően a plektrummal való megszólaltatási mód miatti, a kobozra jellemző bőr vagy falemez koptató is hiányzik az ábrázolásról, és a hangszert jól láthatóan ujjakkal, és nem pengetővel szólaltatják meg, ami ismételten a lant sajátossága és a kobozra nem jellemző.[104]

A Hargita megyei Nagygalambfalva (Porumbenii Mari) református templomának 14. század utolsó negyedében készült „Mária megkoronázása Krisztus és angyalok környezetében" freskóján viszont a moldvai kobozhoz hasonló, ám annál

[99] Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale ale poporului Romin* (Bukarest: ESPL A., 1956), 105.

[100] Alexandru, *Instrumentele muzicale,* Voronyec (1550), Sucsevica (1585) és Horezu (1692) freskóin Dávid lanttal kíséri az énekét, amikor Saulnak játszik.

[101] Anoyanakis, *Greek Popular Musical Instruments,* 2. kép (Ioannina-sziget, Philanthropinon monostor „Dícsérjétek az Urat" freskója) és 103. kép (Meteórák Varlaam monostor „Jézus gúnyolása" freskója).

[102] Radocsay Dénes, *Falképek a középkori Magyarországon* (Budapest: Corvina, 1977), 23.

[103] Radocsay Dénes, *A középkori Magyarország faliképei* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1956), 54–55.

[104] Király, *A koboz.* 128.



25. kép. Marosszentanna, 14. század (Radocsay, 1977. nyomán)



26. kép. Frics, 1623–30 (Balogh, 1939. nyomán)



27. kép. Szombathely, 16. század (Weiner, 1981. nyomán)



28. kép. Kobzos csángó. Labnyik, 1932 (Domokos Pál Péter felvétele)

jóval kisebb, a korpusz vonalát követő, rövid hangszernyakú típus látható. A falikép jegyei azonban a Képes krónika ábrázolásaival mutatnak analógiát, mert az ábrázolás stílusa a miniált kódexek felé mutat.[105] Összességében a 15. századi bukovinai és a galíciai ortodox templomokban látható ábrázolások morfológiai jegyeiket tekintve a 14–16. századi bizánci freskókon látható lantábrázolásokkal rokoníthatók.[106] Ezzel szemben a 14. századi erdélyi lantábrázolásokon látható kisebb, rövid nyakú lantok a 14. századtól elterjedt *guiterne* lanttípusra emlékeztetnek, amelynek vannak a hangszertesttől jól elkülönülő hangszernyakkal rendelkező típusai, de a hangszernyaknak a hangszertestbe simuló változatai is. Mivel a *guitern* elnevezés mellett az olasz változatú *chitarra* is elterjedt volt, nem kizárt, hogy magyar nyelvterületen szintén ismerték ezt a rövid nyakú lanttípust. A 15–16. században a lantra a *lutina* mellett, a *cithara* volt a leggyakrabb használt latin kifejezés, ezért valószínűsíthető, hogy a 16. századi *chitara*-említések leginkább lant típusú hangszereket jelölhettek. Emellett azonban főleg a szó *chitarado* formája vonós és billentyűs hangszereken játszókat, vagy az éneküket pengetős hangszerrel kísérőket is jelölhetett.[107] A 17. századi forrásokban viszont több momentum is arra utal, hogy a *cithara* kifejezés alatt akkor már elsősorban *kobozt* értettek.[108] Ami összességében csak arról ad tájékoztatást, hogy egy, a nyugati lantoktól eltérő lanttípust jelölhettek vele amelynek a morfológiai sajátosságairól nem maradtak fenn megbízható adatok.

Az erdélyi lantábrázolásoktól eltérő felépítésű lanttípus látható Berthóthy Bálint 1623–1630 között építtetett fricsi (Fričovce) kastélya pártázatának sgraffito díszítésén (*26. kép*). A némettel kevert olasz renaissance elemeket alkalmazó díszítő stílust Szepes és Sáros megyében olasz mesterek honosították meg, ezekből az elemekből lassan helyi jellegű, magyarosnak és népiesnek tartott díszítmények fejlődtek ki.[109] A Waxmann Márton eperjesi festő által készített oromfal fülkéiben látható fél-életnagyságú alakok magyar vezéreket, vitézeket s egy vándor lantost ábrázolnak. Ez utóbbi kezében látható keskeny hangszertestű, inkább hosszú, mint rövid nyakú lanttípus morfológiai szempontból erősen eltér az erdélyi freskókon látható hangszerektől és a Kirovo helyisége melletti 13. századi polovec sírban talált háromhúros, érintőkkel ellátott vonós hangszerhez hasonlít. Összességében a hangszertest formája alapján nem rokonítható a nyugati lanttípusokkal, viszont a Kaukázus népei körében elterjedt *panduri* lanttípusokkal igen, sajnos azonban a hangszertest alsó vége a zenész bal keze miatt nem látszik, pedig a hangszertest formája alapján még pontosabb azonosítás lenne lehetséges.

[105] Dávid László, *A középkori Udvarhelyszék művészeti emlékei* (Bukarest: Kriterion Könyvkiadó, 1981), 220.

[106] Anoyanakis, *Greek Popular Musical Instruments*, 2. és 103. kép.

[107] Király, *Adalékok XV–XVII. századi hangszer-terminológiánk kérdéseihez*, 34–35.

[108] Király, *Adalékok XV–XVII. századi hangszer-terminológiánk kérdéseihez*, 46.

[109] Balogh Jolán, „A késő-renaissance és a kora-barokk művészet", in *Magyar Művelődéstörténet* III, szerk. Domanovszky Sándor (Budapest: Révai, 1993 [1939]), 513–570.

A 15–18. század közötti időszak ikonográfiai adatai között többször felbukkan a bizánci és észak-moldvai (bukovinai) ábrázolásokról ismert, hátrahajló kulcsszekrényű, de a hangszertestnél hosszabb nyakú lanttípus, azonban az ábrázolások némelyikét nem fogadhatjuk el a magyar nyelvterületre jellemző hangszerábrázolásnak. A Szabolcs megyei Csegöld templomának 1494-re datált szárnyasoltár angyalfigurái közül az egyik egy hátrahajló kulcsszekrényű, hosszú nyakú lanton játszik, azonban a szárnyasoltár stílusa a felvidéki bányavárosok festőmestereihez köthető, sőt újabban az is felvetődött, hogy a táblaképek csak a 19. századi műkincs-kereskedelem révén kerültek Magyarországra.[110] A Sárospatakon is tevékenykedő Johannes Amos Comenius „Orbis pictus" című, többnyelvű, sok eltérő kiadást megérő művének 1685-ben Lőcsén kiadott magyar nyelvű változatában megemlíti a *koboz*t és egy képet is közöl illusztrációként, amelyen egyebek között, két különböző méretű, íves kulcsszekrényű lanttípus látható.[111] A lőcsei kiadás azonban az 1669-es nürnbergi kiadás ábráit vette át, ezért a képen látható lanttípusok valószínűleg német nyelvterületen elterjedt hangszereket ábrázolnak.[112] A 16. és a 17–18. századból származik az a két nyugat-magyarországi faragott mézeskalácsforma, amelyeken visszahajló kulcsszekrényű, hosszú nyakú lanttípusok láthatók.[113] Tekintve, hogy a 16. századi szombathelyi és a 17–18. századi soproni mézeskalácsformák stilárisan Pozsonyhoz kötődnek, illetve helyi vonásokat mutatnak, nem kizárt, hogy a korra jellemző hangszertípusokat ábrázolják (*27. kép*).[114]

A horvát és szlovén nyelvterületen elterjedt rövid nyakú lantok nyugati hatást mutatnak, viszont a szerb és a bolgár ikonográfiai adatok alapján a 12–19. század közötti időszakban a bizánci eredetű rövid nyakú lantok jelenlétével is számolni kell.[115] Ennek ellenére a bolgár népi hangszerek közötti hátrahajló kulcsszekrényű, rövid nyakú lantokról, vagy a *koboz* elnevezésről már nincs adat. Ellenben a macedónoknál elterjedtek a hátrahajló kulcsszekrényű, rövid nyakú lantok, amelyek közül a rövidebb nyakú, öblösebb hangszertestű típus elnevezése az *yt* és a hosszabb nyakú, hosszabb és laposabb hangszertestű típus pedig a *layta*. A hangszerelnevezések és a felépítésbeli különbségek arra utalnak, hogy az arab *úd* és a nyugat-európai lantok is megjelentek a macedónoknál.

[110] Terdik Szilveszter, „Csegöld középkori temploma és a csegöldi táblaképek", *Szabolcs-Szatmár-Beregi Szemle* 42 (2007/2): 177–192.

[111] Johannes Amos Comenius, *Orbis sensualium pictus bilingvis. A látható világ kétféle nyelven* (Brassó [1685] 1970), 210. „[...] a' koboz, (lant) [...] a' mellyen vagyon a fogató, (nyak) [...] a' fedél [...] a' szegecskék, [...] mellyekkel az hurok [...] meg-vonattatnak az hurlábon [...]".

[112] Berlász Jenő, „A mezőgazdaság állapota", in *Magyar Művelődéstörténet* III, szerk. Domanovszky Sándor (Budapest: Révai, 1993 [1939]), 159–185. „Comenius Amos János Orbis pictus-ának a magyar nyelvet is felölelő első kiadása 1685-ben Lőcsén, Brewer Sámuelnél jelent meg. A benne látható gyarló fametszeteket az 1669. évi nürnbergi kiadás képei nyomán Bubenka Jónás lőcsei iskolamester készítette."

[113] Weiner Piroska, *Faragott mézeskalácsformák* (Budapest: Corvina, 1981), 16. és 23. kép.

[114] Weiner, *Faragott mézeskalácsformák*, 23.

[115] Roksanda Pejović, „Balkanski Narodni Instrumenti", *Muzikološki zbornik* 25 (1989): 81–88.

Az 5-7-9 szelvényből álló moldvai koboz hangszertestét juhar, jávor, dió vagy gyertyánfa lapokból készítik és ragasztással illesztik össze.[116] Azonban a hasonlóan készített, de sokkal íveltebb kialakítású hangszertesttel rendelkező lanttal ellentétben a moldvai koboz hangszerteste oldalnézetben trapézszerű, ami a perzsa és a török nyelvű népek lant típusú hangszereinek a jellegzetessége.[117] Az 1980-as években a moldvai *kobozok* vizsgálata azt mutatta, hogy azok nagy része (legalább) két különböző méretben (8 és 10 kulcsos változatban) hangszerüzemben készült, de kisebb mértékben a falusiak által készített hangszerek is elterjedtek.[118] Mivel a moldvai *koboz* eltérő húrszámú és eltérő hangolású lehet – ráadásul arról is vannak adatok, hogy a húrok és a hangolás megváltoztatásával *mandolin*t alakítottak át kobozzá –, kérdéses, hogy milyen lehetett az eredeti forma.[119]

A pengetőt használó játékmód és a hangszernyakon az érintők hiánya szintén a moldvai *koboz* keleti vonásait tükrözi.[120] A dallamjáték a rövid nyak és az érintők hiánya miatt elég nehéz, ezért a moldvai *koboz* inkább kísérő hangszer, viszont a szomszédos Moldovában a román és a moldvai hangszerektől eltérően a régebbi típusokon is megfigyelhető az érintők alkalmazása, ami arra utal, hogy az ottani koboz típusok dallamjátszó hangszerek voltak.[121] A két típus rokonságát viszont egyértelműen igazolja a hangszertest felépítése és a házi készítésű moldvai *kobozra* jellemző, a hangszertest bal felső sarkában kialakított háromszögletű hangnyílás jelenléte (*28. kép*).[122] A nyílás az adatközlők szerint a tekerőlantokhoz hasonlóan pénzbedobó nyílásként funkcionált, ritkábban akusztikai szerepet tulajdonítanak neki. Mivel vannak olyan hangszerek, amelyeken a hangszertest középvonalának felső harmadában van kialakítva a háromszögletű hangnyílás, nem kizárt, hogy egy korábban akusztikai szerepkörű hangnyílást kezdtek el újabb, pénzbedobó funkcióban használni. Amit az új funkció kedvéért célszerűbb volt a hangszertest olyan részére helyezni, ahol a pénzt bedobni szándékozó könnyebben hozzáférhetett. Mivel a moldován *kobza* morfológialag egyértelműen rokonítható a moldvai *kobozzal*, és a 18. századi kobzán játszó ukrán Kozak Mamai ábrázoláson nem láthatók érintők (a hosszú nyakú lantos változaton viszont igen), valószínűsíthető, hogy az ukránok körében is elterjedt, bundozott hangszernyakú *balalajka* típusok lehettek hatással a moldován kobzára.[123]

A moldvai magyar kobzosok leginkább furulyával vagy hegedűvel játszottak együtt, de mindenféle összeállítás lehetséges volt, a lényeg, hogy egy dallamjátszásra alkalmas fúvós vagy vonós hangszerrel játsszanak együtt. Szintén hagyomá-

[116] Hankóczi Gyula, „Egy kelet-európai lantféle a koboz", *Ethnographia* 99 (1988/3–4): 295–329.
[117] Király, *A koboz*, 128.
[118] Hankóczi, „Egy kelet-európai lantféle...", 309.
[119] Hankóczi, „Egy kelet-európai lantféle...", 308.
[120] Király, *A koboz*, 128.
[121] AMIPIU, 63., illetve 165–166. kép.
[122] Hankóczi, „Egy kelet-európai lantféle...", 305–306.
[123] AMIPIU, 144. kép.

nyos volt a háromtagú hangszercsoport, amelyben a koboz furulyával és hegedűvel együtt szerepelt, s amely megtalálható volt az ukránoknál és románoknál is. Régiségére utal egy hucul népi monda, amely a „troyista muzyka", a hangszeres trió eredetét mondja el.[124] A románoknál szintén elterjedt jellegzetes zenész trió a hegedű, koboz és pánsíp összeállítású taraf.

Összességében a történeti adatok áttekintése arra enged következtetni, hogy egy a belső-ázsiai török nyelvű népektől származó *kopuz* elnevezésű, pengetéssel megszólaltatott rövid nyakú lanttípus az arabok közvetítésével, a 12. században Bizáncon és Spanyolországon keresztül elterjedve jelenhetett meg Európában. Emellett egy hasonló elnevezésű, hosszabb nyakú, pengetéssel és vonóval is megszólaltatott lanttípus Kelet-Európai megjelenésével is számolni lehet, amit a kunok vagy a velük érkező úzok (oguzok) terjeszthettek el, ezért a történeti forrásokban szereplő hangszerelnevezések nem mindig teszik egyértelművé, hogy éppen melyik hangszertípusra utalnak. Ezen túlmenően a hasonló hangszerek által előidézett hallási képzet azonosságán alapuló névátvitel jelensége miatt a *koboz/kobza* hangszerelnevezést húros hangszer jelentéstartalommal is használták. A Bizáncból elterjedő hajlított nyakú lanttípusnak vélhetően több, hosszabb és rövidebb nyakú változata is ismert lehetett, amelyek felépítésükben eltértek a nyugat-európai lantoktól és azoktól megkülönböztetve alkalmazták rájuk a *koboz* hangszerelnevezést. Emellett a magyar nyelvterületen elterjedt *koboz* hangszerelnevezés valószínűleg az úzok vagy kunok által elterjesztett, vonóval is megszólaltatott lanttípusokat is jelölhette, és csak a 14. században kezdett el szétválni a továbbiakban *hegedű*nek nevezett vonós, és a *koboz*nak nevezett pengetős hangszerek elnevezése. A 19–20. századból biztosan adatolható, korpuszával a nyakba illeszkedő, szelvényezett hangszertestű moldvai *koboz* a morfológiai jegyei alapján a perzsa és arab rövid nyakú lantokkal rokonítható, amely ilyen formájában a 18. században terjedhetett el. Ezért a moldvai *koboz* csak elnevezésében rokonítható a belső-ázsiai *kopuz* elnevezésű hangszerekkel és a történeti elemzés arra enged következtetni, hogy egy korábbi, a zenei hagyományból kiszoruló vagy fokozatosan átalakuló lanttípus elnevezését vették át és alkalmazták a később elterjedő, jobb akusztikai tulajdonságokat biztosító formai jegyeket tükröző hangszertípusra.

[124] „Amikor három zenész, egy *hegedűs, kobzos* és egy *furulyás* szerelmes lett egy szép szűz leányba, a szűz, hogy eldöntse ki legyen a vőlegény versenyt javasolt a muzsikusok között. Azonban amikor mindegyik muzsikus eljátszotta a legszebb dalt amit csak tudott,azok egyforma szépek voltak és így a szűz nem tudott dönteni. Nem volt mit tenniük, továbbra is együtt maradtak és együtt muzsikáltak." Natalie K. Moyle, *Ukrainian Dumy* (Toronto–Cambridge: Canadian Institute of Ukrainian Studies–Harvard Ukrainian Research Institute, 1979), 48–49.

JÓZSEF BRAUER-BENKE

A Historical Analysis of Koboz-Type Instruments

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

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

LISZT-KUTATÁS

a Liszt Ferenc Kutatóközpont
munkatársainak írásai

WATZATKA ÁGNES

Liszt Ferenc kapcsolata a német Cecília-mozgalommal a Liszt–Witt levelezés tükrében*

Liszt Ferenc kapcsolata a német Cecília-mozgalommal már a múlt század elején sok Liszt-kutatót foglalkoztatott, és a Liszt Ferenc egyházzenéjét kutató zenetörténész ma sem kerülheti ki ezt a témát.[1]

Liszt három személy által kapcsolódott a német Cecília-mozgalomhoz: Franz Xaver Witt, az Általános Német Cecília-egyesület létrehozója és első elnöke, Franz Xaver Haberl, Witt legközelebbi munkatársa és utóda, és Friedrich Pustet, az egyesület zeneműkiadója által. A három kapcsolatból a legjelentősebb az, amely Lisztet Franz Xaver Witthez, a mozgalom alapítójához és szellemi vezéréhez fűzte.

A szakirodalom általában véve negatívan értékeli ezt a kapcsolatot.

> Saffle például úgy véli, hogy Liszt többet tett a ceciliánus zene ügyéért, mint Witt Lisztért (209 p.). Megállapítja, hogy sem az eichstätti nagygyűlés, sem Liszt műveinek kiadása a ceciliánus lapokban nem javította Liszt, mint egyházi szerző elismertségét. A ceciliánusokat elítéli, amiért nem vették át Liszt motettáinak kiadását (211 p.). Szerinte Liszt számára általában véve hátrányos és eredménytelen volt ez a kapcsolat (207 p.). Libbert érdekszövetséget lát Liszt és a regensburgiak közt (149 p.), és többször említi, hogy Lisztnek sok csalódást okoztak. Liszt és Witt személyes kapcsolatát is egyoldalúnak ítéli, F. W. Riedel nyomán úgy véli, hogy Liszt közismert jóindulata és nagyvonalúsága folytán Witt „emberi és szakmai hiányosságait", és ezek közt „iskolás kicsinyességét" sem vette észre (161 p.).

* Köszönetet mondok a Balassi Intézetnek, amely a Klebelsberg Kunó ösztöndíj által lehetővé tette regensburgi kutatómunkámat és a jelen dolgozat megírását.

[1] A legújabb és legjelentősebb munkák ebben a témában: Andreas Pielmeier, *Franz Liszts Reformpläne zur Katholischen Kirchenmusik und seine Beziehungen zum Regensburger Caecilianismus.* Kiadatlan mesterdolgozat a regensburgi egyetem zenetudományi szakán, 1989; Michael Saffle, „Liszt and Cecilianism: The Evidence of Documents and Scores", in *Der Caecilianismus. Anfänge – Grundlagen – Wirkungen,* ed. Hubert Unverricht (Tutzing: Hans Schneider, 1988), 203–213; Jürgen Libbert, „Franz Liszt und seine Beziehungen zu Regensburg. Ein Beitrag zur Vorgeschichte der Regensburger Kirchenmusikschule und der Budapester Musikakademie", in *Studia Musicologica* 42 (2001/1–2), 149–184.

Liszt Ferenc életéről és műveiről egész könyvtárra valót írtak. Witt 1889-ben megjelent életrajzát utoljára 1906-ban adták ki, és mivel csak bizonyos könyvtárakban található meg, többen valószínűleg úgy írtak a Liszt–Witt kapcsolatról, hogy az életrajz nem volt a kezükben.[2] Abból ugyanis kitűnik, hogy Witt igen intelligens és sokoldalú ember volt, évfolyamelső, akit teológiai doktorátusra szántak. Kiterjedt zenei műveltséggel rendelkezett, rendkívüli karnagyi teljesítményét Liszt is értékelte. Nagy hatású szónok volt, szentbeszédei megtöltötték a templomokat. A ceciliánusok rajongva tisztelték, sok kételkedő hívét vonzó egyéniségével nyerte meg a ceciliánus eszméknek.

A Liszt és Witt kapcsolatát tárgyaló tanulmányok egy eléggé hiányos forrásanyagra támaszkodnak. Kettejük levelezéséből La Mara kiadásában három Witt- és hat Liszt-levél jelent meg[3], további 14 Liszt-levelet Karl Weinmann publikált a Musica Sacra hasábjain, kommentár nélkül.[4]

2009-ban a regensburgi Bischöfliche Zentralbibliothek Proske-gyűjteményében lehetőségünk nyílt a Witt-hagyatékban fennmaradt Liszt-dokumentumok tanulmányozására. A 2008-as levéltári rendezés során készített katalógust vizsgálva kiderült, hogy a Weinmann által közölt 14 levélen kívül további leveleket, táviratokat, és más Liszt-dokumentumokat is őriznek a Proske-gyűjteményben. A 14 kiadott levélnek az eredeti kéziratokkal való összevetése felfedte, hogy a levelek a nyomtatott változatban hibásan, elírásokkal, szavak, mondatok, néha egész bekezdések kihagyásával jelentek meg. A Proske-gyűjtemény gondozójának felkérésére a könyvtár sorozatában közzétettük a Regensburgban őrzött 23 Liszt-levelet és -iratot.[5]

Jelen munkában alapvetően a regensburgi Liszt-dokumentumok bemutatására vállalkozunk. Mivel a La Mara kiadásában megjelent levelek tartalma szorosan összefügg a Regensburgban őrzött levelek tartalmával, a Liszt–Witt levelezést teljes egészében közöljük magyar fordításban, megfelelő jegyzetekkel ellátva.

Liszt Ferenc és Franz Xaver Witt levelezését és annak hátterét áttekintve a korábbi irodalomban felvázoltnál pontosabb és hitelesebb képet kapunk a két zenész és klerikus szakmai és emberi kapcsolatáról, és új értelmezést adhatunk Liszt Ferenc viszonyulásának a német Cecília-mozgalomhoz.

[2] Anton Walter, *Dr. Franz Witt: Gründer und erster Generalpräses des Cäcilienvereines* (Regensburg, New York & Cincinnati: Pustet, 1889).

[3] La Mara – valódi nevén Marie Lipsius (1837–1927) – Liszt Ferenc levelezésének első és legjelentősebb közreadója. *Franz Liszt's Briefe* gyűjtőcímmel nyolc kötetben adta közre Liszt leveleit (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1893–1905). *Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt* címmel három kötetben a Liszthez írt leveleket gyűjtötte össze (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1895–1904). A következőkben az FLB és a BFL rövidítésekkel fogok ezekre a gyűjteményekre hivatkozni.

[4] Karl Weinmann (ed.), „Vierzehn Original-Briefe Liszts an Witt", *Musica Sacra* 46 (1913), 289–295.

[5] Watzatka Ágnes, „Franz Liszts Briefe an Franz Xaver Witt in der Proskeschen Musikabteilung der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg", in *Bischöfliche Zentralarchiv und Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg. Kataloge und Schriften. Band 25: Franz Xaver Witt,* hrsg. Paul Mai (Regensburg: Schnell & Steiner, 2009), 64–90.

A Liszt–Witt levelezés

1. Liszt1869.02.10[6]

Liszt Ferenc levele Franz Xaver Witthez

Méltóságos Uram,

Kérem, jóságosan bocsássa meg ezen sorok kései érkezését. Itt-tartózkodásom óta folyton helyi események és külső látogatások hátráltatnak levelezési kötelezettségeim teljesítésében.

Őszintén köszönöm kedves írását és azt, hogy elküldte nagyrabecsült lapját[7] és a *Lorettói Litániát,* – ezt a kiváló művet, amelyben az egyházi jelleg a jó zenei hangzással párosul. Igen megtisztelő rám nézve, hogy ezt a litániát nekem ajánlotta.[8]

Megboldogult barátom, Dehn professzor (Orlandus Lassus életrajzának szerzője

[2]

és *Bűnbánati Zsoltárainak* kiadója) által az *Opus musicum magnum* címe már ismerős számomra.[9] Ezt tanulmányozni és részletesen méltatni igen érdekes feladat lenne számomra. Az egyházi zeneszerzők számára Palestrina és Lassus olyan egyházatyának számítanak, amilyen Szent Ambrus és Szent Ágoston.

Most nem tudom biztosítani Méltóságodat arról, hogy megadatik nekem az *Opus magnum*hoz olyan előszót írni, amilyenre Méltóságod célzott; de szándékozom ezt Önnel közelebbről megbeszélni, méghozzá személyesen.[10] Remélem, hogy bécsi utazásom (árprilis elején) alkalmat nyújt nekem meglátogatni Önt Regensburgban.

A legmélyebb tisztelettel és alázattal

[6] A regensburgi Bischöfliche Zentralbibliothekben őrzött levelek jelzetét a levélíró családnevéből és a keltezés idejéből alakították ki. Több dátum nélküli levél keltezését sikerült megállapítani vagy tisztázni, ezeknél a javított jelzetet közöljük.

[7] Az 1868-ban elindított *Musica Sacra* első számáról lehet szó, amelynek vezércikke: „Eine Bearbeitung des Chorals <Pange lingua> von Liszt". Liszt a *Zwei Episoden aus Lenaus Faust* első, „Der nächtliche Zug" [Éji menet] című tételében idézi a közismert himnuszt.

[8] Az említett zenemű: *Litaniae Lauretanae opus 16* (vegyeskarra orogonakísérettel). A kotta borítócímlapjára nyomtatott ajánlás: „Domino Domino Dr. Francisco de Liszt". A Lisztnek küldött példány a budapesti Liszt Ferenc Emlékmúzeumban található LH 6365 jelzeten.

[9] Siegfried Wilhelm Dehn (1799–1858) neves ellenpont-tanár volt, aki 16–17. századi zeneművek kiadásával is foglalkozott. 1842-től 1858-ig a berlini Királyi Könyvtár zenei részlegét gondozta. Tanítványai közé tartozott Anton Rubinstein, Peter Cornelius, Mihail I. Glinka és Franz Brendel, akik Liszt tanítványainak köréhez is tartoztak. Dehn Lassus-biográfiája, amelyre Liszt hivatkozott, Henri Delmotte, *Notice biographique sur Roland Delattre* (Valenciennes, 1836) című művének német fordítása.

[10] 1868–1869-ben Witt még reménykedett abban, hogy folytatni tudja Karl Proske munkáját a XVI. századi művek kiadása terén. A *Magnum Opus Musicum* végül Franz Xaver Haberl gondozásában jelent meg 1894 és 1926 közt Breitkopf & Härtel zeneműkiadónál. Az előszó megírására Liszt részéről bizonyára nem került sor.

F. Liszt
Weimar, 1869. február 10.

[3]

P. S. Az előadási jelek (p, F, *f*< etc.) beírását a *Lorettói Litánia* kéziratába célszerűnek tartom.[11]

2. Liszt1869.04.08
Liszt Ferenc távirata Hans Guido von Bülow báróhoz

TÁVIRAT.
MUENCHEN WIEN 427 33 8 1 45 S
BUELOW BÁRÓ ARCO STRASZE 11 MUENCHEN=

NEM TUDOK REGENSBURGBA JÖNNI. CSÜTÖRTÖKÖN PESTEN VAGYOK, AHOL KÉT HANGVERSENYRE KÉSZÜLÖK, ÁPRILIS VÉGÉN PESTRŐL EGYENESEN RÓMÁBA MEGYEK VISSZA. HOLNAP LEVÉL ÉRKEZIK = LISZT +[12]

3. Liszt1869.04.13
Liszt Ferenc távirata Hans Guido von Bülow báróhoz

TÁVIRAT.
MUENCHEN WIEN 681 17 13 5 40 S
BUELOW BÁRÓ ARCO STRASZE 11 MUENCHEN=

TÁVIRATOZD MEG NEKEM REGENSBURGI HANGVERSENYED NAPJÁT, AMELYRE VALÓSZÍNŰLEG ELJÖN = LISZT +[13]

[11] Liszt megrögzött híve volt a gyakorlati kiadásoknak, saját szerzeményeit is gazdagon ellátta dinamikai és előadási jelekkel.

[12] Hans Guido von Bülow báró (1830–1894) Liszt egyik legkedvesebb weimari tanítványa volt, zongoravirtuóz, később Wagner műveinek kiváló karmestere. 1857-ben feleségül vette Liszt második lányát, Cosimát. Bülow kiválóan játszotta Liszt zongoraműveit, most is műsora fele Liszt-művekből állt.

[13] A Liszt–Bülow levelezésből – lásd La Mara, Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Hans von Bülow (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1898), Nr. 167–172 – tudjuk, hogy Liszt egy Wittől érkezett szívélyes levél hatására döntött mégis az utazás mellett. Liszt április 17-én, szombaton délután érkezett Regensburgba és április 19-én délután távozott Pest irányában. Ekkor ismerte meg személyesen Franz Wittet. Liszt részt vett Bülow április 17-i hangversenyén, meghallgatta a *Missa Papae Marcellit* a domonkosok templomában és meglátogatta a Proske-gyűjteményt. Witt részletes és lelkes beszámolót írt Liszt látogatásáról (*Fliegende Blätter* 1869, 33–34.), Liszt Carolyne hercegnének számolt be regensburgi tartózkodásáról (FLB VI, Nr. 196.).

4. BFL III. Nr. 65.[14]
Franz Xaver Witt levele Liszt Ferenchez
Regensburg, 1869. június 8.

Méltóságos Uram!

Harcok és nagy akadályok nélkül a világon semmilyen jelentős dolgot nem láttam még létrejönni. A mi egyesületünk sem szűkölködik ilyenekben. Annál inkább fontos lenne számunkra a Róma általi elismerés, Őfelsége, a bajor király védnöksége.[15] Dr. Hans von Bülow úr kérdezte legutóbbi müncheni tartózkodásom alkalmával, hogy írt-e már Őfelségének. Nem tudtam neki biztos választ adni.

Bülow úr azt írja, egészsége annyira megrendült, hogy ígért fellépését a zenei ünnepség alkalmával rendezett estélyen ismét le kellett mondania.[16] Az egész ügy, és különösen az Ön szerzeményei elleni oly sok és oly alaptalan előítélet megcáfolása annyira fontos számomra, és annyira szívügyemmé vált, hogy nem tudok róla ilyen könnyen lemondani. Ezért alázattal kérdem Méltóságodtól, nem fordulhatnék-e ez ügyben Tausig úrhoz Berlinben.[17] Már Buonamici úrra, Bülow úr tanítványára is gondoltam.[18] Ha június végéig sem Méltóságodtól, sem Bülow úrtól nem kapok választ, megpróbálom legalább Tausig urat megnyerni.

Az itteni április 17-i estély bevételét Bülow úr utasítása szerint 300 bajor forinttal átadtam a müncheni nunciatúrának.

Az Ön Erzsébetjének előadása új világot nyitott számomra, és azon az estén lélekben ezerszer csókoltam kezet Önnek. Örülnék, ha az operával is foglalkozna, amely sajnos egyre jobban elpogányosodik.[19]

Az *Ave maris stella*-t négy énekesem május 15-én, a májusi ájtatosságon énekelte. „Ilyen szépet sosem énekeltek még" – mondta Regensburg. Minden adottsága megvan arra, hogy a szó legnemesebb értelmében váljon népszerűvé. Ezért

[14] Nyomtatásban megjelent levél, lásd a 4. lábjegyzetnél.

[15] Az egyesület zavartalan működését Witt a pápa és az egyes uralkodók jóváhagyásával és védnökségével próbálta biztosítani. Witt még 1869. április 24-én Münchenbe utazott, és Bülow kíséretében felkereste II. Lajos királyt, de beadványára nem kapott választ, ezért Liszt közbenjárását kérte.

[16] A „zenei ünnepség", amiről Witt ír, nem más, mint az Egyesület második „nagygyűlése" – elsőnek az 1868-as bambergi gyűlést tekintették. Ezt Witt augusztus 5-re tervezte. A levél szövege arra utal, hogy az esti hangverseny műsorába Witt Liszt-műveket is be akart iktatni, és ezek között zongoraműveket is.

[17] Carl Tausig (1841–1871) zongoraművész és zeneszerző 14 évesen lett Liszt tanítványa Weimarban. Zongoravirtuózként Liszthez hasonlították. Sokat koncertezett, rövid ideig Berlinben vezetett zeneiskolát.

[18] Giuseppe Buonamici (1846–1914), jelentős olasz zongoraművész, aki 1868-tól 1870-ig Bülow tanítványa volt Münchenben, majd utóda az ottani zeneiskolában. 1873-tól Firenzében élt, ahol zongorát tanított és a Cherubini társaság karnagya volt.

[19] Liszt első oratóriumát, a Szent Erzsébet legendáját Witt Münchenben hallgatta meg 1869. április 10-én. A Musica Sacrában közzétett rövid megjegyzésben kifejezi vágyát, bárcsak komponálna Liszt vallásos tárgyú operát is.

felvettem az augusztus 5-i zenei ünnepség műsorába, és remélem, hogy mély benyomást fog kelteni.[20]

Az egyesület ügyét újra Méltóságod lelkére kötve, és kérve, hogy jószándékom okán korábbi ügyetlenségeimet elfeledje, maradok a legmélyebb tisztelettel

Méltóságodnak sok köszönettel adósa,

Franz Witt

P.S. Palestrina *Tu es Petrus* miséje nemsokára kijön a nyomdából.

5. Liszt1869.07.12

Liszt Ferenc levele Franz Xaver Witthez

Kegyelmes Uram és Barátom,

Kötelességemnek érzem Ön iránti hálámat gyakorlatban is kifejezni, és támogatni az Ön nagyérdemű törekvéseit az egyházzenével kapcsolatban.

A Cecília Egyesülettől több hiteles eredményt várok, mint amennyit máshol elértek. „Harcok és akadályok" azért vannak, hogy helytálljunk és felülkerekedjünk rajtuk.

„Haec est victoria quae vincit mundum, fides nostra"[21] –

Haberl úrral megbeszéltük a dolgok itteni menetét, amely

[2]

megfelelően elő van készítve. Haberl folyamatosan és részletesen fogja Önt tájékoztatni, és remélhetőleg hamarosan megérkezik Őszentsége meghatározó jóváhagyása.[22] Csak ezután következhet a müncheni folyamodvány; egyébként magunkra vonnánk Nagy Frigyes elmarasztalását József császárral szemben, mivel: „mertük a második lépést az első előtt megtenni...".

Hogy müncheni közbenjárásom hatékonynak bizonyul-e, az majd kiderül. Eddig még nem részesültem abban a megtiszteltetésben, hogy Őfelségét személyesen megismerjem; ennek ellenére készen állok arra, hogy teljesítsem az Ön óhaját, és a király jóindulatát a Cecília Egyesület részére „in modo et tempore opportuno" kieszközöljem.[23]

[20] Az *Ave maris stella* kéziratát Liszt az áprilisi találkozás után küldhette el Wittnek, bizonyára Witt kérésére. A Bischöfliche Zentralbibliothekben Rp Mus. ms. 548 jelzeten található kéziratra Witt két megjegyzést írt: „személyesen Liszt által küldött partitúra" és „előadva 1869. május 14-én".

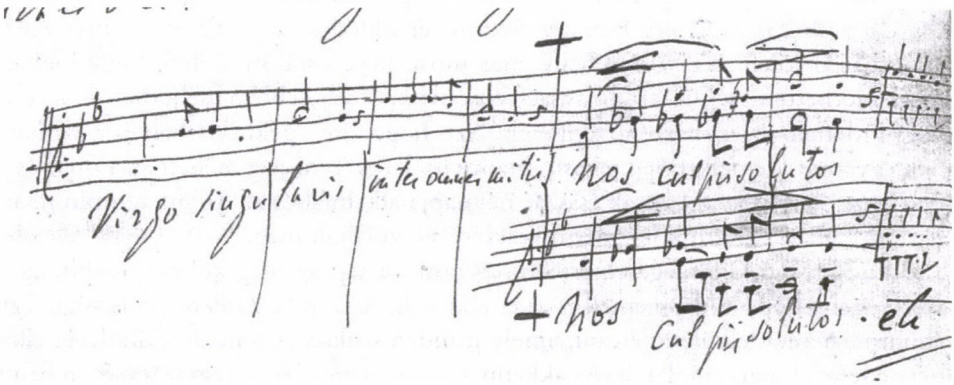
[21] Szentírási idézet, 1Jn5,4: „[Mert mindenki, aki Istentől való, legyőzi a világot.] És ez a győzelem – győzelem a világ fölött – a mi hitünk!"

[22] Liszt a Rómában tartózkodó Haberlt bemutatta a pápai jóváhagyás ügyében érintett bíborosoknak, akiket Haberl többször is felkeresett. Rómából 1869. augusztus 12-én kaptak választ: az egyházi jóváhagyás helyett csak egy dicsérő nyilatkozatot és apostoli áldást.

[23] Liszt 1866 óta levelezésben állt II. Lajos bajor királlyal, akitől 1866 áprilisában megkapta a Szent Mihály-rendet. Liszt ragaszkodott a helyes eljáráshoz, és mivel a pápai jóváhagyást nem

[3]

Az augusztus 5-i nagygyűlésen sajnos nem tudok jelen lenni; a programja gazdag, jelentős, az alkalomnak megfelelő; kellemesen meglep, hogy helyet kapott benne a kis *Ave maris stella.*[24] Kérem, engedje meg, hogy szerényen ajánljam ezt a prozódiai változatot:



Őszinte nagyrabecsüléssel és alázattal maradok Kegyelmed iránt
a legnagyobb hálával
F. Liszt

1869. július 12., Róma.

[4]

Elküldte Önnek a párizsi zeneműkiadó, E. Repos, a négy férfiszólamra írt halotti misémet? Nemsokára Kahnttól (Lipcse) fog kapni néhányat az újabb egyházi szerzeményeimből.[25]

---

sikerült megszerezni, valószínűleg nem írt a bajor királynak. II. Lajos 1869. augusztus 23-án keltezett rendelkezésében elzárkózott a védnökség elől, de küldött az egyesületnek 150 arany adományt.

[24] Az augusztus 5-i nagygyűlés programjában szerepelt délelőtt két mise, délután vesperás és litánia, este egyházzenei hangverseny. Ezen körülbelül 30 zenemű hangzott el, Victoria, Palestrina, Viadana, Gastoldi, del Mel, Lassus, Casciolini, Mettenleiter, Wesselach, Hoffmann, Greith és Witt szerzeményei. Liszt távolléte és a megfelelő zongorista hiánya bizonyára együtt eredményezték a tervezett zongoraművek kihagyását. Az *Ave maris stella* a második reggeli mise végén, a domonkos templomban hangzott el.

[25] Liszt kiadóit kérte meg műveinek továbbküldésére. Repos a Requiem már kinyomtatott kottáját küldte Wittnek, Kahnt a neki kiadás céljából leadott nyomdai kéziratról készített másolatot. Az 1871/1872 telén Kahnt kiadásában megjelent *Neun Kirchen-Chor-Gesänge* című gyűjteményről van szó.

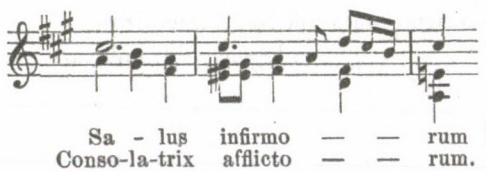
6. FLB II. Nr. 97.[26]

Liszt Ferenc levele Franz Xaver Witthez [1869 vége felé]

Mélyen tisztelt Uram és Barátom,

Még mielőtt az a megtiszteltetés ért volna, hogy személyesen megismerhettem, az Ön *Lorettói Litániájának* kézirata őszinte érdeklődést és vallásos együttrezgést váltott ki belőlem. Ez az első benyomás most megerősödött azáltal, hogy jobban megismerhettem az Ön tartalmas szerzeményeit, és teljesebben méltathatom az Ön nagy érdemeit az egyházzene területén. Azt, hogy Ön a példaadásban és a tanításban egyaránt kiemelkedően teljesít, bizonyítják egyéb művei mellett az a mise és a *Te Deum,* amelyek az osztrák császár névnapja alkalmából az Anima templomban tisztelt Haberl barátunk hozzáértő vezetésével szólaltak meg.[27]

Mindkét mű különlegesen értékes, és ami manapság még különlegesebb, egyszerre szentelték a művészetnek és az egyháznak. A *Lorettói Litániában* is végig egy áhítatos, nemes lelkületet érezni, amely minden szükséges zenei beszűkültség ellenére édesen árasztja jó illatát. Az akklamációk általános jellege egységes; ezen belül viszont a dallamvonalak nagyon finoman rajzoltak. Különösen megérintett:



Hálásan köszönöm az ajánlást, mélyen tisztelt barátom; ez jogos és örömteli büszkeséggel tölt el, ami bizonyára riasztó az Ön túlzott szerénységének.

Jövő nyáron ismét eljövök néhány napra Önhöz, átutazóban Szegzárd [sic] (Magyarország) felé, ahol a templomszentelés alkalmával a *Férfikari misémet* (2. javított kiadás, amely most jelent meg Reposnál Párizsban) fogják előadni. Néhány hónappal tervezett látogatásom után bizonyára megérkezik végre (Haberl által) a jó hír a Cecília Egyesületről, amelyhez továbbra is a legmélyebb meggyőződéssel ragaszkodom – akárcsak mélyen tisztelt Elnökéhez.[28]

[Vége hiányzik][29]

[26] Nyomtatásban megjelent levél, lásd a 4. lábjegyzetet.

[27] A két művet Haberl 1869. október 4-én, Szent Ferenc ünnepén vezényelte.

[28] Witt nem elégedett meg a pápai buzdítással, hanem újabb beadvánnyal fordult a Szentszékhez. Liszt maga is közbenjárt az egyesület érdekében, igyekezett „megpuhítani" Antonelli és Di Pietro bíborosokat, akiknek aztán bemutatta Haberlt.

[29] A La Mara által közölt hét Liszt-levél közül öt Anton Walter Witt-életrajzából származik, ahol keltezés és aláírás nélkül, az egyik pedig címzés nélkül szerepel. Tartalmuk alapján lehetett megbecsülni keltezésüket.

7. BFL III. Nr. 71.
Franz Waver Witt levele Liszt Ferenchez
1870.02.02

Méltóságos Uram!
Mélyen tisztelt Mester!

Mekkora örömmel olvastam utóbbi, számomra oly megtisztelő levelét! Nemcsak önmagamért, a magam dicsőségéért örülök! Amikor valaki teljes lelki békéjét, minden erejét, igazából egész életét egy jó, de támadott ügy szolgálatába helyezte, jogosan örül minden rokonszenvnek, amellyel ez az ügy találkozik. És bár egy régi teológiai professzorom nemrég azt mondta, jobban szolgáltam volna saját érdekeimet, ha egykori tanácsát követve egyetemi tanárnak képeztettem volna ki magam, a legkevésbé sem bánom, hogy hűséges maradtam a Musicához.

A Haberl úr által küldött *Pater noster* és *Ave Maria,* amelyekért nem lehetek elég hálás, a „Lapjaim" második zenei mellékletében (a 3. számhoz) fognak megjelenni, és Pustet úr 100 különnyomatot fog Méltóságodnak rendelkezésére bocsátani.[30]

Magukat a Lapokat nem küldtem tovább, mert az újságok azt a hírt közölték, hogy Méltóságod december közepén Párizsba utazott. Azon gondolkodom, hogy Feketevasárnapra Rómába megyek, bár a dolog még nincs eldöntve.[31]

És most egy újabb kéréssel állok elő, mert tudom, hogy Önnek, Monsignore, az irgalmasságot gyakorolni második természetévé vált. Louis Spohr egyik unokahúga, az itteni Schmitz professzor felesége, szeretne egy megfelelő minőségű szalonzongorát Bechsteintől, jutányos áron, mivel anyagi helyzete nem túl jó. Ebben kellene segítenem, de nem tudok, mivel Bechstein úr előtt az én szavamnak nincs súlya. Ezért merek az ön jó szívétől néhány Bechstein úrhoz intézett sort kérni ebben az ügyben.

A Cecília Egyesület ügyében Haberl úr bizonyára tanácskozni fog Méltóságoddal a lépésekről, amelyeket tenni szándékozik.

Nagyon jól vagyok. Minden vasárnap és ünnepnap prédikálok, örömmel és élvezettel végzem lelkipásztori teendőimet, de a vágyott müncheni udvari prédikátori állást nem tudtam megszerezni.

[30] A *Pater noster* és *Ave Maria* valóban megjelentek a Fliegende Blätter 1870-es évfolyamának 3. számához tartozó zenei mellékletben. Figyelemre méltó Witt hangsúlyos hálanyilvánítása, amely arra utal, hogy Liszt az ő kérésére komponálta ezeket a darabokat.

[31] Mivel a Szentszék vonakodott Witt egyesületét nemzetközi szervezetként elismerni, Haberlnek azt tanácsolták, hogy országos egyesületként kérjék a jóváhagyást. Witt Rómába utazott és személyesen keresett fel 29 német püspököt, akik a zsinat munkálatai miatt ott tartózkodtak. Többségük támogatását megszerezve *Általános Német Cecília-egyesület* néven a német nyelvű országokra kiterjedő egyesületként kérte, és 1870. december 16-án meg is kapta a pápai jóváhagyást. A „német nyelvű országok" fogalom az Osztrák–Magyar Monarchiára is vonatkozott. Már az 1868-as bambergi alapító gyűlésen is részt vett magyar egyházzenész: Zsasskovszky Endre, az egri székesegyház orgonistája.

Múlhatatlan tisztelettel, etc.
a legmélyebb hálára kötelezett
Franz Witt, plébános

8. Liszt1871.05.20
Liszt Ferenc levele Franz Xaver Witthez

Kegyelmes Uram és Barátom,

A *Tantum ergoban* elkövetett mulasztási vétkemet nehéz elnézni. Itt mellékelem a javítást és a darab férfikari változatát; ha újra kifelejtettem volna valamit, akkor kérem az újabb javítást és „indulgentiam, absolutionem et remissionem".[32]

Az *O salutarist* illetően úgy gondoltam, hogy csak fiúk vagy lányok énekeljék. Ha azonban Ön úgy találja, hogy a férfihangok illenének hozzá, akkor az Ön jóindulatára bízom az átirat elkészítését. Ebben az esetben talán meg kellene erősíteni az orgonaszólamot.[33]

Június végéig itt maradok, és azt tervezem, hogy július végére Rómába megyek.

[2]

Ha egy módom van rá, eljövök a Cecília Egyesület nagygyűlésére, mert szeretném személyesen bizonyítani tényleges részvételemet az Ön oly nagyérdemű és üdvös törekvéseiben az egyházzene ügyeiben.

Kiváló tisztelettel marad az Ön iránt mindig
hűséges és alázatos
F. Liszt.
Weimar 1871. május 20.

Hálás köszönet az ön igen tanulságos és kiválóan szerkesztett brosúrájáért *A katolikus egyházi zene vezényléséről.*[34]

[32] Az *Ave Maria* és *Pater noster* után Liszt két további kórusművet komponált, bizonyára ugyancsak Witt kérésére. Az ismert szöveg valószínűleg nem volt előtte, így történhetett, hogy a *Tantum ergo* második szakaszánál a hat sorból a 3-4. sorokat kifelejtette. A hibát Pustet vette észre, aki a kézirat szélére írva üzent Wittnek, hogy Liszttel javíttassa ki a kottát. Az Rp Mus. ms. 988 jelzeten őrzött kéziratot Liszt Wittnek ajánlotta. A férfikari változat az Rp Mus. ms. 989. jelzetű kéziraton található. A latin szavak a bűnbocsánat fokozatait jelölik.

[33] Az, hogy szerzeménye átdolgozását Wittre bízta, arra utal, hogy Liszt nem tulajdonított túl nagy fontosságot a kérdésnek. A két kis darab még a nyári nagygyűlés előtt megjelent a *Fliegende Blätter* 6 (1871) évfolyamának 5. számához tartozó 3. zenei mellékletben.

[34] Wittnek az egyházi zene vezényléséről írt brosúrája, *Ueber das Dirigiren katholischer Kirchenmusik nebst Bemerkungen über den Gesangsunterricht [...],* (Regensburg, New York & Cincinnati: Pustet, 1870) hiánypótló segédanyagként készült az egyházkarnagyok számára. A brosúra részben alapvető kérdéseket tárgyal, mint a karnagy és a kórus elhelyezése, a próbák tartása, de foglalkozik a tempo és dinamika választásának bonyolultabb kérdéseivel és a régi hangnemek bemutatásával is.

9. Liszt1871.08.18
Liszt Ferenc levele Franz Xaver Witthez

Kegyelmes Uram és mélyen tisztelt Barátom,

Kedves meghívása által abban a megtiszteltetésben lesz részem, hogy részt vehetek a Cecília Egyesület harmadik nagygyűlésén Eichstättben szeptember 31-én.

Megkérhetném arra, hogy most azonnal küldjön néhány példányt a *Fliegende Blätter* hatodik számából, amelyben szerepel az eichstätti nagygyűlés programja?

Fogadja, mélyen tisztelt Barátom, az Ön iránti mély megbecsülés kinyilvánítását, amelyben szüntelenül kitart,

őszinte alázattal
F. Liszt

Weimar, 1871. augusztus 18.

10. Liszt1871.08.20
Liszt Ferenc levele Franz Xaver Witthez

Kegyelmes Uram és mélyen tisztelt Barátom,

Kérem, tegye Őkegyelmessége, a püspök úr lábaihoz legalázatosabb hálámat. Remélem, lehetőségem lesz igen jóságos meghívásának úgy tenni eleget, hogy ne tűnjek szerénytelennek.[35]

A szeptember 3-tól 6-ig szervezett hangversenyek műsora rendkívül komoly és érdekes. Különösen örül hogy az Ön műveiből többet is hallhat[36]

az Ön iránt mély, tiszteletteljes
alázattal viseltető
F. Liszt

Weimar, 1871. augusztus 20.

Eichstättbe való érkezésemet szeptember 2-án táviratban fogom jelezni.

[35] Witt kieszközölte Liszt számára az eichstätti püspök személyes meghívását. A *Fliegende Blätter* 1871. évfolyamának 9. számához csatolt mellékletben, a nagygyűlésről szóló beszámolóban Liszt neve a díszvendégeknél a két jelenlevő püspök neve után szerepel.

[36] A nagygyűlés folyamán több nagyszabású Witt-mű hangzott el: *Missa* Op. 19 (6 szólamra); *Missa cantata pro defunctis* (5 szólamra); *Litanei* Op. 20 (5 szólamra); *Te Deum* Op. 10 (8 szólamra 4 harsonával); két lamentáció faux-bourdonban (4-5 szólamra); *Sacerdotes ejus* Op. 18. (motetta 8 szólamra). Liszt művei, *Ave Maria* és *Tantum ergo* a nagygyűlés utolsó napján tartott templomi hangverseny nyitódarabjai voltak.

11. Liszt1871.09.19
Levél Franz Xaver Witthez

Mélyen tisztelt Barátom,

Kérem, használja a mellékelt levelet tetszése szerint. Szívesen hozzáírtam volna még többet is, de attól tartottam, hogy túlzásba viszem…

Ha megfelelőnek találja a közzétételre, legyen olyan kedves, küldjön Kahntnak egy másolatot (a *Neue Zeitschrift* számára), és vele együtt az Ön tanulmányát az oberammergaui passió játékokról, amelyet Eichstättben nem kaptam meg, és így nem tudtam elküldeni Lipcsébe. Holnap

[2]

értesítem Kahntot, hogy amint kézhez kapta Öntől egyszerű köszönő soraimat a Cecília Egyesület elnökéhez és az oberammergaui tanulmányt, azonnal tegye közzé őket a *Neue Zeitschriftben.*

Emellett kérem, engedje meg, hogy ajánljam az Eichstättben már javasolt egyházzenei katalógus kidolgozását és kiadását. A *Musica divina* kiemelkedőbb régi műveit (misék, graduálék, offertóriumok és vesperások etc.) az egyházi év szerint kellene beosztani és jegyzékbe venni; ezt követően az újabb műveket (hangszerkíséret nélkül), hogy eleget tegyünk a tanításnak, amely így szól: „omnis scriba dictur

[3]

in regno coelorum similis est homini patrifamilias, qui profert de thesauro suo nova et vetera."[37]

Egy ilyen katalógus üdvös vezérfonal lenne a jó szándékú egyházi karnagyoknak, és a zenei egyesületekre általában jó hatással lehetne.

Elképzelésem szerint célszerű lenne minden mű elejéről néhány ütemet kottával megadni; döntsön Ön erről; mindenképpen azt tanácsolnám, hogy a katalógust két kiadásban adják ki: először több számban a *Musica sacra* vagy a *Fliegende Blätter* hasábjain, később pedig brosúrában, mint *Cäcilien Vereinsgabe.*[38]

[4]

Mélyen tisztelt Barátom, kérem bocsássa meg csaknem erőszakos beavatkozáso-

[37] Szentírási idézet, Mt13,52: „Minden írástudó, aki jártas a mennyek országának tanításában, hasonlít a házigazdához, aki kincseiből újat és régit hoz elő".

[38] Liszt elképzelései az egyesületi katalógusról az ügy iránti őszinte érdeklődéséről és jó gyakorlati rálátásáról tanúskodnak. A *Vereinskatalog* kiadását valóban elkezdték 1871-ben, sajnos Liszt legtöbb javaslatát mellőzve: a katalógust ömlesztve állították össze, a művekhez nem közöltek kottaincipitet, a 16–17. századi műveket nem különítették el a 19. századi új szerzeményektől. Liszt egyetlen javaslatát vették figyelembe: a *Fliegende Blätter* mellékleteként, brosúrában kezdték kiadni, és később kötetben is megjelent.

mat olyan dolgokba, amelyekhez Ön ért a legjobban, és amelyekkel Ön foglalkozik a legtöbbet, – és fogadja legmélyebb tiszteletem és alázatom kinyilvánítását

F. Liszt

Róma, szeptember 19.
(Santa Francesca romana
Campo vaccino)

Október 22-ig itt maradok, november elsejétől a címem: Pest, Nádor utca.

12. FLB VIII. Nr. 199

Liszt Ferenc nyílt levele Franz Xaver Witthez[39]
[1871.09.19]

Nagyérdemű Elnök úr!

Az élmény, amelyet az Általános Német Cecília-egyesület harmadik nagygyűlése alkalmával Eichstättben tartott jelentős egyházzenei hangversenyek okoztak, nem múlékony és könnyen elfeledhető; ellenkezőleg: számíthatunk tartósan gyümölcsöző hatására.

Ez a négy nap alatt, szeptember 3-tól 7-ig, az Ön vezetése alatt az egyházzene egy igazán nagyszabású és felemelő ünnepet ült Isten dicsőségére és az istentisztelet felemelésére. Csodálatos, ahogyan Önnek sikerült olyan kevés külső eszközzel a régi és újabb mesterek oly nagyszámú művét megszólaltatni: 3 misét, 2 rekviemet és körülbelül 30 zsoltárt, himnuszt, motettát, litániát és lamentációt, mintaszerű, művészileg helyes, finoman árnyalt, és hitelesen egyházias módon előadni.

A legnagyobb elismerésnek Önnel és a dóm énekkarával szemben Őkegyelmessége az eichstätti püspök úr a Cecília Egyesület nyílt ülésén adott hangot, ahol a liturgia és a zene felemelő és bensőséges kapcsolatát is behatóan megvilágította. Az ő szavai örömteljesen visszhangoztak szíveinkben, amelyek őszinte tisztelettel és szeretettel fordulnak Ön felé.

Teremjenek hasznot mindenki számára az Ön kitartó, áldozatos, mértékkel és belátással véghezvitt törekvései, és tervei és előmunkálatai értelmében sikerüljön egy erre alkalmas nagyvárosban egy egyházzenei iskolát alapítani! „Tempus faciendi, Domine!"[40]

[39] Ezt a levelet Liszt az előbbi levél kíséretében küldte el Wittnek közzététel céljából. Witt csak a harmadik bekezdést hagyta ki, egyébként szóról szóra közölte a *Musica Sacra* 4 (1871) évfolyamának 91. oldalán. Az eredeti nincs meg, Witt talán Liszt tanácsára tovább küldte Kahnt zeneműkiadónak Lipcsébe.

[40] *„Uram, eljött a tettek ideje..."* – a 119/118. zsoltár 126. verse. Franz Xaver Haberl az 1874-es nagygyűlésen Lisztnek erre a felszólítására hivatkozva alapította meg a regensburgi egyházzenei iskolát. A ma főiskolaként működő intézmény Lisztet egyik alapítójának tartja.

Kérve, hogy ismételten tolmácsolja mély hálámat Püspök úr Őkegyelmességének az irántam való jóakaratáért, mély tisztelettel és alázattal jegyzem

F. Liszt.

Róma, 1871. szeptember

13. Liszt1871.12.14[41]

Liszt kezéből származó kiadatlan levélvázlat, Augusz Antal 1871. december 14-én Franz Xaver Witthez írt levelének (Augusz1871.12.14) melléklete.[42]

[recto:]

Bajország. A nagyérdemű / F. Witt úrnak / a Cecília Egyesület általános elöljárójának / etc. etc. / Stadtamhof / bei / Regensburg

[verso:]

A Proske kanonok által kiadott Musica divina / összes eddig megjelent kötete, emellett / kiegészítő kötetek (mint a *Tu es / Petrus* mise Palestrinától) etc. – / Partitúra, 3 rend szólamkottával. / Ezen kívül Liszt még kér több / misét és litániát, amelyeket Kegyelmed komponált. / A kották árát / azonnal / a kiadónak, Pustet Úrnak / kell megküldeni.

14. Liszt1872.01.17

Liszt levele Franz Xaver Witthez

Mélyen tisztelt Barátom,

Amennyire módomban állt, Bécsben halogatás nélkül intézkedtem a Cecília Egyesület ügyében.[43] Ez nem tartozik a Külügyminisztérium hatáskörébe; közben, az Ön kívánsága szerint, bátorkodtam értesíteni őexcellenciáját, Andrássy grófot az ügyről. Ezen kívül Unger miniszter úr jóságosan megígérte nekem, hogy az Ön folyamodványát kiemelten ajánlani fogja miniszter kollégáinak.

[41] Az itt következő levélvázlatot egy korábbi rendezés folyamán elválasztották a hozzá tartozó levéltől, ezért dátum nélkül, a Liszt-dokumentumok végén szerepel a Bischöfliche Zentralbibliothek katalógusában.

[42] Augusz Antal (1807–1878) Liszt legkedvesebb barátja és legfontosabb támogatója volt Magyarországon. 1866-ban tiszteletbeli elnöke lett a Budai Egyházi Zeneegyesületnek, amely előadásain Liszt többször is vezényelt. Ezt a levélvázlatot Liszt Augusz Antal számára vetette papírra, akit azzal bízott meg, hogy az ő nevében és az ő költségére a Budai Egyházi Zeneegyesület számára ceciliánus kottákat rendeljen. Augusz Antal buzgóságában leveléhez még a vázlatot is mellékelte.

[43] Witt 1872 januárjában a bécsi udvarhoz folyamodott, hogy az egyesület számára működési szabadságot és támogatást biztosítson. Nincs tudomásunk arról, hogy bármilyen eredményt elért volna ebben az ügyben.

Most Önön a sor, hogy előálljon; és ha szükség lenne még egy kis utósegítségre, kérem, írjon az én nevemben

[2]

őszintén Unger miniszter úrnak (aki komoly érdeklődést mutat a zene iránt). Megbízható és hozzáértő unokatestvérem, Eduard von Liszt (udvari tanácsos és fő államügyész) is kész Önnek bizonyságot adni a Cecília Egyesület iránti segítőkészségéről, tanácsadóként vagy közbenjáróként biztosan számíthat rá. A címe: Schottenhof, Stiege 5, – Wien.

Megkérhetem arra, hogy a *Fliegende Blätter für katholische Kirchenmusik* és a *Musica Sacra* újságokat rendszeresen – 1872. január elsejétől Húsvétig – Pestre küldje, és később Weimarba?

Augusz báró tegnapelőtt azt mondta, hogy a kért kottákból, *Musica divina* etc., eddig csak a jegyzék

[3]

érkezett meg, a partitúra és a szólamok még nem. Amint ezeket megkapjuk, a Budai Egyházi Zeneegyesület szorgalmasan fogja tanulmányozni őket.[44]

Hálás köszönet a *Beethoven-kantátával* kapcsolatos erőfeszítéseiért.[45]

Az előadás után legyen olyan kedves, adjon hírt

az Önt
nagyrabecsüléssel és hálával
tisztelő
F. Liszt-nek.

1872. Január 17. Pest

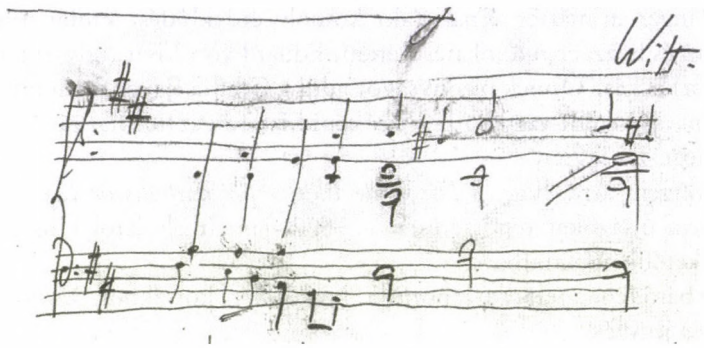
Pustet úrnak és a tisztelendő Mohr atyának, kérem, adja át legkedvesebb üdvözletemet.[46] Remélem, nemsokára sikerül nyerni egy negyedórát,

[44] A Budai Egyházi Zeneegylet első reneszánsz műsora 1872. március 19-én, Szent József ünnepén, a király névnapján hangzott el a Budavári Nagyboldogasszony- („Mátyás-") templomban, Liszt vezényletével. Hassler miséjét adták elő, a graduale – Palestrina: *O bone Jesu* – és az offertórium – Bernabei: *Salve Regina* – kottája alig hat nappal az előadás előtt érkezett meg Regensburgból.

[45] A regensburgiak Beethoven születésének 100. évforulóját 1872. március 9-én ünnepelték. Az ünnepség műsora a következő volt: 1. Du Moulin: *Beethoven-Festvorspiel* 2. Beethoven: *5. Szimfónia* (karmester: du Moulin) 3. Beethoven: *Missa Solemnis,* Gloria (karmester: Witt, közreműködik 200 énekes) 4. Beethoven: *Fidelio,* Leonóra áriája (énekel: Frau Doktor Stör) 5. Beethoven: *5. Zongoraverseny* (szólista: du Moulin, karmester: Blank) 6. Beethoven: *An die ferne Geliebte* (énekel: Vogel, a müncheni udvari opera szólistája). Witt elérte, hogy a Du Moulin által szervezett hangverseny záró száma Liszt *Beeethoven-kantátája* legyen, amelyet maga tanított be és vezényelt a 200 énekesnek. *Regensburger Morgenblatt* XXV. évf. 59 szám (1872. március 13.), 213.

[46] Joseph Mohr (1834–1892) jezsuita szerzetes, a 19. század egyik legjelentősebb himnológusa. Több kiadványát egyházmegyei énekeskönyvként használták Németország területén: *Manuale Cantorum, Cantate* (42 kiadás), *Cäcilia* (33 kiadás).

[4]
hogy Mohr atya szeretetteljes újévi levelét megválaszoljam.
Egyelőre mondja meg neki, hogy a „beálló disszonancia":



az én fülemnek kellemesen szól, és jómagam az ilyen „váltóhangokat" egyszerre tartom kellemesnek és jogosnak.

[Witt sajátkezű bejegyzése a levélben:]
P. P. Bátorkodom hozzátenni, hogy a hely nekem is tetszik. Csakhogy én E-t szeretnék (D helyett). Witt

15. FLB II. Nr. 123.
Liszt Ferenc levele Franz Xaver Witthez
1873.01.20

Mélyen tisztelt Barátom,

Újévre elküldtem önnek a Palestrina-féle *Stabat Mater* egy másolatát, amely „Richard Wagner átdolgozása előadás céljára". A kéziratban található pontatlanságokat és hibákat gondosan kijavítottan, mert egy ilyen mesteri és mintaszerű átdolgozásban minden jóta fontos.[47] Wagner a kéziratát 18 évvel ezelőtt Zürichben adta nekem, és azóta elfelejtette, hol van. A kézirat nagyon kívánatos kiadásával kapcsolatban semmiképp sem vagyok illetékes rendelkezni, és arra kérem, erről először Wagnerrel beszéljen. Ha Wagner esetleg igényt tartana még régi kéziratára (amelynek papírja eléggé megsárgult), szívesen rendelkezésére bocsátom.
[vége hiányzik]

[47] *ióta* vagy *jóta* = a görög ábécé kilencedik betűje, az i betű. A Szentírásban a nagy fontosságú, mellőzhetetlen apróság szimbóluma. *„Mert bizony mondom néktek, míg az ég és a föld elmúlik, a törvényből egy jóta vagy egyetlen pontocska el nem múlik, amíg minden be nem teljesedik."* (Máté 5,18)

16. Liszt1873.02.14
Liszt Ferenc levele Franz Xaver Witthez

Mélyen tisztelt Barátom,

Wagner hozzájárulásával a *Stabat* kiadása az Ön kívánsága szerint fog megtörténni. Intézkedéseit az egyharmados rendelkezési bizonylattal és Fritzsch zeneműkiadójával kapcsolatban megfelelőnek és célszerűnek tartom.

Különösen örülök az Ön kedves szándékának, hogy az *Impropériákat* kiváló régi barátomnak, Augusznak ajánlja. Mostani címe egyszerűen hangzik: Báró Augusz Antal, a királyi magyar Szent István Rend és a pápai Krisztus Rend lovagja, a Budai Egyházi Zeneegyesület elnöke.

[2]

Regensburgi megbeszélésünk értelmében nagyon fontos nekem, hogy Önt, kedves barátom, Budapestnek megnyerjem (Budapest most a hivatalos neve Magyarország királyi székhelyének és fővárosának). Erre most nyílik egy megfelelő lehetőség, és remélem, jövő nyáron részletes és kellemes beszámolót tarthatok Önnek.[48]

Bécsben egyelőre nem tudok további segítséget nyújtani, csak ismételten ajánlani tudom, hogy erősítse meg a kapcsolatot a három személlyel, akiket már megjelöltem – unokatestvéremmel, Eduarddal, Unger miniszterrel és Zellnerrel. A sajtó korifeusai közt vannak a legközelebbi képviselőik: Dr. Ambros, Schelle, Laurencin gróf.

[3]

Kétlem, hogy Herbeck a Burg Capelle[49] fölött a szokásos feladatokon kívül másként is rendelkezni tudna. Egyébként is oly mértékben igénybe veszik a színházigazgatói ügyletei, hogy nem marad ideje más törekvések iránt érdeklődni. Véleményem szerint igen különös bakot lőne (elnézést a népi kifejezésért), ha azt várná el Herbecktől, hogy engedélyt adjon Önnek megmutatni, miként kell az ő személyzetével egy misét jobban vezényelni, mint ahogyan azt az udvari karmester úr szokta.

Kézenfekvőbb lenne a (ha nem tévedek, Rudolf Weinwurm által vezetett) Wiener Sing Akademie, vagy a Gesellschaft der Musikfreunde koncertjein fellépő énekkar közreműködését megszerezni, ez utóbbiról Zellner általános titkár úr

[48] Liszt Wittet a megalapítandó budapesti Zeneakadémián az egyházzenei tanszak vezetőjének és karnagyának szánta. 1871. december 8-án a Parlament pénzhiány miatt elhalasztotta a Zeneakadémia megalapításának ügyét, így amikor Liszt 1872 októberében Regensburgban járt, az ügy még állt. 1873. február 8-án, alig hat nappal Liszt levelének a keltezése előtt a Parlament megszavazta a Zeneakadémia költségvetését.

[49] *Burg Capelle* (helyesen *Hofmusikkapelle*) = a bécsi udvari zene- és énekkar. A hivatalos jóváhagyás megszerzésében elakadt Witt a jelek szerint olyan egyházzenei karvezetési kurzust készült tartani Bécsben, amilyet előző őszön Sankt Gallenben tartott nagy sikerrel (olyan sokan jelentkeztek, hogy háromszor tartotta meg a hat napos kurzust), és ehhez egy énekkarra volt szüksége.

[4]

tudja a legjobban tájékoztatni.
Kiváló tisztelettel
az Ön iránt
szívélyesen hálás és alázatos
F. Liszt
Pest, 1873. február 14.

Az Ön *F-dúr miséje* szombaton, március 19-én másodszor fog megszólalni Budán.[50]
Következő levelében kérem, adja meg pontos címét.

17. Liszt1873.05.01.
Liszt Ferenc levele Franz Xaver Witthez

Mélyen tisztelt Barátom,

A *Germánia* hírének nagyobb jelentőséget tulajdonítani fölöslegesnek tűnik. Az újságok ugyan jogosultak arra, hogy nap mint nap, mindenfélét közzétegyenek, de csak az idő rendelkezik a joggal, hogy az igazat a hamistól megkülönböztesse.
A magam részéről egyszerűen megmaradok a komoly vágynál, amelyet Önnek utóbb a megfelelő helyen világosan kifejtettem:

[2]

hogy Franz Wittet megnyerjem a magyarországi egyházzene támogatására és dicsőségére. Ehhez szükséges:
1° Hogy Ön ne utasítsa el ezt a kívánságot;
2° Hogy Magyarországon Önt, mint tiszteletreméltó papot és kiváló képességű zenészt, zeneszerzőt, karmestert, és a komoly egyházzene vezérét, megfelelő elismerésben részesítsék.
Legyen hát a *Germánia* jóslata helytálló –

[2]

a kanonoki címmel kapcsolatban, ahol sem „keresésről" sem „megszerzésről" nem lehet szó, mert Istennek hála, gonosz és rosszindulatú vádakkal szemben mindketten lelkiismeretünk szilárd talaján állunk és cselekszünk.[51]

[50] 1873. március 19-én a Budai Egyházi Zeneegyesület Liszt Ferenc pálcája alatt adta elő Witt F-dúr, *Missa in honorem Sanctae Luciae* Op. 11 miséjét. A korábbi előadás 1873. január 26-án volt Matteo Salvi vezényletével.

[51] A *Germania. Zeitung für das deutsche Volk* című berlini újságban 1873. április 6-án ez a furcsa hír jelent meg: „A *Fliegende Blätter für Kirchenmusik* elnöke és szerkesztője, Franz Witt stadtamhofi plébános, barátja, Liszt közbenjárására kanonoki állást fog kapni Esztergomban". A hír kitalálója

Júliusban tervezem, hogy újra meglátogatom Önt, nagytiszteletű Barátom, hogy a magyar helyzet állását tisztázzam.[52]

Mély tisztelettel és hűséges
alázattal
F. Liszt
1873. május 1., Weimar.

18. Liszt1873.07.25
Liszt Ferenc távirata Franz Xaver Wittnek

NÉMET–OSZTRÁK TÁVIRATI EGYESÜLET
Nr. 129. Királyi Bajor Táviróállomás Stadtamhof
1873. VII. 25
Stadtamhof Weimarból

TÁVIRAT
Kegyelmes Franz Witt úrnak,
a Cecília Egyesület elnökének
Stadtamhof bei Regensburg

Útiterveim megváltoztak. Holnap délután Bayreuth-ban vagyok, és ott maradok augusztus 1-ig. Ha nem érzi kényelmetlennek, kérem, látogasson meg Bayreuth-ban. Liszt.[53]

19. FLB II. Nr. 143.
Liszt Ferenc levele Franz Xaver Witthez [1874 eleje]

[a megszólítás hiányzik]

Nagy érdeklődéssel várom az Ön tervének megvalósulását, hogy egy katolikus egyházzenei iskolát alapítson. Az Ön sok és jelentős érdeme mint zeneszerző,

---

– aki bizonyára „hallott valamit" Witt esetleges Magyarországra költözéséről – egyébként tényleg „a jövőbe látott": 1879-ben Liszt albanói kanonoki címet kapott, 1880-ban pedig Wittet kinevezték palestrinai kanonokká.

[52] 1873. március 26-án Trefort Ágoston oktatásügyi miniszter bizottságot hozott létre az alapítandó Zeneakadémia felépítésének megtervezésére. A bizottság április 24-én benyújtotta elkészült tervezetét a minisztériumnak.

[53] Liszt váratlan meghívást kapott Cosima lányától a Wagner-operaház bokrétaünnepére. Mivel előzőleg súlyosan megbántotta lányát, most igyekezett a kedvében járni. Cosima naplójából tudjuk, hogy Liszt július 26-tól augusztus 5-ig volt Bayreuthban.

karmester, tanár, és a Cecília-egyesület támogatója és elnöke, Önt teszik elsősorban alkalmassá, hogy megszervezze és vezesse ezt a nagy jelentőségű iskolát.[54]

Azt kívánom, hogy hazám, Magyarország jó példával járjon elől, és Önnek, mélyen tisztelt Barátom, egy méltó és befolyásos állást ajánljon az előző évben a Parlament által megszavazott zeneakadémián. Ezt a kívánságomat Őeminenciája a bíboros prímás, Őexcellenciája Haynald kalocsai érsek, és Őexcellenciája Trefort közoktatási miniszter jóindulattal elfogadta. Különböző politikai körülmények hátráltatják a pesti zeneakadémia megalapítását; ennek ellenére az ügy egyáltalán nem állt le, és én nem mondok le a reményről, hogy továbbra is igényt tarthassak az Ön erőteljes támogatására az egyházzene magyarországi tanítását és gyakorlatát illetően.

[vége hiányzik]

20. FLB II. Nr. 151.

[1874 nyara, Villa d'Este]

Kegyelmes Uram és Barátom,

Az Ön vezetésével Eichstättben megtartott komoly és épületes egyházzenei előadások emléke csak növeli sajnálatomat, amiért nem tehetek eleget az Ön meghívásának, hogy a Cecília Egyesület ötödik nagygyűlésén részt vegyek Regensburgban (augusztus 1–7).

Egy hosszadalmas munka itt tartóztat Pestre való visszatérésemig, 1875 januárjáig. Jövő nyáron viszont remélem, hogy meglátogathatom Önt és kiváló tanításban és példákban gazdagodhatom Önnél. Egyelőre különös megelégedéssel olvasom cikkeit a *Musica sacraban* és a *Fliegende Blätterben.* A „repülő" jelzőt [fliegend = repülő] a magasabb, angyali értelemben kell érteni; az utóbbi *O salutaris hostia*-ban tökéletesen mennyeien csendül fel a Musica angelorum,[55] amely az Ön egyházi műveit meghitten járja át.

[vége hiányzik]

[54] Witt egyre halogatta a már 1871 óta tervezett zeneiskola megalapítását. Egyre kevésbé győzte plébánosi teendői mellett az egyre növekvő egyesület szervezését és vezetését, ezért egy kevesebb munkával járó falusi plébániát kért és kapott. 1873. augusztus elsején leköltözött a Landshut melletti Schatzhofenbe, egy 300 lelkes faluba, hivatalos kinevezését szeptember 10-én kapta kézhez. Úgy tűnik, Liszt erről nem tudott.

[55] Musica angelorum = az angyalok zenéje (lat.)

21. Liszt1874.09.07[56]
Liszt Ferenc levele Franz Xaver Witthez

Mélyen tisztelt Barátom,

Sorai nagy örömet ígérnek számomra. Régi vágyam, hogy Önt itt lássam viszont, és bár sajnálatosnak kell tartanom az Ön rossz egészségi állapotát, amely erre az utazásra készteti, remélem, hogy hamarosan minden jobbra fordul.[57] Arra kérem, tehát, jöjjön minél hamarább, és maradjon minél tovább; a többi majd ki fog alakulni, és számomra igen kellemes lesz erről gondoskodni.

Ugyanezzel a postával írok Hohenlohe bíborosnak az ön kedves szándékáról,

[2]

hogy a Villa d'Este-ben társaságában részesítsen.[58] Egy ilyen értékes vendéget Őeminenciája bizonyára nagy örömmel fogad.[59]

Őszinte nagyrabecsüléssel és szeretetteljes alázattal várja Önt

a hűséges

F. Liszt

1874. szeptember 7.
(Villa d'Este-Tivoli)

Rómába való érkezését, kérem, néhány nappal korábban jelezze, mert nagyon szeretném már ott fogadni. Remélem, nem tétovázik sokáig, és együtt élvezhetjük a szép őszi napokat.

22. BFL III. Nr. 129.
Franz Xaver Witt levele Liszt Ferenchez
Regensburg, 1875. január 15.

Mélyen tisztelt Mester!

