

## TARTALOM – CONTENTS

### MAGYAR ZENE 50

- 245 DOBSZAY LÁSZLÓ  
A forma-fogalom problematikája
- 253 UJFALUSSY JÓZSEF  
Egy faun délutánja  
*Mallarmé és Debussy – vers és zene*

### TANULMÁNY – ARTICLES

- 259 ROSSANA DALMONTE  
Még egyszer az itáliai költészet és zene Lisztre gyakorolt hatásáról  
*A Benedetto sia 'l giorno Petrarca-sonett*
- 281 Rethinking the Influence of Italian Poetry and Music on Liszt  
*Petrarch Sonnet Benedetto sia 'l giorno (Abstract)*
- 282 BÜKY VIRÁG  
Bartók örökében  
*Pásztory Ditta, a „Bartók-interpretátor”*
- 302 Bartók's Heiress  
*Ditta Pásztory the “Bartók Interpreter” (Abstract)*

### DOCUMENTA

- 303 JENEY ZOLTÁN-SZITHA TÜNDE  
Az Új Zenei Stúdió hangverseny-repertoárja 1970–1990 között
- 348 The New Music Studio Concert Repertoire 1970–1990 (Abstract)

### MŰHELYTANULMÁNY – WORK IN PROGRESS

- 349 SZABÓ FERENC JÁNOS  
Liszt ujjlenyomata  
*Liszt Ferenc ujjrendjei az 1830-as években – 2. rész*
- 357 Liszt's Fingerprints  
*Ferenc Liszt's Fingerings in the 1830s – Part 2 (Abstract)*

## RECENZÍÓ – REVIEW

- 358 DOMOKOS ZSUZSANNA  
Liszt nyomában  
*Hamburger Klára: Liszt Ferenc zenéje*

A LAP MEGJELENÉSÉT TÁMOGATTA:



Nemzeti  
Kulturális  
Alap

ARTISJUS ZENEI ALAPÍTVÁNY

## MAGYAR ZENE 50

*A Magyar Zene az idén érkezett el 50. évfolyamához. Ezt a szép jubileumot úgy szeretnénk csendben megünnepelni, hogy az 50 év alatt a lapban megjelent kiemelkedő tanulmányokból néhányat újraközlünk (az idei 2., 3. és 4. számban megjelenő összeállításunk csak a már lezártult életű zenetörténészek írásaiból válogat, természetesen a teljesség igénye nélkül). Ezzel tisztelgünk a magyar zenetudomány elmúlt 50 éve és meghatározó képviselői előtt.*

Dobszay László

### A FORMA-FOGALOM PROBLEMATIKÁJA\*

„Nomina debent respondere rebus.” Az elnevezéseknek egybe kell vágniuk magukkal a dolgokkal – vallotta az európai tudományosság, születésének pillanatától. Csak sajnálnunk lehet, hogy a fogalmi tisztázottság, a terminusok és jelölések egyértelmű használata később nem tudott lépést tartani a szaktudományok halmozódó anyagával, a világkép részletrajzolatainak sűrűsödésével. Ez a folyamat objektív nehézségekből származott, de a féltudományos műfajok, az esszé, a publicisztika, a napisajtó pongyolasága tovább súlyosbította a helyzetet. Elsőrendű tudományos feladatnak kell tehát tekintenünk a terminológiai-fogalmi vizsgálódást, úgy természetesen, hogy ne legyen merő formalizmus és szórszálhasogatás, hanem a dolgok jobb megismerését szolgálja, a megismert valóság pontosabb kifejezését, a dolgokkal korrespondeáló névrendszer kialakítását, az egyértelmű szóhasználatot. Ami az illető tudomány szempontjából a valóságban világosan megkülönböztethető, az kapjon külön-külön nevet. Ami ugyanazon valóság variációit mutatja föl, azt jelölje azonos, vagy hasonló név. A terminológiai tisztaság nem merő konvenció. Azt mondhatnánk: ez a tudományosság tiszta lelkiismerete.

Ha fontos e fogalmi tisztaság a tudomány szempontjából, talán még fontosabb a tudomány művelőinek érdekében, különösen olyan témakörökben, melyekben a tiszta tudományosság szempontjai személyi, vagy egyéb szempontokkal keverednek, s a félreértés vagy félremagyarázás – fegyverré válván – a tudományos élet tisztaságát veszélyezteti.

Kétségtelen, hogy a zenetudomány – tárgya és a tárgyból adódó módszertani következmények miatt – különleges helyet foglal el a tudományágak között. Tárnya sok helyt kicsúszik a rációval gazdaságosan követhető leírás alól, s a végső racionális tisztaságot megjelenítő egységes terminológia így nehezebben alakítható

\* A tanulmány először a Magyar Zene 1966. februári számában jelent meg.

ki; esetenként nem is elég gyümölcsöző e fáradozás. Ez azonban nem jelenti, hogy ne lenne igen sok fogalom haszonnal rögzíthető. Magának a tudományos életnek kell megmutatnia, melyek a tisztázandó fogalmak: a félreértések mindig azt bizonyítják, hogy a valósággal nem korrespondelő, fölösleges terminusokat vezettünk be, vagy éppen ellenkezőleg, elmulasztottunk fontos distinkciókat. Így például tudományos és zenei közéleti viták azt a benyomást keltik az emberben, hogy a zenetudomány egyik legalapvetőbb fogalma sincs kellő mértékig tisztázva és distingválva, ti. a *zenei forma* fogalma.

A zenei elmélet forma-fogalma ugyanis némileg eltér a filozófiai, általános esztétikai és irodalom-, művészetelméleti szóhasználatától. Sőt, mint később kimutatjuk, e szót még a zenetudományon belül is legalább háromféle értelemben használjuk, anélkül hogy a hármas értelmet kellőképpen szétválasztottuk és egymáshoz viszonyítottuk volna.

## I.

A „forma” szó hallatán többnyire a periódus, mondat, rondó stb. megjelölések, vagyis az úgynevezett *zenei formák* jutnak eszünkbe. A formatani könyvek első lapjai ugyan többnyire általánosabb meghatározást nyújtanak a zenei forma fogalmáról, de a könyv tartalmát elemezve vagy akár csak a tartalomjegyzéket áttekintve mégis úgy tapasztaljuk, hogy az említett „zenei formák” felsorolását, meghatározását, csoportosítását, magyarázatát tekintik főadatuknak. A *forma* szót tehát olyasféle-képpen használjuk, mint néhol az irodalomelmélet is („versformák”: szonett, stanza stb.). Az általános megállapítások, meghatározások és a gyakorlati szóhasználat különbségét jelzi már az is, hogy míg a meghatározás a *formáról* beszél, addig a könyv maga a *formákat* tárgyalja.

A zenetudós ez esetben szembeszökő differenciákat, jelentős egységeket, karakterbeli és egyéb különbségeket keres a műben. A megkülönböztetett részek egymáshoz való viszonyát főleg a hasonlóság-eltérés, ezen belül is főképpen a dallamhasonlóság-dallameltérés alapján vizsgálja. A vizsgálat során kialakuló szerkezeti képleteket típusokba sorolja és zenei formáknak nevezi. A vizsgálandó új példákat úgy elemzi, hogy bevonhatók-e valamely kialakított típusba, s ha igen, melyikbe; ha pedig nem, vajon más példakkal egybevetve új típust kell-e köréje alkotni, netán „szabad formának” kell-e minősíteni. A vitás, kétes példákat határesetnek minősíti, és létüket a zene élő voltával igazolja.

A típuskutatás főleg a nagyobb zenei egységek egymáshoz való viszonyával foglalkozik. Az első lapokon ugyan felemlítettnek a periódusnál kisebb egységek, ízek is, de csak mint maguknak a periódus-témáknak alkatrészei, ritkábban úgy, mintha az egész mű ízesülésének törvényeit adnák: olyan törvényeket tehát, melyek érvényesülnek az egész műben, „témákban” és „kötőrészekben” egyaránt. Mivel tehát e kutatás a tételek nagyobb egységeinek viszonyával foglalkozik, nevezhetnénk makrotipológiai vizsgálatnak. Az eredményként kialakuló formatípus, szerkezet mintegy a zenemű „legkülsőbb” formájának tekinthető. Olyasféle, mint egy nagyobb rekeszekkel ellátott doboz, mely áttekinthetővé teszi a beléhelyezett

anyagot, de az anyag természetéről, belső szerveződéséről, a csoportosítás logikájáról, s a rekeszeken belüli kapcsolatokról alig adhat számot.

A makrotipológiai vizsgálat létjogosultsága indokolt, mert megkönnyíti a csoportosítást és összehasonlítást az elméleti munkában, fokozza az előadóművész zenei intelligenciáját, áttekintőképességét, segíti a memorizálást.

## II.

Amikor tartalom és forma egységéről beszélünk, akkor más „forma”-fogalom él elképzelésünkben. Ha a fentebbiekben kifejtett „forma” azonos lenne magával a zenei formával, akkor minden szonátaforma tartalmi funkciója megegyezne, vagy hasonlóképpen, minden szonettnek azonos tartalmúnak kellene lennie az irodalomban.

Az esztétikában tágabb értelemben használjuk a *forma* szót: jelöljük vele egy műalkotás valamennyi, az illető művészeti ág sajátosságainak megfelelően kezelt és felfogott materiális eszközét, illetve ezen eszközök együttességét és szerves egységét, melyek rögzítik, kifejezik, hordozzák a műalkotás mondanivalóját.

A fenti meghatározáshoz még e rövid tárgyalásban is hozzá kell fűznünk néhány kiegészítő magyarázatot.

1. A forma, mint írtuk, magába foglalja a mű valamennyi materiális, mérhető, konkrétan kimutatható mozzanatát, de csak úgy, ahogy az illető művészeti ág értelmezi őket. Beletartozik tehát egy zenemű formájába annak valamennyi hangja, magassági meghatározottságával, időbeli elrendezettségével, megszólalási módjával, a megszólalt hangszerek sajátosságaival, a hangerővel stb. együtt. (Az így értett forma jellemző összetevője tehát a harmóniarend, a polifónia, hangszerelés stb. is.) De mindez csak a zenére jellemző módon és szempontokból. Hozzá tartozik például a hangerő, de csak a műben előforduló hangerőkhöz viszonyítva. Hozzá a hangmagasság, az idő is, de nem egyszerűen fizikai, hanem speciális zenei értelmezéssel (mint később látni fogjuk). Egy szekundnyi eltérés tehát fizikailag kisebb, mint egy tercnyi, de lehet zenében a magasságok zenei értelmezése miatt nagyobb. A zenei formához tartozik az is, hogy egy hangot pizzicato vagy arco szólaltatnak meg, ugyanakkor más, fizikailag esetleg jelentősebb különbségekről nem veszünk tudomást, nem tekintjük formaalkotónak, mert zenei jelentésük nincs. A példák számát még szaporíthatnánk: mind csak azt mutatná, hogy a zenei forma alkatrészei mérhető, kimutatható, materiális mozzanatok, sőt, ezek összességét felölelik, de csak valós zenei jelentésük értelmében.

2. A materiális meghatározottság és a művészeti ág sajátosságainak dialektikája miatt a műalkotás formája által lesz tanulmányozható, mérhető, megfigyelhető valósággá, de ez a mérés nem független a mérő szubjektumtól. Nem adhatunk ugyanis teljesen objektív szabályt a művészeti ág sajátosságairól, s így e követelményt a szubjektum, a megfigyelő belső akusztikus részvétele nélkül érvényesíteni nem lehet. Tételezzük föl például, hogy egy mű formájában kimutatható, mérhető, leszámolható matematikai összefüggésre bukkanunk. Van-e ennek az összefüggésnek megfelelője a zenei, akusztikai valóságban; bír-e valós tartalmi funkcióval? vagy csupán véletlenszerű adat; esetleg a szerzőnek zenén kívüli meggondolá-

sából, ötletéből, játékából adódott? zenei, vagy zenén kívüli elv érvényesül-e itt; vagyis az adott összefüggés a zenei formához tartozik-e, vagy sem? Ezt a kérdést akusztikus-zenei tevékenység, a szubjektum belső részvétele nélkül eldönteni nem lehet.

3. Meghatározásunkban kiemeltük, hogy a materiális elemek a formát együtességükben, szerves egységükben adják meg. A szerves egység jelzi azokat a relációkat és reláció-relációkat, amelyeket a zenei kifejezőmód legbecsülendőbb, legkiválóbb materiális elemének tekintünk. A hangok elszigetelt csoportjai és relációi csupán csak *effektusok*, tartalmi hatásuk *naturalisztikus*; a relációgazdagság az, ami *formaalkotó*, tehát tartalmilag *realisztikus hatású*.

4. A tartalom nem úgy rögzíti és fejezi ki a mondanivalót, ahogy a nyelv a gondolatot vagy az írás a hangokat, amikor is a kapcsolat a jelzett és jelző közt külsődleges. Sokkal bensőségesebb módon, teljesen egymásba foglaltan, azonosultan, egymás nélkül kifejezhetetlenül, úgy, ahogy az embert kell testi-lelki egységnek tekinteni, vagy ahogy az állati lény materiális szerkezete rögzíti, kifejezi és hordozza az életet.

A formának ez az értelmezése adja meg a jogcímet ahhoz, hogy a tudományos elméletben, az előadói, kompozitórius, pedagógiai gyakorlatban a zene tartalmát a zenei „kifejezőeszközök” oldaláról közelítsük meg.

### III.

Kíséreljük meg most a fönti, esztétikai értelemben vett *forma* jellegzetesebb zenei összetevőit kimutatni.

Mindenekelőtt megállapíthatjuk, hogy a formai elemek között vannak olyanok, amelyek a zenei történések lényegi hordozóinak tekintendők, s olyanok is, amelyek feladata inkább a történések érthető, meggyőző előadása, egyes elemek kiemelése vagy legfőljebb színezése. A principális és „interpretatív” tényezők viszonyát talán a színpadi szöveg és a rendezői utasítások viszonyához hasonlíthatnánk. Másodlagos tényező például a legtöbb esetben a dinamika, a hangszerelés, sőt az a tempó is, amelyben legelőnyösebben lehet a zenei történésekben létrejövő relációkat fölfogni. A „másodlagos” megjelölés természetesen nem azt jelenti, hogy elhanyagolható, a lényegitől leválasztható akcideneciák ezek, csupán azt, hogy logikailag alárendeltek az elsőrendű tényezőknek, mintegy azok szolgálatában állnak.

Az „elsőrendű” tényezőket vizsgálva ismét két jelenségcsoportot különböztethetünk meg. Ezek is csak elméletben választhatók szét, gyakorlatban szerves egészet alkotnak:

1. A hangmagasság-relációk zenei jelentésén alapuló formakincs az egyik. A zene átkölti a hangmagasságok fizikai rendszerét, így válnak a hangmagasságok a zenére jellemző materiális adottságokká. A hangmagasságok e jelentésrendjét *tonális-funkciós rendnek* hívjuk (a „funkció” szót most természetesen nem szűkebb, harmóniai értelemben használva). A hangoknak funkciós viszonyulásai értelmezik a dallamot és a harmóniát (a lehetőségek egyidejű vagy egymás utáni kiélését), de a polifóniát is.

2. A tonális-funciós rend azonban az időn áthaladva, az idő megszervezésével együtt történik. Amint túllép a zene a hangmagasságok fizikai értelmén is, úgy a fizikai időnek is sajátos zenei szervezethez, konstruktív tényezőket, jelentérendszeret ad. Legjellegzetesebb e tényezők közül talán a metrum: bemutatja, mennyiben épül a zenei időrend a fizikaira, de mennyiben tér is el tőle. Ám a metrummal szoros kapcsolatban van a metrum belső osztása, belső „metrizálása” is, vagyis a ritmus, de meg a metrumok különféle arányokat kialakító csoportosítása is. Végso soron idetartozik az egészen nagy metrumcsoportok rendezése, arányosítása is, tehát amivel a „makrotipológiai” vizsgálat foglalkozott, a „zenei formák”.

Kialakul tehát egy sajátos időrend, tökéletes műalkotások esetében teljes tisztasággal ragyogó arányokban. Olyan időrend, amely a legkisebb egységeket meg a legnagyobbakat egyformán átjárja, s egymással is harmóniába hozza őket. Több ez, mint tagolás, frazeálás, fölosztás. Szerves folyamat, kibontakozás, organizálódás, miközben a zenei anyaggal az időben előrehaladunk. Logika, de nem tudományos értelemben, hanem az élet kibontakozásának logikájához hasonlóan. (Vö. József Attila: „A líra logika, de nem tudomány”.) Megjelennek a növekedésnek minden pontján azok a törvények, melyek magukba foglalván a növekedés múltját és jelenét, megszabják és szolgálják a jövőt. Nem olyan forma ez, ami *van*, hanem ami *történik*. Nem „esse”, hanem „fieri”.

Vizsgálhatja a zeneszerző, az előadóművész, a tudós ezt a formálódási folyamatot is, persze mindegyik a maga módján. És nemegyszer hívjuk magát ezt a rendet is a mű „formájának”. A forma ebben az értelemben a *zenei menet időbeliségének kitisztult rendjét* jelenti, azt a módot, ahogy a zene az idővel, a belőle kihátrált egységekkel bánik, ahogy a fizikai időre rá szabja a maga jelentésbeli, tartalomhordozó törvényeit.

A formálódásnak vizsgálatát azonban látszólag nehezíti a műalkotások egyedi jellege. A típuskutatás azért tud olyan könnyen általánosítani, mert a műformának csak néhány jegyét (témák, nagyobb témaegységek elrendezése) veszi figyelembe. Mivel azonban egy-egy tétel valóságos, legkisebb ízeiben végigkövetett lefolyása nagyon egyéni, mivel az irányító törvények (abban az értelemben törvények, ahogy föntebb kifejtettük) a mű adott pontjaihoz kötődnek, fölmerül a kérdés: mit kezdhet a tudomány egy olyan tárggyal, amely ennyire ellenszegül az általánosításnak. Találhatunk-e tehát tipikus formai meneteket? hiszen ha nem, akkor a tudományos kutatás eleve reménytelen.

A nehézség csak látszólagos. Mert bár a teljes formai menet minden darabban teljesen egyéni, de a zenei menetet irányító egyes *tényezők* száma kisebb, s ezért tudományosan felismerhetők és elemezhetők. Csupán ezek kombinációi egyediek, egy-egy műre kizárólagosan jellemzők. Ha két szám között (1; 2), két betű közt (A; B), két szín közt (piros; zöld), két idom közt (kör; négyzet) választhatok, akkor a variálható tényezők felsorolása (négyyszer két lehetőség) könnyebb, mint ha a tényezők összes kombinációját (1-A-piros-kör; 1-A-piros-négyzet; 1-A-zöld-kör stb., szám szerint 16 lehetőség) kellene bemutatnom. Hasonlóképpen, ha csupán a zenei menet alkotótényezőit keresem, a feladat megoldható, ha az alkotóré-

szek összes kombinációjából előálló kész struktúrákat akarom fölírni és tipizálni, a nehézség leküzdhetetlen.

Márpedig egy tétel valódi formálása során fellépő formálási tényezők száma nagy, kombinációik száma pedig gyakorlatilag végtelen. Vagy a megvizsgált tényezők számát kellene tehát csökkentenem (mint a makrotipológiai vizsgálat teszi), vagy a struktúrák helyett a számba jövő tényezők, összetevők, hatóerők, *ágensek* vizsgálatára szorítkozom. Hogy ezek az ágensek az egyedi műben milyen egyedi kombinációban lépnek föl, e kérdéssel már nem az általános zenetudományt, formatant terhelem, hanem ezt az egyes művek analíziséhez kapcsolom.

A fentieket a rövidegsége kedvéért igen primitív példával világítanám meg. A zárlat és folyamatos zenei menet különbségét könnyű regisztrálni, hasonlóképpen a masculin és feminin ritmusképletek differenciáját is; ugyancsak könnyen megoldható feladat elemi tonális és funkciós relációkat analitikusan megragadni. Ezzel pedig megkaptam a szükséges eszközöket, melyekkel mindenféle egyedi zárlat-karakter vizsgálható. Valójában katalogizálni viszont a zárlatok sokféle lehetőségét sokkal nehezkesebb és merevebb, már azért is, mert a lehetőségek száma a kombinatorika törvényei szerint jóval nagyobb.

Úgy tűnik tehát, hogy zenei formálódás tudományos vizsgálatát legeredményesebben a formálási tényezők, ágensek kutatásával végezhetnénk el. Ennek illesztésében azonban már meghaladná a jelen cikk kereteit.

Összefoglalóan megállapíthatjuk, hogy a funkciós-tonális rend és a szorosabban értett formai, formálási rend a teljes zenei folyamat elméletileg szétválasztható tényezői. Gyakorlatilag szorosan összetartoznak, a zene lényegi elemét alkotják, lényegük kifejtésére legalkalmasabb, akusztikusan legelőnyösebb megvalósulási formákkal, „interpretatív tényezőkkel” társulva létrehozzák a teljes, esztétikai értelemben vett formát, s ezáltal a műalkotás tartalma is kifejeződik.

Mivel itt történelemről, lefutásról, folyamatról beszéltünk, azért talán szerencsésebb lenne a zene időbeli rendjét nem formának, hanem *formálódásnak* nevezni. A formálódás vizsgálata a mindennapi zenei gyakorlat szempontjából mindhárom vizsgálati mód közül a leggyümölcsözőbb, mely állítással azonban nem sértjük az esztétikai forma elemzésének tudományos, esztétikai, filozófiai primátusát.

#### IV.

A fenti kifejtés háromféle forma-fogalomhoz jutott el. A tipológiai kutatás végpontján a „zenei formák” állnak, az esztétikai kutatás a valamennyi materiális elemet magában foglaló *művészeti formára* vet fényt, a zenei történelem, időszervezés folyamatos követése viszont a *formálódás*, a formálási tényezők, ágensek jelentőségére figyelmeztet.

Bár e hármasság fogalomcsoport tagjai szoros kapcsolatban állnak egymással, különböznek is egymástól. Vajon nem kellene-e terminológiánknak is tükröznie ezt a hármasságot? Nem tudunk és nem kívánunk most állást foglalni e kérdésben. A helyes nomenklatúra kialakítása csak a fenti gondolatmenet ellenőrzése, differenciálása, kiegészítése után lehetséges.



Úgy véljük, hogy a tudományos mű írójának felelősségére máris rá kellett ébrednünk. Le kell vonni azt a következtetést, hogy az egyértelmű szóhasználatot itt veszélyek fenyegetik. Mindenkinek tisztáznia kell önmaga előtt, mikor milyen értelemben kívánja használni a „forma” szót, és olvasóját sem szabad kétségben hagynia efelől. Viszont az olvasónak is ügyelnie kell, hogy a szerző megállapításait mindig a forma-terminus megfelelő aspektusára vonatkoztassa.