[56] A levélhez Liszt által címzett boríték is tartozik: *Austria / Dem hochwürdigen Herrn / Franz Witt, / Präsident des Cäcilien Verein, / etc. etc. etc. / Georgenberg / Tirol /bei Schwaz.* A címzést idegen kéz kijavította: *Mariabrunn Post Lohhof, Baiern.*

[57] Witt 1873 novemberében betegedett meg. Ezért nem tudott részt venni Liszt pesti jubileumi ünnepségén sem. Több mint fél évbe telt neki megszabadulni a torokgyulladástól, betegsége után mindenféle szövődménye keletkezett, reumás fájdalmak, szív- és idegbántalmak gyötörték élete végéig. Ezért tartózkodott a Mariabrunn nevű fürdőhelyen, és fogadta el Liszt meghívását egy hosszabb Tivoli pihenésre.

[58] A Villa d'Este Gustav Adolf Hohenlohe-Schillingsfürst herceg (1823–1896) tulajdona volt, aki Lisztnek megengedte, hogy tetszése szerint ott tartózkodjon. Az 1866-ban bíborossá kreált herceg sógora volt Liszt nevelt lányának, és jó barátja lett Lisztnek, aki az ő kezéből fogadta 1865-ben a négy alsóbb papi rendet.

[59] A bíboros támogatta Liszt meghívását, később Rómában is Witt segítségére sietett.

Hálásan köszönöm, hogy elküldte Amelli úr levelét.[60] Nem tudtam, hogy még Tivoliban van, mert az újságok egy pesti utazásról számoltak be. Mivel körülbelül február 9-ig Regensburgban leszek és nincs nálam az összes lap, egyelőre csak a nálam levőket küldöm el keresztkötésben.

Elsőként Felső-Ausztriában érdeklődtem egy kolostor iránt, amelybe esetleg beléphetnék. Már nem vagyok elég egészséges ahhoz, hogy mindig kétszeres és háromszoros terhet cipeljek. Bár a lelkigondozást minden elé helyezem, az erőmből már nem telik rá. Betegségem jelenleg nem tűnik súlyosnak, de krónikus.[61]

Sajátságos, hogy míg a világ (legalábbis a szaksajtó) minden lehetséges dicséretttel elhalmoz, hálás hazám nem talál számomra egy helyet, ahol pihenést és megélhetést kaphatok. Pustetnél 10 év alatt 12.000 forintot kerestem, és az egészet a nyomorúságos fizetésemhez toldottam, hogy az ügy érdekében ide-oda tudjak utazni.

Ha Méltóságod megfelelő alkalmat talál arra, hogy erről a bajor nagykövettel, Tauffkirchen gróffal beszéljen, az Ön nyomatékos tanúságának hatására ez az úr talán enyhíteni tudja a bajor hatóságok érthetetlen bizalmatlanságát az én erkölcsileg és politikailag is kifogástalan magatartásom és az egyesület iránt. Ugyanis újabban ismét kértem Őfelségét, hogy vállalja el a Cecília Egyesület védnökségét, de elutasító választ kaptam.[62]

Ha Ön is jónak látja, kérhetnék néhány ajánló sort valaki befolyásos emberhez Berlinben, aki hajlandó volna a porosz kultuszminiszternek ez ügyben egy feljegyzést személyesen előterjeszteni? A Fl[iegende] Bl[ätter] 1874, 88. oldalán találhatók szerint nagyon jóban vagyunk a porosz minisztériummal –, csakhogy az urak nagyon elfoglaltak, és szükségük van némi buzdításra.[63]

Megingathatatlan hűséggel és hálával elkötelezve

Dr. Witt, P[lé]b[ános]

[60] Guerrino Amelli (1848–1933) az olasz Cecília-mozgalom, az *Associazione Italiana di Santa Cecilia* alapítója és elnöke volt, aki Witthez hasonlóan az egyesület számára zenei újságot szerkesztett, ugyancsak *Musica Sacra* címmel.

[61] Witt számítása Schatzhofennel nem vált be, a szegény kis falu anyagilag lehetetlen helyzetbe hozta. Egészsége visszatarthatlanul tovább romlott. A kétségbeesett Witt arra gondolt, hogy Felsőausztria fenyőerdővel borított hegyei lábánál keres egy bencés kolostort, ahol, akár egy üdülőben, az egészsége helyreállhat; a jelek szerint ez nem sikerült. 1874 őszétől visszavonult a nyilvános szerepléstől, az egyesület elnöki tisztségét és a nagygyűlések zenei vezetését átadta Haberlnek. A két újság szerkesztését, és az ezzel járó egyesületi levelezés intézését azonban továbbra is végezte. Egészsége többé nem állt helyre.

[62] A Cecília-mozgalom kezdeti terjedése egybeesett a pápai állam megszűnésével, az első vatikáni zsinattal, és a körülötte keletkezett vallási-politikai feszültségekkel. Witt évekig nem tudta elhárítani a politikai gyanakvást a mozgalom és a saját személye iránt, az egyébként nagylelkű II. Lajos bizonyára ezért zárkózott el ismételten az egyesület és Witt személyének pártfogásától.

[63] Nem tudjuk, Liszt kinek a segítségét szerezte meg a berlini jóváhagyás ügyében. Walter tanúsága szerint Berlinből egy elismerő nyilatkozat érkezett, amely biztosította az egyesület szabad tevékenységét a túlnyomóan protestáns Poroszországban.

23. Liszt1875.01.20
Liszt Ferenc levele Franz Xaver Witthez

Mélyen tisztelt Barátom,

Nagyon sajnálom, hogy itteni találkozásunk meghiúsult.[64]

Kérem, értesítsen, hogy Felsőausztria melyik kolostorában fog tartózkodni.

Miért nem a dicsőséges történelmű, régi mártonhegyi kolostorban Magyarországon? Van ott egy gazdag könyvtár, ahol értékes egyházzenei anyagok is vannak. Az apát jóindulattal van irántam.[65]

Mély tisztelettel hívja egy budapesti látogatásra (február 10-től húsvétig)

Ön iránti mély alázattal

F. Liszt

1875. január 20., Villa d'Este.

[2]

P. S. Mellékelten Amelli egy másik írása.[66] Nem volt szerencsém személyesen megismerni, de ma üzenetet hagytam neki, hogy a mélyen tisztelt F. Witt barátomnak küldött levelei hamarabb célba érnek, ha F. Pustet címére küldi őket.

A berlini felvetésre Pesten vagy Regensburgban, szóban válaszolok.

24. Liszt1875.04.07
Liszt Ferenc levele Franz Xaver Witthez

Mélyen tisztelt Barátom,

Holnapután korán reggel érkezem Münchenbe, és ott maradok következő keddig, az Hôtel Marienbad-ban. Szerezze meg nekem azt az örömet, hogy meglátogat; több mindenről kell beszámolnom, amit sokkal jobban lehet elmondani, mint leírni.[67] Remélhetőleg tud ez alkalommal néhány napot Münchenben tölteni az

[64] Witt három hónapra kért távozási engedélyt püspökétől, hogy a Villa d'Esteben pihenjen, de Liszt egy Hohenlohe bíboroshoz írt levélből tudjuk, hogy a püspök ezt megtagadta.

[65] Liszt Ferenc a *Szent Erzsébet legendája* kapcsán került kapcsolatba Rimely Mihály pannonhalmi főapáttal és Czinár Maurus könyvtárossal, akiktől Szent Erzsébettel kapcsolatos magyar dallamokat kért. Abban reménykedett, ha Witt megismeri Magyarországot, kedvet kap arra, hogy ide költözzön.

[66] Amelli biblikusként, paleográfusként és liturgiatörténészként is tevékenykedett, de régi zenei kéziratok kiadásával is foglalkozott. A két írásból, amelyet Liszt elküldött Wittnek, az egyik bizonyára a *Sulla ristaurazione della Musica Sacra in Italia,* egy 28 oldalas brosúra, amely 1874-ben jelent meg Milánóban.

[67] Lisztet 1875. március 21-én kinevezték a Zeneakadémia elnökévé, a kinevezést április elején Trefort Ágoston miniszter személyesen adta át Lisztnek egy megbeszélésen, amelyen sürgette a Liszt által javasolt személyek jelentkezését a nekik felajánlott állásra.

Ön iránt mély tisztelettel és hálás alázattal viseltető
F. Liszt-tel.

Szerda, 1875. április 7., Bécs.

25. FLB II. Nr. 172 és VIII. Nr. 265.[68]
Liszt Ferenc levele Franz Xaver Witthez [1875. április második fele]

Mélyen tisztelt Barátom,

Rossz egészségi állapotát nagyon sajnálva és legutóbbi sorait őszintén megköszönve azt kérdem: Hogyan válaszolja meg Trefort miniszter írását? – Akarja a magyarországi egyházzenét ténylegesen segíteni? Valóra tudja váltani mély vágyamat?

Fölösleges szavaknak itt nincs helye; lépjünk a tettek mezejére, és adassék meg Magyarországnak az Ön nemes és gyümölcsöző munkálkodása. Egész biztosan talál itt tiszteletet, szeretetet és célravezető támogatást nagyérdemű szolgálatához.[69]

Egy szóval: jöjjön hozzánk, és dolgozzunk együtt Budapesten!

Mély tisztelettel és őszinte alázattal:
F. Liszt

26. Liszt1875.05.04
Liszt Ferenc levele Franz Xaver Witthez

Mélyen tisztelt Barátom,

Betegségének szomorúságát átragyogja közös munkálkodásunk Budapesten.

Áldott legyen az Úr!

Hálás köszönetem a Trefort miniszternek küldött válaszáért.[70]

Nyár végén – augusztusban vagy szeptemberben – megkeresi Schatzhofenben
mély tisztelettel és
hálás alázattal:
F. Liszt

[68] A levél La Mara kiadásában kétszer is szerepel, a II. kötetben abban a formában, ahogy Walter közölte, tévesen 1875. augusztus–szeptemberre datálva, a VIII. kötetben viszont helyesen datálva 1875. április második felére, a II. kötethez képest Liszt zárómondatával és aláírásával kiegészítve. Ez utóbbi levélváltozat egy Marie Hohenlohe birtokában levő „levelezőkönyvben" [Korrespondenzbuch] maradt fenn – Liszt ilyen könyvekben rögzítette igen szerteágazó levelezésének másolatait.

[69] Wittnek Liszt eredetileg évi 2500 forintos fizetést kért, de végül 3000 forintot szavaztak neki; ez igen megtisztelő összeg volt.

[70] Liszt örömteli felkiáltása és köszönete arra utal, hogy Witt pozitív választ adott. Az Országos Levéltárnak az a része, amelyben a minisztériumi iratok közt valószínűleg Witt válaszát is őrizték, sajnos megsemmisült a II. világháborúban.

1875. május 4. – Schloss Loo
Jövő héten ismét Weimarban.

27. Liszt1875.08.03
Liszt Ferenc levele Franz Xaver Witthez

Mélyen tisztelt Barátom,

Mikor látogathatom meg? Menjek Schatzhofenbe, vagy találkozzunk ismét Regensburgban? Nem lenne kedve egy kis kirándulást tenni Bayreuthba?[71]

Tegnapelőtt a legnagyobb lelkesedéssel elkezdődtek Wagner csodálatos *Nibelung Gyűrűjének* zenekari próbái,

[2]

és folytatódni fognak naponta kétszer egészen augusztus 15-ig. Egyet sem szeretnék elmulasztani, mert a mű és az egész dolog művészeti szempontból rettentően érdekes. Kérem, egyezzen bele abba, tisztelt Barátom, hogy Önt erre nyomatékosan meghívjam, és az útiköltségről a mellékelt száz márkával gondoskodjam,

tisztelettel és
hálás alázattal
F. Liszt

Bayreuth, 1875. augusztus 3.

[3]

Augusztus 17-én ismét Weimarban kell lennem. Szeptember közepén visszatérek a Villa d'Este-be; néhány nappal azelőtt megvárom Őeminenciáját, Hohenlohe bíborost Schillingsfürstben.

28. Liszt1877.03.07
Liszt Ferenc levele Franz Witthez

Mélyen tisztelt Barátom,

Nyomatékos ajánlására megpróbálok a lehetőségek szerint hasznára lenni Josef Böhm professzornak Bécsben.[72]

[71] Witt nagy tisztelője volt Wagnernak, 1872. szeptember 19-én meghallgatta Münchenben a Lohengrint.

[72] Joseph Böhm (1795–1876), virtuóz hegedűművész, tanár és karmester Budapesten született és 1819 óta a bécsi Konzervatórium hegedűtanára volt. Hatására igazi hegedűiskola alakult Bécsben olyan virtuóz tanítványokból, mint Hubay Jenő, Joseph Joachim, Heinrich Wilhelm Ernst stb.

Az itteni zeneakadémia ügyével ma nem akarom untatni: ettől függetlenül szilárdan reméljük, hogy engedi meghatározó, gyümölcsözően üdvös

[2]

munkálkodását az egyházzene ügyében, Magyarország javát szolgálni, és az Őexcellenciája Trefort miniszter által Önnek felajánlott állást nemsokára elfogadja.[73]

Őszinte nagyrabecsüléssel és
mindig hálás alázattal
F. Liszt

1877. március 7.
Budapest.

29. Liszt1878.10. 28
Liszt Ferenc levele Franz Xaver Witthez

Nagyságos Uram és Barátom,

Hohenlohe bíboros lakásában tegnap azt mondták, hogy Őeminenciája már ma Rómában lesz. Táviratoztam, – és íme, a válasz.[74]

Ma 4 és 7 között hódolattal teljes alázattal várja Önt
F. Liszt

Hétfő, október 28.[75]

A bécsi Szent Anna templom zenei egyesületéből 1878-ban megalapította a Bécsi Cecília Egyesületet, amelynek elnöke lett. 1877. március 18-án Bécsben dirigálta a *Missa choralis*t és *Pater noster*t Liszttől. *Wiener Blätter für katholische Kirchenmusik* címmel újságot alapított, amelyet maga szerkesztett. Liszt előfizetett az újságra és 100 arannyal támogatta Böhm gyűjtését egy Ambrosnak állítandó síremlék részére.

[73] Úgy tűnik, Liszt 1875 eleje óta nem értesült a Witt életében történt változásokról. Witt már 1875 elején kérte nyugdíjazását, a budapesti állást bizonyára csak biztosítékként fogadta el. 1875. október 23-án a nyugdíjazott Witt elhagyta Schatzhofent és Landshutba költözött a Loretto épületegyüttesbe. 41 éves volt. 54 éves korában bekövetkezett haláláig innen irányította újságjaival a német Cecília Egyesületet.

[74] A válasz, amelyre Liszt hivatkozik, egy távirat, amelyet Tivoliban adtak fel: *Commendatore Liszt/ Via Greci 43 Roma/Venga pure Witt domani martedi/Tanti saluti/Hohenlohe.* [Jöjjön tehát Witt holnap kedden/Üdvözlettel/Hohenlohe]. A távirat szintén a Proske gyűjteményben található, jelzete: Hohenlohe1878.10.28.

[75] 1878-ban október huszonnyolcadika hétfőre esett, ez megerősíti a feltételezést, hogy a távirat Liszt levelének melléklete volt, és a levél a távirattal egy napon íródott.

30. Liszt1878.11.02
Liszt Ferenc levele Franz Xaver Witthez

Nagyságos Uram és Barátom,

Legnagyobb sajnálatomra nem akadt tegnap megfelelő pillanat, hogy átadjam a mellékelt irást.

A következőkben magánkihallgatásra fog menni a Szentatyához. Hohenlohe bíboros, akivel tegnap este erről beszélgettem, készen áll arra, hogy közvetítsen az Ön számára ebben az ügyben.[76]

[2]

Látogassa meg a bíborost (Via Alessandrina, 7) ma délután 3 és 6 óra között.

Őszinte hódolattal és hűséges alázattal

F. Liszt

Szombat, '78. november 2.
5-től 7-ig itthon maradok.

31. Liszt1878.11.19
Olasz nyelvű távirat

TÁVIRAT
Rómába Tivoliból
Tisztelendő Wittnek
Anima vendégház
Róma

Sgambati a Via della Croce 2-ben lakik. Értesítettük az Ön látogatásáról. Péntek november 22-én Rómában lesz az Ön leghűségesebb szolgája

Liszt

33. Liszt1878.10-11
Egyik oldalán kézírást tartalmazó aláírt névjegykártya

[a névjegykártya rectóján nyomtatott felirat:]

F. Liszt

[76] A kihallgatásra 1878. november 18-án került sor. Witt az ekkor már számos nem német nyelvű országban is elterjedt egyesületet „pro Urbe et Orbe", azaz az egész világra kiterjedő egyesületként akarta elismertetni a pápával. Emellett egy világi rendet is szeretett volna alapítani, amelynek tagjai énekesek és karnagyokként szolgáltak volna az egyházban. Végül 1880-ban a németek templomában egy bentlakásos gyermekkart alapított, amelynek feladata volt mintául szolgálni Róma összes temploma számára.

[Liszt kézirása ugyanitt merőleges irányban]:
Holnap délelőtt / hírt kap / az Önt iránt / őszinte alázattal viseltető / F. Liszttől / F. Witt / Doktor úrnak[77]

Liszt Ferenc és a német Cecília mozgalom kapcsolatának újraértelmezése

Miután végigkövettük Liszt Ferenc és Franz Xaver Witt levelezését, érdemes összefoglalnunk a levelek tanulságát.

Ha tárgy szerint próbálnánk csoportosítani a leveleket, a levelezés első szakasza 1872 januárig tart, és két fontos esemény köré csoportosul: Liszt 1869-es regensburgi látogatása és az 1871-es eichstätti nagygyűlés köré. 1869 elején Liszt felajánlotta segítségét az egyesület pápai jóváhagyásának megszerzésével megbízott Haberlnek, aki már két éve Rómában a németek Sancta Maria dell'Anima titulust viselő templomában szolgált. Ezzel az önzetlen gesztussal – Liszt mindig mindenkinek segített, ha módja volt rá – jótevője lett az egyesületnek. Haberl rendszeresen beszámolt Wittnek Liszt segítségéről, és a hálás Witt viszonozni akarta ezt a segítséget. Valószínűleg ekkor fogalmazódott meg benne az elképzelés, hogy Lisztet hivatalosan is az egyesület védnökévé teszi. Liszt egyházi szerzői méltóságát és hírét erősíthette az, hogy egy egyházzenei mozgalmat támogat, és kölcsönösen, az egyesület rangját és jó hírét növelhette Liszt védnöksége.

Witt tehát először is Regensburgba hívta Lisztet, hogy személyesen is megismerje, és bemutassa neki a német cecilianizmus központját. Liszt érdeklődött a régi zene és a ceciliánusok tevékenysége iránt, így szívesen ment Regensburgba annak ellenére, hogy nagy kitérőt kellett tennie egy bécsi és egy pesti program között.

Nem tudjuk, 1869 áprilisában két nap alatt mi mindenről beszélt Witt és Liszt. Pustet, Liszt regensburgi vendéglátója, megjegyezte, hogy Witt igazi barátra tett szert Lisztben.

Miután kitért az 1869-es regensburgi találkozón való részvétel elől, 1871-ben Liszt rászánta magát, hogy személyesen részt vegyen a nagygyűlésen. Ebben szerepe volt annak, hogy Witt felkérte az eichstätti püspököt, ő hívja meg személyesen Lisztet. Witt nagy dobra verte Liszt részvételét: Liszt neve díszvendégként szerepelt rögtön a résztvevő püspökök neve után; amikor belépett a gyűlésterembe, Witt felállította a termet, és a gyűlés hosszasan megtapsolta; Liszt adakozott az egyesület javára, és ezzel pártoló tag lett. Minderről Witt hűségesen tudósított lapjaiban.

Az 1869 április utáni történések az eichstätti eseményeket készítették elő. Witt több zeneművet rendelt Liszttől, amelyeket Liszt igyekezett az egyesület irányelvei szerint komponálni, ezeket Witt megjelentette a Fliegende Blätter zenei mellékle-

[77] A névjegykártyára írt üzenet valószínűleg ugyanebből az 1878. október–november időszakból származik, amikor Liszt és Witt is Rómában tartózkodott.

teiben, illetve maga dirigálta a regensburgi és eichstätti nagygyűléseken. Végül az 1871-ben megindított Egyesületi Katalógusba (Vereinskatalog) felvette Liszt két további művét, az *O salutaris hostiat* és a *Missa choralist.* Ezek a gesztusok arra irányultak, hogy alátámasszák, Liszt egyetért az egyesület szándékaival és eszméivel, és teljes meggyőződéssel támogatja.

A Liszt–Witt levelezésben, de Liszt egyéb levelezésében sincs nyoma annak, hogy Lisztnek bármikor is szándékában állt volna egyesületi taggá, az egyesület zeneszerzőjévé válni, az egyesületet arra használni, hogy műveit terjessze. A négy kiadásra szánt darabot is igen valószínűen Witt felkérésére komponálta, erre utal Witt 1869. június 8-i levelében a nyomatékos köszönetnyilvánítás, és az, hogy Liszt nem komponált további darabokat az egyesület részére.

Levelezésük kezdetén Witt több művét elküldte Lisztnek, aki még később is rendelt Witt műveiből, és többet vezényelt is a Budai Egyházi Zeneegyesület és a Budapesti Liszt-Egylet élén. *Requiem*jének és vallásos kórusműveinek megküldésével Liszt viszonozta Witt gesztusát, maga is lehetőséget adott Wittnek megismerni legújabb műveit. Az, hogy már kiadott vagy kiadásra szerződött műveket küldött, alátámasztja, hogy ezzel a szándékkal, és nem a terjesztés szándékával küldte őket.

Tény, hogy Witt átadta Pustetnek Liszt kilenc motettájának kéziratát. Valószínű, hogy Wittben felmerült az elgondolás, hogy az egyesület nevében Pustettel adatja ki őket, de aztán elállt ettől, és inkább új darabokat komponáltatott Liszttel. Pustet 1871-ben egy Haberlnek írt levélben említi, hogy a Kahnttal való megegyezés értelmében Liszt kórusműveit Kahnt fogja kiadni. Az, hogy Liszt a kiadókra bízta a döntést, hogy melyikük adja ki a darabjait, erősíti a korábbi feltételezést, hogy nem volt érdekelt abban, hogy a ceciliánusok népszerűsítsék műveit.

Egykori élettársának, és élethossziglan megértő barátnőjének, Sayn-Wittgenstein hercegnének Liszt mindig nagy tisztelettel írt a ceciliánusokról, de a kívülálló szemszögéből, aki szolgálatot tesz egy jó ügynek, amelynek nem közvetlenül részese.[78]

Figyelemre méltó Liszt 1874. február 9-én írt bizalmas kijelentése saját zeneszerzői törekvéseiről:

> „Igen, kedves szent Carolyne, őszintén hívő és vallásos vagyok, és ilyen maradok az utolsó lélegzetemig. Ebből következően, higgye el, hogy nem keresek se érdemrendeket, se műveim előadását, se dicséreteket, kitüntetéseket és újságcikkeket, semelyik országban. Muzsikusként egyetlen célom volt és maradt, hogy gerelyemet a jövő határtalan terébe hajítsam – ahogyan egykor mondtuk Brendel újságában. Bárcsak jó acélból lenne ez a gerely és nem hullana vissza a földre – a többi egyáltalán nem érdekel!"[79]

Liszt tudatában volt a szakadékról, amely saját felfogása és a ceciliánusoké közt tátongott. A ceciliánusok a múlt zenéjét próbálták életre kelteni, míg Liszt Ferenc

[78] Lásd a függelékben Liszt nyilatkozatait a ceciliánusokról.
[79] FLB VII. Nr. 48, 57–58. (Lásd a 4. lábjegyzetet).

a jövő zenéjét komponálta, és a régi zene hangzásait egy új és úttörő zenei szövetbe igyekezett illeszteni. Ez két egymással nem összeegyeztethető álláspont.[80]

Úgy tűnik, Witt volt az, aki kompromisszumra törekedett. Lehet, hogy kezdetben, míg a mozgalom irányvonalai még képlékenynek mutatkoztak, bízott abban, hogy Liszt példája megtermékenyítheti a ceciliánusok felfogását a jó egyházzenéről, és Lisztet ceciliánus zeneszerzővé teheti. De Liszt muzsikájában mindig volt teátrális elem, erős érzelmek, váratlan hatások, ami összeegyeztethetetlen volt azzal az egyházzene-eszménnyel, amely a Cecília-mozgalmat életre hívta, és amelyet Witt újságjaiban terjesztett. Lehet, hogy Witt reménykedett abban, hogy a népszerűség kedvéért Liszt kompromisszumot köt önmagával, és vállalja a ceciliánus szerző szerepét. De Liszt a négy kis művön kívül nem komponált többet a ceciliánusok számára.

Az 1871 óta tartó, a zeneművek kiadása területén beállt „szünet" után meglepő, hogy 1884-ben Liszt váratlanul felkereste Pustet kiadót három egyházi kórusművével, amelyeket ingyen ajánlott kiadásra.[81] A művek már 1882-ben készen álltak, Liszt két évig hagyta őket heverni. Sajátságosan nem Wittnek küldte őket, hanem egyenesen Pustetnek. Talán sejtette, hogy el fogja utasítani őket, mivel igencsak különböztek a ceciliánusok szokványos kiadványaitól. Ezt a kései, váratlan és elszigetelt gesztust téves dolog összekötni a tizenhárom évvel korábbi eseményekkel. A kései kérés nem igazolja azt, hogy Liszt korábban is kérte volna művei kiadását, vagy számított volna rá. A levelezésben semmi se utal erre.

Ha a barátság elején Witt volt a kezdeményezőbb, hiszen céljai voltak Liszttel, 1873 és 1875 között Liszt vette át a kezdeményezést, azzal a tervvel, hogy Wittet kinevezteti a budapesti zeneakadémia egyházzenei tanszakának élére.

Liszt elképzelése kölcsönösen jónak ígérkezett: Witt képességeihez mért, rangos és jól megfizetett állást kapott volna, Budapest pedig Witt által virágzó ceciliánus központtá válhatott volna. De 1873-ban Witt nem rangos állást keresett, hanem visszavonulást, hogy idejét és fogyó erejét a mozgalomnak szentelhesse. A megbetegedett és utazni nem vágyó fiatalember mozgalma központja, Regensburg közelében akart maradni. Mivel papi feladatait minden más elé helyezte, kétséges, hogy bármikor is őszintén vágyott volna a pesti állásra. Úgy tűnik, Liszt nem ismerte és nem értette elég jól Wittet, Wittnek pedig nehezére esett kitérni Liszt önzetlen és megtisztelő, de számára nem megfelelő segítő szándéka elől.

Egy másik vádpont a ceciliánusok ellen az, hogy nem értették Liszt muzsikáját. Ehhez rögtön adódik a *Missa choralis* esete, amelyet Haberl 1871-ben lelkes szavakkal méltatott, majd 1890-ben hosszú bíráló cikk keretében törölt az egyesületi katalógusból. Ez igen szerencsétlen és szomorú eset, de nem feledkezhetünk meg

[80] Liszt egyházzenei ars poeticájáról bővebben lásd: Nicolas Dufetel, „La musique religieuse de Liszt à l'épreuve de la palingénésie de Ballanche: réforme ou régénération?" *Revue de musicologie* 95 (2009/2), 359–398.

[81] FLB VIII. Nr. 446, 415.

arról, hogy Haberl már 1871-ben is a liturgikus elfogadhatóság határára helyezte Liszt művét. Húsz év alatt a mozgalom felfogása konzervatív irányban erősödött, és Liszt miséje kívül került a határokon. Elutasító cikkében Haberl két idegen kritikára hivatkozott.[82]

Azzal a váddal, hogy nem értette és nem értékelte Liszt zenéjét, Wittet is illetik. Pedig ezt számos adat cáfolja. Egyrészt olvashattuk Witt lelkes kiejelentését *Szent Erzsébet legendájáról,* amely „új világot nyitott meg számára". Ugyancsak olvastunk Witt tervéről, hogy Liszt zongoraműveit is megszólaltatja a regensburgi nagygyűlésen. A tény, hogy Witt Liszt Beethoven-kantátáját sikerrel adta elő Rengesburgban 200 énekessel, nem ismert a zeneirodalomban, pedig szerepel a *Musica Sacrában,* és Walter is említi.

Witt egész élete folyamán hálás maradt az egyesületét támogató Lisztnek. Miután nyilvánosan megtette az egyesület pártfogójának, gondoskodott arról, hogy újságjaiban időnként tudósítson róla. A *Fliegende Blätter* és a *Musica Sacra* hasábjain 1866 és 1887 közt Witt közel 60 híradást közölt Lisztről.

Ezek többsége Liszt műveire vonatkozik. Witt cikkeiben Liszt 23 művéről találunk említést: a művek előadásának meghirdetését, hangversenykrónikát, a művek többnyire rövid, egy-két mondatos, de néha nagyobb lélegzetű ismertetését is. Néhány Witt saját írása, a legtöbb azonban a jelentősebb német nyelvű zenei újságok, *Neue Zeitschrift für Musik, Echo, Musikalisches Wochenblatt, Neue Berliner Musikzeitung* cikkeinek átvétele, néhány Witt által hozzáfűzött megjegyzéssel.[83] Ezen kívül Witt 18 életrajzi híradást és cikket is közölt Lisztről, amelyek fényt vetnek személyiségére, életvitelére, bemutatják és közelebb hozzák a rokonszenves és szerethető Liszt Ferencet. A Lisztről közölt cikkek nem egyformán találóak és értékesek; a leterhelt Witt leginkább akkor írt Lisztről, ha valami készen a kezébe akadt, és ez az anyag eléggé heterogén volt. De néhány kommentárjából, amelyeket az idézett cikkekhez fűzött, meggyőződhetünk arról, hogy nem volt kétsége Liszt művészetének értékéről, pontosan tudta, mitől jó Liszt zenéje.

Witt olvasóinak száma rohamosan növekedett, az 1870-es évek végén lapjait 20 országban több mint 20.000-en olvasták. Witt nem maradt adósa a jótevő Lisztnek.

Ezzel végképp megdől a téves kép a hálátlan Wittről és a ceciliánusok által kihasznált Lisztről. Liszt nem volt, és nem is akart több lenni a Német Cecília Egyesület számára, mint amivé Witt tette: őszinte nagyrabecsüléstől vezérelt nagylelkű pártfogó. Witthez nem az érdek kötötte, hanem az első találkozáskor kibontakozó rokonszenv, amely idővel barátsággá alakult: nem tökéletes, holtpontoktól nem mentes, de szép és önzetlen barátsággá.

[82] Joseph Schildknecht rohrschachi szemináriumi tanár cikke a *Schweizer Erziehungsfreund* című újság 1890. évi 21. számában jelent meg, a protestáns Kretzschmar *Führer durch den Konzertsaal* című sorozatában tárgyalta Liszt miséjét. Haberl bírálata e két cikk tartalmát összegzi („Über Missa choralis und prinzipielle Fragen", *Musica Sacra* 23, (1890), 98–101) Haberl halála után a ceciliánusok visszatették Liszt miséjét a jegyzékbe.

[83] A tanulmány végén függelékben közöljük ezeknek listáját.

Függelék

I. Franz Xaver Witt művei Liszt Ferenc budapesti kottatárában[84]

Op. IX.	Missa pro Defunctis et Missa „Exsultet"
Op. X.	Te Deum laudamus
Op. XI.	Missa in honorem St. Luciae
Op. XII.	Missa
Op. XIII.	Litaniae Lauretanae
Op. XIV.	Missa in honorem St. Gregorii Magni
Op. XVI.	Litaniae Lauretanae
Op. XVII.	Quinque Motetta
Op. XIX.	Missa in memoriam Concilii Oecumenici
Op. XXII.a	Missa in honorem St. Caeciliae
Op. XXIII.	Graduale... organum comitans
Op. XXXII.	Preces stationum crucis

II. Liszt Ferenc művei a német Cecília-mozgalomban

a. Nyomtatásban megjelent művek

LW J 26[85]	Pater noster (III)	Fliegende Blätter 5 (1870) Nr. 3, 2. zenei melléklet
LW J 24	Ave Maria (II)	Fliegende Blätter 5 (1870) Nr. 3, 2. zenei melléklet
LW J 27	Tantum ergo	Fliegende Blätter 6 (1871) Nr. 5, 3. zenei melléklet
LW J 28	O salutaris (I)	Fliegende Blätter 6 (1871) Nr. 5, 3. zenei melléklet

b. Az egyesületi katalógusba (Vereinskatalog) felvett művek

LW J 19	Ave maris stella	Nr. 4.
LW J 18	Missa choralis	Nr. 79.

c. A ceciliánusok által előadott művek[86]

LW J 19	Ave maris stella	Domonkos templom,	1869.05.14
		Regensburg (nagygyűlés)	1869.08.04
LW J 23	Mihi autem	Róma, Anima templom	1869.10.04
LW J 24	Ave Maria (II)	Eichstätt (nagygyűlés)	1871.09.06

[84] Liszt Ferenc egykori budapesti könyv- és kottatára a budapesti Liszt Ferenc Emlékmúzeumban található.

[85] A művek jegyzékszámát a New Grove lexikon szerint közöljük: Eckhardt, Mária – Charnin-Mueller, Rena: „Liszt, Franz, Works", in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London–New York: Macmillan Publishers Ltd, 2001), Vol. 14, 785–872.

[86] Ezeken a jól dokumentált előadásokon túl bizonyára sok más is volt az 1880-ig terjedő időszakban, és utána is.

LW J 27	Tantum ergo	Eichstätt (nagygyűlés)	1871.09.06
LW J 28	O salutaris	Biberach (nagygyűlés)	1877.09.12
LW J 18	Missa choralis (csak Kyrie és Gloria)	Biberach (nagygyűlés)	1877.09.13
LW J 26	Pater noster	Bécs	1877.03.18
LW J 18	Missa choralis	Bécs	1877.03.18
LW J 18	Missa choralis	Bécs	1880.03.24

III. Liszt Ferenc művei a Franz Xaver Witt által szerkesztett újságokban
[A félkövérrel szedett számok nagyobb lélegzetű elemzéseket jelölnek]

Vallásos kórusművek

LW I 9	Magyar koronázási mise	FB1867, MS1871
LW J 22	Requiem	MS1868
LW J 18	Missa choralis	FB1877, MS1869, **1872**,[87] 1886
LW I 2	Esztergomi mise	**FB 1886, MS1886**
LW J 11	137. Zsoltár	FB1867
LW I 5	18. Zsoltár	MS1871, 1876
LW I 3	13. Zsoltár	MS1874
LW J 19	Ave maris stella	FB1869
LW J 24	Ave Maria	FB1870, 1871, 1873, MS1872
LW J 26	Pater noster	FB1870, 1877
LW J 27	Tantum ergo	FB1871, MS1872
LW J 28	O salutaris hostia	FB1873, **MS1877**
LW I 1	Szent Cecília legendája	FB1874
LW J 23	Mihi autem adhaerere	MS1869
LW I 4	Szent Erzsébet legendája	**MS1869, MS1881**
LW I 7	Krisztus oratórium	FB1875, **1882**, MS1874, 1876

Világi kórusművek

LW L 13	Die Allmacht	MS1871
LW L 8	Prométheusz-kórusok	MS1886

Szimfonikus művek

LW G 16	Két epizód Lenau Faustjából	**MS1868**
LW G 1	Amit a hegyen hallani	MS1876

Zongoraművek

LW A 220	Átiratok Mozart Requiemjéből	FB1866

[87] A vastag betűvel szedett adatok vezércikket vagy nagyobb lélegzetű tanulmányt jelölnek.

LW A 228 Papai himnusz	FB1866
LW A 219 Két legenda	FB1866

IV. Liszt Ferenc személyéről szóló híradások

FB 1867/55	**MS 1868/76–78;**
FB 1867/78	**MS 1869/65–68; 73–77;**
FB 1867/79	MS 1871/91-92
FB 1869/33	MS 1875/72
FB 1872/11	**MS 1875/79–80; 91–92; 99–100**
FB 1873/16	MS 1882/40
FB 1874/1	MS 1882/136
FB 1874/95	MS 1886/86
FB 1874/95–96	MS 1887/27

V. Liszt Ferenc néhány nyilatkozata a ceciliánusokról

FLB VI. Nr. 196.
Carolyne Sayn Wittgensteinnek 1869.04.20.

„Az egész [Pustet] családot megismertem, és Witt urat is, aki egy igen kiváló pap, alapítója az új Cecília Egyesületnek, amely várhatóan nem fog úgy henyélni és tétovázni, mint a római Szent Cecília Egyesület! Witt úr figyelemre méltó módon vezényeli a Szent Emmerám kis énekkarát."

FLB VI. Nr. 282.
Carolyne Sayn Wittgensteinnek [1871.]08.13.

„Szeptember harmadikától hatodikáig fogja tartani a Cecília-egyesület a harmadik általános gyűlését Eichstättben vagy Regensburgban. Tudja, hogy komoly érdeklődéssel viseltetem az egyesület iránt, és azt hiszem, hogy a férfiak, akik irányítják – Witt, Haberl – a legnagyobb mértékben képesek jót létrehozni az egyházzene területén. Papi jellemük, intelligenciájuk és a kitartó buzgalom, amelyről tanúságot tesznek, szilárd biztosítékai a Cecília-egyesület várható nagymérvű fejlődésének. Úgy döntöttem tehát, hogy részt veszek ezen a találkozón, amelyre igen megtisztelő meghívást kaptam – és megpróbálok némi szolgálatot tenni a katolikus művészetnek."

FLB VIII. Nr. 254
Gustav Hohelnohenak 1874.09.07

„Tegnapelőtt levelet kaptam Franz Wittől, akit igen nagyra becsülök. Megelőzve mindenki mást, akiről tudomásom van, jelentős szolgálatot tett az egyházi zene komoly és kívánatos reformjának a katolikus hagyomány irányában."

FLB VII. Nr. 159
Carolyne Sayn Wittgensteinnek [1874]10.11.

„Említettem már, hogy ennek a restaurációnak a központja Regensburg. Röviddel az 1830-as júliusi forradalom előtt kezdődött, és lassan de tartósan bontakozik ki. Újra integrálni a gregorián éneket és Aneriót, Vittoriát, íme, a *hic* és a *hoc*.[88] Proske példáját követve, aki 1861-ben halt meg, Witt, Haberl és még néhányan teljes keresztény buzgalommal kötelezték el magukat arra, hogy megvalósítsák a Musica divina célját – amely nem maradhat rejtve mint holt betű a könyvtárakban, hanem amelyet énekelni és újra kiadni kell, hogy visszhangozzon templomainkban. A Cecília-egyesület, amelyet Witt irányít, már sok gyakorlati eredményt ért el, és fog még elérni – ha őméltóságaik a püspökök és őeminenciáik a bíborosok méltatják arra, hogy egynegyed füllel odahallgassanak."

FLB VII. Nr. 274.
Carolyne Sayn Wittgensteinnek [1880] 03.24. Bécs.

„Holnap a Monte Marión komponált *Missa choralis*t fogják előadni a kilenc angyali karnak szentelt kis templomban. Ennek a templomnak a karnagyát Böhmnek hívják, és Witt regensburgi ceciliánus iskolájához tartozik, amelyhez szívesen kapcsolódom, tetszelgés és talpnyalás nélkül."

VI. Szemelvények Witt Lisztről publikált írásaiból

MS 1868, 80.

„A berlini *Echo* újság ezt írja Rómából: Liszt Ferenc abbé egy orgonakíséretes férfikari *Requiem*et komponált, amelyet az avatottak mesterműként fognak méltatni, és amelyet egy megfelelő alkalommal elő fognak adni."

MS 1869, 54.

„Ezzel a művével [*Szent Erzsébet legendája*] a Mester sok csodálót nyert magának. Hosszú idő óta ez a legjelentősebb oratórium, amely megjelent."

MS 1877, 115.

„Hogy milyen különbözőek lehetnek a mércék, milyen különböző módon lehet dicséretet és kifogást osztani, azt Liszt szeptember 12-én előadott kórusa, az *O salutaris* mutatja. Nem mértékadó véleményem szerint ennek a műnek olyan nagyszerű és egyben kiemelkedően egyházias kifejezőereje van, hogy könnyen versenyezhetne a 2000 évvel ezelőtt komponált egyházi művekkel. Biberachban bizonyára rosszul hatott, hogy az orgonista a nyolcad-figurákat túl gyorsan vette. Jómagam ezeket mindig nagyon lassan kérem játszani. Egy úr, aki a művet Ingolstadt-

[88] *Hic et hoc* = „ez és az" (lat.)

ban többször is valódi élvezettel hallgatta (mégpedig figyelemre méltó módon orgona nélkül!), biztosított afelől, hogy őt nagyon zavarta a nyolcadok túl gyors mozgása; az ének Biberachban feddhetetlen volt, bár Ingolstadtban »szentebben« hangzott, amit ő a személyi viszonyokkal magyarázott. [...]"[89]

MS 1872, 20–22.
Liszt: Missa choralis[90]

„...sok részlet annyira szép, hogy az ember nem tudja felfogni, hogyan lehetséges pálcát törni az egész mű fölött; újra és újra olyan különlegesnek tűnik valami, hogy az ember megrökönyödve kérdi: hogyan juthatott épp ez Liszt eszébe? [...]" (*Musikalisches Wochenblatt*)

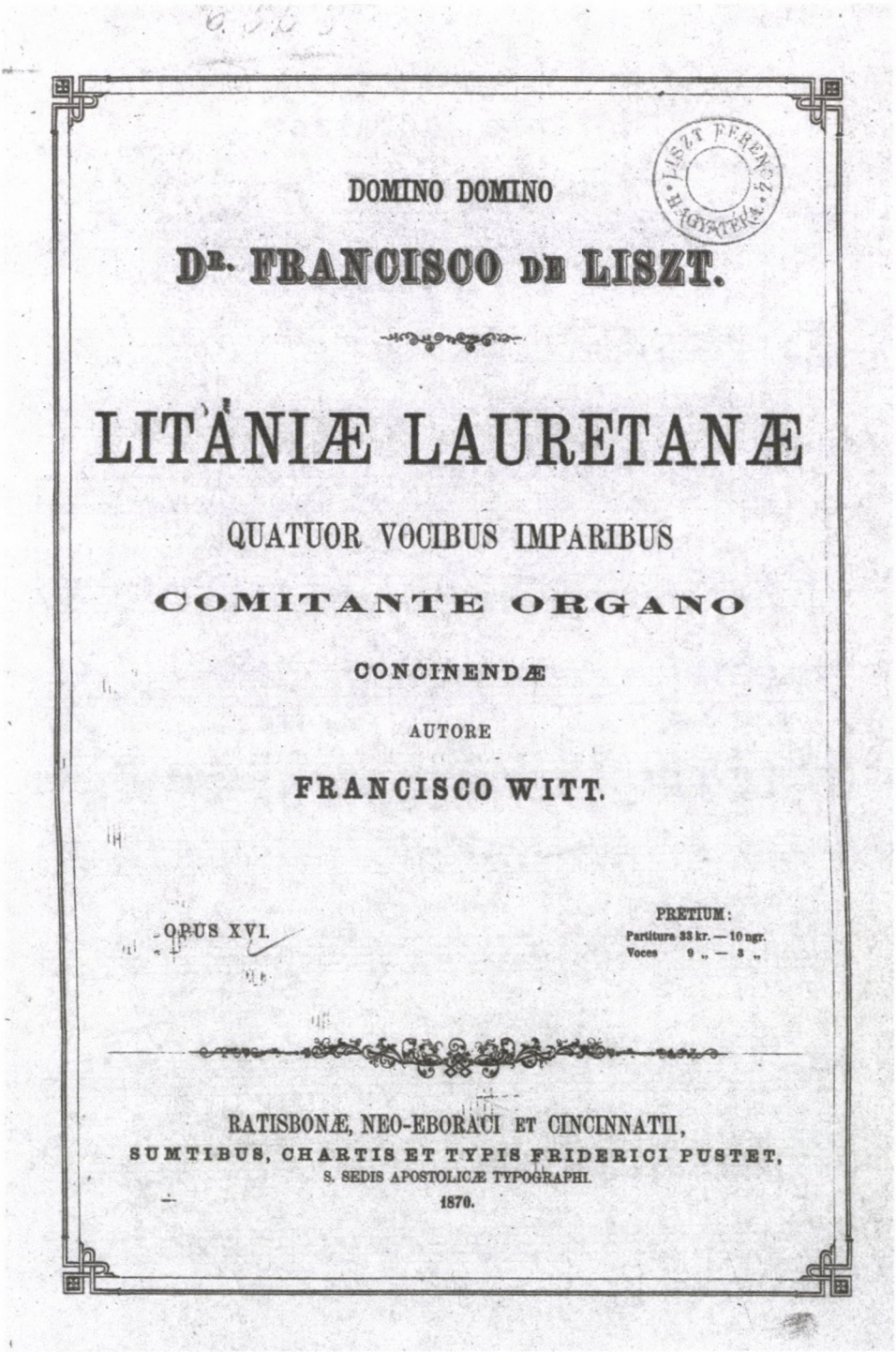
„...Ilyen megfelelően felkészült lelkiállapotban találták Liszt nagy *Missa choralis*ának első hangzatai a szorosan összezsúfolt közönség sokaságát, és minél jobban kibontakoztak, annál áhítatosabb lett a hangulat, annál jobban lehetett látni, ahogy örömteli meglepetés és emelkedettség ült ki az arcokra. [...] Szokatlanul kiemelkedett ebben a műben a kifejezés lebilincselő ereje, és meglepő volt megfigyelni, gyakran mily egyszerű eszközökkel éri el a legnagyobb hatást; a legsajátosabb a szigorú katolikus színezet, amelyet a régi egyházi hangnemek zseniálisan lebilincselő alkalmazásával idéz elő. Röviden, ennek az igen jelentős műnek az előadása megrázó hatást fejtett ki. [...]" (*Neue Zeitschrift für Musik*)

„... Nem vagyok arra hivatott, hogy Lisztnek, mondjuk, a 4000. évig ígérjek földi halhatatlanságot; viszont se Ambros, se Hanslick, se Reinsdorf nem borítékolhatja a múlandóságot. Erről a történelem fog ítélni. Csak egyet tudok, és ez a gondolat Beethoven hatalmas *D-dúr miséje* Glóriájának és Liszt *Beethoven-kantátájának* egy itteni nagy hangversenyre való betanításakor ötlött fel: a mostani anyagias korszellem visszatarthatatlanul rombolja a magasabb művészetet; amikor az emberek egyre csak a szórakozást keresik, Beethoven, Wagner és Liszt már nem előadható: túl sokat kell fáradni velük. Csak a hitből származó önátadás tud áldozatot hozni az eszményiért. Az emberek olyan zenét akarnak, amely kevés erőfeszítéssel jó szórakozást nyújt – à la Offenbach. Az előbb mondottakkal óvatosságra intem a »ceciliánusokat« és »wittiánusokat« olyan művek bírálásánál, amelyek »különlegessége«, »újdonsága«, »eredetisége«, vagy akár »érthetetlensége«, »nehézsége« kétkedést vált ki. Mert Liszt azt mondhatja: »Azzal vagytok egyek, akit megragadtok, és nem velem!«.[91] Hogy Liszt az egyházi lelkületnek és az egyházi előírásoknak megfelelni próbál, bizonyítja a *Missa choralis.*" (Witt)

[89] A biberachi nagygyűlésen az *O salutaris* és a *Missa choralis* Kyrie és Gloria tétele a St. Gallen-i székesegyházi énekkar előadásában hangzott el. Witt egy a művel kapcsolatosan rossz felhangú kritikát ellensúlyoz ezzel a lábjegyzetben közölt magyarázattal.

[90] A kiterjedt cikkben Witt a mise 1871. szeptember 16-i magdeburgi előadása kapcsán idéz négy különböző újságból. Helyszűke miatt itt két újságból idézünk részleteket, majd a végén Witt kommentárjából egy részletet.

[91] „Azzal vagy egy, kit megragadsz, velem nem!" A Föld szellemének válasza Faustnak, aki egynek érzi magát a szellemmel: Goethe, *Faust,* I. rész, Éjszaka. Jékely Zoltán és Kálnoky László fordítása.



DOMINO DOMINO

Dr. FRANCISCO DE LISZT.

LITÁNIÆ LAURETANÆ

QUATUOR VOCIBUS IMPARIBUS

COMITANTE ORGANO

CONCINENDÆ

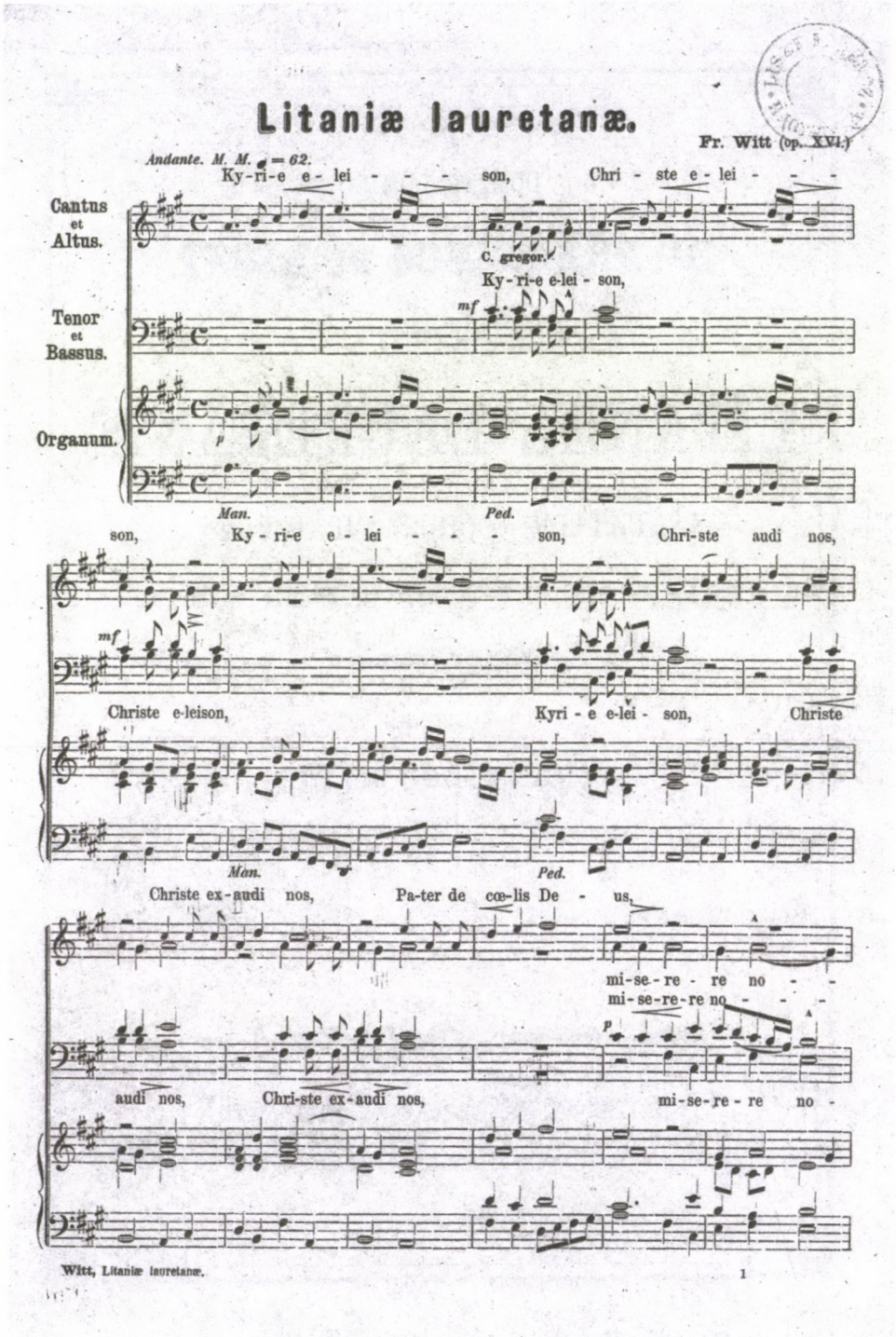
AUTORE

FRANCISCO WITT.

OPUS XVI.

PRETIUM:
Partitura 33 kr. — 10 ngr.
Voces 9 „ — 3 „

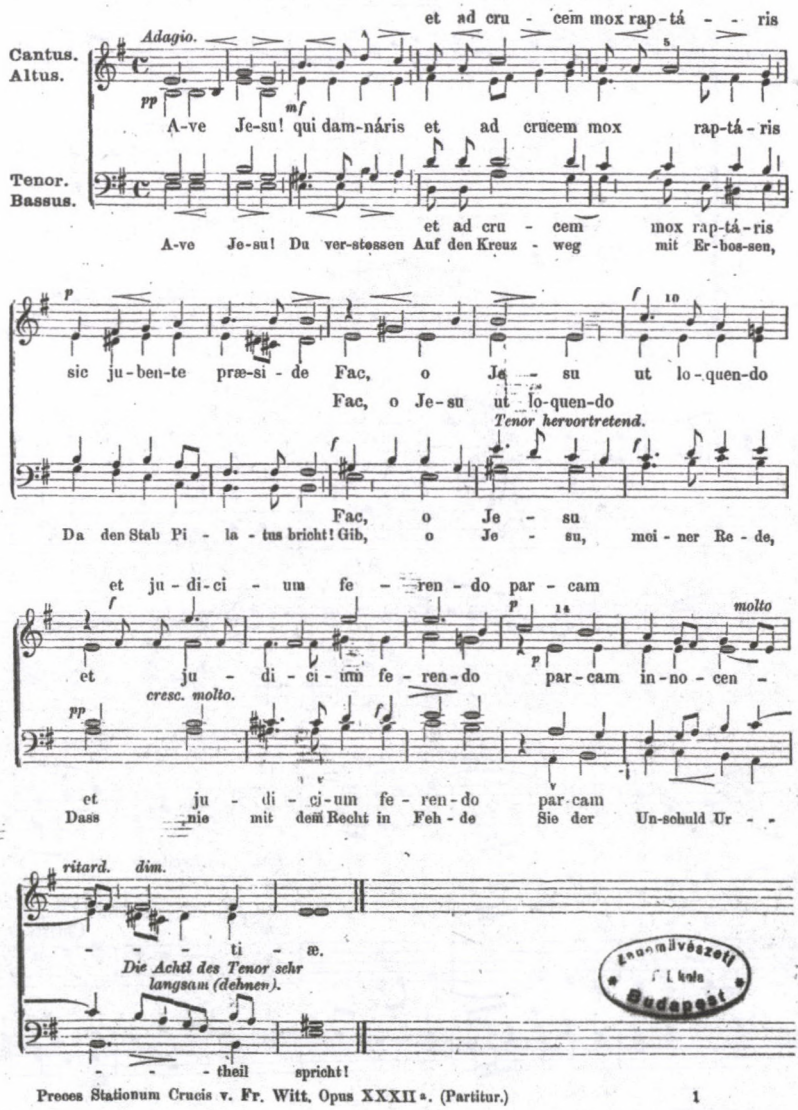
RATISBONÆ, NEO-EBORACI ET CINCINNATII,
SUMTIBUS, CHARTIS ET TYPIS FRIDERICI PUSTET,
S. SEDIS APOSTOLICÆ TYPOGRAPHI.
1870.


Litaniæ lauretanæ.
Fr. Witt (op. XVI.)
Andante. M. M. ♩ = 62.
Cantus et Altus.
Tenor et Bassus.
Organum.
Ky-ri-e e-lei - - - son, Chri - ste e-lei - - -
C. gregor.
Ky-ri-e e-lei - son,
mf
p
Man.
Ped.
son, Ky - ri-e e - lei - - - son, Chri-ste audi nos,
mf
Christe e-leison, Kyri - e e-lei - son, Christe
Man.
Ped.
Christe ex-audi nos, Pa-ter de cœ-lis De - us,
mi-se-re - re no - -
mi-se-re-re no - - -
p
audi nos, Chri-ste ex-audi nos, mi-se-re-re no -
Witt, Litaniæ lauretanæ.
1

6370

Statio I. Christus ad mortem damnatur.

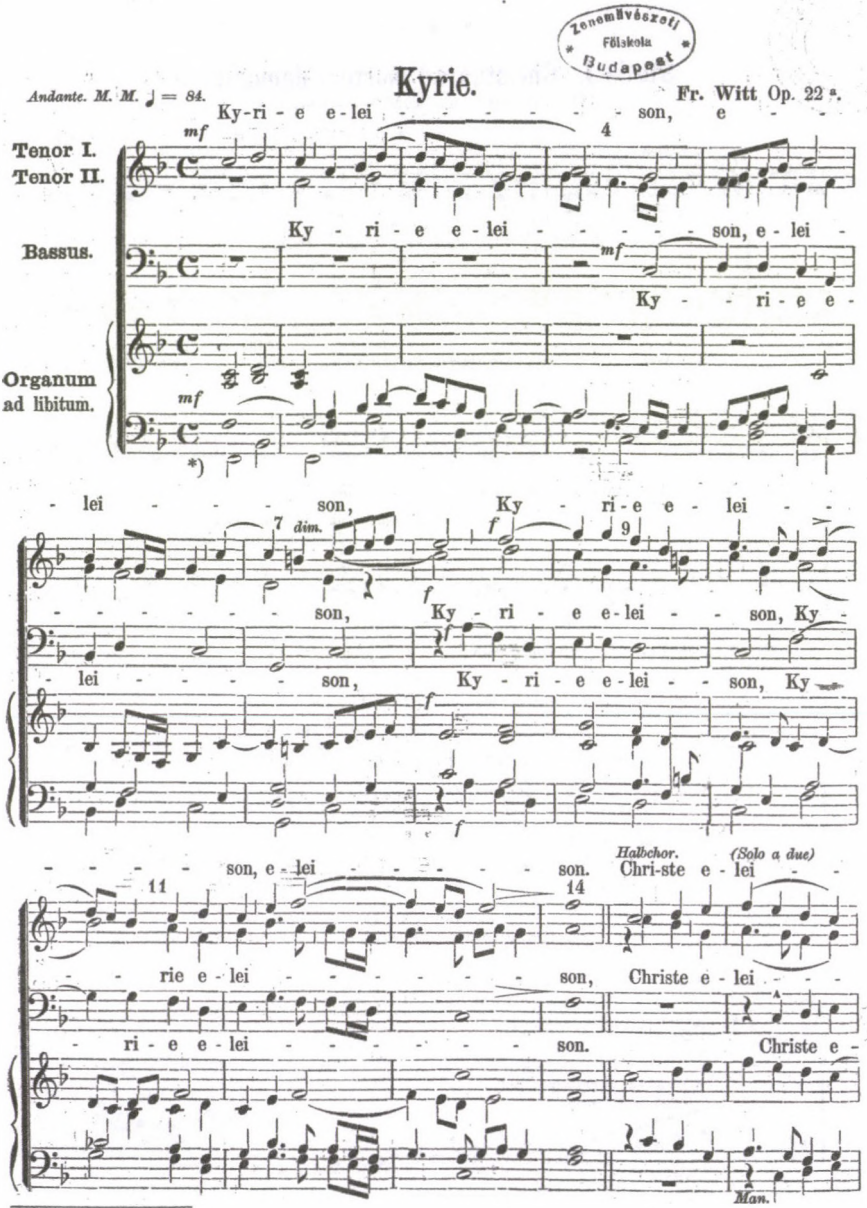
(Christus wird zum Tode verurtheilt.)



Zeneművészeti Főiskola Budapest

6368

Zeneművészeti Főiskola Budapest



*) *Pedale ad libitum.*



Franz Xaver Witt (1834–1888)

ÁGNES WATZATKA

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

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

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

PETERNÁK ANNA

Liszt képleírásai

Liszt Ferenc képzőművészet iránti érdeklődése, nyitottsága rendkívülinek nevezhető, nehezen találunk a romantika korában még egy olyan zeneszerzőt, aki ennyit gondolkozott a képekről. Kitűnő tanulmányok vizsgálják képzőművészeti inspirációból született kompozícióit,[1] vizuális művészetekkel való kapcsolatát;[2] a téma alapos feldolgozottsága ellenére mégis érdemes új szempontból elemezni az ismert történeteket, adatokat, remélve, hogy pusztán a kontextus változtatásával többet megtudunk Liszt gondolkodásmódjáról. Ez a tanulmány[3] Liszt Ferenc képleírásait vizsgálja, melyekből következtetéseket vonhatunk le, mi érdekelte őt elsősorban a képek kapcsán. A számára kedves alkotások stílusát, témáját, technikai megoldásait összehasonlítva kiderülhet, miért választotta éppen ezeket a műveket, hogy kompozíció vagy esszé témájául szolgáljanak. Nem célunk Liszt zenéjének elemzése, csak olyan jellemzőket említünk, amelyeknek konkrétan közük van az inspirációs forrásul szolgáló képzőművészeti alkotások egy-egy motívumához, karakteréhez, hangulatához.

1837–1839 között Liszt Marie d'Agoult grófné társaságában Itáliában járt, ahol útikönyvvel[4] felszerelkezve látogatták sorra a nagyobb városok nevezetességeit.

[1] Például: Laurence Le Diagon-Jacquin, *La musique de Liszt et les arts visuels* (Paris: Hermann Éditeurs, 2009).

[2] Magyar nyelven Kovács Imre művészettörténész tanulmányai olvashatók a témában – néhány írás a teljesség igénye nélkül: „Egy Liszt tulajdonában lévő Delacroix-rajz: Hamlet és Horatio a temetőben és a 19. századi Hamlet-recepció", *Magyar Zene* 51 (2013/4): 445–454; „Megjegyzések Liszt Michelangelo-recepciójához", in *Omnis creatura significans.* Prokopp Mária 70. születésnapjára, szerk. Tüskés Anna (Budapest: CentrArt Egyesület, 2009), 393–399; „Beethoven apoteózisa Josef Danhauser Liszt a zongoránál című képén", *Ars Hungarica* 39 (2013, Supplementum): 164–171; „Peter Cornelius Dante-mennyezetfreskó vázlatának galvanoplasztikai másolata a budapesti Liszt-hagyatékban", *Ars Hungarica* 33 (2005/2): 315–329.

[3] Köszönöm Domokos Zsuzsannának, a Liszt Ferenc Emlékmúzeum és Kutatóközpont igazgatójának, valamint Keserű Lucának, Peternák Miklósnak, Szabó Ferenc Jánosnak, Watzatka Ágnesnek a tanulmány megírásához nyújtott segítségüket. Ezenkívül köszönet illeti Eckhardt Máriát és Kovács Imrét, hogy segítettek informatív szakirodalmat találni.

[4] Antoine-Claude Valéry, *Voyages Historiques, Littéraires et Artistiques en Italie* (Paris: Kiadó, 1826–28) útikönyvét vitték magukkal. Említi Kaczmarczyk Adrienne, „Holbein contra Orcagna.

Ekkor szerette meg Liszt az itáliai reneszánsz képzőművészetet, amely olyan intenzitással hatott rá, hogy zongoradarabokat komponált Raffaello és Michelangelo alkotásai hatására (*Sposalizio, Il Penseroso*). Itáliai úti élményeit, művészettel kapcsolatos tapasztalatait pedig érzékletesen fogalmazta meg néhány nyílt levélben *Lettres d'un bachelier ès-musique* címen, melyeket a *Gazette Musicale* és *L'Artiste* című folyóiratok közöltek folytatásokban 1837–1841 közt. A Velencéről szóló úti levél[5] azért is tarthat számot a figyelemre, mert Liszt legjobb, legrészletesebb képelemzéseit ebben találjuk. Elbeszélés hangulatát keltő, leírásokban gazdag szöveg, melyben félig kitalált, félig valóságos szereplők keverednek: az ezredes, a gondolás, egy meglehetősen világi nézeteket valló abbé és Arabella, akit Marie d'Agoult-ként lehet azonosítani. Liszt egyes szám első személyben ír, többek közt a velencei festészet alkotásairól is – a novellaszerű stílus ellenére nagyon valószínű, hogy Liszt nem bújt fiktív elbeszélői szerepbe, hanem a mondatok saját véleményét tükrözik.

A következő három festményt tartotta ekkoriban Liszt a velencei reneszánsz legkiválóbb alkotásainak:[6] Tiziano *Assuntáját*,[7] Veronese *Vacsora Lévi házában* című képét[8] és Tintoretto *Keresztrefeszítését* a Scuola Grande di San Roccóban.[9] Nem éri be az ábrázolt témák ismertetésével, s esztétikai értékítélet kifejtésével, hanem változatos jelzőket alkalmazva általánosságban jellemzi az említett mesterek festői stílusát, részletesen elemzi a kompozíciókat és olyan technikai megoldásokat is észrevesz, amelyek csak alaposabb, szakszerű vizsgálat, nagyobb fokú elmélyülés következtében válnak feltűnővé – így például a fény-árnyék hatások, kontrasztok, az illúziókeltés eszközei. Az ember számára látható, tapintható természeti dolgok valósághű ábrázolása Liszt megítélése szerint valódi festői erény, ahogy Tintorettóval kapcsolatban is ezt hangsúlyozza leginkább,[10] Veronese *Vacsora Lévi házában* című képe esetében pedig pontos és érzékletes leírást ad a bravúros *trompe l'oeil* hatásról, melyet a velencei festő az architektúra és az ég kidolgozásánál alkalmazott.

Felicité de Lamennais és a Haláltánc inspirációs háttere", *Muzsika* 44 (2001/10): 22–25. Valéry könyvének 1831-es kiadása online megtalálható, letölthető: https://archive.org/details/voyageshistorique01vale

5 Megjelent: *L'Artiste*, 1838. június 16. – augusztus 11. között.

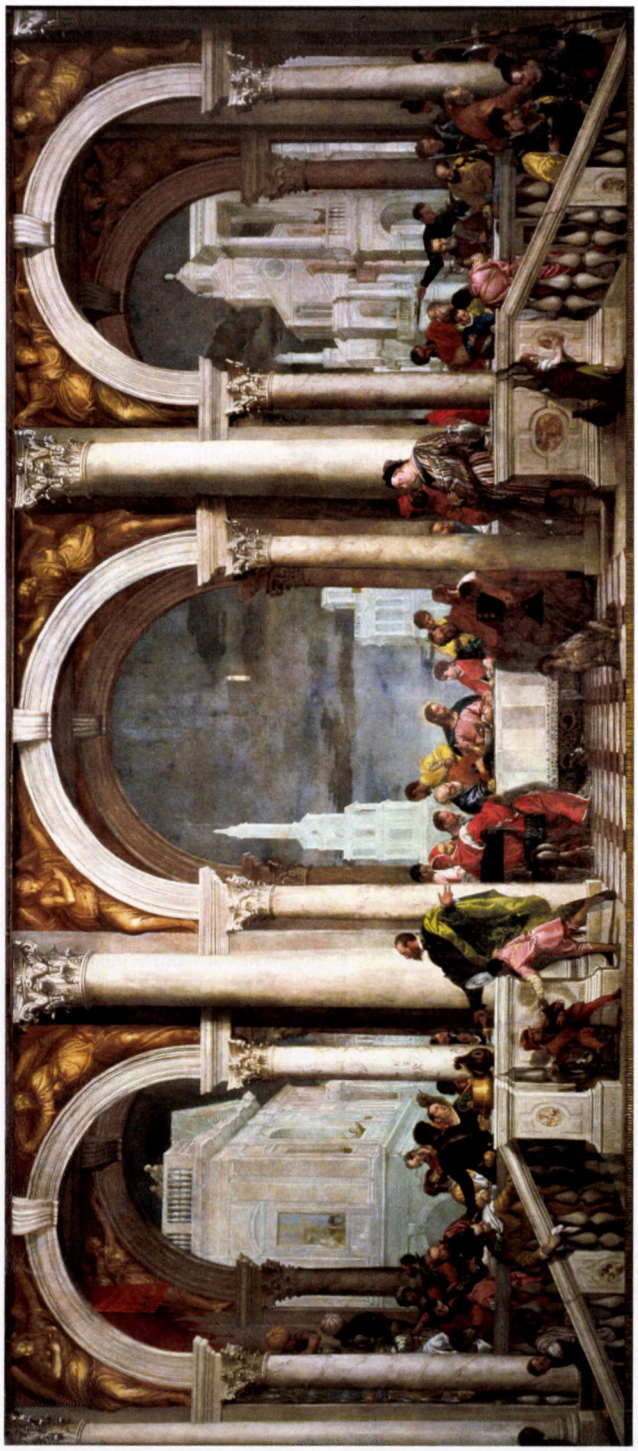
6 *„Velence számos remekműve közül három nagy műalkotás emelkedik ki, amelyek dicsőséggel tanúskodnak három festő erejéről. Mindhárom Krisztus életéből meríti tárgyát: a Mennybemenetel Tizianótól; a Vacsora Lévinél Paolótól, mindkettő a Szépművészeti Akadémián* [Académie des Beaux-Arts]; *és a Keresztrefeszítés Tintorettótól, a Szent Rókus iskolában* [Scuola Grande di San Rocco]." Fordítás: Watzatka Ágnes. Eredeti szöveg: Franz Liszt, *Sämtliche Schriften. Frühe Schriften* (1. kötet, közreadta: Rainer Kleinertz, kommentárok: Serge Gut). (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2000), 226.

7 *Mária mennybemenetele*, 1516–18. Frari, Velence

8 1573. Gallerie dell'Accademia, Velence

9 1565. Velence

10 *„Ennek a kompozíciónak a legnagyobb érdeme, szerintem, a valósághoz való hűség. Az összes szereplő olyan nagy mozgásban van, olyan életszerű, hogy az ember úgy érzi, bevonják maguk közé."* Fordítás: Watzatka Ágnes. Eredeti szöveg: Franz Liszt, *Sämtliche Schriften. Frühe Schriften*. i. m., 230.



Veronese: *Vacsora Lévi házában.* 1573. Gallerie dell'Accademia, Velence

„Amikor a Szépművészeti Akadémián elhagyjuk az első termet, és a második terem bejáratához érünk, ahonnan a második szoba teljes szemközti falát elfoglaló Veronese-festményre látunk, egy pillanatra szédülés fog el. Nem tudjuk, mit látunk. A festmény oszlopai annyira kiemelkednek, hogy úgy tűnik, a két termet elválasztó márványoszlopok folytatásai. Az ég olyan csodálatosan átlátszó, a festmény távolba vesző háttere olyan érzékletes, hogy az ember azt hiszi, egy nyitott teraszra érkezett. De a teraszon elhelyezett közönyös szereplők, a vacsora, Krisztus alakja kiragad az érzéki csalódásból és felkelti bennünk a csodálatot az egyik legmeglepőbb mű iránt, amelyet ember valaha alkotott. Az asztalt egy tágas portikusz alatt terítették meg; két széles lépcsősor vezet hozzá; a szolgák a lépcsőkön járnak fel és le. Ezek közül a néger sem maradt ki; Paolo kedvenc agara eltakarítja a lakoma morzsáit. Krisztus az asztaltársak között középen ül; a lakoma által keltett vidámság és élénkség kiül minden arcra; számos alak csodálatos érzékkel kapott helyet ebben a monumentális keretben, a szép oszlopok közt, amelyek arra szolgálnak, hogy a legszerencsésebb módon tarkítsák a csoportok és az alakok mozgását, az egésznek egy felfoghatatlan méltóságot kölcsönözve. Veronese művészetét magasan kiemeli az árnyak, a fekete színárnyalatok mértékletes használata. A hatást nemcsak az éles kontrasztok által próbálja elérni. Felfoghatatlan művészi fortéllyal, amely csak a leggyakorlottabb szem számára érzékelhető, összemos bizonyos részeket, mivel a fény mindegyikre harmonikusan kiárad. E rendszer eredménye egy hatalmas összhatás, de gyakran ezzel együtt valamilyen hideg és monoton benyomás is."[11]

A Veronese festészetéről írt elemzés azért is különleges és Liszt szövegei közt szinte egyedülálló, mert a zeneszerzőnek általában nem volt szokása részletesen megvizsgálni a festői eszközöket egy-egy kép esetében. Hogy ezt még inkább értékelni tudjuk, nézzük meg a következő részletet egy festő és Liszt-kortárs, Eugène Delacroix naplójából. Delacroix pontosan megfogalmazza, hogyan is kell olyan trükköket alkalmazni, amilyeneket Veronese:

„Kidolgoztam Magdolnát, a Krisztus sírba tételén. Érdemes leírni, hogyan értem el a fejnek ezt az egyszerű hatását. Először nagyon szürke és fénytelen tónusban vázoltam fel. Azután nem tudtam elhatározni, hogy több árnyékot vigyek rá, vagy még élénkebb világosakat rakjak-e fel. Végül is enyhén fokoztam a világosat az egész folton; az egész árnyékolt részt melegebb tónussal átfestettem, a reflexeket kidolgoztam, ez is elegendő volt. Bár a világos és az árnyék valőrben csaknem azonos, az egyiknek a hideg, a másiknak a meleg tónusa az egészet kiemelte. [...] Paolo Veronese ennek köszönheti megkapó egyszerűségét."[12]

Liszt észrevesz olyan technikai megoldásokat a képen, melyeket ugyan pontosan megfogalmazni nem tud, de ösztönösen érez: a *„felfoghatatlan művészi fortéllyal"* kivitelezett fényérzékeltetést, tónusok és kontrasztok előállítását, az illúziót keltő (levegő) perspektívát (*„távolba vesző háttér"*). Jó érzékkel talál jellemzőket a velencei mesterekre:

„Ha néhány szóval kellene jellemezni e három nagy velencei tehetségét, azt mondanám, hogy Tiziano az élet a maga teljességében, a nyugodt erő, az igazság nemessége; Tintoretto

[11] Fordítás: Watzatka Ágnes. Eredeti szöveg: Franz Liszt, *Sämtliche Schriften. Frühe Schriften.* i. m., 230.

[12] 1847. július 10. Fordítás: Faludi János. *Eugène Delacroix naplója* (Budapest: Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1963), 101.



Tintoretto: *Keresztrefeszítés.* 1565. Scuola Grande di San Rocco, Velence

a tüzes természet, a mozgás, a határtalan fantázia; Paolo [Veronese] a transzparencia, a harmónia, a ragyogás."[13]

Érdekes megfigyelni, hogy Delacroix Liszt stílusához hasonló módon veti össze Tizianót és Veronesét naplójában:

„Ha eszmény és valóság egységét tekintjük a legfontosabb erénynek, akkor Tiziano mellett még egy festőről, Paolo Veroneséről kell megemlékeznem. Ő szabadabb Tizianónál, de nem annyira befejezett. Mindkettőt a nyugalom, a gondolkodásán uralkodni tudó ember higgadt vérmérséklete jellemzi. Paolo ügyesebb és kevésbé ragaszkodik modelljéhez, tehát a kidolgozásban is önállóbb, szabadabb. Viszont Tiziano aprólékosságában nincs semmi hidegség. Főleg a kidolgozásra gondolok, amelytől a kép életteljessége függ."[14]

Mindketten kinyilatkoztatásszerű megállapításokat tesznek, igyekeznek kategorizálni és e kategóriák határait minél konkrétabban kijelölni. Tiziano esetében a nyugodt erőt különösen hangsúlyozzák. Ennek oka nem feltétlenül Liszt és Delacroix hasonló gondolkodása,[15] hanem valószínűleg a romantika korában szokásos írás- és beszédmód. Ugyanígy az *„eszmény"* és *„valóság"* elválasztása, mint hamarosan látni fogjuk, nemcsak Delacroix-nál, hanem Lisztnél is megtalálható.

Lisztet a festői megoldásoknál sokkal inkább érdekelte az eszmei tartalom. Tiziano *Mária mennybemenetele* című festményén kritizálja az Atyaisten túlságosan hús-vér figuráját.

[13] Fordítás: Eckhardt Mária. *Liszt és a társművészetek. Emlékkiállítás Liszt Ferenc születésének 200. évfordulóján* (Budapest: MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2012), 29.

[14] 1857. febr. 4. előtt (dátum nélkül). *Eugène Delacroix naplója,* i. m., 252.

[15] Liszt fiatal korában ismerkedett meg Delacroix-val, aki Párizsban – George Sand, Chopin, Berlioz, Dumas mellett – szoros baráti társaságához tartozott. Liszt kedvelte Delacroix festészetét; bár leveleiben, írásaiban nem fejti ki részletesen a véleményét Delacroix-ról, egy-egy mondatból mégis következtethetünk arra, miként értékelte őt. George Sand-hoz címzett nyílt levelében (1837. január, Párizs) például megemlíti, hogy a Louvre-ban sétálva – Scheffer ecsetjének *„mély költészete"* mellett – Delacroix *„pompás színeit"* is megcsodálta, velencei úti levelében pedig (1838. március–november) kijelenti, mennyivel jobbak a kortárs francia festők (Ingres, Scheffer, Delacroix, Delaroche, Decamps) az olaszoknál. Liszt és Delacroix életművében számos közös téma fordul elő, például: Faust, Isteni színjáték, Don Juan, Mazeppa, Hamlet, Tasso, Orpheusz, Sardanapal, Michelangelo. Ezek a romantika korának kedvelt témái, önmagában véve ebben még nincs semmi rendkívüli, hogy Liszt és Delacroix érdeklődését is felkeltették, de a fiatal kori közös időtöltések miatt az sem kizárt, hogy közvetlenül is hatottak egymásra – esetleg Delacroix is adhatott ötletet Lisztnek, mit érdemes Itáliában megtekinteni. Erről bővebben lásd: Kovács Imre, „Egy Liszt tulajdonában lévő Delacroix-rajz: Hamlet és Horatio a temetőben és a 19. századi Hamlet-recepció", *Magyar Zene* 51 (2013/4): 445–454.

Részlet Delacroix naplójából (1824. április 11.), i. m., 44–45: *„Jó órája habozom Mazeppa, Don Juan, Tasso és még sok más téma között.* [...] *Úgy kellene témát választani, hogy felütök egy könyvet, amely Ihletet tud teremteni és rábízom magam a hangulatomra. Vannak könyvek, amelyek mindig hatnak az emberre. Akárcsak a metszeteknek, ezeknek is mindig itt kellene lenniök a kezem ügyében: Dante, Lamartine, Byron, Michelangelo."*



Tiziano: *Mária mennybemenetele* (*Assunta*). 1516–18. Santa Maria Gloriosa dei Frari, Velence

„Az első festmény bizonyára jól ismert a róla készült számos metszetről. Fölösleges tehát Mária szép és ragyogó fejéről beszélnem, a csodálatra méltó angyalok csoportjairól, akik fenntartják és szemlélik, az apostolok oly meglepően eltalált, férfias, kifejező, erős kiállású alakjairól. A színezet Tiziano remekműve, és mint ilyen, az egész festészet remekműve. Sajnálnunk kell, hogy a művész a felhők közé egy fehér szakállú aggastyán fél-alakját helyezte el, aki elgondolása szerint az Örök Atyát ábrázolja. Ez az alak, bár kétségtelenül szép, nem tudja Isten végtelen, örök, egyetemes eszméjét megjeleníteni; és Szűz Mária, aki az ég kék éterébe emelkedik, sokkal inkább természetfölöttinek tűnne, ha nem lenne ott a fogadására kinyújtott két hús-vér kar. Igaz, hogy Tiziano ebben a saját kora szelleméhez alkalmazkodott. A katolicizmus spirituális felfogása teljesen idegen volt az akkori társadalom számára."[16]

Tiziano tehát Liszt véleménye szerint nem természetfölötti Istenképet alkot, hanem anyagi világunknak megfelelő dicsőséges aggastyánt. Ezt a kritikai észrevételt Marie d'Agoult grófné naplójában is megtalálhatjuk, aki itáliai utazásaik alatt gondosan lejegyezte, merre jártak, mit láttak, s hogyan hatottak rájuk a művészeti alkotások. Nemcsak saját véleményét, hanem Lisztét is hallani véljük, hiszen többes számban fogalmaz:

„Ma meglátogattuk a képtárat. Az első kép, amit láttunk, a *Mennybemenetel* [Tiziano festménye] volt. Páratlan e kompozíció hatása. A színek ragyogása homályba borítja az összes képet a közelben, pedig azok is kiváló koloristák munkái. Az Atyaisten alakjával elégedetlenek vagyunk: olyan, akár egy gondolás, ráadásul túlzottan közel van a Szűzhöz. Azt hiszem, ha tágasabb lenne a közbülső tér, a hatás nagyobb lenne. Mária ruházata magasba emelkedő alakhoz nem illően vaskos és nehéz; éppoly vastagon van öltözve, mint az apostolok. Jobb oldalt a két angyal elragadó. Az apostolok csoportja bámulatosan mozgalmas."[17]

Liszthez hasonlóan Richard Wagner is nagy Tiziano-rajongó volt.[18] Cosima Wagner naplójában sokszor előfordul a velencei festő neve, s részletes beszámolókat olvashatunk az Accademia di Belle Arti (ma: Gallerie dell'Accademia) képtárában tett látogatásaikról:[19]

„A Belle Artiba megyek. [...] R[ichard] M[arco] Marziale *Emmausi lakomája* előtt talál, amelyen igen tetszik neki a nagykalapos férfi, egyáltalán, az egész kép, még a kissé konvencionálisan megfestett Krisztus is. Bellini mellette függő kis *Madonnája* nagy örömet ébreszt benne; megpihenünk az *Assunta* előtt, amelyet diadalmasnak érzünk. Amikor azt mondom, ez valami nagy összegzés, mint például a 9. szimfónia, R[ichard] ezt feleli: »Ó, nincs ilyen tökéletes zenei alko-

[16] Fordítás: Watzatka Ágnes. Eredeti szöveg: Franz Liszt, *Sämtliche Schriften. Frühe Schriften* i. m., 228.

[17] 1838. március 25., Velence. Marie d'Agoult, *Boldog és boldogtalan éveim Liszt Ferenccel* (Budapest: Palatinus, 1999), 158.

[18] Köszönet Keserű Lucának, aki felhívta erre a figyelmemet.

[19] A zeneszerző összesen hat alkalommal utazott Velencébe és első, nagyjából fél éves tartózkodásától eltekintve (1858 augusztusa és 1859 márciusa között), minden egyes útja során legalább egy alkalommal ellátogatott az Accademia di Belle Artiba, ahol akkoriban (egészen 1919-ig) őrizték a velencei ferences templom, a Santa Maria Gloriosa dei Frari oltárképét, melyet *Assunta* néven említ Cosima és Richard Wagner.

tás, minden csak próbálkozás.« Mária sugárzó fejéről ismét a nemi ösztön jut eszébe; a legfőbb hatalom, íme, minden vágytól megszabadítva, a megigézett akarat megváltatott. – Jóistennel, ezzel a »denevérrel« nem tud megbékélni, bár úgy találja, a festő finoman ábrázolta. Az apostolok azonban megragadják. Boldog pillanatok ezek, amelyeket itt töltünk! Minden alkalommal, amikor újra megnézi a fejet, elragadtatva kiált fel. Aztán végigmegyünk a többi termen."[20]

„A Belle Artiba hajózunk. R[ichard] nagy nyugalommal, behatóan néz meg sok mindent, főképpen a Carpacciókat. Neki jobban tetszik János a Tintoretto-féle *Keresztrefeszítés*en, mint az *Assunta*-festményen. Örömmel látom, hogy a nagy művészet értékelésében egyre jobban közeledik az én érzéseimhez. Csak a leborult nők gazdag ruhái zavarják kissé, valamint a túlságosan sok ember. Hazatérve Krisztus megfestésének feladatáról beszélünk. [...] »Krisztust nem lehet megfesteni, de hangokkal fel lehet idézni.«. – Azt mondom, úgy gondolom, rendkívül magas fokú, jelentős művészi józanság a részéről, hogy feladta Krisztus alakját, s helyette Parsifalt teremtette meg. »Hogy egy tenorista alakítaná Kr[isztus]-t, pfuj, ez undorító volna« – mondja R[ichard]. Áttérünk a festészetre, arra, hogy a festőknek sikerült Isten anyját megjeleníteniök. R[ichard] azonban tagadja, hogy az *Assunta* Isten anyja volna, szerinte a szerelmében megdicsőült Izolda.[21] A *Sixtusi Madonna* viszont »csodálatosan ihletett« alkotás, tökéletes szépségében maga a tökéletes megközelíthetetlenség. »Atyaúristen, hogy támadna ott az embernek egyetlen gondolata is, olyannyira nem evilági, hogy az embernek még a lélegzete is elakad. És a pillantása, ez a magasztos pillantás. És közben tökéletesen bájos és szép.«"[22]

Wagner több alkalommal vont párhuzamot a saját és Tiziano művészete között,[23] nemcsak az *Assuntát*, hanem más konkrét festményeket és általában Tizianót is sokat emlegeti. A zeneszerzőt egyébként saját bevallása szerint elsősorban az arcképfestészet érdekelte, ahogy ezt Cosima naplójában olvashatjuk:

„Este Volkov úr látogat meg bennünket, és felébreszti R[ichard] érdeklődését a természettudomány mai problémái iránt, olyan élénken ismerteti a hipnóziskísérleteket. Aztán azzal szórakoztat bennünket, hogy történeteket mesél a mai, impresszionistáknak nevezett festőkről, akik tíz perc alatt festenek egy-egy nocturne-szimfóniát! (Múltkor, az asztalnál R[ichard] ismét arról beszélt, hogy a festészetben számára a fő dolog az arcképfestészet, ez az igazi vívmány. A nagy történelmi kompozíciók nem sokat mondanak neki. Ma este is kifejezésre juttatja, legjobban a tiszta vonalú – nem pacázó – festészetet szereti, s tréfálkozva hozzáfűzi: én már csak a Tiziano-féle *Adógaras*ra szavazok.)"[24]

Nem tudjuk pontosan, mi lehetett Wagner fejében, mikor a tiszta vonalú festészet példájaként Tizianót említette, hiszen a velencei reneszánsz festők munkamódszere

[20] *Cosima Wagner. Napló,* szerk. Kroó György (Budapest: Gondolat, 1983), 362. (1882. ápr. 25.)

[21] Még az sem kizárt, hogy ez Cosima gondolata; egy korábbi naplóbejegyzésében azt írja, ő hasonlította az *Assunta* Máriáját Izoldához. *Cosima Wagner. Die Tagebücher* (München: R. Piper & Co. Verlag München/Zürich, 1977), 404.

[22] *Cosima Wagner. Napló,* i. m., 391–392. (1882. okt. 22.) A *Sixtusi Madonna* és az *Assunta* összehasonlítása Cosima naplójában többször is előfordul, például: *Cosima Wagner. Napló,* i. m., 53. (1878. márc. 6.)

[23] Egy ízben például kijelentette, hogy komponáláskor – a kontrasztos zenei részek áthidalására – olyasvalamit keres, mint a tizianói szín. *Cosima Wagner. Napló,* i. m., 247. (1878. nov. 29.)

[24] *Cosima Wagner. Napló,* i. m., 385. (1882. szept. 29.)

sokkal inkább a *colorén*,[25] mintsem a *disegnón* alapult, általában nem is rajzolták elő képeiket, hanem csak festékfoltokból építkezve jelenítették meg a formákat. Ez Tiziano korai festményén, az *Adógaras*on is megfigyelhető.[26]

Wagner a festészetet érezte a zenéhez legközelebb állónak minden művészeti ág közül,[27] bár úgy gondolta, hogy bizonyos feladatokat – ahogy ezt a Krisztus megfestésére vonatkozó megjegyzéséből is látjuk – csak a zene tud ellátni. Hasonlóan vélekedett erről Liszt is.

A természet utánzását Liszt a képzőművészet feladatának tartotta, ezzel szemben a zenének egészen más szerepet tulajdonított. A zene nem annyira kézzelfogható, valósághoz köthető fogalom, sokkal elvontabb, absztraktabb, jelentése nehezebben konkretizálható. Ezért Liszt szerint kevesebb ember értheti és értékelheti a zene üzenetét, mint egy képzőművészeti alkotását. Hiszen bárki ugyanúgy meg tudja ítélni, hasonlít-e a valóságra egy emberi testet ábrázoló szobor, viszont a zene csak művelt, hozzáértő elmékhez szól. Mivel a zene olyan érzelmeket hivatott kifejezni, melyek nem mindenkiben vannak meg, üzenete elérhetetlen marad a kevésbé kifinomult közönség számára. Gondolatait *Benvenuto Cellini Perseusa*[28] című úti levelében olvashatjuk:

> „Minden művészet ezen a két elven, a realitás és az idealitás elvén alapszik. Az idealitás csak a művelt elmék számára érzékelhető; a szobrászművészetben megnyilvánuló realitás mindenki számára; az ő mintája az emberi alakban rejlik, amelyet mindenki ismer. Nincs kézműves, akit nem érintene meg, akárcsak egy költőt, a Phidiasban vagy Michelangelóban található valóság. Mindenki képes megállapítani az emberi testhez való hűség fokát. A zenében nincs így; a zenének nincs tájékozódási pontja a valóságban; a zene nem utánoz, a zene kifejez. A zene egyszerre tudomány, mint az algebra, és egy pszichológiai nyelvezet, amelyben csak a költői magatartások tudnak értelmet találni. Márpedig tudományként és művészetként majdnem teljesen elérhetetlen marad a tömeg számára. A szenvedélyek és érzések, amelyeket kifejeznie kell, az ember szívében vannak, de nem minden emberben, míg minden ember anyagi valósága megtalálható egy szoborban. Innen a sokkal több és gyakoribb félreértés a közönség és a zenész közt, mint a közönség és a szobrász közt."[29]

[25] Reneszánszkori művészetelméleti viták alapját képezte, hogy a szín (*colore*) vagy a rajz (*disegno*) fontosabb-e a festészetben. A firenzei reneszánsz festők a rajz elsőbbségét hangsúlyozták, képépítési módszereik a pontos rajzra épültek (szerkesztett perspektivikus ábrázolásmód, magas szintű anatómiai tudás). Ezzel szemben a velencei festőknél a szín kapott fontosabb szerepet, spontánabb, látványos fény-árnyék hatásokra épülő, festékfoltokból építkező stílus. A reneszánszban kialakult módszertani gondolkodásra vezethető vissza az olyan különböző művészeti kategóriákkal való bánásmód mintája, melynek továbbélését a romantika korában is megfigyelhetjük, például Liszt, Delacroix vagy Wagner írásaiban. Reneszánsz művészetelméletről lásd: Michael Baxandall, *Reneszánsz szemlélet – reneszánsz festészet* (Budapest: Corvina Kiadó, 1986).

[26] Nem is beszélve a kései Tizianóról, aki impresszionistákat megszégyenítő „pacázó" festészetet folytatott.

[27] *Cosima Wagner. Napló,* i. m., 347. (1882. jan. 5.)

[28] 1838. november 30, Firenze.

[29] Fordítás: Watzatka Ágnes. Eredeti szöveg: Franz Liszt, Sämtliche Schriften. *Frühe Schriften* i. m., 276.

Az „idealitás" alatt valószínűleg az elvont eszmei tartalmat érthette, mely nemcsak a zenében, hanem a képzőművészetben is megtalálható, a „realitás" viszont ez utóbbiban sokkal intenzívebben fellelhető.[30] Benvenuto Cellini *Perseus*áról írt nyílt levelében Liszt az antik mítosz ideájának különböző megvalósulási fázisait említi: elsőként a költészet, a nyelv segítségével hallhatjuk az eszmét, majd vizuális formát ölt a szobrászat által, s végül *„egy új Cellini"*, Berlioz zenét teremt az ötvös- és szobrászmester történetéből.[31]

Úgy tűnik, Liszt hasonló módon választotta el az „eszmei szépséget" a „plasztikai szépségtől" egy másik képelemzésében is, mely azért is tarthat számot az érdeklődésre, mert zenei vonatkozásokkal is rendelkezik, amelyeket Liszt értelmezése még inkább erősít, sőt, újakat is létrehoz. Raffaello *Szent Cecília extázisa* című festménye intenzív hatást tett rá[32] – a képet 1838. október–december közt (talán többször is) megtekintette Bolognában. Gondolatait ismét nyílt levél formájában fogalmazta meg, ezúttal Joseph d'Ortigue-nak, a *Gazette musicale* szerkesztőjének és Liszt első életrajzírójának címezve.[33] Lisztet saját bevallása szerint sem a velencei reneszánsz alkotásai, sem a Van Dyck képek Genovában, sem a Correggiók Parmában, s még a Milánóban őrzött *Fátylas Madonna* (Raffaello) sem érintette meg olyan mélyen, mint a *Szent Cecília extázisa;* míg a többi mű esetében csak *„néző maradt"*, ez a kép igazán elvarázsolta.[34]

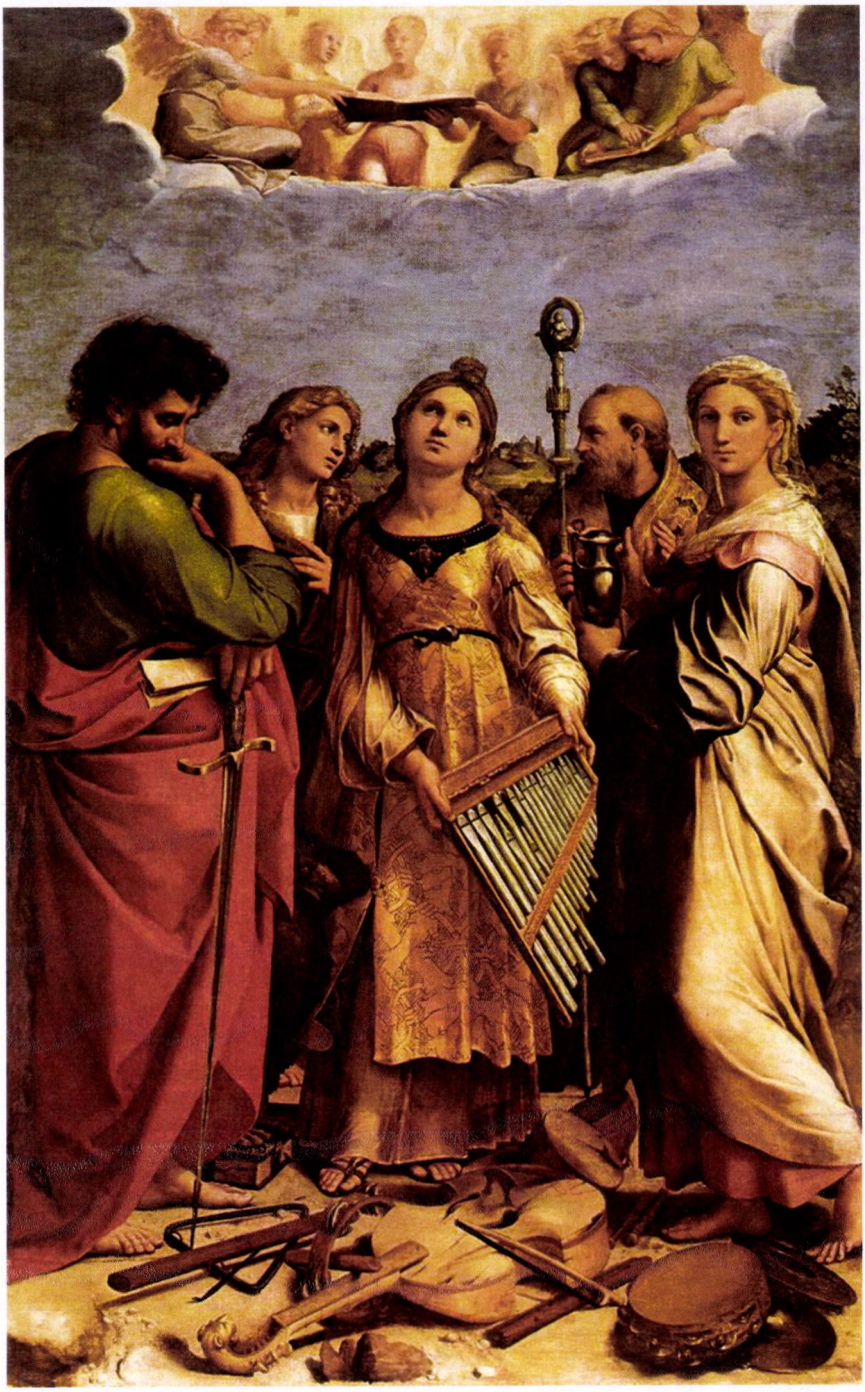
[30] Liszt az eredeti francia nyelvű szövegben az „idéalité" és „réalité" fogalmakat használja.

[31] Berlioz Benvenuto Cellini című operáját 1838. szeptember 10-én mutatták be Párizsban; az előadás megbukott. Liszt tenni akart valamit az opera és Berlioz népszerűsítéséért, ezért írhatta meg 1838. november 30-án Benvenuto Cellini *Perseus*áról szóló úti levelét (megjelent a *Gazette Musicale*-ban, 1839. január 13-i dátummal), mely leginkább Cellini és Berlioz személyiségét, életútját állítja párhuzamba lelkes hangvételű, dicsérő stílusban. Liszt ekkortájt látta Firenzében Benvenuto Cellini *Perseus* szobrát, ez az élmény is inspirálhatta a szöveg megírására. Lehetséges, hogy Berliozt akarta vigasztalni, amikor azt írta, a zenét kevésbé tudják érteni és értékelni az emberek, hiszen nem utánzó művészet, ellentétben a szobrászattal.

[32] Liszt 1839-ben írt egy Szent Cecíliához kapcsolódó darabot, mely sajnos elveszett – nagyon valószínűnek tűnik, hogy van kapcsolat a zenemű keletkezése és a Raffaello-kép által előidézett vizuális élmény között. 1845-ben, majd jóval később is foglalkoztatta Lisztet a téma. 1874-ben komponálta Szent Cecília legendáját zenekarra, kórusra és mezzoszoprán énekhangra. Madame Émile de Girardin (Delphine Gay, 1804–1855) francia költőnő versét vette alapul. A legenda szövegében utalás található a *Szent Cecília extázisa* festményre: *„Raphaël a peint son image / d'après ses chants."* (Raffaello e dalok alapján festette képét) és Stefano Maderno Szent Cecília-szobrára. Liszt *Szent Cecília legendája* című művének kottájára a Maderno-szobor ábrázolás került. Forrás: Eckhardt Mária ismertetője Liszt Ferenc: *Cantatas and hymns* CD mellékletében (Budapest: Hungaroton, 2001).

[33] A szöveg 1839. április 14-én jelent meg a Gazette musicale-ban.

[34] Marie d'Agoult, aki valamivel Liszt előtt utazott át Bolognán 1838 októberében, egészen másképp látta a festményt: „Szép nap. Megérkezés Bolognába. Első impresszió: csalódás. Rosszul épült város, szegényesen burkolt, csúnya árkádok, nagyon kiváló művészeti galéria. A Szent Cecília kevésbé csodálatraméltó, mint reméltem. Kezdem azt hinni, Raffaello híre túl van értékelve. Sok olyan kép van Tizianótól, Correggiótól, Veronesétől és Leonardótól, amelyet kellemesebbnek találok." Forrás: *An Artist's Journey. Lettres d'un bachelier es musique 1835–1841. Franz Liszt.* Fordította és jegyzetekkel ellátta Charles Suttoni (Chicago, London: The University of Chicago Press, 1991), 162–166.



Raffaello: *Szent Cecília extázisa.* 1516–17. Pinacoteca Nazionale, Bologna

„...Nem is tudom, milyen titkos varázslat az, hogy ez a kép egyszerre két szempontból, két alakban mutatkozott be nekem: egyrészt mint elragadó kifejezése az emberi formának abban, ami legnemesebb, legeszményibb lényege – mint a báj, a tisztaság, a harmónia csodája; másrészt ugyanabban a pillanatban s képzeletem minden erőfeszítése nélkül csodálatos és teljes szimbolikáját véltem felismerni annak a művészetnek, amelynek életünket szenteltük. A mű költészete és filozófiája olyan világosan szemem előtt állt, mint vonalainak elrendezése és eszmei szépsége[35] éppoly erősen megragadott, mint plasztikai szépsége."[36]

Liszt szerint Raffaello *„egy csodálatosan szerkesztett, hibátlan rajzú és színezésű képet festett"*. Viszonylag részletesen írt az alakok testtartásáról, mozdulataik jelentéséről, a festői megoldások formai elemzése helyett azonban inkább a kép szimbolikája, az ábrázolt személyek, Szent Cecília, Szent Ágoston, Szent Pál, Szent János és Mária Magdolna különböző személyisége és életútja foglalkoztatta,. Szent Cecília a *„leganyagiatlanabb, legistenibb művészet"*, a zene allegóriájaként jelenik meg;[37] épp himnuszt készül énekelni Istenhez, mikor angyalok kara jelenik meg az égben, s *„örök hozsánna zeng a mindenségben"*. Szent Pál és Szent János apostolok, Szent Ágoston és Mária Magdolna veszik körül az égi harmóniát hallgató Szent Cecíliát. Liszt sajátos, eredeti módon interpretálja a kép szereplőit:

„A főalak köré utánozhatatlan egyszerűséggel csoportosított négy személyben így művészetünk legfőbb típusait látom. A zene lényeges elemeit foglalják össze s a különféle hatásokat, amelyeket az ember szívére gyakorolnak."

Pál apostol számára a zene ékesszólás és hatásos prédikáció, *„mely vonzza a szíveket és megnyitja őket az igazságnak"*. Mária Magdolna, akit Liszt pogány, érzéki szépségként jellemez, *„Jánosnál kevésbé vesz részt a zene isteni lényegében, s inkább a fülét köti le a hangok érzéki varázsa, mintsem a szívét hatja át a természetfölötti izgalom"*. A látható szépség („plasztikai" szépség?), melyet Liszt értelmezésében Mária Magdolna személye képvisel, alacsonyabb, kevésbé magasztos helyen áll, mint Szent Cecília ideális szépsége. A hallás gyönyöreitől óvakodó Szent Ágoston pedig, *„akit a pogány művészet elcsábított, s messze térített az Istenhez vezető úttól, azt kérdi magától, nincs-e titkos méreg ezekben a fönséges harmóniákban, s ezek az énekek, amelyek mintha az égből szállnának alá, nem csalárd hangok-e, a sátán incselkedése, akinek hatalmát ő oly sokszor tapasztalta"*.

[35] Liszt levelében említett kifejezés lefordíthatatlan: „beauté idéelle"-t említ, az „idéelle" nem létező francia szó, „beauté idéale" lenne az ideális, eszmei szépség megfelelője. Forrás: Le Diagon-Jacquin, i. m., 154.

[36] Fordítás: Hankiss János. Liszt Ferenc válogatott írásai. Válogatta, fordította, kísérő tanulmányokkal és jegyzetekkel ellátta Hankiss János. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1959), I/115–118.

[37] Szent Cecíliát akarata ellenére adta férjhez apja. A szent szűz házasságkötése napján énekelve fohászkodott Istenhez, hiszen ő testét és lelkét Istennek ajánlotta, ezért házasságában is meg akarta őrizni tisztaságát. Könyörgése meghallgatásra talált, férjét és sógorát is megtérítette, akik később mártírhalált szenvedtek, Szent Cecíliához hasonlóan. Cecíliát karddal próbálták lefejezni, de harmadjára sem sikerült. A súlyosan megsebesült Cecília még néhány napig élt, és sokakat megtérített. A zenészek védőszentjévé vált, képzőművészeti alkotásokon mindig hangszerrel ábrázolják.

Az ábrázolt alakok valószínűleg inkább a szeretet különböző formáinak megtestesítői lehetnek,[38] ezért is tekinthető egyéni meglátásnak, ahogy Liszt kapcsolatot talál Szent Cecília és a mellékalakok között. Izgalmas képzettársítás, ahogy eszébe jut, mit ír Szent Ágoston a zenéről, hallásról,[39] s asszociációs láncot teremt e gondolatok és a zenélő Szent Cecília közt, mintha Szent Ágoston tényleg Szent Cecíliát hallgatná, pedig nem biztos, hogy az ábrázolt személyek Raffaello szándéka szerint is a zenével vannak elfoglalva.[40] Mindenesetre Szent Cecília alakja, az éneklő angyalok, a földön heverő hangszerek egyértelmű utalások a zenére.

Érdemes megemlíteni Liszt egy sokkal későbbi, szintén bibliai témájú festményről szóló képértelmezését, mely hasonló logika szerint jellemzi az ábrázolt személyeket, akiknek alakjában – ezúttal Liszt véleménye szerint is – a szeretet különféle típusait jelenítette meg a festő. Carolyne von Sayn-Wittgensteinnek írja, hogy szeretné megszerezni és kitenni dolgozószobája falára kedvenc Rubens-festményét, melynek témája *„a négy nagy bűnös, aki nagyon szeretett"*: Szent Péter, Dávid király, Mária Magdolna és a megtért lator.[41]

> „Bocsásson meg, amiért kedvenc festményem tárgyára emlékeztetem: a négy nagy bűnös, aki nagyon szeretett! Ha nem érezném magam annyira alkalmatlannak a filozófiai elméletekhez és az esztétikai spekulációkhoz, megkockáztatnék egy egyszerű és valószínűleg nagyon butácska értelmezést adni Rubens lenyűgöző festményének. Mondván, hogy a négy bűnös nagyon szeretett, megkülönböztetem Szent Péterben a hit általi szeretetet, a jobb latorban a remény általi szeretetet, Dávidban pedig a bűnbánat, a megalázkodás és az összetört szív általi szeretetet! Ami Magdolnát illeti, ez a legegyszerűbb szeretet, és mégis! Feltámadásakor Jézus neki jelent meg először! Nem ismerte fel rögtön, [...] – arról a helyről, ahol a sír volt, a kertésznek nézte. De Jézus a nevén szólította – és ő így válaszolt: »Mester!« Ezt a képet a dolgozószobámban akarom tudni, és a zongora jobb oldalára fogom helyezni – oda, ahol egykor a fenséges Lucca della Robbia festmény volt, amelyet szintén Ön adott nekem, és amely most a társalgó szobát ékesíti. Remélem, hogy a plébános nem fogja úgy találni, hogy Magdolna sérti a klauzúrát!"[42]

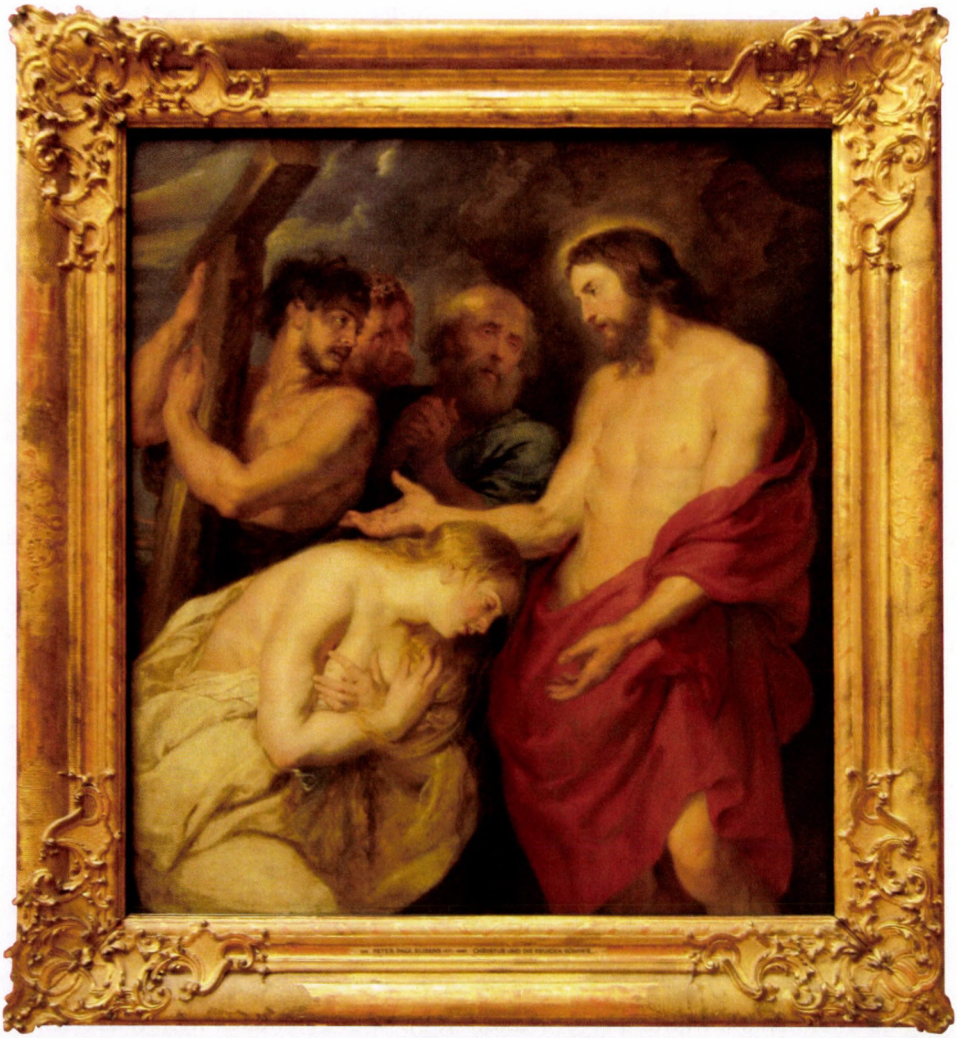
[38] André Chastel Jean-Pierre Cuzin véleményét idézi: Le Diagon-Jacquin, i. m., 146–147.

[39] „Megfigyeltem, hogy a szent igék ének formájában bensőbben és igazabban lendítik, tűzdelik lelkemet jámborságra, mint ének nélkül; – továbbá, hogy lelkünk különféle érzéseinek más-más kifejező módja van hangban és énekben, s ez a mód valami titkos rokonság erejében az érzelmeket elő tudja idézni. Baj azonban, hogy az érzékek élvezete, amelynek pedig nem üdvös a lelket kiszolgáltatni, mert elgyengíti, – gyakran rászed engem. Nem akar ugyanis türelmesen egy fokkal hátrább a gondolat után következni, hanem előre igyekszik és ő akar vezetni, pedig csak a gondolat kedvéért kapott bebocsájtást." Szent Ágoston: *Vallomások*. XXXIII. fejezet. Magyar Elektronikus Könyvtár: http://mek.niif.hu/04100/04187/04187.htm

[40] Ezzel egyébként Liszt is tisztában van, de jól látja, hogy attól még adhat egy képnek egyéni értelmezést, hogy az eltér a festő gondolataitól, melyeket különben sem ismerhetünk pontosan.

[41] Liszt szerette a barokk festészetet, leveleiben különösen Rubenst említi gyakran. 1866 nyarán a Madonna del Rosario Monte Mariói kolostorba költözött egy időre, innen írt Carolyne von Sayn-Wittgensteinnek.

[42] Fordítás: Watzatka Ágnes. Eredeti szöveg: La Mara, Franz Liszt's Briefe gesammelt und herausgegeben von La Mara, Bd. VII (Lipcse: Breitkopf und Härtel, 1902), 125–126.



Rubens: *„A négy bűnös, aki nagyon szeretett"* (*Krisztus és Mária Magdolna* címen is). 1618.
Alte Pinakothek, München

Liszt képleírásaiból tisztán látható, hogy számára az eszmei tartalom és eszmei szépség fontosabb helyen áll, mint a formai. A mű plasztikai szépségének is a gondolati mondanivalót kell szolgálnia, s a művek kvalitását meghatározza, milyen eredménnyel képesek közvetíteni az eszmét, elérik-e a kívánt hatást. Nemcsak Liszt gondolkodott így ekkoriban; ha eszünkbe jut, hogy a XIX. század első felének művészete, legyen szó zenéről vagy képzőművészetről, mennyire buzgón keresi a nemes, hősi témát, nincs okunk csodálkozni ezen. A közönség figyelmét elsődlegesen az ábrázolt jelenetek narratívája, s csak másodlagosan az alkotó technikai

megoldásai kötötték le. Lisztet egyébként mindkettő érdekelte. Ezt láthatjuk viszont Marie d'Agoult naplójában is, aki beszámol arról, milyennek látta Liszt Ferenc Leonardo híres freskóját Milánóban:

> „Franzban erős visszhangot keltett Leonardo *Utolsó vacsorá*ja. A hely, ahol a gyönyörű, szinte teljesen tönkrement freskó látható, ma kaszárnya. Franz csodálatát sem Krisztus, sem Szent János nem nyerte el. Szerinte szerencsésebb lett volna, ha Szent János a Megváltóhoz, nem pedig az egyik apostolhoz hajol, de a kompozíció egészét szenvedélyesen dicséri, valamint Szent Péter, Júdás és Szent Pál fejét is. A kép sorsát az Ige sorsához hasonlította: nagyszerű eszme, amely sohasem valósult meg igazán (Leonardo nem fejezte be Krisztus fejét), és egyre jobban elhomályosul; ma már csak rom, melyet a filozófusok kíváncsian vizsgálnak, ahogy a művészek is inkább a múltja iránti alázatból látogatják a képet, nem azt csodálják benne, amit ma jelent."[43]

Marie d'Agoult műalkotásokról szóló feljegyzései azért is különösen értékesek a számunkra, mert olyan műveket is jellemez, amelyekről Liszt nem írt, vagy nem olyan részletesen, s általában nemcsak saját véleményét írja le, hanem a zeneszerzőét is. Együtt látták például a milánói Brera képtárában Raffaellónak Szűz Mária házasságkötését vagy eljegyzését ábrázoló, *Sposalizio* című festményét, mely kiindulópontul szolgált Liszt hasonló című zongoradarabjához. Erről részletes beszámoló Lisztről nem maradt fenn, ellenben Marie d'Agoult említi a tárlatlátogatást:

> „A Brera-palota múzeumában kevés a jó kép. A Szent Szűz menyegzője azért érdekes, mert az alig húszesztendős Raffaello egyik első festménye. Kompozíciója azonban egyhangú, megfestése száraz, a férfiak arca nagyon is nőies. Franz nincs valami nagy véleménnyel arról a Szent Szűz-típusról, amely unos-untalan ismétlődik az olasz festményeken. Arcukat közönségesnek és bárgyúnak tartja. Akkor már jobban kedveli Veronese kompozícióinak tékozló pompáját vagy S[alvator] Rosa szörnyűségeit. Sassoferrato egyik Szent Szűzének mégiscsak megkegyelmezett, mert oly elbűvölően szendereg rajta a kisded. A képet keretező hat angyalfej is bájos. Guercino *Hágár* című képét nagyon dicsérik, állítólag Byron kedvenc képe volt. Nem igazán érthetett a festészethez [...]".[44]

Még ha el is hisszük Marie d'Agoult-nak, hogy Liszt Ferencnek nem tetszettek az egyforma Mária-arcok, s e kritikai észrevétel akár Raffaello *Sposalizió*jára is vonatkoztatható, joggal feltételezhetjük, hogy mindent egybevetve Liszt pozitívan vélekedett a képről, hiszen zenét komponált a hatására. Liszt *Sposalizió*jának jellegzetessége, hogy nemcsak a festményen ábrázolt jelenet hangulatát, hanem egyes konkrét motívumokat, tartalmi elemeket is igyekszik megjeleníteni. A darabot indító harangjátékra emlékeztető pentaton hangsor[45] az ünnepi ceremóniára utal,

[43] Marie d'Agoult, i. m., 155. A bejegyzés dátum nélküli, 1838. január 29. és március 16. közt írhatta Marie d'Agoult Milánóban.

[44] Marie d'Agoult, i. m., 136–137, 1837. aug. 20–szept. 3. között, Milánó.

[45] Lombardia és Piemont templomaiban a harangozás általában öt különálló, egymást követő hangot tartalmazó skálából állt, Liszt sok ilyet hallhatott itáliai utazásai során. Forrás: Walther Rüsch, Franz Liszt in Bellagio. Liszt Studien, 159. Idézi: Le Diagon-Jacquin, i. m., 365–366.

s ha a Raffaello képén a háttérben elhelyezkedő centrális épületet templomnak tekintjük, a hanghoz még inkább konkrét jelentés társul. Szűz Máriának külön zenei témája van (a 38. ütemtől).[46] Amikor Liszt 1883-ban újra átdolgozta a *Sposalizió*t (*Sposalizio – Trauung*) orgonára (vagy harmóniumra) és énekhangra, az említett dallamot átemelte az 1838-as *Sposalizió*ból és az „Ave Maria" szöveget írta alá.[47] Liszt először csak „felsorolja" egymás után a motívumokat, amelyekből építkezni fog, majd apránként összekapcsolja őket. A bevezető nyolc ütem után fokozatos kinyílás tapasztalható a zenében; ha túlzás is azt állítani, hogy az egyre magasabb hangról induló futamok megfeleltethetőek a kép egymástól távolodó perspektivikus vonalainak, ez a zenei rész mégis emlékeztet valamilyen módon a festmény tiszta, egy iránypontos szerkezetű, széles terére.

A darabban a különböző dallamok (harangjáték és Mária témája) egymás mellett hallhatók ugyan, de nem egyszerre lépnek be (a 83. ütemtől): Liszt késleltetve indítja a bal kéz futamait, ezáltal sajátos hullámzást idézve elő.[48] Ezen a ponton a zene nagyon szépen érzékelteti Mária és József egymás felé közeledését, a gyűrűváltás lényegi mozdulatát, melyet Raffaello is megjelenített a festményén. A festő épp azt a pillanatot ragadta meg, amikor József még nem húzta rá a gyűrűt Mária ujjára, de a gesztusaikból láthatjuk, hogy ez meg fog történni. Liszt művében felfedezhetjük a házasságkötés kérdés-felelet párbeszédét is, már a 3-4. ütemnél is, de leginkább az Andante quieto utasítással ellátott résznél, mely letisztultságában régi zenék (és régi korok) hangulatát idézi. Raffaello képének csöndes, békés derűjét megtalálhatjuk ugyan Liszt zenéjében is (a kezdeti és záró szakaszon különösen), de ezt Liszt – romantikus zeneszerzőhöz méltóan – érzelmileg túlfűtött, ujjongásszerű örömmé fokozza. A tetőpontnál (a 92. ütemtől) a jobb és bal kéz szólama egyszerre szólal meg, véget ér a korábban késleltetett belépéssel előidézett hullámzó mozgás – úgy érezhetjük, ezen a ponton már megtörtént a gyűrűváltás, megköttetett a házasság.

Az *Années de Pèlerinage* első kiadásakor Liszt meghagyta, hogy a kottacímlapon szerepeljen Raffaello festményének grafika másolata, tehát fontosnak tartotta nyilvánvalóvá tenni a kép és zene közti párhuzamot. A darab 1858-ban jelent meg Schott kiadásában, Johann Hermann Kretzschmer litográfiájával a címlapon. Ugyancsak ekkor, s ily módon került kiadásra a *Zarándokévek* Itália kötetének második darabja, az *Il Penseroso* – a Michelangelo szobra alapján készült kompozíció.[49]

[46] Le Diagon-Jacquin, i. m., 371.

[47] Le Diagon-Jacquin, i. m., 371–373.

[48] Köszönet Szabó Ferenc Jánosnak a zenei elemzéshez nyújtott segítségéért.

[49] Firenzében Liszt és Marie d'Agoult gyakran meglátogatták a Medici kápolnát a San Lorenzo templomban (Sagrestia Nuova). A síremlékeket VII. Kelemen pápa (korábbi Giulio de' Medici bíboros) rendelte meg 1520-ban, s nagyrészt Michelangelo kivitelezte 1520 és 1534 között (1534-ben félbehagyta, mikor Firenzéből elköltözött), végül Michelangelo halála után a tanítványai fejezték be. Lorenzo de' Medici szobra ihlette Liszt *Il Penseroso* című kompozícióját. Liszttől származó leírás nem található a Medici-kápolnáról. Elsősorban hangulati hasonlóság fedezhető fel a zene és a szobor közt, sokkal elvontabb módon, mint a *Sposalizio* esetében; nem találunk olyan konkrét vizuális részleteket, melyek egy az egyben megfeleltethetőek a kompozíció motívu-

A *Sposalizio* és az *Il Penseroso* közti kapcsolatot, s Liszt Raffaellóról és Michelangelóról alkotott véleményét Kovács Imre így foglalja össze:

„Lisztnek a reneszánsz képzőművészethez való viszonya legvilágosabban abból a zenetörténészek által sokszor idézett, de művészetesztétikai szempontból kevés figyelmet kapott leveléből következik, melyet 1839-ben barátjához, Berliozhoz írt Itáliából. A levélrészletből megtudjuk, hogy Rómában a Sixtus-kápolna zenéjének, valamint Raffaello és Michelangelo freskóinak tanulmányozása ezekre a gondolatokra sarkallta:

»A művészet egész ragyogásában mutatkozott ámuló szemeim előtt: egyetemességében és egységében nyilatkozott meg nekem. Napról napra jobban áthatott annak a titkos viszonynak érzése és meggondolása, amely a remekműveket összeköti egymással. Raffaello és Michelangelo jobban megértették velem Mozartot és Beethovent. Giovanni Pisano, Fra Beato, Francia megmagyarázták nekem Allegrit, Marcellót és Palestrinát.«[50]

[...]

A kétféle alkotói attitűd szembeállítását leíró Raffaello / Mozart, illetve Michelangelo / Beethoven analógiapárokban[51] nem nehéz ráismerni a szép és a fenséges esztétikai kategóriáira, melyeket Burke 1757-ben szisztematikusan elhatárolt egymástól. Az előbbi a kellemes, emberi nagyságrenddel körülírható dolgok, az utóbbi pedig mindazok, amelyek e felettiek, és kifejezetten sötét erőkhöz tapadnak: úgymint éj, sötétség, halál vagy félelem. A 18. század második felétől kezdve előszeretettel vetítették rá ezeket az esztétikai kategóriákat Raffaellóra és Michelangelóra, az előzőben gyakorta az ideális szépség, míg az utóbbiban a fenséges megtestesülését látva. [...] Liszt Michelangelo–Raffaello felfogása is hasonló szemléletet tükrözött, leveleiben a fenségest és a szépet a két reneszánsz művész szinte állandó jelzőiként alkalmazta."[52]

Ha kitűzött célunkat szem előtt tartva Liszt képleírásaira összpontosítunk, nem térhetünk ki az olyan képzőművészeti alkotások elemzésére, melyekről – bár fontosak voltak a zeneszerző számára – nem írt részletesen. Így mellőznünk kell Wilhelm von Kaulbach *Hunok csatája* című freskóját, mely alapján Liszt szimfonikus költeménye született, mert a rendelkezésünkre álló Liszt-szövegek elsősorban a zenéről, annak felépítéséről szólnak, s legfeljebb a zenei kompozíció miatt fontos motívumokat említik a festményen, de semmiképpen sem elemzik azt.[53] Ugyanezen okok

---

mainak. A zongoradarab lassú, kimért, komor, kontemplatív karaktere azonban felidézi a szoboralak mélyen elgondolkodó arcát, zárkózottságra utaló testtartását – innen kapta „Pens(i)eroso" vagy „Pensoso" (gondolkodó) melléknevet.

[50] Eredeti szöveg: Franz Liszt, Sämtliche Schriften. *Frühe Schriften,* 1. kötet (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2000), 306.

[51] Wagner is hasonlítja Mozart zenéjét Raffaello Madonnáihoz: „Délelőtt dolgozik [...], este Mozart Requiemje, amelyet R. nagyon szeret, kivált a *Benedictus*t és a *Recordaré*t. A melodika szépséges voltát összehasonlítja Raffaello madonnáinak szépségével; sokat beszélünk a *Sixtusi Madonná*ról. [...]" *Cosima naplója,* i. m., 268. (1879. szept. 4.)

[52] Kovács Imre: „Megjegyzések Liszt Michelangelo-recepciójához", in Omnis creatura significans. Prokopp Mária 70. születésnapjára, szerk. Tüskés Anna (Budapest: CentrArt Egyesület, 2009), 394–395.

[53] Igaz, Kaulbachra vonatkozó méltató jelzőket számos helyen találunk Liszt szövegeiben, ezekből kiderül, hogy a képei tetszettek Lisztnek, de ezek többnyire általános megjegyzések (egy-egy szó vagy szószerkezet). Kaulbachhoz kapcsolódó Liszt-szövegek például: La Mara, Franz Liszt's

miatt tekintünk el Zichy Mihály *A bölcsőtől a koporsóig* című rajzának vizsgálatától, bár érdemes megemlíteni, hogy ez a rajz díszítette *A bölcsőtől a sírig* című szimfonikus költemény kottájának címlapját. Ahogy a *Sposalizio* és az *Il Penseroso* esetében is láthattuk, Lisztnek különösen fontos volt, hogy megmutassa az inspirációs forrást, s Zichy művéről írja is: a rajz teszi érthetővé a zenét.[54]

Érdemes azonban röviden kitérni egy másik népszerű magyar festő alkotására, Munkácsy Mihály *Krisztus Pilátus előtt* című festményére. A képet Liszt a Műcsarnokban[55] – a lakásával szomszédos épületben – látta,[56] és több levelében is említi.[57] Remekműnek nevezi, így vélekedtek az 1882-ben rendezett Munkácsy-ünnepségek résztvevői is, akik megcsodálhatták a teátrális helyzetben kiállított festményt (kordon, függönyök, irányított fények).[58] Az általános dicsérő szavakon túl Liszt a kép színeit emeli ki, amikor Carolyne von Sayn-Wittgensteinnek ír róla:

> „[...] mindenki, férfiak és nők csodálják a »Krisztus Pilátus előtt« nagyságát, mint fönséges remekművet, amely egyenrangú az elmúlt századok legdicsőbb festményeivel és felülmúlja korunk művészetének alkotásait. Ha még nincs fényképe erről a képről, amelyen a színezés nagy szerepet játszik, szívesen küldöm el az eddig megjelent legjobb felvételt."[59]

A Carolyne von Sayn-Wittgensteinnek szóló, Munkácsyt említő levelek tanúsága szerint Liszt szívesen küldött fotóreprodukciókat festményekről a műgyűjtéssel is foglalkozó hercegnének.[60] Carolyne nemcsak Munkácsytól, hanem például Vaszilij Verescsagintól származó alkotások fotóit is megkapta Liszttől. Verescsaginnak 1883. január 14-én nyílt kiállítása a sugárúti Műcsarnokban. A háború borzalmait érzékletesen megjelenítő festményeken kívül keleti szőnyegek, fegyverek, ékszerek, népművészeti tárgyak is díszítették a termeket. Liszt elment a budapesti lakásával szomszédos épületbe megtekinteni a tárlatot, részletesen beszámolt róla Károly Sándor weimari nagyhercegnek és Carolyne von Sayn-Wittgensteinnek is. Mind-

---

Briefe gesammelt und herausgegeben von... (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1899), Bd. III/18, Bd IV/170 és 282.

Magyarul: *Liszt Ferenc válogatott írásai.* Válogatta, fordította, kísérő tanulmányokkal és jegyzetekkel ellátta Hankiss János (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1959), II/630. Hamburger Klára, *Liszt kalauz* (Budapest: Zeneműkiadó, 1986), 66–67.

54 1881. szeptember 8., Bote & Bock kiadóhoz. Le Diagon-Jacquin, i. m., 453.

55 Ma: Magyar Képzőművészeti Egyetem épülete.

56 Liszt budapesti lakása: jelenleg itt található a Liszt Ferenc Emlékmúzeum.

57 Például: Liszt levele Károly Sándorhoz, 1882. február 28., Carolyne von Sayn-Wittgensteinhez, 1882. március 5. és 1882. március 13., Budapest. Hankiss János, Liszt Ferenc válogatott írásai, i. m., II/751–754.

58 Erről bővebben lásd például: Sinkó Katalin, „Egy új műfaj a nyolcvanas években – Munkácsy kolosszálképei", in Munkácsy Mihály (1844–1900). Nemzetközi tudományos emlékülés előadásai (Debrecen: 1994), 59–60.

59 Liszt Ferenc válogatott írásai, i. m., II/752.

60 Carolyne von Sayn-Wittgenstein rajzgyűjteményének katalógusa megtekinthető a Szépművészeti Múzeum Könyvtárában.

két levélben konkrét jellemzőket olvashatunk Verescsagin ábrázolási módszereiről. Mivel láthattuk, hogy fiatalkori úti leveleinek gazdag szókincsét, részletező elemzéseit leszámítva a zeneszerző alig vizsgálja a festői eszközöket képleírásaiban, ezek az időskori levelek különösen értékesek számunkra.

Károly Sándor weimari nagyherceghez írt levelében (Budapest, 1883. február 8.) Liszt így fogalmaz:

„[...] Visszatérve ide, ahol körülbelül tíz napja vagyok, nem jelenthetek Fenségednek semmi más érdekeset, mint Verescsagin mintegy harminc képének kiállítását – »India és az orosz–török háború (Plevna)«. Azt hiszem, ismeri őket, mert ki voltak állítva Londonban, Pétervárott, Párizsban, Berlinben stb. A felfogás eredetiségével, együttesükkel és (ahogy ma mondják) realizmusukkal hatnak rám, amely intenzívebb költészetre törekszik, mint a hajdan divatozó, de most már elaggott klasszicizmus. Verescsagin bámulatos képeinek kiállítása, amelyeknek kissé illusztrált katalógusát ide mellékelve küldöm, itt mindig tömeget vonz. Legközelebb Zichy Mihály képeinek és rajzainak kiállítását[61] láthatjuk itt [...]."[62]

Érdemes megfigyelni, ahogy a *realizmus* terminust definiálja a zeneszerző: több költészetet vél felfedezni benne, mint a *klasszicizmus*ban, holott az elvontabb (allegorikus, mitologikus) témákat és idealisztikus ábrázolásmódot előnyben részesítő *klasszicizmus*hoz ez a jellemző talán jobban illenék. Bővebb információt kapunk a kiállított képekről a Carolyne von Sayn-Wittgensteinnek szóló levélből (Budapest, 1883. február 4.):

„[...] A Verescsagin-fényképeket, amiket kér, hamarosan postára tesszük. Ezek: az emberevő – az emberi koponyákból a török–orosz háborúban emelt piramis. Még egy másik nagy fotografiát teszek hozzá: Szkobelev beszédet intéz katonáihoz – s egy kicsit, amely három nagyhatású kis képet reprodukál. Felirata egy orosz sürgönyből van véve: »A Sipka-szorosban minden csendes.« Paskievics tábornagy Varsó bevétele utáni szerencsétlen mondására emlékeztet: »Varsóban rend honol!« Ugyanabban a csomagban találja Verescsagin arcképét és budapesti kiállításának katalógusát, – a wales-i herceg indiai bevonulási képét nem lehetett beletenni túl nagy méretei miatt. Verescsagin egyik legnagyobb érdeme az új és fölényes modor, ahogyan a levegőt, a fényeket, az eget kezeli. Hosszú és veszedelmes tanulmányokat szentelt ezeknek Indiában és Oroszországban. A fényképészet nem adhatja vissza az ég és a felhő színezésének különös effektusait s csak tökéletlen képet ad a távlat csodálatos hatásairól is. Azt mesélik, hogy a plevnai csata napján – amelyet II. Sándor cár születésnapján vívtak – élelmiszerekkel és borokkal megrakott asztalt terítettek azon a dombon, ahol a cár és vezérkara volt. A festő előbb serleggel kezében ábrázolta II. Sándort, amint a hadsereg egészségére iszik – de egy magasállású személyiség megjegyzésére, hogy ez a realizmus bántó kommentárokra adhat okot, Verescsagin kitörölte az asztalt és a borokat. A cár egyszerűen ül – nem tudom, miféle öreg tábornokkal az oldalán –, amint a katalógushoz mellékelt kis képen láthatja [...]."[63]

[61] Arról a Zichy Mihály kiállításról van szó, amely 1883. március 11. – április 4. közt a Műcsarnok épületében volt – erre a kiállításra Liszttől kérték kölcsön A bölcsőtől a koporsóig című tollrajzot.

[62] Liszt Ferenc válogatott írásai, i. m., II/ 766–767.

[63] Liszt Ferenc válogatott írásai, i. m., II/767.



Verescsagin: *Sándor cár a Plevnánál.* (A fotó készült: c. 1890., Adolphe Braun és Társa., Párizs). Magyar Képzőművészeti Egyetem Könyvtár, Budapest

A *Vasárnapi Ujság* vonatkozó számában[64] érzékletes beszámoló olvasható a kiállításról, Verescsaginről és pályájáról. A török–orosz háborút megjárt katonafestő éles hangú kritikával jeleníti meg a politikai nagyhatalmak öncélú és pusztító küzdelmeit, melynek oly sokan estek áldozatul. Ábrázolásmódja valóban realizmusra törekszik, Liszt is kiemeli az *„új és fölényes modort"*, melynek segítségével Verescsagin a csata utáni „tájképeit" készíti. Liszt fiatalkori képleírásaira – különösen a Veroneséről írt sorokra – emlékeztet, hogy fényérzékeltetésről, *„ég és a felhő színezésének különös effektusairól"*, perspektíváról (*„távlat hatásai"*) is ír.

Figyelemre méltó az a megjegyzés, hogy a fényképészet nem képes visszaadni ezeket a festői finomságokat, részleteket – Liszt talán ezért is mellékelte írásban a fentebb említett néhány jellemzőt. A szöveg és a (fény)kép kiegészítette egymást, a levél olvasója így mégis informálódhatott Verescsagin festményeinek karakteréről. Liszt terjesztette, népszerűsítette az általa jónak talált művészek munkáit, festőkét és zenészekét egyaránt, s ha lehetősége lett volna rá, a szó és kép mellé szívesen küldött volna hangot is. Rudolf Lehmann festőnek írt levelében (1855. június 25., Weimar) megköszöni Lehmannak a *Graziella* című képéről küldött fotót, majd hozzáteszi:

> „[...] ha sikerülne valami, a fényképezéshez hasonló módszerrel elérni, hogy az olvasás révén halljuk a muzsikát, sietnék viszonozni küldeményét s többek közt elküldeni önnek egy új kompozíciót, amit Lamartine *Préludes*-je után csináltam [...]".[65]

Tekintetbe véve Liszt képzőművészet iránti – rendkívülinek mondható – nyitottságát, s vizuális inspiráció alapján keletkezett kompozícióinak mennyiségét és minőségét, minden bizonnyal hasznos lenne, ha rendelkezésünkre állnának további műleírások, melyek még finomabban árnyalnák a témáról kialakított képünket. Mégis örülhetünk, hogy információt nyerhetünk néhány, jelzőkben gazdag, eredeti meglátásokkal és ötletekkel teli Liszt-szövegből, melyek fontos forrásul szolgálhatnak a Liszt-recepcióhoz és Liszt – nemcsak szorosan a témához tartozó – zenéjének vizsgálatához.

[64] Vasárnapi Ujság *30* (1883/2): 25–27. Verescsagin Vazul képkiállítása a Műcsarnokban.

[65] Liszt Ferenc válogatott írásai, i. m., II/320. Liszt a *Les Préludes* című szimfonikus költeményére utal.

ANNA PETERNÁK

Thoughts on Visual Arts in Liszt's Letters and Essays

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

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

KUTATÁSTÖRTÉNET

TARI LUJZA

Mátray Gábor, a népzenekutató

E dolgozatban Mátray Gábornak, a 19. század sokoldalú személyiségének a 20. századi népzenekutatás felé előremutató vokális népzenei és népihangszer-kutatásait vizsgáljuk. A magyar nemzeti zenéhez kapcsolódó alkotó és kutató tevékenységére csak érintőlegesen térünk ki.

A háttér

A nemzeti egység megteremtésére és a Habsburg háztól való függetlenségre törekvő 18. század végi nemzeti mozgalmaknak szoros tartozéka volt a zene, elsősorban a maga korában „nemzetiként", utóbb „verbunkosként" megnevezett új magyar zenei stílus, mely a 18. század utolsó harmadától egyre szélesedve, a magyar nyelvi- és irodalmi törekvések mellett hangsúlyos szerepet kapott a nemzetépítés politikai színterén is. Részben ez az új magyar zene, részben saját falusi környezetének zenéje vette körül az ifjú Rothkrepf (1837-től Mátray) Gábort (*1797 nov. 23. Nagykáta †1875 júl. 17.). Gyermek- és fiatalkori falusi megfigyeléseinek némelyikét később írásba foglalta. Ezek ugyan még nem minden esetben a modern tudományosság szintjén álló feljegyzések, ám egyszerre tanúsítják Mátray igényességét, rendszerező hajlamát, tudományos pontosságra való törekvését, és kirajzolják a zenetudomány fejlődésének, azon belül a népzenetudomány kialakulásának folyamatát.[1]

Mátray jártas volt az egyházzenében, zenei tudását pedig az európai műzenével alapozta meg. Gyermekkorában a zenetanuláshoz még nem álltak rendelkezésre zenei

[1] „Mátray egész működésére rányomja bélyegét a rendszerezés. Ez tűnik ki zenetörténetének bibliográfiáiból, egyéb zenetudományi munkáiból, a Regélő-Honművész rovataiból...", jelzi több, nem zenei témát is idesorolva Várnai Péter, „Egy magyar muzsikus a reformkorban", in Mátray Gábor, *A Muzsikának Közönséges Története és egyéb írások,* válogatta, sajtó alá rendezte Gábry György (Budapest: Magvető, 1984), 463. Várnai rávilágít arra is, hogy Mátrayt tekinthetjük a szakszerű muzikológia megalapozójának, uo., 534.

intézmények, melyek hiányán majd éppen ő igyekszik változtatni a Pestbudai Hangászegyleti Énekiskola (1839–1840), illetve Pestbudai Hangászegyleti Zenede (1851) végül Nemzeti Zenede (1867) néven megnyitott intézmény igazgatójaként és tanáraként.[2] Az arisztokrácián kívül – mely társadalmi rétegnél hagyománya volt a házitanító és zenemester alkalmazásának – főleg a polgárosodottabb németajkú lakosság áldozott a zenetanulásra. Mátray Gábor így írt erről: „A Német helységekben majd minden Mester érti a muzsikát, tanítja is arra a gyermekeket s az értelmesebb helybélieket annyira, hogy ezekkel muzsikális Isteni tiszteletet is adathat nagyobb innepeken."[3] A hazai németek körében gyakran családon belül folyt a zenetanítás.[4] A zenére fogékony fiút is a „hungarus-tudatú"[5] édesapa, Rothkrepf József kántortanító tanította zongorázni. Az 1804-ben Pestre került apa, Pest város tanítója és orgonistája, annak a magyarosodás útján járó német polgárnak a példája, aki „már tanulmányévei és vidéki működése folyamán erősen közeledhetett a magyarsághoz", s amikor „belvárosi kántortanító lett, már kizárólag magyar nyelven tanított és több mint harmincéves működése alatt rengeteg német polgárgyereket nevelt a magyarságnak. Bizonyos, hogy benne is erős volt a társadalmi emelkedés vágya." – írta róla Pukánszky Béla, a folyamat sikerét azzal igazolva, hogy Rothkrepf József fiából az 1830-as évekre már a magyar zene egyik vezéregyénisége lett.[6] Minden bizonnyal magyarrá vált Rothkrepf Gábor öccse is, aki uradalmi orvos lett Fóton gróf Károlyi Istvánnál.[7]

A fiatal Rothkrepf, miközben írásait az európai műveltség szellemisége hatja át, magyaros darabok komponálásán kívül írásaiban is szükségét érezte magyarsága kinyilvánításának. 1832-ben a következőkről tudósít a Társalkodó című lapban:

> „Paraszt – táncz Párisban [...] Valamint ez előtt 3 esztendővel, így az idén is magyar táncz elevenítette ő excellentiájok a' gróf Appony Antal cs. Kir. Nagykövet és követné által adott estvéli mulatságok' egyikét. Különböztek mindazonáltal abban, hogy Februarius' 9kén 1829 a' tánczoló kar úri magyar ruhában tündöklött, Martius' 4-én 1832 pedig ünneplő paraszt

[2] *A Nemzeti Zenede,* szerk. Tari Lujza, Sz. Farkas Márta (Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Budapesti Tanárképző Intézete, 2005). (Ebben lásd Tari Lujza, „A Hangászegyleti Zenede (1839–1867)" és „Nemzeti Zenede (1867–1890)", 11–73.

[3] Mátray Gábor, „Újabb muzsika – Magyar muzsika története" című fejezet „Magyar Egyházi Muzsika" alfejezete in uő., *A Muzsikának Közönséges Története...,* 122. Hasonló adatok vannak a Szabadkán 1800-tól regens choriként működő Arnold Györgyről. Ottani zenekarában olyan kevés zenész volt, hogy 1805-től 1814-ig zenekarának feltöltésére „tizenkét fiút ingyen tanított zenére". Isoz Kálmán, *Arnold György* (Budapest: Pesti Könyvnyomda RT, 1908), 6.

[4] Részben a hazai németek, illetve a 18–19. sz. fordulóján Magyarországra telepedett német anyanyelvűek közül kerültek ki azok a házakhoz járó zenetanárok, akikre a magyar polgári rétegek körében is igény támadt. Egy Jakab Lettner nevű, Graz-ból Pestre került osztrák zenész hazai zenei életben való működéséről (többek közt zenetanárként) lásd Isoz Kálmán, „Egy pesti zenész feljegyzései 1796–1800-ig", in *Tanulmányok Budapest múltjából II.* (Budapest Székesfőváros, 1933), 182–183.

[5] Miskolczy Ambrus, „A »hungarus-tudat« a polgári-nemzeti átalakulás sodrában", in *Magyar kisebbség* 17 (2012/3): 163–204.

[6] Pukánszky Béla, *Német polgárság magyar földön* Budapest, 1940 (Budapest: Lucidus Kiadó, 2000), lásd http://www.sulinet.hu/oroksegtar/data/magyarorszagi_nemzetisegek/nemetek/nemet_polgarsag_magyar_foldon/

[7] Lásd Mátray 1854-ben írt levelét, Mátray, *A Muzsikának Közönséges Története...,* 478.

öltözetben. A' társaság ez idén tizenkét deli fiatal párból szövetkezett öszve.... A' muzsika Bihari' és Rothkrepf' magyar notáiból volt kivéve..."[8]

Sajnos nem tudjuk, melyik kompozíciójára táncoltak Párizsban, miként nem ismerjük a Vörösmarty Mihály *Árpád ébredése* című művéhez írt kísérőzenéjét sem, mely a Pesti Magyar Színház 1837. augusztus 22-i megnyitására készült és a színház karnagyává frissen kinevezett szerző vezényletével hangzott el. Rothkrepf (és testvére) a színház megnyitásakor már a magyar kulturális élet számos területén szerzett ismertséget és elismertséget. Ekkor magyarosította nevét Mátrayra.

Mátrayról a *Vasárnapi Ujságban* a Nemzeti Zenedével, zenei kiadványokkal és a Nemzeti Múzeummal kapcsolatos korábbi hírközléseket követően 1860-ban egy zenei-irodalmi és muzeológiai munkásságát méltató írás jelent meg.[9] Ennek pontos életrajzi adatai minden bizonnyal közvetlenül Mátraytól származnak. Mátray halála után Bartalus István az MTA tudós tagsága előtti búcsúbeszédében elmondta, hogy Mátray évtizeddel korábban átadta az akadémiai levéltár számára az 1841. augusztus 10. keltezéssel megírt önéletrajzát.[10] Ebben a Pestre költözésüket követő zenei tanulmányairól is írt:

„Kedvező zenetehetségeim már kisded koromban kezdettek mutatkozni. Atyám utmutatása mellett kezdém azokat gyakorlani klaviron. 1808-ban külön tanitót fogadott, kinek segedelmét azonban csak hat hónapig éldeltem. Ezután önmagam tökélyesitém magamat a klavirjátszásban. A nevezett év őszén az ájtatos iskolák igazgatója (Aigll Glycer) ugyanez intézeti zeneiskolába vezetett, s itt az éneklésre ingyen tanittatott. Itt nyerém tulajdonképen hangászati müveltségemet mind az éneklés, mind egyéb hangmüszerek [hangszerek], s átalján a zenészet ismeretében, melyet később a general bassus tanulása tökélyesitett."[11]

Mátray életrajzából ismert, hogy jogi tanulmányok után nevelősködéssel kezdte pályáját. 1816–1817-ig Prónay Simon báró László nevű fiának volt a nevelője, 1817–1830-ig pedig Széchenyi Lajos gróf családjánál működött Bécsben, ahol zenében, irodalomban neki magának is módja volt művelődni, s a házi színielőadásokon a színészettel is megismerkedhetett.[12]

[8] Társalkodó, 27, 105. [Pest, 1832 ápr. 1.].

[9] Vasárnapi Ujság *7* (1860/33, augusztus 12.) 393–394, lásd http://epa.oszk.hu/00000/00030/00337/pdf/VU-1860_07_33_08_12. Mátrayval kapcsolatos korábbi írások egyike uo., *2* (1854/7 április 16.) 55.

[10] Bartalus István, *Emlékbeszéd Mátray Gábor lev.[elező] tag felett* (Budapest: A M. Tud. Akadémia Könyvkiadó hivatala, 1877), 4, lásd http://digilib.mtak.hu/B336/issues/vol06/B3360607.pdf. Minden bizonnyal ez az önéletrajz szolgált alapul a később Mátrayról írt életrajzi adatokhoz, például Szinnyey Józseféhez: „Mátray Gábor", in *Magyar írók élete és munkái I–XIV* (Budapest, 1902, VIII.) (Reprint: Budapest: Akadémiai Kiadó, 1980–1981), 842–849. Lásd még http://mek.oszk.hu/03600/03630/html/m/m15508.htm.

[11] Idézi Bartalus, *Emlékbeszéd...*, 9. Aigl Glycer (1761–1830) ebben az időben a Pesti Piarista Gimnázium igazgatója. Lásd Szinnyey József, *Magyar írók élete és munkái* I. (Budapest: Hornyánszky, 1891), 90.

[12] Szinnyey, „Mátray Gábor", 842.

„A nevelői pálya nem ellenkezett irodalmi s zenészeti hajlamaival, melyeknek már gyermek korában szép jeleit adta. Ezért a költői szép iránt fogékony ifjat elragadták egyfelől az öntudatra ébredt nemzet irodalmi mozgalmai; másfelől a grófi családdal Bécsben töltött évei a zeneművészek sorába iktatták."[13]

Önéletrajzában Mátray maga is beszámolt arról, hogy három gyermek, az ifjú gróf és a két grófkisasszony tanítása volt rábízva, akik számára tanítási célzattal maga írt német, magyar és latin nyelven kézikönyveket különféle témákból.[14] Egyben saját nevelői, művészi-tudósi fejlődése, kiteljesedése szempontjából is sokat jelentett számára az a művelt arisztokrata és polgári környezet, amely Bécsben, illetve a Széchényiek somogyhorpácsi és somogyvári birtokain körülvette.[15]

Népdal, népdalgyűjtés, népdalkiadás

Nevelősködése idején a falusi környezetben magyar dallamgyűjteményt állított össze, korántsem csak a parasztok dalaiból, ám a magasabb társadalmi rétegekben is szájhagyományosan élő, közkedvelt dalokból.[16] Noha a gyűjteményről korábban csak átfogó ismertetés készült,[17] e helyen nem célom a gyűjtemény részletes bemutatása, jóllehet az utóbbi időben a variánsközlés szempontjából is igényként merült fel Mátray Gábor kottás kéziratának vizsgálata.[18]

Amikor évtizedekkel később 1852-ben megjelent a *Magyar népdalok egyetemes gyűjteménye* I. kötetének 1. füzete, annak bevezetőjében meleg szavakkal köszönte meg a nemzeti nyelvet ápoló Széchényieknek, hogy a náluk töltött években fölkeltették érdeklődését a nemzeti zene iránt. „Örömmel tapasztalám a' nemzeti zene 's népdalaink iránti rokonszenv, sőt előszeretet őszinte bizonyítványait is." – írta.[19]

[13] Bartalus, *Emlékbeszéd...*, 5.

[14] Közli Várnai, „Egy magyar muzsikus a reformkorban", 375.

[15] Mátray nevelői-zenei tevékenységén kívül Somogyváron régészeti feltárást is végzett: a Szent Egyed „bencés apátság területén Széchenyi Lajos gróf megbízásából 1824 és 1829 között folytatott korának megfelelő színvonalú ásatást. Noha 1830-ban végleg elhagyta Somogyvárt, levelezésén keresztül tájékozott maradt a monostort illetően. Munkájáról mind Gerecze Péter, mind Römer Flóris lekicsinylően nyilatkozott, az előbbi »turkálásnak«, utóbbi »dúlatásnak« nevezte." Rabb Péter, „Középkori fejtörő, avagy összetéveszthető-e Szent István király alakja Szent István protomártíréval", in *Architectura Hungariae* 6 (2004/4), http://arch.eptort.bme.hu/epitesz24.html.

[16] Mátray Gábor, Kottás kézirat [Cím nélküli dalgyűjtemény, 1828-29 körül], MTAKK EA 2969. A 19. századi (nép)dalgyűjteményeket jól ismerő Kodály Zoltán még nem találkozott Mátray e dalgyűjteményével. Magam 1982-ben az ELTE Folklore Tanszékén *A magyar népköltészet forrásai* címmel Voigt Vilmos által vezetett kutatási programba bekapcsolódva kaptam meg a gyűjteményt feldolgozásra.

[17] Tari Lujza, *Kéziratos kottás gyűjtemények a XIX. század első felében.* Kandidátusi értekezés (1993).

[18] Lásd a szerkesztői megjegyzést: Voigt Vilmos, „Toldy Ferenc tizenöt magyar népdala", in *Doromb. Közköltészeti tanulmányok II,* szerk. Csörsz-Rumen István (Budapest: Reciti. Irodalomtudományi Intézet, 2013), 205–229, 15-ös jegyzet (216).

[19] Mátray Gábor, *Magyar Népdalok Egyetemes Gyűjtemény. I. füzet.* Rendezé 's kiadá Mátray Gábor Budán 1852. a' cs.[ászári] kir.[ályi] magyar egyetemi nyomdában, V. lap.

Hálával gondolt vissza a ház asszonyaira, amiért őt a magyar népdal megismerésére és felkutatására ösztönözték. Pedig nem Horpácson vette észre először a népdalt, ott csak a gyűjtés fontossága tudatosodott benne, nyilván az épp akkoriban éledő népdalgyűjtési mozgalmak hatására is. A falusi miliő már Nagykátán és az Arad megyei pusztákon – ahol serdülő ifjúként a szünidőket töltötte, s ahonnan később egy zenével kapcsolatos élményét is leírta[20] – a népdalok és egyes népi hangszerek megismerése felé irányította, s lehetővé tette számára a zene általános használatának, életben betöltött szerepének megfigyelését.

Az életrajzi adatok szerint a magyar népdalok szövegeit már hétéves korában, 1804-ben jegyezgetni kezdte.[21] Ez az ő életében igen korai időpont már meglehetősen messze van a Révai József-féle első, 1782-es népdalgyűjtésre buzdító felhívástól, két évvel megelőzi viszont Kultsár István felhívását (1806),[22] ami bizonyítja, hogy a figyelemfelkeltések közvetlenül még nem érhettek el a gyermekhez. Az 1799-es, először kiadott *Váci énekes gyűjtemény* – mely nem népdalszövegeket, hanem az énekelt költészet darabjait közölte –, viszont olyan népszerű volt az olvasótábor körében, hogy 1803-ban már harmadik kiadását érte meg.[23] Elképzelhető, hogy ez a könyv a Rothkrepf család birtokában volt, s talán ez lehetett hatással a versekre minden bizonnyal már akkor fogékony fiúra.[24] Később Kultsár István *Hasznos Mulatságok* című lapjában is olvashatott a kor fogalma szerinti „népdalszövegeket", melyben a laptulajdonos-szerkesztő a gyűjtés ügyét bátorítandó, rendszeresen közölt népies verseket és szövegeket.[25] Kultsár később szívesen adott helyet a felnőtt Mátraynak is új, magyaros kompozícók ismertetésére. Műismertetései például a Magyar Nóták Veszprém Vármegyéből „Második Fogás"-áról, Spech János és mások magyaros darabjairól 1824-ben jelentek meg.[26]

[20] Mátray, *A Muzsikának Közönséges Története...*, 14–15.

[21] Várnai, „Egy magyar muzsikus a reformkorban", 535.

[22] A gyűjtések megindulásáról nemzetközi összefüggésben legutóbb: Tari Lujza, „Szövegösszevonás és tiszta szövegközlés a Népdalok és Mondákban. A 200 éve született Erdélyi János emlékére", in *Doromb. Közköltészeti Tanulmányok III,* szerk. Csörsz Rumen István (Budapest: Reciti, 2014), 385–420.

[23] Csörsz Rumen István, „Az első magyar lírai antológia: a váci Énekes Gyűjtemény (1799, 1801, 1803, 1823)", in *Doromb. Közköltészeti tanulmányok I,* szerk. Csörsz Rumen István (Budapest: Reciti, 2012), 143–204.

[24] Mátray hozza létre a Zenedében az úgynevezett szavalati osztályt és ír tankönyvet színészek számára. Erre is kitér a Vasárnapi Ujság *7* (1860/33 augusztus 12.) 393–394. Lásd http://epa.oszk.hu/00000/00030/00337/pdf/VU-1860_07_33_08_12. Mátray szerepvállalásáról a „szavalati osztály" és tankönyv megteremtésében lásd Szalisznyó Lilla, „Egressy Gábor színi tanodai tanársága és a magyar színészképzés hivatásosodása", *Irodalomtörténeti Közlemények* 118 (2014/3): 325–352.

[25] Csörsz Rumen István, „Kultsár István és a Hasznos Mulatságok »köznépi dall«-ai (1818–1828)", in *Doromb. Közköltészeti tanulmányok, II,* 143–204.

[26] Nyomtatásban megjelent munkáinak jegyzékét először Bartalus közli „Mátray irodalmi s zenészeti dolgozatainak jegyzéke" címmel, melyben fölsorolja a Hasznos mulatságokban valamint Tudományos Gyűjteményben megjelent cikkeit. Bartalus, *Emlékbeszéd...*, 15. Lásd továbbá Mátray, *A Muzsikának Közönséges Története...*, 357.