## V.

Ügyelni kell a hármass forma-fogalom megfelelő distinkciójára is, de helyes egymáshoz viszonyításukra is.

Megállapíthatunk köztük egy bennfoglaló viszonyt is: a formálódás tényezői a teljes esztétikai értelemben vett formán belül foglalnak helyet (a „lényegi” materiális tényezők között), másrészt a formálási tényezők vizsgálata közben sor kerül a makrotipológia formai kategóriáira is (szonáta stb.), s így az utóbbi az előbbinek részterülete.

Szempontjaik azonban kissé különböznek. A formálódás vizsgálata során foglalkoznom kell a nagyobb időbeli csoportok, egységek relációjával is, hiszen a formai ízek, ritmusok, metrumok, metrumcsoportok kibontakozását követve nemcsak mennyiségileg haladunk előre a tételben, nemcsak egységenként számoljuk végig a tételt, hanem mind magasabb egységekben foglaljuk is össze. Így végül is eljutunk a „zenei formákhoz” is. A tétel végére jutva megállapítjuk: létrejött a szonáta. Ezt az eredményt a tipológiai kutatás így könyveli el: ez a tétel szonáta. Az ágenskutatás során tehát a szonátaformát nem ideálnak, statikus fogalomnak tekintem, hanem magát is egy ágensnek az egyedi forma létrejöttében. A típuskutatás tehát e szemléleti különbség ellenére is az ágenskutatás részterülete.

Szeretnék itt még rámutatni arra, hogy a fenti distinkciók gyakorlati szempontból sem haszontalanok.

A formatanok a formai típusok felsorolása után a kategóriákon kívül rekedő tételket „szabad formáknak” minősítik. Világos, hogy csak akkor konstatálhatunk típust, ha legalább két, de inkább több azonos szerkezetű példát találunk, s így a „szabad forma” (amelyre nem találtunk máshonnan analógiát) kategóriája tipológiai szempontból jogosult. Igazi analitikus értelemben azonban ez a fölosztás szabad és kötött formára nagyon is támadható. „Szabad” forma nem létezik, mert ha kitisztult időrendet nem érzékelünk, akkor a mű nem „szabad formájú”, hanem formátlan, s így nem tekinthető műnek, nem is esik tudományunk tárgykörébe. Más értelemben viszont minden mű „szabad”, kötetlen, predesztinációtól mentes forma, mert a „szonáta” csak egyetlen ágens kötöttségét jelenti, holott a teljes időbeli rendezésnek még számtalan föltétele van, melyet a zeneszerző szabadon, vagyis a mű saját logikájának engedelmessé állapít meg. Ha tehát létrejött valamiféle megnyugtató időrend, fejlődési logika, akkor a műnek *van* önmagában kötött formája, s az analízisnek éppen azt kell felismernie, hogy az adott esetben hogyan jött létre ez a forma.

A tipológiai formatan ugyancsak jogosan beszél „rendhagyó” alakokról, határesetekről. Ezeket mellékesen vizsgálja, mert a tipológia szempontjából az általáno-

sítható esetek értéke nagyobb, mint a szerkezetek variációját jelentő különleges eseteké. Az ágenskutató formatan szempontjából viszont ezek egyenértékűek, föl- téve, hogy kvalitásuk egyenlő. Számára csak megoldott és megoldatlan forma léte- zik, s ha a forma megoldott, akkor az analízisnek rendelkeznie kell olyan eszkö- zökkel, melyek a megoldott formáról megoldott analitikus képet adnak, vagyis amellyel a megoldott forma sajátosságait, „rendhagyásait” is, nem csak regisztrál- ni, de méltatni is tudjuk.

Sőt, még azt is mondhatnánk, hogy a „határesetek” világosabban tárják föl, hogy a zeneszerző nem eleve adott típusokat komponál (legfeljebb a tétel bizo- nyos körvonalait veszi készben), hanem eleven művet, melynek minden pontján a mű formálódására jellemzően bukkannak föl a zenei tényezők. A tényezők sajátos- ságai, s így a legalapvetőbb formai törvények (melyeket még ilyen „rendhagyó ese- tekben” is meg kell tartani), tehát még szembetűnőbben jelentkeznek.

Mutatkozik némi különbség a kutatómódban is. A főképpen tematikus össze- függések szerint rendező tipológia megelégedhet a mű külső megfigyelésével. A szá- mára szükséges összefüggések föltérképezése (az adatfölvétel) szinte pusztán vizuá- lis úton is történhetne. A mű belső formájának, lélettényezőinek és -törvényeinek föltárása viszont (tehát az ágenskutató) lehetetlen a mű menetében való intim rész- vétel, auditív és tartalmi felfogás, sőt bizonyos előadói fantázia nélkül.

Eddig főképpen a „zenei formák” és a zenei formálódás (illetve az ezekkel fog- lalkozó formatan) különbségét elemeztük gyakorlati szempontból. Hasonlókép- pen számottevő különbségeket találhatunk az esztétikai forma és a zenei formáló- dás distinkciója után is.

Mindenekelőtt: a mű tartalmával egységben csak a *teljes* esztétikai forma van. Ennek tökéletes megvalósítása egyben a tartalom tökéletes megvalósulását is je- lenti. Kevéssé jellemzi a tartalom értékét a tipológiai pontosság: lehet a tartalom silány a formatípus pontos betartása mellett is. Már valószínűsíti a tartalom érté- két, ha a teljes időrendi folyamat (formálódás) értékes megoldását ismerhetjük föl és ismerhetjük el a műben. Végül ha a teljes, esztétikai értelmezésű forma tökéle- tes és értékes, ennél többet kívánnunk nem kell, mert akkor már a tartalom sem lehet értéktelen.

Az esztétikailag értelmezett zenei forma két fő tényezője, mint láttuk, a funk- ciós-tonális rend és az időbeli formálódás rendje. Ezek különválasztott vizsgálata, bár szükségszerűen hiányos, mégis indokolt. Hiányos, mert a teljes forma nem a két tényező összeadásából, hanem összefonódásából jön létre. De indokolt, mert a valóság viszonyaira támaszkodva könnyíti meg a tudományos tárgyalást. Elképzel- hető tehát olyan formatani vizsgálat, mely a dallamot, harmóniát, polifóniát – elvi- leg – nem tárgyalja. Vagy tárgyalja ugyan, de csak annyiban, amennyiben a zenei időszervezéssel, súlyrenddel, arányokkal kapcsolatban áll: azt módosítja, kiemeli, elhomályosítja, aláhúzza, vagy keresztezi. Az ilyenfajta formatan nem a dallamok hasonlóságán és különbségén, ismétlésén és visszatérésén alapulna, hanem azon, amit ezek kiemelnek, vagy ellenkezőleg: ellensúlyoznak. Vagyis ez a formatan – végső soron – a súlyrendet, a belőle adódó arányokat, valamint az ebből folyó or- ganikus *időszervezést* vizsgálná.

Ujfalussy József

## EGY FAUN DÉLUTÁNJA\*

*Mallarmé és Debussy – vers és zene*

*Bartha Dénesnek, a Pelléas és Mélisande  
felejtethetlen elemzésére emlékezve*

Stéphane Mallarmé híres kedd délutánjai a múlt századvégi Párizs irodalmi-művészeti életének egyik fókuszát jelentették. A házigazda maga a szimbolisták költői irányának egyik vezető alakja, egyben teoretikusa. Köréhez számít a 90-es években Claude Debussy is, akkori legközvetlenebb barátaival, Pierre Louÿsszal és André Gide-del. Mallarmé-vers, az *Apparition* a szövege Debussy egyik legkorábbi dalának, és dalainak sorát is három Mallarmé-vers zenéje fejezi be: *Soupir*, *Placet futile* és *Éventail*. A Mallarmé inspirálta művek közül mindenesetre a legfontosabb az a zenekari *Prélude*, amelyet Mallarmé *L'après-midi d'un faune* című drámai monológjához komponált. Magyar címe *Egy faun délutánja*.

Amikor 1894. december 22-én Gustave Doret vezényletével először hangzott el, nyomban meg kellett ismételni. Azóta is – lassan századik évéhez közeledve – azt a friss levegőt árasztja, amely hallgatóit az első előadáson megragadta. Elemzői újra meg újra felfedezik, más-más oldalról mutatják meg zenetörténeti jelentőségét.

A költemény Mallarmé egyik főműve. Mintegy húsz éven át dolgozott rajta. Először 1865-ben, egy Henri Cazalis-nak írott levélben említi egy költemény tervét. „Hőse egy faun” – írja. „Eszméje nagyon magasztos és szép”, de „verselni igen nehéz”.<sup>1</sup> Első változatának címe *Improvisation d'un faune* lett volna, de az *Improvisation* helyébe hamarosan a *Monologue* lépett.<sup>2</sup> Ezt a változatot Mallarmé színpadra szánta. Párizsba vitte, Théodore de Banville-nek és Constant Coquelinnek mutatta be, de ezek nem tartották színpadra valónak. A költő csalódott, a költeményt egy évre félretette. Kéziratban fennmaradt egy 1875-ös változata, az eredeti *Improvisation* címváltozattal.<sup>3</sup> Nyomtatásban először 1876-ban jelent meg, most már a Debussy

\* A tanulmány először a *Magyar Zene* 1988. augusztusi számában jelent meg.

1 Stéphane Mallarmé: *Oeuvres complètes*. Texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris: Gallimard, 1945, 1449.

2 Uott.

3 Uott, 1456.

művéből is ismert végleges címével,<sup>4</sup> majd 1887-ben két kiadást is megért. Előbb Léon Vanier, később Edouard Dujardin adta ki.<sup>5</sup> Valószínűleg a Vanier-kiadás egy példányát ajándékozta Debussy zeneszerző barátjának, Paul Dukas-nak, „Amitiés, Esthétique... Toute la Lyre. – A. Debussy, 25. 5. 87” ajánlással.<sup>6</sup>

A Cazalis-nak szóló levélben említett „magasztos és szép eszme” valójában egy ars poetica áradó, kavargó, mégis nagy műgonddal és fegyelemmel rendezett emlékképekbe és szimbólumokba öltöztetett kifejtése. Magva hasonló dilemma, mint amelynek megoldását Schiller a *Die Braut von Messina* elméleti bevezetésében kereste, más fegyverzettel: a tapasztalati valóság közvetlen élménye szükségképpen testetlenné, árnyékká válik a megjelenítés művészi formájában, de közben éppen ez az eltestetlenítés az egyetlen módja annak, hogy az élmény a műalkotás szintjén sokszorozza meg intenzitását, a művészi absztrakció erejével a konkrétságnak egy új, magasabb fokát, a hétköznapiságban soha el nem érhető teljességét teremtsen meg.

A költő a faun képében személyes panaszként adja elő az élet közvetlenségéről való lemondás szenvedését, az alkotás kínját azért, hogy ennek árán végül a napi létben soha el nem érhető totalitás, a katarzis részese lehessen. Korábban egy anekdotikus történet szólt arról, hogy Mallarmé Londonban látta volna Boucher egy képét, egy faunt, aki két alvó nimfát les meg. Ez a kép valóban megvan a National Gallery gyűjteményében, de az újabb Mallarmé- és Debussy-irodalomban ennek a történetnek már nincs nyoma. De ha közvetlen, történelmileg hiteles élményre nem hivatkozhatunk is, a faun, a mitológia világa s benne az életélvező késő antikvitás erotikájának protagonistája éppen annyira otthonos volt a múlt századvég európai művészetében, a szimbolizmus kelléktárában, mint egykor, a 18. század pásztorköltészetében. Pásztorköltemény kosztümjébe öltözteti monológját Mallarmé is, és szívesen nevezi „églogue”-nak, Vergilius Eclogáira vagy még előtte, Theokritos szicíliai pásztorkölteményeire, ezekre a kifinomult udvari idillekre emlékezve.

A faun, „a menekülő nimfák szeretője”<sup>7</sup> azonban Mallarmé eklogájában más szerepben jelenik meg. Le kell mondania arról, hogy a maga nimfáit utolérje, az emlékekben és képzetekben kísértő élményeket velük tegye valóságossá. Célja eleve nem ez: „Ces nymphes, je les veux perpétuer” – meg akarja őket örökíteni. Jellegzetesen művészi gesztus. Át kell hát őket emelnie a költészet világába, hogy a művészi erőszévtelenségében jussanak örökléthez, váljanak árnyakká, miközben a költő-faun már magát a királynőt nyeri el az alkotásban, a Venus látogatta Etnánál: „Je tiens la reine!” – „Enyém a királynő!” – kiált fel a költemény csúcspontján, s a „reine”, a „királynő” ki más lehetne, mint maga Venus.

A főszereplő faun azonban a költemény zenei vonzatát is megtestesíti. Syrinxnek hangja permetezi be a bozótot, és sípjának fuvallatán kívül az egyetlen szellő

4 Uott, 1455.

5 Uott, 1461.

6 Uott, 1464.

7 „Faune Nympharum fugientium amator...” Hor. Carm. III, 18.

a művészi inspiráció lehetne, amely az eget szerzi meg számára. A syrinx, a pánsíp hangja, dallama maga a költői gondolatmenet folyamatossága. Az a „solo long”, a „sonore, vaine et monotone ligne”, a „zengő, hiú és egyhangú vonal”, amelyre felfűződnek, amely körül tolonganak az emlékező képzelet egymást kergető képei. De jelképezi a síp hangja Mallarmé ars poeticáját annyiban is, hogy a költői művet ő elméleti írásaiban is a „könyvbe transzponált szimfóniával” hasonlítja össze: „mert ez kétségkívül nem a rezek, a húrok, a fák elemi hangzása, hanem az intellektuális beszéd a maga tetőfokán, amelynek a mindenben meglevő vonatkozások együtteseként, teljességében és nyilvánvalóan zenévé kell válnia.”<sup>8</sup> A faun is azzal vesződik, azért „tengődik nász nélkül” (Weöres Sándor), hogy megtalálja a *la*-t „a hangot”.

Edward Lockspeiser a fentebb idézett verssorokban, a „hosszú szóló”-ra, vagy még inkább a „zengő, hiú és egyhangú vonal”-ra vonatkozó utalásokban látja azt az inspirációs forrást, amely Debussyt a komponálásban ösztönözte.<sup>9</sup> Az bizonyos, hogy ha nem is éppen ezek és nem csak ezek a sorok, a költemény zenei hivatkozásai vonzották azt a zeneszerzőt, akinek Pierre Louÿs versére írott első Bilitis-dala egy syrinxről szól, s akinek Gabriel Mourey *Psyche* című darabjához 1913-ban komponált fuvolaszólója posztumusként ezzel a címmel jelent meg.

Művét Debussy eredetileg több részűnek tervezte. *Prélude, Interludes et Paraphrase final à l'Après-midi d'un faune* lett volna a teljes címe. Ebből Lockspeiser arra következtet – hangsúlyozva az *Interludes (Közjátékok)* többes számát, hogy a zene Mallarmé költeményének színpadi előadását készült volna illusztrálni<sup>10</sup> (úgy, ahogyan később Louÿs Bilitis-verseinek szavalt és pantomim-előadását kísérte az a zene, amelyből utóbb, 1914-ben a *Six épigraphes antiques – Hat antik felirat* – című zongoradarabok születtek).

Lockspeiser feltevésére hagyatkozva Debussy *Prélude*-jének elemzői Mallarmé versére utaló illusztratív vonásokat vélnek felfedezni a zenében, akár annak ütemszámát is egybevetve a vers sorainak számával. Még az egyébként alapos és higgadt Viviane Mataigne is, aki pedig egészséges székszissel bírálja, és józanul inkább a művészi intuíció, mint a számítás világába utasítja a Roy Howat<sup>11</sup> által hangsúlyozott „arany metszés” arányokat, még ő is meghökken bizonyos egyezések, szerkezeti metszéspontok egybeesésének láttán. Az mindenestre eleve kérdéses, hogy a többteteles koncepcióra esetleg érvényesíthető illusztratív szándékot számon kérhetjük-e az egyteteles művön. Az egyszerű nagyszerű analógiák keresését az sem támogatja, hogy Mallarmé költeménye a vége felé, közvetlenül az epilógus előtt éri el csúcspontját, Debussy zenéje pedig a mű triójellegű középső szakaszában.

8 Stéphane Mallarmé: „Divagation première. Relativement au vers”. In: uő: *Vers et prose. Morceaux choisis*. Paris: Perrin et Cie, 1910, 103–104.

9 Edward Lockspeiser: *Debussy. His life and mind*, vol. I. Cambridge: Cambridge University Press, 1978, 155.

10 Uott, 151.

11 Viviane Mataigne: „Une analyse de *Prélude l'après midi d'un faune* de Claude Debussy”, *Analyse Musicale*, No. 12. (1988. június), 89. jegyzet; Roy Howat: *Debussy in Proportion. A musical analysis*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

A syrinx-dallam szerkesztőelvének átültetése a *Prélude* fuvolaszólójába s annak tematikus, konstruktív funkciója arra készlet, hogy a két mű kétségtelen összetartozásának kulcsát mélyebben, alapos zenei elemzés és abból levont következtetések útján keressük.

Viviane Mataigne kitűnő elemzése megkímél attól, hogy újra kelljen elemeznünk az egyébként is annyiszor analizált művet. Rendkívül lelkiismeretes és türelmes összehasonlító filológiával mutatja be a *Prélude* variatív tematikus összefüggéseit,<sup>12</sup> a témaként megszólaló fuvoladallam hat, öt, négy vagy három félhangnyi ambitusú, kromatikus és diatonikus variánsait, az egész művet átszövő, sokszor rejtett utalásokat. Ő is észreveszi, hogy a 61–62. ütemben, a tetőfokon a kezdő téma nagy szext ambitusra kitágult, diatonikus variánsa szólal meg,<sup>13</sup> a Debussynél otthonos, Bárdos Lajos által úgynevezett „diatonia secunda” típusú hangsoron.

A nagyszerkezetet vizsgálva Mataigne öt megelőző analízisre hivatkozva veti fel a három- vagy négyrészűség alternatíváját. A megelőző elemzők közül leginkább Denijs Dille 1945-ös tanulmányának tagolásával ért egyet.<sup>14</sup> A maga véleményét abban szűri le, hogy a műben együttesen jelenlevőnek ismeri fel a variációs szerkesztés, a három-, illetve négyrészű építkezés elvét és a szonáta-szerkezet nyomait.<sup>15</sup> Figyelembe véve a Desz-dúr középső szakasz karakterét, szívesebben beszélnék triós háromrészűségről. Az ilyen építkezés amúgy is mindig Debussy kedvelt szerkezeti típusaihoz tartozott. A szonáta-elv felfedezésére alig látok okot, ha csak nem a 30. ütemben Mataigne által hangsúlyozott domináns zárlatra és a mű végének tonikai kadenciájára gondolunk. De ez is jól összefér az egyszerű három- vagy négy részű formálással.

A költeménnyel való egybevetést tekintve döntőnek azt tartom, hogy a maradó két szerkezeti elv, a variációs szerkesztés és a három- vagy négy részű elrendezés közül melyik határozza meg a *Prélude* zenetörténeti megítélését és jelentőségét. Viviane Mataigne elemző tanulmányának elején úgy látja, hogy a bemutató közönségének volt bizonyos fogalma arról, milyen fontos remekművel találkozott két nappal 1894. karácsonya előtt. „De mégis – kérdezi tovább – felfogta-e, hogy a zene új korszaka köszöntött be, a 19. században még annyira jelen való klasszikus formáktól és harmóniáktól való felszabadulásé?”<sup>16</sup> És miből kellett volna ezt felfognia a hangverseny közönségének? – kérdezhetjük tovább. Hadd feleljük azt a feltett kérdésre, hogy mind a szerkezeti, mind a harmóniai gondolkodás új volta elválaszthatatlan a kompozíciós eljárás és gondolkodásmód variációs elvétől és módszerétől.

Carl Dahlhaus, Liszt egytételes szimfonikus költemény koncepcióját elemzve, meggyőzően fejt ki, hogy a szonátaciklus tétel- és témarendjéből kiemelt és a

12 Mataigne: i. m. 91–96.

13 Uott, 96.

14 Uott, 89.; Denijs Dille: „Inleiding tot het vormbegrip bij Debussy.” In: *Hommage à Charles van den Borren. Mélanges*, Antwerpen: Nederlandsche Boekhandel, 1945, 175.

15 Mataigne i. m. 93.

16 Uott, 89.

programnak megfelelő elrendezésben sokszor ellentétes karaktereket szembeállító témák és motívumok a művet „pillanatnyi effektusok, kifejező gesztusok egyvelegévé” tették volna, ha Liszt nem alkalmaz egy azokat belülről összetartó elvet. Eszköze „az (Alfred Heuss által úgynevezett) ’motívum-transzformáció’ technikája volt: az ellentétes és látszólag teljesen heterogén témák és motívumok egyazon diasztematikus és ritmikai alapszerkezetből való levezetésének módszere.”<sup>17</sup>

Valójában a romantikus szemléletmód szerkezeti koncepciójának kibontakozása, annak változatai jelennek meg Liszttól kezdve a különböző zeneműfajok történetében. A zárt ciklus oldódik, a variációs szerkesztés- és továbbszövés módjén és eszközével olyan folyamatos előadássá, amelyet az újabb elemzések a romantikus regény műfajjal eredeztetnek egy törő, és a „narrativitás” kategóriájával kapcsolnak össze.<sup>18</sup> Kurt von Fischer egy nevezetes tanulmányában mutatta ki az új formálásmód jelentkezését Beethoven két, viszonylag kései variációs művében: az Op. 35 *Eroica-variációk*ban és az Op. 55 *Eroica-szimfónia* zárótételében.<sup>19</sup> Elemzéséből kirajzolódik az a történelmi folyamat, amelynek során a variációelv, amely még az egytémás concerto-típusban és az egytémás szonátatételben is otthonos volt, s amely a részekből álló, egészükben is zárt ciklusokban egyes tételekbe, illetve a szonátatétel feldolgozásszakaszába húzódott vissza, a 19. században úgy kelt új életre, hogy immár a variációk folyamatos sorából, azok mögül kell kirajzolódniuk a hajdani ciklus szerkezeti körvonalainak.