A különböző években írt, a *Hasznos Mulatság*on kívül főleg a *Tudományos Gyűjtemény*ben közölt zenetörténeti írásaiban általában hangsúlyt helyezett arra, hogy a műzene mellett a tágabb népzenét is érintse. A *Magyar muzsika történetében*[27] fájlalja, hogy „[...] hazánk történetének talán egy ága sincsen, melly olly silány tudósításokból állana, mint a hazai muzsika eránt tett jegyzetek".[28] Jól látja az ének alapvető szerepét, amikor a magyar zene és a cigányok zenéjének kérdését vizsgálva leszögezi: „A magyar nemzeti zenét a magyar népdalok és tánczenék képviselik." Évtizedekkel később történetírókra hivatkozva állapítja meg: „Ének volt [...], mint mindenütt, a magyaroknál is a természeti első zene. Az énekből származott a hangszeres zene, mely eleintén a dalnak hangszeren kifejezéséből állott."[29] Később tovább finomítja a megfogalmazást, amivel már Kodály és Bartók közvetlen előfutára: „A magyar zene kétségen kívül a magyarok népdalaiból származott, melyek azonban táncra alkalmazva cifrább és tánchoz mért modorban játszattak. Innen eredt, hogy a később divatozott tánczene között, kivált a folyó században, igen kevés találtatik, mely egyszersmind énekelhető volna."[30]

A szöveges dal hangszeres tánczenei használatát azonban ismerte: „Még most is tapasztaljuk, miszerint fölhevült fiatalaink, midőn a népzenészek [cigányzenészek] valamely kedvelt dalt játszanak magyar tánc mellé, annak dallamát szövegével együtt tánc közben is éneklik, zenekíséret mellett."[31] 1829-es írásának *Ének*ről szóló részében is kitér a népzenére. Leírásában egyaránt utal a népdalok keletkezésére, divatjára, valamint összegyűjtésük szükségességére:

> „A Magyarnak mintegy örökségül adta a természet az éneklés orgánomát. Nála a nemzeti énekek mai napon is divatban vannak, s több esztendei figyelmezésem szerént azt vettem észre, hogy a köznép minden esztendőben, hihető a fonó házban, vagy aratásnál, újat szokott szerezni, melly azután ugyanazon esztendőben különös kedvességgel dicsekszik a nép fiataljainak szájában. Ezen énekek valóságos fentartóji a nemzeti caracternek, sőt a hazai történetnek is egyik kútfejei.– Ha tehetősebb oszlopai Hazánknak nem sajnálnák költségöket, örökös koszorút érdemelnének, ha nemzeti köz daljainkat értelmes mívész által öszve szedetnék, s más nemzetek példájára kótában, a régieket e nélkül is közre bocsájtanák. Tisza táján szokták a gyermekek e dalt, melly bizonnyal a régiebbek közé tartozik, énekelni: »Kik, s ki népei vagytok? Lengyel László jó Királyunk, van is nékünk ellenségünk« sat. Talán nem volna érdemetlen, ha az ott lakó Litteratorok azt velünk közlenék."[32]

[27] 1829, lásd uo., 357.
[28] Uo., 114.
[29] Uo., 305.
[30] Mátray, *A Muzsikának Közönséges Története...*, 308. Lásd még Bartók Béla, „A hangszeres zene folklórja Magyarországon", in *Bartók Összegyűjtött Írásai* I, szerk. Szőllősy András (Budapest: Zeneműkiadó, 1966), 59–76 (itt: 60); Kodály Zoltán, *A magyar népzene* (1937), a példatárat szerk. Vargyas Lajos (Budapest: Zeneműkiadó 1960[2]), 61.
[31] Mátray, *A Muzsikának Közönséges Története...*, 316.
[32] Mátray, *A Muzsikának Közönséges Története...*, 129.

Már egy évvel korábban, 1828-ban válaszol Vörösmarty Mihálynak a *Tudományos Gyűjtemény*ben „Jelességek. Külföldön a' magyar Literaturának terjesztése"[33] címmel megjelent írásának egyik kérdésére. Vörösmarty épp 1828-tól vette át a lap szerkesztését,[34] akkor, amikorra a népdalgyűjtés kérdése külföldön és részben idehaza a korábbiaknál erőteljesebben merült fel. Vörösmarty többek közt a következőt jelenthette lapjában:

> „A' tudós Angol, John Bowring Londonban legközelebb a' magyar népdalokat fogja kiadni angol fordításaikkal, a' mint már általa az orosz, rácz, 's lengyel népdalok kiadattak. Továbbá szándékozik egy magyar Anthologiát is közre bocsátani angol fordítással, mellékdarabúl a' nem rég megjelent lengyel Anthológiához, melly kezeim közt vagyon. Ezen tudós felszólított, hogy kiadandó Anthologiájához bevezetésül rövid értesítést adnék a' magyar nyelv' characteréről, továbbá átnézetét a' magyar költői literaturának, jegyzésekkel az írók életéből..."

Jelezte, hogy Bowring hazai segítője Rumy Károly,[35] majd hozzáfűzte:

> „Valljuk meg, mert igaz, hogy gondatlanságunk lett sírja nemzetiségünk némelly maradványainak, vagy hova lettek királyaink asztalainál énekeltetni szokott dalaink? A' bal szerencse által megrendült, elszaggatott nemzet azokat felejtheté, mondjuk; de hova lennének mai köznépdalaink is, ha idegentől föl nem jegyzetnének? senkinek [sic!] sem juta eszébe azokat össze gyűjtve kiadni; szét szórva, Kalendáriomokban, ponyvákon hevernek, de nagyobb részént föl sem jegyezve nép' szájában élnek, változnak, 's múlnak, a' mint az idő magával hozza. Pedig bár milly csekély lenne is költői értékök, nemzeti maradványaink szűk voltában ezekre legalább gondot viselhetnénk, 's falusi jegyzőink, mestereink sőt papjaink is mi könnyen munkálódhatnának az illy darabok' össze gyűjtésében." Mátray a következőképp válaszol a Vörösmarty által feltett kérdésre: „Hova lettek királyaink asztalainál énekeltetni szokott dalaink? ... Felelet: »Elvesztek« – mert a Magyarok felejdékenységnek áldozták fel. Akkor se volt valaki, aki azokat öszve szedte, és számunkra hagyta volna. De hogy is kérdezhet Vörösmarty Mihály Úr illyest? Kérdezné inkább, hogy hol vannak csak 40-50 esztendő előtt szokásban volt Népdalaink, és Magyar tánc nótáink. Kérdezné inkább: mért jelent meg a Magyar Dallos című énekeknek csak egyetlen Füzetje, és mért nem a többi is, amellyekről a Szerző említést tesz a Hasznos Mulatságok 1827. II. Fél. 2. Számjában."[36]

[33] Tudományos Gyűjtemény, 1828., 12., (V.), 122–125. http://real-j.mtak.hu/1935/

[34] Vörösmarty 1832 végéig szerkeszti a lapot, melyet 1833-tól Mátray vesz tőle át, *Regélő* címmel megjelenő szépirodalmi lapként. Szinnyey, „Mátray Gábor", 843. Egyben német családi lapok mintái alapján megindítja ennek társlapját, a Honművészt. Lásd Kókay György (szerk.), *A magyar sajtó története 1705–1892.*, (Budapest, MTA). Mátrayról és lapalapításáról részletesen: 445–454. A Regélő rovatai között volt: Hangászat, tánc is, illetve később Új hangművek, művészet. (uo. 451.) Lásd még http://mek.oszk.hu/04700/04727/html/1.html. Mátray segédszerkesztője Garay János négy évig dolgozott, majd Mátray 1841-ben az ő javára mondott le a lap szerkesztéséről. (Uo. 461.) Az 56. száma még Mátrayt hirdeti: „Regélő 1841. Szerkeszti Mátray Gábor, Halpiaczon, Dencs ház, 56. sz."

[35] A gyűjtés, levelezés, kiadás részleteiről lásd Voigt Vilmos, „Rumy Károly György magyar népdalai – John Bowring számára." In *Doromb. Közköltészeti Tanulmányok I,* 216–243.

[36] Mátray, *A Muzsikának Közönséges Története...*, 180.

„A' magyar dallos Fortepiánó mellé alkalmaztatott eredeti énekei" Mátray munkája, melynek 1827-ben csak az első füzete jelent meg Bécsben. Szabolcsi Bence e részlettel kapcsolatban megjegyzi, hogy elszigetelt kísérletek után „csak Mátrayék óta találkozunk a történeti számbavevés igazi, elégedetlen hangjával".[37]

Mátray a gyűjtések tekintetében valóban elégedetlen. Különböző időkből való írásaiban következetesen felszólítja olvasóit, hogy „kiknek alkalmatosságok vagyon, feljegyeznék a régi nótákat, hogy egésszen el ne vesznének."[38] 1852-ben a magyar népdalról tartott akadémiai értekezésében, mely a következő évben írásban is megjelent,[39] az iskolás fiúk által gyakorolt népszokásról, a Gergelyjárásról ír saját tapasztalata alapján.

> „A folyó század első éveiben (1800–1804) t.i. részint születésem helyén Nagykátán, részint atyám későbbi lakhelyén Tápiószecsőn hallám minden évben szt. Gergely napján (március 12-én) iskolás gyermekek által énekeltetni e dalt:
>
> Szent Gergely doktornak,
> Híres tanítónknak
> Az ő napján stb.
>
> E dalt egyébiránt ugyanazon napon hazánk más vidékein is szokták az említett gyermekek énekelni. Szövege nyomtatva olvasható egy XVII. századi énekeskönyvben, melly »Zöngedező mennyei kar« címmel Lőcsén 1696-ban 24-ed rétben jelent meg."

Hivatkozik az Erdélyi János által a Népdalok és Mondák[40] első kötetében kiadott versre is, mely ott „némi csekély változattal" jelent meg. Ezután részletesen leírja a szokás menetét, az éneklés és táncolás módját, a gyerekek ruházatát.[41] A kor szelleme szerinti „népdalok" gyűjtését – nem a mai értelmű feljegyzését, hanem az egyszerű, megfigyelés és megtanulás utáni lekottázását – 1828–1829 közé, a Széchényieknél töltött évek idejére tehetjük, bár a gyűjteményben a legkorábbi dátumok 1825, 1826, illetve 1827. Ezek jelenthetik azonban azokat az éveket, amikor Mátray először hallotta az adott dalt. A legtöbb lekottázott dal fölött „1829. Somogyban" megjegyzés található. A megnevezett falvak Horpács, Rákospalota és Somogyvár. Nem valószínű, hogy 1830-nál későbbi lenne a 44 darabból álló, egyszólamban írt dalgyűjtemény, mert Mátray már 1830 nyarán lépéseket tett, hogy otthagyhassa a nevelősködést. Erre az év novemberében sor is került; Pestre ment, hogy zenetudósi munkájának élhessen.[42]

[37] Szabolcsi Bence, *A XIX. század magyar romantikus zenéje* (Budapest: Zeneműkiadó, 1951), 49–50.

[38] Mátray, *A Muzsikának Közönséges Története...*, 137.

[39] „A magyar népdalok kitűnőbb sajátságairól zenei tekintetben", in Mátray, uo., 260–287.

[40] Erdélyi János, *Népdalok és mondák* I–III (Pest: Kisfaludy-Társaság, 1846–1848).

[41] Mátray, *A Muzsikának Közönséges Története...*, 269–271. Lásd még Várnai, uo., 502.

[42] Ekkor fejezi be jogi tanulmányait, s két év múlva ügyvédi oklevelet szerez. „...de nem cliensek csoportosításán, hanem egy művészi lap szerkesztésén jártatta az eszét..." Bartalus, *Emlékbeszéd...*, 5.

Az 1828–1829-es kéziratos gyűjtemény és annak kapcsolata Mátray kottás kiadványaival

Valószínűsíthetjük, hogy Bartalus István ezt a korai kéziratot írta le a Mátrayról szóló munkája végén található irodalomjegyzékben: „Magyar népdalok gyüjteménye melodiájokkal együtt hangjegyekre írva (Kiadatlan)."[43] A kottás füzet nem nagy, és a kor többi dalgyűjteményéhez hasonlóan 19. századi értelemben vett népdalgyűjtemény, vagyis lényegében a tágabb korszak közszájon forgó dalainak egy részéről tájékoztat.

„»Népdalgyűjtemények« 1830 és 1900 között vegyesen közölnek népi dalt, közkedvelt műdalt, népies terméket (tehát »műfajilag« közvetlen utódjai az 1770–1830 közötti évek »melodiárium«-ainak ...); ez alól a század zenei szempontból legkorrektebb, leghelyesebb ösztön nyomán induló kiadványa, a Színi Károly szabolcsmegyei [sic!] kántortanítóé sem kivétel. S ezt a praxist, az »elmosás« gyakorlatát, melynek mintha öntudatlan célja volna, hogy a népit és népiest, sőt nemnépiest elvegyítve, gyökeresebb nemzeti műdaltermésnek vesse meg alapján, igazolja az elméleti irodalom is." – mutat rá Szabolcsi Bence már 1951-ben, majd az elméletírókkal kapcsolatban kiemeli Mátrayt, aki „az ötvenes évek elején írt tanulmányában Csokonai-, Faludi- és Pálóczi Horváth-dalokat sorol fel a népdalok között [...]"[44]

Másokhoz hasonlóan Mátray is tudása, érdeklődése és tehetsége szerint igyekezett összeszedni, amit a szájhagyományban hallott, ami óhatatlanul sokféleséget eredményezett. Egyben azonban előre mutatóan azt is rögzítette, melyik dalt hol, melyik évben hallotta (vagy jegyezte föl). Az abc sorrendben leírt, dallamokat és külön csak szövegeket tartalmazó gyűjtemény darabjait Mátray nem számozta meg, dallamait utólag számoztuk. A gyűjtemény 44 darabjából 43-nak van kottája. További darabszámokat jelentenek a 10-es, 13-as és 31-es számú dallamok variánsai. Az utóbbinál egy dallamincipittel utal a dallamváltozatra, más esetben a szöveg mellett egy szövegvariánst jelez.

Mátray a legtöbb dallamot *g'* alapra írta le (1–6, 15, 19–20, 23–25, 33, 44). További alaphang-választásai is a könnyen, sok előjegyzés és pótvonal nélkül leírhatóság szem előtt tartásáról tanúskodnak. A választott alaphangok gyakoriságuk sorrendjében: *d'* (7, 10.b, 11–12, 31, 28, 32, 34, 37, 39–40), *esz'* (10.a, 16, 29, 35, 41), *a'* (15, 17, 27, 30, 43), *c'* (8, 21, 42) *f'* (26, 36) *e'* (13) *h'* (18), *b'* (22).

Kéziratában nincs másolásra utaló nyom. A gyűjtemény későbbi időből való, utólagos beírásait az eredetitől eltérő toll használatán kívül az 1828–1829-es dátumon messze előre- és hátramutató időpontok, területi elterjedtséget jelző kiegészítések mutatják. Ezek közt 1851 a legkésőbbi dátum, ami arra utal, hogy a zongorakíséretes kiadás első füzetének (1852) előkészítésekor nézte át újból gyűjteményét.

[43] Bartalus, *Emlékbeszéd...*, 18.
[44] Szabolcsi, *A XIX. század...*, 55.

A legkorábbi, 1800-as időpontot a dallamra rákérdezés alapján írhatta be olyan személy hely- és dalismerete alapján, aki már élt a megnevezett helyen az adott időben, és számára megbízható memóriájú, szavahihető egyénnek bizonyult. Az utólagos beírásokat az alábbi felsorolásban kurzív betűk jelzik. A dalok címét (és Mátray bejegyzéseit) a kézirat tartalmának felsorolásakor betűhíven közöljük, a továbbiakban mai helyesírásunk szerint írjuk. A dallamokhoz némi eligazításként jelezzük a kadenciákat. A gyűjtemény tartalmát[45] az *1. táblázat* mutatja.

Mátray 1817-től adott közre zenedarabokat különböző lapok mellékleteként. Az Országos Széchényi Könyvtár centenáriuma alkalmából megjelent kötetben a gyűjteményes zenei kötetek között az alábbiakat sorolta föl Kereszty István: „Róthkrepf = Mátray Gábor »Flóra« (Bécs, 1817), »Pannónia« (u. o. 1826), »Hunnia« (u. o. 1829)."[46] E kiadványokra a megjelenés idején Kultsár István lapja a következőképp hívta föl a figyelmet:

> „»Pannonia, vagy válogatott Magyar Nóták' Gyűjteménye« név alatt szerentsésen kezdett Magyar Nóták Gyűjteményének 2. füzete is megjelent, és Bétsben Mechettinél, Pesten Lichtnél találtatik, mellyben válogatott jeles lassu Nóták foglaltatnak, Triokkal és több frissekkel." A kötetet Magyarországon kívül Ausztriában, „sőt, bizonyos hírek szerént Angliában is a' Muzsikához értők nagy kedvel fogadták."

A lapban biztatják

> „Róthrepf Gábor Urat a folytatásra. Meg fog jelenni a 3. füzet, mellyben egy egész Nemzeti Táncz" lesz. „A 4-dik füzetben a' szorgalmatos gyüjtögető egy Somogyi Juhász furuglájának Nótájával fogja meglepni a' kedvellőket, melly eredetiségére 's ritkaságára nézve méltó figyelmet gerjeszthet."[47]

(A darabról lásd alább.)

[45] A kéziratos gyűjteményből a következő dalokat mutattam be kandidátusi értekezésemben: 1, 10.b, 11, 12, 13.a–b, 24, 32, 44. Tari, *Kéziratos kottás gyűjtemények...*. További dalokat különböző tanulmányok részeként adtam ki: **4. és 20. sz.:** „Bartha Dénes, a 18–19. század magyar zenéjének kutatója" *Magyar Zene* 47 (2009/2): 193–210, **5. sz.:** „Beiträge zur Entstehung des Volksliedbegriffes und zum deutschen Material ungarischer Notenhandschriften vom Anfang des 19. Jahrhunderts", in *Festschrift Walter Wiora,* hrsg. Christoph-Hellmut Mahling, Ruth Seiberts (Tutzing: Hans Schneider, 1997) 492–536, **14., 29., 33–35, sz.:** „Újabb adatok Pálóczi Horváth Ádám dalaihoz", *Magyar Zene* 30 (1989/1): 25–40, **16. sz.** „Different social strata in musical collections of the 19th century and the way from the individual songbook to conserving collective treasures", In *Bulletin of the Transilvania University of Braşov, Series VIII: Performing Arts* 8 (2015/2): 105–122, **23. sz.:** „Handschriftlichen Noten-Volksliedersammlungen in Ungarn in der ersten Hälfte des 19-en Jahrhunderts", in *Historische Volksmusikforschung. Studiengruppe zur Erforschung historischer Volksmusikquellen. Beiträge der 10. Arbeitstagung in Göttingen 1991,* hrsg. Doris Stokmann, Anette Erler (Göttingen: Edition Re, 1994), 321–337, **21. sz.:** „Notated melodies in the folks memory", *Muzika* (megjelenés előtt).

[46] Kereszty István, „Könyvtárunk zenei gyűjteménye", *Magyar Könyvszemle* 10 (1902/ 3–4): 417–425.

[47] *Hasznos Mulatságok. A' Hazai 's Külföldi Tudósításokhoz.* Toldalékul írta 's kiadta Kultsár István. 1826. Első félesztendő, 18, „Szép Mesterségek I. Muzsika Rothkrepf kiadványáról", 137–138. Ugyanez a tartalomjegyzékben így: „Pannonia név alatt Muzsika Gyüjtemény".

Sorszám, szövegkezdet	Cím *idő, hely*	[Kadencia]
1. Akár Német, akár Tót	Akár Német, akár Tót. Lásd: „Nyisd ki Babám"	2 2 2
2. A' ki tiszta buzát akar vetni	A ki tiszta buzat *1827. őszi*	8 8 8
3. A' Pünkösdi Rózsa ki hajlott	A' Pünkösdi Rózsa *1829. Somogyban*	5 5 2
4. Bort iszom én nem vizet	Bort iszom én nem vizet *1810–16. Esztergom–Pest*	1 4 2
5. Bundás Getzi házasodni régen akart már	Bundás Getzi a' Straszburgi tántznak nótájára. *1806–12. Vácz, Pest*	1 1 3 3 5
6. Dínom dánom Sógor	Dínom, dánom Sógor *1810–16. Esztergom–Pest*	3 3 2
7. El mentem én a' kis kertbe	El mentem én a' kis kertbe *1829. Somogyban*	5 5 3
8. Ez a' pohár bujdossék	Ez a' pohár bujdoSsék *1800, 1812, 1847 Pest, Zemplén*	1 1 4
9. Édes Anyám haragszik rám haja ha	Edes anyám haragszik ram. Nótáját lásd: Piros alma gömbölyű. *1829. Somogyban*	[7 5 b3]
10.a Én vagyok a' Petri Gulyás	Én vagyok a' Petri Gulyás *1827. őszi, Horpács, Somogyvár* b) Lásd Somogyvári le bújj *Sopron*	3 3 3
10.b Én vagyok a' Gróf Simonyi	Én vagyok a' Gróf Simonyi *1827. őszi*	5 1 2
11. Érik a' Szőllő hajlik a' veSsző	Érik a' Szőllő. *1829. Somogyban*	9 8 5 5 4
12. Fel szántom én azt az utszát	Fel szántom én azt az utszát *1828. tavaszi, Horpács*	5 5 2
13.a Gerlitzénként nyögdétselek	Gerlitzénként nyögdétselek. Siralom *1819–30. Pesten*	b6 4 b3
13.b Gerlitzenként nyögdétselek	Vagy:	1 b3 5
14. Gyere ki, gyere be, gyere velem hálni	[A címnél leszakadt lapszél, Az első ütem hiányzik] *Horpács, Sopron m.*	1 1 1
15. Hol lakik kend komám ASszony	Hol lakik kend Komám Asszony. *1800–18. Zemplén m., Pest m.*	2 2 1
16. Hogy sokáig éljetek, én is iszom veletek	Hogy sokáig éljetek. *1812–16. Esztergom–Pest m.*	1 5 1 3

1. táblázat

Sorszám, szövegkezdet	Cím *idő, hely*	[Kadencia]
17. Hová megy kend Komám Uram	Hová megy kend Komám Uram! *1810–1848. Pest m., Fertő vidéke*	1 1 1
18. Jaj Rózsám be szeretlek	Jaj Rozsám be szeretlek. Lásd: Ej Babám be szeretlek *1810–17. Pest m.*	V V 2
19. Jó bor ez Gazda jó szőllő hozta	Jó bor ez, Gazda *1800–17. Zemplén, Pest és Esztergom m.*	3 2 4
20. Kivánsz víg lenni, tanúlj meg inni	Kivánsz víg lenni. *1812–46. Rábaköz*	2 1 4 3 2
21. Mikor én kis gyermek voltam	Mikor én kis Gyermek voltam. *1802–48. Bars, Pest és Zemplén m.*	#VII V III
22. Ne szomorkodj légy víg	Ne szomorkodj légy víg *1810–51. Bereg m., Szabolcs m., Jászság, Pest*	2 2 V
23. Nehéz tudni tzélját végét	Nehéz tudni tzélját, végét.	2 2 1
24. Nem adnálak száz petákért	Nem adnálak száz petákért. Lásd: a) Én vagyok a' JáSzSági fi b) Esik eSSő zúg a' malom	b3 1 b6
25. Nem kell nékem a' te vized barátom	Nem kell nékem a' te vized. *1810–16. Esztergom, Nógrád, Pest m.*	3 3 2 1 3 3 3
26. Nem szeretlek egyébbért	Nem szeretlek egyébbért. *1829-ki Somogyban és a' JáSzSágban*	V 1 4
27. Nem tudtam búsulni	Nem tudtam búsulni *1826. eszt.ből Horpács és Pereszteg (Sopron)*	VII b3 1
28. Nints magoSsabb az egeknél	Nints magossabb az egeknél *1828. nyári, Horpács Sopron m.*	
29. O szívem öröme mért habozol	O szívem öröme.	5 1 5 5 8
30. Pápai Biró beteg volt	Pápai Biró beteg volt. *1829 Horpács (Somogy m.)*	2 4 4
31.a–b Piros alma gömbölyű, gömbölyű	Piros alma gömbölyű 1825-ik eSztből. *1829 Somogy m. és Horpács (Sopron m.)* b) lásd: Somogyvári hegy alatt Másként. *1829. Somogyban*	7 5 b3
32. Piros bársony süvegem	Piros bársony 'Süvegem. *1829. Somogyban*	1 2 5
33. Piros kantsó fehér bor!	Piros kantsó fehér bor Bor ének. *1800–4. Nagykátán, Szecsőn*	
34. Pista Bátsi, Jantsi Bátsi	Pista Bátsi, Jantsi bátsi.	5 5 5

1. táblázat (folytatás)

Sorszám, szövegkezdet	Cím *idő, hely*	[Kadencia]
35. Rozmaringnak ollyan a' szokása	Rozmaringnak ollyan a' szokása. *1829. Somogyban.*	1 3 3
36. Sebes az én újjam	Sebes az én újjam. *1829. Somogyban.*	1 5 5
37. Simonyiban van egy Malom	Simonyiban van eggy Malom. *1828. Somogyban.*	5 1 5
38. Száraz berket kaszáltam	Száraz berket kaszáltam. *1804. Szecső (Pest m.)*	5 5 5
39. Száraz kukoritza szál	Száraz kukoritza szál	5 5 1
40. Természeti édes ösztön szép szeretőt tartani	Természeti édes ösztön. *1810–16. Esztergom m., Pest m.*	1 1 5
41. Természetnek tsudálatos mesterségét	Természetnek tsudálatos mesterségét. *1804–12. Pest m.*	2 2 2
42. Túl a' hegyen Tót országon	Túl a' hegyen Tótországon. *1810–47. Pest m.*	9 5 5
43. Vagyok ollyan Leány mint Te	Vagyok ollyan Leány, mint te. *1829. Somogyban.*	1 b3 5
44. Vígan élem világom míg virít...	Vígan élem Világom. vagy: Addig élem 's a' t. Debrecen, Sz.[ékes]fehérvár *1800–47. Győr és Pest m., Somogy m., Sopron m., Zemplén m.*	2 2 2

1. táblázat (folytatás)

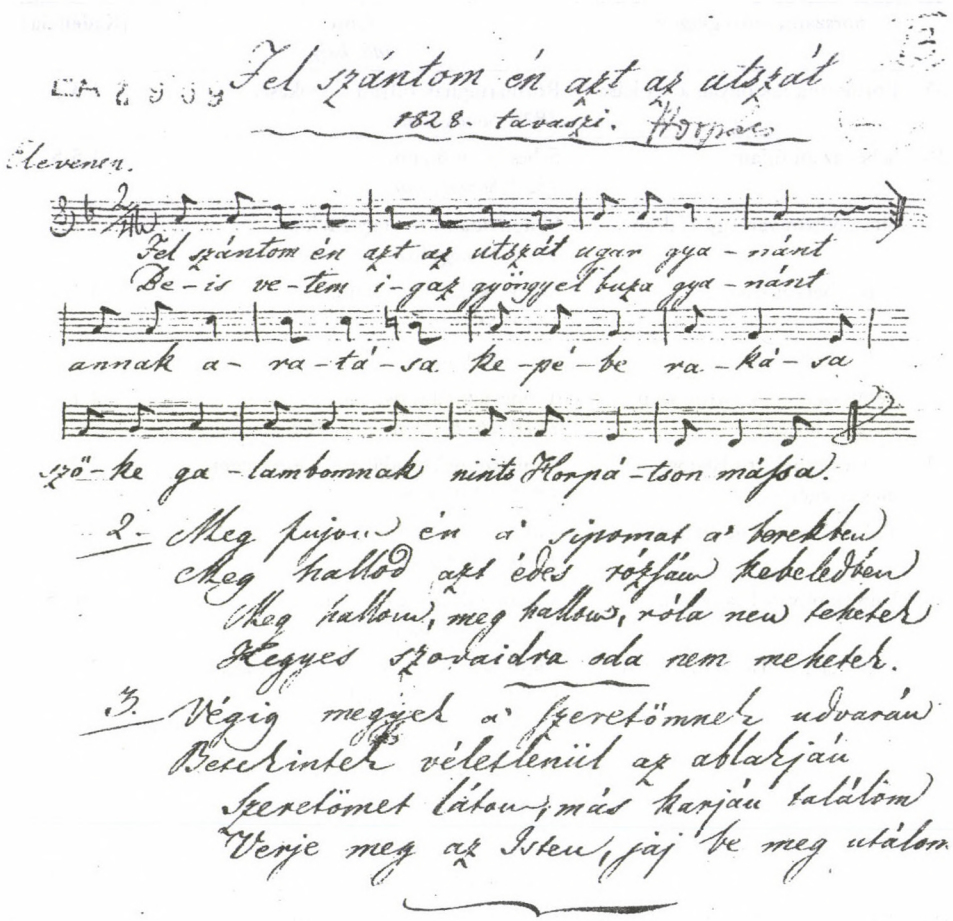
Már e korai kiadványok között is akadt egy-egy népdal, illetve népies jellegű dallam, melyeket az ifjú Róthkrepf részben a gyűjtéseiből használt föl (tehát megtalálhatók az 1828–1829-es kéziratban is:

12. *Felszántom én azt az utcát* (1. kotta), melynek dallama a Flóra I. füzet 12. lapján „1828 ki Népdal szerént. Nach einem Volksliede von 1828. Róthkrepf" jelzettel szerepel. A *Presto* tempójú c-moll darabhoz egy motívumismétléses C-dúr hangszeres utójáték kapcsolódik, mely itt a közjáték szerepét tölti be, mert attacca kapcsolódik hozzá a kézirat 2. számú darabja,

Aki tiszta búzát akar vetni, szintén C-dúrban, „1827 ki Népdal szerént" jelzettel (Flóra I. füzet 13. lap 2–3. kotta).

A 37. *Simonyiban van egy malom* megvan a Hunnia II. 19. sz. alatt. E feldolgozásaira Mátray bibliográfiai összefoglaló írásaiban is hivatkozott: „A Dunántúl 1827–29-ben szokásban volt szebb népdalok nótái közöltetnek Hunnia négy és Flóra két Füzetjeiben, mellyekről alább lesz említés."[48]

[48] Mátray, *A Muzsikának Közönséges Története...*, 181. Ugyanezeket több mással együtt újból említi uo., 194.

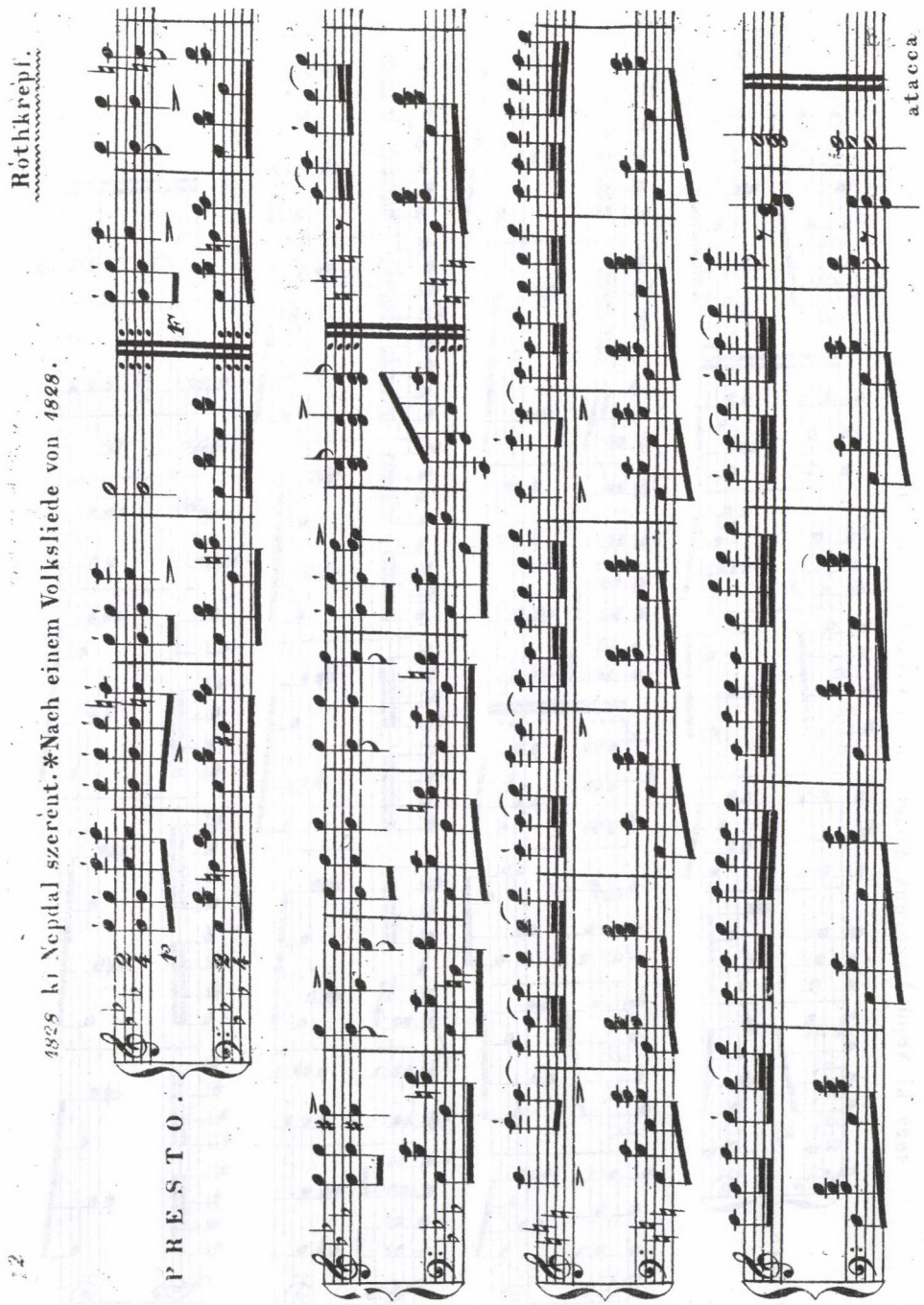


1. kotta

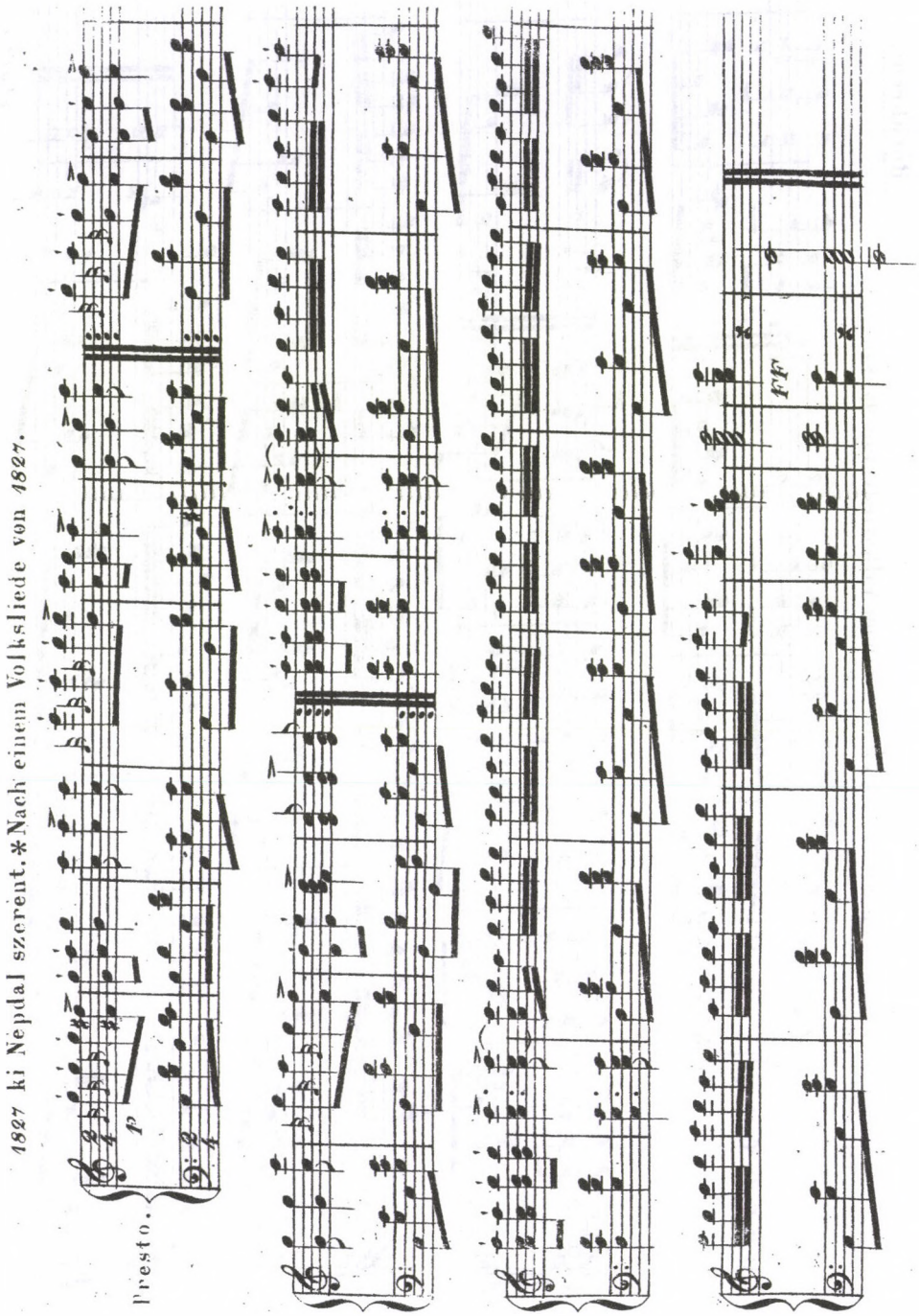
A kézirat 26. dala, *Nem szeretlek egyébbért,* a Hunnia III. füzetének No. 1-es darabja (3. lap) egy „1829-ki Népdal szerént. *Nach einem Volksliede von 1829." A verbunkos jegyeit viselő hangszeres feldolgozás „Róthkrepf" neve alatt jelent meg, D-dúrban két trióval, melyeket egy Allegro és egy Vivace zárórész követ.

A 33a *Piros alma gömbölyű* (4. kotta) a Pannonia III. füzetének utolsó előtti darabja (12. lap). „Egygy Nép ének szerént. Nach einem Volksliede. Róthkrepf." Friss, c-mollban (5. kotta), melyhez egy szintén Friss című Allegro tempójelzésű darab kapcsolódik ugyancsak c-mollban (13. lap).

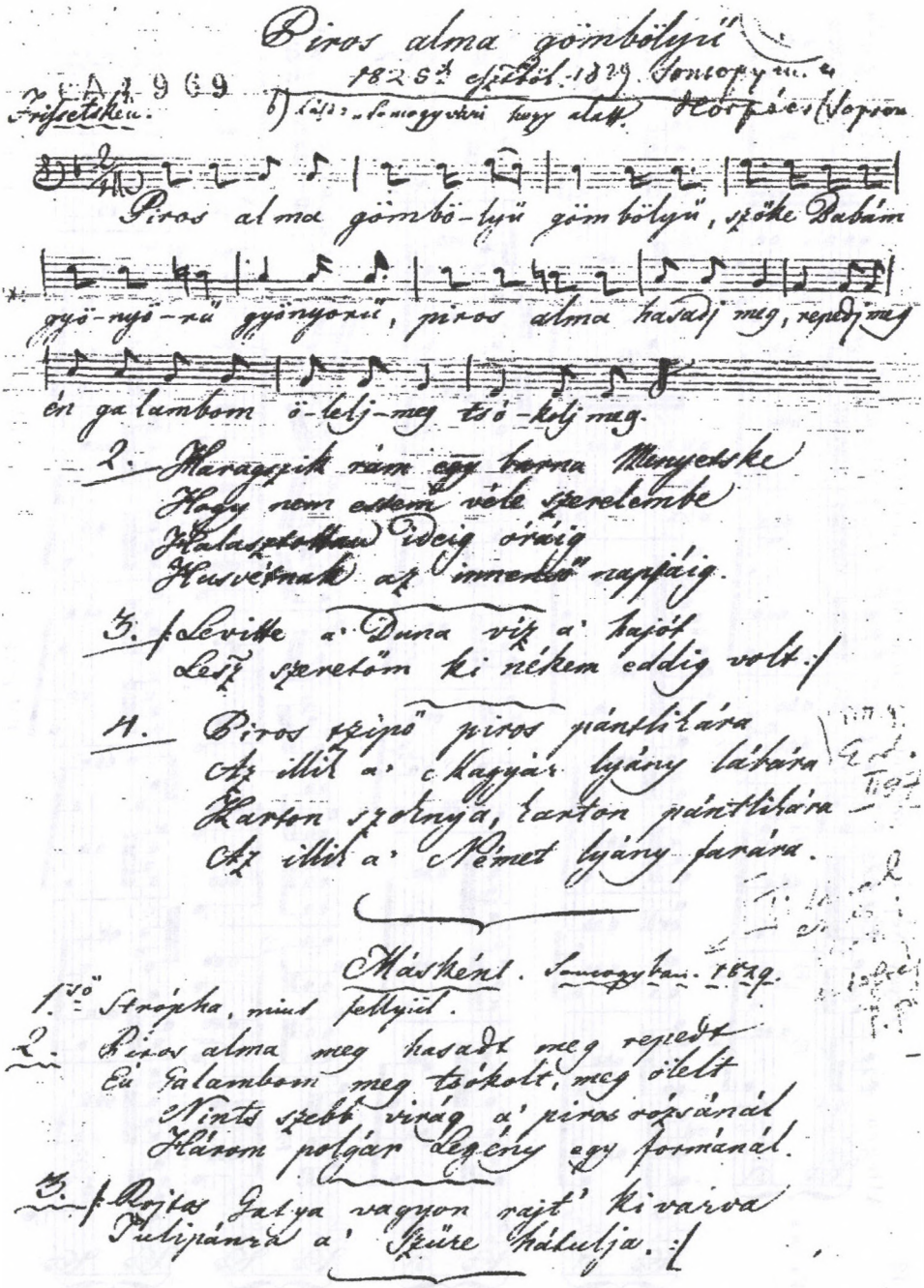
Ehhez a Pannónia gyűjteményben a 27. számú *Nem tudtam búsulni* kapcsolódik a Pannónia IV. füzetének No 4. alatti záródarabjaként (16. lap; 6. kotta). Ennek a 12. lapon kezdődő, több részből álló darabnak a szerzője „Róthkrepf Fer./Fr." (Ferenc/Franz). Mátray két ízben


Röthkrepf.
1828 ki Népdal szerént. *Nach einem Volksliede von 1828.
PRESTO.
attacca

2. kotta


1827 ki Nepdal szerint. * Nach einem Volksliede von 1827.
Presto.
p
ff

3. kotta



Piros alma gömbölyű

1825. eszt. 1829. Somogyban

Frissetskén. b) Lásd: „Somogyvári hogy alatt." Horpács (Sopron

Piros alma gömbö-lyü gömbölyü, szőke Babám

gyö-nyö-rü gyönyörü, piros alma hasadj meg, repedj meg

én galambom ö-lelj-meg tsó-kolj meg.

2. Haragszik rám egy barna Menyetske
Hogy nem estem véle szerelembe
Halasztottan ideig óráig
Husvétnak az innenső napjáig.

3. /: Levitte a' Duna víz a' hajót
Lesz szeretőm ki nékem eddig volt :/

4. Piros tzipő piros pántlikára
Az illik a' Magyar lyány lábára
Karton szoknya, karton pántlikára
Az illik a' Német lyány farára.

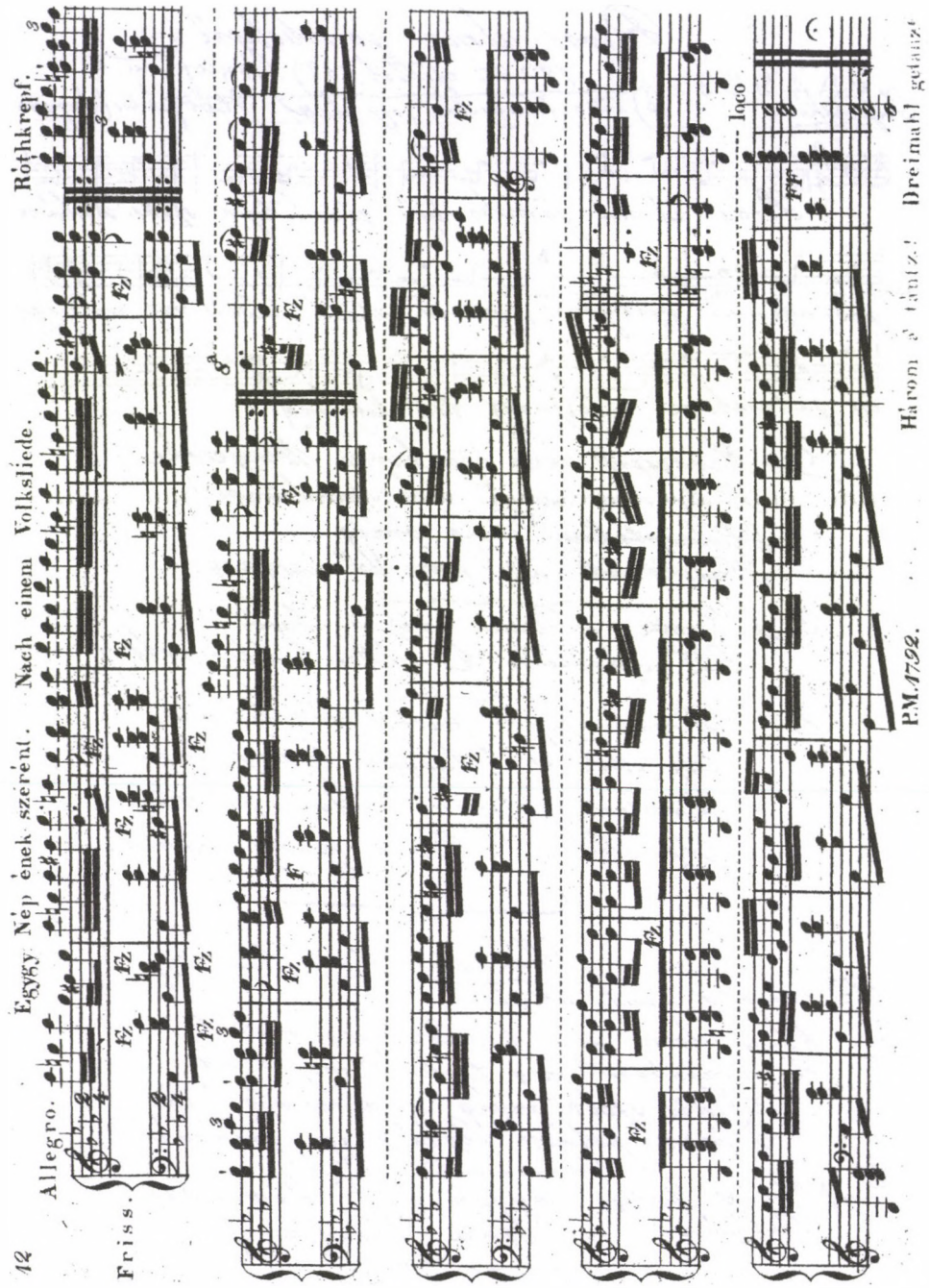
Másként. Somogyban. 1829.

1.sö Strópha, mint fellyül.

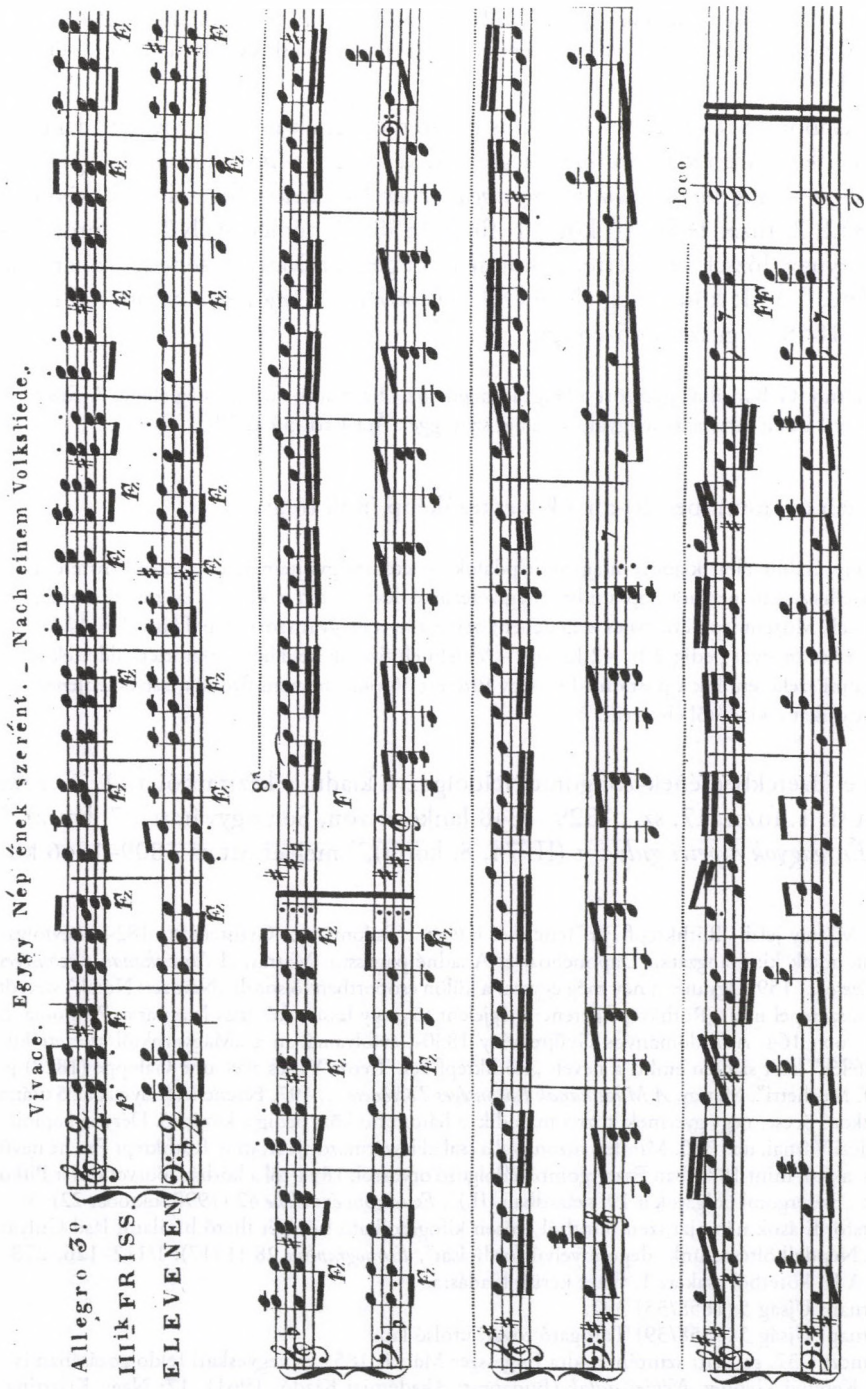
2. Piros alma meg hasadt meg repedt
Én Galambom meg tsókolt, meg ölelt
Nints szebb virág a' piros rózsánál
Három polgár Legény egy formánál.

3. /: Rojtos Gatya vagyon rajt' kivarva
Tulipánra a' Szüre hátulja. :/

4. kotta


12
Allegro.
Egygy Nép ének szérént. Nach einem Volksliede.
Röthkrepf.
Friss.
loco
Három a tántz! Dreimahl getanzt
P.M.1792.

5. kotta


Allegro 3/8
IIIik FRISS.
ELEVENEN
Vivace.
Egyky Nép ének szerént. – Nach einem Volksliede.
loco
P. M. 1856.

6. kotta

is hivatkozik rá, mint komponistára.[49] A dallam a lassút és két triót követő több részből álló Friss 3. darabja „Egygy Nép ének szerént. – Nach einem Volksliede." d-mollban, D-dúr utójátékkal.

Mátray Gábor 1828–1829-es kéziratos gyűjteményének néhány további darabját később beillesztette a két kötetben megjelent, kétnyelvű *Magyar népdalok egyetemes gyűjteménye – Allgemeine Sammlung ungarischer Volkslieder* füzeteibe (I. kötet 1. füzet 1852, 2. füzet 1854, II. kötet 1. füzet 1858). A német nyelvű versfordításokat Czanyuga József készítette, a kottákat Engesszer Mátyás zenedei tanártársa ellenőrizte.[50] A II. kötet megjelenéséről a *Vasárnapi Ujság* két alkalommal is tudósított: 1858. augusztus 15-én így:

„A Mátray Gábor által gyüjtött »Magyar népdalok« harmadik füzete megjelent. A füzet mintegy 14 dalt tartalmaz magyar és német szöveggel. Ára 1 frt. 30 kr."[51]

Ugyanezen év november 26-án a következőképp írtak róla:

„Mátray Gábor által kiadott magyar népdalok egyetemes gyüjteményének 2-dik füzete a sajtót elhagyván, nehány nap mulva megszerezhető lesz Pesten a könyv- és műárusoknál, kiadónál (Muzeumépületben) és zenedében; névszerint a magyar szövegű példány 2 ft. 12 kr. a német és magyar pedig 2 ft. 42 kr. pp. – Vidéki előfizetők példányai már szétküldettek a szorgalmi szekeren; kik a postadijt (egy-egy füzetért 20 pkr.) be nem fizették, sziveskedjenek példányaikat a kiadótól elvitetni."[52]

Mátray e füzetekben ének-zongorára feldolgozva kiadta a kéziratból a 11. sz. *Érik a szőlő*-t (I. 1. füzet, 17. sz. „1829–1848 Jankováczon, Somogyváratt", 7. kotta),[53] a 10.a *Én vagyok a petri gulyás*-t (II. 74, 8. kotta),[54] melyet ott az 1809–1846 kö-

[49] Mint Mátray jelzi, „Róthkrepf Fer."[enc] két művét a Tudományos Gyűjtemény 1824-es évfolyamában adták ki: Hangzatka Daphnéhoz, és Ariadné panassza. Mátray, *A Muzsikának Közönséges Története...*, 159. Ugyanez a név még egyszer a külön csoportban fölsorolt „Nemzeti Nóták" szerzői közt is szerepel nála: „Róthkrepf Ferenc: megjelent tőle egy lassú s két friss Magyarja, Pannónia 4. Füz.", uo., 164. A Tudományos Gyűjtemény 1830-i évfolyamában a „Magyaroktól szerzett különbfélék" közt szintén említi a nevet: „Róthkrepf Fer. Treoze Valses avec une Galoppe (1828) p. le P-F. Mechetti", Mátray, *A Muzsikának Közönséges Története...*, 197. Ferenc Mátraynak az ő utána következő öccse, négy gyermek közt a második, a három fiú közt pedig a középső. Déryné naplójából idézi Várnai, uo., 370. Minden bizonnyal a család leszármazottja Mátray Róthkrepf Ferenc nevű orvos, akiről mint 1873-ban Esztergomban dolgozó orvosról, 1894-től a kórház főorvosáról ír Pifkó Péter, „Esztergomi polgárok a 19. században (II.)", *Esztergom és vidéke* 42 (1998. október 22): 5.

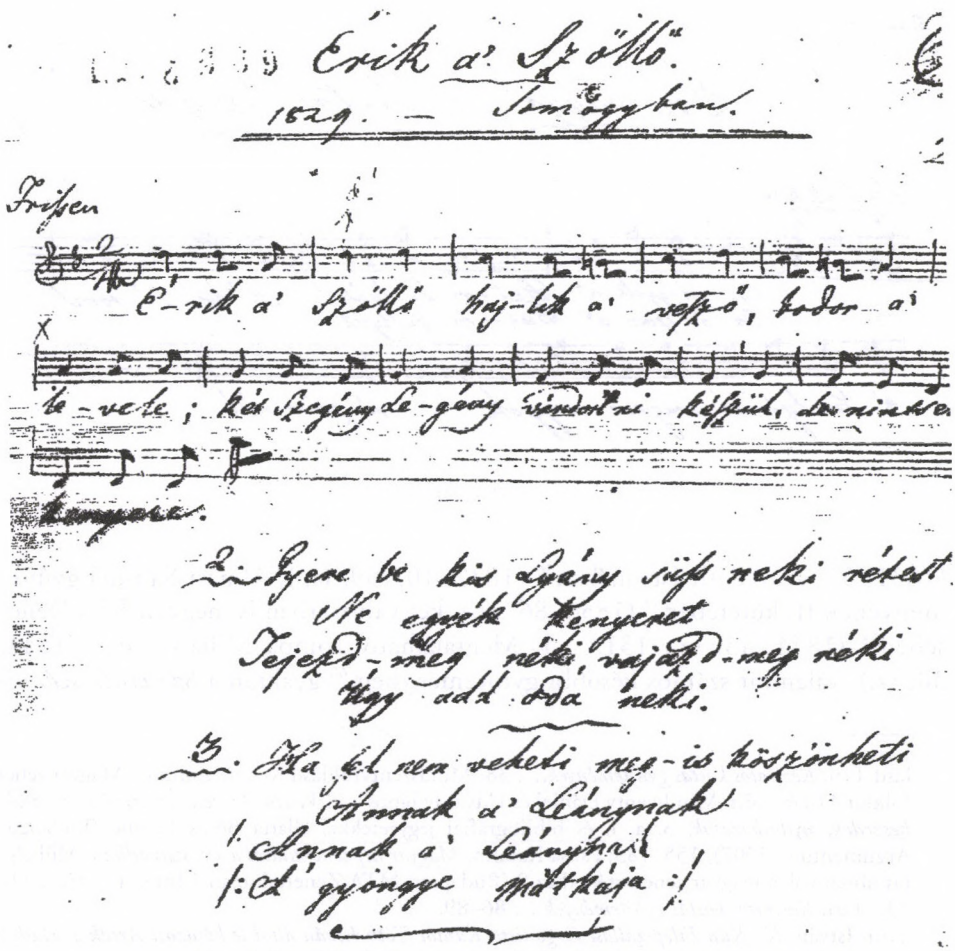
[50] A versfordítások néprajzi szempontból erősen kifogásolható hűségét illető bírálatot lásd Gulyás Pál, „Népdalköltészetünk idegennyelvű fordításai", *Ethnographia* 28 (1917): I/112–126, 278–303. A II. kötetből csak az 1. füzet került kiadásra.

[51] Vasárnapi Ujság 5 (1858/33) 392.

[52] Vasárnapi Ujság 5 (1858/39) Tárogató rovat, utolsó lap.

[53] Ugyanezt a 37. sz. alatt szintén kiadta Engesszer Mátyás 1851-es vegyeskari feldolgozásában is.

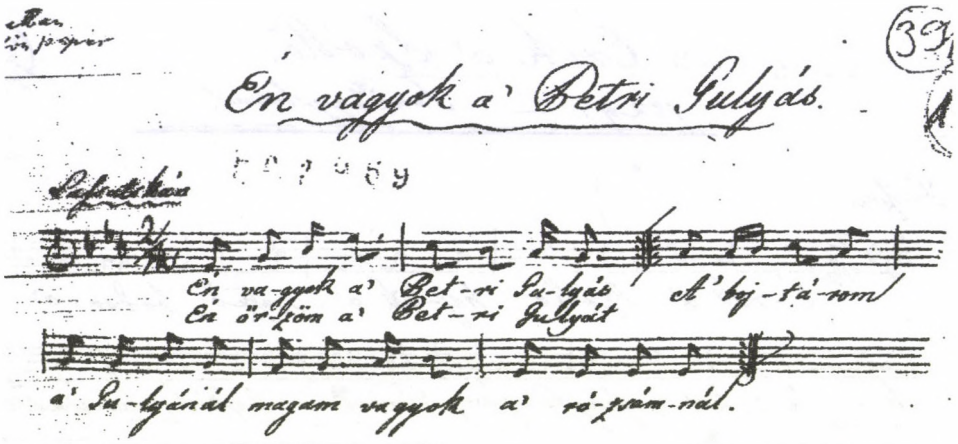
[54] Lásd Kerényi György, *Népies dalok* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1961), 17; Nagy Krisztina, „*»Én vagyok a petri gulyás...«* Irodalmi-folklorisztikai szövegcsalád-vizsgálat és elemzés (II. rész)", *Doromb. Közköltészeti tanulmányok I,* 179–194.



7. kotta

zötti időből jelölt. Elterjedtségeként a következőt írta: „Nógrád, Nyitra, Pest, Szabolcs, Székesfehérvár megyékben". E kiadvány számára újból feldolgozta a 12. *Felszántom én azt az utcát* kezdetű éneket (I. 2. füzet, 63) a következő információval: „1823–28. Horpácson (Sopron), Sárdon (Somogy megyében)", mely a leginkább *Végigmentem egy asszonynak az udvarán* szöveggel feljegyzett dallam tartós népszerűségét tanúsítja. A 19. század első felében keletkezett gyűjtemények közül időrendben megvan a következőkben: Mindszenty Dánielében[55]

[55] Mindszenty Dániel, *88 Eredeti magyar Dal. Fortepiánóra 'S mellesleg Gitár-kísérettel elkészítve Toldalékul A' nemzeti Dalgyüjteményhez Mindszenty Dániel által.* [1831] MTAKK Irod. 4r 324. Mindszenty szövegeket tartalmazó, hivatkozott gyűjteménye 1832-ből való. A kétféle évszámról



8. kotta

(1831, 57. sz.), Tóth Istvánéban[56] (1832, 107/59. lap), Almási Sámuel gyűjteményének II. kötetében[57] (1834, 86. sz.), két változatban is megvan Kiss Dénesében[58] (1844, 43. sz., 131. sz.). Megtalálható Tompa Mihályéban[59] (1844, 30. sz.), valamint számos későbbi gyűjteményben,[60] gyakran a *Szeretnék szánta-*

---

lásd Tari, *Kéziratos kottás gyűjtemények...*, 38. Mindszentyről lásd Kodály Zoltán, „Magyar zenei folklór 110 év előtt. Mindszenty Dániel és Udvardy János", in *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok.* S. a. r. és bibliográfiai jegyzetekkel ellátta Bónis Ferenc (Budapest: Argumentum, 2007), 155–183; Paksa Katalin, *Magyar népzenekutatás a 19. században.* Műhelytanulmányok a magyar zenetörténethez 9 (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1988), 22–23., Tari, *Kéziratos kottás gyűjtemények...*, 86–89.

56 Tóth István, *Kis Kún Filepszállási Orgonista Kántor Tóth István által le kótázott Áriák és Dallok verseikkel 1832.* [-1843] MTAKK Irod. Rui 8-r. 63. Tóthról lásd Paksa, *Magyar népzenekutatás a 19. században,* 20–21; Tari, *Kéziratos kottás gyűjtemények...*, 101–102; Uő., „A megváltozó hagyomány Tóth István dallamgyűjteménye alapján", in *Folklorisztika 2000-ben. Tanulmányok Voigt Vilmos 60. születésnapjára I–II,* szerk. Hopp Lajos, Küllős Imola, Voigt Vilmos (Budapest: Magyar Néprajzi Társaság, 2000), 456–468.

57 Almási Sámuel gyűjteményéről lásd Paksa, *Magyar népzenekutatás a 19. században,* 16–20, Almási István, „Almási Sámuel dalgyűjteménye", in *Az Idő rostájában. Tanulmányok Vargyas Lajos 90. születésnapjára I,* szerk. Andrásfalvy Bertalan, Domokos Mária, Nagy Ilona, Landgraf Ildikó, Mikos Éva (Budapest: L'Harmattan, 2004), 433–444.

58 Kiss Dénes gyűjteménye MTAKK Irod. 8r 206/44. Kiss Dénesről: Paksa, *Magyar népzenekutatás a 19. században,* 24–26; Tari, *Kéziratos kottás gyűjtemények...*, 89–90.

59 *Dalfüzér. Össze szedte 's írta Tompa Mihály 1844.* OSZK Quart Hung. 3237. A gyűjteményről lásd Tari Lujza, „Tompa Mihály Dalfüzér című gyűjteményének dallamai", in *Zenetudományi Dolgozatok 1984,* szerk. Berlász Melinda, Domokos Mária (Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 1984), 94–135. A gyűjteményt lásd *Dalfüzér 1844. Tompa Mihály kéziratos, kottás népdalgyűjteménye,* hasonmáskiadásra előkészítették és tanulmányokkal ellátták Pogány Péter, Tari Lujza (Miskolc: Herman Ottó Múzeum, 1988).

60 Például Színi Károly, *A magyar nép dalai és dallamai* (Pest, 1865), 115 – első része alaphangról induló típusvariáns.

ni[61] dallamtípusú csoporttal összekapcsolódva. Jelenlegi ismereteink szerint mind a kottás feljegyzés, mind a feldolgozás szempontjából Mátray Gáboré a legkorábbi adat.

A kézirat 37. számú, korábban fortepiánóra már kiadott dallamát (*Simonyiban van egy malom*) 1852-ben ének-zongorára „1828 Somogyvárott" megjegyzéssel újból kiadta (I. 1. füzet, 15. sz.). A korszakban tipikusan *Kiskomárom nagy Komárom* szöveggel forgó népies dal[62] 1858-ban Engesszer Mátyás vegyeskari feldolgozásai egyikeként még egyszer bekerült „egyetemes" gyűjteményébe (II. 35.).[63]

Ének-zongorakíséretes kiadványában felhasználta még a kéziratban nem szereplő, tanulmányában azonban említett, Gergelyjáráshoz kapcsolódó, *Szent Gergely doktornak* kezdetű szokásdalt (I. kötet 2. füzet, 42. sz.), melyet a következőképp jellemzett: „Falusi tanuló gyermekek éneke Martius 12-én 1696–1846". (E szokásdalról Mátray részletesebb leírása 1853-ban jelenik meg.) Bár a korábbi forrásból csak a szöveg ismert, felismeri, vagy legalábbis feltételezi a folyamatosságot, ezért jelzi az előfordulás esetében a XVII. századi dátumot is. 1846-ban közvetlenül hallhatta-láthatta a Gergelyjárást. A kiadványban Mátray a leírtakhoz még lábjegyzetet is fűzött, melyben pontosan megadta a Zöngedező mennyei kar és Erdélyi János Népdalok és Mondák I. kötetének bibliográfiai adatait.[64]

Mátray 1830 után, megszaporodott feladatainak is köszönhetően, közvetlenül már nem folytatta a népdalgyűjtést. 1833-tól, amikor a Magyar Tudományos Akadémia tagjává választotta, az ő feladata lett az 1832-es gyűjtési felhívásra beérkezett kottás népdalgyűjtemények elbírálása.[65] Később, a szabadságharc után is számos alkalommal bírált el hasonló gyűjteséket, s nagyrészt rá hárult az akadémiára benyújtott, sok esetben dilettáns zenetörténeti, népzenetudományi kérdéseket érintő munkák, népzenegyűjtési kérelmek, például Szénfy Gusztáv folyamodványainak elbírálása.[66] Szénfy célja eléréséhez olyan személyiségeket is igyekezett

[61] Kerényi, *Népies dalok,* 25.

[62] Uo., 136. Lásd Színi, *A magyar nép dalai...,* 187.

[63] A hangversenyt 1851 novemberében a Nemzeti Zenede koncertjeként a Nemzeti Múzeumban tartották. Engeszer további kórusfeldolgozásai vegyeskarra: II. kötet: 27. sz. *Pesttől fogva Debreczenig a' vasút,* 28. sz. *Jegenyefa tetejébe,* 29. sz. *Nézz rózsám a szemembe,* 30. sz. *O te áldott Kánaán,* 35. *Káka tövén költ a ruca,* 37. sz. *Érik a' szőlő.* Ezek közül két népies dal van meg ének-zongorakíséretes formában is: *Jegenyefa tetejébe'* (I. 1. füzet 11. sz.) és *Káka tövén költ a ruca* (I. 1. füzet 16. sz.). Utóbbi az egyetlen, melynél Mátray székelyföldi elterjedtségre is utal.

[64] Mátray a lapszámot jelezte: 312. A vers sorszáma 336., mely egyben a „Hetedik könyv" záródarabja Erdélyinél, aki e fejezetbe a szenténekeket sorolta. „Karácsonyi rigmusok" cím alatt e csoportban kapott helyet öt karácsonyi ének szövege. Azok után következik a Szent Gergely doktornak... (312–314).

[65] Ő véleményezte például Mindszenty Dániel gyűjteményét, lásd Erdélyi, *Népdalok és mondák,* 52–63. sz., IX.

[66] Lásd Várnai, „Egy magyar muzsikus a reformkorban", 469–476. Mátray Jakab Istvánnak, illetve Fogarasi Jánossal és Brassai Sámuellel Szénfy dolgozatainak, gyűjtési kérelmeinek elbírálásában is részt vett, s minthogy a kérelmező korábbról nem mutatott fel semmit, nem kapott segélyt. A jegyzőkönyvek tanúsága szerint Mátray volt a legszigorúbb bíráló. Ezért később egyesek neki tulajdonították, hogy Szénfy állítólagos gyűjteménye elkallódott. A bírálat után állítólag Szénfy-

maga mellé állítani (sikertelenül), mint Arany János, Erdélyi János és Tompa Mihály.[67] Mátrayt a bírálatok során szerzett negatív tapasztalatai is a népdalgyűjtés és általában a népzene feltárásának szükségességére figyelmeztették. A Magyar Népdalok Egyetemes gyűjteménye kiadási folyamatában 1853-as értekezésében emlékeztetett arra, hogy az akadémia „már fennállásának első éveiben teendői egyikévé" tűzte ki a népdalok gyűjtését, Erdélyi János pedig „szorgos szerkesztése mellett 1846–1848-ban három vastag kötetnyi népdalokat bocsáthatott közre".[68] A korabeli zenei közegben népdalok, népdal jellegű énekek kiadására azonban csak dallam nélkül volt lehetőség.[69] Az értő lejegyzés hiányát szóvá is tette:

> „igen érdekes volna, ha a magyar ajkú népség között divatozó népdallamokat egy, a magyar népzenében alaposan jártas műértő által egybe gyűjtve s hangjegyekkel ellátott nyomtatványban ki is adva, bírhatná a nemzet. Ámde ez csak igen költséges és hosszasan tartó utazás, a nyomtatásra szentelendő tömérdek pénzerő, s csaknem egész életkort igénylő fáradozás által lehetne eszközölhető."

Mint írja, ez egyelőre csak vágy, „mégsem következik"

> Hogy e részben éppen semmit se tegyünk, kezdjük meg a munkát, s tegyünk valamit részenként mindaddig, míg erőnk s tehetségünk engedi [...] kísértsük meg népdallamaink egyetemes gyűjteményének egyes füzetenkénti kiadását."[70]

Bár a Szécsényieknél töltött időkben készített népdalgyűjteménye kíséret nélküli dalgyűjtemény (s ekként kivételes az 1820-as években, amikor a dalokat vagy clavir/fortepiano-kísérettel, vagy hangszeres zeneként zongorára átdolgozva kottázták le), a népdalok „egyes füzetenkénti kiadását" 1852–1858-ban már ő is feldolgozásként, ének-zongorakíséretes formában valósítja meg.[71] Az abszolutizmus idejének politikai viszonyai között, amikor csak „sub rosa" fordulhatott támogatóihoz, a pénzszerzés nehézségeivel küszködve és sok egyéb feladattal megterhelve

---

nek elment a kedve a további munkától. Lásd Sonkoly István, „Szénfy Gusztáv, egy nyíregyházi dalköltő a XIX. században", *Magyar Zene* 8. (1967/1): 33–43.

67 *Arany János levelezése* (1857–1861) S.a.r. Korompay János (Budapest: Universitas Kiadó, 2004), Szénfy levele Aranyhoz: 1019. tétel, valamint lásd még 1025. tétel és jegyzetek 213–214, 222.

68 Mátray, *A Muzsikának Közönséges Története...*, 260.

69 Tari, „Handschriftlichen Noten-Volksliedersammlungen in Ungarn...", 321–337; Uő., „Die Zusammenhänge von Musik und Text in »Volkslieder Sammlungen« Manuskripten des frühen 19. Jahrhunderts", in *Latviešu folkloras krātuve. Folklore Conference Folksong: Text and Voice: Lielupe, September 20–24. 1994,* ed. Karlis Arajs, Aldis Putelis (Riga: Literatūras un mākslas institūts, 1994), 9–21; Uő., „Beiträge zur Entstehung des Volksliedbegriffes...", 492–536; Uő., „Notated melodies in the folks memory".

70 Mátray, *A Muzsikának Közönséges Története...*, 285–286.

71 „Pedig a hangjegynyomtatás az 1820-as évektől, épp Róthkrepf-Mátray népszerű gyűjteményei, a »Pannonia«, »Flóra« és »Hunnia« (1826–1829) óta nyer fontosságot a népdalkiadás ügye szempontjából!" Szabolcsi, *A XIX. század...*, 57.

félretette eredeti elgondolását és meghajlott a korszellem előtt.[72] Füzeteinek megjelentetése ugyanis, mint a korszakon belül más szerzőké, csak előfizetések útján sikerülhetett.[73] Pogány Péter kutatásai rámutatnak, hogy a XIX. század második felének jeles népköltészeti gyűjtésszervezőjének, Abafi (Aigner) Lajosnak otthon megvolt Mátray Gábor hangjegyes népdalkiadványa.

> „A »Magyar Népdalok egyetemes gyűjteménye«, I. füzetének [...] borítéklapján, az előfizetőket gyűjtők névsorában olvasom [...], hogy »Mátray József úr ívén«: Aigner Ferencz a legelső név. [...] Mivel a szerző édesapja volt ez a Mátray (Rothkrepf) József tanító (megh. 1857.), régi családi ismeretséget gyanítok Abafi Lajos és Mátray Gábor között is."[74]

Az Abafi által összegyűjtött és kiadásra szánt, csak szövegeket tartalmazó népköltészeti anyagába került be Mátray Gábor 1828–1829-es, fiatalkori kéziratos dallamgyűjteménye, sőt Abafi gyűjteményében ez volt az egyetlen kottás kézirat. Abafiról „Jó még tudnunk, hogy a kor szokása szerint túlnyomóan kotta nélküli szövegeket küldtek neki. Hírlapi felszólításaiban egyszer sem kérte a dallam feljegyzését. Pedig értett a zenéhez, Pozsonyban énekkart vezetett annak idején. Pártfogója, a szöveggyűjtő Pesty Frigyes is szenvedélyes muzsikus volt."[75] Pogány Péter különböző adatok figyelembevételével 1872-re teszi Abafi Lajos felszólításainak legkorábbi időpontját.[76] Erőteljesebb felhívásait azonban csak 1875. augusztus 29-e után kezdte meg,[77] amikor Mátray már több, mint egy hónapja eltávozott az élők sorából. „Még nincsenek pontos adataim arra vonatkozólag, hogy a Széchényi Könyvtár nagytekintélyű igazgatójának húsz éve kész népdal-kéziratait hogyan tudta az élelmes Abafi megszerezni." – írta Pogány Péter. „Vajjon még Mátray életében-e, vagy csak a halála után? Abafi talált-e rájuk, miközben kevés szabad idejében a Széchényi Könyvtárban szokott búvárkodni, vagy az agg gyűjtő ajándékozta-e őket a szerkesztőnek?" Akárhogy történt, „Szerkesztőnk az 1875-ben elhunyt Mátray (Rothkrepf) Gábor (sz. 1797.) kiadatlan népdal-kéziratait is részint beleillesztette gyűjteménye különböző lapjaira, részint külön csoportosította (ma: EA. 2969. sz.) és úgy vélem, ezzel kötelezte hálára leginkább az utókort."[78]

[72] Ezt az időszakot részletesen ismerteti és közli Mátray idevonatozó leveleit Várnai, „Egy magyar muzsikus a reformkorban", 478–481. A nemzeti dalgyűjtemény és a nemzeti műzene megteremtését célzó törekvések részben kényszerű összekapcsolódásáról a 19. század első felében, a dalgyűjtemények különböző típusairól lásd Tari Lujza, „Gaal Miklós Holmi Vilagi Enekek című versgyűjteménye (1810) zenei szemmel", in *Doromb. Közköltészeti Tanulmányok IV,* szerk. Csörsz Rumen István, (Budapest: Reciti, 2015), 219–249.

[73] A kiadványok ügyében tett küszködéséről, azzal kapcsolatos levelezéséről részletesen tájékoztat Várnai, „Egy magyar muzsikus a reformkorban", 477–481.

[74] Pogány Péter, „Szájhagyomány mentésünk elfelejtett korszaka és szervezője. (*Megkerült Abafi – Kálmány sajtórakész népköltési gyűjteménye*)", *Ethnographia* 65 (1954/3–4): 541–567 (itt: 5-ös jegyzet).

[75] Pogány, „Szájhagyomány mentésünk...", 550.

[76] Uo., 549.

[77] Uo., 548–549.

[78] Uo., 551.

Anyagi támogatás híján Mátray a népdalok kiadásával is felhagyott. Erre a *Vasárnapi Ujság* 1854. 7. száma is kitért.

> „A belgák királya 1849-ben[79] nyilvánosan megparancsolá, hogy az országában divatozó népdalok gyüjtessenek öszve, és állami költségen nyomattassanak ki; sőt a közpénztárból 2400 frankot is utalványozott népdalszerző költészeknek kiosztandó jutalmakra. – A párisi conservatoriumnak mindjárt keletkeztekor feladatul tüzetett ki, hogy a franczia nemzeti zenét fentartani s megőrizni törekedjék. [...]. Mátray Gábor hasonló szándokkal a pesti zenede igazgató választmányát, midőn népdalai első füzetét kiadá, felkérte volt, tenné a zenede magáévá a magyar népdalok kiadását: de fájdalom, óhajtása nem teljesült. Ez intézet gazdag szellemi s anyagi tehetségekkel megáldott jeles elnöke valóban örökzöld koszorut füzne homlokára, ha nemzeti népdalaink ügyét felkarolván, ezeknek folytonos kiadását nagylelkü pártolása mellett eszközölné, s igy a nemzeti zeneirodalmat egy mindenkori értékü müvel gazdagitaná."[80]

A megjelentetett dalgyűjteményből a szabadságharc bukására reflektáló állásfoglalása is kiolvasható. A II. kötet 1. (egyetlen) füzetében (1858) az első darab a *Kossuth-nóta*[81] dallama. S ha a szerelmes szöveggé alakított vers el is kerülte a cenzúra figyelmét, a kotta magyar és magyar érzelmű, de nem magyar anyanyelvű használói számára pontos jelentéssel bírt. A dal elterjedtségét Mátray ekképp adta meg: „1847–1852 Esztergom és Pest vármegyében":

> Felsütött a nap sugára
> Kedvesemnek homlokára.
> Örömünk lesz nemsokára, rossz akarónk boszujára,
> Éljen a szép lány!