Carl Dahlhaus jó okkal használja a Liszt gyakorlatában megfigyelt variációs technika megjelölésére a „Motivtransformation” terminust. Itt ugyanis – mint mondja – a transzformáló munkamódszer új meg új, sokszor ellentétes karaktereket mintáz meg ugyanabból a témamagból. Termékeny gondolatát tovább kell fűznünk azzal, hogy a motívum átalakításának, arculata radikális megváltoztatásának módszere igen gyakran dallamszerkezetének modális átértelmezését jelenti. Akár belső módosításokkal változtatja meg a dallamlépések rendjét, mint Liszt a h-moll szonáta nyitó hangsorának változataiban, akár úgy, hogy a témamag más-más tonális helyzetbe kerül, más-más záróhanghoz viszonyul, akár belső módosítással, akár anélkül. A kettőre együttesen kiváló példa Liszt *Csárdás obstinéja*.<sup>20</sup> De őspéldának igen jó lehet Schumann *Carnavalj*ának asz–c–h motívuma is, amely dallamát tekintve viszonylag önmagában változatlanul sorra igazodik az Esz-dúr a c-moll, az Asz-dúr, az f-moll és a Desz-dúr funkciórendjébe, ezzel valójában modusát cserélgetve.

Viviane Mataigne elemzése annak ellenére, hogy Debussyt mint „musicien modal avant tout”-t „mindenekelőtt modális muzsikust” jellemzi,<sup>21</sup> a variánsok

17 Carl Dahlhaus: „Die Musik des 19. Jahrhunderts”. *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, hrsg. Carl Dahlhaus, Band 6. Wiesbaden–etc.: Verlagsgesellschaft Athenaion; Laaber: Laaber Verlag Hanning Müller-Buscher, 1980, 199–200.

18 Vö. Grabócz Márta: „Liszt és a ’filozófiai eposzok’”. *Magyar Zene*, XXVII/1. (1986. március), 21–28.

19 Kurt von Fischer: „Eroica-Variationen op. 35 und Eroica-Finale”. *Schweizerische Musikzeitung*, XC (1949), 282–286.

20 Vö. Zeke Lajos: „Szukcesszív polimodalitás. A hangrendszer kiépítésének egy sajátos módja Liszt műveiben”. *Magyar Zene*, XXVII/1. (1986. március), 83–107.

21 Mataigne: i. m. 96.

egybevetésében megmarad a harmonizálás számbavételénél, s annak különféleségén túl nem fordít figyelmet arra a nagyon fontos körülményre, hogy a különböző belső dallamszerkezettel megjelenő variánsok, alakváltozatok egyúttal hangnemeik más és más kivágásában szólalnak meg. Alakváltásuk, transzformációjuk így modális jellegű, a „moduláció” eredeti értelme szerint. Nem szokatlan, hogy a nyugat-európai zenei fül és gondolkodásmód a modalitást a történelmi modulusok szűk körére vonatkoztatja. Nekünk azonban észre kell vennünk a modalitás elvének ilyen történelmi továbbsarjadását egy új formai koncepció eleven vérkeringéseként. Ez a vonás hozza közel egymáshoz Liszt és Debussy más vonatkozásokban annyira különbözőnek látszó géniuszát, és vezet tovább akár Bartók alkotói gondolkodásmódjának megértéséhez.

Ezek voltak azok a vonások Debussy *Prélude*-jének zenéjében, amelyek az újság élményével ragadhatták meg a kortársakat. Ha pedig Mallarmé költeményében észrevesszük a „narrativitás”, a folyamatos szerkesztés romantikus-regényes fogantatású jegyét, az alapgondolatnak a syrinx-hang, a dallamvonal ostinatójára fel-fűzött variációs, transzformatív gondolatmenetté bontását, és még azt is eszünkbe idézzük, hogy Henri Bergson 1889-ben szállt vitába Kant időelméletével, szembeszegezve azzal a „durée”, a megszakítatlan folyamatosság elvét,<sup>22</sup> talán sikerül a költői mű és a zene közötti, az esetleges illusztratív vonásoknál mélyebben fekvő és történelmi fogantatású rokonságot felfedeznünk.

---

22 Henri Bergson: „Essai sur les données immédiates de la conscience”. In: uő: *Oeuvres*. Textes annotés par André Robinet. Introduction par Henri Gouhier. Paris: Presses Universitaires de France, 1959, 51. s. 148.



# TANULMÁNY

Rossana Dalmonte

## MÉG EGYSZER AZ ITÁLIAI KÖLTÉSZET ÉS ZENE LISZTRE GYAKOROLT HATÁSÁRÓL\*

*A Benedetto sia 'l giorno Petrarca-sonett*

### 1. A nyelv problémája

Liszt életrajzírói részletekbe menően feltárták a zeneszerző 1837 és 1839 között tett itáliai utazása során szerzett művészi és zenei élményeit, legfontosabb forrásként Lisztnek a *Revue et Gazette musicale de Paris* és a *L'Artiste* hasábjain megjelent saját írásaira támaszkodva. A *Lettres d'un Bachelier* beszámolóiból megtudhatjuk, Itália mely vonásai ragadták meg legelőször a zeneszerző figyelmét,<sup>1</sup> az utazás voltaképpen okáról és céljáról azonban semmit sem árulnak el. Nemrég megjelent esszéjében Anna Harwell Celenza érdekes magyarázattal szolgál: „Liszt nem csupán a pletykák elől menekült, amikor elhagyta Párizst. Útnak indult, hogy felkutatassa alkotói lényegét, új művészi identitását.”<sup>2</sup>

Az itáliai utazást nem menekülésként, hanem identitáskeresésként értelmező életrajzírók feltételezték, hogy Liszt és Marie a régi művészvárosokat afféle szabadtéri múzeumokként látogatták sorra, s hogy az olasz szerelmi költészettel – így különösen Dante és Petrarca műveivel – is megismerkedtek; az utóbbi hipotézis azonban rendkívül szegényes bizonyítékokon alapul. Mielőtt tehát hozzákezdének a három Petrarca-sonett egyikének (*Benedetto sia 'l giorno*) elemzéséhez, szeretném feltenni ugyanazt a kérdést, amelyet néhány évvel ezelőtt már Dantéval kapcsolatban is megfogalmaztam.<sup>3</sup>

Vajon mikorra tanult meg Liszt annyira jól olaszul, hogy olyan archaikus nyelven írott költeményeket is olvashasson, mint az *Isteni színjáték* vagy Petrarca szo-

\* Az MTA Zenetudományi Intézet és az LFZE Liszt Ferenc Emlékmúzeum és Kutatóközpont „Liszt és a társművészetek” címmel rendezett nemzetközi interdiszciplináris konferenciáján az MTA Zenetudományi Intézet Bartók-termében 2011. november 19-én elhangzott előadás írott változata.

1 Charles Suttoni: *An artist's journey*. Chicago: The University of Chicago Press, 1989.

2 „Liszt was escaping more than mere gossip when he left Paris. He was on a quest to discover his creative essence, a new artistic identity”. Anna Harwell Celenza: „Liszt, Italy and the Republic of the imagination”. In: *Franz Liszt and his world*. Ed. Christopher H. Gibbs, Dana Gooley, Princeton–Oxford: Princeton University Press, 2006, 3.

3 Rossana Dalmonte: „Liszts Auseinandersetzung mit der 'Divina Commedia' und die zeitgenössische Dante-Rezeption”. In: *Liszt und Europa*. Hrsg. Detlef Altenburg. Laaber: Laaber Verlag, 2008, 159–168., ide: 159–160.

nettjei? Ez a kérdés különösen égető Petrarca esetében, hiszen egy szonettet valamennyi apró részletével együtt kell olvasni és megérteni, míg Dante *Commediá*-jának egyes epizódjai summázhatók vagy akár le is fordíthatók, hogy az olvasó legálább a mű általános tartalmáról valamilyen benyomást szerezhessen.

Liszt talán franciául olvasta Petrarca költeményeit, Ferdinand Comte de Gramond 1842-ben a párizsi Paul Masgana kiadónál megjelent fordításában – ez azonban prózafordítás volt, amelyben csupán a kezdeti „Content” segített hozzá, hogy az olvasó az eredeti műről is képet kaphasson. Ugyanez mondható el Anatole Comte de Montesquieu 1843-ban megjelent francia változatáról is; ráadásul mindkét fordítás csupán a Liszt első itáliai útját követő években jelent meg.<sup>4</sup>

A számunkra fontos időszakban Liszt leginkább August Wilhelm Schlegel német fordításaihoz fordulhatott, amint azt Franz Schubert is tette, amikor három Petrarca-szonettet zenésített meg: *Apollo, lebet noch dein hold Verlangen* (D628); *Allein, nachdenklich und gelähmt* (D629) és *Nunmehr da Himmel, Erde schweigt und Winde* (D630).

Akárhogyan is, Liszt három igen nehéz szonett eredeti olasz szövegével foglalkozott zeneszerzőként feltehetőleg már 1846 előtt. Hogyan lehetett képes erre?

A zeneszerző életének és műveinek kutatói mintha egyáltalán nem ütköztek volna meg ezen a tényen: Lina Ramann<sup>5</sup> nyomán többek között Alan Walker<sup>6</sup> és Maurizio Giani<sup>7</sup> is beszámol arról, hogy a svájci és itáliai utazás során Liszt és Marie D’Agoult együtt olvasták Petrarca verseit. Abból kiindulva, hogy Liszt olasz szövegeket is megzenésített, valamennyi kutató azt feltételezi, hogy tökéletesen bírta a nyelvet. Minthogy pedig szeretőjével utazott, nyilván szerelmes verseket olvasgatott a társaságában. Mindezen feltételezéseket azonban alig-alig támasztják alá a kettejük levelezéséből kihüvelyezhető tények.

Néhány idézet valóban alátámasztani látszik e feltevéseket: „Emlékszik erre a Petrarca-versre: ‘Chi po’ dir com’egli arde, è in picciol foco?’”<sup>8</sup> Ez azonban csupán közvetett idézet: mint maga Liszt is jelzi ugyanebben a levélben, a fenti sort Montaigne egy esszéjében fedezte fel. Marie nem reagált a kérdésre.

Egy másik levélben Liszt arról számol be Marie-nak, hogy Vittorio Alfieri emlékiratait olvassa Antoine de la Tour francia fordításában. Egy sor – „celui qui comprends est vaincu par celui qui veut” – különösen megdöbbenette, s arról faggatta Marie-t, vajon ismeri-e az eredeti olasz sort.<sup>9</sup> Marie öt nap elteltével vála-

4 Mindkét fordítás megtalálható volt a zeneszerző könyvtárában; lásd *Verzeichniss No. 365 des antiquarischen Bücher-Lagers der Otto’schen Buchhandlung in Erfurt, 1887 / Bücher vermischten Inhalts / aus Franz Liszt’s Nachlass*. In: Mária Eckhardt–Evelyn Liepsch: *Franz Liszt’s Weimarer Bibliothek*. Laaber: Laaber Verlag, 1999, 21–56., ide: 46.

5 Lina Ramann: *Franz Liszt als Künstler und Mensch*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1880, Bd. I., 538.

6 Alan Walker: *Franz Liszt. The Weimar Years*. London: Faber & Faber, 1989, 502.

7 Maurizio Giani: „Tra Lied e melodramma. I Sonetti del Petrarca di Franz Liszt”. In: *Petrarca in musica*, cur. di Andrea Chegai, Cecilia Luzzi. Lucca: LIM, 2006, 455–474., ide: 455–456.

8 „Vous rappelez-vous de ce vers de Pétrarque: ‘Chi po’ dir com’egli arde, è in picciol foco?’” 1833. május 21-én vagy 22-én Párizsban kelt levél, lásd *Correspondence Liszt–D’Agoult*. Éd. Serge Gut, Jacqueline Bellas. Paris: Fayard, 2001, 68.

9 1840. október 20-án Solre-le-Château-ban kelt levél, uott, 654.

szolt: „Nem ismerem ezt a sort Petrarcatól, aki iránt mindig is éppolyan ellenszenvvel viseltetem, mint Lord Byron.”<sup>10</sup>

Ez a két idézet aligha enged arra következtetni, miszerint Liszt olyan jól ismerete volna Petrarcat, hogy megzenésíthesse három szonettjét. S még ha egyet is értünk az Eckhardt–Mueller- és a Short–Howard-féle műjegyzékekkel, amelyek feltevézése szerint a Petrarca-sorozat az 1840-es évek közepe táján keletkezhetett, a nyelvi probléma továbbra is fennáll, még ha Liszt az első itáliai útja óta eltelt esztendőkhöz bizonyára fejleszthette is olasztudását, illetve a régi verstannal kapcsolatos ismereteit.

Rena Mueller úgy véli, hogy a három szonett a zeneszerzőnek „Petrarca Laurájával való találkozása eredményeképp jött létre, amint Hugo költészete [*Oh quand je dors*] megidézte.”<sup>11</sup> Ez a mégoly izgalmas felvetés azonban megint csak megkerüli a nyelv problémáját, s mindössze a keletkezés lehetséges idejéről ad felvilágosítást.

A Liszt levelezésében fellelhető további utalások sem szolgálnak lényegi információval: „Dante nagypénteken pillantotta meg Beatricét, ugye? Vagy inkább Petrarca találkozott Laurával?”<sup>12</sup> Ez is igencsak felszínes utalás az isteni poétára! Pedig ekkorra Liszt már biztosan megzenésítette a szonetteket, hiszen 1846. március 8-án adott bécsi hangversenyén a zongoraváltozat is megszólalt.<sup>13</sup> Végül:

Oh, mennyire várom, hogy Önnel olvashassam Tasso és Petrarca gyönyörű sorait! Köszönöm az elragadó szonettet, amelyet lemásolt a számomra. Ezt a két sort az Ön egyik portréja alá fogom illeszteni: „Le degne lodi, il gran prestigio, il valor / ch'è da stancar ogni divin poeta”.<sup>14</sup>

Ez a pontatlan idézet újabb bizonyosággal szolgál, hogy Liszt (és talán a hercegnő is) milyen csekély érzékenységgel viseltetett az olasz költészet metrikai szabályai iránt: egy 11 szótagú sor (hendekaszillabus) sosem érhet véget hangsúlyos szóval (valòr), amely a szótagok számát 12-re növeli – a sor helyesen: „Le degne lode e 'l gran pregio e 'l valore”.<sup>15</sup>

10 „Je ne connais pas le vers de Pétrarque pour lequel j'ai toujours partagé l'antipathie de Lord Byron”. 1840. október 25-én Fontainebleau-ban kelt levél, uott, 661.

11 „[C]ame about as a result of his encounter with Petrarch's Laura as she was invoked in Hugo's poetry [*Oh quand je dors*].” Rena Charnin Mueller: „The Lieder of Liszt”. In: *The Cambridge Companion to the Lied*. Ed. James Parsons, Cambridge: Cambridge University Press, 2004, 168–184., ide: 170. Az *Oh quand je dors* kezdetű dal első változata 1842-ben keletkezett.

12 „N'est-ce pas un Vendredi Saint que Dante aperçut Béatrix? Ou bien est-ce Pétrarque qui rencontra Laura?” Wittgenstein hercegnőhöz címzett levél, „Vendredi Saint 1847” datálással, lásd *Franz Liszt's Briefe*. I–VII., Hrsg. La Mara, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1893–1902, Bd. IV., 3.

13 Ezt Heinrich Adami Liszt harmadik bécsi koncertjéről írott beszámolójából tudjuk, amely 1846. március 10-én jelent meg az *Allgemeine Theaterzeitung*-ban. Lásd Legány Dezső: *Franz Liszt. Unbekannte Presse und Briefe aus Wien 1822–1886*. Budapest: Corvina, 1984, 89.

14 „Oh qu'il me tarde de lire avec vous les beaux vers du Tasso et de Pétrarque! Merci de l'adorable sonnet que vous m'avez transcript. Je mettrais ces deux vers sous un de vos portraits: 'Le degne lodi, il gran prestigio, il valor / ch'è da stancar ogni divin poeta.'” Lásd Liszt 1861. március 31-én („Dimanche de Pâques”), Weimarban kelt levelét: *Franz Liszt's Briefe*, Bd. V., 151.

15 Az *In nobil sangue vita umile e quieta* kezdetű szonett 7. és 8. sora.

Az Olga von Meyendorffal (1871–1886) folytatott levelezésben ezzel szemben már számos rendkívül érdekes részletre bukkanunk, bennük a versek alapos ismeretéről tanúskodó Petrarca-idézetekkel<sup>16</sup> – ekkorra Liszt olasztudása már biztos lábakon állt, jóllehet, mint látni fogjuk, „zenei kiejtése” továbbra sem volt tökéletes.

Meglátásom szerint Petrarca szonettjeinek megzenésítésekor, a hosszadalmas kompozíciós folyamat egy pontján Liszt valószínűleg egy anyanyelvi közvetítőhöz fordult (akár szánt szándékkal, akár egy véletlen szülte lehetőséget kihasználva). Erre a kérdésre a későbbiekben még visszatérek.

## 2. A datálás problémája

A komponálás, a revízió(k) és a publikáció(k) időpontjának sokkal nagyobb figyelmet szentelt a kutatás, mint a nyelvvel kapcsolatos bizonytalanságoknak, a két kérdéskör azonban egyformán fontos és egyúttal kibogozhatatlan. Ezúttal csupán azért említjük fel mindkettőt, hogy rögzíthessük a tényállást.

A Petrarca-sonettekkel kapcsolatos kurrens irodalom immár elveti azt a romantikus legendát, mely szerint Liszt az 1830-as évek végén régi olasz verseket olvasott volna Marie-val, s ehelyett magukhoz a forrásokhoz fordul. Elsőként Rena Mueller hívta fel a kutatók figyelmét a weimari Goethe-Schiller Archivban található legrégebbi vázlatokra: az MS N8 jelzet alatt őrzött „Lichnowsky vázlatkönyv”-re, amelyet a zeneszerző 1843–44-ben használt Németországban.<sup>17</sup> Lina Ramann egy életrajzi kérdésére reagálva maga Liszt úgy nyilatkozott, hogy a Petrarca-sonettek első, azóta elvetett változata a „virtuosen Concert Getümmels, 45”<sup>18</sup> idején keletkezett – csakhogy 1874. november 27-én, amikor e válaszát Rómában papírra vetette, már nem feltétlenül emlékezhetett a pontos dátumra, ráadásul nem fejtette ki, vajon a zongorakíséretes vokális változatra gondolt-e, vagy a szólózungora-darabokra.

A nyomtatott kiadás publikálása mint *ante quem* dátum részben tisztázhatná a komponálás időpontját, csakhogy ez az adat is bizonytalan, továbbá az sem egyértelmű, a két forma melyike (a vokális vagy a tisztán hangszeres) jelent-e meg előbb. Az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárában őrzött példány vizsgálata alapján Eckhardt Mária mellett érvel, hogy a szonettek zongoraváltozata „először a bécsi Haslingernél jelent meg 1846-ban, az összefoglaló 3 *Sonetti di Petrarca* cím alatt”,<sup>19</sup> ez az információ azonban semmit sem árul el arról, vajon a voká-

16 *The letters of Franz Liszt to Olga von Mayendorff 1871–1886 in the Mildred Bliss collection at Dumbarton Oaks.* Ed. William R. Tyler, Eduard N. Waters, Washington: Harvard University Press, 1979, 103., 154., 416., 447.

17 „The text of the Sonnet is an inexact fit to the notated melody, but the music is recognizable as the 47<sup>th</sup> Sonnet.” („A szonett szövege nem illeszkedik pontosan a lejegyzett dallamhoz, de a zene jól felismerhetően a 47. szonett megzenésítése.” Rena Charnin Mueller: *Liszt's „Tasso” Sketchbook: Studies in sources and revisions.* Ann Arbor, Michigan: UMI Dissertation Services, 1996, 144–145.

18 Lina Ramann: *Lisztiana.* Ed. Arthur Seidl, Friedrich Schnapp, Mainz: Schott, 1983, 42.

19 „[W]ere first published by Haslinger of Vienna in 1846 with the comprehensive title 3 *Sonetti di Petrarca*”. Eckhardt Mária: *Liszt's Music Manuscripts in the National Széchényi Library.* Budapest: Akadémiai Kiadó, 1986, 101.

lis forma ez előtt vagy után jelenhetett-e meg. A zongoraváltozattal kapcsolatban egy igen izgalmas adalékra bukkanunk Heinrich Schottnak a zongora korai történetét vizsgáló tanulmányában is:

A végső példa, amely a legkésőbbi és egyúttal a legszélsőségesebb is, minden bizonnyal Liszt Ferenc eredetileg 1846-ban a bécsi Haslingernél megjelent, ma a *Zarándokévek Itália* kötetének részeként ismert, három zongoradarabból álló sorozatának címlapja: *Tre sonetti di Petrarca composti per il clavicembalo!*<sup>20</sup>

Az eltérő megfogalmazás folytán felvetődhet a kérdés: az Eckhardt, illetve Schott által hivatkozott források voltaképp azonosak-e vagy sem? A szakirodalomban mindenesetre a vokális változatot 1847-re szokás datálni.<sup>21</sup>

Liszt levelei sem szolgálnak pontos információval arról, hogy az első kiadás 1846-ban vagy 1847-ben jelent-e meg, s hogy a két változatot egyszerre adták-e ki, vagy külön-külön.

A zeneszerző 1846 szeptemberében Heinrich Schlesinger kiadóhoz írott levele azt sugallja, hogy a zongoraváltozat az év végén jelenhetett meg. Liszt elnézést kér a késedelemért, amelyet Haslinger számára végzett munkája okozott, aki rövid időn belül (*sous peu*) tíz füzetnyi új magyar dallamot és három Petrarca-sonettet fog közreadni tőle.<sup>22</sup>

Egy másik, Carl Haslingerhez írott levelében a zeneszerző egyértelműbben fogalmaz: mind a vokális, mind a zongoraváltozat 1847-ben jelent meg – egy kiemelt szó mégis kétséget ébreszt. A *recorrigirt* terminus ugyanis egyfelől azt is jelentheti: „amikor bevezették a szerző javításait a korrektúrába” – ebben az esetben a publikációra 1847-ben kerülhetett sor. A szót azonban akként is értelmezhetjük: „amikor újrakorrigálták az első kiadást” – amiből egy korábbi (az év elején, vagy akár már 1846-ban megjelent) publikáció létrehozhatottunk.<sup>23</sup>

A legvilágosabb utalás Liszt egy levelében található, amelyet Festetics Leó dákai birtokáról küldött Marie d'Agoult-nak 1846. október 18-án. Eszerint a zongoraváltozat a vokális forma átírataként keletkezett, s mindkettő 1846-ban jelent meg:

Ha lesz ideje ezzel foglalkozni, küszöbön álló publikációim közül láthatja (vacsora után) a három Petrarca-sonettet [...] énekhangra, illetve nagyon szabad zongoraátíratban is

20 „[T]he ultimate example, both the latest and the most extreme, is provided by the title page of a set of three piano pieces by Franz Liszt, now part of the *Italie* volume of the *Années de pèlerinage*, originally published in 1846 by Haslinger of Vienna as *Tre sonetti di Petrarca composti per il clavicembalo!*” Heinrich Schott: „From the harpsichord to pianoforte. A chronology and commentary”. *Early Music*, 13/1. (February 1985), 28–38., ide: 36.

21 Lásd például a GA VII/1. modern kiadását.

22 „Maintenant que tout est terminé, il faut que je vous fasse toutes mes excuses d'être si fort en retard mais [...] il m'a fallu beaucoup travailler pour Haslinger – (il paraîtra sous peu dix nouveaux cahiers de mélodies hongroises [...] trois Sonets de Pétrarque etc.)” *Liszt Letters in the Library of Congress*. Ed. Michael Short, Hilsdale, New York: Pendragon, 2009, 46–47., 273.

23 „Wenn die 3 Sonnette (beide Gesang- und Clavier Auflagen) schon *recorrigiert* sind, bitte auch recht schön um ein Autor-Exemplar.” 1847. december 19-én, Voronincéből keltezett levél. *Franz Liszt's Briefe*, Bd. I., 67.

mint noktürnöket! Ezeket különösen sikerültnek tartom, és formailag tökéletesebbnek, mint bármi egyebet, amit eddig publikáltam.<sup>24</sup>

Ez a megjegyzés rendkívül fontos: ha nem oldja is meg végleg a datálás problémáját (hiszen Liszt gyakran remélte „küszöbön állónak” egy-egy műve megjelenését, amely aztán még jócskán késett), legalább egyértelműen tisztázza, hogy a zongoraváltozat a vokális forma átírata – ami egyébként valójában teljesen nyilvánvaló.

A német szöveggel ellátott változat publikálása nem vet fel datálási problémákat: a Schott kiadó gondozásában jelent meg 1883-ban<sup>25</sup> – a kompozíciós munka azonban alighanem jóval korábbra tehető, és idejét bizonytalanság övezi. A teljesen új megzenésítéssel kapcsolatos első dokumentum egy Hágában őrzött kézirat, amelyen még nyoma sincs a német szövegnek.<sup>26</sup> Kétségtelenül ez szolgált az 1883-as kiadás alapjául, a kézirat lejegyzése és a nyomtatott változat megjelenése közötti időben lezajlott koncepcionális változtatásokról azonban nincs információ. Mindemellett kétes a német fordítás szerzősége is, jöllehet a hagyomány Peter Corneliusnak tulajdonítja. Az L.65-ös jelzetű budapesti kéziraton, amely igen közel áll az 1883-ban publikált változathoz,<sup>27</sup> Liszt kézírásával a következő feliratot találjuk: „Tre Sonetti del Petrarca / per voce, / con accompagnamento di / Pianoforte / composti da F. Liszt / Deutsche Ubersetzung / von P. Cornelius”. Egy 1880. december 6-án a Villa d’Estéből Olga von Meyendorffhoz címzett levelében azonban Liszt így ír: „A vokális változat jelentősen eltér. Tavasszal fog megjelenni abban a német fordításban, amelyet Cosima kért M. de Steintől.”<sup>28</sup> Kiváló dalszerzőként és fordítóként Cornelius bizonyára alkalmas lehetett a német változat elkészítésére, csakhogy már 1874-ben, tehát jóval a szonettek Schott-féle kiadását megelőzően elhunyt. E problémakör megvilágítására a következő hipotéziseket állíthatjuk fel: (1) Liszt az új változat első lejegyzését (a hágai kéziratot) újraírta és ki is bővítette valamikor 1874 előtt (jöllehet erre utaló közvetlen forrás eddig nem került elő), (2) Cornelius rögtön ezután lefordította a verset, (3) a családi békét

24 „Parmi mes *prochaines* publications si vous avez le temps de vous en occuper, vous pourrez regarder (après Dîner) les 3 Sonnets de Pétrarque [...] pour Chant, et aussi très librement transcrits pour Piano, en guise de Nocturnes! Je les tiens pour singulièrement réussis, et plus achevés de forme qu’aucune des choses que j’ai publiées.” *Correspondance...*, 1146.

25 „Enfin le 3<sup>me</sup> volume de mes *Années de Pèlerinage* et mes 3 *Sonnets de Pétrarque* pour chant ont paru chez Schott.” Liszt levele Wittgenstein hercegnéhez Budapest, 1883. február 4-i keltezéssel; lásd *Franz Liszts Briefe*, Bd. VII., 373.

26 Muziek Institut, jelzete: IA, 5. A kézirat datálatlan, de feltehetőleg csaknem egyidejűleg keletkezett a 123. szonettel, amelynek kéziratát ugyancsak Hágában őrzik. A két kézirat papírja és notációja sok tekintetben hasonló; a második datálása „Madonna del Rosario / Juin 24 / 64”.

27 A két „verzió” között egyetlen hangnyi eltérés fedezhető fel, a 36. ütemben: az 1883-ban Schott által publikált formában (amelyet a GA VII/3. is újraközöl) a „chiamando-il” kettős zárószótagjára az énekes c hangot szólaltat meg, míg a budapesti Liszt Emlékmúzeumban található forrás szerint f-et.

28 „The vocal version is markedly different. It will appear in the spring in the German translation for which Cosima asked M. de Stein.” *The letters of Franz Liszt to Olga von Mayendorff*, 389. Heinrich von Stein (1857–1887) Siegfried Wagner tanára volt. Lásd Hamburger Klára: „Zur Bedeutung der unveröffentlichen Familienbriefe für das thematische Werkverzeichnis Franz Liszts”. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 34. (1992), 435–443., ide: 441.

megőrzendő a zeneszerző 1880-ban Cosimára hagyta a megfelelő fordítás beszerzésének feladatát, (4) Liszt végül mégis Cornelius változata mellett döntött. Azt talán felesleges is hangsúlyoznunk, mennyire gyenge lábakon áll az egymásra támaszkodó feltevések fenti sorozata.

### 3. Az itáliai hatás nyomai a szöveg megzenésítésében

Liszt Petrarca-szonettjeivel kapcsolatos további probléma az olasz „szakértők” feltevezett hatása a különböző megzenésítésekre. A vokális, illetve a zongoraváltózat elsődlegességét vizsgálva Rena Mueller leszögezi:

A dalváltozatokban a *szövegdeklamálás gondossága* tanúsítja, hogy – éppúgy, mint azoknak a szövegeknek az esetében, amelyek a Schubert-dalátíratok zongoraszólama alatt jelennek meg – Petrarca versei beágyazódtak Liszt zenei tudatalattijába: *a szöveg olyan biztosan illeszkedik a zenéhez, hogy alighanem valóban a dalváltozatok keletkeztek először.*<sup>29</sup>

Szerintem is a vokális forma a korábbi,<sup>30</sup> Muellernek a prozodiáról alkotott véleményével azonban nem tudok egyetérteni, ugyanis a számos revízió ellenére is maradtak bizonyos „hibák”, amelyek arról tanúskodnak, hogy a Petrarca-versek megzenésítése során Lisztnek nehézségei támadtak. Számíthatott-e vajon Liszt az évek során valamilyen segítségre az olasz nyelvben járatos „szakértők” részéről, különösen a megzenésítések első csoportjával kapcsolatban?

A 47. szonett egy 1851-ben lejegyzett, de mindmáig publikálatlan kéziratán szereplő, Salvatore Marchesi de Castronénak<sup>31</sup> szóló ajánlás új perspektívát nyit a kutatás előtt. Marchesi olasz énekes és énektanár volt, aki 1822. január 15-én, nemesi család sarjaként látta meg a napvilágot Palermóban. Ifjú éveiben katonai karrierre vágyott, liberális nézeteit követve azonban 1840-ben pályát módosított, és P. Raimondinál kezdett énekes és zeneszerzői tanulmányokat. Hamarosan Milánóba költözött, hogy F. Lampertinél és U. Fontanánál tanulhasson, s itt 1848-ban részt vett az „ötnapos” forradalomban (*Cinque giornate*). Forradalmi szimpátiái miatt a rendőrség körözést adott ki ellene, ezért egy időre az Egyesült Államokba menekült.<sup>32</sup> Élete további viszontagságairól felesége, Mathilde memoárjaiból értesülünk, aki 1850-ben Liszt patronáltjaként többször is fellépett a weimari udvarban, többek között Händel *Messias*ának alt szólistájaként.<sup>33</sup> Salvatore és Mathilde egyaránt Garcia-tanítvány volt, mindketten gyakran szerepeltek Európa legrangosabb

29 „The *precisions of the text declamation* in the song versions attests to the fact that, just as with the texts that sit beneath the piano parts in the Schubert song transcription, Petrarch’s texts were embedded in Liszt’s musical subconscious: *the underlay is so adroit* that the song versions may indeed have come first.” Mueller: *The Lieder of Liszt*, 171. (R. D. kiemelése).

30 Lásd a 24. lábjegyzetben idézett levelet.

31 Bécs, Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 41951, A/Liszt 20.

32 Daniele Cornini: „Salvatore Marchesi del Castrone”. In: *Dizionario Biografico degli Italiani*. Roma: Istituto della enciclopedia italiana, vol. 69., 2007, *sub voce*.

33 Mathilde Marchesi: *Marchesi and music. Passages from the life of a famous singing teacher*. General Books Publications, 2009; eredeti kiadás: New York & London: Harper Bros, 1897, [24.].

koncerttermeiben, de még nagyobb hírnévre tettek szert az olasz nyelvnek kiemelt figyelmet szentelő énektanárként – Auber éppen emiatt utasította vissza mindkettőjüket, amikor a párizsi Conservatoire-ban próbáltak álláshoz jutni. Marchesi Kölnben az olasz nyelv és irodalom professzoraként is működött. Kortársai „művelt” – a zenében és a költészetben egyként járatos – előadóként tartották számon; nevéhez fűződik nem kevesebb mint tíz opera – köztük a *Lohengrin*, a *Tannhäuser* és *A bolygó hollandi* – metrikus olasz fordítása is. Ez az izgalmas személyiség, Rossini barátja, aki professzionálisan foglalkozott a szavak zenéhez való illesztésével, némi szerepet játszhatott Liszt Petrarca-megzenésítéseinek végső formába öntésében.

A kézirat szereplő 1851-es datálás ugyan mintha cáfolná fenti hipotézisemet, hiszen a darab bizonyosan korábban keletkezett,<sup>34</sup> ez az évszám azonban talán csupán e későbbi változatra vonatkozik. Mi több, 1851-ben Liszt talán csak dedikálta és elajándékozta a korábban lejegyzett kéziratot – amint az például a *La lugubre gondola* esetében történt, amelynek (ma a velencei konzervatórium gyűjteményében található) autográfját a zeneszerző jó néhány évvel annak keletkezése után adta Ugo Bassaninak.<sup>35</sup> Marchesi 1851 végén Észak-Németország számos városában fellépett, s az alkalmat megragadva talán Lisztet is meglátogatta.<sup>36</sup> A két művész azonban korábban máshol is találkozhatott, különösen Liszt vándorévei alatt. Miért ne adhatta volna Liszt egy jó barátnak, akinek valamilyen köze lehetett a szonetthez, a dal újabb változatát, amely ráadásul baritonra – vagyis éppen Marchesi hangfajára – íródott? Az ajánlás mindenesetre kettejük szokatlanul közeli kapcsolatáról tanúskodik: „écrit pour Salvatore / Marchesi / par son tout affectionné et [olvashatatlan]<sup>37</sup> / FLiszt / Weimar 12 decembre 1851”. Barátságukról emellett egy nem sokkal találkozásuk után írott levél is egyértelműen tanúskodik: Liszt beszámol Marchesinek éppen aktuális kompozíciós munkájáról (*Fantasia und Fugue über den Choral „Ad nos, ad salutarem undam”*), valamint Berlioz *Benvenuto Cellini*jének weimari előadásáról.<sup>38</sup>

Maga a kézirat rendkívül izgalmas, így érdemes részletesebben is leírunk. Első pillantásra is szembeötlik, hogy a „Canto” lényegében azonos az első publikált változatban szereplő szólammal, jóllehet egy egészhanggal mélyebben fekszik (Asz-dúr helyett Fisz-dúrban). A zongora szólamában némi eltérés fedezhető fel a bevezetőben, illetve az ismétlésekben (az első változat 96 ütem, ez csupán 92), de fel sem merülhet, hogy új kompozícióról volna szó.

Az Österreichische Nationalbibliothek katalógusaiban a kézirat mint „kétes autográf” szerepel, és a szöveg valóban egy másolótól ered, a kottakép pedig oly-

34 Lásd a 13. és 24. lábjegyzetet.

35 Lásd e kéziratok kritikai kiadását a Mario Angiolelli szerkesztésében megjelent *Rarità lisztiane / Liszt Rarities* gyűjtemény (Milano: Rugginenti, 2002) 2. darabjaként.

36 Marchesi: *Marchesi and Music*, [31.].

37 A bécsi nemzeti könyvtár átirata a „devoué” szót javasolja, ez az olvasat azonban valószínűtlen. Véleményem szerint a „charmé” helytállóbb – mindenesetre valamilyen, a „tout affectionné” pozitív jelentését erősítő szónak kell itt állnia.

38 1852. február 3-án, Weimarban kelt levél; még publikálatlan. Hága, Muziek Instituut, IC, 13.



annyira tiszta, mintha másolatról volna szó. Az alábbiakban azonban amellettszereznék felhozni néhány érvet, hogy a kézírás magától Liszttől való.

A kézirat (27x34 cm) egy fekvő formátumú bifólióból és két önálló lapból áll, amelyek eredetileg talán egy újabb bifóliót alkottak; az oldalak mindegyikén tíz sor szerepel. A fóliók számozottak (1-től 4-ig); a vonalazást nyilvánvalóan egy szólószongora-darabhoz készítették: a jobb és a bal kéz számára szükséges két vonalrendszer alatt és felett nagyobb üres hely marad. Az első oldalon az írásmód eltér a későbbiektől: az első két sorban csupán a zongora négy üteme szerepel autográf *Piano/forte* felirattal, ezt egy üres sor követi, majd a következő három sorban hat ütem szerepel (ismét autográf) *Canto / Piano / forte* megjegyzéssel, ezután újabb üres sor következik, majd három beírt, melyeken hatütemnyi zene szerepel. A 4., 5., 8., 9. és 10. sor vonalait meghosszabbították a jobb oldali margón, hogy teljes ütemek férjenek ki az adott sorba. Minthogy a kopistákra nem jellemző, hogy a vonalakat továbbhúzásával és az ütem második felének sűrűbb írásával szorítanak be a hangokat egy-egy sorba, ezt a notációs jellegzetességet a kézirat autográf volta melletti első érvnek tekinthetjük. A többi (2–8.) oldalon a beosztás a következő: egy üres sort három beírt követ (a szólóhang és a zongora számára), majd újabb üres sor és ismét három beírt következik, az utolsó kettő pedig ismét üresen marad; a vonalaknak a jobb margón való meghosszabbítása itt már nem fordul elő. A 7. oldal tetején, az első üres sorban egy szakasz (68–70. ütem) alternatív változatát találjuk ugyanazon tintával és írással, ami ismét csak a zeneszerző saját kezére látszik utalni:

ch'è sol di lei - ah sol di lei si ch'al. tra

1. kotta. 68–70. ütem (a szaggatott vonal jelzi a piros ceruzás javítást)

Egy későbbi időpontban Liszt ismét elővette a kéziratot, és számos részletet kiegészített fekete ceruzával: az *Andante con moto* tempójelzés, az egymást követő vagy hasonló ütemekben néhány frazirozási jel (amelyek éppen a kézenfekvő analógia miatt maradhattak el eredetileg), számos agogikai és dinamikai megjegyzés (*cres*, *rinforz*, *colla parte*, *dolce* stb.), illetve jel (*crescendo*- és *diminuendovillák*) került a kottába. E kiegészítések autenticitásához kétség sem férhet. Emellett néhány piros ceruzás – alighanem később bevezetett – korrekcióra is bukkanunk, amelyek szerzősége kevésbé egyértelmű, főként, mivel számuk jóval alacsonyabb, még ha zeneileg meglehetősen jelentékenyek is. Mindenesetre feltűnő, hogy e piros ceruzás kiegészítések kizárólag az énekszólamban találhatók, s néhol csupán megismétlik az alább fekete ceruzával már bevezetett korrekciókat. Ezeket tehát valószínűleg az énekes jegyezte

be a kottába, hogy könnyebben követhesse az előadói utasításokat. Különösen figyelemreméltó az a piros ceruzás kiegészítés, amelyet az 59–61. ütemben találunk:



2. kotta. 59–61. ütem (A szaggatott vonalak jelzik a piros ceruzás javításokat)

A tollal eredetileg bejegyzett prozódia – amelyet a *Gesamtausgabe* VII/1. kötetéből és az első publikált változattól is ismerünk – voltaképpen nem ellenkezik a sor metrikus természetével, de a piros ceruzás új változat módosítja az éneksszólam hangsúlyait: a *benedette* szóra kettő helyett csupán egy vokalizáció jut, egy vokalizációt viszont a *tutte* szó is kap, amely ennek köszönhetően fontosabb szerephez jut a mondatban. Végül pedig a 72–73. ütemben a *par* szótagot a piros ceruzás jelölés értelmében vagy az *e* vagy az *a* hangra kell énekelni:



3. kotta. 72–73. ütem (A szaggatott vonalak jelzik a piros ceruzás javításokat)

E módosítások egy másik személy alkotó beavatkozásának jeleként értelmezhetők, aki talán egy olasz énekmeister, például Salvatore Marchesi lehetett. Néhány további kézirat vizsgálata megerősíteni látszik ezt a hipotézist.

Mielőtt Marchesinek ajándékozta volna a kottát, Liszt feltehetőleg lemásoltatta egyik saját kopistájával. Weimarban őriznek is egy kéziratot (WRGs – 60/ D.58), amely csaknem pontos másolata a bécsi forrásnak, s amelyet Rena Charnin Mueller az írás alapján Joseph Joachim Raffnak tulajdonít. Mueller Raff másolatait 1847 és 1856 májusa közé datálja,<sup>39</sup> de úgy vélem, ebben az esetben precízebbek is lehetünk, hiszen Raff feltehetőleg még Marchesi Weimarból való elutazása előtt, talán alig néhány nappal Liszt 1851. december 12-i dedikációját követően másolhatta le a kéziratot.

Néhány évvel később Liszt 15 janvier 1854 dátumot jegyzett fel a szonett egy újabb megzenésítésének kéziratára, amelyet Sayn-Wittgenstein hercegnőnek ajánlott;<sup>40</sup> ez utóbbi ma ugyancsak Weimarban található (WRGs – 60/ D.57). Ez a darab is a 47. szonett megzenésítéseinek első csoportjához tartozik, de a bécsi kéz-

39 Mueller: *Liszt's „Tasso”*, 361.

40 Az autográf ajánlás a következőképpen hangzik: „écrit pour Carolyne / malgré Floup / 15 Janvier 54 / FL.” (A „Floup” Carolyne egyik beceneve volt.) Lásd *Lettres de Franz Liszt à la Princesse Marie de Hohenlohe-Schillingsfürst née de Sayn-Wittgenstein*. Ed. Pauline Pocknell, Malou Haine, Nicolas Dufetel, Belgique: Vrin, 2010, 60.

irathoz viszonyítva gondosabban kivitelezett, és Liszt változó zeneszerzői döntéseiről is tanúskodik: az 5. oldalon a 47. és a 48. ütem között a zongoraszólam négy ütemét áthúzta, a 6. oldalon pedig az 57. és az 58. ütem között törölt három zongorataktust. Ami azonban számomra sokkal fontosabbnak tűnik: mindkét kéziratban – a D.58-as másolatban és a D.57-es „új” változatban – az *e benedette sian tutte le carte* mondat ritmusa nem az első megzenésítés, hanem a bécsi kéziratba bejegyzett piros ceruzás változat ritmusát követi!

Egy másik izgalmas, további kutatásra inspiráló lehetőség, hogy a Petrarca-sonettek komponálásának idején Lisztre a zeneszerző, tanár és kritikus Ruggero Manna (1808 Trieszt – 1864 Cremona) lehetett hatással, aki egy *Composizioni varie da camera* című gyűjteményt publikált Ricordinál (lemezszáma 25480), s ennek első darabja éppen Petrarca 47. szonettje.<sup>41</sup> Jóllehet semmilyen írásos bizonyítékát sem találtam a Liszt és Manna közötti kapcsolatnak, mégis lehetséges, hogy találkoztak, hiszen Bécsben, Párizsban és számos észak-itáliai városban ugyanazokban a körökben forgolódtak, valamint egyaránt érdeklődtek az egyházzene és a vokális kamarazene iránt.

Végül szeretnék emlékeztetni arra, hogy Giuseppe Ferrazzi in Bassano (1813–1887), a Commandeur néven is emlegetett pap, zeneszerző és liberális nézeteiről ismert tanár neve ugyancsak felmerül a Liszt olasz nyelvű vokális műveire hatást gyakorló muzsikusközösség között. Liszt egy igen baráti hangú levelet címzett a Commandeurnek, amelyben többek között ezt írja:

Ami három Petrarca-sonettemet illeti, [...] habozom publikálni a második (nagyon megváltozott és kifinomult) eredeti vokális változatot,<sup>42</sup> mivel az érzés kifejezése, amelyet megkíséreltem e szonettek zenei notációjába lehelni, valamilyen poétikus énekest kívánna, aki a szerelem ideáljába szerelmes ... *ritka madár a földön*.<sup>43</sup>

Lisztnek a szonettek új megzenésítésével kapcsolatos gondossága nyilvánul meg egy, a hercegnőnek küldött levélben is:

Igyekeztem tökéletesíteni a szonettek *cantóját* – és egyúttal kristálytisztává, áttetszővé és a versekhez illővé tenni, amennyire csak erőmtől tellett. Ha egy *amoroso* tenorra találnak, aki nem közönséges, hanem egyfajta ideális szívvvel van megáldva – talán lesz némi sikerük.<sup>44</sup>

41 Szeretném megköszönni Daniele Tonininek, hogy felhívta figyelmemet a korabeli itáliai zeneéletre jellemző alakjára.

42 Ez a mondat támasztja alá azt a meggyőződésemet, hogy a szonettek különféle megzenésítéseit érdemes két csoportra osztani: az első tagjai az 1840-es, '50-es években keletkeztek, míg a másodikba sorolhatók a '60-as és '80-as években.