Szintén az elbukott szabadságharcra utal már az I. kötet 1. füzetében a 9. számú *Honnan jössz te olly leverten, jó pajtás?,* melyet „1849–1850 Arad, Pest, Temes vármegyében" énekeltek.[82]

Mátrayt a forma megválasztásában (t. i. ének-zongorakíséret, illetve kórusfeldolgozás) a politikai viszonyokon és az anyagi gondokon túl befolyásolhatta még, hogy kéziratának lezárása és a feldolgozás közötti időszakban a zenei stílus is sok változáson esett át, s már nem az ifjúkorában feljegyzett dallamok voltak a népszerűek. Miközben zenetörténészi figyelme épp ezekben az években fordult a magyar zenetörténet régi korszakainak írott dokumentumai felé, zeneszerzőként saját kora zeneigényének

[79] E hírnek a szakirodalomban nem sikerült nyomára bukkanni. Németalföldön 1829-ben tettek közzé versenyfelhívást a terület zenéjéről szóló esszé írására. Lásd Vincent Duckles „Musicology/ III. National traditions of musicology", in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* ed. Stanley Sadie (London: Macmillan, 2001), Vol. 17, 518. A népdalgyűjtést a 19. sz. közepén kezdte meg flamand területen a francia C.E.H. de Coussemaker. Lásd uo. Bosmann, Wim, „Netherland. Traditional Music", Vol. 8, 371–372.

[80] Vasárnapi Ujság *2* (1854/7 április 16.) 55.

[81] Tari Lujza, „Kossuth Lajos, a népdalok hőse", in *Kossuth Lajos 1802–1894. Kossuth Lajos és kortársai* (Budapest: Kossuth Kiadó, 2002), 131–145.

[82] Lásd Tari Lujza, *A szabadságharc népzenei emlékei* (Budapest: MTA BTK, 2014), http://48asdalok.btk.mta.hu/

is naprakész ismerője és kiszolgálója volt. Jól jelzik ezt az 1851-es, 1854-es és 1858-as kiadványok olyan népies műdalai, melyek az újabb dalstílus megjelenését mutatják.

Az A A^5 B(a) A formájával, 1 5 #VII sorzáró hangjaival az újabb stílust képviseli például az I. kötet 2. füzetének (1854) 48. számú darabja: *Magasan száll a felhő az égen.* Előadásmódját Mátray Adagióként határozza meg (♩ = 50), időpontként pedig „1853–54 Tolcsván"-t ad meg. Ugyanebben a füzetben hasonlóan új a *Bimbóból lesz a piros rózsa* (49. sz.; A A^{b3} A^{b3}_{var} A, 1 **b3** 5), mely máig *A horgosi csárda ki van festve* szöveggel maradt fenn. Az 55. számú *Azt izente az ezredes* „1852–1853 Kun Szent-Miklóson, Rákos-Palotán" megjegyzéssel kiadott népies műdal a század második felében válik igazán népszerűvé, elsősorban *Kis szekeres, nagy szekeres*[83] szöveggel. Már az I. füzetben is megjelennek a kor népszerű, új szerkezetű, új dallamvonalú dallamai. Ilyen például a 4. sz. *Sárga csikó, sárga lovam sárga,* melyet a kiadással azonos évhez köt (1852), a 12. sz. *Nézz rózsám a szemembe,* a 18. sz. *Ég a' kunyhó, ropog a' nád,* a 14. sz. *Szőke kis lány megy a' kútra hajaha!* (A A^{b3} A^{b3}_{var} A_a, 1 b3 2).[84]

Mátray népzenetudományos megfigyelései

Ugyanezekben az években a népdallal kapcsolatos elméleti kérdések tisztázására vállalkozik. Már említett 1853-as írásában (*A magyar népdalok kitűnőbb sajátságairól zenei tekintetben*) jelezte, hogy népköltészetünkről már többen írtak előtte, ezért ő „a népdalok költészeti érdemeinek újabb taglalásától" tartózkodik. Annak zenéjével kíván foglalkozni, mert a zene az, ami „színpompát, s életet ad a költemény szavainak".[85] (Érdemes emlékeznünk arra, hogy Mátray előtt egyedül Udvardy János hangsúlyozta a népdalok dallamának fontosságát, sőt 1832-es tanulmányában előbbre valónak is tartotta őket a szövegnél.[86])

Mátray nemcsak a régi dalok számbavételét tartja fontosnak: zeneszerzőként követi az ízlés változását, egyben észreveszi az új dalok keletkezését és azok új stílusvonásait. Írásaiban is helyet kap e változások rögzítése, sőt ilyen észleléseinek körülbelüli idejét is igyekszik megjelölni. 1853-ban például jelzi, hogy „Újabb nótáink ezen század elejétől fogva szaporodva adatnak ki nyomtatásban magyar és német Szerzők által [...]."[87]

[83] Kerényi, *Népies dalok,* 56.

[84] Uo., *Sárga csikó...* 54., *Nézz rózsám...* 21., *Ég a kunyhó...* 19., *Szőke kislány...* melynek másik jellemző szövege *Már minálunk így köszönnek, hajaha,* 200.

[85] Mátray, *A Muzsikának Közönséges Története...,* 261.

[86] Lásd Kodály, „Magyar zenei folklór 110 év előtt...", 175.

[87] Mátray, *A Muzsikának Közönséges Története...,* 137. Évekkel később Színi Károly „nemesi népdalok"-nak nevezve utal az új, német műzenei mintákat követő dalokra, melyek „egészen messze járnak a szorosan magyar népdaltól [...], melyek ezelőtt néhány tizeddel nemzetünk miveltebb osztályai által daloltattak, míg a népdalok divatba nem jöttek; [...] akkor azok a [...] miveltebb dalok – többnyire 3/4 ütenyesek – voltak a nemesi népdalok." Színi Károly, *A magyar nép dalai...,* 12. A század végén Limbay Elemér példákkal emlékeztet arra, hogy „vannak népdalaink

Az ütemfajták tárgyalásakor értekezik arról, hogy amennyiben a magyarság átvett idegen éneket, azt sokszor $^{2}/_{4}$-be akarta beszorítani.[88] A $^{3}/_{4}$-esek közül említi a *Hold mily szépen világítsz le* (Péteri Takács József verse[89]) és a *Kívánsz víg lenni* kezdetű énekeket. (Utóbbit 1828–1829-es kéziratos kottás dalgyűjteményében is megtaláljuk, lásd fentebb.[90])

Alighanem Mátray az első, aki tudatosan igyekszik leltárba venni a 18–19. század fordulójának népszerű, német műzenei stílusú, illetve általában műzenei-műköltészeti eredetű darabjait. Említi Faludi Ferenc *A hajnal* című versét (*A szép hajnal miként hasad*), melyet úgy jelez, mint amelyet az *Estve jött a parancsolat* „dúdja szerint" énekeltek, valamint a Szentjóbi Szabó László által fordított „Fakadj piros rózsa" (Blühe liebes Veilchen) kezdetű verset. „Ezeknek s több másoknak ekkor divatozott dallamaik világosan mutatják, hogy nem magyar, hanem német szelleműek." A színjáték föllendülésével összefüggésben német szövegkezdetükkel együtt fölsorolja még többek közt a következő dalokat: *Eszembe jutsz, és egy gyenge érzés, Utánad folynak könnyeim* (Szemere Pál versei), *Az ér mellett ült a gyermek* (Schiller verse Szemere fordításában).[91] A páros ütembeosztással kapcsolatban hangsúlyozza, hogy „Más nemű ütenyt a magyar zene keveset ismer; s ha csuszott is a nép ajkára tisztán $^{3}/_{4}$ vagy $^{3}/_{8}$, $^{6}/_{8}$ vagy $^{4}/_{4}$ ütenyű dal, ez nem a magyar népzene, hanem idegennek kifolyása. – Azért még azon $^{3}/_{4}$ ütenyű egyházi magyar énekek is, mellyek nálunk régóta divatoznak, habár szépek, nem tisztán magyar eredetűek."[92] Egy ütem („üteny") páros ütembeosztását két negyedben, vagy $^{4}/_{8}$-ban határozza meg, s bár idegennek tartja, felfigyel az alakulóban lévő léptékváltásra, mely majd az új népdalstílusban véglegesedik.[93]

A folklorizáció, a variáció, a dallamtípusok és a területi eltérések észrevétele

Egressy Benjamin Szózata és egy általa megzenésített Tompa Mihály-vers kapcsán rámutat a folklorizálódásra:

> „Hallám ez által énekeltetni a díjkoszorúzott »Szózat« dallamát mindjárt megjelente után rövid idő múlva. – »Télen-nyáron pusztán az én lakásom« dalát pedig három jókedvű s egymást átkarolt magyar paraszt ember által 1849. július 20-án délesti órákban Pesten az Úri-utcán minden tartózkodás nélkül hangosan dúdoltatni hallottuk."[94]

---

közt úgynevezett művelt dalok is, melyek legtöbbször századunk első felében keletkeztek és énekeltettek az úri osztály által. Ezek nagyobbrésze 3/4 3/8 vagy 6/8 ütenyüek..." Limbay Elemér, *Magyar Dal-Album* IV (Győr, 1883), (Bevezető).

88 Mátray, *A Muzsikának Közönséges Története...*, 274–275.

89 Vargha Balázs, *Vajda Julianna emlékkönyve 1816–1818. A Csokonai kultusz történetéhez.* A Petőfi Irodalmi Múzeum Évkönyve (Budapest: PIM, 1959), 198–240 (itt: 202).

90 Lásd Várnai, „Egy magyar muzsikus a reformkorban", 503.

91 Mátray, *A Muzsikának Közönséges Története...*, 276–277.

92 Mátray, *A Muzsikának Közönséges Története...*, 274.

93 Lásd Bereczky János, *A magyar népdal új stílusa I–IV* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2013).

94 Mátray, *A Muzsikának Közönséges Története...*, 265.

Felfigyel a variációkra, táji eltérésekre, mely dalt merre ismertek más szöveggel, vagy más dallammal.[95] Jelzi ezt zongorakíséretes népdalkiadványának „a' magyar népdalok kedvelőjihez" írt bevezetőjében is, miután fölsorolja, kik adtak ki már őelőtte hasonló népdalgyűjteményt:

> „A' magyar népdalokban jártasok, ha nem említem is, tudni fogják, miszerint sok dalt egy vidéken így, másikon másként dalolják, azaz: egészen más szövegre, vagy pedig dallamra éneklik; – valamint azt is, hogy a' többféle vidékeken ugyanazon egy dallam némelly részben különböző változatossággal énekeltetik."[96]

A dalok változatain keresztül lesz figyelmes az egyes variációkat egységbe fogó **dallamtípus**, továbbá a **rokon dallamtípusok** meglétére. A jelenséget még nem határozza meg, de megvan benne az igény a népdalok típusának megtalálására:

> „[...] nem tartom mellőzendőnek azon körülményt is, miszerint népdalaink tömegében igen sokat találunk, mellyek ugyanazon dallamra énekeltetnek, habár a vidékek szerint, hol divatoznak, némi csekély különbséggel is. – Milly kivánatos volna ismerni mindezeket annak meghatározása végett: hány valódilag eredeti s önálló népdal találtatik a sok ezer magyar népdal tömkelegében."[97]

„Valódilag eredeti", illetve „önálló" alatt alighanem a fő típust érti, melynek definiálásáig nem jut, még nem is juthat el. Jól látja például a históriás énekek és a koldusénekek típus-összefüggését:

> „Ki az egyházi régibb magyar dalok melódiáit ismeri, – ki honunkban az egyháznapok, úgynevezett búcsúk és vásárok alkalmával, kivált kisebb városok és falukban megjelenni szokott, s részint földön csúszva, részint kétkerekű taligán húzatva, és vagy egy rossz hegedű kísérete mellett, vagy a nélkül éneklő magyar **koldúsok dalait** figyelemmel hallgatta, sok hasonlatosságot talál Tinódi dallamaiban [...] Jele, hogy a régi magyar egyházi és világi, névszerint a történeti s könyört gerjeszteni akaró (vagyis a test nyomorát emlegető) dalok jóformán egy húron pendülnek."[98]

Koldusénekekről majd csak 1915-ben jelenik meg szakszerű leírás Kodály Zoltántól.[99] A koldusénekek népzenei gyűjtése pedig majd csak az 1950–1960-as években válik a korábbiaknál intenzívebbé.[100] Mátray megfigyeléseit a koldulás helyét, módját és az éneklésmódját illetően szintén majd csak a 20. századi népzenegyűjtési adatok erősítik meg. Ezek szerint a hegedűs vagy énekes koldulók énekei gyakran recitatív dallamok, illetve egyházi énektöredékek. Hegedűs kol-

[95] Mátray, *A Muzsikának Közönséges Története...*, 263–264.
[96] Mátray, *Magyar Népdalok Egyetemes Gyűjtemény*, 1852. VII.
[97] Mátray, *A Muzsikának Közönséges Története...*, 285.
[98] Uo., 268.
[99] Kodály Zoltán, „Három koldus-ének forrása", *Ethnographia* 26 (1915): 307–309.
[100] Egy korábbi terv szerint Kerényi György szerkesztésében a Magyar Népzene Tára sorozat VI. kötetként adták volna ki az árusok kiáltásait, koldusénekeket stb. tartalmazó kötetet, melynek azonban csak részletei készültek el.

dusokat szintén említ történeti példával összefüggésben. Írásában az augsburgi csata után, illetve a Szent István idejében élt zenész koldusokat követően saját korához tér vissza: „Talán ezeknek példáját követik a mi időnkben is néhol két kerekű talyigán vonatott **hegedűs koldúsok.**"[101] Tinódi dallamainak megfejtésével kapcsolatban figyelmeztet: arra majd csak az lesz képes, aki az egyházi és búcsús dalok ismeretén kívül a magyar népdalok tapasztalatainak teljes birtokában lát hozzá a munkához, aki „az öszves magyar népnél szokásban levő dalok zenéjét veszi segélyül".[102] A *Vasárnapi Ujság* 1859-es híradása szerint Mátray maga vállalkozott e faladatra:

> „Mátray Gábor urat az Akademia még 1852-ben megbizta, régi nép s egyéb dalaink dallamainak összeszedésére. E mű elkészülvén, az Akademia azt, önállólag ki fogja adni, következő czim alatt: *Történeti, bibliai és gunyoros magyar énekek dallamai a 16-ik századból.* A közönség tehát nemsokára birni fogja a magyar nemzeti zene e kincseit s köztük Tinodi Sebestyén, az utolsó magyar lantos azon művét, mellyet e gyüjteményből Mátray ur mutatványkép a zenede hangversenyén előadatott s melly ott olly nagy tetszésre talált."[103]

Felfigyel a **kötetlen előadásmód** jelenségére is, melyet közelebbről csak a népzene mélyebb rétegeinek feltárásával ismerhetett volna meg. Észreveszi a moll alapú dallamosság (moll pentachord, dór, fríg hangsorok) meghatározó szerepét a magyar népzenében. Nem tudjuk, a hazai görög és szerb egyházi énekeken kívül (melyeket írásban szintén tömören jellemzett[104]), milyen keleti zenéket hallhatott, ismerhetett. Jól látta azonban, hogy azokhoz képest a magyar népdal szabályosabb, mert sorszerkezetekre tagolódik, s rövidebb, mint valamely bonyolultabb szövetű keleti zene. Ugyanakkor keleties vonásait is észreveszi:

> „A keleti népek zenéje általán búskomoly jelleget visel és feltűnőleg szabálytalan: de az eddig előttem ismeretes keleti zenék között a magyarban legtöbb szabatosságot s ízlést, habár gyakran vegyítve szabálytalan zenei menetekkel is, találtam. – Zenei időmozgásra nézve a magyar zene lassú, és gyors vagyis friss menetű. A lassúk azonban sokkal nagyobb számúak, és ezek

[101] Mátray, *A Muzsikának Közönséges Története...*, 126–127.

[102] Uo., 269. A Mátray és Szénfy Gusztáv közötti tudományos nézetkülönbségekről, a Tinódi-dallamok megfejtése körüli vitáról lásd uo., 468–478. Az önjelölt zenetudós Szénfy zeneelméleti munkásságával kapcsolatban lásd Tallián Tibor, „»Csak ami nincs, annak van bokra«. Szénfy Gusztáv elméleti és gyakorlati magyar zenekönyve", in *Tény és fikció – tudomány és művészet a nemzetépítés bűvkörében a 19. századi Magyarországon,* szerk. Lajtai Mátyás és Varga Bálint (Budapest: MTA BTK Történettudományi Intézet, 2015), 165–176.

[103] Vasárnapi Ujság *6* (1859/14 április 3.) 165. Az 1859. március 13-i hangversenyről az úgynevezett történelmi hangversenyek kapcsán lásd *A Nemzeti Zenede,* 52. A részben Tinódi gyűjteményéből vett versek és dallamok kórusfeldolgozásának kiadását már egy évvel korábban jelenti a lap: „Megjelent: Énekek a XVI. századból, nagyrészt Tinódi Sebestyéntől: Megfejté s zongorakisérettel ellátá Mátray Gábor, négy énekszóra alkalmazá részint ő, részint Engeszer Mátyás a pestbudai zenede énektanára." A lapban részletesen közlik a tartalmat is. Tárház. Irodalom és művészet című rovat, Vasárnapi Ujság *5* (1858/38 szeptember 18.).

[104] „A Görögök s Rácok Isteni szolgálatjok alatt sem orgonát, sem más muzsikát nem használnak", lásd „Magyar egyházi muzsika", in Mátray, *A Muzsikának Közönséges Története...*, 122.

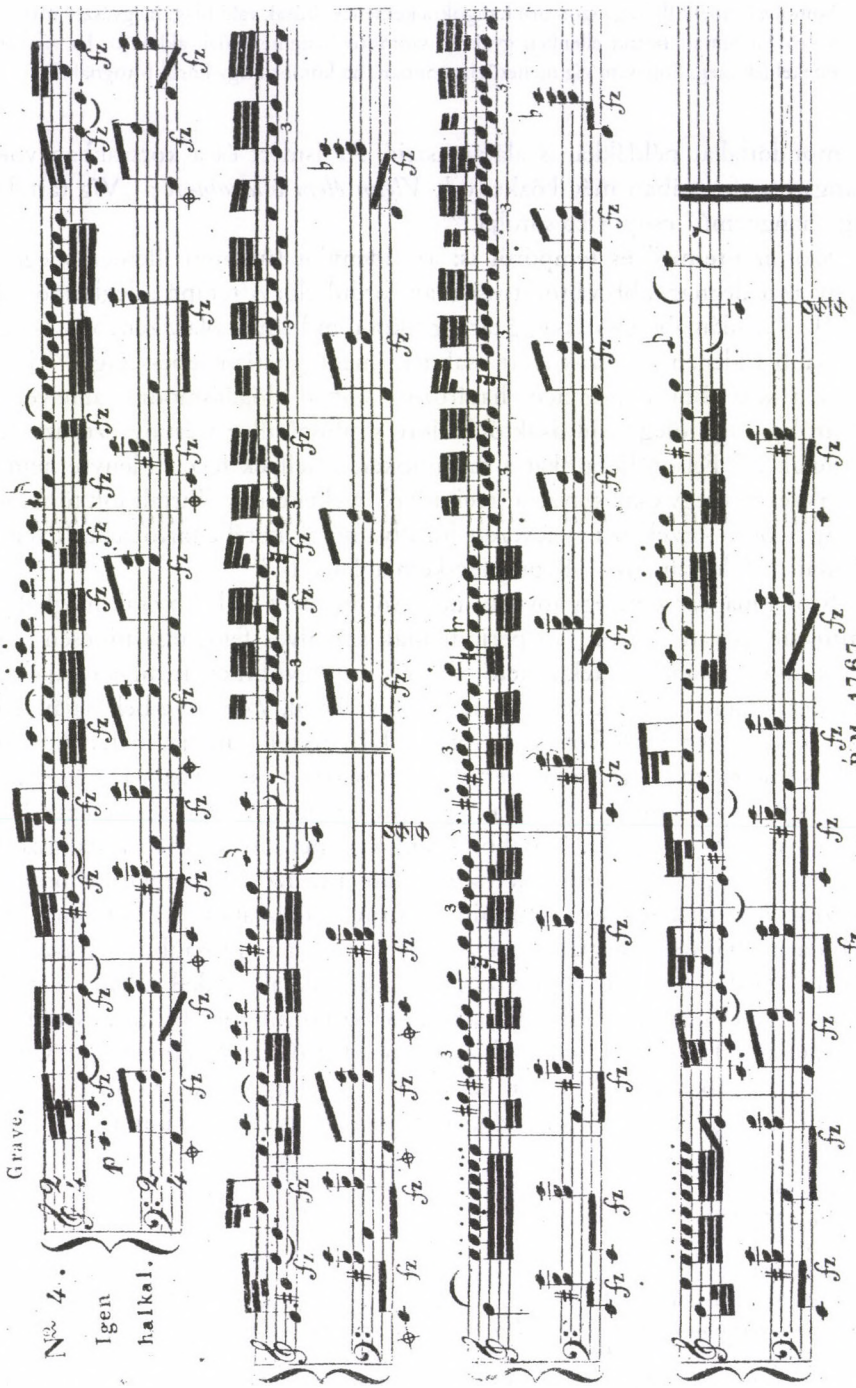
komolyak, anélkül, hogy szomorú hangokra kelnének; búsak valódilag, ha gyászos történetet, a szív fájdalmait festik; ellenben gyakran szomorú hangmenetűek akkor is, ha víg tárgyat énekelnek meg. Sohasem víg menetűek azonban, ha komor tárgy körül forognak."[105]

A mondottakat példákkal is alátámasztja. Az ismert és a korszakban vokális és hangszeres formában még közkedvelt *Vígan élem világom*-at a „Víg tartalmú, de lágy hangnemű" csoportba sorolja.[106]

Szól az **ütemről és tempóról** is: az „ideny"-t (ütemet) illetően megállapítja, hogy az a „legnagyobb változatosságban fordul elő. A tempó a legkomolyabb lassútól a legvidámabb gyorsaságig tart, gyakran, miként az olasz zenében, a legbámulatosabb s idegen zenészek előtt csaknem megfoghatlan sebességig."[107] E ponton kitér a közelebbről meg nem határozott szabad előadásmódra, amelyet ő vagy kizárólag, vagy főleg furulyásoktól hallott, s valószínűleg azért nevezte azt „furulyanótának".[108] Felsorolja azokat a dallamokat, „mellyek feszes idenyre nem szoríthatók, és mintegy csak szavalva (recitativo) énekeltetnek. Tartalmok többnyire komoly és bús. – Ezek az úgynevezett furullya nóták körébe tartoznak. Illyenek: »Az ég alatt, a föld színén« – »Repülj fecském ablakára«."[109]

Szól a magyar zene egy további neméről is, mely „inkább csak meghallgatásra, mint táncra van szánva [...] periodjainak szabályos felosztása nincsen, s csupán búskomoly ábrándnak tekinthető. Ilyen a somogyi birkás furulyanótája [...] és a Rákóczy-nóta."[110] Mindkettő esetében hivatkozik *Pannónia*-beli saját kiadására – a „Rákótzy Nótája Rákótzy-s Favorit" a III. füzet 4. darabja, melynek kezdetéhez „Halkal keseregve", gyorsabb részéhez „Frisetskén" utasítást írt. Míg az „Egygy Somogyi birkás furullya Nótája. Schalmeien Stück eines Schümeger Schafhirten"[111] magyar címe általánosabb, addig a német cím részben a hangszerfajtára, részben Sümegre utal; arra a helységre, ahol a szerző feltehetően hallotta a birkapásztor által játszott lassú tempójú, improvizált darabot. A „Schalmei" fordítás mindazonáltal nem megfelelő, „Flöte" lett volna a pontosabb. A Grave előadású, „Igen halkal" tempójú, improvizatív előadású darab sokkal inkább a verbunkos zenei stílus elemeit közvetíti, mintsem a paraszti furulya játékstílust. Mindazonáltal a darab kötetlenségénél fogva – főleg pedig a kettősvonal utáni középrész improvizatív szakaszában és a zárlatban két oktávnyit felugró, majd könnyed nyolcaddal záródó hanggal – kitűnően imitálja a furulya játékstílust (9. kotta).

[105] Uo., 261.
[106] Uo., 272–273.
[107] Uo., 273.
[108] Uo., 273.
[109] Uo., 503. A dalokat lásd *Az ég alatt...* Színi, *A magyar nép dalai...*, 65. sz., *Repülj fecském...* uo. 51. sz. valamint Bartalus István, *101 magyar népdal* (Pest, 1861), 71. sz.
[110] Mátray, *A Muzsikának Közönséges Története...*, 310.
[111] Lásd *Pannónia. Válogatott Magyar Nóták Gyűjteménye két kézzel játszandó Fortepiánóra*, szerk. Róthkrepf Gábor. II. füzet (Wien: Mechetti, é.n. [1826]). No. 4. Előadói utasítása: „Grave", valamint „Igen halkal", 17. lap.


Schalmeien Stück eines Schümeger Schafhirten.
Grave.
№ 4.
Igen halkal.
P.M. 1767.

9. kotta

Mátray kottaírása összességében jól megragadja a deklamatív, rubato előadásmódot – melyet, mint kiemeltük, a zenei stílus és furulya-játékstílus közelebbi ismerete nélkül még nem tud megfelelő módon szavakba önteni –, s hűen visszaadja a furulya játékmódját is. A *Pannonia* kiadványban e darab után következő Rákóczi-nótával kapcsolatban egyik írásában megjegyzi: „Ez utóbbiról a történetírók említést nem tesznek",[112] valamint hogy „Erdélyben e nótát a magyarhonitól sokban különbözőleg adják elő".[113]

A **hangsorok**kal kapcsolatban megjegyzendő, hogy helyettük Mátray (mint a korszakban mások) népdalok esetében is a dúr-moll harmóniarendszerhez kapcsolódó német Tonart (= hangnem) kifejezést használja. A vezérhangot alaphang értelemben alkalmazza, ami alatt vezérlő, iránymutató, uralkodó hangot ért.

Bár a pentatóniával és a pentaton kvintváltó szerkezettel érdemben még nem találkozott, írásai azt mutatják, hogy észrevette a magyar népdalok jellemzően moll alapú dallamosságát, az ilyen hangsorok részbeni keleti vonásait. A hangsorok sokféleségét csak általánosságban jelzi, összhangzattani jellemzésüket mellőzve, s viszonyítási alapja érezhetően az ion és eol skála. Kiemeli még, hogy

> „Némelly dalok egy vidéken kemény [dúr], más vidéken lágy [moll] hangnemben énekeltetnek, p. o. [példának okáért] »De mit töröm fejemet« – »Gyere be rózsám, gyere be!«."[114]
>
> „A magyar népdalok hangnemei (Tonarten) [hangsorai], mellyeken t.i. minden zeneműnek alapulnia kell, a furcsaságok valóságos tömkelege, mellyből az idegen zenész kívánszorogni alig tud. – E tekintetben olly tarkaság, olly sokoldalúság van bennök, millyet egy míveltebb nemzet népzenéjében sem találunk. A magyar dalokban annyira uralkodik a szabályos és szabálytalan hangnemek legfurcsább változatossága, hogy a szabályos zenéhöz szokott fül gyakran alig képes meghatározni azon alaphangot, mellyet vezérhang gyanánt kell tartania."[115]

Azt feltételezzük, hogy aligha ismerte kellőképpen (megfelelő kiadványok híján még nem ismerhette) a „míveltebb" nemzetek népzenéjét, amelyek hangsorbeli sokféleségét leszűkíti „a szabályos zenéhöz", azaz műzenéhez szokott zenész alapállásából. Felsorolt példái azonban jól mutatják a magyar népdalok hangsorbeli sokféleségét, különösen a példái közt bőven található modális hangsorú dalok esetében. A fríg hangsort még nem ismeri fel, de utal az ilyen dalok csoportjára: „Némellyek csaknem egészen lágy hangnemben forganak, s végök legnagyobb meglepetésünkre kemény alaphanggal záratik be, p. o. »Gerliceként nyögdécselek«."[116]

[112] „Rákótzy Nótája Rákótzy-s Favorit", uo., III. füzet No 4. 16–18. lap. „Halkal keseregve, Adagio mesto" tempójelzéssel. A Rákóczi-indulóról lásd még Mátray, *A Muzsikának Közönséges Története...*, 509.

[113] Mátray, uo., 310. Egyben afeletti sajnálatát is kifejezi, hogy „Történeti adatokban a magyar zene régi szerzőire nézve átalán véve igen szegények vagyunk; mert történetíróink sajnálták fáradságukat azoknak feljegyzésére.", uo., 311–312.

[114] *De mit töröm fejemet* – lásd *Hogy sokáig éljetek*, Mátray Kézirat 16. sz., *Gyere be rózsám...*, lásd *Ötödfélszáz énekek. Pálóczi Horváth Ádám dalgyűjteménye az 1813. évből.* S. a. r. Bartha Dénes, Kiss József (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1953), 253/2. rész.

[115] Mátray, *A Muzsikának Közönséges Története...*, 277.

[116] Uo., 278.

Csokonai Vitéz Mihály *Siralom* című verse már szerepel a 18. századi sárospataki gyűjteményekben, majd Pálóczi Horváth Ádám gyűjteményében is.[117] Ezután kronológiai sorrendben Mátray feljegyzése következik, kétféle változatban (13.a–b – fríg hangsorú a 13.a). Leírásában maga a vers is sok folklorizációs eltérést mutat. A régiesebb fríg dallam megtalálható még Mindszenty Dánielnek a szövegeket tartalmazó, 1832-es *Nemzeti Dalgyűjtemény*énél egy évvel korábbi kottás gyűjteményében,[118] valamint Tóth István és Kiss Dénes gyűjteményében.[119] Mátray megfogalmazásában zavaró a „kemény" kifejezés, mert fríg hangsorú a dallam.

Észleli és jellegzetes magyar vonásként jelzi a plagális zárást is: „Van egy különös keleties sajátsága magyar dalainknak [...] Az t. i., hogy némelly dalaink, ha még olly szabatosak is, nem végződnek az uralkodó alaphangon, hanem ennek lágy vagy kemény quart vagy kvintáján."[120] A jelenségre a *Sebes az én ujjam* kezdetű dalt adja meg, melyet 1828–1829-es kottás gyűjteményébe is feljegyzett (37. sz.) (10. kotta).

A magyar nyelvterületen elsősorban lakodalmas funkcióban használt *Érik a szőlő* esetében nem figyelt föl a népdal jellemző szerkezeti sajátságára. A pentaton kvintváltó stílusréteg jól ismert hat soros táncdallamát, a lefelé kvintváltás és a zenei rokonnépi kapcsolatok egyik példájaként Kodály Zoltán mutatta be először. Egyben jelezte a dallam széles földrajzi elterjedtségét és hangszeres zenei használatát.[121] *A magyar népzene* című tanulmányának hangszeres zenéről írott fejezetében közreadta a népdal egy Hont megyei furulyás, valamint egy szintén Hont megyei dudás és egy bukovinai hegedűs által játszott változatát is.[122]

Kodály és Bartók gyűjtései jelzik, hogy a népdal lakodalmi funkcióban leginkább (és a későbbi gyűjtések igazolják, hogy egyben legtovább is) a Palócvidéken volt használatban. A palócoknál *Zörög a kocsi* verssel kísérték azt a kocsit, mely a lakodalom előtti este a vőlegényes házhoz vitte a menyasszony kelengyéjét tartalmazó ládát, ágyneműjét, egyéb nagyobb tárgyait.[123] A dal egyéb szövegei az *Érik a szőlőn* kívül: *Huncut a gazda, Széles az asztal.* A bukovinai székelyeknél a Kodály által jelzett *Árgyeleána* táncdallamon kívül szintén lakodalmasként *Asztali nóta, Menyasszonytánc* valamint *Öregasszonyok* táncdallama volt. „Igen népszerű

[117] Bartha Dénes, *A XVIII. század magyar dallamai. Énekelt versek a magyar kollégiumok diák-melodiáriumaiból (1770–1800)* (Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 1935), 7/2. sz., *Ötödfélszáz énekek...*, 139. sz.

[118] Mindszenty, *88 Eredeti magyar Dal...*, 69. sz.

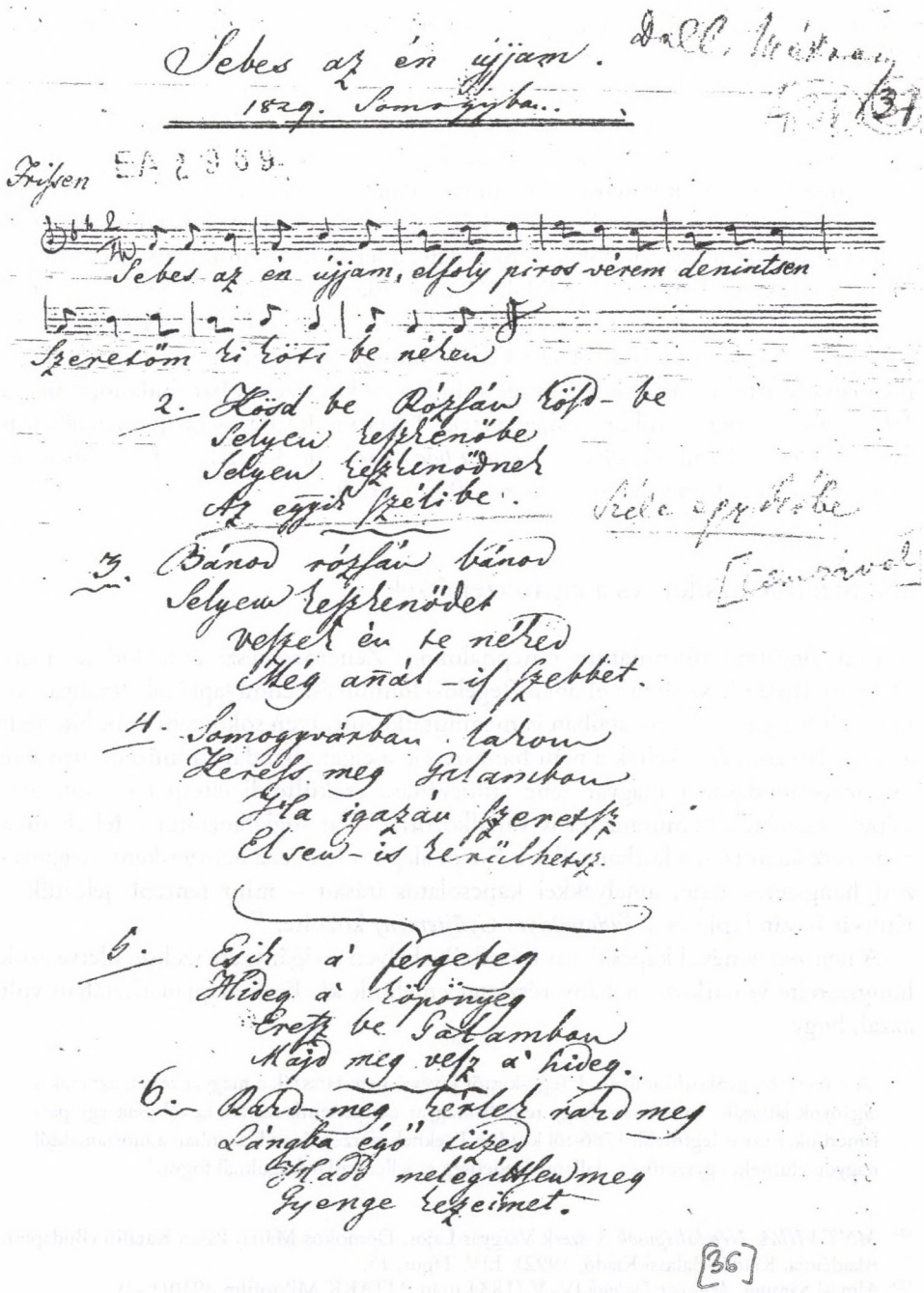
[119] Tóth, *... Tóth István által le kótázott Áriák...*, 119. sz. (65. lap), Kiss Dénes gyűjteménye, 20. sz.

[120] Mátray, *A Muzsikának Közönséges Története...*, 279.

[121] Kodály, *A magyar népzene*, 9.

[122] Uo., 59, 62, 63. A furulya és hegedű változatot Kodály gyűjtéséből közreadta: Tari Lujza, *Kodály Zoltán, a hangszeres népzene kutatója* (Budapest: Balassi Kiadó, 2001), furulya: 22. kotta, 61, hegedű: 226. kotta, 242. Dudán játszott változat Bartók Béla gyűjtéséből: Uő., *Bartók Béla hangszeres magyar népzenegyűjtése* (Dunaszerdahely: Csemadok Művelődési Intézete, 2011), 74. kotta, 203.

[123] *A Magyar Népzene Tára* (a továbbiakban MNT) *III/A–B Lakodalom*, szerk. Kiss Lajos (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1955–1956). „Menyasszonyi induló, Zörög a kocsi, Kocsira ládám", 313–376. sz.



Sebes az én újjam. Dall. Mátray

1829. Somogyban.

Frissen

Sebes az én újjam, elfoly piros vérem denintsen

Szeretőm ki köti be néken

2. Hösd be Rózsán kösd-be
Selyem keszkenőbe
Selyem keszkenődnek
Az egyik szélibe.

Széle egy kőbe

[Cenzival]

3. Bánod rózsán bánod
Selyem keszkenődet
Veszek én te néked
Még annál-is szebbet.

4. Somogyvárban lakom
Heress meg Galambon
Ha igazán szeretsz
Elsen-is kerülhetsz.

5. Esik á fergeteg
Hideg á köpönyeg
Eresz be Galambon
Majd meg vesz á hideg.

6. Rakd-meg kérlek rakd meg
Lángba égő tüzed
Hadd melegittsen meg
Gyenge kezeimet.

[36]

10. kotta

lakodalmas és táncdallamunk már 1852-től kezdve megjelenik a »csárdás« és más jellegű följegyzésekben." – írta róla Vargyas Lajos.[124]

Az „*Érik a' Szőllő*" legelső (ismert) feljegyzése Mátray Gáboré, „1829 – Somogyban" megjegyzéssel. A kottás kéziratos gyűjtemények közt Kiss Dénesé következik utána 1844-ből, szintén a Dunántúlról (68. sz.), majd az erdélyi Almási Sámuel gyűjteményének IV. kötetében bukkan fel a dallam (155. sz.).[125]

Mátray egy hasonló szerkezetű, lefelé kvintváltó, egyben kanásztánc ritmusú dallamot is közreadott, de abban sem észlelte a lefelé kvintváltó szerkesztésmódot, mint az értekezésében idézett példáktól alapvetően különbözőt (vagy nem tért ki rá). Ez az 1852-es I. kötet 2. füzetének 47. számú dallama (*Itthon van-e a kanász?*), melyhez a „Dudanóta 1820–1846 Fehér-Somogy- és Veszprim [sic!] megyében" megjegyzést írta. Ez az első feljegyzés a dudanóta kifejezésre, bár dudanótát már a 19. sz. első felében is többen följegyeztek.[126] Mátray kéziratos gyűjteményében is megtalálható például a *Pista bácsi, Jancsi bácsi* kezdetű (34. sz.), mely a szájhagyományban a Palócföldön a 20. sz. végéig fönnmaradt.

„Nemzeti Muzsika" és a cigányzenészek

Mátray figyelme túlmutatott a népdalokon. Zenetörténészi érdeklődése, mely 1833-tól lapszerkesztői mivoltában Regélő-Honművész című lapjának „Hangászat, tánc, Új hangművek" rovataiban is megmutatkozott, igen sokoldalú volt: kiterjedt a zene alapjaira, érdekelték a népi hangszerek, a cigánybandák, a műzene-népzene összekapcsolódása, a magyar zene stílusváltása és külföldi elterjedése, sőt, más népek zenéjének bemutatására is vállalkozott. Sokat foglalkoztatta – feltehetően zeneszerzőként is –, a korban jellemző népi alapú műzene, a nemzetiként megnevezett hangszeres zene, amelyekkel kapcsolatos írásait – mint fentebb jeleztük – Kultsár István lapja és a *Tudományos Gyűjtemény* közölte.[127]

A nemzeti zenével kapcsolatos írásaiból e helyen a cigányzenészekre, illetve azok hangszereire vonatkozó néhány részletet emelünk ki. Ezek alapján tisztában volt azzal, hogy

> „A műveltebb gyakorló művészek (egy-kettőt kivéve) nem játsszák a magyar zenét, azt csak a cigányok játsszák. Innen van, hogy régibb magyar tánczenéink szerzői közől csak egy párt ismerünk, s ezt is legfőlebb 1786-tól kezdve. Ezeknek szerzeményeik azonban a mostaniaktól nagyon elütnek, egyszerűség, dallami eredetiség és jellemszilárdságuknál fogva."

[124] *MNT VIII/A. Népdaltípusok 3,* szerk Vargyas Lajos, Domokos Mária, Paksa Katalin (Budapest: Akadémiai Kiadó–Balassi Kiadó, 1992), LIV. Típus, 15.

[125] Almási Sámuel, *Magyar Dalnok* IV–V (1834 után, MTAKK Mikrofilm 2910/1–2).

[126] Korabeli feljegyzéseit lásd Paksa, *Magyar népzenekutatás a 19. században,* 21.

[127] Hidvégi Violetta, *A tudós, könyvtáralapító, kultúraközvetítő Kultsár István* (Tatabánya: Komárom-Esztergom megyei Önkormányzat, 2001); Kultsár István, *Tudósítások és Hasznos mulatságok,* kiadja Buda Attila, Hidvégi Violetta (Kolozsvár, Kriterion, 2010).

„– Sajnos, hogy ezelőtt a műveltebb magyarok általán véve nem gyakorlák a nemzeti zenét, s csak a cigányokra bízták fentartását s terjesztését; minél fogva nem lehet csodálni, hogy ha a külföldi zeneművészek kétkedni kezdenek cigányaink által előadatni szokott nemzeti zenénk valódi jelleme felől, s azt inkább indiai cigány, mint magyar zenének tartják."[128]

Kimondja, ami nemcsak az ő idejében, hanem általánosságban még a 20. sz. első felében is jellemző volt, hogy ugyanis nincs tudomása a cigányok saját népzenéjéről: „Mi egyébiránt nem ismerünk honnunkban zenét, mely a czigány nemzetiség jellemét viselné magán, s czigány nemzeti zenének mondhatnók..."[129]

A magyar zenével kapcsolatban úgy fogalmaz, hogy „A szoros értelemben vett Nemzeti Muzsika köz vagy nép dalok, s Magyar táncok muzsikájából áll." A magyar táncok „nemzeti mívészeink, különössen a Cigányok által nemcsak mindenkorig virágozva fenntartattak, hanem félelem nélkül mondhatjuk, hogy míg Magyar él, s Buda áll, fenn is fognak maradni". – írja *A Muzsikának közönséges történeté*-ben.[130]

Ismeri és ismerteti a cigányzenészek eredetét, s fölsorol olyan történelmi eseményeket, amikor cigányzenészek lakodalomban, jeles személyek városba bevonulásakor játszottak.[131]

„Cigányok tulajdona leginkább minden egyébb nemzetségeink közt a muzsikára való kedv. (Nevezetes kivételt szenvednek a Tud.[ományos] Gy.[űjtemény] 1823. I.K.12.1. szerént a Trencséniek, mert ott talán egy sincs Cigány muzsikus.) – Különben már a 7 esztendős purdé is elkezd valamelly eszközt cincogtatni, s a gyakorlás által hihetetlen mesterségre emelkedik. A Klavírt kivévén minden jelesebb eszközt megtanúlnak."[132]

„Leghíresebb muzsikusok köztök a Galanthaiak, Győriek, Pestiek, túl a Tiszaiak, Erdélyiek.– Némellyek már kótából is kezdenek játszani, mint Vas megyében Szent Györgyön, hol őket a kegyes földes Uraság taníttatja, s nemcsak hegedülének, hanem fagottot, trombitát, clarinettet is jól fújnak."[133]

Több formában, különböző időben megfogalmazott írásaiban is kitér a jelesebb bandákra:

„A már esmertebbeken kívül jeleskedtek még a Gácsiak, Losonciak, a Lóci Cigányok (Pozson Vármegyében) mostani feje Polturás Jancsi 8 társával, kik között 2 Clarinettista, 1828-iki farsangban Bécsben nemcsak az udvarnál azon kegyelmet nyerte, hogy magát ott hallathassa, hanem ugyanakkor az Angoly Követ egyik bálján váltóztatva játszott a Bécsi Muzsikusokkal, 1829-iki November s Decemberi hónapokban pedig úgyan Bécsben a Leopold városi theátromon Magyar, Oláh, s Német táncnótáit játszotta [...]."[134]

[128] Mátray, *A Muzsikának Közönséges Története...*, 312. Uo. kitér arra is, hogy a 18. századi nem magyar szerzők magyar darabjai „épen nem viselik magukon a magyar zene typuszát."

[129] Uo., 510.

[130] Uo., 133.

[131] „Indostanból a XV. században Zsigmond Király uralkodása 31. esztendejében jöttek Moldva s Oláh országon keresztül hazánkba. Ők lettek azután a Magyar házi múlatságok, inneplések, nemzeti táncok sok élesztőji hegedű s cimbalom játszások által." lásd Uo., 133.

[132] Uo., 183.

[133] Uo., 133.

[134] Uo., 184.

Máskor újabb településeket sorol föl, ahol jeles cigánybandák működtek a 18. század második felében, s említi Debrecent, Runyát (Gömör megye[135]), Salgótarjánt, Kalondát (Nógrád m.[136]), majd a 19. századból számos más közt Jászberényt, Pestet, Vácot, Gácsot, Lócot, „Szent-György (Vas m.)"-öt, – utóbbit újból külön is kiemelve:

„Ezek közül a szentgyörgyi 1822–30 között volt virágzó állapotában. Egyéneit az ottani földesúr Horváth N. egy zeneművész által taníttatta hangjegyekből. Volt közöttük: fagott, trombita, vadászkürt s klarinet-játszó is."

A lóciak példája kapcsán egyben jelzi az előadói stílusban bekövetkezett változást:

„A lóci zenekar (Polturás Jancsi főnök alatt) 1828-ban volt a leg inkább híres, s nyolc tagból állott, kik között két klarinetista, de kiknek soha sem volt szabad zenélés közben főszerepet vinni, hanem csupán halk kíséretül szolgáltak; mi sokkal aestheticaibb volt, mintha visító hangszereikkel az első hegedű által eléadott dallamokat túlszárnyalni (miként most többnyire szokás) törekedtek volna."[137]

A cimbalomról a régi korok kapcsán is szól,[138] de főleg saját korán belül említi a cigányzenekar hangszereként: „Cimbalom, most többnyire a magyar cigányoknál van szokásban."[139] Máshol így ír:

„A Cimbalom, mellyet csak Cigányaink gyakorlanak, s némellyek olly ügyességgel játszanak rajta, hogy Concertet is adhatnának. Legjobb cimbalmok készülnek tudtomra Győrött."[140]

Cigányzenével kapcsolatban Erdélyből is vannak információi:

„Erdélyben a nemzeti muzsikát a Cigányok mai napig derekasan űzik, azonban a Szászok voltak elsők, kik a felsőbb muzsika nemeit gyakorlani kezdék."[141]

1854-ben fontosnak tartja megjegyezni, hogy a cimbalom „még a mai nap is zenetanilag nem tökélyes".[142] Ezután történnek kísérletek a cimbalom módosítására, és Schunda Vencel József pedálcimbalma egy évvel Mátray halála előtt, 1874-ben készül el.

Zenetörténeti írásának első és második toldalékában újból ír a cigányokról. Az utóbbiban arról a bécsi eseményről tudósít, amikor 1832-ben a farsangi mulatságok idején az egyik Casinóban magyar cigányok felváltva játszottak a bécsi muzsikusokkal, valamint az azt követő böjtben „ebéd felett [...] S az esti Reuniók-nál ismét cigányaink muzsikáltak."[143]

[135] Ma Rumince SK, rimaszombati járás.
[136] Ma Kalonda SK, losonci járás.
[137] Mátray, uo., 320.
[138] Uo., 16.
[139] Uo., 57.
[140] Uo., 143.
[141] Uo., 141.
[142] Uo., 307.
[143] Uo., 209.

A továbbiakban a jeles cigányzenészekről szóló részletes, később sok helyen idézett leírásait[144] mellőzzük. Ki kell emelni ugyanakkor azt, hogy a Bihari János személye köré fonódott legendákkal szemben, melyek szerint a híres prímás számos darab szerzője volt, Mátray elsőként írja le – dicsérve Bihari különlegesen gyors tanulási készségét, kiváló memóriáját és általában előadói kvalitásait –, hogy „Bihari különben nem volt kitűnő magyar nóták szerzője; nem lévén neki sem élénkebb ösztöne, sem elegendő nyugalmas ideje új darabok szerzésére. Ama jelesebb művek, melyek neki tulajdoníttattak, vagy neve alatt nyomtatva is megjelentek, ritkán voltak saját szerzeményei; mert ő többnyire mások, névszerint Lavotta és Csermák műveit adá elé."

> „Bihari [...] midőn Pestre érkezett, megismerködvén az ott tartózkodott Lavottával, ennek szörzeményeit nagy részint eltanulta. Azoknak egyike volt az említett Bihari-nóta is, melynek nemcsak egyszerű sztylje, hanem zenei szabatossága is a figyelmes műértőt mindenkor megerősíté abbeli véleményében, hogy szerzője csak felsőbb műveltségű zenész lehete. Ki Lavotta és Csermák szerzeményeit ismeri, könnyen rátalál a nevezett szerzőknek akkori időkben divatozott műveik jellegére."[145]

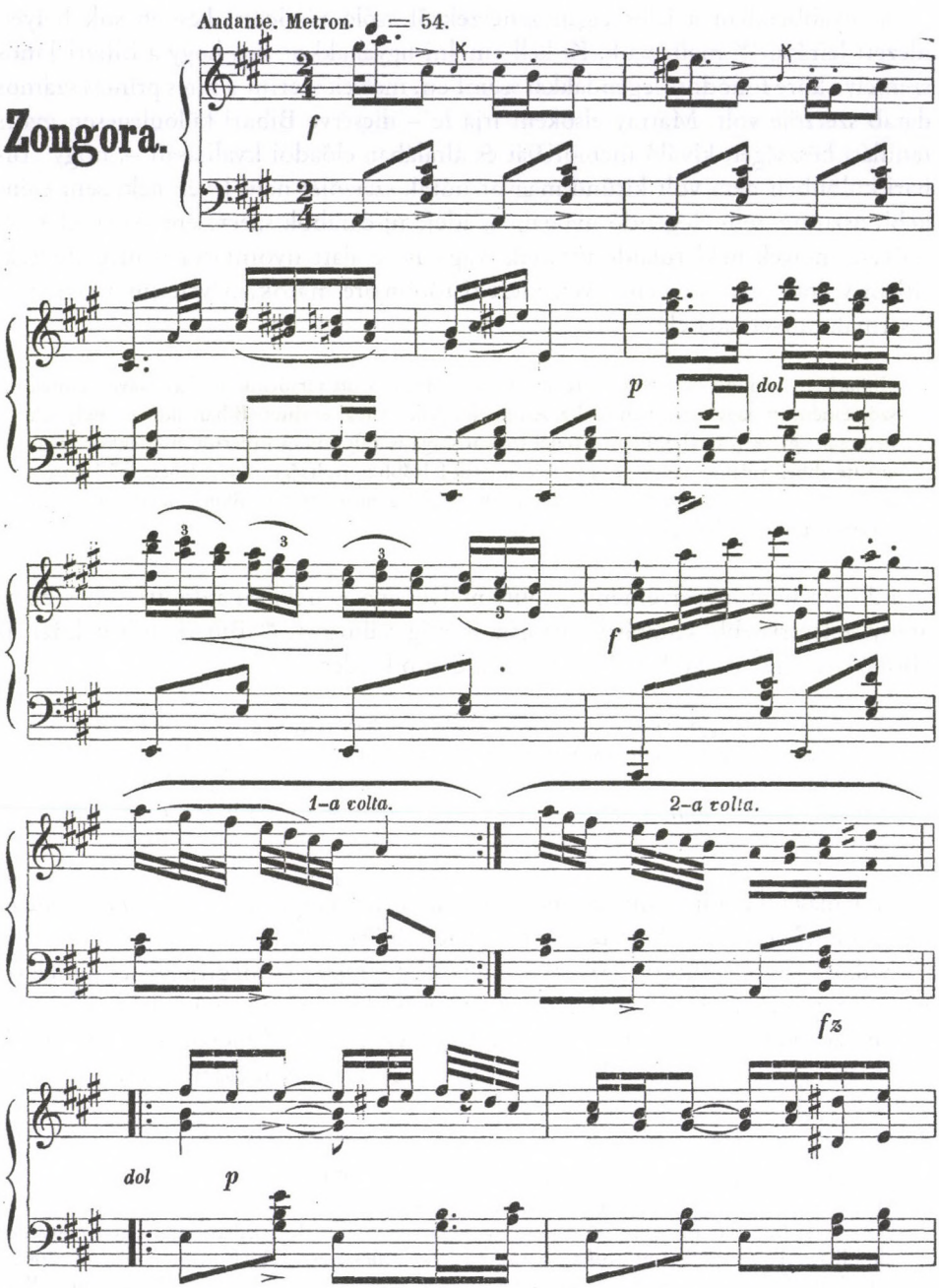
Mindössze három szerzeményt említ, melyet ma is neki tulajdonítanak, s ez az arány a legfrissebb kutatások alapján is alig változott.[146] Bihari művei közt az első helyre teszi az alábbit (11. kotta – a darab kezdete):

> „[...] ama híres, úgynevezett koronázási, másként Bihari-nóta (egy lassú toborzó, vagyis verbunkos A-durból), mely 1808-ban néhai Mária Ludovica Beatrix fels. Császárnénak Pozsonban magyar királynévá történt koronáztatása s az ottani országgyűlés alatt kezdett leginkább divatba jőni, s valamint akkor, úgy később is több ízben nyomtatva megjelent".[147]

Mátray maga is kiadta e művet, megtartva az A-dúr hangnemet: „*Bihari koronázási magyarja. Zongorára alkalmazta Mátrai* [sic!] *Gábor*".[148]

Miközben az említett verbunkos szerzők életrajzát is megírja,[149] a „nemzeti" (cigányzenészek által játszott) magyar zene külföldi megismertetésében, terjesztésében szerepet játszó előadókról sem feledkezik meg. Zenésztársaságok utazásáról, a magyar zene külföldi sikeréről nem egyszer naprakészen ír, mint például 1852–1853-ban:

[144] Például Sárosi Bálint, *Cigányzene* (Budapest: Gondolat, 1971).
[145] Mátray, *A Muzsikának Közönséges Története...*, 300–301.
[146] Uo. Sárosi Bálint körülbelül 5-6 olyan szerzeményről tud, melyet Bihari saját szerzeményének mondhatunk. Sárosi Bálint, *Bihari János.* Magyar zeneszerzők 21 (Budapest: Mágus, 2002). Bihariról Mátray külön is ír: „Bihari János magyar népzenész életrajza", lásd Mátray, uo., 288–304. Lásd még Várnai, uo., 506–508.
[147] Mátray, uo., 300.
[148] Nem sikerült nyomára akadni, melyik kiadó jelentette meg. A kotta megvan az MTA BTK ZTI Könyvtárának kottatárában.
[149] Például Bihariét, lásd *Hasznos Mulatságok,* 1828, II. 219.



11. kotta

„Ezeknek a külföldön megkedveltetését leginkább eszközlék a mintegy évtized óta külországokban utazott nagyobb s kisebb tekintélyű hazánkfiai különösen pedig a Havi s mások által vezérlett magyar dalnok-társaságok, valamint a magyar népzenészek [cigányzenészek]; név szerint jelen évben Kálozdi [János] társasága, kik csaknem fél Európát bejárván, mindenütt legnagyobb lelkesedést gerjesztének magyar zenénk s dalaink iránt."[150]

Fontosak a történelmi Magyarország területén élő többi nép zenészeivel kapcsolatos tömör jellemzései is:

„Tótok követik a Cigányokat legszorgalmasabban a Muzsika tanulásban; nagyobb helységeikben mindenkor találtatnak muzsikusaik. – Az alföldre járó kaszás Tótok s Vendusok [vendek], midőn rendeltetések helyére bemenetelöket tartják, többnyire előttök járatják egypár cincogó hegedűseiket, kiket a többi kurjongatva követ. Zsidóink is kezdik már a Muzsika tanulást. A Pozsoni serházakban s egyébhol igen gyakran muzsikálnak. – Somogyban a Toponári Zsidók régtől fogva híres muzsikusok voltak. Ezeket követik a Rusznyákok, Oláhok, Szerbusok, Horvátok, kiknél az eszközbéli hangászat eltűnik."[151]

A hangszerek „eltűnésére" vonatkozó megjegyzése feltehetően nem általában a hangszerekre, hanem kimondottan a hegedűre, illetve a vonósegyüttes típusú cigányzenekari formációkra vonatkozik, s ennyiben igaz. Tény azonban az is, hogy Nyugat-Európával ellentétben a jelzett népek köréből még nem állt rendelkezésre népi hangszereiket bemutató leírás, így azokról eleve kevés ismerete lehetett.

Külföldi népi hangszerek Mátray olvasmányaiban

Mátrayt nemcsak a korszellem fordította a népdalok és az egyes népek zenekultúrájának megismerése felé. Saját igénye is volt zenetörténeti tárgyú könyvek olvasása, melyek megvilágították számára a történetiség és a szóbeli hagyomány fontosságát. Az egyes országok zenei viszonyait bemutató zenetörténeti írásaiban, melyekhez ismereteit – különösen a távoli országok zenéjének esetében – kizárólag olvasmányaiból szerezhette, nem térhetett ki a népzenei részletek említése elől. Vagy azért, mert a téma bemutatását általában az adott ország, nép régmúlt időkből való, szájhagyományban fenntartott emlékeinek, régészeti leleteinek, ókori kútfők leírásainak tárgyalásával, felsorolásával kezdte, vagy pedig azért, mert egy adott néppel kapcsolatban a maga korában csak a népzene fogalomkörébe tartozó valamely elemről lehetett tudomása. Jó példa erre Svájc, melynek műzenéjéről még nem sokat tudhatott, az ország nemzeti szimbólumszerepű Alphorn-ja viszont már ekkor jól ismert volt.

[150] Mátray, uo., 262. A magyar cigányzenészek és zenei-táncos társaságok külföldi útjairól lásd Szíjjártó Csaba, *A cigány útra ment... Magyar cigányzenészek külföldjárása a kiegyezés előtt.* (Budapest: Masszi Kiadó, 2002).

[151] Mátray, uo., 183–184.

„Nagyon hátra maradott itt a muzsika; ennek felsőbb ága csak a múlt század óta kezde valamelly tökéletességre lépni... Nevezetesek a Sveitzi pásztor énekek (Kuhreigen), melly a köznépben különös nemzeti tüzet s hazaszeretetet támaszt. Napoleon, táborozásai közben, megtiltá Francia Helveta katonáinak életvesztés alatt azoknak danolását; mert azok annyira felgerjeszték bennök a hazamenetel kívánságát, hogy számossan szökdösnének a hadi seregből. – A havasi Juhászok kürtjei [Alphorn] hasonlítanak a mieinkhez, mellyeken gyönyörű nótákat tudnak fújni."[152]

Az egyes népek, országok zenéjének bemutatását általában az ókornál kezdte. E témáknál szinte mindig kitért a hangszerekre; tárgyalta például a „Szél orgoná"-t, illetve vízi orgonát.[153] Az Angliában használt hangszerekről szóló felsorolásában említette a 6 húros violát, lantot, dobot, sípot, trombitát, hegedűt,[154] s az ország zenetörténetének ismertetésén belül írt az ír hárfáról is:

„Az Irlandi hárfa [clarsach] régi kedves eszköze volt a Britusoknak. Már a IX. században híres hárfások éltek, – Walsben a XII. században a nevelés tökéletességéhez a hárfa tudása megkívántatott. Szerették azt a Szászok és Dánusok is. A mellett énekelték dalaikat. A Királyok udvaraikban több hárfásokat tartottak. I. Eduardot hárfássa menté meg Ptolemaisnál ellenségétől épen reá mért haláltól."

A IX. századból említ egy Dunstan nevű zenészt, aki „olly jó hárfás volt, hogy őtet a gonosz lelkek cimborájának tartanák."

A hangszereket általában időrendben, azon belül csoportosítva és sorszámozva sorolja föl.[155] Így az első csoportba a „Verő eszközök"-et teszi. Ez azonban értelmezésében nem minden esetben az idiofon csoportot jelenti, hanem leginkább a billentyűs hangszereket, valamint egyes pengetett chordofonokat. Osztályozása mindazonáltal egy-egy ponton találkozik a Viktor Mahillon által 1880-ban felállított, majd C. Sachs és E. v. Hornbostel által továbbfejlesztett rendszerrel, melyben a hangszerek csoportosítása a hangkeltés módján alapul.[156] A Mahillon–Sachs–Hornbostel rendszerén belüli az első, idiofon hangszerek csoportjába tartozó dorombról részletes leírást közöl:

„21. A doromb (Maultrommel, Mundharmonika) [utóbbi megnevezés téves], most már nagyobbak is készíttetnek, mellyeknek két nyelvök van s egy ember két illy nagy dorombon játszhatik egyszerre, szájának mindkét oldalára egyet vévén. Ezeknek négy nyelvei úgy hangoztatnak öszve, hogy tökélletes accordot formáljanak, s így azokkal a legszebb darabokat lehet kiverni."[157]

Megjegyzendő, hogy ezt az információt valószínűleg a Kultsár István lapjában 1819-ben közölt osztrák dorombleírás nyomán szerezte.[158] Érdemes megemlítenünk, hogy

[152] Mátray, uo., 107.
[153] Uo., 14.
[154] „A Violint sok ideig csak közemberek játszták, s a Protectoratus alatt az Orchestrában nem szenvedték." Uo., 89–91.
[155] Uo., 55–60.
[156] Sachs, Curt, Honbostel, E. von, „Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch", *Zeitschrift für Ethnologie* 46 (1914/5): 553–590.
[157] Mátray, uo., 57.
[158] Lásd Tari i.m. 2013, 133.

a Kultsár lapjában említett ausztriai Mollnban az első dorombfelvételeket Karl Magnus Klier készítette 1928-ban, Mátray tanulmánya után száz évvel.[159]

Esetenként friss irodalomból is tájékozódott. A Franciaország világi muzsikájáról szóló részben hivatkozott egyik mű például 1821-ben jelent meg. Ebből többek közt a következőket idézi:

> „Már Nagy Károly idejében szokásban voltak a nemzeti énekek. Az egész hadi sereg az ellenség ellen nyomulása közben énekelni szokta azokat. Az előénekes pedig ama Bardus volt, ki a dalt szerzette. Nagy Károly e dalokat különösen kedvelvén megtanulta, s öszve szedette. – Thibault (Theobald) Navarrai király, és IX. Vilhelm Aquitániai Herceg több Provencei balladákat készítenek, mellyeknek példányait lásd Busby-nál, Geschichte der Musik."[160]

Mátray az iménti forrásműre hivatkozva szól a 12. századi trubadúrakról és a vándorzenészekről, a hangszerek közt a dudáról és tekerőről is:

> „Ekkor kezdettek az énekek hangeszközök mellett danoltatni. Számosak voltak már... a Vila és Vielle [tekerő] játszók."

Majd a „Rövid tekintet az eszközökre" című részben újból említi a francia tekerőt: „3) Vielle, hangjai kerék forgása által eszközöltettek."[161]

Kútfőit[162] nem minden esetben nevezi meg, így például akkor sem, amikor korának kínai zenéjéről írja:

> „Mai muzsikájok csak többnyire rendetlen csörgés hangzásból áll. Annak legjobb példányai csak a mi legrosszabbjainkhoz hasonlítnak. – Eszközeik: Csengetyű, dob, trombita, flauta, és egy-két húros szerszám. Használják ezeket színjátéknál, inneplésen, temetésnél."[163]

Kínára vonatkozó ismereteit feltehetően Kultsár István *Hasznos Mulatságok* című lapjából szerezte, amelyben már 1819-ben hosszú cikk jelent meg az országról, zenei ismertetéssel. Mátray megbízva az európai zenéből kiinduló tudósító ízlésében, átveszi annak véleményét a kínai zene tökéletlenségét, zajosságát illetően.[164]

[159] Dietrich Schüller (hg.), *Österreichische Volksmusik (1902–1939). Tondokumente aus dem Phonogrammarchiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Gesamtausgabe der Historischen Bstände 1899–1950.* Serie 8, (Wien: Verlag der ÖAW, 2004). Kísérőfüzet: 23, hangfelvétel: CD II, 3, 4.

[160] Mátray, *A Muzsikának Közönséges Története...*, 79. „Allgemeine Geschichte der Musik von den frühesten bis auf die gegenwärtigen Zeiten; nebst Biographieen der berühmtesten musikalischen Komponisten und Schriftsteller. Thomas Busby Doctor der Musik. Aus dem Englischen übersetzt und mit einigen Numeriungen und zusäßen begleitet von Christian Friedrich Michaelis. In zwei Bänden. Erster Band. Leipzig 1821. In der Baumgärtnerscher Buchhandlung." Lásd https://books.google.com/books?id=ZHxHAAAAYAAJ. 2016. febr. 11.

[161] Mátray, uo., 79, 81.

[162] Ezekről áttekintést ad Várnai, uo., 353–356.

[163] Mátray, uo., 18–19.

[164] Lásd Tari Lujza, „Az igazi doromb és egyéb »musika-szer«-ek Kultsár István *Hazai 's Külföldi Tudósítás*-aiban. In *Doromb. Közköltészeti Tanulmányok II,* 125–142 (itt: 135).

Törökország zenéjéről hasonlóan vélekedik:

„tökélletlen neme a Kamarai muzsikának, melly többnyire lármás eszközökből, s reánk nézve idétlen, fülsértő éneklésből áll. Kamarai muzsika eszközeik: Hosszú vastag hét lyukú Flauta [kaval], Citera vagy Tambura [saz, bağlama – nem citera-, hanem hosszúnyakú lant típusú hangszer], Verő deszka (Santur) [kanun], Hárfa forma eszköz (Müküm) [çeng], Syringa vagy hétszeres Síp [ney – hét csőből álló pánsíp], pupos hátú s más 4 húros hegedű [kemençe], Fagott forma eszköz, négyféle hosszabb s rövidebb Flauta [mey].

Ama lármás Tábori Török muzsika, mellyet mi esmérünk, korántsem hasonlít a valóságos Törökökéhez, mert ez mintegy 80-100 személyből áll, kik számos kis és nagy Dobot, csörgő szitát (Tambourin), érc tányérokat [cintányér], réz háromszeget [triangulum] vernek, tárogató furulyát [zurna], görbe kürtöt, s trombitát fújnak. Nálunk ez a muzsika mintegy 60 esztendő ólta befogadtatván, míveltebb formára vétetett, s mindenféle fújó eszközeinkkel szaporíttatott. Az utazók azt bizonyítják, hogy a tábori, kivált a hadi hajókon levő Török muzsika egy időtől fogva a mívelt Európaiak törvénnye szerént kezd javíttatni."[165]

A görögökről szólva megjegyzi, hogy azok is többnyire a törököknél említett eszközöket használják, s „szeretik kivált a 6 húros Tamburát (Psalterion)" [n. b. lehetséges, hogy Mátray a citera régi magyar nevével jelezte tamburaként az egyébként citera típusú pszaltériumot, úgy is, mint alföldi születésű, ahol a citera tambura neve a legtovább fennmaradt]. „Az éneket is kedvelik; karénekeik különös stílusban, de most is csak vagy egy hangon, vagy a secundansok quinta s octávában zúgnak a prímás mellett. Kótáikat csak accentusokkal írják."[166]

Oroszország zenéjéről többek között a következőt írta:

„Az Oroszok szeretik az éneket, népdallokat, s a míveltebbek szorgalomal űzik a muzsikát [...]. Nemzeti kedves eszközök a Lant (Pandor) [balalajka, vagy domra], fekvő hárfa (Gusli) [a törököknél említett, nagy történeti és földrajzi elterjedtségű citeratípusú kanun megfelelője]."[167]

Az orosz zene egy fajtáját élőben is módja volt hallani. 1849. július 12-én a következőt jegyezte föl a szabadságharc alatt vezetett naplójába:

„Délután 2 órakor a kerepesi úton jött be Pestre 150 orosz lovas katona, mint mondják, podoliai határőrök, mindannyian szép, fiatal, magyaros képű legények, orosz éneket dalolva [...] a Hatvani és Kígyó utszán keresztül a városház elébe [...] Daljaik, melyeket estve hallottam tőlük, egészen rác [szerb] szellemű, melódiátlan és szabálytalan. Hangjuk orrukon jő, mint a rácok szokták."[168]

[165] Mátray, uo., 112.

[166] Uo., 112–113.

[167] Uo., 109–110. Megjegyzés: a „pandor" lant típusú hangszer, e névvel a spanyol pandora/pandorra. Orosz neve domra/dombra, az ukránoknál bandura. A guszli különböző orosz citeratípusú hangszerek gyűjtőneve – pszaltérium típus. A hangszerekről lásd *Magyar Nagylexikon* (Budapest: Magyar Nagylexikon Kiadó, 1999, 2002), VII. 895, XIV. 474.

[168] Mátray Gábor, *Töredék jegyzemények Magyarország történetéből 1848/49-ben,* összeáll., a szöveget gondozta, a bevezető tanulmányt és a jegyzeteket írta Fülep Katalin (Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1989), 214.

Néhány nappal későbbi, július 21-i feljegyzésében részletes ismertetést ír az orosz katonazenekarokról is, kiknek „Muzsikájuk többféle, egyáltalán sok dobos." Felsorolja egyéb hangszereiket, megkülönböztetve a kisebb és nagyobb csapatok zenekarát, szól éneküköről, a zenekar által játszott dallamokról.[169]

Bármennyire érdekesek is a hangszertörténeti valamint kortárs külföldi hangszeradatok, számunkra fontosabbak a hazai hangszerekről szóló feljegyzései. Ezek közt a fentebb említett rendszer 4. osztályába, az aerofon hangszerek csoportjába, illetve annak különböző alosztályaiba tartozó hangszerek vannak a legnagyobb számban.

„II. Fúvó eszközök Az esmeretes pásztor-kürt" – kezdi leírását 1828-ban.[170] A paraszthangszerek bemutatásakor ír a fakürtről és kanásztülökről, amivel kihajtják a marhát a faluból. „A pásztorkürt mintegy 4-5 láb hosszú. A tehenészek vagyis majorosok reggelenként használják, midőn a falusiak marháit a helységben összegyűjtik s a közlegelőre hajtják." – írja 1854-ben.[171] Adatai arra is rávilágítanak, hogy a toronyőrök nemcsak fémből készült hangszereket használtak, hanem szarukürtöket is, amit egy 19. századi rajz is megerősít (12. kép).[172]

> „Kürt, vagyis igazabban tulok – ezt sok helyen, mint többi közt Miskolcon is, a toronyőrök fújják, leginkább tehénszarvból készül, ezt az alföldön a kanászok és a községek csordásai vagy majorosai használják a marhák és sertések közlegelőre hajtása alkalmával."[173]

Tudomásunk szerint először Mátray utal arra, hogy „a Berényi Jász"-kürtöt, bármennyire is nevezetes ritkasága hazánknak, „nem lehet Lehel kürtjének tartani [...]".[174] Ezt a kérdést a zenetudomány majd csak a 20. század második felére tisztázza.[175] Magyarországon marhaszarvból készített vadászkürtről is van tudomása: „ehhez a legnagyobb ökörszarv alkalmaztatik, ezen adatik jel a vadászatrai megindulásra, használtatik leginkább a kopók összehívására. Legszebb vadászkürtöket készített Iglón Kornidesz."[176]

Ugyanitt adatot közöl a tárogatóról; azt Rimaszombatban a toronyőrök is használták. A tárogatót (megfelelő ismeret hiányában) a „Flauta nemei"-n belül említi: „g) Tárogató (schalmei), régen a táborban használtatott. Amannál csendesebb hangú" – előtte a piccolóról ír, talán arra utal. „A magyar tárogató Clarinett formájú s igen lármás hangú volt."[177] Évekkel később is említi:

[169] Uo., 225. E részletet lásd még Mátray, *A Muzsikának Közönséges Története...*, 347.
[170] Uo., 57.
[171] Uo., 305–306.
[172] Tülkön játszó toronyőr ábrázolás lásd Tarr László, *A délibábok országa*, szerk. Katona Tamás (Budapest: Magyar Helikon, 1978), 180.
[173] Mátray, uo., 306.
[174] Uo., 142.
[175] Lehel kürtje „a kutatók szerint a 9–10. századból való bizánci cirkuszi hangszer". Rajeczky Benjamin, „Középkori zeneéletünk és Európa", in *Magyarország zenetörténete I. Középkor*, szerk. Rajeczky Benjamin (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1988), 59.
[176] Mátray, uo., 306.
[177] Uo., 59.



12. kép

„Tárogató, Török vagy Rákóczi-síp, régi magyar nemzeti eszköz, melly mind polgári, mind tábori életre a két hazában [Magyarországon és Erdélyben] egyaránt használtatott. Hasonlított a Clarinetthez, de igen lármás, visító volt. E lehetett ama Tibia, mellyet Bel Mátyás [...] a magyarok régi kedvelt eszközének nevez."

Jól sejti, hogy a dupla nyelvsípos hangszertípus eredete az általa nem említett görög aulosig és római tibiáig vezethető vissza.[178] 1854-ben közölt írása idején már többet tud a tárogatóról. Az eltelt évtizedek alatt megtapasztalta kiszorulását a hagyományból, muzeológusként pedig szemtanúja lett a hangszer megmentésére tett kísérleteknek. „A tárogató-síp sokban hasonlított a mostani oboéhoz. Éles és messzire elható hangú volt s egyike lehetett a legrégibb magyar hangszereknek." A hadseregbeli használatáról megjegyzi, hogy „Egyes csapatok élén még az 1809-ben fölkelt nemesek seregében is használtatott. Itt-ott még csak egyes példány látható magánkezeknél. Folyó évi októberben egy íly példány a magyar nemzeti múzeumnak is ajándékoztatott."[179] Mondanivalójához két jegyzetet is fűz, melyben ezúttal is kitér arra, hogy Rimaszombatban toronyőrök is használták, továbbá Nógrád megyében gr. Keglevich Gábor „tárogatók harsogása mellett vonult be Balassagyarmatra 1827. november 6-án főispánná történt ünnepélyes beiktatásakor." Név szerint említi a tárogatósokat, és tudatja olvasóival további sorsukat: „A tárogatót Pénzes János volt katona és Illés nevű nógrádmegyei hajdú fújta, ki később hugyagi csősz s utóbb balassagyarmati éji őr lett s cholerában halt el."[180]

Kitér a töröksípra is, ám nem tud a tárogatósíp és töröksíp hangszer-tipológiai azonosságáról. Miközben tőle ismerjük a hangszer „Rákóczi-síp" nevét, úgy látszik, hogy akkorra a töröksíp név kikopott, s oboa rendszerű régi tárogató is kevés maradt. S mert nem tudja, hogy a kétféle elnevezés azonos hangszertípust jelent, rossz következtetésre jut: „Milyen lehetett a török-síp, mely Apor Péter szerint még a XVII-ik században is használtatott erdélyi ünnepélyek s múlatságok alkalmával, nem tudhatni. Hihetőleg a mostaniakhoz hasonló piccolo-fuvola (flauto piccolo) volt."[181]

A dudáról megállapítja, hogy „Európa majd minden részein a szegényebb sorsúaknak kedves eszköze", illetve a „Duda, régtől fogva szokásban lévő kedves eszköze a köznépnek".[182] Máshol ezt írja:

„A dudát leginkább juhászoknál találtatni. 1812-ben az Eszterházy-gyalogezrednek Pesten létezett toborzócsapatjához tartozott cigányzenekarnál cifra öltözetű és kecskefejben végző-

[178] Uo., 142. A tibiával kapcsolatban hivatkozik a jeles humanista tudósnál, Cuspinianusnál olvasottakra is.

[179] Uo., 307. A tárogatóról lásd még Gábry György, „A tárogató", *Musica Pannonica* 3. (1998): 9–21; Tari Lujza, „Tárogató", in *Magyar Nagylexikon* (Budapest: Magyar Nagylexikon Kiadó, 2003), 17, 201–202.

[180] Mátray, uo., 306–307.

[181] Uo., 307.

[182] Uo., 59, 142.

dött külön módosítású dudával ellátott igen jeles dudása volt; ki ugyanazon év december utolsó napjaiban a magyar színpadon (akkori rondellában) ugyanazon zenekar és dalszínészek által előadatott »Fajankó« című magyar kantátéban is föllépett, melyet Resnitschek József, nevezett ezredi karmester szerze. Ugyanő dudált 1815. június 1-én ama népmúlatság alkalmával, melyet néhai császári-királyi főherceg József nádor ő fensége, Katharina Pawlowna özvegy oldenburgi hercegnő tiszteletére a Budapest közötti Margitszigeten adatott; sőt később ben a pesti új redütépület megnyitása első évei közben adatott farsangi táncvigalmak alatt is, a közönség nagyobb múlattatásáúl, egy walzer fúvására (mely a többi közé ügyesen volt szőve) alkalmaztatott."[183]

A furulyáról először a zene pszichológiai hatásával kapcsolatban ír, utalva rá, hogy a hangszert mintegy a munkát könnyítő eszközként is alkalmazták.

„Ez okból szokás a hídlábakhoz szükséges fenyő szálak leveretésénél a verő masina forgatói közé egy furullyást állítani, kinek a masina hajtása alatt furullyázni kell [...] A Taktusra mért mozgás minden erőltetést kívánó munkát elősegít, p.o. a' hajóhúzást, evezést, cséplést, kovácsolást."[184]

„A magyarok sajátságos első hangszerei voltak: a pásztorsíp, pásztorkürt, duda és tárogató." – írja 1854-ben, s régi magyar neveikkel, illetve helyi elnevezéseikkel részletezi őket:

„A pásztorsíp (furollya, furullya, furugla) majd hosszú, majd rövid. Somogy, Gömör, Nógrád, Hont, Zólyom és több felső megyékben jelenleg is oly hosszú, hogy bot gyanánt használhatják. Hangjuk mély, csendes és ábrándozásra indító. A rövidebbek élesebb, magasabb hangzatúak."

Adata megerősíti, hogy az ő idejében még erőteljesen használták a hosszú furulyákat a felső-magyarországi területeken.[185]

„A pásztor Síp, vagy Furullya, túl a Dunán Furuglya, mellyet a pásztorok, csőszök, magok készítenek, s egymástól tanulják meg; különössek a Somogyi juhászoknak igen csendes melancholica hangzású, rőfnyi hosszúságú furullyájok; mellyeknek 5 hanglyukai vannak, s többnyire csak szomorú melódiák fújására alkalmasak."[186]

Nem nehéz felismernünk, hogy a kis *e-f* alaphang körüli ötlyukú „hosszi furuglá"-t írja le. Egy másik furulyatípust is jellemez:

„Többek állítása szerint Baranya megyében, kivált Pécsett a fentebbiektől annyiban különböző kis furolya- vagyis tilinkót használnak, hogy ennek azon végin, melyen fúvatik, nyelve nincs, következőleg mind a két vége üres, úgyhogy a tilinkón keresztül lehet láthatni, ezen kívül nem is ugy fujják, mint más tilinkót, hanem mint a közönséges fuvolát, oldalt."

[183] Uo., 306.
[184] Uo., 12.
[185] Uo., 306.
[186] Uo., 142–143.

Nem derül ki, hogy hangképző nyílások voltak-e az ilyen hangszereken, de a méret alapján gyaníthatjuk, hogy igen. Ez alapján pedig feltételezhetjük, hogy a Dél-Dunántúlon még az 1950–1960-as években is használatban volt és Sárosi Bálint által először csak az 1970-es években leírt harántfurulya típusról, népi nevén az „oldalfúvós furulyáról" van szó.[187]

Mátray zenetörténeti cikke, melynek a hangszerek is tárgyát képezik, a század első felében írtakhoz képest nagyobb figyelmet kapott. A tanulmányhoz hozzászólások is érkeztek. Igen részletes Kubinyi Ferencnek a Kecskemét környéki népi hangszerekről, a „tilinkó" (ebben az időben a furulya gyűjtőneve) különböző típusairól, a dudáról, e hangszerek játékmódjáról, anyagaikról, készítésmódjukról, használóikról szóló, Mátray munkáját alátámasztó és elmélyítő leírása. Kubinyi név szerint utal az adacsi pusztán született, az írás idején a bugaci pusztán pásztorkodó Krisztián János számadó juhászra.[188]

> „Ezeken kívül az alföldön a pásztorok-, kivált juhászoknál divatba van az úgynevezett klarinét, ez egy nádból készült tilinkó, a hossza különböző…Kétféle, egy hat lyukú, másik szinte hat lyukú, azzal a különbséggel, hogy a hat lyukkal ellátott oldalnak túlsó részén szinte egy lyuk találtatik. Az efféle tilinkó, vagyis klarinét abban különbözik a dudasíptól, hogy a dudasípnak azon része, mely a szájba vétetik, fölülről lefelé, a klarinét felső vége pedig alulról fölfelé van hasítva. Klarinétnak azért neveztetik, mivel a valóságos klarinéthöz hasonló hangot ad."[189]

Nem nehéz megfejteni, hogy a nádból készült „tilinkó" gyűjtőnév alatt az ős-klarinétról, az alföldi pásztoroknál az 1970-es évekig használatban volt nádsípról van szó,[190] míg a dudasíp, illetve klarinét szájba vett részére vonatkozó leírás a duda dupla, illetve a nádsíp és klarinét szimpla nyelvsípjának különbségét takarja. Mátray érdekes adata még a furulyával kapcsolatban: „Olly Flautát talált fel Schöllnast Ferenc Pozsonban, 1820. melly egy quintával (Egész G-ig) alább terjed, mint más flauta, s Furollya nevet adott neki."[191]

Tudja és olvasóival tudatja, hogy „A Csákány, hazánkban találtatott fel, pásztor furullyánk hasonlatjára."[192] Említi Anton Heberle 1807-es pesti koncertjét e hangszeren. Máshol szintén megjegyzi, hogy „A Csákány flauta, a mi időnknek magyar találmánnya." 1854-es cikkében pedig jegyzetben írja, hogy „A csákányfuvola, mely Pozsonban találtatott fel, eléggé ismeretes. M.G."[193] Előadóiról is tud:

[187] Lásd Sárosi Bálint, *Magyar népi hangszerek.* Ének-zene szakköri füzetek 1 (Budapest: Tankönyvkiadó, 1973), 99–105. Ilyen fényképét közli Uő., *Zenei anyanyelvünk* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1973), 48. kép.

[188] Közölve Kubinyi Ferenc–Vahot Sándor, *Magyarország és Erdély képekben* IV (Pest, 1854). Kubinyi írását közreadja Várnai, „Függelékül Mátray Gábor úr cikkéhez Kubiunyi Ferenctől", in Mátray, uo., 333–336 (itt: 335).

[189] Mátray, uo., 336.

[190] Lásd Sárosi, *Magyar népi hangszerek,* 280–282.

[191] Mátray, uo., 185.

[192] Uo., 59.

[193] Uo., 143, 307.

„Hunyady Ker.[esztény] Ján.[os] Pesti orvos, jó hegedűs, Csákány fújó, s Klavírista". Három külföldön szerepelt zenész, Vaidinger, Hussek és Keller pedig „oboén, Csákányon, Klarinetten, Búgókürtön (bassethorn), Kisbőgőn és Gitáron" adott koncerteket.[194]

A hegedűről azt tartja, hogy „utóbbi hangszer legalkalmasb volt a magyar dal és tánczenének nemesebb modorban kifejezésére."[195] „A Dob úgy látszik, elsőbben is tábori és innepi muzsikánk eszköze lett, éspedig csak a későbbi századok alatt." Ugyanott érdekes megjegyzése Horváth Mihály történészre (1809–1878) hivatkozva arról, hogy

> „már régi Magyarjaink éltek a hárfa (lant, vagy citera) [vagy hárfa, vagy lant, illetve citera] és kobozzal. Hogy itt e két eszköz egyet teszen, nem kételkedem; mert ez a két név régenten lyra s chelys név alatt gyakran felcseréltetett. Mai nap a kisbőgőt nevezzük koboznak, ez pedig későbbi századaink szüleménye."[196]

Összegzés

Búcsúztatójában Bartalus István Mátray sokoldalú munkásságát összefoglalva igen tárgyilagosan jellemezte az idős korában elhunyt tudóst:

> „csaknem minden térnek kezdője volt; igen sok munkájával úttörő, melyen aztán mások nagyobb szerencsével haladtak. [...] ámbár szorgalma jó gyümölcsöt termett, sőt vannak maradandó becsü munkái, melyeknek a történelem hasznát veendi, de már életében meg kellett érnie ama sorsot, mely legtöbbeket, s csaknem kivétel nélkül épen a kezdőket szokta érni: Mátrayt minden téren túlszárnyalták."[197]

A tudományos eredmények egymásra épülésének folyamatában Mátrayt a későbbi korok valóban túlszárnyalták. Erra azonban a népzenetudomány területén csak a 20. században, az őt búcsúztató és szintén túlszárnyalt Bartalus halálát követően került sor. Mátray munkái nélkül néhány témáról ma jóval kevesebbet tudnánk. A rendszerező, minden apró részletre figyelemmel lévő Mátray Gábor személyéről a 20. századi zenetörténeti kutatás ezért is szólt mindig elismeréssel. Értékelte a népdalgyűjtés és népzenekutatás megalapozásában végzett munkásságát is, jóllehet a népi hangszerkutatás mindeddig nem fordított kellő figyelmet az általa közölt adatokra. Pedig feljegyzései nélkül jóval kevesebb ismeretünk lenne a korábban használt, a hagyományból azóta kiszorult népi hangszereinkről, a hangszerhasználatban még Mátray korában bekövetkezett változásokról. Világosan látta a cigányzenészeknek a magyar zenében betöltött helyét, szerepét, megmagyarázta számuk

[194] Uo., 150, 155.
[195] Uo., 307.
[196] Uo., 143. Érdekes adata a kisbőgő *koboz* neve, mely a népzenei gyűjtésekből ismert, de ma már ritkán hallható.
[197] Bartalus *Emlékbeszéd...*, 12.

gyarapodásának, térnyerésüknek okát. A nemzeti zene megteremtőiről és mások tevékenységéről írt világos, tömör életrajzai, műismertetései pontos képet adnak az írások ideje körüli magyar zenei állapotokról.

Nem az ő hibája, hanem a kor adottságainak következménye, hogy a népdal fogalmának akkori tisztázatlansága miatt az általa gyűjtött vagy feldolgozott dallamok legtöbbje nem valódi népdal. Elemzéseinek zenei anyaga sem a mai értelemben vett népdalanyag, hanem általában a század első felének részben régebbi korokból való, részben újabb, szájhagyományosan élő közdal-termése és a kor legújabb népies műdalainak némelyike. Bár tudta, hogy egy adott (nép)dal a különböző vidékeken más-más változatban él, elemzéseihez nem volt kellő számú adata, főleg nem a mélyebb gyökerű paraszti dalhagyományból. Sejtései, megfigyelései ugyan a tipikus vonások keresésére ösztönözték, de megfigyelései az akkoriban már főleg a parasztság dalkészletébe visszaszorult régibb és gazdagabb anyag hiányában gyakran nem az adott stílus, stílusréteg, vagy típus egészére vonatkoznak, hanem csupán a példaként felhozott konkrét dalra, amely egyéni jegyeinél fogva esetleg nem volt alkalmas az általánosításra. Mátray elemzőkészsége a szakember látásmódját tükrözi, számos apró részletre kiterjedő figyelme ezért az említett hiányok ellenére jóval előbbre mutat koránál. Verstani elemzéseiben Arany Jánost előlegzi a ritmus szerkezetét taglalva:

> „A zenében szintúgy, mint a közbeszédben, megvan a periódus s ennek alkatrészei, a comma, semicolon, colon s incisumok. Ezek legkönnyebben megismerhetők a rövid dalokban. Ki azokat taglalni nem tudja, a magyar népdalok ritmusát sem fogja érteni."[198]

Összességében legértékesebbek a parlando-rubato előadásmódú, és az ilyen előadásmódot igénylő típusokkal kapcsolatos leírásai.

A tudós Mátray és a zeneszerző Mátray személye bizonyos ellentmondást tükröz, ám a korban ez sem csak rá volt jellemző. Fiatalon régi népdalok összegyűjtését és zongorakíséret nélküli kiadását tervezte, amikor azonban a szabadságharc leverése után végre lehetősége nyílt a publikálásra, maga is zongorakíséretes formában adja ki a többnyire divatos, új népies műdalokat. Szabolcsi Bence így látta ezt:

> „Bizonyos, hogy huszonhárom évvel előbb könnyebb volt a 32 esztendős Róthkrepf Gábor, az úttörő, ifjú tudós számára a határozatlan lelkesedés, a népdaloknak, mint »a nemzeti karakter valóságos fenntartói«-nak felismerése, mint az 55 éves, lehiggadt Mátray Gábor számára e felismerés beható tudományos igazolása."[199]

Mátray Szabolcsi idézett szavait kölcsönözve nemcsak „határozatlanul lelkesedett", hanem megpróbált valamilyen rendet teremteni az általa megismert és tanulmányozott zenei világban. Mindezt elsők közt tette a népdal esetében, és abszolút elsőként a népi hangszerek ismertetése terén, jóval megelőzve korát. Az

[198] Mátray, uo., 280.
[199] Szabolcsi, *A XIX. század...*, 58.

idős Mátray, mint Várnai Péter is hangsúlyozza, „nem lett hűtlen a fiatal Rothkrepf Gábor népdalgyűjtéséhez, a népdal propagálásához"[200] és korábbi elveihez. A korszak azonban erősen megváltozott körülötte, melyhez neki is alkalmazkodnia kellett. A népdallal, népzenével 1853–1854 után kevesebbet foglalkozott, attól bizonyos értelemben visszavonult, amihez valószínűleg hozzájárult magáramaradottsága is. Nem nőtt föl mellé olyan személy, aki az egyetemes zenetörténetben és a népdal, népi hangszer, nemzeti zene világában is jártas lett volna, s azok iránt érdeklődést mutatott volna. Ő egységben látta nemcsak a népi zenekultúrát, hanem – szintén jócskán megelőzve korát – magát a korabeli zenekultúrát általában, annak megjelenésformáit a különböző társadalmi rétegekben. Az 1850-es évek közepétől egyre sokasodtak körülötte az iskolázatlan, vagy nem elég jól képzett zeneszerzők (dalszerzők) és zeneírók, akik nem foglalkoztak a tudományos szempontokkal, vagy ha igen, felkészültségben messze elmaradtak a művelt Mátray mögött. Valószínű, hogy csalódott az általa csodált nagy muzsikusokban is. A zenekutatástól való visszavonulása talán épp csalódottságból fakadt. Jó példa erre 1854-es cikkének fogadtatása, illetve elhallgatása. Ezt Liszt felkérésére írta *A magyar zene és a magyar cigányok zenéje* címmel, s e munkája lett volna Liszt cigányzenéről szóló könyvének az alapja. Érthetetlen, hogy Liszt miért nem vette tekintetbe az elkészült írást, amely a magyar zene és a cigányzenészek viszonyát pontosan, helyesen mutatta be.[201]

Mátray Gábor érdemei ma már elvitathatatlanok. Mindaz, amit nem, vagy nem megfelelően végzett el, nem szorgalmának és tudásának a hiányából, hanem a kor adottságaiból fakadt. Maradandót alkotott a hangszerkutatás és az úgynevezett nemzeti zene bemutatása terén, amely témákban eredményeit illetően kevés a helyreigazítanivaló.

[200] Várnai, „Egy magyar muzsikus a reformkorban", 535.
[201] Várnai, „Egy magyar muzsikus a reformkorban", 508–509.

LUJZA TARI

Gábor Mátray, Researcher of Folk Music

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

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

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

RISKÓ KATA

Táguló horizont

A népzene történeti szemléletének változásai Rajeczky Benjamin írásaiban*

1967-ben, a Népzenekutató Csoport beszámolóján Rajeczky Benjamin e szavakkal emlékezett nemrég elhunyt mesterére, Kodályra: „Mintha túlságosan aszkéta lett volna ahhoz, hogy élvezze egy hipotézis mindent megvilágosító és megmagyarázó erejét. Rá annyira jellemző első dolgozatai az alapgondolat kibuggyanása után váratlan hamarsággal konkrét feladatokba torkollottak, megfigyelései, megállapításai a problémák sorára figyelmeztettek. Legnagyobb összefoglaló művében, *A magyar népzené*ben sem tagadta meg ezt a hajlamot: egy háromoldalas Bevezetőben szinte érezhető örömmel sorolja fel mindazt, amit még nem tudunk, ami még több generáció szívós munkáját követeli. A problémák tömege a magyar népzene súlyának egyik bizonyítéka. Ma a hegycsúcsokra kívánkozók zöme drótkötélpályán viteti magát odáig, ahol már sétálva élvezheti a folyton változó kilátást. Kodály a régi hegymászófajtából való volt. Vállalta az erdőövezet sűrű labirintusait és a vég nélküli, kilátástalan, meredek kapaszkodás monoton munkáját; tudta, hogy azután jön az igazi neheze: a helyesen megválasztott ösvény, a mindig tudatosabb lépések egyensúlyjátéka havon, jégen és sziklán. És ami a csúcson elébe tárult, az a feladatok légiója is volt: csupa meghódítanivaló, nemcsak puszta kilátás."[1]

Talán nem véletlen, hogy Kodálynak éppen ez a vonása idéződött fel Rajeczkyban, aki viszont írásainak késői olvasója számára is érzékelhetően örömét lelte egy-egy új, nagyívű gondolat közvetítésében és továbbszövésében. Rajeczky tudományos életművének méltatásában Somfai László a tényekhez és az elméletek kontrolljához való ragaszkodást hangsúlyozva is azt emeli ki, hogy „briliáns fantáziával tudott új adatokból új teóriákat felvillantani".[2] Szívesen rajzolt átfogó képet a magyar és

* A tanulmány a Rajeczky Benjamin halálának 25. évfordulója alkalmából az MTA BTK Zenetudományi Intézetben 2014. november 13-án megrendezett tudományos konferencián elhangzott előadás bővebb változata.

1 Rajeczky Benjamin, „Kodály Zoltán nyomában", in *MTA I. Oszt. Közl., 1969.* Újra közölve in *Rajeczky Benjamin írásai,* szerk. Ferenczi Ilona (Budapest: Zeneműkiadó, 1976), 341–342.

2 Somfai László, „Köszöntő", in *Pásztó zenei emlékei,* szerk. Tari Lujza (Pásztó: Pásztó Város Önkormányzata, 2007), 189–191, 190.

nemzetközi szakirodalom alapján egy-egy téma megközelítéseiről, érvelt a kutatók valamely nézőpontja mellett, és illesztette össze a külön-külön már ismertebb részeket. Néhány részletre fókuszálva konkrét adalékokkal tette tisztábbá az összképet, de mindig kereste a továbblépés, a távolabbra nézés elvi lehetőségeit is. Az új szempontok, amelyekből Rajeczky egyazon cikkben olykor többet is felvet, gyakran túlnőnek a konkrét eredményeket jelentő adalékokon. Mindez még nyilvánvalóbbá válik, ha figyelembe vesszük gyakorlati jellegű tudományos tevékenységének és írásainak egymáshoz való viszonyát. Rajeczky népzenei munkásságát bemutató tanulmányában Tari Lujza rámutatott, hogy a tudós számos népzenegyűjtésének részletes közlésével saját tanulmányainak sorát is jelentősen bővíthette volna. Ugyanakkor népzenegyűjtéseiben is jól kirajzolódik egy-egy téma iránti érdeklődése,[3] s talán kutatómunkája kései indulásának köszönhető, hogy népzenei írásaiban éppen ezeket az őt különösen megragadó kérdéseket helyezte előtérbe.

Gregorián és népzene, illetve magyar és idegen népzenék kapcsolatának általánosabb problémái végigkísérik Rajeczky életművét.[4] Népzenei írásait áttekintve a kutatás tárgyát képező források sokszínűsége mellett is felfigyelhetünk szemléletmódbeli változásának egy jellemző irányára: a kutató az évek-évtizedek folyamán mintha egyre távolabbra próbált volna tekinteni térben és időben. Érdemes e tendencia mentén vizsgálni, hogyan alakult a zenetudós optikája, mellyel az általa megismert magyar, európai, sőt eurázsiai népzenét vizsgálta, s amellyel – éppen szemléletmódjának nagyszabású volta révén – népzenénkről alkotott képünket jelentősen befolyásolta.

Ismert, hogy egyházzenei érdeklődésével és általában véve európai műveltségével[5] összhangban Rajeczky a népzenekutatásban is kezdettől nyugat felé tekintett. Első írásaiban a számára a gregorián révén is kedves középkor felé fordult. Ahogyan az időskori visszaemlékezésein is átszűrődik, szerzetesként és tanárként a gregoriánt és annak létmódját közelről, az *usus* oldaláról ismerhette meg,[6] s ennek hatása későbbi tudományos munkáiban is érzékelhető például abban, ahogy előszeretettel idézte gregorián dallamok világi átvételének régi említéseit.[7] Egyházi és

[3] Tari Lujza, „Rajeczky Benjamin, a népzenetudós", *Magyar Zene* 39 (2001/3): 235–260, 242. Egyes gyűjtéseiről részletesen: Tari Lujza, „Rajeczky mátravidéki népzenegyűjtései", in *Mátrai Tanulmányok 1995*, szerk. Horváth László (Gyöngyös: Mátra Múzeum, 1995), 255–289; Tari Lujza, „Rajeczky Benjamin Heves megyei népzenegyűjtései I. Átány és Bodony", in *Agria* 31–32, szerk. Petercsák Tivadar–Szabó J. József (Eger: Dobó István Vármúzeum, 1996), 333–370.

[4] E témáról részletesebben lásd Kiss Gábor, „Az új *sensus communis* – Kodálytól Rajeczkyig", *Magyar Zene* 48 (2010/3): 317–327.

[5] Tari Lujza, „Rajeczky Benjamin európai kapcsolatai", *Néprajzi Hírek* 20 (1991/4): 95–98.

[6] Egy időskori visszaemlékezésében például elmondja fiatal tanárkorának élményét arról, hogy az addig csak népszerű diákdalokat éneklő gimnazisták milyen hamar megtanulták a valódi magyar népdalokat és a gregorián repertoárt, olyannyira, hogy „1934/35-ben, amikor a Dunára csónaktáborba mentünk, akkor a gyerekek már a középkori *Congaudeant catholici*t fújták az evezés ritmusára, és szépen ment három szólamra". Lukin László, „Beszélgetés Rajeczky Benjaminnal a magyar iskolai énektanítás hőskoráról", in *Pásztó zenei emlékei*, szerk. Tari Lujza (Pásztó: Pásztó Város Önkormányzata, 2007), 207–214, 213.

[7] Vö. Kiss, „Az új *sensus communis*", 322.

népi közötti kapcsolat életszerű példáit egyébként is szívesen kereste. Ez a szemlélet inspirálhatta, hogy – részben Kodállyal is vitatkozva – gregorián dallamtípusok magyar népzenei emlékeihez hozzon adalékot egyik első népzenei tárgyú tanulmányában, a *Népdaltörténet és gregoriánkutatás*ban (1943). Kodály *A magyar népzene* középkorra vonatkozó fejezetében elsősorban európai egyházi népénekek, valamint európai világi zene magyar népzenei lenyomatainak lehetőségét vizsgálta. Mint írta, a gregorián hatás bonyolult kérdésében egyelőre hiányoztak az előmunkálatok, így egyetlen példaként egy aratási dallamot mutatott be, amelyben egy nagyheti Alleluja népzenei emlékét vélte felismerni. Hangsúlyozta, hogy gregorián és népzene között nem elméleti kapcsolatot kell keresnünk. Szavai szerint a gregorián „amennyiben hatott, nem mint elvont hangrendszer, hanem mint élő zene hatott. A nép csak dallamokat vehetett át, nem pedig egyházi hangnemeket."[8] Rajeczky ugyanakkor a hasonló, életszerű kapcsolatok egy másik típusára hívja fel a figyelmet, mikor idézi, majd árnyalja e kijelentés állításait. Felveti, hogy bizonyos vonások szívósabbak lehetnek maguknál a dallamoknál, például a pentaton hangsor diatonizálásában szerepe lehetett az egyházi dallamoknak. Ezen túlmenően bővebben foglalkozik bizonyos építkezési, szerkezeti hasonlóságokkal, amelyek vizsgálatát fontosabbnak látja a dallampárhuzamokénál.[9] Egy kétsoros zsoltártípus népzenei rokonait vizsgálja részletesen, s hogy egy témakör konkrét példán keresztül való megközelítése mennyire lényeges volt számára, kiderül a Kodály 60. születésnapjára kiadott *Emlékkönyv*re reflektáló, ugyancsak 1943-ban megjelent cikkéből. Ebben megjegyzi, hogy a külföldi tanulmányok között nagyobb arányban vannak jelen átfogó összehasonlító munkák, ugyanakkor figyelmeztet rá, hogy az eredményeik részletes alátámasztása gyakran hiányzik.[10] A *Népdaltörténet és gregoriánkutatás*ban számos példával, meggyőzően mutatja be egy gregorián zsoltártípus különböző – részint tudatosan parodizáló, részint teljesen asszimilált – népi rokonait, s ezzel e kétsoros népi dallamok csoportját mint önálló és teljes dallamokat határozza meg. Bár nem említi, e dallamtípus rokonát Kodály *A magyar népzené*ben párhuzamba állította egy 13. századi kéziratban talált spanyol dallammal. A Rajeczky által tárgyalt dallamkör nemcsak több példával dokumentálható, hanem a különböző fokú átmenetek révén szervesebben összetartozó is, s mindezzel a stílusrétegek szerinti későbbi népdalrendezés irányába mutat. Rajeczkyre jellemző, hogy a cikk végén egy újabb résztémát vet fel csupán rövid kommentárral közölve két gregorián dallamot. Mint írja, ezek azt illusztrálják, hogy az emelkedő kvintváltás a késő gregorián dallamoknál sem ritka. Azt azonban nem fejti ki, hogy a gregoriánban felfedezhető kvintváltás hogyan viszonyul a magyar népzenéhez.

[8] Kodály Zoltán, *A magyar népzene* (Budapest: Zeneműkiadó, 1969[4]), 63.

[9] Rajeczky Benjamin, „Népdaltörténet és gregoriánkutatás", in *Kodály Emlékkönyv*, szerk. Gunda Béla (Budapest: Néprajzi Társaság, 1943), 308–312. Újra közölve in *RBI*, 28–32.

[10] Rajeczky Benjamin, „Népzenekutatás", *Magyar Szemle* 44 (1943/6): 310–315.

A gregorián ugyanakkor csak egy az összehasonlító népzenei kutatás lehetséges középkori forrásai között. 1948-ban megjelent cikkében Rajeczky a középkori Nyugat-Európa világi dallamaival, nevezetesen olasz dallamokkal keres párhuzamot, amelyekre egyelőre csak felhívja a figyelmet rövid kommentárok kíséretében.[11] E nagyobb témakört illetően Kodály mellett Szabolcsi Bencére hivatkozik, aki *A magyar zenetörténet kézikönyve* című új munkájában a magyar népzenét európai dallamokkal is összevetette. Kelet és nyugat találkozik gyermekdalainkban is, hangsúlyozza Kodály szavait idézve a magyar gyermekjáték-dallamok – az akkori tudományos szóhasználat szerint indogermánnak és ugor-töröknek nevezett – típusainak különbözőségéről a *Magyar Népzene Tára* gyermekjátékokat közreadó kötetéről írt ismertetésében 1952-ben.[12] Egy évvel későbbi recenziójában mint elvégzendő feladatra tér vissza népzenénknek a keleti mellett a nyugati népzenékkel való összehasonlítására, ezáltal a két fenti réteg elkülönítésére. Ugyanitt a gregorián alapvető hatásának egy újabb lehetőségét veti fel, mikor Vargyas Lajos verstani vizsgálataiban a nyolcszótagú strófákat illetően hiányolja annak megemlítését, „hogy középkori himnuszaink jó kétharmad része 8-asokban zengett a magyar fülekbe már a XI. századtól kezdve."[13]

Népdalaink nyugat-európai egyházi és népi dallamokkal való összevetésében Walter Wiora 1952-ben megjelent, a különböző népzenék és a gregorián dallamait nemzetközi típusokba soroló *Europäischer Volksgesang*ja nemcsak további ösztönzője volt, hanem példa is lehetett számára abban a már korábban megnyilvánuló törekvésében, hogy dallamrokonságokon túl típusokat keressen.[14] E témában egyik legösszefogottabb publikációja az 1957-ben megjelent *Adalék felvidéki lakodalmasaink dallamstílusához*, amelyben a „Segélj el Uram Isten..." kezdetű zoboralji lakodalmas 15. századi cseh, 13–14. századi német, továbbá svájci rokonait közli, s egyúttal figyelmeztet a közvetlen, túl szoros párhuzamok – ezúttal kizárólag szomszédos szláv népzenei hatás – feltételezésének veszélyére. Mikor kiemeli a dallamokat összekötő lakodalmi szokáskört, a kapcsolat szervességére mutat rá, s meg is fogalmazza a stílusvizsgálat fontosságát. Mint írja, e dallam „olyan szertartásos típus maradékának látszik, melynek szorosan egybeötvöződött szövegű és dallamú példányai hosszú időn át és elég nagy területen virágozhattak. Amint látjuk, a felhozott példák ugyan nem kimondott dallamvariánsok, de egy közös stílus képviselői. Dallamkészletünk vizsgálatának első állomása általában az ilyen stíluscsoportokba való besorolás, egyedi dallamösszefüggések erőszá-

[11] Például: „Érdekes egy Róma-környéki népdalnak találkozása a „Virágok vetélkedésé"-vel, melynek szövege közismerten a középkorra utal", vagy „a dallam mindenesetre meglepően hasonló menetű." Rajeczky Benjamin, „Két dallamtörténeti adalék", *Zenei Szemle* (1948/6): 309–312. Újra közölve in *RBÍ*, 124–126. Az olasz példák mellett, külön egységként, Rajeczky a kassai Szent Erzsébet-himnuszt is közli.

[12] *Bartók Béla–Kodály Zoltán, szerk., A Magyar Népzene Tára.* Rajeczky Benjamin recenziója. *Ethnographia 63* (1952/1–2): 219–221, 220.

[13] *Vargyas Lajos, A magyar vers ritmusa.* Rajeczky Benjamin recenziója. *Ethnographia 64* (1953/1–4): 430–442, 432, és 441.

[14] Walter Wiora, *Europäischer Volksgesang: Gemeinsame Formen in charakteristischen Abwandlungen.* Das Musikwerk 4. (Köln: Arno Volk Verlag, 1952).

kolása nélkül."[15] Dobszay László *A magyar népdaltípusok katalógusá*nak bevezetőjében a rendezéssel kapcsolatban Rajeczky 1970-es évekbeli, a stílus- és típusfogalmat, illetve azok történeti vizsgálatának lehetőségeit tárgyaló írásait említi, korábbi munkáit – például az 1957-es fenti cikk eredményeit – pedig Szendrei Jankával együtt bizonyos dallamtípusokkal kapcsolatban idézi.[16] Ugyanakkor már Rajeczky első írásaiban is konkrét dallamcsoportok vizsgálatával alátámasztva mutatkozik meg a történeti szempontokon alapuló stílusvizsgálat iránti érdeklődés, amely bizonyára tanítványai komplex történeti rendjének létrejöttét is segítette. A „regiszterek" szerinti rendezéssel, s ilyen módon népzenei részről hallgatólagosan Járdányi rendjével szemben a gregorián és a népi dallamok rokonsági körök szerinti rendezésének fontosságáról pedig már 1964-ben, egy gregorián témájú cikkében is írt.[17]

Viszont még 1956-ban megjelent egy új, a gregorián és a népzene kapcsolatát más oldalról megközelítő gondolata. Rajeczkyra talán Chambers 1956-ban kiadott *Folksong–Plainsong* című könyve is hatott, amelyről a következő évben recenziót publikált az *Ethnographiá*ban. Ennek bevezetéseként megragadta az alkalmat az újabb kutatási irány ismertetésére, amely a gregoriánt a szájhagyományosan megmaradt népzenék segítségével vizsgálja, s megemlíti a konkrétan meg nem nevezett szakirodalom első, egyelőre még csak a valószínűség szintjén tett megállapításait: „a zsinagóga liturgiája a kereszténység első évtizedeiben bizonyára jelentett zenei indítást is, de nem határozta meg a gregorián anyag stílusát minden részletében; a bizánci és nyugati dallamvilág különbségei mutatják, hogy mind a két csoport a saját alapjaira is épített; a gregorián himnusz- és antifónaanyag sok népzenei vonást mutat, és erős népzenei »betörést« jelent a trópusok és szekvenciák megjelenése is; a többi dallamcsoportok komponistaiskolái is elárulják a maguk népzenei hátterét; a dallamok ritmikai és hangnemi megállapításához tekintetbe kell venni a mai népzenei előadás annyi sok hagyományos jellegzetességét is."[18] A feltételezés szerint tehát a gregoriánban a korábbi népzene emlékeit is felfedezhetjük, annak előadásmódjával együtt. Chambers munkája e

[15] Rajeczky Benjamin, „Adalék felvidéki lakodalmasaink dallamstílusához," *Néprajzi Közlemények* 2 (1957/3–4): 121–124. Újra közölve in *RBÍ*, 225–227.

[16] Dobszay László–Szendrei Janka, *A magyar népdaltípusok katalógusa stílusok szerint rendezve I.* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1988), például 21, 35–36, 55–56, 59, 327. A rendezésre vonatkozóan hivatkozott Rajeczky-írások: „Europäische Volksmusik und Musik des Mittelalters", *Studia Musicologica* 15 (1973/1–4): 201–204; „Choralforschung und Volksmusik des Mittelalters?", *Acta Musicologica* 46 (1974/2): 181–192. Magyar fordításban in *RBÍ*, 18–27; „A népzenetörténet feladata és módszere", in Szendrei Janka–Dobszay László–Rajeczky Benjamin, *XVI–XVII. századi dallamaink a népi emlékezetben I.* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1979), 9–16.

[17] Rajeczky Benjamin, „Zu den Monumenta Monodica Medii Aevi", *Studia Musicologica* 6 (1964/3–4): 271–275. Magyar fordításban in *RBÍ*, 80–82. Természetesen a rendezés történetét és helyzetét is tárgyalja a következő évben megjelent kutatástörténeti tanulmányában: „Népzenekutatásunk útja 1945–1965", *Magyar Zene* 5 (1965/2): 125–129. A típuskérdés kutatásának további történetéről részletesebben lásd Tari Lujza, „Rajeczky Benjamin, az egyetemes népzenetudomány képviselője", *Ethnographia* 126 (2015/2): 282–298. 288–289.

[18] *Chambers, George Bennet. Folksong–Plainsong.* Rajeczky Benjamin recenziója. *Ethnographia* 68 (1957/3): 526–527.

témakörnek szentel 12 rövid fejezetet, Rajeczky pedig kiemel ebből egy-egy erre vonatkozó felvetést. Érdekesnek találja például azt a fejezetet, amelyben Chambers a szövegnélküli melizmatika európai hagyományát az ókorig követi vissza.

Az ókori népzenét őrző, ilyen módon népzenei forrásként vizsgálható gregorián új képe egyelőre mellékszálként jelenik meg Rajeczky saját tanulmányaiban. A még 1956-ban megjelent *Paralellen spätgregorianischer Verzierungen im ungarischen Volksliedben* Szabolcsi Bence „A zenei ékesítés európai körzetei" című munkájára hivatkozik, s jellemző módon kiemel abból egy mellékesen felvetődött gondolatot, amely szerint az egyes régiók sajátságain túl az európai zenében kellett lennie egy közös alapnak.[19] Rajeczky e közös alap néhány elemi formulájához közöl adalékokat, amikor korábbi külföldi kutatók példája nyomán a gregorián díszítéseit veti össze magyar népzenei díszítésekkel.

Kelet és Nyugat közös zenei gyökerekből eredő rokonsága, egyúttal egyes magyar népzenei rétegek történeti és területi összefüggéseinek sokszínűsége a magyar népzene nyugati kapcsolatai iránt korábban is érdeklődő Rajeczky írásainak később önálló témájává válik. Az 1957-ben megjelent *Deszendenzmelodik im Choral und unsere absteigenden Perioden* című tanulmányában felidézi Szabolcsi már említett tanulmányának ereszkedő kvintváltó olasz lauda-példáját, valamint az 1950-ben megjelent *A melódia története* című könyv több hasonló olasz és egy francia laidallamát, amelyeket Szabolcsi véletlen egybeesésekként magyarázott.[20] Rajeczky három gregorián példát is melléjük állít, amelyekben ereszkedő kvintváltás, illetve annak nyomai fedezhetők fel. Bár a kvintváltást ő is inkább egybeesésnek tekinti, felteszi a kérdést, amely a nagyívű ereszkedő pentaton dallamaink ázsiai kapcsolatait bizonyító korábbi kutatások mellett új irányt mutat: „Nem játszik az ereszkedő strófa esetleg organikus szerepet a nyugati dallamkészlet valamelyik rétegében? Erre a feleletet legjobban a *gregorián* vizsgálatával készíthetjük elő, melynek csereviszonya a nyugati dallamossággal kétségtelen tény." Ismerve és elfogadva a magyar népzene régi stílusának keleti összefüggéseire vonatkozó eredményeket, Rajeczky nem is veti fel azok nyugati eredetét, hanem általánosabban a keleti és nyugati típusok kapcsolatait keresi. Ezt a tágabb kontextust hangsúlyozza, mikor az ereszkedő gregorián dallamok bemutatását így összegzi: „Még ha ki is derülne, hogy az idézett jelenségek csak másodlagos alkalmazkodási momentumok, akkor is szaporítani fogják annak a stílus- és formaösszefüggésnek bizonyítékait, melyet a kelet és a korai nyugat között mind határozottabban feltételezhetünk."

A cikk zárógondolataként az európai gyermekdal általánosan ereszkedő tendenciáját említi, s ezzel a nyugati népzene vizsgálati lehetőségét is felveti.[21] Azt a gon-

[19] Rajeczky Benjamin, „Parallelen spätgregorianischer Verzierungen im ungarischen Volkslied", in *Studia Memoriae Belae Bartók Sacra*, szerk. Rajeczky Benjamin, Vargyas Lajos (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1956), 337–348. Magyar fordításban in: *RBÍ* 90–99, 90–91.

[20] Szabolcsi Bence, *A melódia története* (Budapest: Cserépfalvi, 1950), 29–30.

[21] Rajeczky Benjamin, „Deszendenzmelodik im Choral und unsere absteigenden Perioden", *Acta Ethnographica* 6 (1957/6): 357–370. Magyar fordításban in *RBÍ*, 65–75, 66, 75.

dolatot azonban, hogy a gregorián vizsgálata valójában az egykori nyugati népzene megismerésének is eszköze, a szintén 1957-ben, az *Ethnographiá*ban publikált *Este a székelyeknél* című írásban fogalmazza meg. Az előzőleg bemutatott cikkére hivatkozva ezúttal is felidéz ereszkedő gregorián dallamokat, s egy a 11–12. században Európa-szerte népszerűvé váló, ereszkedő gregorián típust bemutatva így ír: „Az idézett strófatípus megjelenése nehezen lenne magyarázható *népzenei* előzmények nélkül. Hogy a nyugati dallamok milyen erős ereszkedő rétegre telepedtek, azt a *gyermekdal* magában is meggyőzően érezteti; jellemző, hogy erre a miénktől annyira elütő német dallamkincs is gazdag bizonyítékanyagot nyújt."[22] Az ereszkedő gregorián dallamok kapcsán itt veti fel azt is, hogy „a magyar ereszkedő periódusos dallamok ebben a stíluscsoportban találnak először rokonhangokra az európai zenében. Valószínűleg nem volt jelentéktelen momentum a XI–XIV. században, hogy a nyugati kultúrával való érintkezés zenei hátterét éppen ilyen ismerős hangzású dallamok adhatták."[23] Bár nem utal rá, ismerhette Kodály előszavát az *Iskolai énekgyűjtemény*hez, amelynek a *Magyar Népzene Tára Gyermekjátékok* kötetében idézett mondatait ő maga is továbbközölte recenziójában. Kodály ebben az előszóban a gregoriánban fennmaradt pentatóniával összefüggésben fogalmazott hasonlóan: „[...] a Szent István korabeli magyar fülének nem lehetett olyan vadidegen a római egyház liturgikus éneke, mint azt eddig általában gondolták".[24] Rajeczky nyugati, világi ereszkedő dallamok példájaként francia és angol, részben kvintváltó, gyakran pentaton fordulatokat tartalmazó dallamokat mutat be, majd a szomszéd népek zenéjéből is hoz hasonlókat. A magyar típusokat is megemlítve, számos dúr ereszkedő, gyakran kvintváltó európai, köztük szomszédnépi dallamot közöl. Noha nem idézi Bartók tanulmányának e cikkben is hivatkozott fejezetét,[25] szintén arra a következtetésre jut, hogy a dúr ereszkedő kvintváltó magyar dallamcsoport európai kapcsolatokat mutat. Rajeczky többször hangsúlyozza az ereszkedő magyar népdalok legjelentősebb részének keleti eredetét, s bár nyilván az esetleges félremagyarázásokat igyekszik megelőzni, ezzel az ereszkedő dallamok nyugati népzenei jelenlétére, a magyar ereszkedő dallamok rokonságának szélesebb perspektívájú szemléletének szükségességére és egyes konkrét magyar dallamcsoportok szorosabb nyugati kapcsolatára vonatkozó saját eredményeit szorítja háttérbe. Bartók *Este a székelyeknél* című zongoraművét és Bartók zongorajátékát talán a 75. születésnapja alkalmából az *Ethnographia* e számában is köszöntött Kodály kedvéért idézte fel a címben és a bevezetésben, s erre a téma szempontjából valójában nem releváns népdalszerű dallamra újból és újból visszatér a szövegben. Mindez együttesen

[22] Rajeczky Benjamin, „Este a székelyeknél", *Ethnographia* 68 (1957/4): 575–587, 578.

[23] Rajeczky, i. m. 577.

[24] Kodály Zoltán, „Iskolai énekgyűjtemény", in *Visszatekintés I.*, szerk. Bónis Ferenc (Budapest: Argumentum, 2007), 131–136. 133. Az írás először 1944-ben jelent meg.

[25] Bartók az ereszkedő kvintváltó pentaton dallamokat magyar eredetűeknek tartja, míg az ereszkedő kvintváltó dúr dallamok mögött cseh–morva és szlovák népzenével közvetített német hatást sejt. Bartók Béla, *A magyar népdal* (Budapest: Rózsavölgyi, 1924), 59.

okozhatta, hogy ez az eredményeiben érdekes tanulmány még itthon is viszonylag ismeretlen maradt. Pedig annak idején folytatója is volt: 1962-ben Walter Wiora a *Studia Musicologica*ban az ereszkedő, valamilyen hangköz távolságban transzpozíciót rejtő (tehát kvintváltó, kvartváltó stb.) dallamok további rokonait kereste. Ő már Eurázsián is túlra mutatott, mikor megemlítette, hogy hasonló dallamokat indián, új-guineai és afrikai népzenében is találtak, s felvetette, hogy ezek egy közös ősben gyökerezhetnek.[26]

A dallamvonalak vizsgálatát Rajeczky az íves strófákkal folytatja. A nagyívű ereszkedő dallamokhoz hasonlóan itt is a hatalmas tömböt alkotó stílus jellegéből adódik, hogy erre vonatkozó összehasonlító vizsgálataiban sokkal általánosabb kapcsolatot keres, mint a korábban bemutatott kisebb dallamkörök esetében. Részben a megfogalmazás módja, például a címben használt „újstílusú népdal" kifejezés szoríthatta háttérbe az újabb szakirodalomban Rajeczkynek a magyar népdal újabb rétegeinek középkori kapcsolataira vonatkozó felvetéseit. *Középkori magyar zenei emlékek és az újstílusú népdal* című tanulmányában az új stílus 1950-es években előtérben álló és vitákat kiváltó eredetkérdésének legújabb publikációjaként C. Nagy Béla munkájára utal, amelyben a szerző különböző népzenékben keresi a stílus szélesen értelmezett kapcsolatait. Rajeczky ezen túlmenően Kodály, Wiora és Járdányi írását említi, mikor a saját szűkebb témáját jelentő gregorián párhuzamokhoz tartozó vizsgálatokat sorolja fel. Wiora gyűjteményében számos európai népzenei példát találunk a kupolás ívű négysoros strófákra, s köztük új stílusú magyar népdal is szerepel.[27] Járdányi íves vonalú gregorián dallamokat közölt magyar népdalpárhuzamokkal, valamint a Rajeczky által közreadott gregorián dallamok jelentős részében megtalálható kvintváltó szerkezetre mutatott rá.[28]

Rajeczky ugyanebből a repertoárból válogat azzal a nem pontosan körvonalazott feltevéssel, hogy egyes gregorián dallamok magyar változatait vizsgálva talán a középkori magyar zenei ízléshez jutunk közelebb. Nem eléggé kifejtett és így nem is meggyőző azonban az egyik gregorián dallamot egy új stílusú népdallal párhuzamba állító utolsó kottapéldája, amelyben a vonalában valóban hasonló két dallamot rokonnak nevezi, s az előbbi szertelenségét az utóbbi letisztultságával hasonlítja össze anélkül, hogy a két dallam közötti kapcsolat mibenlétét tisztázná. Óvatosan fogalmazott összegzése, amely szerint „[...] a 12–16. század középkori liturgikus gyakorlata állandó, közvetlen indítást jelentett az ívelt, zárt dallamok felé",[29] mégis felhívja a figyelmünket, hogy a korszak új stílust érintő kutatását érdemes lenne mai szemmel újraértékelnünk.

[26] Walter Wiora, „Mittelalterliche Parallelen zu altungarischer Melodik", *Studia Musicologica* 2 (1962/1–4): 379–399.

[27] Wiora, *Europäischer Volksgesang*, 69/1. példa.

[28] Járdányi Pál, „Über Anordnung von Melodien und Formanalyse in der Gregorianik", *Acta Ethnographica* 8 (1959): 327–337.

[29] Rajeczky Benjamin, „Mittelalterliche ungarische Musikdenkmäler und das neue Volkslied", *Studia Musicologica* 2 (1962/1–4): 263–269. Magyar fordításban in *RBÍ*, 59–64, 64.

A problémák jelentős részét ugyanis a terminológia tisztázatlansága, a tényleges „új stílus" és az előzmények megkülönböztetésének hiánya okozza. Vargyas Lajos joggal kritizálja Szabolcsi Bencét, aki egyes sajátságok egyezését látva egyértelműen „új stílusú" dallamokként definiálta bizonyos középkori dallamainkat.[30] E tekintetben Járdányi és Rajeczky sem tisztáznak pontosan cikkeikben, s bár megfogalmazásuk árnyaltabb, eredményeiket Bereczky János élesen elutasítja.[31] Ugyanakkor Vargyas is elismeri, hogy az íves strófatípusok történetének feltárása, ha nem is az új stílus, de a közvetlen előzményt jelentő 19. századi népies műzene zenei hátteréként érdemes lehet a figyelemre. Még inkább releváns a gregorián és az európai népzene íves dallamainak vizsgálata, ha az új stílust népzenetörténetileg megelőző, a Dobszay–Szendrei-féle típusrendben már önálló csoportként elkülönített emelkedő vonalú magyar népdalok kapcsolatait keressük.

Az egykori közös európai, sőt Európán túlmutató, középkor előtti hagyomány képe Rajeczky egyre több, akár más-más témát vizsgáló tanulmányában megjelenik, világosan érzékeltetve érdeklődését az ősi zenei alaptípusok iránt. 1960-ban a régi és új magyar népi énekstílust vizsgálva megemlíti, hogy a balladák ünnepélyesen merev előadásmódja a nyugati párhuzamok tanúsága szerint a régi európai hagyomány része. Rajeczky érdeklődését elárulja, hogy Vargyas Lajosnak a cikk témájához valójában nem is tartozó kutatását is felidézi, amelyben a szerző egyes balladák „giusto syllabique" ritmusának számos európai és Európán kívüli rokonait is bemutatja.[32]

C. Nagy Béla nyomán, aki a siratót mint nemzetközi jelenséget elsősorban szláv és mediterrán, de többek között indián és kínai példák segítségével is vizsgálta,[33] Rajeczky 1966-ban a *Magyar Népzene Tára Siratók* kötetében a magyar siratót szintén eurázsiai összefüggésben tárgyalja,[34] s ilyen irányú megközelítését később tanítványa, Dobszay László is átvette.[35] Rajeczky a következő évben a gregorián ritmizálásáról írt cikkében egy mondat erejéig kitér a nyugati népzenék egy régi zenei stílusban gyökerező további közös vonására, a szabad előadásmódú

[30] Vargyas Lajos, „Észrevételek Szabolcsi új tanulmánykötetére", *Ethnographia* 66 (1955/1–4): 514–519, 515.

[31] Bereczky János, *A magyar népdal új stílusa 1.* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2013), 9.

[32] Rajeczky Benjamin, „Old and New Singing Styles in Hungarian Folk Song", *Journal of the IFMC* 12 (1960): 56–61. Magyar fordításban in *RBÍ,* 241–245. 243.

[33] C. Nagy Béla, „Typenprobleme in der ungarischen Volksmusik", *Studia Musicologica* 2 (1962/1–4): 225–266.

[34] „Siratódallamaink rokonsága", in *A Magyar Népzene Tára V. Siratók.* Sajtó alá rendezte Kiss Lajos, Rajeczky Benjamin (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1966), 1109–1117. A tanulmány a kötetben szerző megjelölése nélkül szerepel, a szerzőségről lásd Szalay Olga: „A jubiláló akadémiai népzenekutatás kiemelt sorozatai és az intézményes ötven év bibliográfiája (1953–2003)", in *Zenetudományi Dolgozatok 2003 I–II.,* szerk. Rudasné Bajcsay Márta–Richter Pál (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2004), 11–100, 26.

[35] Dobszay László, *A siratóstílus dallamköre népzenénkben és zenetörténetünkben* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1983).

énekre, amihez a Wiora által bemutatott, dél-francia, svájci, svéd, román, bolgár, macedón, kaukázusi példákból álló dallamkört említi.[36]

Egy téma újragondolása, adalékokkal bővítése olykor fontosabb volt Rajeczky számára, mint teljesen új területek felfedezése. A *„Szivárvány havasán..."* szövegkezdetű úgynevezett pszalmodizáló népdalt már Kodály is egy cseremisz népdallal vetette össze, ezen kívül felidézte mordvin, zürjén, votják, továbbá gregorián és héber rokonait. Ennek ellenére úgy vélte: „Mégsem láthatunk benne finn-ugor vagy török őstípust: úgy látszik valami általánosabb, nemzetfeletti, ősi recitáló-formula él benne."[37] Szabolcsi Bence a hasonló gregorián dallamot héber rokonai alapján nyugatázsiainak tartotta, de a magyaron kívül megemlítette román, örmény, török, német és dél-itáliai párhuzamait is.[38] Rajeczky 1967-ben e munkák nyomán újra, részletesebben mutatta be e párhuzamokat, és kiszélesítette a típus nyugati, elsősorban gregorián rokonságának körét.[39] Az ugyanebben az évben Wiora tiszteletére készült kötetben publikált cikket azzal vezette be, hogy az összehasonlító népzenekutatás kelet és nyugat zenéjét inkább ellentétként felfogó első magyar kísérletei után, elsősorban Wiorának köszönhetjük az eurázsiai zenekultúra munkahipotézisét.[40]

Kelet és ókori nyugat, gregorián és még régebbi „népzene" kapcsolatai már egy ideje foglalkoztatták tehát Rajeczkyt, amikor *Gregorián népének, népdal* című 1969-es tanulmányában úgy mutatta be a gregoriánt, mint a korábbi, ókori népzenei élet egyik emlékét. Ekkorra megerősíthette nézetét a szakirodalom is, amelynek régebbi és újabb idevonatkozó publikációira egyaránt hivatkozott. Nagy hatásúnak látszik közülük Günther Wille előző évben megjelent könyve az ókori római zeneéletről,[41] amelyben a szerző 4000 adat alapján mutatta ki, hogy Rómának virágzó zenei élete volt vokális és hangszeres zenével, szóló- és karénekkel egyaránt. Népdalgyakorlatuk ismerte a felelgető (pásztor-, hajós-, koldus-, gúny-, lakodalmas, katonadalok) és refrénes éneket (fonó-, pásztor-, evező-, lakodalmi dallamok), a mezei, hajós és pásztorélet a melizmás jubilust, a jogi és a szertartásos élet pedig a kikiáltó és hirdető formákat.[42] Rajeczky

[36] Rajeczky Benjamin, „Le chant grégorien est-il mesuré?", *Études Grégoriennes* 1967, 21–28. Magyar fordításban in: *RBÍ* 83–89.

[37] Kodály, *A magyar népzene,* 35–36.

[38] Szabolcsi Bence, „Egyetemes művelődéstörténet és ötfokú hangsorok" *Ethnographia* 47 (1936/4): 233–251, 243. A dél-itáliai példát az angol változatban említi. „Five-Tone scales and Civilisation" *Acta Musicologica* 15 (1943/1–4): 24–34, 29.

[39] Rajeczky Benjamin, „Über die Melodie Nr. 773 der Monumenta Monodica Medii Aevi I", in *Festschrift Bruno Stäblein zum 70. Geburtstag,* szerk. Martin Ruhnke (Kassel: Bärenreiter, 1967), 191–194. Magyar fordításban in *RBÍ,* 76–79.

[40] Rajeczky Benjamin, „Ost und West in den ungarischen Klageliedern", in *Festschrift für Walter Wiora,* szerk. Ludwig Finscher–Christoph Hellmuth Mahling (Kassel: Bärenreiter, 1967), 628–632. Magyar fordításban in *RBÍ,* 216–220, 216.

[41] Günther Wille, *Musica Romana: die Bedeutung der Musik im Leben der Römer* (Amsterdam: Schippers, 1967).

[42] Rajeczky Benjamin, „Gregorián, népének, népdal", in *Magyar Zenetörténeti Tanulmányok II.,* szerk. Bónis Ferenc (Budapest: Zeneműkiadó, 1969), 45–64. Újra közölve in *RBÍ,* 40–58, 41–42. E képet Rajeczky a gregorián hátterével kapcsolatban az akkori hellenista világra is kiterjesztve majd a *Mi a gregorián?* című könyvében is felidézi, (Budapest: Zeneműkiadó, 1981), 26–27.

történeti adatokkal, korabeli szövegek anekdotáival támasztja alá, hogy nép és egyház zenéje között nem lehetett szakadék. A gregorián és a népzene kapcsolatát illetően az évek során bekövetkezett szemléletbeli változását, a régebbi népzenei elemeket őrző gregorián gondolatának újdonságát jól tükrözik azok a dallampárhuzamok, amelyeket korábban már publikált, de most új értelmezésben újra közöl. Így például a „Segélj el Uram Isten" kezdetű magyar lakodalmas 1957-es tanulmányában bemutatott nyugati párhuzamai mellé most egy gregorián antifónatípust is állít. E típussal kapcsolatban pedig azt emeli ki, hogy annak változatait az 5. tónushoz soroljuk, amelyet a *De modorum formulis* című, 1000 körüli traktátus „tritus agricolae dictus"-ként, azaz „paraszti hangsorként" mutat be. Rajeczky szerint ez „nyilvánvaló jele annak, hogy 1000 táján a gregorián specialistáknak volt fülük a »népzenei« hangzásra".[43] A tanulmány kontextusában ez egy finom utalás arra, hogy valójában a gregorián típus is kapcsolatban lehetett a még korábbi népzenével. Azt, hogy régebbi és újabb népzenék, gregorián dallamok hogyan hatottak egymásra, utólag persze aligha rekonstruálhatjuk. Talán a hatások egyre komplexebb lehetőségeinek átgondolása is okozhatta, hogy Rajeczky írásaiban a dallampéldákkal bemutatni kívánt zenei kapcsolatok már említett tisztázatlansága idővel erősödött: a szerző a fenti tanulmány gregorián és népi dallamokat összevető kottapéldáinak kommentárjában például alig próbál következtetést, magyarázatot megfogalmazni.

Ugyanebben a tanulmányában Rajeczky egyúttal még messzebbre tekint. Mint korábban láttuk, a kelet és az ókori nyugat zenéjében közös alaptípust vizsgált már tulajdonképpen az ereszkedő és íves dallamvonal különböző európai, köztük gregorián megjelenési formáiban is. Arra, hogy a népzene még archaikusabb rétegei felé mutató, nem strófikus formákat is be kell vonni a hasonló összehasonlító vizsgálatokba, hivatkozása szerint Wiora *Zur Frühgeschichte der Musik in den Alpenländern* című munkája hívta fel a figyelmét. Mint írja, a régi szemléletmód „[...] keresteti még napjainkban is zenénk őstörténetét kizárólag a primitív népek világában, és csak vonakodva nyúl az európai népzenék készletéhez".[44] Ez az érdeklődés is sejthető amögött, hogy Rajeczky a *Magyar Népzene Tára* vonatkozó köteteinek megjelenése után is nagy figyelemmel fordult gyűjtőútjain a nem strófikus szokásdallamok, valamint a gyermekjátékok felé.[45] Chambers általa korábban recenzeált, de akkor maradéktalanul el nem fogadott könyvét most Wiora cikkének példáival újraértékeli: „Amit az irodalmi utalások értelmezése útján Chambers csak támadható valószínűséggel mondhatott az ókori szabad melizmatikáról és annak gregorián kapcsolatairól, azt bizonyosságra emelte a népzenei összevetés."[46] Miután hosszan érvel az ilyen irányú kutatás lehetőségei mellett, magyar kiáltó és recitatív

[43] Rajeczky, i. m. 52.
[44] Rajeczky, i. m. 41.
[45] Tari, „Rajeczky Benjamin, a népzenetudós", 242–244.
[46] Rajeczky, „Gregorián, népének, népdal", 43.

típusokat mutat be gregorián párhuzamokkal együtt. Egy menyhei lakodalmas dallamhoz – „Felnyőtt az út mellett két szál majoránna…" – egyrészt egy a már említett „paraszti hangsorba" tartozó gregorián rokon dallamot idéz, másrészt – mint írja – „hullámvonalas második sora valószínűleg még régibb rétegre mutat vissza: a széles kiáltásszakaszra következő ismétléses motívumsorból álló forma az alpesi „Kuhreigen"-re, vagyis a pásztorok kötetlen, improvizatív állathívogatóira jellemző. Egy jellegében ehhez hasonló zsérei Szent Iván-napi példát is közöl – igaz, magyarázat nélkül.[47]

Néhány későbbi, jellemzően rövidebb írásának témaválasztásából sejthetjük, hogy az archaikus típusok továbbra is különösen érdekelhették. 1969-ben a *Magyar Népzene Tára* már megjelent kötetei alapján a magyar népzene strófikusság előtti archaikus rétegéből mutat be recitatív, ütempáros, illetve kétsoros dallamokat.[48] 1980-ban az *Ethnographiá*ban megjelent rövid cikkében pedig archaikus magyar hüdintéseket, azaz a hegyekben felhangzó, nagy távolságokat áthidaló, zenei ívű kiáltásokat közöl, s a típus rokonaiként Wiora egyik Kuhreigen-példáját és a Bartók által bemutatott román hora lungák egyikét is bemutatja.[49]

✧

Azok az alapgondolatok, amelyek hol nyilvánvalóan, hol rejtettebben visszatérnek Rajeczky Benjamin népzenei írásaiban, nemcsak saját érdeklődési körét árulják el, hanem hatást gyakoroltak a kortársak és utódok népzenetörténetünkről alkotott felfogására, többek között a népdalok mai rendjének kialakítására is. Az itt kiemelt tematika természetesen nem kizárólagos Rajeczky népzenei írásaiban. Különösen kutatómunkájának első időszakára voltak jellemzők az olyan rövidebb írások, amelyekben rögtön a tárgyra térve közölt adalékokat egy-egy témához. Ilyen – a már említetteken kívül – a *Regélni* vagy *A székely betlehemes recitatívók stílusához* című cikke.[50] Az általa részletesen tanulmányozott siratókkal kapcsolatban nemcsak saját bodonyi gyűjtéséről ír,[51] hanem a siratók egy sajátos, bővített szekunddal színezett csoportjának román és ukrán rokonságát is bemutatja;[52] egy másik cikkében pedig C. Nagy Béla összehasonlító siratóvizs-

[47] Rajeczky, i. m. 53.

[48] Rajeczky Benjamin, „Vorstrophische Formen in Ungarn", in *Analyse und Klassifikation von Volksmelodien. Bericht über die 3. Arbeitstagung der Study Group of Folk Music Systematization beim International Folk Music Council vom 24. bis 28. Oktober 1967 in Radziejowice,* szerk. Doris Stockmann–Jan Stęszewski (Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1973), 93–100.

[49] Rajeczky Benjamin, „Hüdintés", *Ethnographia* 91 (1980/3–4): 393–396.

[50] Rajeczky Benjamin, „Regélni", *Néprajzi Közlemények* (1959/1–2): 15–16 és „A székely betlehemes recitatívók stílusához", *Néprajzi Közlemények* 4 (1959/4): 39–42. Újraközölve in *RBÍ,* 232–235.

[51] Rajeczky Benjamin, „Siratógyűjtés Bodonyban", *Néprajzi Értesítő* 37 (1955): 167–179.

[52] Rajeczky Benjamin, „Über eine Sondergruppe der ungarischen Klagelieder", in *Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena 40,* szerk. Branimir Gušić (Zagreb: Jugoslavenska Akademija, 1962), 413–420. Magyar fordításban in *RBÍ,* 203–209.

gálatának egyes állításaival vitatkozva nemzetközi példasort közöl a siratók hangterjedelmének kérdéséhez.[53] Az *Österreichische Musikzeitschrift*be írt cikkében a szomszédnépi kutatás nyugati irányú folytatására ösztönöz, s az osztrák–magyar népzenei kapcsolat közvetlen átvételnél mélyebb, például a korábban a gregorián kapcsán is említett dúr-moll hangnemiség hatását jelentő rétegeire, valamint a kölcsönös érintkezés történeti példáira mutat rá.[54] Későbbi írásaiban különösen jellemző a gregorián és népzene összefonódó középkori életének már nem új, de egyre teljesebb ábrázolása.[55] Érdemes kevésbé ismert tanulmányait is újra elővenni, hiszen átfogó és sokoldalú zenetörténet-szemlélete számos újabb inspiráció forrása lehet.

[53] Rajeczky Benjamin, „Zur Ambitusfrage der Klagelieder", *Studia Musicologica* 6 (1964/3–4): 375–380. Magyar fordításban in *RBÍ,* 210–215.

[54] Rajeczky Benjamin, „Gemeinsame Aufgaben der österreichischen und ungarischen Volksmusikforschung", *Österreichische Musikzeitschrift* 20 (1965/10): 528–530. Magyar fordításban in *RBÍ,* 238–240.

[55] Rajeczky Benjamin, „Többszólamú zenénk emlékei a 15. század első feléből", in *Népzene és zenetörténet I.,* szerk. Vargyas Lajos (Budapest: Zeneműkiadó, 1972), 63–109; „Europäische Volksmusik und Musik des Mittelalters; „Choralforschung und Volksmusik des Mittelalters; „Gregorianik und Volksgesang", in *Handbuch des Volksliedes Bd. II,* szerk. Rolf Wilhelm Brednich–Lutz Röhrich–Wolfgang Suppan (München: Wilhelm Fink Verlag, 1975), 391–406. Magyar fordításban in: *RBÍ* 7–17; *Mi a gregorián?; A népzenekutatás története,* Népzenei füzetek (Budapest: OKK Módszertani Intézet, 1986).

KATA RISKÓ

Expanding Horizons

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

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

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

BERLÁSZ MELINDA

A Zenetudományi Intézet 20. századi magyar zenetörténeti gyűjteményének kutatástörténeti szerepe az első húsz éves periódusban (1966–1986)

A Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézetének történetéhez megalakulásától kezdve hozzátartozott a 20. századi magyar zenetörténet-kutatás. Az 1961-ben alapított Bartók Archívum nevében és célkitűzésében Bartók Béla magyarországi hagyatékának tudományos vizsgálatát, szellemi örökségének méltó megőrzését tekintette programjának, ezáltal magától értődő volt, hogy a korszak, amely az életmű történeti, társadalmi és szellemi hátteréül szolgált, a Bartók-kutatással egyidejűleg, azaz kezdettől fogva az intézet tudományos témakörei között szerepelt.

Intézményünk történetének korai éveiben – sőt még a későbbiekben is – a tényleges kutatási diszciplínák esetenként csak évtizedeket meghaladó késéssel jelentek meg a tudományos osztályokat megelőző munkacsoportok – az úgynevezett „részlegek" – elnevezésében. A 20. századi magyar zenetörténeti kutatás is közel három évtizeden át látszólag „rejtve maradt" az intézeti osztálystruktúrában. A tényleges tudományos munkálatok azonban, főként a kiemelt feladatokat teljesítő új kiadványok formájában meggyőzően mutatták a magyar zenetörténet-kutatás 20. századi eredményeit. Az intézeti munkatársak és az egykori intézeti vezetőség számára nem jelentett problémát a kutatási témák és a szervezeti struktúra egységének megoldatlansága. Végül intézetünk történetének harmincötödik évében, 1995-ben, Falvy Zoltán igazgató vetette fel az eredeti osztályelnevezés és a kutatási gyakorlat újragondolásának időszerűségét, és egyidejűleg rendelkezett a 20. századi magyar zenetörténeti osztály szervezeti egységének megteremtéséről (a személyi feltételek alapvető változtatása nélkül).

A 20. századi magyar zenetörténeti kutatás és az intézet 1960-as években kialakult szervezeti beosztásának összefüggései az intézmény történetének első időszakáig nyúlnak vissza, amikor Szabolcsi Bence igazgató a tudományos „állványzatról" és az alkalmazott munkatársak kiválasztásáról döntést hozott. E tudományszervező folyamat szempontjai az intézettörténeti források és a személyes emlékezet alapján arra a felismerésre vezetnek, hogy a 60-as évek folyamán a Bartók Archívumból

fokozatosan kisarjadó Zenetudományi Intézet tematikus irányait az első munkatársak tudományos programja határozta meg, s az általuk művelt diszciplínák döntő szerepet játszottak az intézmény kutatási-szervezeti konstrukciójának kialakításában. Az említett összefüggések néhány munkatárs példájával is alátámaszthatók. Elsőként Maróthy János zenetörténésznek a korabeli marxista társadalomtudomány igényeit képviselő programja említhető, amely a magyar munkásfolklórkutatás megteremtésére, illetve a zeneszociológiai osztály létrehozására irányult. Ösztönzésének eredményeként jelent meg az intézet szervezeti struktúrájában az évtizedeken át művelt zeneszociológiai ágazat. A kezdeti szervezeti „berendezkedésben" egy további szakágazat bevezetését Ujfalussy József kezdeményezte a zeneesztétikai kutatás előtérbe állításának igényével. Javaslatára alakult meg a zeneesztétikai munkacsoport, amely az esztétika-tudomány komplexitásának értelmében a zeneesztétikához társuló zeneelméleti, zenepszichológiai és zenepedagógiai ágazatok egységes művelésének is teret biztosított.[1] Az újkori magyar zenetörténet intézetbeli meghonosítását Szabolcsi kezdettől fogva az ígéretes fiatal kutatóegyéniségre, Bónis Ferencre bízta, akinek első intézeti tervei a 19. századi magyar zenetörténet sajtókutatására irányultak. A korábbi évszázadokra vonatkozó és a 20. századi magyar zenetörténeti kutatások az első munkacsoportok elnevezésében – mint említettük – még nem jelentek meg. A kezdeti időszak szervezeti-tematikus beosztásában érvényesülő „hiányosságok" megszüntetésére jóval később, Ujfalussy József intézet-igazgatói, zeneakadémiai-rektori és akadémiai-alelnöki tisztségeit követően a 90-es évek közepén került sor.[2]

A fentiekben érintett intézménytörténeti konstrukcióból következett, hogy a 20. századi magyar zenetörténet-kutatás rejtetten ugyan, de az első évektől kezdve kiemelt szerepet játszott az Ujfalussy József vezette zeneesztétikai – a későbbiekben röviden csak zeneelméletinek nevezett – osztály munkájában. Felmerül a kérdés, hogy ebben vajon Szabolcsi Bence 60-as évekbeli igazgatói koncepciója vagy a már élő kutatási gyakorlat játszott-e nagyobb szerepet. Bár Ujfalussy József számos alkalommal utalt rá, hogy klasszikafilológusi végzettsége és szemlélete alapján nem tekinti magát zenetörténésznek, ennek a kortársak aligha tulajdonítottak jelentőséget. Ellenkező esetben a legújabb kori magyar kutatásterület minden bizonnyal a 19. századdal megbízott, Kodály- és Bartók-kutató Bónis Ferenc magyar zenetörténeti osztályához került volna. A helyzet kialakulására további lehetséges magyarázat is kínálkozik. Elsőként az a tény, hogy a két említ-

[1] Berlász Melinda, „Csütörtöki beszélgetések Ujfalussy Józseffel. Pályakép kortársakkal", in *Tanulmánykötet Ujfalussy József emlékére*, szerk. Berlász Melinda és Grabócz Márta (Budapest: MTA Bölcsészetttudományi Kutatóintézet–Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem–L'Harmattan kiadó, 2013), 65–71 és 123–131.

[2] A 20. századi magyar zenetörténeti osztály 1995. évi megalapításának alkalmával Falvy Zoltán igazgató a jelen tanulmány szerzőjét nevezte ki osztályvezetőnek. Ujfalussy József, akinek alelnöki megbízatása ekkoriban már lezárult, tudományos tanácsadóként vett részt az intézet további munkájában.

tett kutató között félnemzedéknyi korkülönbség volt, és életműveik aránya ekkoriban még nem volt összemérhető. Más oldalról pedig az is szerepet játszhatott az igazgatói döntésben, hogy Ujfalussy 60-as években kibontakozó zeneirodalmi munkássága, amely több közismeretet szolgáló „alapművel" gazdagította a Bartók-biográfia magyar és idegen nyelvű irodalmát, komoly és széleskörű elismerést hozott szerzőjének. Szakmai sikereihez briliáns megnyilatkozásaiban érvényesülő műveltsége és a napi zeneélethez fűződő „miniszteriális" tájékozottsága is hozzájárult. Mindezek a tudományos és társadalmi fórumokon érvényesülő pozitívumok a 60-as évek végén a Szabolcsi és munkatársai által rendezett intézeti összejöveteleken is tapasztalható szellemi tekintélyt biztosítottak Ujfalussynak.[3] Mindenesetre valószínűsíthető, hogy Ujfalussynak már 1966-ban határozott tervei voltak a 20. századi magyar zenetörténeti forráskutatások és osztálygyűjtemények megvalósítását illetően. Legalábbis erre utal, hogy amikor 1966-ban először adódott alkalom arra, hogy osztályán új munkatársat alkalmazzon, talán nem véletlenül, egy 20. századi magyar zenetörténet iránt elkötelezett, friss diplomás zenetörténészt választott (*1. melléklet*).[4]

Az intézeti osztályok keretében létrehozott gyűjtemények általában meghatározott tudományos célkitűzések szolgálatában jöttek létre. Ez a 20. századi magyar zenetörténeti gyűjteményegységekre is igaz; a különböző katalógusok, tanulmányok, listák, adatbázisok, irat- és plakáttárak szorosan kapcsolódnak az egyidejű kutatásokhoz. Jelen áttekintés a zeneesztétikai-zeneelméleti osztály 20. századi kutatási periódusait, az egyes időszakok programját, személyi feltételeit és a tudományos tervekhez csatlakozó forrásgyűjteményeket mutatja be. (Terjedelmi okok miatt az osztály munkatársainak egyéni kutatásairól és publikációs eredményeiről gyűjteménytörténeti munkánk nem tájékoztat.)

A 20. századi magyar zenetörténet-kutatás első évtizedeit (1966-tól 1986-ig), még egy további két évtizedes korszak követte 1987-től 2007-ig, ez utóbbi periódus viszont részben már az 1995-ben megalakult a 20. századi magyar zenetörténeti osztály működésének időszakához kapcsolódik. Az új keretben folyó tudományos tevékenységről és gyűjteményeiről egy következő dolgozat ad számot.

A korabeli tudományos teljesítményekről tájékoztató beszámolók és publikációk tükrében megállapítható, hogy már a zeneesztétikai osztály első évtizedében (1966–1975) a kutatási tevékenység előterében a *20. századi magyar zenetörténeti*

[3] Ujfalussy József 60-as évekbeli zeneesztétika-tudományi előmeneteléről, munkásságának hazai és nemzetközi jelentőségéről fontos megállapításokat közölt a közelmúltban Ránki András. *A magyar zeneesztétika útjai az 1960-as évek első felében* című előadásának szövege megtalálható az MTA BTK Zenetudományi Intézet honlapján, a Tudományos Fórum rovatban.

[4] Ujfalussy először mint ötödéves zenetudományi hallgatót bízott meg 20. századi recepciótörténeti adatgyűjtéssel, majd a következő évtől minisztériumi ösztöndíjasként, a későbbiekben pedig intézeti segédmunkatársként foglalkoztatott. Az 1. mellékleten a 20. századi gyűjtemény megalapozására irányuló első intézeti megbízása látható. Az 1966. január 20-án kelt, Berlász Melindának szóló, a Bartók Archívum intézményét feltüntető dokumentumot Szabolcsi Bence igazgatói aláírása és Ujfalussy részlegvezetői kézírásos szignója hitelesítette.

MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
BARTÓK ARCHÍVUM
BUDAPEST, I., ORSZÁGHÁZ U. 9. TEL.: 161-208, 161-522

BUDAPEST, 1966. jan.20.

ELŐADÓNK: 104/66

ELŐADÓJUK:

Károlyi Pálné
Berlász Melinda
zenetörténész

Budapest XI.,
Kökörcsin u. 2.

Megbizom Önt "A magyar zenetörténet nemzetközi kapcsolatai a XX. században" cimü téma munkálataiban való részvétellel. Közelebbi feladata azoknak az adatoknak a feldolgozása, amelyek magyar müvek külföldi előadására vonatkoznak a téma megszabta időkörben. Végzett munkájáért 1966. január 1-től december 31-ig, a tudományos munkatársi 934 kulcsszámú, 2.500.- forint alapbér figyelembe vételével, havi 26 órás foglalkoztatottsággal, havi 300.- forintot ajánlunk fel.

A megbizásban megjelölt téma felelőse dr. Ujfalussy József, akivel munkája közben sziveskedjék a kapcsolatot felvenni és tartani. Minden hónap 25-ig nyujtsa be anyagát és jelentését a végzett munkájáról.

Sziveskedjék levelünk másodpéldányát aláírásával ellátva cimünkre visszajuttatni.

MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA BARTÓK ARCHÍVUM VI.

Szabolcsi Bence
igazgató

1. melléklet. A 20. századi gyűjteményhez kapcsolódó első munkaszerződés Szabolcsi Bence aláírásával és Ujfalussy József szignójával.

témák kidolgozása állt. A történeti kutatás előtérbe kerülését több, központilag elrendelt intézeti feladat motiválta. Ezek egyikét a Magyar Tudományos Akadémia I. Osztálya rendelte el a Tanácsköztársaság 50 éves évfordulójának alkalmából. A feladat teljesítésével Ujfalussy és Maróthy osztályait bízta meg az intézet vezetősége. A csupán egy-egy ösztöndíjas kutatóval rendelkező intézeti osztályok vezetői egy zenei dokumentumkötet közreadásában vélték megoldhatónak a feladat teljesítését. Az első világháborút követő polgári és proletárforradalom teljes körű, még feltáratlan zenei sajtó- és dokumentumanyagának felkutatását és közreadását végül az ifjú ösztöndíjasok (Berlász Melinda, Fejes György) és néhány külső munkatárs (Tóth Margit, Czigány Gyula) végezte el.[5]

Alig néhány év elteltével egy újabb központi rendelkezés az 1956-os forradalmat követő 15 éves zeneélet (1956–1972) történetének feldolgozásával bízta meg a humán tudományokkal foglalkozó akadémiai kutatóintézeteket. Az átfogó igényű intézmény- és műfajtörténeti vizsgálatokat ez alkalommal is a zeneesztétikai és zeneszociológiai osztály munkatársai végezték el, néhány külső munkatárs bekap-

[5] A teljesített feladat publikus eredménye: *Dokumentumok a Magyar Tanácsköztársaság zenei életéből*, szerk. Ujfalussy József (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1973).

csolódásával. Az irodalom és a művészetek egyes ágazataira vonatkozó tanulmányok a *Literatúra* című folyóiratban a 70-es évek különböző évfolyamaiban jelentek meg. A zeneművészetről szóló 15 éves összefoglalást a *Literatúra* 1978. évi számában publikálták.[6]

I. A zeneelméleti-osztály kutatási témáinak és gyűjteményeinek áttekintése (1966–1975)

A) Tanulmánygyűjtemény

Ujfalussy József személyes felkérésére készült szaktanulmányok a zeneesztétika-zenepedagógia-zenepszichológia és a tudománytörténet tárgykörében, a 70-es évek időszakából.[7] A megrendelt tanulmányok csoportjából az alábbiakban csupán néhány említésre méltó írásmű felsorolására szorítkozunk:

- Balassa Péter: Magyar zeneesztétikai gondolkodás a századfordulótól az első világháborúig.
- Csillagné Gál Judit (tanárképző főiskolai tanár): Zenepszichológiai irányzatok a XX. századi magyar zenepedagógiában. I. Elemi népiskolai énektanítás 1945-ig, II. Középiskolai énekoktatás 1945-ig.
- Uő.: Vázlatok Révész Géza születésének 100. évfordulójára.
- Sági Mária: Zenepszichológiai vizsgálatok eredményei (5 tanulmány, némelyik Vitányi Ivánnal mint társszerzővel).