43 „Quant à mes 3 Sonnets de Pétrarque [...] j'hésite à en publier la seconde version originale (très modifiée et subtilisée) pour chant, car pour exprimer le sentiment que j'ai tâché d'inhaler à la notation musicale de ces Sonnets, il faudrait quelque chanteur poétique amoureux d'un idéal d'amour ... *rares avis in terris*.” 1880 májusában, Weimarban kelt levél; lásd *Franz Liszt's Briefe*, Bd. VIII., 368.

44 1882. augusztus 15-én, Weimarban kelt levél. *Franz Liszt's Briefe*, Bd. VII., 353.: „J'ai tâché de parachever le *canto* de ces sonnets – et de le rendre aussi cristallin, transparent et adéquat à la poésie, qu'il m'était possible. S'ils rencontrent un ténor *amoroso* non vulgaire, mais doué d'un certain idéal du coeur – peut-être obtiendront-ils quelque succès.”

A 47. szonett valóban „új” megzenésítése az 1860-as évekre nyúlik vissza: az első idetartozó kézirat (Hága, Muziek Instituut IA,5) még csupán az olasz szöveget tartalmazza, de a bevezetésben, a kódában és a belső kadenciákban megfigyelhető számos javítás, valamint a *ch'è sol di Lei* frázishoz csatolt alternatív változat gondos kidolgozásról tanúskodik. A bevezetést Liszt utólag illesztette a mű elé, azokat a sorokat töltve ki, amelyek a következő oldalak tetején üresen maradtak. A bevezetés ugyanazt a ritmusképletet veti fel, mint később az énekhang: egy jellegzetes triolaszekvenenciát, amely az *appoggiatura* dallamfordulatát az első sor végén megjelenő zárlatból kölcsönzi. Figyelemre méltó, hogy az első megzenésítéscsoport valamennyi darabja megőrzi ezt a sorvégi dallamzárlatot: az első strófa végén következetesen, de többnyire a következőkben is. Ez a dallamfordulat – a frázis utolsó súlyos ütését megelőző *appoggiatura*, illetve ereszkedő lépés – az első megzenésítéscsoport különféle változatainak legszembeötlőbb közös vonása, a második megzenésítéscsoportban pedig az egész dallamvonal jellemzőjévé válik. Az énekszólam átdolgozását a verssel – és különösen annak „hangzó” aspektusával, a rímekkel – való szorosabb kapcsolat kialakítására tett kísérletként értelmezhetjük. Az első három versszakban mindvégig ugyanaz a melodikus figura ismétlődik, amely csupán az utolsó három sorra változik meg. Liszt talán nem is első sorban a szöveg tartalmához igazodva alakítja ki a dallamot, hanem inkább a versnek a rímek és a sorhangsúlyok meghatározta „hangzásához” próbál minél hübb maradni.

Ennek ellenére az *e benedette sian tutte le carte /ov'io fama le acquisto e il pensier mio* sorok megzenésítése néhány rendkívül különös prozódiai hibát tartalmaz, amelyeknek az első megzenésítéscsoportban még nem volt nyomuk. Liszt ezúttal gyenge szótagot helyez egy súlyos ütemrészre (*tutt-té*), egy másik gyenge szótagon (*sto*) pedig olyan hangsúly jelenik meg, amely megváltoztatja az ige idejét: *acquisto* (jelen idő, egyes szám első személy) helyett *acquistò* (múlt idő, egyes szám harmadik személy). Az utóbbi hiba az ismétléskor már elmarad, de – mint a budapesti kézirat és az 1883-as nyomtatott kiadás (GA VII/3.) tanúsítja – ismét felbukkan az olasz és német szöveggel is ellátott későbbi változatban, ahol a *sto* szótag nem csupán hangsúlyt kap, de éppenséggel súlyos ütemrészre is kerül, vokalizációval. Vajon miért nem vette észre Liszt e szöveghangsúlyok értelemzavaró voltát? Nehéz magyarázatot találnunk erre a tényre, s különösen zavarba ejtő, hogy éppen ezek a sorok a bécsi kéziratban már piros ceruzás korrekciókkal szerepeltek. A budapesti kéziratban ezenkívül hibás prozódiai megoldásokat fedezhetünk fel a *Pace non trovo* szonettben is, amelyben a *mon-do re-dir* írásmódja *mo-on -do re-dir* (ami énekelhetetlen, hiszen két különböző szótag kerül egyetlen hangra); az *I' vidi in terra* szonettben pedig a *ch'han fatto mille volte invidia-al sole* sor összeolvadt szótagja négy hangra, két ütésre elosztva szerepel. Nagyon furcsa, hogy Liszt efféle hibás prozódiai megoldásokkal él pályája kései szakaszában, amikor olasztudása már sokkalta biztosabb lehetett, mint ifjúkorában.

Az egyes részletek rossz helyesírásával kapcsolatos problémát Derek Watson is felvetette – de ellenkező előjellel. Álláspontja szerint a szonettek második megzenésítésében Liszt kiigazította az első változat bizonyos szövegkezelési hibáit, s

példaként az *I' vidi in terra* szonettet említi, amelyben „a *soglia* szóra tévesen három szótag jut, amit a későbbi változat korrigál”.<sup>45</sup>

A zeneszerzőt a Petrarca-szonettek megzenésítésének hosszú folyamata alatt mindvégig kétségek gyötörték a zene és a szöveg kapcsolatát illetően – ami természetesen minden vokális mű esetében kérdéseket vet fel, ebben az esetben azonban különösen problematikusnak bizonyult Liszt számára. A melléknevek, amelyeket munkája leírására használ, szokatlan gondosságról tanúskodnak, és semmiképp sem véletlen, hogy egy Dante- és Petrarca-szakértőnek,<sup>46</sup> illetve a régi olasz irodalomért ugyancsak rajongó Carolyne-nak is kiöntötte a szívét.

Még ha a külső anyanyelvi segítők bevonására utaló írásos bizonyítékok a Petrarca-szonettek első megzenésítései esetében nem is megfellebbezhetetlenek, számomra ez a hipotézis meggyőzőbbnek tűnik, mint amellet érvelni, hogy Liszt az 1830-as évek végén egyedül vagy csupán Marie d'Agoult közreműködésével zenésítette volna meg Petrarca szonettjeit.

#### 4. A vers formája

A szonettet tizennégy – az olasz költészetben eleve kivételesen hosszú – sorból álló, terjedelmes strófája folytán többnyire nehezen megzenésíthető műfajnak tekintették,<sup>47</sup> amely kevéssé egyeztethető össze a 19. század zenei nyelvezetével<sup>48</sup> –, Liszt műfajválasztása tehát arról az eltökéltségéről tanúskodik, hogy énekhangra és zongorára írott műveiben új lehetőségeket térképezzen fel. Thim Jürgen és Ann Fehn megjegyzi, hogy a modern időkben ismert néhány szonettmegzenésítés jellemzően a romantikus kor elejéről (Schubert) vagy végéről (Pfitzner) származik, „vagy kísérleteikről ismert zeneszerzőktől, mint Liszt és Cornelius”.<sup>49</sup> Ez a megállapítás azonban nem veszi tekintetbe az Itáliában keletkezett, vokális szonettmegzenésítéseket, s különösen Petrarca verseinek feldolgozásait. Egy, a 19. századi olasz vokális zenének szentelt, még publikálatlan tanulmány<sup>50</sup> arról számol be, hogy Petrarca szonettjeit és canzonéit gyakran zenésítették meg olyan neves operaszerzők, mint Nicola Antonio Zingarelli vagy Giovanni Simone Mayr, továbbá olyan, mára elfeledett muzsikusok is, mint Luigi Bandelloni, Cesare Antonio Brini, Angelo Ciccarelli, Ruggero Manna, Antonio Rebbora, Giuseppe Riccardi és Fran-

45 „[T]he word *soglia* is mistakenly set as three syllables, corrected in the later version”. Derek Watson: *Liszt*. New York: Schirmer Books, 1989, 306. Megjegyzendő, hogy ugyanebben a szonettben néhány további, -*glia* végződésű szóra két hang esik; ugyanakkor az olasz repertoárban az sem ritkaság, hogy a -*glia* diftongust három hangra éneklik.

46 Paolo Preto: „Ferrazzi Giuseppe Jacopo”. In: *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 46. (1996), *sub voce*.

47 „Sonette widersetzen sich offenbar der Komposition als Lied.” (A szonettek nyilvánvalóan ellenállnak a *Lied*ként való megzenésítésnek.) Walther Dürr: *Das deutsche Sololied im 19. Jahrhundert. Untersuchungen zu Sprache und Musik*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1984, 148.

48 Thim Jürgen–Ann C. Fehn: „Sonnet structure and the German Lied: Shackles or spurs?”. *Journal of the American Liszt Society*, 32. (1992), 3–15., *ide*: 3.

49 „[O]r by composers known for their experimentations such as Liszt and Cornelius”. Uott, 4.

50 Hálával tartozom Daniele Tonininek, aki hozzájárult, hogy kutatásai eddig publikálatlan eredményeit is közöljem.

cesco Viviani. E repertoár léte nem kérdőjelezi meg a szonettek megzenésítésével kapcsolatban említett nehézségeket, de felveti annak lehetőségét, hogy Liszt talán a korabeli itáliai vokális kamarazene egyik divatjaként tekintett a Petrarca-megzenésítésekre.

A formával kapcsolatos nehézségeken kívül Petrarca költői nyelve ugyancsak kevésbé van összhangban a zene természetével. A zene mozgásban és időben létezik, Petrarca költészete viszont mozdulatlan, és híján van az egyik időponttól a másikig ívelő fejlődésnek. Az általunk vizsgált szonett is szépen példázza ezt a repetitív mozdulatlanságot:

Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, e l'anno,  
e la stagione, e 'l tempo, e l'ora, e 'l punto,  
e 'l bel paese, e 'l loco...

Áldott legyen a nap és a hónap és az év  
és az évszak és az idő és az óra és a pillanat  
és a gyönyörű vidék és a hely...

Három teljes sor épül fel kilenc főnévből, egy nyolcszor ismételt kötőszóából és egyetlen igéből, amely ráadásul „időtlen időben” áll. Ez az indítás tökéletes ellentétben áll a zene dallamívek kialakítására törekvő természetével, amely kezdetet, csúcspontot és lezárást kíván. A nyelv pedig nem is állhatna távolabb az olasz operai hagyománytól, hiszen az a hendekaszillabust a recitativók számára tartotta fenn, és voltaképpen – a zeneszerzők<sup>51</sup> és a kritikusok<sup>52</sup> egybehangzó véleménye szerint – csak nehezen megzenésíthető kivételnek tekintette. A rövidebb sorokban, mint a szeptenárius és az oktonárius, a hét vagy nyolc szótag közül rendszerint három kap hangsúlyt; a hendekaszillabusban ugyancsak három fő súly van, de 11 szótagra elosztva – vagyis az utóbbi közelebb áll a prózához, s ennél fogva inkább operai recitativókban és a verssorok metrikus hangsúlyaival szemben a szakos tonikus hangsúlyát előnyben részesítő madrigálokban használták.<sup>53</sup>

Az idegen nyelv és a szokatlan forma folytán Liszt Petrarca-szonettjeit nem szokás *Lied*nek tekinteni. Csakhogy azok a kutatók, akik szerint Liszt énekhangra és zongorára írott kompozíciói – és különösen a Petrarca-szonettek – nem *Liedek*, álta-

51 Lásd Giuseppe Verdi librettistájához, Francesco Maria Piavéhoz írott, 1846. december 22-i levelét: „La cabaletta falla *tutti insieme* ma non versi endecasillabi.” (A cabalettát *mind együtt* kell énekelni, de nem hendekaszillabusokkal.) Ugyancsak Verdi fogalmaz így egy 1857. november 20-án Antonio Sommához írott levelében: „Questi versi non hanno la cadenza regolare, riescono duri ed impossibili ad essere messi in musica (intendo sempre musica teatrale).” (Ezeknek a soroknak nincs szabályos ritmusa, nehéz és lehetetlen megzenésíteni őket [mindig színpadi zenére gondolok].) Lásd Paolo Fabbri: „Istituti metrici e formali”. In: *Storia dell'opera italiana*. Ed. Lorenzo Bianconi, Giorgio Pestelli, Torino: EdT, 1988, vol. 6., 165–233., ide: 217.

52 Lásd Friedrich Lippmann: *Versificazione italiana e ritmo musicale. I rapporti fra verso e musica nell'Opera italiana dell'Ottocento*. Napoli: Liguori, 1986, 31.: „In tutto il teatro d'opera ottocento [...] l'endecasillabo continua a rimanere eccezionale.” (Az egész 19. századi operában [...] a hendekaszillabus mindvégig kivétel marad.)

53 Talán eléggé Bernardo Pisano Petrarca-megzenésítéseire emlékeztetnünk mindjárt a műfaj történetének kezdetén (1520), vagy Orlando di Lasso 1555 után keletkezett számos művére, valamint a gyönyörű *Oimè 'l bel viso, oimè 'l soave sguardóra* Monteverdi *Hatodik madrigálkötetéből* (1614), amelyet a recitativók polifóniájaként jellemezhetnénk.

lában nem térnek ki arra, pontosan mit is értenek e szón. Döntőbíróként néha Schubert műveit idézik meg: ha egy zongorakíséretes vokális darab nem hasonlít ezekhez, szerintük nem tekinthető *Lied*nek. E kritikusok azonban ritkán definiálják, pontosan melyik schuberti modelltől tér is el a vizsgált kompozíció; azaz homályban hagyják, hogy a számos schuberti *Lied*-típus közül melyikkel kellene összevetnünk azt. Az az állítás, hogy Franz Schubert „a romantikus német dal atyja” volt, toposszá szilárdulva minduntalan visszatér, többnyire megfellebbezhetetlenül. Talán Liszt is ezen a véleményen volt – de lehet, hogy a probléma ennél összetettebb.

Először is: egy „atya” maga is mindig valakinek a leszármazottja, vagyis a művészetek történetében semmi olyan nem jelenik meg, ami totálisan új volna. Másodsor: a „német” jelző túlságosan általánosnak tűnik a tisztán bécsi Franzcal kapcsolatban. Harmadrészt: Schubertnek a romantikus nemzedékhez sorolása érvék nélkül kerüli ki a kényes (és izgalmas) kérdést, valójában milyen pozíciót foglalt el a zeneszerző a bécsi klasszika és a kései Beethoven problematikus stílusa között. Mindezek miatt nagy óvatosságra intenek azzal a kijelentéssel kapcsolatban, hogy Liszt vokális darabjai nem lehetnek *Lied*ek csupán amiatt, mert másként hangzanak, mint Schubertéi.

További érvként arra is szeretnék emlékeztetni, hogy a maga idejében Schubert stílusát túlságosan bizarrnak, excentrikusnak és „partikulárisnak” ítélték ahhoz, hogysem *Lied*-szerzőnek tarthatták volna; ráadásul ezek a vélemények akkor hangoztak el, amikor a komponista már több száz *Lied*et komponált és adott közre. A *Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung* egyik – feltehetőleg Gottfried Wilhelm Fink tollából származó – recenziója szerint „F[rantz] S[chubert] úr voltaképpen nem *Lied*eket ír, s nem is akar azokat írni [...], hanem szabad énekeket, amelyek némelyike olyan szabad, hogy jobb híján capriccióknak vagy fantáziáknak nevezhetjük őket.”<sup>54</sup> Ez az álláspont néhány befolyásos 20. századi elemzőtől sem idegen – egyik legfontosabb zenei lexikonunkban például ezt olvashatjuk: „Az efféle alkotásokra más nevet kellene kigondolni, hogy a *Lied* mint kisforma sajátos értelmét megőrizhessük.”<sup>55</sup> Az efféle vélemények nagyon hasonlók azokhoz, amelyeket Liszt dalaival kapcsolatban is gyakran megfogalmaztak – talán, mivel mindkét zeneszerző túlságosan elütött kortársaitól, és zenéjük messze túllépett hallgatóságuk várakozásain.

Liszt Petrarca-szonettjeinek formájával kapcsolatosan ugyancsak kritizálni szokás a zongora kitüntetett szerepét. A zongoraszólam azon ütemeinek számbavétele, amelyekben az énekes hallgat, megerősíteni látszik ezt a vélekedést: egy ilyen gazdag billentyűsszólammal ellátott művet nem nevezhetünk *Lied*nek.<sup>56</sup> Pusztán

54 „Hr. Fr. S. schreibt keine eigentlichen Lieder und will keine schreiben [...] sondern freie Gesänge, manche so frei, daß man sie allenfalls Kapricen oder Phantasien nennen kann.” Idézi Dürr: *Das deutsche Sololied*, 105.

55 „Man sollte für solche Bildungen einen anderen Namen ersinnen, um dem Liede seinen Spezialsinn als kleine Form zu wahren.” Hugo Riemann: „Lied”. In: *Musik Lexikon*. Berlin: Hesse, 1919, IX. edition, 678.

56 Giani: *Tra Lied e melodramma*, 461.

statisztikai szempontból ez a nézet talán megállhatja a helyét, de ezen az alapon Schumann *Im wunderschönen Monat Mai* kezdetű darabját is ki kellene rekesztenünk a *Lied* műfajából. Hasonlóképpen ellenpéldák sorát idézhetnénk azzal a kritikai véleménnyel szemben is, hogy Liszt kompozícióiban túl magasan fekszik az ének-szólam, vagy túl sok a szövegismétlés: mindez elmondható a hatalmas *Lied*-reper-toár számos más darbjáról is. Más szóval: az egy-egy kiragadott szempontra fókuszáló statisztikákat nem tekinthetjük perdöntő bizonyítéknak.

Az eddigiekből egyesek talán azt a következtetést vonhatják le, hogy minden-áron arról akarom meggyőzni az olvasót, a három Petrarca-szonett a *Lied* tökéletes példájának tekinthető. De nem erről van szó: mindössze azzal a megcsontosodott állásponttal szeretnék szembeszállni, hogy egy énekhangra és zongorára írott darab csak akkor lehet jó, ha úgy hangzik, mint egy Schubert-dal.

## 5. Miért hangzanak „olasznak” Liszt Petrarca-szonettjei?

E kérdésre kézenfekvőnek tűnhet a válasz: olasznak hangzanak, mivel olasz költemények nyomán készültek, és a nyelv hangzása sajátos, egészen egyedi színezetet kölcsönöz zene és költészet összekapcsolódásának is. A kutatók által adott válasz ezzel szemben többnyire a következő: olasznak hangzanak, mivel Liszt megzenésítése az olasz opera bizonyos vonásait tükrözi. A legtöbben még csak szükségét sem érzik, hogy alátámasszák ezt a feltevést<sup>57</sup> – mintha az a tény, hogy Liszt időnként olasz operák témái nyomán írt parafrázisokat, önmagában igazolná, hogy minden egyéb alkotói helyzetben is kapcsolatban maradt e repertoárral.

Nem kívánom tagadni, hogy az olasz operával való kapcsolat hatással lehetett Liszt dalainak stílusára; ráadásul a zeneszerző behatóan ismerte a *romanza da camera* műfaját is (emlékezzünk csak Donizetti *Nuits d'été à Pausilippe*-je és Rossini *Soirées musicales*-ja nyomán készített átirataira) –, véleményem szerint azonban ezt a hipotetikus kapcsolatot a kutatóknak minden egyes esetben konkrétan igazolniuk kell. Az arról folytatott vita, hogy Liszt dalainak stílusa emlékeztet-e egy *Lied*-re vagy egy olasz operaáriára – vagy épp eltér ezektől – olyan általánosításokhoz vezet, amelyek nem segítik a valódi probléma megértését. Amint sokféle *Lied*-modellt ismerünk, éppúgy számos olasz áriatípus létezik, s Mozart megoldásai természetesen különböznek Belliniétől vagy Verdiétől. Ráadásul – amint láttuk – a hendekaszillabust nem szívesen használták az operaszerzők. Hogy miért? Mindenekelőtt azért, mert rendkívül nehéz ugyanazt a ritmusképletet végigvezetni egy csupa 11 szótagú sorból álló megzenésítésen, ha pedig a ritmus megtörik, a vers elkerülhetetlenül prózaszerűvé válik. Amint egy operaspecialista megjegyzi:

57 Lásd például Ben Arnold: „Visions and revisions: looking into Liszt's *Lieder*”. In: *Liszt and the birth of modern Europe*. Ed. Michael Saffle, Rossana Dalmonte, Hilsdale, New York: Pendragon, 2003, 253–280., ide: 255.: „The three Petrarch songs are operatic arias with the piano serving as the full orchestra.” (A három Petrarca-szonett voltaképpen három operaária, amelyekben a zongora tölti be a teljes zenekar szerepét.)



„A dallamvezetés tekintetében az olaszok azt várták el zeneszerzőiktől, hogy a korábban felvetett ritmus megőrzésével a dallamot homogénebbé, természetessé, könnyen felfoghatóvá és megjegyezhetővé tegyék.”<sup>58</sup> Ez a Petrarca-szonettek esetében gyakran nagyon nehéz feladat már csak az elízióknak – vagyis két-három magánhangzó összevonásának – gyakori jelenléte miatt is. E nehézséget jól illusztrálják szonettünk első sorai:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11  
Be-ne-det-to sia'l gior-no'l me-se e l'an-no

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11  
E la sta-gio-ne e'l tem-po e l'o-ra e'l pun-to

Ha meg akarja őrizni a sor metrikus ritmusát, a zeneszerző nem bonthatja fel az összevont szótagokat a következőképpen:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14  
Be-ne-det-to sia il gior-no, il me-se, e l'an-no

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16  
E la sta-gio-ne e il tem-po e l'o-ra e il pun-to

Hiszen amennyiben figyelmen kívül hagyja az elíziókat, ezt a jellegzetes ritmus kárára kell tennie (az adott sor voltaképp már nem is hendekaszillabus lesz), s ez az egész dal énekelhetőségét is negatívan befolyásolja.

A hendekaszillabus megzenésítésével kapcsolatos másik nehézség, hogy a zenei ritmika egységét a metrikus ritmus alkalmi változásaival szemben kell kialakítani: csupán a 8. és 10. szótagra eső hangsúly változatlan, a sor első felében azonban a metrikus hangsúly egyaránt eshet a 3., a 4. vagy a 6. szótagra.

A metrikus ritmus megtörését a soron belüli szünetek is előidézhetik, amelyek „kizökkentik az időt”, de még gyakoribb ok egy-egy, a teljes sornál rövidebb egység belső ismétlése. Liszt vajon tiszteletben tartotta-e Petrarca versének ritmusát a megzenésítés során? E kérdésre nem könnyű felelnünk, hiszen a négy stanza megzenésítése eltér. E helyütt nincs mód valamennyi kéziratot változat számbavételére, de a vers különböző megzenésítéseiben előforduló ismétlések összevetése már önmagában is érdekes eredményre vezet (lásd a táblázatot a 276–279. oldalon).

58 „In conducting their melodies, Italians expected from their composers that they sustain a once-established rhythm to render a melody more homogeneous, natural, and easy to grasp and to remember.” Andreas Giger: *Verdi and French Aesthetic. Verse, stanza and melody in Nineteenth Century Opera*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008, 70.

## Első megzenésítéscsoport:

Nyomatvány, ?1847, GA VII/1. – Asz(?)	Kézirat, Bécs, 1851 – Fisz(?)	Kézirat, Weimar, 1854 – Fisz(?)
Benedetto sia'l giorno e'l mese e l'anno	Benedetto sia'l giorno e'l mese e l'anno	Benedetto sia'l giorno e'l mese e l'anno
e la stagione,e'l tempo,e l'ora e'l punto	e la stagione,e'l tempo,e l'ora e'l punto	e la stagione,e'l tempo,e l'ora e'l punto
e'l bel paese e'l loco ov 'io fui giunto	e'l bel paese e'l loco ov 'io fui giunto	e'l bel paese e'l loco ov 'io fui giunto
da duo begl'occhi che legato m'hanno <i>da duo begl'occhi che legato m'hanno</i>	da due begl'occhi che legato m'hanno <i>da due begl'occhi che legato m'hanno</i>	da due begl'occhi che legato m'hanno <i>da due begl'occhi che legato m'hanno</i>
E benedetto il primo dolce affanno	E benedetto il primo dolce affanno	E benedetto il primo dolce affanno
ch'i ebbi ad esser con Amor congiunto,	ch'i ebbi ad esser con Amor congiunto,	ch'I ebbi ad esser con Amor congiunto,
e l'arco e le saette ond'i' fui punto,	E l'arco e le saette ond'i' fui punto,	e l'arco e le saette ond'i' fui punto,
e le piaghe, <i>le piaghe</i> , ch'in fino al cor mi vanno	E le piaghe, <i>le piaghe</i> , ch'in fino al cor mi vanno	e le piaghe, ch'in fino al cor mi vanno
Benedette, <i>benedette</i> le voci, <i>le voci</i> tante ch'io	Benedette, <i>benedette</i> le voci, <i>le voci</i> tante ch'io	Benedette, <i>benedette</i> le voci, <i>le voci</i> tante ch'io
chiamando il nome di Laura, <i>di mia Laura</i> , ho sparte	chiamando il nome di Laura, <i>di mia Laura</i> , ho sparte	chiamando il nome di mia Laura, <i>di mia Laura</i> , ho sparte
e i sospiri e le lagrime e'l desio, <i>e sospiri e le lagrime, e sospiri e'l desio</i>	E i sospiri e le lagrime e'l desio, <i>e i sospiri e le lagrime, i sospiri e'l desio</i>	e i sospiri e le lagrime e'l desio, <i>e i sospiri e le lagrime, e i sospiri e'l desio</i>

**Második megzenésítéscsoport:**

<b>Kézirat, Hága, [?1864] – Desz(?)</b>	<b>Kézirat, Budapest, [1864 után]<sup>59</sup></b>
Benedetto sia'l giorno e'l mese e l'anno	Benedetto sia il giorno e 'l mese e l'anno
e la stagione,e'l tempo,e l'ora e'l punto	e la stagione,e'l tempo,e l'ora e'l punto
e'l bel paese e'l loco ov 'io fui giunto	e'l bel paese e'l loco ov 'io fui giunto
Da due begl'occhi che legato m'hanno <i>Da due begl'occhi che legato m'hanno</i>	da due begli occhi che legato m'hanno <i>da due begli occhi che legato m'hanno</i>
E benedetto il primo dolce affanno	E benedetto il primo dolce affanno
ch'i ebbi ad esser con amor congiunto,	ch'I ebbi ad esser con amor congiunto
e l'arco e le saette ond'i' fui punto;	e l'arco e le saette ond'i' fui punto
e le piaghe ch'in fino al cor mi vanno	e le piaghe ch'in fino al cor mi vanno
Benedette le voci tante ch'io	Benedette le voci tante ch'io
chiamando il nome di mia Donna ho sparte	chiamando il nome di mia Donna ho sparte,
E i sospiri e le lagrime e'l desio	e i sospiri e le lagrime e'l desio;

59 Ez a rendezett, nem autográf kézirat igen hasonló a hágai autográfhoz, így feltehetőleg azt követően keletkezett. Amint már utaltam rá, a két forrás közötti eltérések (a kíséretben, az első tercett végére beillesztett szólózungora-kadenciában és a művet záró kódában) egy közbülső forrás létre engednek következtetni.

Nyomatvány, ?1847, GA VII/1. – Asz(?)	Kézirat, Bécs, 1851 – Fisz(?)	Kézirat, Weimar, 1854 – Fisz(?)
e benedette sian tutte le carte	E benedette sian tutte le carte	e benedette sian tutte le carte
ov'io fama le acquisto e il pensier mio	ov'io fama le acquisto e il pensier mio	ov'io fama le acquisto e il pensier mio
ch'è sol di lei, <i>sì sol di lei,</i> ch'altra non v'ha parte. <i>E benedetto il pensier mio,</i> <i>ch'è sol di lei, lei, ch'è sol di</i> <i>lei, ch'altro non v'ha parte,</i> <i>Il pensier mio, ch'è sol di lei,</i> <i>ch'altro non v'ha parte.</i>	ch'è sol di lei, <i>ch'è sol di lei,</i> <i>ah, sol di lei,</i> <i>sì ch'altra non</i> <i>v'ha parte.</i> <i>E benedetto il pensier mio,</i> <i>ch'è sol di lei, ch'altra non</i> <i>v'ha parte, il pensier mio,</i> <i>ch'è sol di lei, ch'altra non</i> <i>v'ha parte.</i>	ch'è sol di lei, <i>ch'è sol di lei,</i> <i>sol di lei,</i> <i>sì ch'altra non v'ha</i> <i>parte.</i> <i>E benedetto il pensier mio,</i> <i>ch'è sol di lei, ch'altra non</i> <i>v'ha parte.</i>

Első pillantásra is szembeötlő, hogy az ismétlések többnyire a stanzák végén fordulnak elő, s hogy a darab végéhez közeledve egyre szaporodnak, amint az a mű- és a populáris dalok számos típusára is jellemző. A megzenésítés stílusának meghatározása szempontjából az ismétlések hosszának különleges jelentősége van: míg egy teljes sor ismétlése nem töri meg a vers ritmusát, egyetlen szó vagy egy félsor ismétlése a verset prózává alakítja, és megtöri a sokat emlegetett „olasz kantabilitást”, amely elsősorban a hangsúlyok visszatérő mintázatán alapul. A költői metrum sugallta rendet azonban nem csupán a részleges ismétlések bonthatják meg, hanem a ritmust megszakító szünetek, hosszan kitarított hangok vagy gazdag vokalizációk is. Mindezekben az esetekben a dalnak magának kell kialakítania a saját ritmusát, hogy a zenének a szövegtől való időleges elszakadásra irányuló törekvése ne ássa alá az eredeti költői ritmust.

Jelen tanulmányban, amely az olasz költészetnek és zenének Liszt „olaszos” műveire gyakorolt – közvetlen vagy közvetett – hatását vizsgálja, különösen fontos a vers, illetve a zene ritmusa közötti kapcsolat elemzése.

Az első megzenésítéscsoport kompozícióiban a zeneszerző nem bontotta fel az összeolvadt szótagokat, és hét egymást követő frázison át megőrizte ugyanazt a ritmust. A kései, revidéált formákban (a hágai és a budapesti kéziratban, valamint az 1883-as nyomtatott kiadásban) a vers ritmusához való hűség kezdettől fogva sérül valamelyest (az első sort 12 hangra kell énekelni, vokalizáció nélkül), a sor utolsó hangsúlyos szótagja azonban következetesen a zenei frázis utolsó súlyos ütemrészére esik, s ezáltal a sorok vége világosan érzékelhető. Mi több, a dalszerű intonációt mindegyik verzióban megőrzi a zongora kísérszólama, amely ugyan folytonosan változik, de mindvégig rendezett, könnyed, nyugodt, és egy orgonaponton nyugszik. Ugyancsak közös elem valamennyi ránk maradt változatban a

<b>Kézirat, Hága, [?1864] – Desz(?)</b>	<b>Kézirat, Budapest, [1864 után]<sup>59</sup></b>
E benedette sian tutte le carte	E benedette sian tutte le carte,
ov'io fama le acquistò e'l pensier mio	ov'io fama le acquistò e'l pensier mio
ch'è sol di Lei, <i>ch'è sol di Lei</i> , sì, ch'altra non v'ha parte, <i>sì, ch'altra non v'ha parte.</i>	ch'è sol di lei, <i>ch'è sol di lei</i> , sì, ch'altra non v'ha parte. <i>Benedette sien tutte le carteov'io fama le acquisto e'l pensier mio ch'è sol di lei, ch'è sol di lei, sì ch'altra non v'ha parte, sì ch'altra non v'ha parte, Benedetto, Benedetto.</i>

negyedik sor ismétlése, amely az első quatrainnek egy tökéletes olasz dal hangulatát kölcsönzi.

Ha a zene és a vers ritmusa közötti kapcsolat szempontjából elemezzük a darabot, szembeötlő, hogy a második quatrain kezdete nagyon hasonló az elsőéhez, a második és a harmadik sorban azonban a korai verziók eltérnek a későbbiekétől. Az első megzenésítéscsoportban ezen a ponton krízis áll be: recitativoszerű epizódot hallunk szünetekkel megszakítva, s a sor ritmusát a *piaghe* szó ismétlése is megtöri. Kevéssel utóbb a *cor* szóra eső hosszú hang fékezi a lendületet, jöllehet az egészséget továbbra is biztosítja a zongora kíséretének ringató ritmusa. A vers és a zene a legmesszebbre valamennyi változatban az utolsó stanzában távolodik egymástól, ahol a zene egyértelműen a szöveg fölé magasodik. A prózaszerű epizódokat nem a normától való eltérésként, egyfajta „hibaként” kell értelmeznünk; éppen ellenkezőleg, egy sajátos stílus ismertetőjegyeivel állunk szemben: e vonások Liszt szonettjeit a régi itáliai muzsika hangulatával, madrigálszerű karakterrel, recitativót idéző, szabad ritmussal ruházzák fel, ami teljességgel ismeretlen a *Lied* és az operaária műfajában.

Elemzésem végére érve abban reménykedem, sikerült meggyőzően érvelnem amellet, hogy a *Benedetto sia il giorno*ban szöveg és zene viszonya sem a *Lied*, sem az operaária közvetlen ihlető hatására nem enged következtetni. Valamennyi megzenésítés előbb egy kényelmes, dalszerű (áriára vagy *Liedre* emlékeztető) hangulatba ringatja a hallgatót, de a későbbiekben az első sorok „emlékei” másféle anyagokkal keverednek. Nem *Lied*ről van itt szó, még csak nem is *durchkomponiertes Lied*ről; másfelől azonban olasz operaáriáról sem. E darabban nem egy ismert zenei forma újabb megnyilatkozásával állunk szemben, hanem a forma válságának

egy megszenvedett példájával, mely arra emlékeztet, hogy egy zenemű többé nem képes megvalósítani a totalitást, azaz a tökéletesség eszméjét.

Felvethető, hogy Liszt művét hangszeres darabként érdemes hallgatnunk, amely bevezetésből, igen izgalmas expozícióból, hosszas kidolgozásból és rövid, a kóda funkcióját is betöltő visszatérésből áll. Jóllehet a kompozíció kezdetén költészet és zene viszonya problémamentesnek tűnik, a későbbiekben a hangszeres komponista eszköztára kerül előtérbe, s a versre a kidolgozás logikájának biztosítása hárul (vö. a beszúrt szövegismétléseket). A kor sok más hangszeres kompozíciójához hasonlóan Liszt ebben a darabban sem struktúraként tekint a formára, hanem inkább a fejlesztés folyamataként értelmezi azt, s a cél nyilvánvalóan a drámai végki-fejlet, amelyben a kezdeti tematikus anyag új minőségben jelenik meg. Úgy vélem tehát, e darabot nem definiálhatjuk egy már ismert kategóriára való hivatkozással: olyan új formát valósít meg, amelyben a múlt emlékei – a madrigál, a *Lied*, az ária – fonódnak össze a költészet és a zene közötti újszerű kapcsolat megteremtésére irányuló törekvésekkel.

*Mikusi Balázs fordítása*

---

## ABSTRACT

---

ROSSANA DALMONTE

### RETHINKING THE INFLUENCE OF ITALIAN POETRY AND MUSIC ON LISZT

---

#### *Petrarch Sonnet Benedetto sia 'l giorno*

The article aims to clarify some very muddled intricate points concerning the interpretation of Liszt's Petrarch Sonnet *Benedetto sia 'l giorno* throughout its many settings (manuscripts and prints). The author discusses first the problem of Liszt's knowledge of the Italian language and metric norms, usually taken for granted; then that of the dates – of composition, of revision(s), of publication(s) – which have been covered much more widely in the literature than that of the language, but which still presents uncertainties. Taking the correspondence between the rhythm of the poem and that of the music as a means of analysis, the author suggests the cooperation of external hands in the setting of the words. The discussion of the form of the piece reveals various commonplaces that the author tries to confute; the difficulties inherent in the meter (the hendecasyllable) and the various ways in which its rhythm is interrupted – through repetitions, pauses and vocalizations etc. – are carefully underlined.

The conclusion is that in *Benedetto sia 'l giorno* the relationships between music and poetry do not reflect any particular model of the Lied nor of the Operatic aria; the piece instead offers a slight hint of the ancient Italian Madrigal. *Benedetto* is not an occurrence of a known musical form, but a suffering example of the crisis of form.

---

Rossana Dalmonte studied “German Language and Literature” at University, and Piano, Composition, Choir direction at the Conservatory. She was Assistant professor at the University of Bologna (1972-85) in the Discipline: *Forme della poesia per musica*, and Full professor in Musicology at the University of Trento (1986-2008) Her main research areas are: 1) Theory and Analysis. Many articles in Italian and foreign journals and the book *Le regole della musica. Indagine sui meccanismi della comunicazione*, EdT, Torino 1999, translated into English and enlarged as *A computer-aided inquiry on Music Communication*, Mellen Press, Lewiston –New-York 2003, and into French as *Les règles de la musique. Etude sur les mécanismes de la communication*, Delatour, France 2008. Together with Mario Baroni and Carlo Jacoboni. 2) Contemporary music. The editing and study of the works of Bruno Maderna have led to the stipulation of a convention between the Universities of Trento (Dalmonte) and Bologna (Baroni). and the Milan publishing house Suvini-Zerboni and the RAI (Italian radio and television). This initiative began in the 1980s and it is still alive and fruitful (20 scores and 4 books have been published from 1995 to today). Her interview with Luciano Berio has been published in many languages, and she has published several articles on his works. 3) Franz Liszt and his world. The foundation and direction of the Istituto Liszt in Bologna (1997) was the outcome of research which had begun at the end of the 1970s. In 2011 it became the Fondazione Istituto Liszt onlus. Two collections are regularly published: “Quaderni dell’Istituto Liszt” and “Rarità Lisztiane/Liszt Rarities” together with the Liszt Society in London. From October to April the Fondazione organizes 8 concerts yearly.

Büky Virág

## BARTÓK ÖRÖKÉBEN\*

*Pásztor Ditta, a „Bartók-interpretátor”*

Nincs könnyű helyzetben az, aki a zongoraművész Pásztor Ditta (1903–1982) portréját szeretné felvázolni, ugyanis pályafutása teljes egészében összefonódott Bartókéval. Pásztor Ditta, a művész egyéniségével már a korabeli kritika sem foglalkozott. Még ha szólistaként lépett is fel, ahogyan 1940 októberében, játékának elbírálása során akkor is egyetlen szempont érvényesült: mit sikerült átvennie, majd később, Bartók halála után, megőriznie Bartók előadói stílusából. S ez a fel fogás azóta sem változott. A jelen tanulmány is a bartóki stílusjegyeket keresi Pásztor játékában, és legfeljebb annyiban tér el más, hasonló szellemben készült írásoktól, hogy igyekszik érzékeltetni, mekkora áldozatot követelt ennek a stílusnak a lehető leghívebb átvétele, és hogy ez az áldozat elkerülhetetlen volt. Dittával való találkozása idején ugyanis Bartók már a magyar zeneélet mitikus alakja, a Zeneakadémia legendás művésztanára volt. Ezért megismerkedésük, majd házasságkötésük története is szinte azonnal a Bartókot övező legendák részévé vált, és számtalan formában, regényes életrajzokban, színdarabban, tanítványok és kortársak visszaemlékezéseiben élt tovább. Ugyanígy vált legendássá a zongoraművész Pásztor Ditta alakja is. Képességeiről, felkészültségéről lehetetlen elfogulatlan leírást találni, és szinte minden róla szóló adatot vagy a Bartók- tanítványok és - rajongók regényes visszaemlékezéseiből kell összegyűjtenünk,<sup>1</sup> vagy – és a körülményekhez képest talán ezek a legmegbízhatóbb források – Ditta interjúból, melyek közül a két legfontosabbat Somfai László, valamint Serly Tibor készítette 1975-ben, illetve 1976-ban.<sup>2</sup>

\* A Szombathelyi Bartók Szeminárium keretében megrendezett Nemzetközi Bartók Kollokviumon 2011. július 18-án elhangzott angol nyelvű előadás magyar változata.

1 Idesorolhatjuk a Bartók-tanítvány Székely Júlia két regényét: Székely Júlia: *Bartók tanár úr*. Pécs: Dunántúli Magvető, 1957, rev. ed.: Budapest: Kozmosz, 1978; illetve Székely Júlia: *Elindultam szép hazámból*. Budapest: Móra Ferenc Könyvkiadó, 1965; továbbá a Bartók-rajongó Szegő Júlia könyvét: Szegő Júlia: *Embernek maradni*. Bukarest: Kriterion Könyvkiadó, 1970, de idetartoznak a Kodály-tanítvány etnográfus Volly István nem kevésbé regényes írásai is: Volly István: „Bartókné Pásztor Ditta”. [1–2.] *Életünk*, 1984, 807–824., 873–884.

2 Somfai László interjúja 1975-ben készült a Magyar Televízió számára. A szöveg átírását lásd Büky Virág (közr.): „Somfai László beszélgetése Pásztor Dittával Bartók halálának 30. évfordulója alkalmából”. In: *Zenatudományi dolgozatok 2009*. Budapest: Zenatudományi Intézet, 2010, 15–31. A fel-



Ezekből a beszélgetésekből tudjuk meg a legtöbbet Ditta alsófokú zenei tanulmányairól is. A Serly-féle felvételen Ditta úgy emlékszik, hogy zenei tanulmányait 7 éves korában kezdte. Zongorára édesanyja, zeneelméletre édesapja<sup>3</sup> tanította. 12-13 éves lehetett, amikor felvették Somogyi Mór konzervatóriumába,<sup>4</sup> majd ennek befejezése után, 17 évesen Székely Arnold irányítása mellett a Nemzeti Zeneakadémiára egy évvel később, 1922-ben jelentkezett.<sup>5</sup> Ekkor került, saját kérésére, Bartók osztályába, ahová rögtön a második évfolyamba vették fel. Ennek az évnek a befejezése után azonban a Bartókkal történt házasságkötése miatt akadémiai tanulmányainak vége szakadt.

- 
- vétel 5833C/6140\_AA, 5834C/3140\_BA, 6140\_BB, illetve 5834C/6143\_AA, 6143\_AB számon a Bartók Archívumban található. Serly Tibor beszélgetését 1976. november 10-én rögzítették, lásd Bartók Archívum 5834C/6144\_AA, 5835C/6144\_AB, 6144\_BA és 6144\_BB. (A továbbiakban: Serly 1976.)
- 3 Pásztory Ditta édesapja nem volt zenész, matematikát és fizikát tanított a rimaszombati gimnáziumban (lásd Serly 1976). Mindazonáltal valószínűleg igen ügyes amatőr muzsikus lehetett, mert lánya számára még zeneelméleti jegyzeteket is írt: „Összhangzattani jegyzetek Rischbieter és Siklós nyomán.” A jegyzetek más, fontos dokumentumokkal együtt Pásztory Ditta jogörököse, Voit Krisztina hagyatékában maradtak fenn, amely Voit Krisztinának köszönhetően 2006 óta tartós letétben a Bartók Archívumban található. Pásztory Gyula (Ditta édesapja) összhangzattani jegyzeteiről Volly István is említést tesz. Volly szerint Ditta édesapjának jegyzeteit még Bartók is elismeréssel forgatta. Lásd Volly: *Bartókné Pásztory Ditta* [1.], 807. Volly, Székelyhez és Szegőhöz hasonlóan Bartók és Ditta erősen elfogult csodálója volt. Ditta hazatérése után a művész legbelső köreibez tartozott, és ennek köszönhetően több jelentős eseménynek is (így többek közt a Serly Tibor és Ditta közreműködésével lemezre vett harmadik zongoraverseny próbáinak) – egyedüli szem- és fültanúja volt, ezért ilyen esetekben az ő feljegyzéseire kell hagyatkoznunk. Volly cikkében a folyó szöveget időnként párbeszéd részek szakítják meg, ahol úgy tűnik, mintha Volly egy Dittával folytatott beszélgetés részleteit idézné. Mivel a párbeszéd részekben közölt adatok többségét más forrásban is megtalálhatjuk, és ezek megegyeznek a Volly által közölt adatokkal, a Volly által Dittának tulajdonított mondatok nagy valószínűséggel hitelesek, és feltételezhetően ugyanez a helyzet, amikor más adatközlőkre, Bartók Jánosra, Pásztory Jenőre vagy Ditta édesanyjára hivatkozik.
  - 4 Hogy Somogyi növendéke lett, nem hozott különösebb változást Pásztory Ditta életében. Ettől kezdve ugyan a tananyagot Somogyi írta elő, de tanulmányait Ditta továbbra is Rimaszombatban végezte, és csak a vizsgák miatt kellett (évente egyszer) feljönnie Budapestre. Lásd Serly 1976.; lásd még Volly: *Bartókné Pásztory Ditta* [1.], 808.
  - 5 Pásztory felvételi vizsgájáról szinte mindegyik lelkes Bartók-biográfus (Székely, Szegő, Volly) beszél. Ezek tartalma nagyjából azonos (kivéve Volly visszaemlékezését, aki úgy tudja, hogy a tanárok közül egyedül Bartók ismerte fel Ditta tehetségét). A legrészletesebb leírást Székely Júlia adja: szerint Pásztory játéka annyira lenyűgözte az Akadémia tanárait, hogy egymással versengtek azért, melyikük növendéke legyen. Ditta azonban Bartókot választotta. Székely (az adatok forrásának feltüntetése nélkül) még Pásztory vizsgadarabjait is ismerteti: Bach: *Wohltemperiertes Klavier* I. kötet, B-dúr prelúdium és fuga; Beethoven: *Pathetique Szonáta*, Chopin: *Cisz-moll Nocturne* (Székely: *Elindultam szép hazámból*, 166–167). Ezzel szemben Szegő Júlia (ugyancsak a források feltüntetése nélkül) ugyanerről a vizsgáról írva Pásztory kiemelkedően szép Mozart-játékát dicsérte (Szegő: *Embernek maradni*, 286–287). A felvételi vizsga Székely és Szegő elbeszéléséhez hasonló leírását találjuk egy, a Zeneakadémia könyvtárában a közelmúltban előkerült forrásban is. A szöveg Prahács Margitnak (1928-tól 1961-ig a Zeneakadémia könyvtárosa) a dán zenepedagógiai egyesület előtt tartott előadása, amelyben Bartókkal és Kodályval kapcsolatos emlékeit elevenítette fel. Az előadás még kiadatlan német nyelvű, gépiratos szövege a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem könyvtárában található. (Prahács Margit: *Dániai előadás*, cca. 1961–62). Ezúton szeretném megköszönni Gádor Ágnesnek, hogy a szöveg általa készített magyar fordítását a rendelkezésemre bocsátotta.