B) 20. századi katalógusok, adattárak, forrásgyűjtemények

20. századi magyar zeneszerzők műveinek külföldi előadásai
Cédulakatalógus szerzői gyűjtemények, hagyatékok és irodalmi feldolgozások alapján: Farkas Ferenc, Kadosa Pál, Kodály Zoltán, Kósa György, Lajtha László, Petrovics Emil és további zeneszerzők előadásainak feldolgozása (1966-tól 1970-ig folytatott adatgyűjtés)[8]

Folyóirat-feldolgozások a kutatási témákhoz kapcsolódóan (1970–1973)[9]

- Köznevelés 1948–1978
- Színházi Élet 1920–1925

[6] „Áttekintés 15 év magyar zeneéletéről 1957–1972", *Literatúra* 5 (1978/1–2), 103–189.

[7] A kéziratok a 127-es szobában találhatók. Összességében mintegy 10–12 tanulmány készült a tárgykörben.

[8] A karton-katalógus a 126-os szobában, a bal oldali kétajtós szekrény felső polcán található Ujfalussy kézírásos címkéjével ellátva. A kutatásra vonatkozó megbízásról az 1. melléklet tájékoztat.

[9] Az *a* és *b* jelzetű katalógusok a 126-os szoba bal oldali zárt szekrényének felső polcán, a *c* jelzetű anyag a nevezett szekrény tetején lévő katalógus-sor alsó, 2. dobozában található.

– Pesti Műsor 1946–1948[10]
– Magyar Zene 1962–1972[11]

Budapesti hangversenyek

Koncerttörténeti adattár az 1900-tól 1968-ig rendezett fővárosi hangversenyekről (1969–től napjainkig tartó feldolgozás). Kartontár Ujfalussy József megbízása és Domokos Pál Péter gyűjtőmunkája alapján.

A fővárosi hangversenyek történeti katalógusa az intézet 20. századi zenetörténeti osztályának legátfogóbb, széleskörű információ-gyűjteménye, amelynek internetes adatbázissá alakítása még napjainkban is folytatódik. Az adattár a főváros 20. századi koncertéletéről a naponta megrendezett koncertek egykorú plakátanyaga alapján nyújt tájékoztatást. Az elhangzott zeneművek szerzőiről, a kompozíciók címéről, a bemutatókról, az előadóművészekről, továbbá a koncertek helyszínéről és a vonatkozó kritikákról alkotás-, műfaj- és interpretációtörténeti forrásul szolgál. A kéziratos katalógus jelentőségét az előző évtizedekben megjelent 20. századi magyar zenetörténeti publikációk széles köre igazolta.[12] Az adattár közel félévszázados gyarapításának tudományos szempontjai külön tanulmányt igényelnének. A jelen dolgozat ezzel szemben csak az adattár történetét, arányait, tartalmát, és a computeres adatbevitel két alkalmazott módozatát ismerteti.

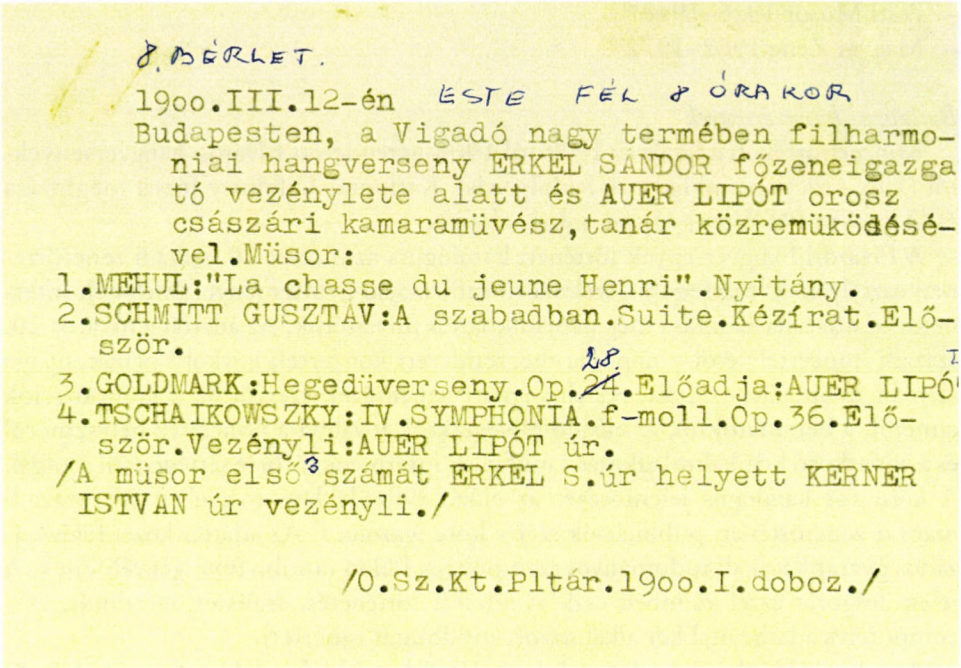
Az adattár létrehozásának gondolatát 1968-ban Ujfalussy József vetette fel. Az adatgyűjtés financiális keretét az intézet első éveinek szűkös költségvetési lehetőségei határozták meg.[13] A készülő kartontár elsődleges forrása kezdetben az Országos Széchényi Könyvtár Aprónyomtatvány Tárának nagy volumenű hangversenyplakát gyűjteménye volt, majd a 80-as évtized utolsó éveiben már az Országos Filharmónia Műsorfüzeteinek (az úgynevezett „kékfüzeteknek") a feldolgozása is megkezdődött. Az adatgyűjtés első periódusában (1969-től mintegy 1987-ig) készült kéziratos katalógus az 1900-tól az 1960-as évek végéig rendezett fővárosi hangversenyek adatait tartalmazza Domokos Pál Péter gyűjtése alapján. A feldolgozás második időszakában a gyűjtőmunka új munkatársak alkalmazásával folytatódott. A koncertek időköre ekkortól már nem bővült tovább, a plakátról származó információk viszont a korabeli napilapok, folyóiratok és különféle irodalmi források alapján teljesebbé váltak. Ettől kezdve a gyűjtemény gyarapításának tudományos szempontjairól, az újabb források kiválasztásáról és a kutató személyek megbízásáról negyven éven át a jelen szerző gondoskodott. Minthogy a plakáttár adatai

[10] Berlász megbízásából készült sajtókutatás, Pintér Mária gyűjtése.

[11] Fejes György egykori intézeti munkatárs bibliográfiája.

[12] Az adattár történeti feldolgozásának egyik legszembetűnőbb példájaként Tallián Tibor hangversenytörténeti kötete említhető: Tallián Tibor, *Magyarországi hangversenyélet 1945–1958.* Műhelytanulmányok a magyar zenetörténethez 12 (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1991).

[13] A zeneelméleti osztály működésének első évtizedében évente átlagosan 12.000 Ft. összeget fordíthatott külső munkatársi megbízásokra. Ezt a teljes összeget 1969-től Ujfalussy József a hangverseny-adattár gyarapításának finanszírozására használta fel Domokos Pál Péter gyűjtőmunkájának honoráriumaként.



8. BÉRLET.

1900.III.12-én ESTE FÉL 8 ÓRAKOR
Budapesten, a Vigadó nagy termében filharmoniai hangverseny ERKEL SÁNDOR főzeneigazgató vezénylete alatt és AUER LIPÓT orosz császári kamaramüvész,tanár közremüködésével.Müsor:

1.MEHUL:"La chasse du jeune Henri".Nyitány.
2.SCHMITT GUSZTÁV:A szabadban.Suite.Kézirat.Először.
3.GOLDMARK:Hegedüverseny.Op.~~24~~ 28.Előadja:AUER LIPÓ
4.TSCHAIKOWSZKY:IV.SYMPHONIA.f-moll.Op.36.Először.Vezényli:AUER LIPÓT úr.
/A müsor első[3] számát ERKEL S.úr helyett KERNER ISTVÁN úr vezényli./

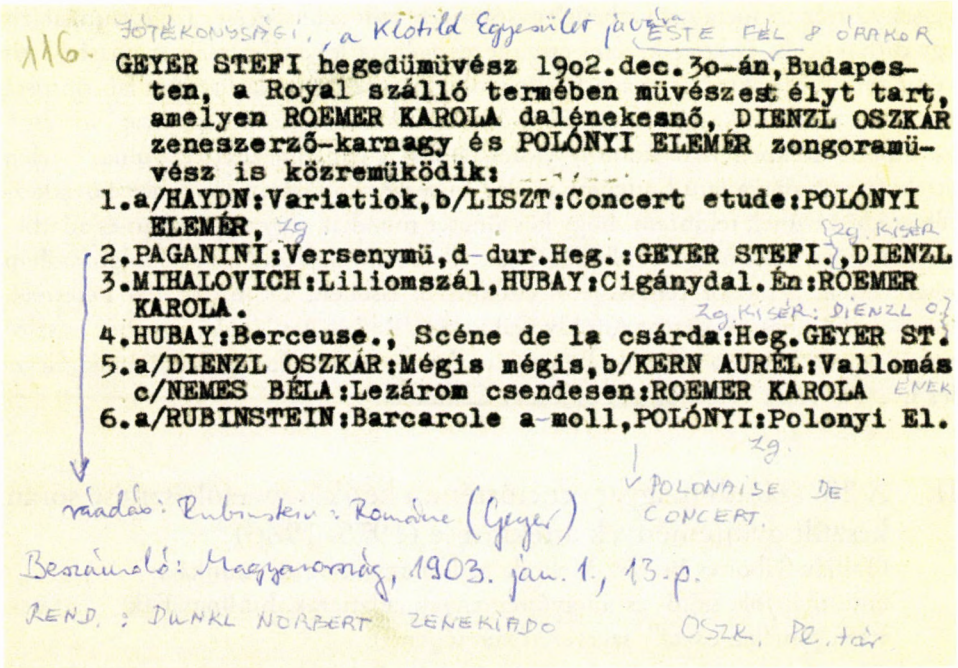
/O.Sz.Kt.Pltár.1900.I.doboz./

2.a melléklet. A koncerttörténeti adattár gépírásos adatlapja.

egy jövőben teljesülő eseményre vonatkoztak, a feldolgozás során számolni kellett az előzetes program megváltoztatásának lehetőségével is. Ebből adódóan a már rögzített plakáttári adatokat egyeztetni kellett a korabeli kritikák koncertre reflektáló híradásaival és további rendelkezésre álló kéziratos és nyomtatott forrásokkal (*2.a–b melléklet*).[14] A 90-es évek végén a teljes kéziratos katalógus tudományos revíziója is megvalósult, amely a nyomtatványtár új beszerzésű plakátanyaga alapján lényeges gyarapodást eredményezett.

Az adattár történetének 1994-től kezdődő, második periódusában – a már többezres nagyságrendű, 17 nagyméretű katalógusdobozt megtöltő kartonállomány további kronologikus gyarapítását megszakítva – az összegyűlt anyag számítógépes feldolgozása vált időszerűvé. Megjegyzendő, hogy ezekben az években kezdődött meg az intézet más osztály-gyűjteményeiben is a nagy terjedelmű, nehezen átte-

[14] A 2.a–b mellékletek a koncerttörténeti adattár két gépírásos adatlapját közlik, és bemutatják a plakáttári adatok alapján készült gépiratok utólagos, kézírással rávezetett, különféle forrásból származó kiegészítéseit. Megjegyzendő, hogy a 70-es évek közepétől – a 20. századi magyar zenetörténeti kézikönyv terveivel összefüggésben – a zenei élet napi eseménytörténetének rekonstruálása a tervezett alapkutatások első vonalába tartozott. E célból több napilap párhuzamos sajtókutatása valósult meg: egyrészt a *Népszava* Jemnitz-féle kritikagyűjteményének, másrészt egyéb sajtóorgánumok napról napra tájékoztató zenei hírközléseinek cédulakatalógusszerű feldolgozásának formájában.


116. JÓTÉKONYSÁGI, a Kisfiúd Egyesület javára ESTE FÉL 8 ÓRAKOR
GEYER STEFI hegedümüvész 1902.dec.30-án,Budapesten, a Royal szálló termében müvészest élyt tart, amelyen ROEMER KAROLA dalénekesnő, DIENZL OSZKÁR zeneszerző-karnagy és POLÓNYI ELEMÉR zongoramüvész is közremüködik:
1.a/HAYDN:Variatiok,b/LISZT:Concert etude:POLÓNYI ELEMÉR, Zg
2.PAGANINI:Versenymü,d-dur.Heg.:GEYER STEFI.,DIENZL Zg KISÉR
3.MIHALOVICH:Liliomszál,HUBAY:Cigánydal.Én:ROEMER KAROLA. Zg KISÉR: DIENZL O.
4.HUBAY:Berceuse., Scéne de la csárda:Heg.GEYER ST.
5.a/DIENZL OSZKÁR:Mégis mégis,b/KERN AUREL:Vallomás c/NEMES BÉLA:Lezárom csendesen:ROEMER KAROLA ÉNEK
6.a/RUBINSTEIN:Barcarole a-moll,POLÓNYI:Polonyi El. Zg
POLONAISE DE CONCERT.
vadás: Rubinstein: Romance (Geyer)
Beszámoló: Magyarország, 1903. jan. 1, 13.p.
REND.: DUNKL NORBERT ZENEKIADÓ OSZK, PR. tár

2.b melléklet. A koncerttörténeti adattár gépírásos adatlapja.

kinthető kéziratos katalógusok computeres feldolgozása. A feldolgozás mikéntjére a népzenei hangfelvételeknek, az úgynevezett „AP-lemezeknek" a beviteli rendszere szolgált példaként. A hangverseny-adattár számára is átmeneti megoldást ígért Csapó Károly intézeti munkatárs megbízása, aki az említett népzenei feldolgozás alapján kidolgozta a 35-40 ezernyi hangversenytörténeti adatlap beviteli és visszakeresési rendszerét, sőt a maga részéről még a gyakorlati betanításra is vállalkozott. Minthogy a 90-es évektől kezdődően a 20. századi kézikönyv előkészítő kutatásainak anyagi hátterét már az OTKA pályázati rendszer biztosította, e támogatás az adattár computeres feldolgozására is lehetőséget nyújtott: Csapó Károly és a zenetudományi szakos hallgatók néhány órás alkalmazását is beleértve. A folyamatos pályázati támogatások segítségével évente mintegy négy-öt zeneakadémiai hallgató alkalmazására nyílt lehetőség, és az adatbázis ütemes gyarapodásnak indult. Előre látható volt, hogy a megkezdett computeres rendszer nem bizonyulhat végleges megoldásnak, és egy újabb informatikai rendszer alkalmazása hamarosan elkerülhetetlenné vált.[15] Az új computeres szisztéma bevezetésével viszont a kéziratos hang-

[15] Az adatbevitel első időszaka 1994-től kezdődött, és az akkoriban használatos DOS rendszerben 2003-ig folytatódott. Ezt a Csapó Károly által kialakított adatbeviteli munkát 2003-tól Kemecsei Zsolt rendszergazda új programja váltotta fel.

versenytörténeti források verbális egységesítése vált szükségessé. Ez a munkafázis egy differenciált és következetes értelmezés igényét követelte meg az adatbevitelt végző munkatársaktól, és az adatbeviteli folyamatot egy végeláthatatlan labirintussá változtatta. A munka befejezése évről-évre halasztódott, holott az anyagi források az utóbbi években már komoly előrehaladást eredményezhettek volna.[16] Jelen áttekintésem óhatatlanul átlépett az első húszéves korszakon, és ennek következtében időszerűnek tekintem, hogy köszönetet mondjak a gyarapításban és adatbevitelben részt vállaló egykori kollégáknak, akik 2007-ig az adattár feldolgozásában részt vettek: a névsor teljességétől eltekintve, elsőként Domokos Pál Péternek, majd az ifjú kutatók között Alföldy Gábornak, Retkes Attilának, Gombos Lászlónak, Szacsvai Kim Katalinnak, Presztolánszky Ágnesnek, Tamás Katalinnak, Geszler Évának, Kusz Veronikának és Kádár Csillának.

II. A 20. századi magyar zenetörténeti kézikönyv előkészítése során készült gyűjtemények áttekintése (1975–1986)

(Tallián Tibor és Berlász Melinda tudományszervezői munkája: tanulmányok, sajtó- és iratgyűjtemények, adattárak, bibliográfiák a zeneelméleti osztály szervezeti keretében[17])

A 70-es évek első periódusában a Magyar Tudományos Akadémia a humán tudományágakat egy-egy többkötetes összefoglaló kötetsorozat elkészítésével bízta meg. A társtudományokkal együtt a terv a zenetörténet kutatást is közvetlenül érintette. Intézetünk vezetősége – több megvitatott terv után – egy ötkötetes magyar zenetörténeti összefoglalásról, a *Magyarország zenetörténete* című kiadványsorozat megvalósításáról döntött. A nagy jelentőségű tudományos program az akkoriban már bő egy évtizede működő fiatal kutatóintézet számára a feladatok és a rendelkezésre álló személyi feltételek vonatkozásában alapvető változást jelentett. Az alábbiakban csupán a könyvsorozat záró kötetének előkészületi periódusára térünk ki, akkortól kezdődően, amikor a feladatra Ujfalussy József szerkesztő, illetve osztályának munkatársai az intézet vezetőségétől megbízást kaptak.[18] A kötetmunkák előkészítésének érdekében a 70-es évek közepén az Ujfalussy-osztály személyi állományában lényeges változás történt azáltal, hogy a Bartók Archívum szervezeti kötelékéből a

[16] Kétségtelen előrelépést eredményezett az adatok egységesítését végző Rákai Zsuzsanna vonatkozó munkája, és a későbbiekben bekapcsolódó „Lendület" csoport munkatársainak folyamatos teljesítménye.

[17] Berlász és Tallián személyes tudományos munkáját – életmű- és intézménytörténeti kutatásaikat – összefoglalásunk csak abban az esetben említi meg, ha azok az osztálygyűjtemény kialakításával kapcsolatosak voltak. Egyébként az időszakban készült személyes publikációik, kutatási törekvéseik és eredményeik számbavételét a jelen írás nem tekinti feladatának.

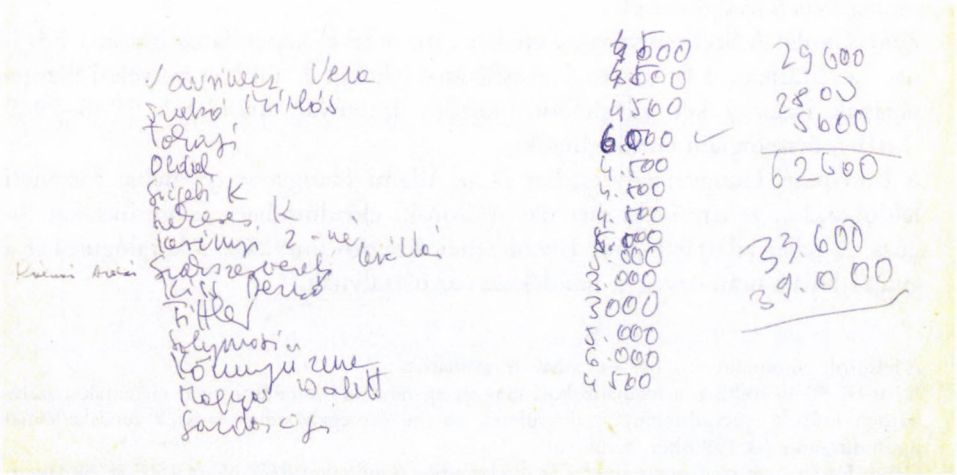
[18] Megjegyzendő, hogy 1977-től Grabócz Márta zenetörténész csatlakozásával az Ujfalussy-osztály személyi állománya ismét gyarapodott. Munkaköre elsődlegesen a zeneelméleti diszciplínához tartozott, bár rövidebb ideig a hangversenytörténeti adattár értékelésével is foglalkozott.

vezetőség Tallián Tibort a zeneelméleti osztályhoz rendelte. Tallián feladatköréhez a 20. századi magyar zenetörténeti kutatások koncepciójának kialakítása és az előmunkálatok megszervezése tartozott. A döntés nyomán a zeneelméleti osztály keretében megkezdődött a 20. századi alapkutatásokat szolgáló gyűjtemények tervszerű létrehozása Tallián Tibor és Berlász Melinda közös terve alapján. A különböző műfajú gyűjtemények, adattárak létesítése a század egészére kiterjedő, átfogó és egyúttal beható ismeretek feltárására irányult: a század zenei életének, zeneirodalmának, alkotástörténetének, műfajvizsgálatának alapkutatását jelentette a sajtóközlemények, az intézményi adattárak, a szerzői gyűjtemények, levéltári források és a publikációk feldolgozása alapján.

A „kötetelőkészítő" forráskutatásokat a különböző műfajú gyűjteményegységek alapján, intézményi forrásaik szerint, tematikus csoportokban tekintjük át. Számos ekkoriban megkezdett kutatásról a jelen periódus tárgyalásakor (1975–1986) adunk számot, még abban az esetben is, ha a munkafolyamat a vizsgált időszakon túlmenően, még a további években, évtizedekben is folytatódott.

A) Tanulmánygyűjtemény a 20. századi kézikönyv előkészületi periódusában
(megbízott külső munkatársak írásműveinek áttekintése)

Az érintett évtizedben, amikor tudományos pályázati rendszerek még nem álltak rendelkezésre a humán kutatások támogatására, a külső munkatársi alkalmazásokat kizárólag az intézet megtakarított összegeiből fedezhették a témavezetők. E keret évenként változó, néhány tízezer forintot felölelő összeget jelentett, bár olykor a kézikönyv-tervre tekintettel, a gazdasági vezető néhány intézeten kívüli zenetörténész, illetve zenetudományi hallgató megbízására további összegeket biztosított (*3. melléklet*).



3. melléklet. A külső megbízottak és honoráriumuk listája a 80-as évekből (Tallián Tibor feljegyzése).

Mint a következő áttekintés tanúsítja, témavezetőként az a tematikus megfontolás látszott célszerűnek, hogy a különféle szakintézményeknél – a Rádióban, a Hanglemezkiadónál, a Zeneműkiadónál, illetve a Zeneakadémia Könyvtárában stb. – alkalmazott, a tárgykörben kivételes tájékozottsággal rendelkező kutatókat összefoglaló intézménytörténeti tanulmányok elkészítésére ösztönözzük. Évtizedek távlata tanúsítja, hogy a 80-as években készült – máig kéziratban maradt – számos tanulmány közel fél évszázad múltán is hiteles, forrásértékű tudományos teljesítményt képvisel, publikálásuk ma is reális igényként merülhet fel. Megjegyzendő továbbá, hogy az egyidejűleg készült kutatói jelentések, adattárak és a különböző műfajú feldolgozások ugyancsak releváns forrásértéket képviselnek. A jelzett évtizedben mintegy 50 „kötetelőkészítő" tanulmánnyal gyarapodott a gyűjtemény, ezek sorából beszámolónk csak néhány, figyelemreméltó alapkutatás említésére szorítkozik. (A válogatott kéziratgyűjtemény bemutatásánál az említett kéziratok későbbi publikálásáról nem adunk tájékoztatást.)[19]

20. századi magyar egyházzene-történeti tanulmányok, adattárak[20]

- Diós István: A magyar katolikus egyház zenei rendeleteiből 1890–1950.
- Szigeti Kilián: A magyar katolikus egyházi zene története a 20. században.
- Tardy László: A XX. századi magyar egyházi zene rövid áttekintése.

Kórustörténeti feldolgozások

- Tokaji András: Kórustörténet – interjúk.
- Tokaji András: A kórusok művészeti nyilvánosságának szerkezet-változása a polgárosodástól napjainkig.
- Veöreös Enikő: A magyar kórusirodalom a XX. század első negyedében 1900–1925.

Zenekartörténeti feldolgozások

- Zeke Gyula: A Székesfővárosi Zenekar történetével kapcsolatos iratok a Fővárosi Levéltárban. A Budapest Székesfőváros Iskolán kívüli Népművelési Bizottságának iratai a két világháború között. Iratanyag másolatok 1940–1949 (I–III.), összefoglaló tanulmányok.
- A Budapesti Hangversenyzenekar és az Állami Hangversenyzenekar történeti feldolgozása, zeneművek, szerzők, műsorok, előadóművészek szerinti katalógusa. A teljes adattár Gábor István zenei újságíró munkája, a katalógusokat a gyűjtő halála után özvegye ajándékozta az osztálynak.[21]

[19] A felsorolt tanulmányok a 127-es szobában találhatók.

[20] A 70-es, 80-as években a legújabb kori magyar egyházzenei kutatások nem tartoztak a széles körben művelt zenetudományi szakterületek körébe (az egyházzenei tanszék zeneakadémiai újraindítására csak 1990-ben került sor).

[21] Gábor István a két zenekar történetét önálló kötetben publikálta: *BHZ-től az AHZ-ig* (Budapest: Zeneműkiadó, 1983). Az ajándékozott, 7 katalógus-dobozt megtöltő cédula-anyag a 126-os szobában, az ajtó fölötti „fa-katalógusban" található.

– Vikár Sándor: Szabolcsi Szimfonikusok. A Nyíregyházi Szimfonikus Zenekar története 1950–1975.

Rádiótörténeti kutatások, adattárak
– Simon Nóra: Az Országos Levéltár, a Magyar Rádió és Telefonhírmondó Rt iratai és forrásai (I–III).
– Salamon István és Simon Nóra feldolgozása: A Telefonhírmondó és a Magyar Rádió válogatott műsorlapjainak másolati anyaga 1925–1970.
– Bieliczky Éva: Új magyar zene a Rádióban 1950-től 2000-ig. Szerzők szerinti adattárral kiegészítve.

Hanglemeztörténeti tanulmányok
– Oldal Gábor: Magyar hanglemeztörténet.
– Veöreös Enikő: A magyar hanglemezgyártás története 1950-ig. Folyóiratok, aprónyomtatványok, levéltári adatok és Kovács József magángyűjtő kéziratos katalógusa alapján.[22]
– Dinnyés Ilona: A magyar hanglemezkiadás történetéhez: a kiadványok számok szerinti listája 1956–1978. Melléklet a szerző által készített katalógushoz.

Műfajtörténeti művek
– Bán Zoltán: A magyar operett története 1945–1960.
– Alpár Ágnes: A huszadik századi magyar kabaré zenéjéhez.
– Lőrincz Andrea: A magyar filmzenéről.
– Tokaji András: A politikai közhasználatú zene, a tömegdal története Magyarországon 1945–1956.
– Gelencsér Ágnes: Balettművészet az Operaházban 1884–1919.
– Lévai Júlia: Két mágia: bürokrácia és tánczene a felszabadulás után.

Zenepedagógiai intézmények történeti feldolgozása
– A vidéki zeneiskolák történetének feldolgozását ösztönző intézeti pályázatfelhívás eredményképpen mintegy 10-12 vidéki városi zeneiskola múltjáról készültek dolgozatok. A pályázat célkitűzéseit és eredményeit 1980-ban Ujfalussy József értékelése összegezte (*4. melléklet*). A kéziratos tanulmányok nagyobb részét az intézeti könyvtár őrzi, néhány munka viszont: a mohácsi, zalaegerszegi, nagykanizsai és a várpalotai feldolgozások a 20. századi gyűjteményben találhatók.
– Retkes Csabáné: A Nemzeti Zenede története 1900–1956. (Évkönyvek, tanárok és tanszakok feldolgozása).

[22] További kutatásainak eredményeként a szerző a 90-es években további hanglemeztörténeti fejezeteket készített az intézet megbízásából. E később készült kéziratokkal gyűjteménytörténeti tanulmányunk következő, második részében (1987–2007) foglalkozunk.

A Zeneiskola-történeti pályázat eredményéről

A Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézete 1979 őszén a Parlandó című folyóiratban pályázatot hirdetett vidéki zeneiskolák történetének megirására. A pályázat három célt tartott szem előtt: egyrészt elő kivánta mozditani a helyi zeneélet feldolgozását a helytörténeti mozgalomban. Másrészt tájékoztatást, illetőleg tájékozódásunk kiegészitését vártuk a pályázattól, zeneiskolai oktatásunk jelenlegi helyzetéről. Végül és nem utolsó sorban adalékokat reméltünk a Zenetudományi Intézet szerkesztésében készülő Magyar Zenetörténet XIX. és XX. századi kötetéhez. Ez a hármas cél alkalmasnak mutatkozott arra, hogy a Kulturális Minisztérium érintett szakágazata is érdeklődéssel forduljon vállalkozásunk felé.

A pályázat eredményes volt: tizenegy pályamü érkezett felhivásunkra. Köztük találtunk nagy zenei multra visszatekintő városok zeneiskoláiról történeti értékü összefoglalásokat; olyanokat, amelyek az egyes városok müvelődéspolitikai multjába is bevilágitanak. Érkeztek továbbá szép számmal olyan tanulmányok, amelyek a felszabadulás utáni iskolaszervezési időszak eredményeit és gondjait tükrözik.

A beérkezett pályamüveket a Zenetudományi Intézet munkatársai a Kulturális Minisztérium illetékes munkatársaival együttesen birálták el, és tartalmuk, időkörük és módszereik különböző foku gazdagsága szerint jutalmazták szerzőiket. A jutalmazásra szánt költségkeretet a Magyar Tudományos Akadémia és a Kulturális Minisztérium biztositotta.

A birálók ugy látják, hogy valamennyi pályamunkának vannak közlésre alkalmas részletei. Folyamatos publikálásukra folyóiratunk vállalkozik.

A beküldött pályamüvek szerzői a következő jutalomban részesültek:

Nigőné Papp Anna: a szombathelyi zeneiskola története	6.000.-R
Szücs József: a kaposvári zeneiskola története	5.000.-R
Dr. Kovács Lászlőné: a nagykanizsai zeneiskola története	5.000.-R
Molnár Dezső: a celldömölki zeneiskola története	4.000.-R
Fekete Sándor: a kiskunhalasi zeneiskola története	4.000.-R
Serhők Sulyok Gizella: a barcsi zeneiskola története	4.000.-R
Szabó Sándor: az abonyi zeneiskola története	4.000.-R
Vikár Sándor: a nyiregyházai zeneiskola története	2.000.-R
Erdélyi Sándor: Vác és Dunakeszi zeneiskolájának, valamint a Musica Humana története	6.000.-R

Budapest, 198o. junius.

Ujfalussy József
a Zenetudományi Intézet igazgatója

4. melléklet. A Zeneiskola-történeti pályázat eredményeinek összegzése.

– Fittler Katalin: A magyarországi szolfézs, zeneelmélet tantárgyak oktatásának története a 20. század első harmadában.
– Szende Ottó: A magyar hegedűoktatás története.

Első kezdemények a magyar zeneszerzői életművek feldolgozására
– Frigyesi Judit: Jemnitz Sándor.
– Laki Péter: Kósa György (1897–1984).

Esztétika-történeti összefoglalások korábbi megrendelések alapján[23]
– Zoltai Dénes: A zeneesztétika történetének alapjai – kézirat.
– Balassa Péter: Adalékok a magyar zenetudomány 15 éves fejlődéséhez.[24]

Kisebb zeneműkiadás-történeti kezdeményezések
– Gyimes Ferenc és Vavrinecz Veronika töredékes kéziratai. (Gyimes Ferenc nagyszabású zeneműkiadás-története a következő kutatási időszakhoz tartozik.)

B) Sajtókutatások: napilapok és folyóiratok zenei tárgyú hírei, cikkei alapján készült katalógusok

A 20. századi zenetörténeti események kronologikus, napi szinten követhető áttekintését célzó gyűjtemények: napilapok zenei cikkei és hírei. (A feldolgozandó sajtóforrások kiválasztásánál a könyvtári hozzáférhetőség gyakorlati szempontjai mellett az adott napilapoknál publikáló szerzők szakmai értékrendje is érvényesült.)

Napilapokban megjelent zenei cikkek, témák 1900–1964 között:
– **1900–1916:** a *Budapesti Hírlap*, a *Magyarország* és a *Vasárnapi Újság* napi közleményeinek kartonszerű jegyzetanyaga (mintegy 1100 karton).[25]
– **1909–1941:** a *Nyugat* című folyóirat zenei írásainak másolatai (Breuer János gyűjtése).[26]
– **1919 szeptember–1939 október:** a *Pesti Napló* zenei tárgyú cikkei (mintegy 3800 karton, 3 és fél katalógus-dobozban).[27]

[23] Az említett művek a korábbiakban már tárgyalt, Ujfalussy megbízására készült tanulmányok köréhez tartoznak (lásd írásunk I/B alfejezetét).
[24] Megjelent a *Literatúra* című folyóirat 1978. évi 1–2. számában, mint az „Áttekintés a 15 éves magyar zeneművészet 1957–1972" összefoglaló tanulmány egyik fejezete.
[25] A nyolcvanas években induló gyűjtőmunka Berlász Melinda megbízásából mintegy 2000-ig folyamatos volt: a munkatársak közül Kiss Gábor, Sziklavári Károly, Mikusi Balázs és Várkonyi Tamás nevét említjük. A gyűjtemény a 126-os szobában, a bal oldali szekrényben található.
[26] Breuer János ajándékaként a 127-es szoba gyűjteményében, dossziékban tárolt másolatok. Az anyag 2012-ben került a „Lendület" munkacsoport gyűjteményébe.
[27] A feldolgozást 1986-ig Tallián Tibor, azt követően Berlász Melinda irányította. A gyűjtőmunkát Horti Dávidné és Gábor István végezte (126-os szoba, bal oldali szekrény).

- **1922–1949:** *Népszava* és a *Világosság* című napilapok zenei szempontú feldolgozása, tekintettel Jemnitz Sándor szerzői, kritikusi tevékenységére (mintegy 3000 karton, 3 dobozban).[28]

  Gyűjteménytörténeti szempontból említést érdemel, hogy a Jemnitz Sándor 1922-től 1949-ig készült kritikáit tartalmazó, egykor személyes tulajdonát képező négy vaskos kötetét örököse a Zenetudományi Intézet 20. századi osztályának ajándékozta a szerző halála után. Ez a rendkívül gazdag kritikagyűjtemény ma a „Lendület" munkacsoport anyagában található restaurált formában, korszerű tárolási körülmények között.
- **1939. november–1943. május 28.:** a *Magyar Nemzet* zenei tárgyú írásainak feldolgozása a háborús években fokozatosan megszűnő napilapok és folyóiratok után a zenei eseménytörténet folytonosságát biztosította (1030 karton 1 dobozban).[29]
- **1945–1954, illetve 1955–1964:** a *Szabad Nép* és a *Népszabadság* zenei cikkei, hírei – katalógusszerű feldolgozás.[30]

Zenei folyóiratokban és a fővárosi és vidéki sajtó egyéb fórumai megjelent zenei tárgyú írások feldolgozása 1941 és 1970 között, továbbá az Országos Filharmónia Műsorfüzete (1962–1968) hangversenytörténeti adatainak kigyűjtése:

- **1941–1948:** *Éneklő ifjúság* (a folyóirat teljes körű feldolgozása),[31]
- **1949-es évf.:** *Éneklő Nép* (a 2. évf. teljes körű feldolgozása),[32]
- **1950–1956:** *Színház és Mozi* zenei tárgyú cikkeinek teljes körű feldolgozása,[33]
- **1945–1978:** Zenei rendeletek katalógusa az 1945 után megjelent Közlönyök alapján,[34]
- **1945–1961:** a *Szabad Győr,* a *Győri Újság,* a Győr Megyei Hírlap, a *Győr-Sopron Megyei Hírlap* és a *Kisalföld* zenei tárgyú írásainak feldolgozása,[35]
- **1958–1970:** az *Országos Filharmónia Műsorfüzete* – hangverseny-történeti feldolgozás.[36]

[28] Tallián és Berlász által irányított kutatás: Kiss Henriett, Baráth Edina, Dalos Anna, Várkonyi Tamás és további munkatársak jegyzetei alapján, 2002-ig folyamatos gyűjtés (126-os szoba, bal oldali szekrény).

[29] A Berlász irányításával készült feldolgozást Horti Dávidné, Dobos Károly és Gábor István végezte 1993-tól 1997-ig (126-os szoba, bal oldali szekrény).

[30] Mintegy 1000, illetve 2030 karton: 1+2 dobozban, a II. világháborút követő két évtized feldolgozása, Tallián megbízása alapján (127-es szoba).

[31] Mintegy 500 karton, a 126-os szoba „fa-katalógusa" jobb oldali felső sora, Berlász megbízása.

[32] Mintegy 100 karton, a 126-os szoba „fa-katalógusa" jobb oldali felső sora, Berlász megbízása.

[33] Mintegy 300 karton, a 126-os szoba „fa-katalógusa" jobb oldali felső sora, Berlász megbízása.

[34] Dobszay Ágnes kutatása a *Magyar Közlöny, Népművelési Közlöny* és a *Közművelődésügyi Közlöny* alapján, mintegy 1000 karton, Berlász megbízása.

[35] Mintegy 500 karton, a 126-os szoba bal oldali felső „fa-katalógusa," Tallián megbízása.

[36] Domokos Pál Péter gyűjtőmunkája a Budapesti hangverseny-katalógus kiegészítéseként.

Intézménytörténeti gyűjteményegységek: a zeneműkiadás és a hanglemezkiadás és a rádiós tevékenység történetéről, listák, katalógusok, dokumentumok:

- **1951–1978:** Zeneműkiadás-történeti katalógus: a Zeneműkiadónál, illetve az Editio Musicánál megjelent 20. századi magyar komponisták zeneművei, zeneszerzők szerinti áttekintésben.[37]
- **1956–1978:** A Magyar Hanglemezkiadó Vállalat kiadványai: az LPX és az SLPX jelzetű hanglemezek kiadói szám szerinti feldolgozása. A hanglemeztörténeti feldolgozáshoz egy írásbeli lista is csatlakozott, lásd ismertetésünk II. fejezetében a hanglemeztörténeti tanulmányokat az 463. oldalon (Dinnyés Ilona összeállítása 1978-ból).[38]
- **1910–1978:** Új magyar zeneművek katalógusa a kompozíciók keletkezési időrendjében: folyóirati és egyéb források.[39]

Levéltári kutatások (Országos Levéltár, Budapest Főváros Levéltára, Új Magyar Központi Levéltár, Párttörténeti Intézet, Szakszervezetek Országos Levéltára, Népművelési és az Oktatási Minisztérium Irattára):

- **1940–1948:** A Budapest Főváros Levéltárában a Székesfővárosi Zenekar teljes iratanyagának feldolgozása.[40]
- **1945–1956:** Zenei tárgyú iratok kutatása az Új Magyar Központi Levéltárban: az iratok feldolgozása és közreadása (Berlász Melinda és Tallián Tibor forráskutatásai 1977–1984). A gyűjtött iratanyag az osztály-gyűjteményben kétféle feldolgozásban őrződött meg:
  a) levéltári iratmásolatok tematikus csoportokban: 1945–1956,[41]
  b) és az iratok katalógusszerű, tematikus szempontú feldolgozásában.[42]

  A II. világháború utáni magyar zeneélet 1945-től 1956-ig terjedő időszakának „tárgyilagos rekonstrukcióját" eredményezte a korabeli levéltári forrásanyag kutatása és közreadása. A 70-es évek végén Berlász az 1945-től 1948-ig tartó demokratikus időszak levéltári, zenei vonatkozású anyagának feltárását kezdeményezte, amelyhez Tallián Tibor az 1949-től 1956-ig tartó periódus vizsgálatával csatlakozott. Kettőjük forráskutatásának egyesített anyagát a *Műhelytanulmányok a magyar zene történetéhez* című intézeti kiadványsorozat 6., 7., és 8. kötetében adták közre.[43]

[37] Mintegy 1500 karton egyetlen dobozban, a 126-os szoba „fa-katalógusa," jobb oldali alsó sor.
[38] Mintegy 1500 karton 1 dobozban, 126-os szoba „fa-katalógusa," jobb oldali felső sor.
[39] Nem teljes körű feldolgozás, mintegy 1500 karton egyetlen dobozban, 126-os szoba „fa-katalógusa", jobb oldali alsó sor.
[40] Zeke Gyula történész kutatása és összefoglaló tanulmánya, 127-es szoba.
[41] Több polcot betöltő fénymásolatok irattartókban, a 127. szobai szekrény felső polcain.
[42] 1 dobozban, a 127-es szoba anyagában, Baráth Edina katalogizálása.
[43] Berlász Melinda–Tallián Tibor, *Iratok a magyar zeneoktatás történetéhez 1945–1956.* Műhelytanulmányok a magyar zenetörténethez 6 (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1985), *Iratok a magyar zeneélet történetéhez 1945–1956,* I–II. Műhelytanulmányok a magyar zenetörténethez 7, 8 (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1986).

- **1953–1955:** A Népművelési és Oktatási Minisztérium kollégiumi üléseinek zenei vonatkozású iratai,[44]
- **az 1950–1960-as évek** zenei iratai a Párttörténeti Intézet Archívumában,[45]
- **1949–1956:** a Magyar Zeneművészek Szövetsége iratanyaga az Országos Levéltárban (MDP, MSZP).[46]
- **1949–1953:** a Szakszervezetek Országos Levéltára zenei iratai.[47]

Bibliográfiák, listák: zenei írások, az 1945 utáni zenetudomány bibliográfiája:

- **1945–1981:** Zenei írások, cikkek a magyar sajtóban – zenei bibliográfia időrendben.[48]
- **1961–1971:** A magyar és külföldi zenei, zenetörténeti tárgyú írások katalógusa.

  Már az intézet első éveiben, Szabolcsi Bence javaslatára kezdte meg Fejes György[49] intézeti ösztöndíjas kutató a bibliográfiai gyűjtőmunkát. A cikkgyűjtemény különféle magyar és külföldi zenei és irodalmi sajtóforrásokon alapul.
- Vidéki városok zeneéletének bibliográfiája (Összeállította: Pogány György, 1985).[50]

Összefoglalás

Az 1976-tól 1986-ig terjedő évtizedben a 20. századi magyar zenetörténeti gyűjtemények az előkészületben lévő zenetörténeti kézikönyv, a *Magyarország zenetörténete* V. kötete előkészítő alapkutatásainak tárgyszerű lenyomatát adják: egy több síkon, különféle intenzitással elindított, komplex igényű vizsgálati folyamat törekvéseit tükrözik. A munkálatok elsődleges célja a teljes korszak több szempontú – intézményeket, zeneirodalmat, alkotásokat, műfajokat, előadóművészetet, koncertéletet, oktatást, tudománytörténetet és számos további diszciplínát érintő – zenetörténeti feltérképezése volt. A kutatás kronológiai határa elsődleges megközelítésben 1900-tól 1956-ig terjedt, alkalmanként viszont a kutatás történeti időhatárához igazodott. Gyűjteménytörténeti áttekintésünk a kutatómunka egyik elsődleges szándékára is rámutatott: a zenei eseménytörténet kronologikus

[44] A regesztákat Kiss Dezső, a NM levéltárvezetője készítette 1984-ben Berlász megbízására, 127-es szoba.

[45] Maróthy János kutatása a 90-es évek közepén.

[46] Másolatok a 127-es szobában, több irattartóban.

[47] Kálmán András levéltáros munkája.

[48] 5 katalógus-doboznyi anyag a 126-os szobában, bal oldali szekrények feletti katalógussor. Több forráskutató munkájának eredménye. Maróthy és Ujfalussy megbízása alapján.

[49] Fejes György zenetörténész (1937–1972) Maróthy János első intézeti munkatársa, Reinitz Béla életművének kutatója volt, a 70-es évektől Ujfalussy osztályához csatlakozott. Mintegy 800 karton 1 dobozban, 126-os szoba „fa-katalógusa," a jobb oldali felső sor végén.

[50] A 126-os szoba kézirattárában elhelyezett munka.

rekonstruálására, amely az évtizedek, évek, napról napra követhető történeti változásaiban kellő információt ígért. Az eseménytörténeti feltérképezés során a II. világháború előtti és az azt követő időszak feldolgozásánál két forráskutatási lehetőség bizonyult célravezetőnek. A századelőtől a II. világháborúig terjedő korszak zeneélet-történetéhez elsődlegesen a korabeli napilapok zenei hírei, cikkei (természetesen a zenei folyóiratok információival és egyéb forrásokkal kiegészítve) biztosították az alapvető tájékozódás feltételeit, a II. világháborút követő periódusban viszont az 1945-től hozzáférhető levéltári iratanyag nyújtott tárgyilagos, megalapozott forrásanyagot.

A sajtó- és levéltári kutatásokkal párhuzamosan a zeneélet intézményes bázisainak (rádió, hanglemezgyártás, zeneműkiadás) önálló ágazatokra irányuló forrásvizsgálata is megtörtént. A különféle szempontú katalógusok időrendi láncolatában kiemelt hangsúllyal érvényesültek az előadóművészet- és a hangversenytörténeti kutatások eredményei. Az évtizeden át szisztematikusan felépített plakáttári-levéltári-sajtótörténeti gyűjtemények és a legújabb tematikus szaktanulmányok[51] a következő évtizedekben kibontakozó életmű-, műfaj- és zeneélettörténeti irodalom primer forrásául szolgáltak. Nélkülük aligha születhetett volna meg az 1945 utáni magyar hangversenyélet történetét feldolgozó, összefoglaló munka[52] és további, számos műfaj- és kompozíciótörténeti monográfia.[53]

A belső és külső munkatársak szellemi erőit mozgósító alapkutatások és a tervszerűen kialakított, unikális gyűjtemények közös szellemi „hozamát" a belső munkatársak – írásunkban nem részletezett – publikációs eredményei,[54] és a tervezett kézikönyv tudományos koncepciójának kidolgozása együttesen képviselte: 1986 őszén Tallián Tibor elkészítette és vitára bocsátotta a *Magyarország zenetörténete* V. kötetének részletes, tudományos tervét (*5. melléklet*).

Tallián kötetterve a tíz éves, előkészítő periódus egyéni és közös forráskutatásainak és publikációinak szintézisére épült, egyszersmind a következő évtizedekben

[51] A jelen munka az összefoglaló áttekintés igényével tájékoztat a különböző műfajú és rendeltetésű gyűjteményekről, és nem tekinti feladatának a nagy volumenű tár egységeinek listaszerű bemutatását. A jövő kutatóinak tájékoztatása szempontjából viszont fontos megemlíteni, hogy a *„Lendület"* munkacsoport, amely a 20. és 21. századi magyar zenetörténeti kutatás és a korábbi alapítású, 20. századi osztály gyűjteményének „örököse", részletes listával rendelkezik az általa őrzött – a jelen dolgozat szerint a 127-es szobában elhelyezett – gyűjteményegységekről: könyvekről, tanulmányokról, levéltári iratcsoportokról, sajtógyűjteményekről és egyéb kutatási forrásokról. Ez a részletes dokumentáció további, beható tájékoztatást nyújt a tárgykör iránt érdeklődők számára.

[52] Tallián Tibor hangversenytörténeti kötetének adatait lásd a 12. lábjegyzetben.

[53] Az 1998-tól megjelenő zeneszerzői életmű-feldolgozások számára elengedhetetlen forrásul szolgálnak az áttekintett gyűjteményegységek, különösképpen a Hangversenytörténeti adattár. Vö. *Magyar zeneszerzők/Hungarian Composers* 1–38. kötet, szerk. Berlász Melinda (Budapest: Mágus kiadó, BMC-kiadó, 1998–2015).

[54] Mint említettük, a jelen munka az osztály munkatársainak egyéni publikációs eredményeit nem tekinti tárgyának, csupán a gyűjteményekhez kapcsolódó, azok eredményeit közvetlenül feldolgozó kiadványokról tesz említést.

III.

1945 - 1985

1. Bevezetés
1.1. Megkülönböztető vonások a korszak arculatán
1.1.1. Monolit politikai rendszer kialakulása és jelenléte
1.1.2. Lényegi változások a gazdasági-társadalmi szerkezetben
1.1.3. Minőségileg uj szakasz a tömegkommunikációs világrendben
1.1.4. A használati zenei müfajok tömegkommunikáció-dependens átalakulása
1.1.5. A komolyzenei fogyasztás relativ stagnálása, az egyidejü komolyzenei termés fogyasztásának relativ csökkenese fokozódó presztizsvesztesége a nem-folklortipusu zenefogyasztás összességéhez képest
1.2. Periodizáció kérdése, korszakolási kisérlet
2. Ideológia-, politika-, társadalom- és gazdaságtörténeti egységek és zenei reflexiójuk
2.1. Demokratikus kisérlet és a monolit politikai rendszer kialakulása (1945-1948/50)
2.1.1. Gazdasági és politikai tényezők hatása a zenekultura szerkezetére és finanszirozására
2.1.1.1. Infláció és stabilizáció következményei (pl. az 1945-ös "könnyelmü gründolás" hulláma)
2.1.1.2. Közép- és felső rétegek gazdasági összeroppanása majd politikai defenzivája, magántőke szisztematikus kikapcsolása
2.1.1.3. Pártszervezetek és klienturájuk (pl. szakszervezetek) mint a zenekultura meghatározó tenyezői
2.1.1.4. A koalicios állam a zenekulturáért
2.1.1.5. Zenekultura szerveződése, mint a politikai rendszer tükre: intézmények, szövetségek, zenei szakszervezetek, tanácsok, spontán csoportosulások és müködésük
2.1.1.6. Demokratikus ideológiák es politikai mozgalmak hatása: "uj közönség", nepdal- és tömegdalmozgalom stb.
2.1.1.7. Kommunista offenziva 1947-48-ban, viszonya a magyar népi ideológiához
2.1.1.8. A demokratikus korszak strukturája mint potenciális "egeszseges" zenekultura modellje

5. melléklet. Tallián Tibor kéziratos terve a *Magyarország Zenetörténete* 20. századi kötetéhez: az 1945 utáni időszakra vonatkozó tematika első oldala.



6. melléklet. Az 1984-ben készült fényképen a 20. századi kutatások néhány belső- és külső munkatársa is látható.

folytatódó kötetmunkák programját is megalapozta. Mindazonáltal megfogalmazásának éve mind személyi, mind tudományos tekintetben olyan fordulópontot jelentett, amely a kötet sorsát, gyakorlati megvalósítását illetően kedvezőtlenül hatott. Tallián Tibor 1987-től átmenetileg külföldre távozott, és visszatérését követően néhány évig csak külső munkatársként maradt kapcsolatban az intézettel. Távollétének éveiben tanulmányokkal járult hozzá a kötetterv zenei intézmény- és műfajtörténeti kidolgozásához: elkészítette a 20. század operatörténeti fejezeteit. Mindezzel párhuzamosan ugyanakkor a 20. századi kötet előkészítésében betöltött vezető szerepe előbb néhány évre, majd a későbbiekben – más körülmények okán – véglegesen megszűnt. A 20. századi kötet újabb kutatás- és gyűjteménytörténeti periódusában (1987-től 2007-ig) Tallián vezetői feladatkört töltött be az intézetben, 1995-től igazgatóhelyettesi, 1998-tól igazgatói minőségben.[56] Új munkakörének és megváltozott kutatói programjának következtében 20. századi kötetszerzői

[55] A jobboldalt ülők sorában fentről lefelé haladva Baráth Edina, mellette Pogány György és Szepesi Zsuzsanna könyvtárosok, majd a jelen írás szerzője és Grabócz Márta látható. Középen Sági Katalin, mögötte Pécsi Dániel, majd a baloldali sorban Harsányi Mancika könyvtáros és a Gazdasági Osztály munkatársai következnek.

[56] Bővebben lásd Tallián Tibor intézettörténeti összefoglalását: *A Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézete* (Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 2000).

és szervezői munkássága nem folytatódott. Ennek ellenére az általa elkészített kutatási terv még két évtizeden át a további előkészítő munka szellemi útmutatásául szolgált. A 20. századi zenetörténeti kézikönyv későbbiekben folytatódó, előkészítő munkálatairól, a kutatás- és a gyűjteménytörténet újabb 20 éves fejezetéről, a szellemi és személyi téren megmutatkozó akadályokról és eredményekről egy következő tanulmány nyújt majd áttekintést.

MELINDA BERLÁSZ

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

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

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

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

BIBLIOGRÁFIA

A magyar zenetudomány bibliográfiája 2012–2014

Összeállította
LOCH GERGELY

A Zenetudományi Dolgozatok 1978 és 2008 közötti köteteinek függelékeként megjelent bibliográfia készítői arra törekedtek, hogy felöleljék a mindenkori tárgyév magyar nyelvű vagy magyar vonatkozású zenei írásainak teljességét. A gyűjtőkörbe tudományos közlemények, publicisztikai és ismeretterjesztő írások, valamint nekrológok is beletartoztak. A gyűjtés személyi feltételeinek változása folytán ez a vállalkozás nem volt folytatható, ezért a gyűjtőkör a 2010 és 2012 közötti kötetekben már erősen leszűkült. Ez a folyamat a jelen kötetben tovább folytatódott, és immár koncepcionális változáshoz is vezetett: terveink szerint a bibliográfia mostantól kizárólag a hivatásos magyar muzikológusok tudományos közleményeit sorolja fel, a publicisztikai és ismeretterjesztő írásokat mellőzi Az így létrejövő jegyzék egyfelől sajnálatosan nélkülözi a korábbi bibliográfiák történeti forrásértékét, másfelől viszont azoknál áttekinthetőbb és talán mérvadóbb képet fest a hivatásos magyar zenetudomány aktuális tevékenységéről.

A bibliográfia a Magyar Tudományos Művek Tára online adatbázisán alapul, kiegészítve a *Studia Musicologica*ban, a *Magyar Zené*ben és a *Zenetudományi Dolgozatok*ban megjelent tanulmányokkal, valamint a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság tagjainak személyes adatközléseivel.

Fejezetcímek:

Bartók
Egyetemes zenetörténet
Egyházi zene
Liszt
Magyar zenetörténet
Néptánc
Népzene
Zenepszichológia, zenepedagógia

Bartók

1. Büky Virág – Sità, Maria Grazia. „Bartók e l'Italia. Viaggi, contatti, concerti". In *Fonti Musicali Italiane,* ed. Antolini, B. M. Róma: Comitato Nazionale Italiano Musica – Società Italiana di Musicologia – Libreria Musicale Italiana, 2014, 119–175.

2. Büky Virág. „Bartók örökében". *Magyar Zene* 50 (2012/3): 282–302.

3. Büky Virág. „Bartók's Heiress". *Studia Musicologica* 53 (2013/1–3): 187–197.

4. Büky Virág. „Dittáé – az éjszaka zenéi". *Magyar Zene* 52 (2014/2): 137–158.

5. Büky Virág. „Serly Tibor beszélgetése Bartókné Pásztory Dittával". In *Zenetudományi Dolgozatok 1978–2012,* szerk. Kiss Gábor. Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2014, 137–158.

6. Biró Viola. „Adalékok Bartók 2. hegedűrapszódiájának népzenei forrásaihoz". *Magyar Zene* 50 (2012/2): 188–209.

7. Erdélyi-Molnár Klára. „Bartók Béla szlovák népdalfeldolgozásainak dallamanyaga". *Magyar Zene* 52 (2014/1): 99–119.

8. Frigyesi Judit. „How Barbaric Is Bartók's forte? About the Performance of Bartók's Fast Movements for Piano and Strings, with Emphasis on the First Movement of the Fifth String Quartet". In *The String Quartets of Béla Bartók: Tradition and Legacy in Analytical Perspective,* ed. Biró, D. P. – Krebs, H. USA: Oxford University Press, 2014, 200–243.

9. Frigyesi Judit. „Who is the girl in Bartók's The Miraculous Mandarin? A case study of Mimi's deleted scene and its dramatic meaning". *Studia Musicologica* 53 (2012/1–3): 241–274.

10. Kárpáti János. „Műhelytitkok a végső formába rejtve". In *Tanulmánykötet Ujfalussy József emlékére. Tanulmányok, emlékírások, hommage-ok,* szerk. Berlász Melinda – Grabócz Márta. Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2013, 255–262.

11. Kárpáti János. „Párkompozíciók a bartóki életműben". In *Zenetudományi Dolgozatok 1978–2012,* szerk. Kiss Gábor. Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2014, 249–264.

12. Kerékfy Márton. „Bartók's revisions to the instrumentation of 'Duke Bluebeard's Castle'". *Tempo* 67 (2013/264): 52–65.

13. Kerékfy Márton. „Contrasts?: Practical and abstract ideas in Bartók's compositional process". *Studia Musicologica* 53 (2013/1–3): 41–51.

14. Kerékfy Márton. „Kontrasztok (?): Gyakorlati és esztétikai megfontolások Bartók zeneszerzői munkájában". *Magyar Zene* 50 (2012/4): 445–456.

15. Kovács Sándor. „...és celestára. (Gondolatok a »Zenéről«)". *Magyar Zene* 51 (2013/1): 51–67.

16. Laki Péter. „Performance Practice and Philology in Bartók's Violin Concerto (1938)". *Studia Musicologica* 53 (2012/1–3): 153–160.

17. Lampert Vera. „Népdalfeldolgozás-sorozatok rendezése: fogalmazvány és végleges forma Bartók *Húsz magyar népdal*ában". In *Zenetudományi Dolgozatok 1978–2012,* szerk. Kiss Gábor. Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2014, 265–280.

18. Lampert Vera. „Notation and Performance in Bartók's Folksong Settings for the Piano and in His Vocal Music". *Studia Musicologica* 53 (2012/1–3): 285–310.

19. Ota Mineo. „Bartók's Wrists and 19th-Century Performance Practice: An Essay ont he Historicity of Piano Technique". *Studia Musicologica* 53 (2012/1–3): 161–170.

20. Paksa Katalin. „A »Bánkódás« című Bartók hegedűduó és népzenei környezete". In *Részletek az egészhez,* szerk. Ittzés Mihály. Budapest: Argumentum Kiadó, 2012, 245–260.

21. Pintér Csilla. „Szó és zene feszültsége A kékszakállú herceg vára énekritmusaiban". In *Tanulmánykötet Ujfalussy József emlékére,* szerk. Berlász Melinda – Grabócz Márta. Budapest: L'Harmattan – MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2013, 270–300.

22. Pintér Csilla. „The Music of Words in Béla Bartók's Twenty-Seven Choruses". *Studia Musicologica* 53 (2012/1–3): 141–152.

23. Prahács Margit. „Emlékek Bartókról". *Magyar Zene* 51 (2013/1): 79–90.

24. Riskó Kata. „Eszmények és emlékek Bartók Negyvennégy hegedűduójában". *Magyar Zene* 50 (2012/4): 457–471.

25. Somfai László. „The Béla Bartók Thematic Catalog in progress". *Studia Musicologica* 53 (2012/1–3): 21–40.

26. Somfai László. „Critical edition with or without notes for the performer". *Studia Musicologica* 53 (2012/1–3): 113–140.

27. Somfai László. „Folksong Quotation or Bartók's Melody?: Notes on a Theme of the First String Quartet". In *Grenzüberschreitungen: Musik im interdisziplinären Diskurs. Festschrift für Tilman Seebass zum 75. Geburtstag,* ed. Ammann, R. – Celestini, F. – Christensen, L. Innsbruck: Innsbruck University Press, 2014, 243–253.

28. Somfai László. „Kritikai kiadás – megjegyzésekkel az előadónak". *Magyar Zene* 50 (2012/1): 55.

29. Somfai László. *Tizennyolc Bartók-tanulmány.* 2. kiadás. Budapest: Editio Musica, 2014, 335.

30. Szabó Balázs. „Bartók Béla: Szólószonáta hegedűre BB 124 – Yehudi Menuhin első kiadásának és három lemezfelvételének tanulságai". *Zenetudományi Dolgozatok 2011,* szerk. Kiss Gábor. Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2012, 271–290.

31. Szabó Balázs. „Bartók 1. hegedű-zongoraszonátájának finálejáról". *Magyar Zene* 51 (2013/3): 316–322.

32. Szabó Balázs. „»És Szigeti másképp játszik…«: Bartók 2. hegedű-zongoraszonátájának 1940-es lemezfelvételéről". *Magyar Zene* 50 (2012/2): 210–216.

33. Szűcs Imola, V. „»Ének őrzi az időt«. Újra a Bartók-egyneműkarok szövegforrásainak nyomában". *Magyar Zene* 52 (2014/2): 205–223.

34. Vester, Anne. „Der holzgeschnitzte Prinz – Ein Schlüsselwerk?". *Studia Musicologica* 53 (2012/1–3): 211–230.

35. Vikárius László. „Bartók »Halotti ének«-e és a »szlovák« Gyermekeknek születése". In *Zenetudományi Dolgozatok 2011,* szerk. Kiss Gábor. Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2012, 233–269.

36. Vikárius László. „Bartók's Bulgarian Dances and the order of things". *Studia Musicologica* 53 (2012/1–3): 53–68.

37. Vikárius László. „Béla Bartók ako teoretik". *Slovenská Hudba* 39 (2013/4): 340–353.

38. Vikárius László. „Béla Bartók proučava Kuhačevo zbirku". *ARTI MUSICES* 44 (2013/1): 29–49.

39. Vikárius László. „A csodálatos mandarin átlényegülései". *Magyar Zene* 51 (2013/4): 410–444.

40. Vikárius László. *A folklorista Bartók / Bartók the Folklorist, kiállítási katalógus / An*

Exhibition Catalogue. MTA BTK Zenetudományi Intézet, Budapest: 2014.

41. Vikárius László. „Gyűjteménygondozás és kutatás a Bartók Archívumban". In *Zenetudományi Dolgozatok 1978–2012,* szerk. Kiss Gábor. Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2014, 231–248.

42. Vikárius László. „Intimations through Words and Music". *Revue Belge de Musicologie* 67 (2013): 179–217.

43. Vikárius László. „»Kanásznóta« és »Kanásztánc« –: Bartók, Gyermekeknek, II. füzet, XXXIX és XLII". In *Tükröződések. Ünnepi tanulmánykötet Domokos Mária népzenekutató-zenetörténész tiszteletére,* szerk. Szalay Olga. Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2012, 725–749.

44. Vikárius László. „»Karóval jöttél, nem virággal«. A horror quotidiani Bartók művészetében". In *Tanulmánykötet Ujfalussy József emlékére,* szerk. Berlász Melinda – Grabócz Márta. Budapest: L'Harmattan – MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2013, 263–269.

45. Vikárius László. „Két ajándék – Bartóktól". In *Részletek az egészhez,* szerk. Ittzés Mihály. Budapest: Argumentum Kiadó, 2012, 220–231.

46. Vikárius László. „A Pleading Father?". *Bulgarian Musicology* 35 (2012/3–4): 177–194.

Egyetemes zenetörténet

47. Bojti János. „A szenvedés mint alapvető népi életérzés Muszorgszkij művészetében". *Magyar Zene* 52 (2014/2): 125–136.

48. Bozó Péter. „Liszt mint dalkomponista, 1839–1861". In *Tér, idő, hagyomány Szemelvények a Zeneakadémia Doktori Iskolájában megvédett disszertációkból,* szerk. Bozó Péter. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2013, 149–179.

49. Bozó Péter. „»Die Tiroler sind lustig«". *Magyar Zene* 50 (2012/2): 169–187.

50. Dinyés Soma. „Johann Sebastian Bach kantátastílusának változása". *Magyar Zene* 51 (2013/2): 209–243.

51. Fazekas Gergely. „Bach, a humanista?". *2000 – Irodalmi és Társadalmi Havi Lap* 25 (2013/6): 61–65.

52. Fazekas Gergely. „J. S. Bach és a zenemű fogalma". *Magyar Zene* 50 (2012/4): 378–400.

53. Fazekas Gergely. „Retorika és zenei forma a barokkban". Alföld 64 (2013/4): 82–93.

54. Farkas Zoltán. „A toposztól a stílusig: a 18. századi kismesterek zenéjének elemzése – tanulságokkal. 2. rész". *Magyar Zene* 50 (2012/1): 30–54.

55. Göncz Zoltán. *Bach's Testament. On the Philosophical and Theological Background of the Art of Fugue.* Lanham: Scarecrow Press, 2013.

56. Göncz Zoltán. „A bűn zenei ábrázolása J. S. Bach szakrális kompozícióiban". In *Bűn-vallás és kegyelem – Előadások a vallástudomány és a theológia vonzásköréből.* Budapest: Wesley János Lelkészképző Főiskola, 2014, 157–166.

57. Göncz Zoltán. „»Fenséges« vagy »túlértékelt«? – A hatszólamú ricercar stációi". *Parlando* (2014/1)

58. Ignácz Ádám „Az inspiráció ábrázolása Hans Pfitzner Palestrina (1917) című zenei legendájának első felvonásában". In *Tanulmánykötet Ujfalussy József emlékére,* szerk. Berlász Melinda – Grabócz Márta. Budapest: L'Harmattan – MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2013, 389–413.

59. Ignácz Ádám „Szimmetria, körkörösség, linearitás. A forma kérdése Arnold Schönberg Die glückliche Hand című művében". *Magyar Zene* 2013 (2013/1): 37–50.

60. Komlós Katalin. „Carl Philipp Emanuel Bach through the Glasses of Hans von Bülow". *Studia Musicologica* 54 (2013/3): 257–288.

61. Komlós Katalin. „Tonus primus Haydn hangszeres zenéjében". *Magyar Zene* 52 (2014/4): 395–405.

62. Malina János. „Az *Armida* díszletei Eszterházán. Első lépések az eszterházi színpadtechnika terra incognitáján Staud Géza és Dávid Ferenc útravalójával". In *Kő kövön. Dávid Ferenc 73. születésnapjára.* Budapest: Vince, 2013, II. k., 155–164.

63. Malina János. „A Haydn korabeli Eszterházi Accademie-k helyszíneiről és elvirágzásáról". *Magyar Zene* 52 (2014/4): 406–431.

64. Malina János. „Inventare und Dekorationsvorschläge für die Opernbühne in Eszterháza". *Haydn-Studien* 9 (2014/1): 124–149.

65. Mikusi Balázs. „Haydn Il Distratto kísérőzenéje és a »színházi szimfónia« esztétikája". *Magyar Zene* 51 (2013/3): 249–281.

66. Mikusi Balázs. „Haydn's 'British Music Library'". In *The Land of Opportunity: Joseph Haydn and Britain,* ed. Chesser, R. – Jones, D. W. London: British Library Publishing, 2013, 112–136.

67. Mikusi Balázs. „»How Many Thousands of a Lazy Millionaire Are Tantamount to These Hundred Forints?«: Clara Schumann's Donation to the National Conservatory in Pest". *Studia Musicologica* 53 (2012/4): 459–485.

68. Mikusi Balázs. „»Magyarok Istene rontsd a labanc hadát«: Adalékok a Rákóczi-induló befogadástörténetéhez". In *Az identitás forrásai: hangok, szövegek, gyűjtemények,* szerk. Boka László – Földesi Ferenc – Mikusi Balázs. Budapest: Bibliotheca Nationalis Hungariae – Gondolat Kiadó, 2012, 41–61.

69. Mikusi Balázs. „»Mint honni nyelvünkön maga nemében első tünemény.«: Bartay András Magyar Apollója és a magyar zeneelméleti szaknyelv kezdetei". In *Tanulmánykötet Ujfalussy József emlékére: Tanulmányok, emlékírások, hommage-ok,* szerk. Berlász Melinda – Grabócz Márta. Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2013, 139–157.

70. Mikusi Balázs. „»A Teremtés ellenpárja«. Joseph Haydn Az utolsó ítéletének szövegkönyve". *Magyar Zene* 52 (2014/3): 242–267.

71. Mikusi Balázs. „»Vajjon egy henye milliomosnak hány ezere ér föl e száz forinttal?«: Clara Schumann adománya a Nemzeti Zenede javára". In *Esemény és narratíva: történetiség, elbeszélés(ek). Interpretáció,* szerk. Kötél Emőke – Rainer M. János. Budapest: Bibliotheca Nationalis Hungariae – Gondolat Kiadó, 2013, 183–205.

72. Mikusi Balázs. „»Was für Redner sind wir nicht«: Haydn és a retorika". *Magyar Zene* 50 (2012/2): 143–157.

73. Móricz Klára. „Egy ország, három sors: Bloch, Schönberg és Bartók amerikai emigrációja". In *Zenetudományi Dolgozatok 1978–2012,* szerk. Kiss Gábor. Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2014, 281–298.

74. Papp Márta. „Muszorgszkij elfeledett dalai". *Magyar Zene* 51 (2013/1): 25–36.

75. Pethő-Vernet Csilla – Jean-Pierre Bartoli. „Bohèmes musicales". In *Bohèmes. De Léonard de Vinci à Picasso, catalogue de l'exposition organisée par le Grand Palais (26 septembre 2012 – 14 janvier 2013),* ed. Amic, S. Paris: Réunion des musées nationaux, 2012, 47–55.

76. Somfai László. „Joseph Haydn és közönsége". In *Kő kövön. Dávid Ferenc 73. születésnapjára: Stein auf Stein: Festschrift für Ferenc Dávid,* szerk. Szentesi Edit – Menténi Klára – Simon Anna. Budapest: Vince kiadó, 2013, 149–154.

77. Stachó László. „Structural communication and predictability in Bartók's and Dohnányi's performance style". *Studia Musicologica* 53 (2012/1–3): 171–186.

78. Tornyai Péter. „Egy antiklasszikus klaszszikus. Alla danza tedesca". *Magyar Zene* 52 (2014/2): 175–203.

79. Vikárius László. „Ecce nomen domini és Isti sunt due olive". *Magyar Zene* 50 (2012/1): 5–29.

80. Zempléni Kornél. „A fúgák fúgája. A Wohltemperiertes Klavier II. kötetének b-moll fúgája". *Magyar Zene* 52 (2014/1): 91–98.

Egyházi zene

81. Csomó Orsolya. „The liturgical placements of three processional antiphons". In *Papers Read at the 15th Meeting of the IMS Study Group Cantus Planus Dobogókő/Hungary, 2009. Aug. 23–29.*, ed. Haggh, B. – Lacoste, D. Ottawa: The Institute of Mediaeval Music, 2013, 405–424.

82. Csomó Orsolya. „Processziós antifónák zenei elemzése – I.". *Magyar Egyházzene* 19 (2012/3): 235–240.

83. Csomó Orsolya. „Traditionalism and New Influences in an 18th Century Gradual of the Zagreb Cathedral – with a Special Focus on the Alleluia Repertory". In *Cantus planus,* ed. Klugseder, R. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2012, 96–101.

84. Czagány Zsuzsa. „Die 'coniunctae' des Corpus Hollandrinum in den mitteleuropäischen Choralhandschriften". In *Cantus planus,* ed. Klugseder, R. Wien: 2012, Österreichische Akademie der Wissenschaften, 102–112.

85. Czagány Zsuzsa. „Mitteleuropäische Offizien zum Fest Beatae Mariae Virginis de Nive". In *Gregorian Chant from Manuscript to Music,* ed. Šter, K. Ljubljana: ZRC SAZU, 2014, 223–240.

86. Czagány Zsuzsa. „Rukopis na hranici kultúr. Antifonár varadínskej katedrály z konca 15. storocia". In *Vedy o umeniach a dejiny kultúry,* ed. Gerát, I. – Bzoch, A. et al. Bratislava: Slovenská Akadémia Vied, 2013, 131–142.

87. Czagány Zsuzsa. „Töredék, kódex, rítus, hagyomány". In *Zenetudományi Dolgozatok 2011,* szerk. Kiss Gábor. Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2012, 123–141.

88. Czagány Zsuzsa. „Töredék, kódex, rítus, hagyomány – II. A Váradi Szekvencionále újonnan előkerült darabja". In *Zenetudományi Dolgozatok 1978–2012,* szerk. Kiss Gábor. Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2014, 45–56.

89. Czagány Zsuzsa. „Tractatus ex traditione Hollandrini cod. Pragensis I.G.1 (Trad. Holl. XI)". In *Traditio Iohannis Hollandrini,* ed. Bernhard, M. – Witkowska-Zaremba, E. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 2013, 145–225.

90. Czagány Zsuzsa. „Zalka-antifonále". In *Magyar Művelődéstörténeti Lexikon: középkor és kora újkor,* szerk. Kőszeghy Péter – Tamás Zsuzsanna. Budapest: Balassi Kiadó, 2012, 64–66.

91. Czagány Zsuzsa. „A Zalka Antifonále utolsó lapja". In *Tükröződések. Ünnepi tanulmánykötet Domokos Mária népzenekutató-zenetörténész tiszteletére,* szerk. Szalay Olga. Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2012, 503–513.

92. Czagány Zsuzsa. „Zágrábi Missale Notatum". In *Magyar Művelődéstörténeti Lexikon: középkor és kora újkor,* szerk. Kőszeghy Péter – Tamás Zsuzsanna. Budapest: Balassi Kiadó, 2012, 62.

93. Czagány Zsuzsa. „Zenetanulás 1.". In *Magyar Művelődéstörténeti Lexikon: középkor és kora újkor,* szerk. Kőszeghy Péter – Tamás Zsuzsanna. Budapest: Balassi Kiadó, 2012, 175–184.

94. Czagány Zsuzsa. „Zsolozsma". In *Magyar Művelődéstörténeti Lexikon: középkor és kora újkor,* szerk. Kőszeghy Péter – Tamás Zsuzsanna. Budapest: Balassi Kiadó, 2012, 317–320.

95. Czagány Zsuzsa – Tóth Péter. *Historia Sancti Demetrii Thessalonicensis.* The Institute of Mediaeval Music Ottawa, Lions Bay: 2013.

96. Czakó Dóra. „Palestrina: Magnificatok". *Első Század* 12 (2013/3–4): 7–12.

97. Déri Balázs. „The Coptic Psalmos: Text and Architext, or, Composing in an Oral Music High Culture". In *Papers Read at the 15th Meeting of the IMS Study Group Cantus Planus Dobogókő/Hungary, 2009. Aug. 23–29.,* ed. Haggh, B. – Lacoste, D. Ottawa: The Institute of Mediaeval Music, 2013, 165–195.

98. Déri Balázs. „A karácsonyi tropár dallama Szentendrén". *Magyar Egyházzene* 19 (2012/1): 89–90.

99. Dobszay László – Szendrei Janka. *Responsories.* Budapest: Balassi Intézet, 2013, 1653.

100. Ferenczi Ilona. „Brassótól Eperjesig, Pataktól Sopronig". *Magyar Zene* 52 (2014/4): 384–394.

101. Ferenczi Ilona. „Conditor alme siderum". *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 51 (2012): 195–202.

102. Ferenczi Ilona. „Csát – Sárospatak – Budapest – Nyizsnyij Novgorod – Sárospatak". In *Filológia és textológia a régi magyar irodalomban,* szerk. Kecskeméti Gábor – Tasi Réka. Miskolc: Miskolci Egyetem BTK Magyar Nyelv- és Irodalomtudományi Intézet, 2012, 325–334.

103. Ferenczi Ilona. „Az első „magyar énekeskönyv" – a Psalterium Strigoniense, mint a protestáns graduálok forrása". In *Zenetudományi Dolgozatok 2011,* szerk. Kiss Gábor. Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2012, 57–63.

104. Ferenczi Ilona. „Az ének mint imádság". In *Régi magyar imakönyvek és imádságok,* szerk. Bogár Judit. Piliscsaba: PPKE Bölcsészettud. Kar, 2012, 105–112.

105. Ferenczi Ilona. „A genfi zsoltárok helye a magyarországi református és evangélikus énekeskönyvben". *Magyar Egyházzene* 21 (2014/4): 197–204.

106. Ferenczi Ilona. „Gondolatok a magyar nyelvű gregorián öt évszázadáról – a XVI. század elejétől a XXI. század elejéig, a kialakulástól az újrahasznosításig". In *Hagyomány és megújulás a liturgiában és zenéjében,* szerk. Kovács Andrea. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Egyházzenei Tanszéke – Magyar Egyházzenei Társaság, 2012, 133–139.

107. Ferenczi Ilona. „A gregoriánkutatás mostohagyermeke: az anyanyelvű gregorián". In *Zenetudományi Dolgozatok 1978–2012,* szerk. Kiss Gábor. Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2014, 77–82.

108. Ferenczi Ilona. „Hungarian hymnody". In *Canterbury Dictionary of Hymnology,* ed. Watson, J. R. – Hornby, E. Atlanta: Canterbury Press, 2013.

109. Ferenczi Ilona. „Az organális többszólamúság nyomai egyszólamú dallamainkban". In *Tükröződések. Ünnepi tanulmánykötet Domokos Mária népzenekutató-zenetörténész tiszteletére,* szerk. Szalay Olga. Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2012, 535–546.

110. Ferenczi Ilona. „A 17. századi kéziratos graduálok és az Öreg graduál kapcsolatai". *Református Szemle* 104 (2012): 458–464.

111. Ferenczi Ilona. „Die Umformung der slowakischen Kirchenlieder im Laufe der Arbeiten am Tabulaturbuch Vietoris". In *Musicologica Istropolitana 10/11,* ed. Hulková, M. Bratislava: Univerzita Komenského v Bratislave, Filozofická fakulta, 2013, 415–423.

112. Ferenczi Ilona. „Variáns vagy hiba?". In *Zenetudományi Dolgozatok 1978–2012,* szerk. Kiss Gábor. Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2014, 83–95.

113. Ferenczi Ilona. „Wer wälzet uns den Stein?". *Slovenská Hudba* 39 (2013/4): 317–322.

114. Földváry Miklós István (szerk.). *Psalterium Strigoniense III. – Esztergomi zsoltároskönyv III.* Argumentum – ELTE BTK Latin Tanszék, Budapest: 2014.

115. Frigyesi Judit. „The Individual Style of an Eastern-European Ba'al Tefillah. In *Garment and Core: Jews and their Musical Experiences,* ed. Avitsur, E. – Ritzarev, M. – Seroussi, E. Ramat Gan: Bar-Ilan University Press, 2012, 203–216.

116. Frigyesi Judit. „Jelek a vizen". Budapest: Libri Kiadó, 2014, 256.

117. Frigyesi Judit. „The Musical style of the Jews from Carpathia". In *Zsidók Kárpátalján: Történelem és örökség a dualizmus korától napjainkig,* szerk. Bányai Viktória – Fedinec Csilla – Komoróczy Szonja Ráhel. Budapest: Aposztrófa, 2013, 313–321.

118. Frigyesi Judit. „The personal style of the East-European prayer leader". In *Garment and Core: Jews and their Musical Experiences,* ed. Avitsur, E. – Ritzarev, M. – Seroussi, E. Ramat Gan: Bar-Ilan University Press, 2012, 203–216.

119. Frigyesi Judit. „Psalmody: Concept or Genre?". *Journal of Synagogue Music, Special Issue: Tehilim* 39 (2014/2): 2–15.

120. Frigyesi Judit. „A rift never to be healed: the music of the traditional and reform service". In *Jüdische Musik als Dialog der Kulturen und ihre Vermittlungsdimensionen,* ed. Nemtsov, J. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2013, 71–102.

121. Frigyesi Judit. „Scholarship on East European Jewish Music after the Holocaust". *Hungarian Quarterly* 54 (2014/209): 150–163.

122. Gilányi Gabriella.„Aquileia gregorián zsolozsmahagyománya a temporale tükrében". In *Tér, idő, hagyomány Szemelvények a Zeneakadémia Doktori Iskolájában megvédett disszertációkból,* szerk. Bozó Péter. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2013, 9–40.

123. Gilányi Gabriella.*Corpus Antiphonalium Officii: Ecclesiarum Centralis Europae IV/B.* MTA BTK Zenetudományi Intézet, Budapest: 2014.

124. Gilányi Gabriella. „A hiányzó láncszem? Egy 1687-es pálos antifonále Crikvenicából". *Magyar Zene* 52 (2014/1): 5–15.

125. Gilányi Gabriella. „Horvát variáns, magyar variáns? 18. századi pálos dallamaink új források fényében". In *Hagyomány és megújulás a liturgiában és zenéjében,* szerk. Kovács Andrea. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Egyházzenei Tanszéke – Magyar Egyházzenei Társaság, 2012, 159–170.

126. Gilányi Gabriella.„Középkori kottás töredékek újrafelfedezése a Központi Papnevelő Intézet Pálos Könyvtárában". In *Zenetudományi Dolgozatok 1978–2012,* szerk. Kiss Gábor. Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2014, 389–394.

127. Gilányi Gabriella. „Lenten Chants on the Raising of Lazarus in Early Mediterranean Antiphoners". In *Papers Read at the 15th Meeting of the IMS Study Group Cantus Planus Dobogókő/Hungary,* ed. Haggh, B. – Lacoste, D. *2009. Aug. 23–29.,* Ottawa: The Institute of Mediaeval Music, 2013, 531–547.

128. Gilányi Gabriella. „Liturgical and Musical Properization of Mode 2 Invitatories in the Autumn Matins". *De musica disserenda* IX (2014/1–2): 123–137.

129. Kiss Gábor. „Comparative Research into Medieval Mass Repertories". In *Papers Read at the 15th Meeting of the IMS Study Group Cantus Planus Dobogókő/Hungary, 2009. Aug. 23–29.*, szerk. Haggh, B. – Lacoste, D. Ottawa: The Institute of Mediaeval Music, 2013, 361–384.

130. Kiss Gábor. „Az intézményes gregoriánkutatás műhelyében". *Magyar Zene* 52 (2014/4): 373–383.

131. Kiss Gábor. „Késő középkori perifériku miseforrásaink és az esztergomi hagyomány". In *Zenetudományi Dolgozatok 2011,* szerk. Kiss Gábor.Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2012, 49–82.

132. Kiss Gábor. „Kutatás és gyűjteménygondozás a régi zenetörténet területén". In *Zenetudományi Dolgozatok 1978–2012,* szerk. Kiss Gábor. Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2014, 17–31.

133. Kiss Gábor. „The Mass Ordinary Formulas of the 18th-century Hungarian and Croatian Pauline Provinces". In *Cantare amantis est,* ed. Klugseder, R. Purkersdorf: Hollinek, 2014, 172–187.

134. Kiss Gábor. „The Ordinary Repertory of Aquileia in the Context of its Neighbouring Regions". In *Gregorian Chant from Manuscript to Music,* ed. Šter, K. Ljubljana: ZRC SAZU, 2014, 41–60.

135. Kiss Gábor. „Pre-Tridentine Sources of the Pauline Mass Chant Repertory". In *Liturgia w klasztorach Paulinskich w Polsce,* ed. Pospiech, R. Opole: Wydzial Teologiczny Uniwersytetu Opolskiego, 2013, 199–216.

136. Kiss Gábor. „The Tridentinum as a Watershed in the Evolution of Mass Cycles". In *Cantus planus,* ed. Klugseder, R. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2012, 186–191.

137. Kiss Gábor. „Az Ulászló-graduále utóélete az újabb kutatások fényében". *Magyar Egyházzene* 20 (2013/3): 315–322.

138. Kovács Andrea. „A középkori magyarországi Szent Anna-kultusz". In *Zenetudományi Dolgozatok 1978–2012,* szerk. Kiss Gábor. Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2014, 33–44.

139. Kovács Andrea. „A segesvári psalterium". In *Zenetudományi Dolgozatok 2011,* szerk. Kiss Gábor. Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2012, 97–108.

140. Kővári Réka. „Ad notam. – énekek és énekelt drámaszövegek három 18. századi csíksomlyói passióban". In *Tükröződések. Ünnepi tanulmánykötet Domokos Mária népzenekutató-zenetörténész tiszteletére,* szerk. Szalay Olga. Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2012, 385–416.

141. Kővári Réka. *A Deák–Szentes kézirat = The Deák–Szentes Manuscript.* Budapest: Magyarok Nagyasszonya Ferences Rendtartomány – MTA BTK ZTI, 2013.

142. Kővári Réka. „Erdélyi és moldvai karácsonyi szokásdallamok a Deák–Szentes kéziratban". In *Zenei művelődésünk a változó régióban,* szerk. Angi István – Csákány Csilla. Kolozsvár: Erdélyi Múzeum-Egyesület (EME), 2013, 32–53.

143. Kővári Réka. „Georgius Zrunek kétnyelvű karácsonyi miséi". In *Szín-Játék-Költészet,* szerk. Czibula Katalin – Demeter Júlia – Pintér Márta Zsuzsanna. Budapest – Nagyvárad: Partium – Protea Kulturális Egyesület – Reciti, 2013, 131–144.

144. Kővári Réka. „Hagyomány és megújulás Kájoni Cantionaléjának kiadásaiban". In *Hagyomány és megújulás a liturgiában és zenéjében,* szerk.

Kovács Andrea. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Egyházzenei Tanszéke – Magyar Egyházzenei Társaság, Budapest: 2012, 311–340.

145. Kővári Réka. „Népénekek Szentes Mózes kéziratában (1751–1752)". In *Nyolcszáz esztendős a ferences rend,* szerk. Medgyesy S Norbert – Ötvös István – Őze Sándor. Magyar Napló Kiadó, Budapest: 2013, 589–601.

146. Kővári Réka. „Zrunek, Georgius". In *Magyar Művelődéstörténeti Lexikon: középkor és kora újkor,* szerk. Kőszeghy Péter – Tamás Zsuzsanna. Budapest: Balassi Kiadó, 2012, 235–236.

147. Papp Ágnes. „Eine liturgische Handschrift mit Tonar der Zagreber Diözese aus dem 17. Jahrhundert". In *Gregorian Chant from Manuscript to Music,* ed. Šter, K. Ljubljana: ZRC SAZU, 2014, 99–121.

148. Papp Ágnes. „Epistola és Evangélium szerint való énekek". In *Zenetudományi Dolgozatok 2011,* szerk. Kiss Gábor. Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2012, 151–176.

149. Papp Ágnes. „Ki volt az 1674-es kassai Cantus Catholici szerkesztője?". In *Tükröződések. Ünnepi tanulmánykötet Domokos Mária népzenekutató-zenetörténész tiszteletére,* szerk. Szalay Olga. Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2012, 515–533.

150. Papp Ágnes. „Psalmtöne im Tonar des Pauliner Cantuale aus Czestochowa". In *Liturgia w klasztorach Paulinskich w Polsce,* ed. Pospiech, R. Opole: Wydzial Teologiczny Uniwersytetu Opolskiego, 2013, 311–342.

151. Papp Ágnes. „Retrospektív liturgikuszenei forrásunk új megvilágításban: a 17. századi Medvedics-rituále". *Magyar Zene* 51 (2013/4): 384–399.

152. Papp Ágnes. „»Toni chorales«: Rövid tonáriusok Magyarországon a középkor után". *Magyar Egyházzene* 20 (2013/3): 299–313.

153. Papp Ágnes. „Traditio Iohannis Hollandrini – Tonare". In *Cantus planus,* ed. Klugseder, R. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2012, 301–308.

154. Papp Ágnes. „Zsigmond-kori Töredék". In *Magyar Művelődéstörténeti Lexikon: középkor és kora újkor,* szerk. Kőszeghy Péter – Tamás Zsuzsanna. Budapest: Balassi Kiadó, 2012, 304–306.

155. Papp Ágnes – Berktold, Christian. „Tractatus ex traditione Hollandrini cod. Cracoviensis 1859 (TRAD. Holl. IX)". In *Traditio Iohannis Hollandrini,* ed. Bernhard, M. – Witkowska-Zaremba, E. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 2013, 1–110.

156. Papp Á – Meyer, Christian. „Tractatus ex traditione Hollandrini cod. Guelferbitani 696 Helmstadiensis una cum cod. monasterii S. Petri Salisburgiensis a.VI.44 (Trad. Holl. XVII)". In *Traditio Iohannis Hollandrini Band V,* ed. Bernhard, M. – Witkowska-Zaremba, E. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 2014, 155–246.

157. Papp Ágnes – Meyer, Christian. „Tractatus ex traditione Hollandrini cod. Londoniensis, Arundel 299 (Trad. Holl. XIX)". In *Traditio Iohannis Hollandrini Band V,* ed. Bernhard, M. – Witkowska-Zaremba, E. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 2014, 303–364.

158. Sas Ágnes. „A 18. századi magyarországi egyházi források terminológiai problémái". In *Zenetudományi Dolgozatok 2011,* szerk. Kiss Gábor. Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2012, 177–188.

159. Szabó Balázs. „Zene és szó – Szenci Molnár Albert zsoltárfordításairól (A Genfi Zsoltároskönyv megjelenésének 450. évfordulójára)". *Műhely* 36 (2013/2): 30–35.

160. Szabó Ferenc János. „Templomi énekektől a »Templomi kar«-ig". *Magyar Egyházzene* 20 (2013/1): 43–54.

161. Szaszovszky Ágnes. „A templomszentelés rendje a magyar középkorban". In *Hagyomány és megújulás a liturgiában és zenéjében,* szerk. Kovács Andrea. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Egyházzenei Tanszéke – Magyar Egyházzenei Társaság, 2012. 373–381.

162. Szaszovszky Ágnes. „A Veszprémi pontifikále templomszentelési ordója". In *Zenetudományi Dolgozatok 2011,* szerk. Kiss Gábor. Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2012, 83–96.

163. Szaszovszky Ágnes. „A veszprémi pontifikále". *Magyar Zene* 51 (2013/1): 93–112.

164. Szoliva Gábriel. „Kései esztergomi antifónák az Oláh-pszaltériumban". In *Zenetudományi Dolgozatok 1978–2012,* szerk. Kiss Gábor. Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2014, 57–76.

165. Táborszky Györgyi. „Das Sequenzenrepertoire der österreichischen Benediktiner". In *Cantus planus,* ed. Klugseder, R. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2012, 376–382.

166. Vikárius László. „Resurrexi". *Magyar Egyházzene* 20 (2013/2): 165–176.

167. Watzatka Ágnes. „A Mária Teréziához kapcsolódó egyháziének-reform – I. A reform háttere és kibontakozása". *Magyar Egyházzene* 19 (2011–2012): 353–366.

168. Watzatka Ágnes. „A Mária Teréziához kapcsolódó egyháziének-reform – II. A reform énekkészlete". *Magyar Egyházzene* 22 (2014–2015): 15–28.

169. Watzatka Ágnes. „A Mária Teréziához kapcsolódó egyháziének-reform – III. Reformének a magyarországi énekgyakorlatban". *Magyar Egyházzene* 22 (2014–2015): 277–302.

170. Watzatka Ágnes. „Tradition und Zeitgeist. Figuralismus im Kirchengesang". In *Klanglandschaft des Heiligen. I. A. H. Bulletin Nr. 42/2014,* ed. Franz Karl Praßl – Piotr Tarliński. Graz-Opole, 2014, 241–254.

Liszt

171. Baranyi Anna. „Fülöp Ö. Beck's Liszt Interpretation in His 1911 Series of Plaques". *Studia Musicologica* 55 (2014/1–2): 157–168.

172. Domokos Zsuzsanna. „Gretchen's figure in Liszt's musical interpretation". *Studia Musicologica* 54 (2013): 389–396.

173. Domokos Zsuzsanna. „Liszt Esztergomi miséjének vatikáni változata". In *Hagyomány és megújulás a liturgiában és zenéjében: A Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Egyházzene Tanszéke újraindításának 20. évfordulóján tartott szimpózium előadásai,* szerk. Kovács Andrea. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Egyházzenei Tanszéke – Magyar Egyházzenei Társaság, 2012, 123–128.

174. Domokos Zsuzsanna. „Liszt, Széchenyi és a Magyar Tudományos Akadémia. Liszt hazafias szolgálata a magyar zenei közéletben". In *Tanulmánykötet Ujfalussy József emlékére: Tanulmányok, emlékírások, hommage-ok,* szerk. Berlász Melinda – Grabócz Márta. Budapest: L'Harmattan – MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2013, 158–166.

175. Domokos Zsuzsanna. „Liszt's Role in the Birth of Hungarian Musical Institutions". In *Franz Liszt: Un musicien dans la société,* ed. Szabó-Knotik, C. – Le Diagon-Jacquin, L. – Saffle, M. Paris: Hermann, 2013, 321–331.

176. Domokos Zsuzsanna. „Liszt Through Hungarian Eyes, Yesterday and Today". In *Liszt. A Chorus of Voices. Essays, Interviews and*

Reminescenses, ed. Saffle, M. – Tibbetts, J. C. – McKinney, C. New York: Pendragon Press, 2012, 91–105.

177. Domokos Zsuzsanna. „Rol 'Lista v razvitii muzykal'noj kul'tury Vengrii". In *Ferenc List po proctenii genia,* ed. Csernaja, M. – Ovszjankina, G. Sankt-Peterburg, 2012, 7–11.

178. Domokos Zsuzsanna. „Die Vatikanische Fassung von Liszts Graner Messe". *Quaderni dell'Istituto Liszt* 13 (2013): 71–85.

179. Eckhardt Mária – Kaczmarczyk Adrienne. *Liszt és a társművészetek. Emlékkiállítás Liszt Ferenc születésének 200. évfordulójára.* Szerk. Gombos László. Budapest: MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2012.

180. Gellér Katalin. „»La musique nous accompagne du berceau à la tombe«". *Studia Musicologica* 54 (2013/4): 443–454. [Liszt]

181. Gombos László. „Liszt és a magyar zenei élet". *História* 24 (2012/3): 30–34.

182. Hamburger Klára. „Bayreuth, Richard-Wagner-Archiv: Univeröffentlichte Liszt-Dokumente". In *Quaderni dell'Istituto Liszt* 13, collana diretta da Rossana Dalmonte. Milano: Rugginenti, 2013, 1–43.

183. Hamburger Klára. „Ismeretlen Liszt-dokumentumok német könyvtárakban". *Magyar Zene* 51 (2013/3): 282–296.

184. Hamburger Klára. „Liszt Ferenc: Három gyászóda, LW 112/1,2,3". In *Részletek az egészhez. Tanulmányok a 19. és 20. század magyar zenéjéről. Emlékkönyv a 80 éves Bónis Ferenc tiszteletére,* szerk. Ittzés Mihály. Budapest: Argumentum, 2012, 188–208.

185. Hamburger Klára. „On Liszt's *Trois Odes funèbres*". *Journal of the American Liszt Society* 64 (2013): 19–34.

186. Grabócz Márta. „The Two Faces of the »mal du siècle« in Literature and in Liszt's Piano Works". *Studia Musicologica* 55 (2014/1–2): 43–64.

187. Hamburger Klára. „Unbekannte Liszt-Dokumente aus deutschen Bibliotheken". *Studia Musicologica* 53 (2012/4): 383–458.

188. Hamburger Klára. „Az utolsó tekercs: 29 ismeretlen Liszt-dokumentum a bayreuthi Richard-Wagner-Archivban". *Magyar Zene* 51 (2013/4): 400–406.

189. Kaczmarczyk Adrienne (Hrsg.). *Franz Liszt, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Supplement-Bände 12.* Budapest: Editio Musica, 2013.

190. Kaczmarczyk Adrienne. „The French Intermediaries of the Classical Literature for Liszt". In *Liszt et la France,* éd. par Malou Haine – Nicolas Dufetel – Dana Gooley – Jonathan Kregor. [Paris]: Vrin, 2012, 190–197.

191. Kaczmarczyk Adrienne. „From East to West. The Contributions of the Hungarian Academy of Sciences and the Academy of Music to Hungarian Musical Culture". In *L'insegnamento dei conservatori, la composizione e la vita musicale nell'Europa dell'Ottocento,* a cura di Licia Sirch, Maria Grazia Sità, Marina Vaccarini. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2012, 109–123.

192. Kaczmarczyk Adrienne – Sas Ágnes (Hrsg.). *Franz Liszt, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Supplement-Bände 10.* Budapest: Editio Musica, 2014.

193. Kovács Imre. „Egy Liszt tulajdonában lévő Delacroix-rajz: Hamlet és Horatio a temetőben és a 19. századi Hamlet-recepció". *Magyar Zene* 51 (2013/4): 445–455.

194. Kovács Imre. „The Apotheosis of Beethoven in Danhauser's Painting Liszt at the Piano". *Studia Musicologica* 55 (2014/1–2): 119–130.

195. Merrick, W. Paul. „»Christ's mighty shrine above His martyr's tomb«: Byron and

Liszt's Journey to Rome". *Studia Musicologica* 55 (2014/1–2): 17–26.

196. Mező Imre – Sulyok Imre – Kaczmarczyk Adrienne (ed.). *Liszt: Valse-Impromptu, Petite valse favorite. Separate edition from the New Liszt Complete Edition.* New, enlarged ed. Editio Musica Budapest, 2014.

197. Szabó Ferenc János. „Liszt ujjlenyomata. Liszt Ferenc ujjrendjei az 1830-as években. 1. rész". *Magyar Zene* 50 (2012/2): 217–229.

198. Szabó Ferenc János. „Liszt ujjlenyomata. Liszt Ferenc ujjrendjei az 1830-as években. 2. rész". *Magyar Zene* 50 (2012/3): 349–357.

199. Szegedy-Maszák Mihály. „Irodalom a zenében: Liszt Ferenc". *Magyar Zene* 50 (2012/4): 402–418.

200. Szelényi István – Gárdonyi Zoltán – Kaczmarczyk Adrienne (ed.). *Liszt: Két koncertetűd, Ab irato, Etude de perfectionnement. Separate edition from the New Liszt Complete Edition.* New, enlarged ed. Editio Musica Budapest, 2014.

201. Vester, Anne. „»Der Himmel veiß! In welchem Geistesstall er sein nächstes Steckenpferd finden wird« – Liszts Interesse an der bildenden Kunst mit den Augen Heines gesehen". *Studia Musicologica* 55 (2014/1–2): 81–102.

202. Watzatka Ágnes. „Liszt Ferenc és a Budai Egyházi Zeneegyesület". In *Hagyomány és megújulás a liturgiában és zenéjében.* Budapest: LFZE Egyházzenei Tanszéke – Magyar Egyházzenei Társaság, 2012, 449–471.

203. Watzatka Ágnes. „Piété, politique et musique: La Messe du couronnement de Franz Liszt". In *Franz Liszt Un Musicien dans la société.* Paris, 2013, 167–187.

204. Watzatka, Ágnes. „Puszta, Husaren und Zigeunermusik – Franz Liszt und das Heimatbild von Nikolaus Lenau". *Studia Musicologica* 55 (2014/1–2): 103–118.

Magyar zenetörténet

205. Baranyi Anna. „Erkel Ferenc-portrék a 19. századi képzőművészetben". In *Részletek az egészhez,* szerk. Ittzés Mihály. Budapest: Argumentum Kiadó, 2012, 88–105.

206. Baranyi Anna. *Hangszerek Magyarországon.* Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2012.

207. Baranyi Anna. *Magyar hegedűkészítő műhely és mesterhegedűk = Master violins and Hungarian violin making workshop.* Szerk. Gombos László. MTA BTK Zenetudományi Intézet, Budapest: 2014.

208. Baranyi Anna. „Zenei témájú grafikák Major Ervin hagyatékából". In *Zenetudományi Dolgozatok 1978–2012,* szerk. Kiss Gábor. Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2014, 349–385.

209. Berlász Melinda. „Csütörtöki beszélgetések Ujfalussy Józseffel". In *Tanulmánykötet Ujfalussy József emlékére,* szerk. Berlász Melinda – Grabócz Márta. Budapest: L'Harmattan – MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2013, 65–136.

210. Berlász Melinda. „Domokos Pál Péter és Veress Sándor utolsó találkozása". In *Tükröződések. Ünnepi tanulmánykötet Domokos Mária népzenekutató-zenetörténész tiszteletére,* szerk. Szalay Olga. Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2012, 337–353.

211. Berlász Melinda. „Szerzői és előadóművészi összetalálkozások Veress Sándor és Végh Sándor pályaútján (1935–1962)". In *Részletek az egészhez,* szerk. Ittzés Mihály. Budapest: Argumentum Kiadó, 2012, 423–439.

212. Berlász Melinda. „Veress Sándor Radó Ági zongoraművészhez intézett levelei (1967–1973)". *Magyar Zene* 51 (2013/2): 154–207.

213. Biró Viola. „Megjegyzések Lajtha László szerenádzenéjéhez". *Magyar Zene* 51 (2013/3): 323–334.

214. Bozó Péter. „Beethoven im Ballsaal: Die Pester Redoute als Philharmonikscher Konzertsaal". *Österreichische Musikzeitschrift* 68 (2013/5): 34.

215. Bozó Péter. „Az egyházzenész operettje. Sztojanovits Jenő: Peking rózsája". *Magyar Zene* 51 (2013/3): 297–315.

216. Bozó Péter. „Egy nem könnyű operett". *Muzsika* 57 (2014/4): 15–20.

217. Bozó Péter. „Piszkos partitúrák, szennyes szólamok, avagy Az eleven ördög és a magyar operett nem teljesen szeplőtelen fogantatása". *Magyar Zene* 52 (2014/3): 318–333.

218. Büky Virág. „Naši srpski gosti: recepcija koncerata Beogradskog Pevačkog Društva u Budimpešti vićena u svetlu napisa Budimpeštanske štampe". In *Inostrane koncertne turneje sa beogradskim pevačkim društvom,* ed. Milanović, B. Belgrád: Institute of Musicology of the SASA, 2014, 89–103.

219. Büky Virág. „Our Serbian Guests: The Reception of Concerts of the Belgrad Choral Society in Budapest Viewed in the Light of the Budapest Press". In *Stevan Stojanović Mokranjac (1856–1914) The Belgrad Choral Society,* ed. Milanović, B. Belgrád: Institute of Musicology of the SASA, 2014, 85–99.

220. Dalos Anna. „Dávid Gyula dodekafon fordulata (1960–1974)". In *Kő kövön. Dávid Ferenc 73. születésnapjára,* szerk. Szentesi Edit – Menténi Klára – Simon Anna. Budapest: Vince kiadó, 2013, 45–52.

221. Dalos Anna. „Endre Szervánszky's Abandoned Revolution (1959–1977)". In *Vanguardias sin límites,* szerk. Menczel Gabriella – Perényi Katalin – Skrapits Melinda. Budapest: 2012, ELTE BTK, 89–101.

222. Dalos Anna. „Ernő Lendvai a jeho súcasníci". *Slovenská Hudba* 39 (2013/4): 359–365.

223. Dalos Anna. „György Kurtág's Hungarian Identity and The Sayings of Péter Bornemisza (1963–1968)". *Studia Musicologica* 54 (2014/3): 319–330.

224. Dalos Anna. „Háry bécsi utazása". In *Zenetudományi Dolgozatok 2011,* szerk. Kiss Gábor. Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2012, 291–297.

225. Dalos Anna. „Az Improvizációktól a Csongor és Tündéig. Bozay Attila experimentális korszaka (1971–1984)". *Magyar Zene* 52 (2014/4): 453–460.

226. Dalos Anna. „Jenseits von Ligeti". *Österreichische Musikzeitschrift* 69 (2014/4): 13–20.

227. Dalos Anna. „Kodály és a Palestrina-ellenpont – teória és praxis". In *Tér, idő, hagyomány Szemelvények a Zeneakadémia Doktori Iskolájában megvédett disszertációkból,* szerk. Bozó Péter. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2013, 331–364.

228. Dalos Anna. „Kurtág, az elemezhetetlen". *Magyar Zene* 50 (2012/1): 91–106.

229. Dalos Anna. „Kurtág magyar identitása és a Bornemisza Péter mondásai (1963–1968)". *Magyar Zene* 50 (2013/2): 142–153.

230. Dalos Anna. „A magyar zenetudomány bibliográfiája (1900–1950)". In *Zenetudományi Dolgozatok 1978–2012,* szerk. Kiss Gábor. Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2014, 163–176.

231. Dalos Anna. „Modernitás, önmeghatározás és a Harmincasok kibonatkozása". *Muzsika* 55 (2012/10): 30–35.

232. Dalos Anna. „Modernitás, önmeghatározás és a Harmincasok kibonatkozása". *Muzsika* 55 (2012/11): 35–38.

233. Dalos Anna. „Nausikaa, Sappho and other Women in Love: Zoltán Kodály's Reception of Greek Antiquity (1906–1932)". In *Revisiting the Past, Recasting the Present: the Reception of Greek Antiquity in Music 19th Century to the Present,* ed. Vlastos, G. – Levidou, K. Athens: Hellenic Music Center, 2013, 265–273.

234. Dalos Anna. „Nausikka, Sappho és más szerelmes nők". In *Tanulmánykötet Ujfalussy József emlékére,* szerk. Berlász Melinda – Grabócz Márta. Budapest: L'Harmattan – MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2013, 241–254.

235. Dalos Anna. „Soproni József: Jegyzetlapok". In *Soproni József,* szerk. Csengery Kristóf. Holnap Kiadó, Budapest: 2012, 222–227.

236. Dalos Anna. „Szervánszky Endre elmaradt forradalma (1959–1977)". *Magyar Zene* 52 (2014/1): 17–27.

237. Dalos Anna. „Talált tárgyak és zeneszerzés-történeti paradigmaváltás". *Magyar Egyházzene* 20 (2013/4): 391–403.

238. Enyedi Pál – Solymosi Ferenc. „Magyarország orgonajegyzéke – A hazai orgonafelmérés története és jelentősége". In *Zenetudományi Dolgozatok 1978–2012,* szerk. Kiss Gábor. Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2014, 325–348.

239. Gombos László. „Eine führende Musikerpersönlichkeit der Epoche". In *Anna Karenina,* ed. Grahneis, S. Braunschweig: Staatstheater Braunschweig, 2014, 7–13.

240. Gombos László. „Előásott" Hubay-opera német földön". *Muzsika* 57 (2014/4): 21–24.

241. Gombos László. „Erkelék és Huberék". In *Részletek az egészhez,* szerk. Ittzés Mihály. Budapest: Argumentum Kiadó, 2012, 137–153.

242. Gombos László. „Henryk Wieniawski Magyarországon – egy turné tanulságai". In *Zenetudományi Dolgozatok 2011,* szerk. Kiss Gábor. Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2012, 201–232.

243. Gombos László. „A Hubay hagyaték titkai". *Magyar Zene* 52 (2014/3): 334–349.

244. Gombos László. „Narratív elemek Hubay Romantikus szonátáiban". In *Zenetudományi Dolgozatok 1978–2012,* szerk. Kiss Gábor. Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2014, 133–162.

245. Gombos László. „Sárga cserebogár és Lavotta első szerelme". *Napút* 16 (2014/8): 66–73.

246. Halász Péter. „Missa Gurcensis". In *Soproni József,* szerk. Csengery Kristóf. Holnap Kiadó, Budapest: 2012, 174–176.

247. Halász Péter. „Die ungarische Geigenschule im Kontext der ungariscehn Musikgeschichte". In *Convegni internazionali sul violino,* ed. Drascek, G. Gorizia: Edizioni della Laguna, 2012, 34–45.

248. Ignácz Ádám „Ezek a fiatalok (1967)". *2000* (2014/4): 67–73.

249. Ignácz Ádám „„Mondd meg, mit szeretsz!". A kádári Magyarország első slágerlistái (1966–1968)". In *A megértés mint hivatás,* szerk. Bárány Tibor – Gáspár Zsuzsa – Margócsy István – Reich Orsolya – Vér Ádám. Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2014, 394–415.

250. Ignácz Ádám „A populáris zene megítélésének változásai a kádári Magyarország ifjúsági sajtójában – az első 15 év (1957–1972)". *Médiakutató* 2013 (2013/tél): 7–17.

251. Illés Mária. „Álom és játék Vántus István műveiben". In *Szegedtől Szegedig: Antológia 2012,* szerk. Tandi Lajos. Szeged: Bába Kiadó, 2012, 357–367.

252. Jeney Zoltán – Szitha Tünde. „Az Új Zenei Stúdió hangverseny-repertoárja 1970–1990 között". *Magyar Zene* 50 (2012/3): 303–348.

253. Kelemen Éva. „»Elfeledtetése nemcsak mulasztás, de bűn volna". Vécsey Jenő, a magyar zenetudomány fáradhatatlan munkása". *Magyar Zene* 52 (2014/3): 350–367.

254. Kerékfy Márton. „Egy elvetett népzenei kollázs: Ligeti György: Hegedűverseny, első változat, első tétel (1990)". *Magyar Zene* 51 (2013/1): 68–78.

255. Kerékfy Márton. „A folkloric collage jettisoned: The original version of the first movement of György Ligeti's Violin Concerto (1990)" Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung 26 (2013): 39–45.

256. Kerékfy Márton. „Ligeti György 1949–50-es népzenei tanulmányútja". In *Zenetudományi Dolgozatok 2011,* szerk. Kiss Gábor. Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2012, 323–346.

257. Király Péter. „Együttélés–különélés? – Kapcsolat és távolságtartás a hódoltságkori udvari zeneéletben". In *Az oszmán–magyar kényszerű együttélés és hozadéka,* szerk. J. Újváry Zsuzsanna. Piliscsaba, 2013, 140–162.

258. Király Péter. „Az erdélyi fejedelmi udvar zeneélete a két Rákóczi György korában". Századok 146 (2012/5): 1227–1249.

259. Király Péter, „»Excellentissimus legyen, csak közönséges jót ne is híjatok« – Bethlen Gábor, Erdély zeneszerető nagy fejedelme". In *Bethlen Erdélye, Erdély Bethlene.* Kolozsvár, 2014, 222–224.

260. Király Péter. „»Császár előtt is nevezetes lött volna …« – zenészek és zeneélet a nagyratörő fejedelem, Bethlen Gábor udvarában". In *A kód. Bethlen 1613. Kiállítási katalógus,* szerk. Kiss Erika – Oborni Teréz. Budapest: Magyar Nemzeti Múzeum, 2014): 93–101.

261. Király Péter. „Foreign musicians and their influence in sixteenth- and seventeenth-century Hungary". In *A Divided Hungary in Europe: Exchanges, Networks and Representations, 1541–1699,* ed. Almási G. Newcastle upon Tyne, 2014, 253–270.

262. Király Péter. „Mikor járt hajdútáncot Esterházy Pál a császárné előtt?". *Obeliscus* (2014): http://obeliscus.hu/hu/content/mikor-jart-hajdutancot-esterhazy-pal

263. Király Péter. „Musik und Musiker an der Residenz des Ferenc Nádasdy III.". In *Die Familie Nádasdy vom 16. bis ins 20. Jahrhundert,* Hrsg. Rudolf Kropf. Eisenstadt: Amt der Burgenländischen Landesregierung, 2015, 175–197.

264. Király Péter. „Rezidenciális zene három 17. századi főúr, Batthyányi Ádám, Nádasdy Ferenc és Esterházy Pál udvarában". In *Batthyány I. Ádám és köre,* szerk. J. Újváry Zsuzsanna. Piliscsaba, 2013, 247–265.

265. Kovács Ilona. „Az angolok evvel a darabbal meg vannak őrülve: Dohnányi Ernő százéves gyermekdal-variációi". *Gramofon* 18 (2013/1): 4–8.

266. Kovács Ilona. „Balett vagy pantomim? Elsa Galafres szerepe Dohnányi Ernő Pierrette fátyola (op. 18) című színpadi művének értelmezésében". In *Alkotás – befogadás – kritika a táncművészetben, a táncpedagógiában és a tánckutatásban: IV. Tánctudományi Konferencia a Magyar Táncművészeti Főiskolán, 2013. november 8–9.,* szerk. Bolvári-Takács Gábor et al. Budapest: Magyar Táncművészeti Főiskola, 2014, 95–109.

267. Kovács Ilona. „Dohnányi és a tánc". *Tánctudományi Közlemények* 5 (2013/2): 102–113.

268. Kovács Ilona. „Dohnányi és Seregi változatai egy gyermekdalra". In *Kultúra – érték – változás a táncművészetben, a táncpedagógiában és a tánckutatásban.: III. Nemzetközi Tánctudományi Konferencia a Magyar Táncművészeti*

Főiskolán 2011. november 11–12., szerk. Bolvári-Takács Gábor et al. Budapest: Magyar Táncművészeti Főiskola, 2013, 122–141.

269. Kovács Ilona. „Többszakaszos komponálás Dohnányi Ernő zeneszerzői műhelyében: A C-dúr szextett (op. 37) I. tételének vázlattanulmánya". In *Tanulmánykötet Ujfalussy József emlékére: Tanulmányok, emlékírások, hommage-ok,* szerk. Berlász Melinda – Grabócz Márta. Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2013, 195–224.

270. Kusz Veronika – Radics Katalin. „Ady Endre Sírni, sírni, sírni című verse és megzenésítése". *Forrás* 46 (2014/6): 53–61.

271. Kusz Veronika. „Dohnányi amerikai évei. A zeneszerzői megrendelések szerepe a kései stílus alakulásában". In *Tér, idő, hagyomány Szemelvények a Zeneakadémia Doktori Iskolájában megvédett disszertációkból,* szerk. Bozó Péter. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2013, 297–329.

272. Kusz Veronika. „A Dohnányi Archívum McGlynn-letéti anyaga". In *Zenetudományi Dolgozatok 2011,* szerk. Kiss Gábor. Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2012, 299–321.

273. Kusz Veronika. „Dohnányi Ernő az utókornak". *Magyar Zene* 52 (2014/1): 58–89.

274. Kusz Veronika. „Egy különös darab". *Magyar Zene* 50 (2012/1): 79–90.

275. Kusz Veronika. „Liszttől Debussyig? Egytételes versenyművek Dohnányinál". In *Tanulmánykötet Ujfalussy József emlékére,* szerk. Berlász Melinda – Grabócz Márta. Budapest: L'Harmattan – MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2013, 179–194.

276. Kusz Veronika. „A Wayfaring Stranger in the New World". *AMERICAN MUSIC* 32 (2014/2): 201–222.

277. Kusz Veronika. „»... a zenepedagógusok elszörnyülködésére«". *Parlando* 54 (2012/2). [Dohnányi]

278. Mácsai János. „Az OMIKE zenei előadásai 1939–1944". *Magyar Zene* 52 (2014/4): 441–452.

279. Mészáros Ágnes. „Hangzó zenetörténeti emlékek a 19. századból". In *Zenetudományi Dolgozatok 2011,* szerk. Kiss Gábor. Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2012, 347–365.

280. Németh Zsombor. „Lichtenberg Emil és együttesei". *Magyar Zene* 52 (2014/4): 461–477.

281. Péteri Lóránt. „Heavenly Life and Underworld: An Allusion to Offenbach in Mahler". In *Tanulmánykötet Ujfalussy József emlékére: Tanulmányok, emlékírások, hommage-ok,* szerk. Berlász Melinda – Grabócz Márta. Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2013, 527–528.

282. Péteri Lóránt. „Magyar zenészek az 1950-es évek második felében – emigráció és jövedelmi viszonyok". *Korall* 14 (2013/51): 161–185.

283. Péteri Lóránt. „Mennyei élet és alvilág: Offenbach-utalás Mahler dalában". In *Tanulmánykötet Ujfalussy József emlékére: Tanulmányok, emlékírások, hommage-ok,* szerk. Berlász Melinda – Grabócz Márta. Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2013, 167–178.

284. Péteri Lóránt. „»A mi népünk az Ön népe, de az enyém is.«: Kodály Zoltán, Kádár János és a paternalista gondolkodásmód". *Magyar Zene* 51 (2013/2): 121–141.

285. Péteri Lóránt. „Az új zenéről szóló közbeszéd és a zenepolitika összefüggései az 1960-as évek első felének Magyarországán: Mihály András 3. szimfóniájának fogadtatása". *Magyar Zene* 52 (2014/2): 161–174.

286. Pintér Csilla. *Szőnyi Erzsébet.* Szerk. Berlász Melinda. BMC, Budapest: 2014.

287. Riskó Kata. „Városi cigányzenekarok hangfelvételei a 20. század elejéről". *Magyar Zene* 52 (2014/1): 28–42.

288. Sas Ágnes. „A Magyar Zenetörténeti Osztály 18. századi gyűjteményei". In *Zenetudományi Dolgozatok 1978–2012,* szerk. Kiss Gábor. Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2014, 99–110.

289. Somfai László. „Megnyitó helyett: A Zeneműtár első aranykora". *Magyar Zene* 52 (2014/3): 237–241. [Az OSZK Zeneműtáráról]

290. Szabó Balázs. „Fricsay Richárd Székesfehérváron". In *Réz-szimfónia. 120 év katonazene a királyok városában.* Székesfehérvár: Honvédség és Társadalom Baráti Kör Székesfehérvári Szervezete, 2014, 14–18.

291. Szabó Ferenc János. „»Ein Tristan von nobelstem Stahl.«: The Influence of a Czech Wagner-tenor on Hungarian Musical Life in the First Half of the Twentieth Century". In *Operowy Kontrapunkt,* ed. Judkowiak, B. – Lisiecka, K. Poznan: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 2014, 255–274.

292. Szabó Ferenc János. „At the very beginning. The First Hungarian Operatic Recordings on the Gramophon Label Between 1902 and 1905". In *The Lindström Project Vol. 4.,* ed. Gronow, P. – Hofer, Ch. Wien: Gesellschaft für Historische Tonträger, 2012, 51–60.

293. Szabó Ferenc János. „Karel Burian és Magyarország". In *Tér, idő, hagyomány Szemelvények a Zeneakadémia Doktori Iskolájában megvédett disszertációkból,* szerk. Bozó Péter. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2013, 267–295.

294. Szabó Ferenc János. „Lajtha László fiatalkori zongoraművei". *Magyar Zene* 51 (2013/3): 335–350.

295. Szacsvai-Kim Katalin. „Erkel egyedül". *Magyar Zene* 52 (2014/3): 270–315.

296. Szacsvai-Kim Katalin. „Erkel und das Volksschauspiel in Pest". In *Wien – Budapest – Pressburg,* ed. Harrandt, A. – Partsch, E. W. Tutzing: Hans Schneider Verlag, 2012, 101–126.

297. Szacsvai-Kim Katalin. „Die Erkel-Werkstatt". *Studia Musicologica* 52 (2012/1/4): 27–46.

298. Szacsvai-Kim Katalin. „Die erste ungarische Operntragödie: Ferenc Erkels Bátori Mária. Quellen und Fassungen". *Studia Musicologica* 55 (2014/3–4): 237–294.

299. Szacsvai-Kim Katalin. „A vokális-hangszeres repertoár forrásai a 18. századi Magyarországon". In *Tükröződések. Ünnepi tanulmánykötet Domokos Mária népzenekutató-zenetörténész tiszteletére,* szerk. Szalay Olga. Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2012, 605–626.

300. Sziklavári Károly. *Egressy Béni.* Budapest: Mágus, 2012.

301. Tallián Tibor. „L'affaire Bárdos". *Muzsika* 57 (2014/9): 17–26.

302. Tallián Tibor. *Béla Bartók.* Hudobné centrum, Bratislava: 2014.

303. Tallián Tibor. „Erkel Ferenc Dózsa-operája". *Magyar Művészet* 2 (2014/3/4): 195–199.

304. Tallián Tibor. „»és most itt ülök a bassateremtetä-k közepette«". *Muzsika* 55 (2013/5): 11–17. [Wagner Pesten]

305. Tallián Tibor. *Magyar képek.* Balassi Kiadó, Budapest: 2014.

306. Tallián Tibor. „»mi pedig magyarok, buzduljunk fel az ő példáján.«". *Muzsika* 56 (2013/6): 7–10. [Wagner Pesten]

307. Tallián Tibor. „Oper spielen – Opern schaffen". *Studia Musicologica* 55 (2014/3): 179–236.

308. Tallián Tibor. „»Pest (die unmusikalischste Stadt)«". *Muzsika* 56 (2013/7): 15–19. [Wagner Pesten]

309. Tallián Tibor. „A magyar zene történetének koncepciói a hosszú 19. században". In *Az identitás forrásai,* szerk. Boka László – Földesi Ferenc

– Mikusi Balázs. Budapest: Bibliotheca Nationalis Hungariae – Gondolat Kiadó, 2012, 13–40.

310. Tallián Tibor. „».minden tagja a társaságnak a rendezőtől való függés alól ki nem eshetik«". In *Tükröződések. Ünnepi tanulmánykötet Domokos Mária népzenekutató-zenetörténész tiszteletére,* szerk. Szalay Olga. Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2012, 657–685.

311. Tallián Tibor. „Opera Buda és Pest német színpadain a 18–19. század fordulóján". In *Részletek az egészhez,* szerk. Ittzés Mihály. Budapest: Argumentum Kiadó, 2012, 39–53.

312. Tallián Tibor. „Richard Wagner Magyarországon". *Magyar Tudomány* 175 (2014/1): 16–31.

Néptánc

313. Dóka Krisztina. „Néptáncaink korai mozgóképeken". *Folkmagazin* 20 (2013/6): 35–37.

314. Dóka Krisztina. „19. századi társastáncok a magyar paraszti tánckultúrában". *Tánctudományi Közlemények* 2014 (2014/2): 49–66.

315. Dóka Krisztina – Felföldi László – Fügedi János – Karácsony Zoltán – Varga Sándor. „Az MTA BTK Zenetudományi Intézet Néptánc Archívuma". In *Zenetudományi Dolgozatok 1978–2012,* szerk. Kiss Gábor. Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2014, 195–210.

316. Felföldi László. „Dance Knowledge – Dancing Ability". In *Musical Traditions,* szerk. Richter Pál. Monor: Pillangó Kiadó, 2012, 11–24.

317. Felföldi László. „Pallostánc". In *Tükröződések. Ünnepi tanulmánykötet Domokos Mária népzenekutató-zenetörténész tiszteletére,* szerk. Szalay Olga. Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2012, 353–370.

318. Felföldi László – Karácsony Zoltán (szerk.) *Magyar táncfolklorisztikai szöveggyűjtemény II/B.* Udaipur: Gondolat Kiadó – Európai Folklór Intézet, 2014.

319. Fügedi János. „The Differenc between the Factual and Dancer's Inner Representation of Movment Rhythm". In *Proceedings of the 2011 ICKL Conference held at the Institute for Musisology of the HAS, Budapest, July 31. – August 6.,* ed. Bastien, M. – Fügedi J. – Ploch, R. A. Budapest: International Council of Kinetography Laban, 2012, 59–69.

320. Fügedi János. „A Lábán-kinetográfia a Szentpál-iskolában". In *Mozdulat. A magyar mozdulatművészet a korabeli társadalom és művészet tükrében,* szerk. Beke László – Németh András – Vincze Gabriella. Budapest: Gondolat Kiadó, 2013, 142–163.

321. Fügedi János. „Lábán Rudolf mozdulatkórusai a 20. század elején". In *A hagyományos tánckultúra metamorfózisa a 20. században,* szerk. Bolvári-Takács Gábor – Fügedi János et al. Budapest: Magyar Táncművészeti Főiskola, 2012, 67–69.

322. Fügedi János. „LabanGraph 4P – An-(other) Computer Editor for Labanotation". In *Proceedings of the 2011 ICKL Conference held at the Institute for Musisology of the HAS, Budapest, July 31. – August 6.,* ed. Bastien, M. – Fügedi J. – Ploch, R. A. Budapest: International Council of Kinetography Laban, 2012, 327–331.

323. Fügedi János. „A method for introducing Rhythm Timing in notation education". In *Proceedings of the Twenty-Eighth Biennial ICKL Conference,* ed. Bastien, M. – Fügedi J. [s. l.]: International Council of Kinetography Laban, 2014, 135–139.

324. Fügedi János. „Motivic microstructures and movement concepts of expression in

traditional dances". In *From field to Text & Dance and Space,* ed. Dunin, E. I. – Giurchescu, A. – Könczei Cs. Cluj-Napoca: ICTM Study Group on Ethnochoreology, 2012, 43–46.

325. Fügedi János. „Rhythm Timing–Further Investigations". In *Proceedings of the Twenty-Eighth Biennial ICKL Conference,* ed. Bastien, M. – Fügedi J. [s. l.]: International Council of Kinetography Laban, 2014, 121–134.

326. Fügedi János. „A táncos mozdulat tényleges és tudatosított ritmikai elhelyezkedésének különbsége". In *Zenetudományi Dolgozatok 2011,* szerk. Kiss Gábor. Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2012, 367–380.

327. Fügedi János. „További vizsgálatok a a ritmuskifejező írásmód területén". In *Zenetudományi Dolgozatok 1978–2012,* szerk. Kiss Gábor. Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2014, 211–230.

328. Fügedi János. „Az ugrós táncok elemzésének háttere". In *Mezőföldi ugrósok,* szerk. Fügedi János – Kovács Henrik. Budapest: L'Harmattan – MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2014, 9–11.

329. Fügedi János – Varga Sándor. *Régi tánckultúra egy baranyai faluban.* L'Harmattan – MTA BTK Zenetudományi Intézet, Budapest: 2014.

330. Fügedi János – Vavrinecz András. „A tánc és a kísérőzene összefüggései a Régi magyar táncstílus – Az ugrós című monográfiában". In *Tükröződések. Ünnepi tanulmánykötet Domokos Mária népzenekutató-zenetörténész tiszteletére,* szerk. Szalay Olga. Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2012, 105–116.

331. Karácsony Zoltán. „»Figurás szemben«". In *Az erdélyi magyar táncművészet és tánctudomány az ezredfordulón,* szerk. Könczei Csongor. Kolozsvár: Nemzeti Kisebbségkutató Intézet, 2014, 57–104.

332. Karácsony Zoltán. „A kanásztánc-ugrós stílus fogalmának kialakulása". *Folkmagazin* 19 (2012/4): 38.

333. Karácsony Zoltán. „A kanásztánc-ugrós stílus fogalmának kialakulása = The emergence of the concept of a Kanásztánc-Ugrós style". In *Régi magyar táncstílus: Az ugrós: Antológia [Old Hungarian dances styles: The ugrós: Anthology],* szerk. Fügedi János – Vavrinecz András. Budapest: L'Harmattan – MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2013, 13–16.

334. Karácsony Zoltán. „Az ugrós táncok osztályozása a magyar táncfolklorisztikában". In *Tükröződések. Ünnepi tanulmánykötet Domokos Mária népzenekutató-zenetörténész tiszteletére,* szerk. Szalay Olga. Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2012, 83–104.

335. Kukár Barnabás Manó. „A magyarországi románok táncfolklorisztikai kutatásáról". In *Alkotás – befogadás – kritika a táncművészetben, a táncpedagógiában és a tánckutatásban,* szerk. Bolvári-Takács Gábor – Fügedi János et al. Budapest: Magyar Táncművészeti Főiskola, 2014, 110–119.

336. Pávai István. „A táncház forrásvidéke". In *Az erdélyi magyar táncművészet és tánctudomány az ezredfordulón,* szerk. Könczei Csongor. Kolozsvár: Nemzeti Kisebbségkutató Intézet, 2014, 141–150.

337. Varga Sándor. „A nemesi kultúra hatásai a mezőségi paraszti műveltségre táncban és zenében". *Ethnographia* 124 (2013/4): 471–484.

338. Varga Sándor. „A táncházas turizmus hatása egy erdélyi falu társadalmi kapcsolataira és hagyományaihoz való viszonyára". In *Az erdélyi magyar táncművészet és tánctudomány az ezredfordulón,* szerk. Könczei Csongor. Kolozsvár: Nemzeti Kisebbségkutató Intézet, 2014, 105–128.

339. Varga Sándor. „Az ugrós. Régi magyar táncstílus antológia". *Acta Ethnographica Hungarica* 59 (2014/2): 489–491.

Népzene

340. Bereczky János. *A magyar népdal új stílusa.* Budapest: Akadémiai Kiadó, 2013.

341. Brauer-Benke József. „A népi fuvolák története". *Békés Megyei Múzeumok Közleményei* 36 (2012): 275–292.

342. Brauer-Benke József. *A népi hangszerek története és tipológiája.* MTA BTK Zenetudományi Intézet, Budapest: 2014.

343. Brauer-Benke József. „A népi hegedűfélék történeti áttekintése". *Magyar Zene* 52 (2014/1): 43–57.

344. Brauer-Benke József. „A dunántúli hosszú furulya történeti vizsgálata". *Arrabona: a Győri Múzeum Évkönyve* 50 (2012/1): 235–252.

345. Brauer-Benke József. „Pluriarcs in the Sub-Saharan Africa Collection of the Weltmuseum Wien". *Archiv für Völkerkunde* 61–62 (2013): 151–158.

346. Brauer-Benke József. „A tambura hangszertípus történeti áttekintése". In *ALBA REGIA 42.*, szerk. Demeter Zsófia. Székesfehérvár: Szent István Király Múzeum, 2014, 343–354.

347. Domokos Mária. „Az „Árgirus" dallam és verbunkos rokonsága". In *Részletek az egészhez,* szerk. Ittzés Mihály. Budapest: Argumentum Kiadó, 2012, 289–299.

348. Domokos Mária. „Bartók és Kodály katonadal-gyűjteménye". *Néprajzi Hírek* 41 (2012/1): 39–42.

349. Domokos Mária. „Moldva és Bukovina". In *Magyar Népzenei Antológia,* szerk. Richter Pál. Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2012, 37–40.

350. Frigyesi Judit. „Is there such a Thing as Hungarian–Jewish music?". In *Between Minority and Majority: Hungarian and Jewish / Israeli ethnical and cultural experiences in recent centuries,* ed. Hatos P. – Novák A. Budapest: Balassi Intézet, 2013, 122–147.

351. Frigyesi Judit. „Jewish melodies: a word about those who owned nothing at the end of the world [Zsidó dallamok: nincstelenek a végeken]". In *Jews of Carpathia: History and Heritage since the Era of Dualism till Our Days [Zsidók Kárpátalján: történelem és örökség a dualizmus korától napjainkig],* szerk. Bányai Viktória – Fedinec Csilla – Komoróczy Szonja Ráhel. Budapest: Aposztróf kiadó, 2013, 319–327, 399–400.

352. Frigyesi Judit. „Létezik-e Magyar–zsidó zene?". In *Between Minority and Majority: Hungarian and Jewish / Israeli ethnical and cultural experiences in recent centuries,* szerk. Hatos Pál – Novák Attila. Budapest: Balassi Intézet, 2013, 53–86.

353. Kárpáti János. „Music of Female Shamans in Japan". *Studia Musicologica* 54 (2013/3): 225–256.

354. Kővári Réka. „Egy gyimesközéploki népénekgyűjtés 16–18. századi dallamai". In *Népi vallásosság a Kárpát-Medencében 8.*, szerk. Pilipkó Erzsébet. Veszprém: Laczkó Dezső Múzeum, 2013, 409–421.

355. Kővári Réka. „Halott melletti imádkozók Gyimesközéplok-Hidegség két pontján". In *Vallási kultúra és életmód a Kárpát-medencében 9.*, szerk. Gyöngyössy Orsolya – Limbacher Gábor. Veszprém: Laczkó Dezső Múzeum, 2014, 243–265.

356. Kővári Réka. „Halottas énekek Bukovinában és Moldvában". In *Az áhítat nem hivatalos alkalmai és formái az 1800 előtti Magyarországon,* szerk. Bogár Judit. Piliscsaba: Pázmány Péter Katolikus Egyetem BTK, 2013, 145–158.

357. Kővári Réka. „Népénekek a Régi magyar betlehemesjátékok c. kötetben". In *DRÁMÁK*

HATÁRHELYZETBEN I, szerk. Brutovszky Gabriella – Demeter Júlia – N Tóth Anikó – Petres Csizmadia Gabriella. Kassa: Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem Közép-európai Tanulmányok Kar – Magyar Szemiotikai Társaság, 2014, 97–112.

358. Lázár Katalin. „A hagyományos játékok szerepe napjainkban". *AGRIA – AZ EGRI MÚZEUM ÉVKÖNYVE* XLVIII (2013): 261–284.

359. Lázár Katalin. „The Message of the Folk Music of the Finno–Ugrian Language Relatives of the Hungarians". *Bulletin of the Transilvania University of Brasov Series VIII Art Sport* 5 (2013/1): 31–36.

360. Lázár Katalin. „A népi játékok típusrendjének haszna az oktatásban és a kutatásban". *Honismeret* 40 (2012/5): 20–22.

361. Lázár Katalin. „Romániai magyarok dallamos játékai az MTA BTK Zenetudományi Intézet gyűjteményében". In *Pontosan, szépen,* szerk. Salat-Zakariás Erzsébet. Kolozsvár: Mega Könyvkiadó, 2014, 328–365.

362. Lázár Katalin. „Sámánszertartás a keleti hantiknál". In *Világügyelő. Tanulmányok Hoppál Mihály 70. születésnapjára,* szerk. Czövek Judit – Dyekiss Virág – Szilágyi Zsolt. Budapest: Magyar Vallástudományi Társaság, 2012, 173–178.

363. Lázár Katalin. „Szent István a magyar népdalokban". *Honismeret* 41 (2013/6): 38–42.

364. Lázár Katalin. „Szent István a magyar népdalokban". *Honismeret* 42 (2014/6): 38–43.

365. Lázár Katalin. „Szomjas-Schiffert György, a játékgyűjtő". In *„Így él bennem": Szomjas-Schiffert György (1910–2004),* szerk. Tamás Ildikó. Budapest: Napkút Kiadó – Cédrus Művészeti Alapítvány, 2013, 87–100.

366. Lázár Katalin. „Tavaszkezdő játékaink". *Honismeret* 42 (2014/2): 38–42.

367. Lázár Katalin. „Törökök a népi játékok szövegeiben". *Ethnica* 15 (2014/3): 47–52.

368. Lázár Katalin. „Történetiség a népi játékokban". *Ethnographia* 122 (2012/1): 48–78.

369. Lázár Katalin. „Traditional Music at the Beginning of the 21st Century". In *Musical Traditions,* szerk. Richter Pál. Monor: Pillangó Kiadó, 2012, 339–350.

370. Lázár Katalin. „Az ütempáros játékdalok rendezésének néhány problémája". In *Tükröződések. Ünnepi tanulmánykötet Domokos Mária népzenekutató-zenetörténész tiszteletére,* szerk. Szalay Olga. Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2012, 117–135.

371. Olsvai Imre – Rudasné Bajcsay Márta. „Dunántúl". In *Magyar Népzenei Antológia,* szerk. Richter Pál. Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2012, 19–24.

372. Paksa Katalin. „Az Alföld". In *Magyar Népzenei Antológia,* szerk. Richter Pál. Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2012, 25–28.

373. Paksa Katalin. *„Énekeltem én...".* Premontrei Szent Norbert Gimnázium, Egyházzenei Szakközépiskola és Diákotthon, Gödöllő: 2014.

374. Paksa Katalin. *„Jaj, de szépen harangoznak...".* Móra Ferenc Múzeum, Szeged: 2014.

375. Paksa Katalin. „A magyar zene őstörténete". In *Magyar Őstörténet – Tudomány és hagyományőrzés,* szerk. Sudár Balázs – Szentpéteri József – Petkes Zsolt – Lezsák Gabriella – Zsidai Zsuzsanna. Budapest: MTA BTK Történettudományi Intézet, 2014, 239–250.

376. Paksa Katalin. „Népzenetörténeti tabló a vajdasági jeles napok-időszakok dallamairól". In *Pontosan, szépen,* szerk. Salat-Zakariás Erzsébet. Kolozsvár: Mega Könyvkiadó, 2014, 131–163.

377. Paksa Katalin. „A pentatónia mint identitáshordozó a magyar zenében". In *Tükröződések. Ünnepi tanulmánykötet Domokos Mária népzenekutató-zenetörténész tiszteletére,* szerk. Szalay Olga. Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2012, 65–76.

378. Paksa Katalin. „Stage and Folk Tradition in the Cultural History of the Kállai kettős (Couple Dance of Kálló)". *Studia Musicologica* 55 (2014/3/4): 295–320.

379. Paksa Katalin. „»Ugrós« karakterű néptáncok zenéje Erdélyben". In *Zenei művelődésünk a változó régióban,* szerk. Angi István – Csákány Csilla. Kolozsvár: Erdélyi Múzeum-Egyesület (EME), 2013, 65–79.

380. Paksa Katalin – Bálint Sándor. „Weihnachten, Ostern, Pfingsten in der musikalischen Volkstradition". In *Weinachten, Ostern, Pfingsten,* ed. Barna G. Szeged: SZTE Néprajzi és Kulturális Antropológiai Tanszék, 2014, 603–654.

381. Pávai István. „Bartók, Kodály és Lajtha folklorizmus-szemlélete". In *Zenei művelődésünk a változó régióban,* szerk. Angi István – Csákány Csilla. Kolozsvár: Erdélyi Múzeum-Egyesület (EME), 2013, 153–165.

382. Pávai István. *A cimbalom a Felső-Maros vidéki népzenében.* Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Budapest: 2014.

383. Pávai István. „A Csángómagyar daloskönyv születése". In Seres András – Szabó Csaba. *Csángómagyar daloskönyv 1972–1988,* szerk. Pávai István. Budapest: Hagyományok Háza, 2013, I–XVI.

384. Pávai István. „Despre publicarea colecţiei etnomuzicologice a lui János Jagamas". In *Colecţia etnomuzicologică a lui János Jagamas în Institutul „Arhiva de Folclor a Academiei Române" – Jagamas János népzenei gyűjteménye a Román Akadémia Folklór Archívumában – The Ethnomusicological Collection of János Jagamas at the Folklore Archive of the Romanian Academy,* ed. Pávai I. – Zakariás E. Budapest: Archiva de Folclor a Academiei Române – MTA BTK Zenetudományi Intézet – Hagyományok Háza, 2014, 7–16.

385. Pávai István. *Az erdélyi magyar népi tánczene.* Kolozsvár: Kriza János Néprajzi Társaság, 2012.

386. Pávai István. „Jagamas János népzenei gyűjteményének közreadásáról". In *Colecţia etnomuzicologică a lui János Jagamas în Institutul „Arhiva de Folclor a Academiei Române" – Jagamas János népzenei gyűjteménye a Román Akadémia Folklór Archívumában – The Ethnomusicological Collection of János Jagamas at the Folklore Archive of the Romanian Academy,* ed. Pávai I. – Zakariás E. Budapest: Archiva de Folclor a Academiei Române – MTA BTK Zenetudományi Intézet – Hagyományok Háza, 2014, 37–46.

387. Pávai István. „Kodály marosszéki dallamai". *A Magyar Kodály Társaság Hírei* 34 (2012/3): 6–9.

388. Pávai István. „A madéfalvi veszedelem költészeti emlékei verses kéziratokban, a népies irodalomban és a néphagyományban". In *Siculicidium,* szerk. Pávai István. Csíkszereda: Alutus Kiadó, 2014, 5–58.

389. Pávai István. „A népi tánczene kistáji tagolódása Erdélyben". In *Magyar Népzenei Antológia,* szerk. Richter Pál. Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2012.

390. Pávai István. „Publication of the Etnomusicological Collection of János Jagamas". In *Colecţia etnomuzicologică a lui János Jagamas în Institutul „Arhiva de Folclor a Academiei Române" – Jagamas János népzenei gyűjteménye a Román Akadémia Folklór Archívumában – The Ethnomusicological Collection of János Jagamas at the Folklore Archive of the Romanian Academy,* ed. Pávai I. – Zakariás E. Budapest: Archiva de Folclor a Academiei Române – MTA BTK Zenetudományi Intézet – Hagyományok Háza, 2014, 65–75.

391. Pávai István. „Szabó Csaba népzenekutatói munkássága". In *Üvegszilánkok között,* szerk. Ittzés Mihály – Szabó Péter. Budapest: Cellissimo Zeneművészeti Bt. – Szabó Csaba Nemzetközi Társaság, 2013, 261–304.

392. Richter Pál. „Analóg felvétel – digitális adat". In *Zenetudományi Dolgozatok 1978–2012,* szerk. Kiss Gábor. Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2014, 177–194.

393. Richter Pál. „Contra terrae motum – ferences énekek a földindulások ellen". In *Tükröződések. Ünnepi tanulmánykötet Domokos Mária népzenekutató-zenetörténész tiszteletére,* szerk. Szalay Olga. Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2012, 417–432.

394. Richter Pál. „Contra terrae motum – ferences énekek a földindulások ellen". In *Nyolcszáz esztendős a ferences rend,* szerk. Medgyesy S Norbert – Ötvös István – Őze Sándor. Budapest: Magyar Napló Kiadó, 2013, 575–588.

395. Richter Pál. „From the harmonies used in folk music to the harmonization of folk song arrangements". In *Hudba – Integrácie – Interpretácie 16 – Music – Integration – Interpretation 16,* ed. Ševčíková, V. – Garaj, B. Nitra: Univerzita Konstantina Filozofa v Nitre, 2013, 109–148.

396. Richter Pál. „The legacy of Tihomir Vujičić". In *Musical Practices in the Balkans,* ed. Despić, D. – Jovanović, J. – Lajić-Mihajlović, D. Beograd: Serbian Academy of Sciences and Arts, 2012, 267–281.

397. Richter Pál. *Musical Traditions.* Monor: Pillangó Kiadó, 2012.

398. Richter Pál (szerk.). *Magyar Népzenei Antológia.* Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2012.

399. Richter Pál. „A népi harmonizálástól a népdalok harmonizálásáig". *Magyar Zene* 51 (2013/4): 369–383.

400. Richter Pál. „New Channels for Renewal of Tradition – Folk Music in the University Education". In *Musical Traditions,* szerk. Richter Pál. Monor: Pillangó Kiadó, 2012, 351–360.

401. Richter Pál – Németh István. *„Tiszta forrás település".* MTA BTK Zenetudományi Intézet, Budapest: 2014.

402. Rudasné Bajcsay Márta. „Kodály gondolatai nyomán a népdalszövegekről" In *Tükröződések. Ünnepi tanulmánykötet Domokos Mária népzenekutató-zenetörténész tiszteletére,* szerk. Szalay Olga. Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2012, 167–187.

403. Rudasné Bajcsay Márta – Kővári Réka. „Régi és újabb vallásos énekek a gyimesközéplakiak mindennapjaiban a 21. század elején". In *Szent helyek, ünnepek, szent szövegek. Tanulmányok a romániai magyarság vallási életéből,* szerk. Pócs Éva. Budapest: L'Harmattan – PTE Néprajz-Kulturális Antropológia Tanszék, 2012, 279–330.

404. Rudasné Bajcsay Márta. „Szöveg és dallam együttese a népballadában". In *Pontosan, szépen,* szerk. Salat-Zakariás Erzsébet. Kolozsvár: Mega Könyvkiadó, 2014, 234–264.

405. Sipos János. „Az azerbajdzsáni mugam és az azerbajdzsáni népzene". In *Zenetudományi Dolgozatok 2011,* szerk. Kiss Gábor. Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2012, 381–391.

406. Sipos János. „Bazı Türkü üslubları ve onların başka Turki halklarının halk müziği ile olan bağlantıları hakkında". In *The Kyrgyz Khaganate in the Context of Medieval Statehood and Culture of the Turkic Peoples,* ed. Čorotegin, T. K. Bishkek: The Muras Foundation, 2014, 5–12.

407. Sipos János. „Finnugor nyelv versus török–mongol népzene". In *Zenei művelődésünk a változó régióban,* szerk. Angi István – Csákány Csilla. Kolozsvár: Erdélyi Múzeum-Egyesület (EME), 2013, 80–95.

408. Sipos János. „A Few Thoughts on the Structural Analyzis of the Terme Types". *Bulletin of the Kazakh National Conservatory of the Name Kurmangazy* 1 (2014): 6–15.

409. Sipos János. „A Folk Music Research Series from Bartók to Our Days". In *Musical Traditions,* szerk. Richter Pál. Monor: Pillangó Kiadó, 2012, 253–265.

410. Sipos János. „A karacsáj népzene magyar kapcsolatai". In *Tükröződések. Ünnepi tanulmánykötet Domokos Mária népzenekutató-zenetörténész tiszteletére,* szerk. Szalay Olga. Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2012, 273–296.

411. Sipos János. „Kırgız Halk Müziği – Epik Türküleri". In *Yeni Türkiye No. 57 – Türk Musıkisi Özel Sayısı,* ed. Onaran, A. N. Istambul: YTSAM, 2014, 235–247.

412. Sipos János. *Kyrgyz Folksongs.* Éditions L'Harmattan, Budapest: 2014.

413. Sipos János. „Manevi'den Laik'a ve tersi". Nasrattinoglu. In *IV. Uluslararası Türk Kültürü Kurultayı Fethiye,* ed. Ünver, I. Ankara: Halk Kültürü Arastirmalari Kurumu, 2013, 203–210.

414. Sipos János. „The Musical Life of Two Bektashi Communities". *Arit Newsletter Online* 56 (2014): 12–14.

415. Sipos János. „A Musical Map of Different Turkic-Speaking Peoples". *International Review of Turkish Studies* 2 (2012/4): 46–61.

416. Sipos János. „Népzenegyűjtés a zemzemek földjén". *Folkmagazin* XIX (2012/1): 32–35.

417. Sipos János. „Népzenegyűjtés a zemzemek földjén". *Folkmagazin* XIX (2012/2): 34–37.

418. Sipos János. „A sámándalok zenei elemzése". *Vallástudományi Szemle* VIII (2012/1): 61–91.

419. Sipos János. „A török népek közös zenei rétegeiről és a kirgiz sirató stílusról". In *Pontosan, szépen,* szerk. Salat-Zakariás Erzsébet. Kolozsvár: Mega Könyvkiadó, 2014, 385–398.

420. Sipos János. „Török népek zenei térképe – egy 1936-tól folyó kutatássorozat alapján". In *Világügyelő. Tanulmányok Hoppál Mihály 70. születésnapjára,* szerk. Czövek Judit – Dyekiss Virág – Szilágyi Zsolt. Budapest: Magyar Vallástudományi Társaság, 2012, 159–172.

421. Sipos János. „Tradition and Revival". *Tehlikedeki Diller Dergisi / Journal of Endangered Languages* 2 (2013/2): 187–196.

422. Sipos János – Ufuk Tavkul. *A régi magyar népzene nyomában.* Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2012.

423. Somfai Kara Dávid – Kunkovács László – Sipos János. „Visiting a Sakha (Yakut) Folk Healer". *Shaman* 21 (2013/1–2): 185–200.

424. Szalay Olga (szerk.). *„Eljött az idő: viszsznek katonának...".* MTA BTK Zenetudományi Intézet, Budapest: 2014.

425. Szalay Olga (szerk.). *Tükröződések. Ünnepi tanulmánykötet Domokos Mária népzenekutató-zenetörténész tiszteletére.* L'Harmattan Kiadó, Budapest: 2012.

426. Tari Lujza. „A bartóki II. dialektusterület – Bartók's IInd dialectal region". In *Magyar Népzenei Antológia,* szerk. Richter Pál. Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2012, 15–18.

427. Tari Lujza. „Die Familie als Hintergrund der Traditionspfelge". In *Jahrbuch für europäische Ethnologie Ungarn. Dritte Folge 8,* ed. Alzheimer, H. – Doering-Manteuffel, S. – Drascek, D. – Treiber, A. Paderborn – München – Wien – Zürich: Universität Bamberg, 2013, 249–270.

428. Tari Lujza. „Az igazi doromb és egyéb „musika-szer"-ek Kultsár István Hazai 's Külföldi Tudósítás-aiban". In *Doromb: Közköltészeti tanulmányok, 2,* szerk. Csörsz Rumen István. Budapest: Reciti Kiadó, 2013, 125–142.

429. Tari Lujza. „»Koltói csárdás« – Liszt Ferenc magyar rapszódiái és a népzene". In *Zenei művelődésünk a változó régióban,* szerk. Angi István – Csákány Csilla. Kolozsvár: Erdélyi Múzeum-Egyesület (EME), 2013, 96–121.

430. Tari Lujza. „Lajtha László hangszerkutatásai, mai tanulságokkal". *Ethnographia* 124 (2013/4): 532–544.

431. Tari Lujza. „Revolution, War of Independence in 1848/49 and its Remembering in Traditional Music". In *Musik und Revolution. Die Produktion von Identität und Raum durch Musik in Zentraleuropa 1848/49,* ed. Boisits, B. Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag, 2013, 189–208.

432. Tari Lujza. *A szabadságharc népzenei emlékei.* MTA BTK Zenetudományi Intézet, Budapest: 2014.

433. Tari Lujza. „110 éve született Rajeczky Benjamin". *A Magyar Kodály Társaság Hírei* 34 (2012/1): 28–32.

434. Tari Lujza. „Szomjas-Schiffert György, a népzenekutató". In *„Így él bennem": Szomjas-Schiffert György (1910–2004),* szerk. Tamás Ildikó. Budapest: Napkút Kiadó – Cédrus Művészeti Alapítvány, 2013, 7–44.

435. Tari Lujza. „Szövegösszevonás és tiszta szövegközlés a Népdalok és mondákban". In *Doromb,* szerk. Csörsz Rumen István. Budapest: Reciti Kiadó, 2014, 385–420.

436. Tari Lujza. „The verbunkos, a music genre and musical symbol of Hungary". *Bulletin of the Transilvania University of Brasov Series VIII Art Sport* 53 (2012/4): 2–6.

437. Tari Lujza. „Vocal and/or Instrumental Music?". In *Musical Traditions,* szerk. Richter Pál. Monor: Pillangó Kiadó, 2012, 217–236.

438. Watzatka Ágnes. „Egyházi énekek a népi emlékezetben: befogadás, transzformáció és újrakomponálás". *Magyar Zene* 50 (2012/1): 108–119.

Zenepszichológia, zenepedagógia

439. Dobszay Ágnes. „»...Mit atyáink beszéltek el nekünk, elmondjuk az ifjú nemzedéknek...« Dobszay László oktatási koncepciója". *Magyar Zene* 50 (2012/4): 472–479.

440. Lázár Katalin. „A népi játékok és az óvoda 1.". *Óvónők Lapja* 2 (2013/7): 11–14.

441. Lázár Katalin. „A népi játékok és az óvoda 2.". *Óvónők Lapja* 2 (2013/8): 15–17.

442. Lázár Katalin. „A népi játékok és az óvoda 3.". *Óvónők Lapja* 2 (2013/9): 11–14.

443. Lázár Katalin. „Ölbeli gyermek játékainak felhasználása az óvodában". *Óvónők Lapja* 3 (2014/10): 11–13.

444. Lázár Katalin. „Mozgásos ügyességi és erőjátékok felhasználása az óvodában. 1". *Óvónők Lapja* 3 (2014/11): 7–10.

445. Lázár Katalin. „Mozgásos ügyességi és erőjátékok felhasználása az óvodában. 2". *Óvónők Lapja* 3 (2014/12): 4–7.

446. Lázár Katalin. „Mozgásos ügyességi és erőjátékok felhasználása az óvodában. 3". *Óvónők Lapja* 3 (2014/13): 10–12.

447. Lázár Katalin. „Fogócskák, vonulások felhasználása az óvodában". *Óvónők Lapja* 3 (2014/14): 15–17.

448. Lázár Katalin. „Szellemi ügyességi játékok felhasználása az óvodában". *Óvónők Lapja* 3 (2014/15): 11–14.

449. Stachó László. „Hogyan lehet értékes zenét tanítani a gyerekeknek a médián keresztül?". In *A média hatása a gyermekekre és fiatalokra: VI. Nemzetközi Médiakonferencia: Balatonalmádi, 2011,* szerk. Gabos Erika. Buda-

pest: Nemzetközi Gyermekmentő Szolgálat Magyar Egyesület, 2012, 280–287.

450. Stachó László – Suvi Saarikallio, Anemone Van Zijl – Minna Huotilainen – Petri Toiviainen. „Perception of the emotional content of musical performances by 3- to 7-year-old children". *Musicae Scientiae* 17 (2013/4): 495–512.

451. Stachó László. *Zenepszichológia – A zenei befogadás és a zenélés lélektana.* Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2012.

A szerzők névmutatója

Bálint Sándor 380
Baranyi Anna 171, 205–208
Bereczky János 340
Berlász Melinda 209–2012
Biró Viola 6, 213
Bojti János 47
Bozó Péter 49, 214–217
Brauer-Benke József 341–346
Büky Virág 1–4, 218–219

Czagány Zsuzsa 84–95
Czakó Dóra 96

Csomó Orsolya 81–83

Dalos Anna 220–237
Déri Balázs 97–98
Dinyés Soma 50
Dobszay Ágnes 439
Dobszay László 99
Dóka Krisztina 313–315
Domokos Mária 347–349
Domokos Zsuzsanna 172–178

Eckhardt Mária 179
Enyedi Pál 238
Erdélyi-Molnár Klára 7

Farkas Zoltán 54
Fazekas Gergely 51–53
Felföldi László 315–318
Ferenczi Ilona 101–113
Földváry Miklós István 114
Frigyesi Judit 8–9, 115–121, 350–352
Fügedi János 315, 319–330

Gárdonyi Zoltán 200
Gellér Katalin 180
Gilányi Gabriella 122–128
Gombos László 181, 239–245
Göncz Zoltán 55–57
Grabócz Márta 186

Halász Péter 246–247
Hamburger Klára 182–185, 187–188

Ignácz Ádám 58–59, 248–250
Illés Mária 251

Jeney Zoltán 252

Kaczmarczyk Adrienne 179, 189–192, 196, 200
Karácsony Zoltán 315, 318, 331–334
Kárpáti János 10–11, 353
Kelemen Éva 253
Kerékfy Márton 12–14, 255–256
Király Péter 257–264
Kiss Gábor 129–137
Komlós Katalin 61
Kovács Andrea 138–139
Kovács Ilona 265–269
Kovács Imre 193–194
Kovács Sándor 15
Kővári Réka 140–146, 354–357, 403
Kukár Barnabás Manó 335
Kunkovács László 423
Kusz Veronika 270–277

Laki Péter 16
Lampert Vera 17–18
Lázár Katalin 358–370, 440–448

Mácsai János 278
Malina János 62–64
Merrick, W. Paul 195

Mészáros Ágnes 279
Mező Imre 196
Mikusi Balázs 65–72
Móricz Klára 73

Németh István 401
Németh Zsombor 280

Olsvai Imre 371
Ota Mineo 19

Paksa Katalin 20, 372–380
Papp Ágnes 147–157
Papp Márta 74
Pávai István 336, 381–391
Péteri Lóránt 281–285
Pethő-Vernet Csilla 75
Pintér Csilla 21–22, 286
Prahács Margit 23

Radics Katalin 270
Richter Pál 392–401
Riskó Kata 24, 287
Rudasné Bajcsay Márta 371, 402–404

Sas Ágnes 158, 192, 288
Sipos János 405–423
Solymosi Ferenc 238
Somfai Kara Dávid 423
Somfai László 25–29, 76, 289
Stachó László 77, 449–451
Sulyok Imre 196

Szabó Balázs 30–32, 159, 290
Szabó Ferenc János 160, 197–198, 291–294
Szacsvay-Kim Katalin 295–299
Szalay Olga 424–425
Szaszovszky Ágnes 161–163
Szegedy-Maszák Mihály 199
Szelényi István 200
Szendrei Janka 99
Sziklavári Károly 300
Szitha Tünde 252
Szoliva Gábriel 164
Szűcs Imola, V. 33

Táborszky Györgyi 165
Tallián Tibor 301–312
Tari Lujza 426–437
Tornyai Péter 78
Tóth Péter 95

Varga Sándor 315, 329, 337–339
Vavrinecz András 330
Vester, Anne 34, 201
Vikárius László 35–46, 79, 166

Watzatka Ágnes 167–170, 202–204, 438

Zempléni Kornél 80