Az akadémián Ditta minden jel szerint az akkori standardnek megfelelő 2. évfolyamos repertoárt tanulhatta: Czerny- és Cramer-etűdöket, Bach-műveket, elsősorban a *Wohltemperiertes Klavier*ből, Beethoven-szonátákat, valamint Liszt és Chopin műveit.<sup>6</sup> Bartóktól azonban csak egyetlenegy kompozíciót tanult, a *Suite Op. 14-et*.<sup>7</sup>

A fiatal Pásztory Ditta zongorajátékáról, egyáltalán Pásztory pianisztikus adottságairól alig tudunk valamit. Szerencsére a Somogyi-féle konzervatóriumban eltöltött időszakból fennmaradt egy érdekes dokumentum, Ditta 1917-ből való jegyzetfüzete,<sup>8</sup> melynek néhány bejegyzése alapján sejthetjük, hogy Somogyi iskolájában Pásztory Ditta kiemelkedő tehetségnek számított. Az első zenei tanulmányokra utaló bejegyzés – a „mézes pogácsa”, a „dagadó szívek” és az „almalekvár” receptje után – Pásztory zeneelméleti feladataira vonatkozik: „Siklós népdalait lemásolni!” „Rischbieter példáit kidolgozni.”<sup>9</sup> Néhány lappal később azonban már kifejezetten a zenészi, zongoraművészi képességeivel kapcsolatos véleményeket jegyezte fel, melyek Somogyi Mór és Nagy Géza tanároktól származtak. „Somogyi észrevétele: – írja – Kitűnő tehetség, a legfinomabb hallás, keze a legjobb. Világraszóló tehetség és művésznő lehetnék.” A következő oldalon Nagy Géza megjegyzéseit olvashatjuk: „Önkényesen gyorsít és lassít, kicsit finomabban kell játszani. [...] Tehetsége nagy, keze jó, hallása finom. A legkomolyabb cél elérésére kiválóan alkalmas. Kár volna abbahagyni és nem kiképezni.”<sup>10</sup>

Zongorajátékáról Székely és Szegő könyvében is találhatunk még egy-egy rövid, néhány soros leírást. Mindketten Pásztory Ditta legendás felvételi vizsgájáról írva ejtettek néhány szót zongorajátékáról is. Székely szerint „nem kigyakorolt, hanem veleszületett technika” és „lány, lírai billentés jellemezték játékát”.<sup>11</sup> Szegő az „énekszerű zongorahang”-ról és „a zenei mondatok érezhetően átgondolt megformálásá”-ról<sup>12</sup> tesz említést. Ezek az észrevételek azonban egy olyan tehetséges előadó képét vetítik elénk, aki még túl fiatal ahhoz, hogy játéka bármiféle speciális, egyedi vonást hordozzon.

6 Az akadémiai évek alatt tanult művekről ismét Székely Júliától kapjuk a legrészletesebb beszámolót, a forrást ez alkalommal sem tüntette fel, és az is elképzelhető, hogy a könyvben egyszerűen csak a 2. évfolyam tananyagát adta meg. Ez a következő műveket jelentette: Czerny: *Schule der Geläufigkeit* 3. kötet, Cramer-etűdök, három Beethoven-szonáta, Chopin-balladák, Liszt: Vándorévekből a *Vallée d'Obermann*, valamint a *Sunt lacrimae rerum* (Székely: *Elindultam szép hazámból*, 168–169). Ezzel szemben a vele készült beszélgetésekben Ditta már nem tudta felidézni, hogy pontosan mit is tanult ebben az időszakban (Serly 1976).

7 A *Suite Op. 14*-ről mint az első olyan Bartók-műről, amelyet Ditta magától Bartóktól tanult, majd minden életrajzi regényben olvashatunk, ahogyan arról is, hogy Ditta annyira jól játszotta, hogy előadását Bartók még első feleségével, Ziegler Mártával is meghallgattatta. (Szegő: *Embernek maradni*, 298–299.; Volly: *Bartókné Pásztory Ditta* [1.], 809. Arról, hogy a *Suite*-et Mártának is eljátszotta, maga Ditta is beszélt a Serly készítette interjújában.

8 „Pásztory Edith / Rimaszombat / 1917. aug. 6. / jegyzetek”. Ditta jegyzetfüzetnek használt zsebnaptára szintén a Voit-hagyaték része.

9 Ditta édesapjának Rischbieter és Siklós nyomán készített összhangzattani jegyzeteiről lásd a 3. láb-jegyzetet a 283. oldalon. Lásd Ditta 1917-es jegyzetei, 22.

10 Ditta 1917-es jegyzetei, 27–28.

11 Székely: *Bartók tanár úr*, 18–19.

Házasságkötésük után Ditta Bartók irányításával folytatta tanulmányait egészen 1927-ig, amikor súlyosan megbetegedett, és néhány évig nem zongorázhatott. A Bartók felügyelete mellett elsajátított művekre vonatkozóan már vannak forrásaink: Bartók halála után Ditta több jegyzetfüzetben<sup>13</sup> is megkísérelte összeírni, mit is tanult ebben az időszakban. Minden jel szerint ez nem lehetett számára könnyű feladat. Görcsös igyekezetéről árulkodik, hogy számtalanszor hozzáfogott, és számos jegyzetfüzetet használt erre a célra. Némelyikbe csak néhány tértelt jegyzett fel, majd új füzetben kezdte újra a valószínűleg még tökéletesebbnek, még teljesebbnek szánt lista összeállítását, de a jelek szerint a feladat teljesítése végül minden igyekezete ellenére sem sikerült. A jegyzeteket átlapozva mindazonáltal úgy tűnik, hogy kezdetben továbbra is a szokásos repertoárral foglalkoztak, ezzel párhuzamosan azonban, amint az a Serly-féle interjúból is kiderül, Bartók elkezdte megismertetni Dittával saját zeneműveit és kompozíciós terveit is.<sup>14</sup> Az első mű, amelyet bemutatott és részletesen elmagyarázott neki, a *Táncszvit* volt, amelyen éppen ekkor dolgozott.<sup>15</sup>

Felépülését követően folytatódtak Ditta zongoraórái, de a jegyzetfüzetekben rögzített anyagot látva és Ditta visszaemlékezését hallgatva az az érzésünk, mint ha Bartók ekkor már a majdani kézzongorás szereplésekre gondolva állította volna össze a tanulásra szánt művek listáját.<sup>16</sup> Nem tudni, miért irányította feleségét a kézzongorás játék felé. Elképzelhető, hogy Dittának a 20-as évek végén megrendült egészségi állapota miatt ez biztonságosabbnak tűnt, mint a jóval nagyobb szellemi és fizikai igénybevételt jelentő szólistakarrier. Az is lehet, hogy Bartók egészen más megfontolásból tartotta vissza őt ettől a karriertől. Somfai kérdésére, hogy mint ígéretes tehetség miért nem kezdett el ő is koncertezni, Pásztory azt válaszolta, hogy Bartók nem tartotta helyesnek a korai nyilvános szereplést. Hogy ennek mi lehetett az oka, arra már nem tudott válaszolni, csupán megismételte, hogy Bartóknak meggyőződése volt, hogy ez nem helyes.<sup>17</sup>

Mindenesetre a kézzongorás gyakorlások során Pásztory repertoárismerete hihetetlen mértékben bővült tovább. Rengeteg zongorás kamaraművet játszottak (zongorás triókat, zongoranegyeseket, zongoraötösöket), amikor a zongoraszólámot Pásztory, a többi hangszer szólámat pedig Bartók játszotta. Ugyanígy szá-

12 Szegeő: *Embernek maradni*, 287.

13 Ennyi idő távlatából nem meglepő, hogy a jegyzetekben nem válik el élesen, melyek azok a művek, amelyeket Ditta még mint akadémiai növendék tanult Bartóktól, és melyek azok, amelyeket már házasságkötésük után. Ráadásul Ditta jegyzéke olyan előadási darabokat is tartalmaz, melyeket még édesanyjától tanult. Két esetben ezt fel is tüntette a mű mellett. A két mű Chopin *Fantasie impromptu*-je és ugyancsak Chopintól az *Asz-dúr nocturne*. A *Fantasie impromptu* esetében Volly úgy tudja, hogy élete első nyilvános fellépésén „1921–22 telén” Ditta ezt a darabot adta elő. Volly: *Bartókné Pásztory Ditta* [1.], 808. Ditta jegyzetfüzeteit lásd Voit hagyaték, 3. lábjegyzet a 283. oldalon.

14 Bartókkal való találkozására előtt Ditta csak a *Gyermekeknek*ből ismert néhány darabot, melyeket gyermekkorában még édesanyja tanított neki. Lásd Serly 1976; Volly: *Bartókné Pásztory Ditta* [1.], 808.

15 Serly 1976.

16 Ditta úgy emlékezett, hogy körülbelül 1930 után kezdtek el két zongorán játszani. (Serly 1976.)

17 Büky (közr.): *Somfai László beszélgetése Pásztory Dittával*, 20.

mos zongoraversenyt is előadtak, amelyekben Bartók szolgáltatta a zenekari kíséretet. A versenyművek és a zongorás kamarazene mellett azonban még másféle kamarazenét is játszottak, például vonósnégyeseket, ahol Pásztory a két hegedű szólamát játszotta, Bartók pedig a brácsát és a csellót. Pásztory visszaemlékezése szerint Bartók 4. kvartettjét is így játszották el;<sup>18</sup> Vollyval folytatott beszélgetésében pedig megjegyzi, hogy Bartók zsebében mindig volt kispartitúra és abból is muzsikáltak.<sup>19</sup>

Vajon milyenek lehettek ezek a nagy valószínűséggel végtelenbe nyúló zongoraórák? Annak ellenére, hogy Bartók kollégái és tanítványai pontosan tudták, mit jelentett Bartókkal együtt dolgozni, arról nem is beszélve, hogy mit jelentett a tanítványának lenni, kettejük közös munkájáról hajlamosak úgy írni, mint kivételes, idilli állapotról. Mintha Dittának mint Bartók kongeniális társának semmi erőfeszítésébe sem került volna, hogy Bartók elvárásainak megfeleljen.

Pásztory szinte alig mondott erről valamit. A Somfai-féle interjúból tudjuk, hogy a tananyagot Bartók írta elő, noha nagy ritkán ő is választhatott neki tetsző darabot.<sup>20</sup> Bartók zongoraóráiról pedig – arról, ahogyan egy-egy kompozíció esetében szinte ütemről ütemre haladva olyan mennyiségű instrukcióval látta el a növendéket, hogy azt még felfogni is képtelenségnek tűnt – kivétel nélkül minden tanítvány visszaemlékezésében olvashatunk.<sup>21</sup> Nem kétséges, hogy Pásztory is hasonló, ha nem még szigorúbb oktatásban részesült. Az erre vonatkozó legrészletesebb, Dittának tulajdonított visszaemlékezést ismét Volly írásában találjuk.<sup>22</sup> Pásztory nagyrészt ugyanazt mondja el, amit Bartók más tanítványai, mindenekelőtt Székely Júlia írásaiban is olvashatunk, ami ehhez képest új információ, az a két-zongorás játékra vonatkozik. Egy-egy mű kidolgozása az ő esetében is mondatonként, soronként, taktusonként vagy akár hangonként történt. Ami pedig a két-zongorás játékot illeti, előfordult, hogy egy-egy hangot tízszer, hússzor vagy akár harmincszor is le kellett ütnie, míg Bartók a hangzását megfelelőnek találta. A két-zongorás próbák során ugyanis még a két különböző zongora okozta hangszínelteréseket is igyekeztek kiküszöbölni. Bartók, emlékszik Pásztory, „nem túrt el még színárnyalatnyi eltérést sem, csupán azt fogadta el, amit elképzelt és helyesnek

18 Serly 1976. Pásztory arra már nem emlékezett, hogy vajon férjének más vonósnégyeseit is eljátszották-e két zongorán.

19 Volly: *Bartókné Pásztory Ditta* [1.], 815.

20 Büky (közr.): *Somfai László beszélgetése Pásztory Dittával*, 20.

21 Székely Júlia a *Bartók tanár* urban kimerítően részletes beszámolót ad Bartók módszeréről; amit további adatokkal egészítenek ki más Bartók-tanítványok visszaemlékezései. Lásd Bónis Ferenc: *Így látuk Bartókot*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981, rev. Budapest: Püski Kiadó Kft. 1995, valamint Malcolm Gillies: *Bartók Remembered*. London: Faber and Faber, 1990. A visszaemlékezések szerint egy mű betanulásának Bartóknál a következő fázisai voltak. Első alkalommal a tanítványnak a teljes művet elő kellett játszania, amit Bartók szó nélkül végighallgatott, és utána a másik zongoránál (a liszti, thománi hagyományt követve) előjátszotta a darabot, így mutatva be, mit is vár el a tanítványtól. A következő alkalommal került sor a mű ütemről-ütemre, hangról hangra történő boncolgatására, majd, ha a növendék még ezt követően sem tudta elvárásainak megfelelően eljátszani azt, akkor Bartók félretette és másikat adott fel helyette.

22 Volly: *Bartókné Pásztory Ditta* [1.], 814–815.

tartott”.<sup>23</sup> Ennyi és ilyen részletekbe menő instrukció mellett elképzelhetetlen volt, hogy a tanítvány egyénisége teret kapjon, és ezt Dittának sem lehetett könnyű elviselni. A kézzongorás koncertek időszakára visszaemlékezve Bartók Péter is megemlíti, milyen nehéz feladat volt édesanyjának, hogy megfeleljen Bartók igényeinek: „mindent megtett azért, hogy apám meg legyen vele elégedve, és feltételezem, hogy ez időnként oda vezetett, hogy a saját elképzeléseit fel kellett adnia. Egyik nap könnyek között találtam, meg kellett nyugtatnom, s arra biztattam, hogy ne vegye apámat olyan halálosan komolyan.”<sup>24</sup>

Amit itt Bartók Péter elbeszéléséből megtudunk, megegyezik azzal a tanítványok körében közismert ténnyel, hogy senki sem tudta kivonni magát Bartók személyiségének hatása alól, még a legtehetségesebbek sem.<sup>25</sup> Ahogyan azt Székely Júlia írta: „Bartók az úgynevezett egyéniségeket nem engedte szabadon burjánozni. Lehetetlen volt elkerülni, hogy az ember előbb-utóbb az ő utánzójává ne váljék.”<sup>26</sup> Ahogyan azonban Székely is tett néhány reménytelen erőfeszítést arra, hogy saját elképzelését érvényre juttassa, úgy valószínűleg Pásztory is megpróbált szabadulni férje hatása alól. Erre nézve Agatha Fassett könyvében található néhány óvatos célzást, amely azt sugallja, hogy Amerikában Ditta szeretett volna zongoristaként saját lábára állni,<sup>27</sup> és ezt a vágyat sejteti az egyik jegyzékében a Chopin C-dúr etűdje mellett olvasható bejegyzés is: „egyedül tanultam”.

Mindazonáltal Bartók életében Pásztory szinte csak kézzongorás koncerteken lépett fel, és híres debütációja, a *Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre* bemutatója (1938) előtt egyetlen koncertet sem adott, sem önállóan, sem férjével közösen. Mint szólista 1940 októberében, a Bartók-házaspár sokat emlegetett búcsúhang-

---

23 Uott.

24 Bartók Péter: *Apám*. Ford. Péteri Judit, Budapest: Editio Musica, 2004, 37.

25 Egyedül Kósa György tett róla említést, hogy néhány alkalommal sikerült elérnie, hagyja jóvá Bartók az ő elképzelését. Lásd Bónis: *Így láttuk Bartókot*, rev. 1995, 37.

26 Székely: *Bartók tanár úr*, 50. Székely hosszasan ír arról a fájdalmas, ugyanakkor a növendék által elkerülhetetlennek és szükségszerűnek érzett folyamatról, amíg saját elképzeléseiről lemondva teljes mértékben alávetette magát Bartók instrukcióinak. A már idézett dániai előadásában Prahács Margit is hasonlóképpen írt Bartók tanítási módszeréről és a növendékeire gyakorolt hatásáról. Megjegyezte, hogy a Bartók-tanítványok közül (itt azokra gondol, akiket kizárólag Bartók tanított) egyetlenegy sem vált híres koncertzongoristává. A csillogóan játszó, virtuóz zongoristáknak ugyanis nem volt helye az ő osztályában, ahogyan csodagyerekek tanítását sem vállalta. (Ebben a tekintetben csak Kósa Györggyel tett kivételt. Igaz, Kósa abban is kivételnek számított, hogy Bartók őt, amennyire ez egy kisiskolás korú gyermek esetében lehetséges, zeneszerzésre is tanította. Lásd Bónis: *Így láttuk Bartókot*, rev. 1995, 37.) Bartók növendékei elsősorban zenei képességeikkel és nem pianisztikus adottságaikkal tűntek ki. Prahács, aki maga sohasem volt Bartók-tanítvány, engedélyt kapott Bartóktól, hogy az óráira beüljön. Bartók tanítási módszere azonban Prahácsot valósággal megrémisztette. „Mondhatom elijesztő volt az a legkisebb részletekbe menő alaposág, ahogyan ő egy zenemű, pld. egy Beethoven-szonáta megformálását megkövetelte. A növendéknek valósággal bele kellett törni ebbe az aszketikus módszerbe, amiben egy ritmus, egy hangsúly helyessége nagyobb szerepet játszott minden technikai csillogásnál.” Prahács: Dániai előadás.

27 Erre a törekvésre utalhatott Ditta öntudatos reakciója Fassett meglepett észrevételére, hogy milyen jól zongorázik, vagy a tény, hogy Dittának egy időben tanítványa is volt. Lásd Agatha Fassett: *Bartók amerikai évei*. Ford. Gombos Imre, Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1960., 205–206, 293.

versenyén lépett fel először, ahol Mozart KV 459-es F-dúr zongoraversenyét játszotta. Amerikában pedig csak akkor lépett egyedül színpadra, amikor Bartók, betegsége miatt, már nem vállalhatott több fellépést, azonban még ekkor is szigorúan férje útmutatásait követve dolgozott. Pásztory amerikai éveinek önállósodási kísérleteiről Somfai László Pásztory Ditta születésnek 100. évfordulója alkalmából tartott előadásában is említést tesz. Megjegyzi, hogy Ditta új repertoárt tanult. Ugyanakkor azt is megemlíti, hogy Mozart A-dúr (KV 331) szonátáját még ekkor is előjátszotta férjének, aki utasításait be is jegyezte felesége kottájába.<sup>28</sup>

A fiatal Ditta játékáról készült felvételek azonban azt mutatják, hogy Ditta az átlagos tanítványokra jellemző szolgálai átvételnél lényegesen mélyebben azonosult a bartóki előadói stílussal. Az egyetlen felvétel, amelyen szólistaként szerepel és amely még Bartók életében készült, egy rádióközvetítés, melyet a Brooklyn Múzeumban vettek fel 1944-ben, és amely az „Ask the composer” rádiós sorozat része volt. Ez alkalommal Ditta több Bartók-kompozíciót is előadott: a *Szonatinát*, a *Suite Op. 14-et*, az első *Rondót*, az *Este a székeleyknél*t és végül Serly Tibornak a *Mikrokosmos* néhány darabjából zongorára és zenekarra készített átíratát.

A legjobb módja annak, hogy felmérjük, milyen erős hatással volt Bartók felesége zongorajátékára, illetve, hogy ő ennek ellenére milyen mértékben volt képes saját előadói stílust kialakítani, ha azokat a felvételeket vetjük össze, amelyeken mindketten ugyanazt a művet adják elő. Ditta Brooklyn Múzeum-beli műsorszámai közt több olyan darabot is találunk, amelyről Bartók-felvétel is maradt fenn. Ezek egyike a *Szonatina*. Ha ezt a kompozíciót Ditta és Bartók<sup>30</sup> előadásában is meghallgatjuk, rengeteg hasonlóságot találunk a két felvétel között.

Noha Pásztory nem mert Bartókhoz hasonlóan egyenetlen nyolcadokat használni a kíséretben (*1a kotta*), az, ahogyan a motivikus ismétlésekbe belesiet (34–41. ütem) (*1b kotta*), ahogyan a Tempo I visszatérésénél, (42–46. ütem) kiszélesíti a dallamot (*1b kotta*), vagy a bal kéz éles, ütőhangszerszerű marcatói vitathatatlanul bartóki jegyeket mutatnak. Érdekes, hogy a *Medvetánc* esetében a bal kéz

28 Somfai a 2. változat karaktert váltó pontjánál található bejegyzést említi: „innen vigabban, kevesebb pedál, groteszken, talán több f is.” Somfai László: *Bartók Béláné Pásztory Ditta (1903–1982), a zongoraművész* (kiadatlan előadás-kézirat), 4. Ezúton szeretném Somfai tanár úrnak megköszönni, hogy az előadás szövegét a rendelkezésemre bocsátotta.

29 „Ask the Composer” a felvétel New York-i Brooklyn Múzeumban készült, 1944. július 2-án, és a Radio WNYC-FM közvetítette. A Ditta előadásában elhangzott zeneszámokról a Bartók Archivum egy Amerikában élő zenekedvelőnek, Szidarovszky Ferencnek köszönhetően rendelkezik privát felvétellel, amely azonban hiányos, az interjúban említett *Este a székeleyknél* lemaradt róla. Lásd Bartók Archivum, Szidar-024. A műsorban elhangzott Bartók-interjút illetően lásd *Bartók felvételek magángyűjteményekből 1910–1944, Bartók Hangfelvételei Centenáriumi Összkiadás*, 2. album, Hungaroton LPX 12334–38; CD kiadás: *Bartók felvételek magángyűjteményekből (1910–1944)*, HCD 12334–37, Hungaroton Classic Ltd. 1995.

30 Bartók játékát 1920 körül rögzítették WELTE-MIGNON gépzongorán Berlinben. Lásd. *Bartók zongorázik 1920–1945. Bartók Hangfelvételei Centenáriumi Összkiadás*, I. album, Hungaroton LPX 12326–33, 1981; CD-kiadás: *Bartók zongorázik 1920–1945*, HCD 12326–31, Hungaroton, 1991.

a) **Allegretto** (♩ = 86)

b)

1a–b kotta. Bartók: Szonatina zongorára (1915), I. Dudasok (© by Editio Musica Budapest)

hangsúlyai jóval élesebbek és erőteljesebbek Pásztory előadásában, mint az 1920 körül készült Bartók-felvételen. Elképzelhető, hogy ez a különbség abból fakad, hogy Bartók játékát gépzongorán rögzítették, amely Bartók 1937-ben megjelent *Gépzene* című cikke szerint „a dinamika szélső fokait, a nagy *pp*-t vagy az igazi *ff*-t nem tud megszólaltatni”,<sup>31</sup> és ami a ritmus, az agogika és a tempó visszaadását illeti, épphogy csak kielégítő eredményt ad. Elképzelhető ezért, hogy a gépzongora tökéletlenségei miatt ebben az esetben Pásztory előadása jobban tükrözi Bartók eredeti szándékát. Ami azonban mindennél fontosabb: Ditta meglepően szabadon használja ezt a stílust, és még a két interpretáció közti eltérések is egy olyan stílus jellegzetességei, melyet sajátjának érzett, és amely előadásában még elevenen élt.

31 Bartók Béla: „A gépzene”. *Szép szó*, 2/11. (1937), 1–11. Lásd Szöllősy András (közr.): *Bartók Béla összegyűjtött írásai*. I, Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1967, 727. (a teljes cikk: 725–734.)

Pásztory úgy jelent meg ezen a koncerten, mint egy önálló, ígéretes koncertzongorista. 1939 márciusában a Bartók házaspár egyik kétfonórás hangversenyéről írt kritikájában Tóth Aladár is hasonlóképpen ítélte meg Ditta játékát. Tóth szerint csodálatra méltó az az „erőteljes pianisztikus képzelet és muzikális formálókészség, mellyel művésznőnk beleélte magát Bartók sajátos előadóstílusába.” Ugyanakkor azt is hozzáteszi, hogy „ez a tanítványi megértés éppen azért olyan értékes és meggyőző, mert nem pusztá utánzó tehetség megnyilatkozása. Aki itt átadja és alárendeli magát a zseninek: az maga is igazi egyéniség, önálló belső világgal, saját mondanivalóval.”<sup>32</sup>

Bartók halála után azonban ez az ígéretesnek tűnő karrier félbeszakadt. Ditta, aki sohasem örvendett kiváló egészséggnek, súlyosan megbetegedett, hazatért Magyarországra, és teljesen visszavonult a nyilvánosságtól. Néhány évre még Budapestről is elment, és Miskolcon élő rokonaihoz költözött.<sup>33</sup> Férje jelenléte minden jel szerint nélkülözhetetlen volt művészi képességeinek kibontakoztatásához. Bartók halálával nemcsak a férjét, hanem tanárát és mentorát is elvesztette. Nem meglepő ezért, hogy hosszú ideig képtelen volt megjelenni a nyilvánosság előtt.<sup>34</sup>

Visszavonulása nagyjából 15 évig tartott, majd az 50-es évek végén elkezdett lemezfelvételeket készíteni Krisztina körúti otthonában. A nyilvánosság előtt a 60-as években jelent meg ismét,<sup>35</sup> interjúkat adott, iskolákat, zenekedvelő társaságokat látogatott, és a koncertéletbe is visszatért. Ezeken a koncerteken azonban szinte kizárólag kétfonórás darabokat adott elő a Bartók-tanítvány Comensoli Máriával és Tusa Erzsébettel.

32 Tóth Aladár: „Bartók és Bartókné kétfonórás hangversenye”. In: Bónis Ferenc (közr.): *Tóth Aladár válogatott zenekritikái 1934–1939*. Budapest: Zeneműkiadó, 1968, 481–182. (első megjelenés: *Pesti Napló*, 1939. március 28.).

33 Ezekről az évekről szinte semmit sem tudunk. Egyetlen ember volt csupán, aki megkísérelte felvázolni Pásztory miskolci éveinek eseményeit, Volly István. Lásd Volly: *Bartókné Pásztory Ditta* [2.], 874–876.

34 Prahács Margit szerint Pásztory esete a legjobb példája annak, hogy milyen súllyal nehezedett tanítványaira Bartók személyisége. A Bartók-tanítványok közül egyedül Dittában volt meg a zenei és pianisztikus képességeknek az az elegye, amely egy jelentős zongoristakarrierhez szükséges, férje halála után azonban Ditta összetört. Még a neki dedikált 3. zongoraverseny előadását is átengedte másoknak, és ő már csak kétfonórás vagy négykezes produkciókban lépett fel, szólistaként pedig szinte kizárólag csak Bartók gyermekdarabjait játszotta. „Kiderült, hogy Pásztory Ditta csak az ura műveinek interpretálásában, a 2. zongoraszólam páratlan hozzásimulásában volt egyetlen a maga nemében – írja Prahács, majd valamivel később így folytatja: – Az asszony gyenge idegzetével, amit Bartók betegsége és halála a legsúlyosabb próbára tett, képtelen lett arra, hogy ura örökét büszkén mutassa meg a világnak: íme egy mestermű, amely születését nekem köszönheti. A teremtő szellem ihlető ereje eltűnt mellőle, s évek kellettek ahhoz, hogy a nyilvánosság kizárásával legalább a rádióban tudjon játszani.” Az előadást Prahács 1961–62 táján tartotta, ekkor még nem lehetett tudni, hogy Ditta Serly Tibor vezényletével és a Bécsi Szimfonikusok közreműködésével 1964-ben lemezre veszi ezt a zongoraversenyt.

35 A *Budapester Rundschau* szerint Pásztory Ditta hosszú idő után először a „Budapesti Zenei Hetek”-en jelent meg ismét a nyilvánosság előtt, ahol szeptember 25-én Tusa Erzsébettel és a Sándor János vezette Állami Filharmonikus Zenekarral a *Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre* zenekari változatában lépett fel. Lásd Feuer Mária: „Frau Bartók am Flügel”. *Budapester Rundschau*, 1967. október 13.



Ami a Pásztory Ditta otthonában készített lemezfelvételeket illeti, ezek körülményeiről a Pásztory születésének 100. évfordulója alkalmából tartott előadásában Somfai László adott részletes leírást.<sup>36</sup> Eszerint Ditta fia, Péter és öccse, Pásztory Jenő segítségével kezdett hozzá a munkához az 50-es évek végén. Péter gondoskodott a felszerelésről, sőt igyekezett összegyűjteni és édesanyjának átadni az összes Bartók zongorázását őrző felvételt is. Ditta azonban inkább saját emlékeire hagyatkozott. Munkájuk eredményeképp lemezre vették a teljes *Mikrokosmos*-sorozatot,<sup>37</sup> majd valamivel később a *Gyermekeknek*.<sup>38</sup> Ennek az időszaknak a legjelentősebb teljesítménye azonban a 3. zongoraverseny felvétele volt a Bécsi Szimfonikus Zenekarral, Serly Tibor vezényletével.

Pásztory Ditta 60-as években készült lemezeit nehéz szívvel hallgatja az, aki a korábbi felvételeit is ismeri, még akkor is, ha a már említett 1944-es rádióközvetítésen Ditta már igen zaklatott lelkiállapotban játszott. Előadása persze még számos bartóki jegyet őriz, és egy-egy művet hallgatva igen sok szép részletet találunk, de csak részletet, amely csupán néhány pillanatig tart. Játékának egyik jellemző vonása volt, hogy az első néhány ütemben hihetetlen jó érzékkel ragadta meg egyes tételek karakterét, leginkább olyan komikus, groteszk darabok esetében, mint amilyen a *Paprika Jancsi* a *Mikrokosmos* V. kötetéből (Nr. 139), ahhoz azonban ekkor már nem volt ereje, hogy ezt az intenzitást a darab végéig megőrizze. További Bartókra emlékeztető sajátosságot Pásztory billentésében is felfedezhetünk. Erőteljes, ruganyos billentése, ami leginkább a gyors részekben hallható, halványan Bartók rendkívül flexibilis, vibráló játékára emlékeztet. Ditta felvételei közt ennek jó példája a *Dudamuzsika*, ugyancsak a *Mikrokosmos* V. kötetéből (Nr. 138). A gyakorlás céljából készített felvételek közt azonban további példákat is találunk, amelyekben ez a ruganyos pergőjáték még jobban érvényesül, ezek egyike Della Ciaia g-moll szonátájának III. tétele.<sup>39</sup> Bartók hatására vall az is, hogy Pásztory játéka az övéhez hasonlóan elsősorban ritmikus fogantatású.<sup>40</sup> Előadásának egy másik jellegzetes vonása, hogy a lírai hangvételi lassú tételekben Pásztory zongorahangja gyakran kemény, szinte nyers hangzású, így a 3. zongoraverseny lassú tételének több részletében is mintha öntudatlanul is egy minél objektívabb, minden felesleges érzelgősségtől mentes interpretációra törekedne. Ebben ismét Bartókra, az ő minden szentimentalizmust elutasító magatartására ismerünk, amely legintenzívebben 20-as évekbeli

36 Somfai: *Bartók Béláné Pásztory Ditta (1903–1982), a zongoraművész.*, 4.

37 Ditta visszaemlékezése szerint a felvételek 1958–59 táján fejeződtek be. Lásd Büky (közr.): *Somfai László beszélgetése Pásztory Dittával*, 22. A teljes *Mikrokosmos*-sorozat 1962-ben jelent meg a Qualitonnál (CD-kiadás: Hungaroton Classic, 2000).

38 Bartókné Pásztory Ditta: *Bartók: Gyermekeknek*, I–IV. füzet. Budapest: Qualiton, 1964.

39 Della Ciaia–Bartók: *Sonata III.* (g-moll szonáta, 3. tétel), a felvételt Pásztory Jenő készítette. *Primo tempo*: 1960. 09. 03. Lásd Bartók Archívum 5835 C/6148\_C\_A/ track 4/1.

40 Hernádi Lajos Bartókról szóló emlékezésében említi, hogy „mint zongoraművész, nem volt kolorista. Talán ez volt játékának egyetlen hiányossága, ha nagyritkán olyan szerzőket – Chopin, Debussy – vagy olyan műveket játszott, amelyeknél a szín, a specifikus zongorahangzás is hozzátartozik az esztétikai hatás teljességéhez. Az ilyen darabok kissé szokatlanul hatottak előadásában: mintha gránitból faragta volna – bár így is remekbe faragta őket.” Lásd Bónis Ferenc: *Így láttuk Bartókot*, rev. 1995, 114.

kompozíciós és előadói stílusában mutatkozott meg, és – amint az a visszaemlékezésekből kiderül – amit tanítványaitól is megkövetelt.<sup>41</sup> Ezzel kapcsolatban érdemes megjegyeznünk, hogy a Pásztory zongorázását méltató kritikák is elsősorban játékanak puritanizmusát dicsérték. A búcsúhangversenyükön Pásztory Ditta előadásában elhangzott Mozart-zongoraversenyről írt kritika is játékanak minden romantikus túlzástól mentes egyszerűségét emelte ki.<sup>42</sup>

Bartókot idézik Pásztory tempói is. A nyomtatott tempójelzés helyett ugyanis Ditta inkább Bartók tempóit próbálta felidézni és követni. Általában lassabban játszott, mint Bartók, de a kottában szereplő előírásokhoz képest tempói közelebb állnak Bartókéihoz, vagyis nemegyszer jóval gyorsabbak vagy lényegesen lassabbak annál, mint amit az előírásokban olvashatunk. (A tempókkal kapcsolatban lásd a Függelék 1. tábláját). A tempókat tekintve érdekes példa a *Gyermekeknek* első kötet 10. darabja (*Gyermektánc*), amely szintén azt mutatja, hogy Pásztory játéka leginkább Bartók 20-as évekbeli előadói stílusának sajátosságait őrizte meg. Erről a kompozícióról két Bartók-felvétel is fennmaradt. Az egyiket valószínűleg a Bartók család készítette a zeneszerző rákoskeresztúri otthonában még 1912 májusában, vagyis csak néhány évvel a mű keletkezése után, de nem elképzelhetetlen, hogy Bartók még jó ideig, tehát még a 20-as években is ezt a tempót tartotta helyesnek. A második felvétel lényegesen későbbi, a New Jerseyben működő „Kossuth” rádióban készült 1945-ben.<sup>43</sup> Az első felvételen Bartók mint fiatal virtuóz előadó rendkívül gyorsan (♩ = 220), az 1945-ös rádióközvetítésben viszont a nagybeteg zeneszerző már lényegesen lassabban (♩ = 174 körül) játszotta ezt a darabot. Lehet, hogy ez a tempókülönbség Bartók betegségének következménye, Pásztory tempója (♩ = 200) azonban a korábbi változathoz áll közelebb. Elképzelhető tehát, hogy ő azokat a tempókat őrizte meg és idézte fel, melyekhez akkor szokott hozzá, amikor a művet Bartókkal betanulta, ami a *Gyermekeknek* esetében tehát valószínűleg az 1920-as években történt. A *Gyermekeknekkel* ellentétben a *Mikrokosmosból* a legkorábbi Bartók-felvételek is 1937-ben készültek. Noha Bartók

41 Székely Júlia hosszasan ír arról a fájdalmas folyamatról, melynek során zongorajátékát Bartók megtisztította az érzelmes, lírai elemektől. Székely: *Bartók tanár úr*, 27–37. A „túlromantizált” („overromanticised”) előadásmód kiküszöbölésének követelményéről olvashatunk Elisabeth Klein visszaemlékezésében is, aki a 30-as években Bartók magántanítványa volt Sándor Györggyel és Fejér Pállal együtt. Lásd László Vikárius (ed.): „Remembering Bartók. John Moseley Talks with Elisabeth Klein”. *The Hungarian Quarterly*, Vol. LI., No. 200, 2010, 118–119. Klein arra az ellentmondásra is felhívta a figyelmet, hogy míg Bartók tanítványaitól minden érzelmességtől mentes, objektív előadásmódot követelt, saját előadása korántsem volt mentes a romantikus megoldásoktól.

42 A *Kelet Népe* folyóiratban Bartókék 1940. október 8-án adott búcsúhangversenyén a Ditta előadásában elhangzott Mozart-zongoraversenyéről (Mozart F-dúr zongoraverseny, KV. 459) egy bizonyos B. J. írásban olvashatunk néhány sort. „Ez a fiatal zongoraművész nő megmutatta Mozartot úgy, mint amilyen az – az eredeti valóságában. Pásztory Ditta Mozart-előadásában sorra lehullottak Mozarttól a romantika utáni korban rája erőszakolt torzítások és szélsőségek.” B. J.: „Bartók Béla és Pásztory Ditta zenekari estje. (Zeneművészeti Főiskola okt. 8)”. *Kelet Népe*, november, 1940, 12.

43 Radio Broadcasting, New Jersey „Kossuth” Radio, Released by Vox, 1945; *Bartók zongorázik 1920–1945*, Hungaroton, LPX 12326–33, 1981; CD-kiadás: *Bartók zongorázik 1920–1945*, Hungaroton Classic, 1995, HCD 12334–37.

és Pásztory többnyire hasonló tempókat vesznek (lásd Függelék 2. tábla), gyakran, a harmincnégy számból tizenöt esetben, előfordul, hogy Pásztory lényegesen gyorsabban játszik Bartóknál (*Triolák, Kvintakkordok, Staccato, Váltakozó tercek*), ugyanakkor arra is találunk példát, amikor lassabb tempókat vesz (*Mese a kis légyről, Szabad változatok*), vagy a Bartókéval nagyjából azonos tempóban játszik. Mindazonáltal érzékelhető valamiféle tendencia a szélsőségesen gyors tempóvételre (így a *Szinkópák* esetében a kottában szereplő ♩ = 152-es tempóhoz képest Bartók ♩ = 166, Pásztory viszont ♩ = 212 tempóban játssza a darabot, hasonlóan a *Kvintakkordok* előadásakor, amelyet Bartók ♩ = 169, Pásztory ellenben ♩ = 239-es metrummal ad elő). Bizonyítékok hiányában csak sejtethetjük, hogy ez szintén Bartók hatására történhetett. Somfai, összevetve a *Mikrokosmos* egy-egy számának a Columbia hanglemezgyár által készített és a Babits-Makai magángyűjteményében fennmaradt felvételeit úgy találja, hogy Bartók lényegesen élénkebb karakterrel játszott egy-egy stúdiókoncerten, mint a lemezfelvétel pszichikai nyomása alatt.<sup>44</sup> Ez persze nem feltétlenül jelentett gyorsabb tempót. Mégis lehet, hogy Pásztory szélsőségesen gyors tempóiban éppen az ilyen élénkebb karakterű, esetenként akár (*A Gyermekeknek* 10. darabjához hasonlóan) a kottában feltüntetettnél lényegesen gyorsabb tempójú előadások emléke elevenedik fel.

Bármennyire is igyekezett Ditta követni mindazt, amit Bartóktól tanult, azt a szabadságot, amellyel saját műveit interpretálta, épp Bartók tanítási módszere következtében nem idézhette fel. Ezen a ponton azonban érdemes összevetnünk Pásztory és Bartók felvételével Bartók egyik barátja, Freund Etelka<sup>45</sup> előadását. Freund csupán két évvel volt idősebb Bartóknál, és az övéhez igen hasonló zenei környezetben nőtt fel. Bartók kapcsolata Freund Etelkával és családjával épp a *Gyermekeknek* komponálása idején volt a legintenzívebb. Sajnos Freund játékáról meglehetősen kevés és rossz minőségű hanganyag maradt fenn, többségük rádióadás felvétele. Szerencsére azonban ezek közt van néhány Bartók-mű is. Egyikük, a 2. kötet 33. száma, a *Csillagok csillagok* kezdetű népdal feldolgozása pedig mindhárom művész, Bartók, Pásztory és Freund előadásában is fennmaradt.<sup>46</sup> A három előadást összehasonlítva azonnal szembetűnik, hogy minden különbség ellenére Bartók és Freund interpretációja között van valami szavakkal nehezen leírható hason-

44 Somfai László: „Széljegyzetek a Bartók hangarchívum zongora felvételeihez.” In: Somfai László (közr.) *Bartók hangarchívum. Bartók hangja és zongorajátéka 1912–1944, Bartók hangfelvételei centenáriumi kiadás* II. album (lemezkísérő füzet), Budapest: Hungaroton, 1981.

45 Freund Etelka, zongoraművész (1879-1977).

46 Rádióközvetítés, lásd a 44. lábjegyzetet; Etelka Freund: GEMM CDS 9193, Pavilion Records Ltd., Sparrows Green, Wadhurst, E. Sussex, England, 1996; Pásztory Ditta: *Gyermekeknek I-IV*, Qualiton, 1964 (LP). Érdemes megjegyezni, hogy Bartók ezen a felvételen az 1943-as revideált változatot játszotta kisebb módosításokkal, ezzel szemben Freund Etelka még a Rozsnyai-kiadásból játszott (1908, 1910–11). Pásztory esete azonban bonyolultabb. Amint azt Somfai a Pásztory Ditta születésének 100. évfordulója alkalmára készített előadásában leírta, Ditta a Rozsnyai-kiadást használta, amelybe azonban bevezette a 43-as revízió néhány módosítását. Ennek eredményeként a két kiadás furcsa kompilációja jött létre. A 33. szám esetében azonban semmi figyelemre méltó eltérés nincs az egyes változatok között. Somfai: *Bartók Béláné Pásztory Ditta (1903–1982), a zongoraművész.*, 5.

lóság. A darabot mindketten ugyanazzal a nótaszerű szabadsággal játsszák, vagyis mindkettejük előadásában van egy bizonyos mértékű szeszélyesség, ami a tempót (hirtelen nekiiramodások, majd a tempó kiszélesítése) vagy egyes hangok hosszát (melyek előadásukban a kotta szerinti hangértéknél valamivel hosszabbak vagy rövidebbek) illeti. Freund előadása tehát sikeresebben őrizte meg azt a tradíciót, melynek Bartók előadói stílusával közös gyökerei voltak, s amelyhez elválaszthatatlanul hozzátartozott az előadás bizonyos mértékű szabadsága. Ezzel szemben Pásztory játéka ekkorra már teljesen megmerevedett, s az általa 1944-ben még oly elevenen őrzött bartóki előadásmódnak ezen a kései felvételen már csupán egyes elemei léteztek, melyeket Pásztory hihetetlen erőfeszítéssel próbált újra egymáshoz illeszteni.

Általánosan ismert, hogy Bartók a 3. zongoraversenyt mint születésnap ajándékot Ditta számára komponálta, azt azonban már kevesebben tudják, hogy majdnem két évtizeddel a mű keletkezését követően, 1964-ben a Serly vezette bécsi szimfonikus zenekarral Pásztory végül elő is adta a művet.<sup>47</sup> Betanulása és előadása nem lehetett számára könnyű feladat. Óriási teherként nehezedhetett rá, hogy a művet Bartók neki dedikálta, következésképp tudatában lehetett, hogy zenei körökben interpretációjára úgy vártak, mint zenetörténeti jelentőségű eseményre, Bartók végakarátának beteljesedésére. Kétségtelen, hogy Pásztory előadása több tekintetben is revelációként hathatott volna. Bartóknak ugyanis már nem volt ideje az előadási utasítások, köztük a tempójelzések beírására.<sup>48</sup> Többben is úgy vélték, hogy ha valaki, akkor Pásztory Ditta mindenki másnál többet tud ezekről a hiányzó utasításokról, hiszen neki Bartók még a félkész műveit is megmutatta.<sup>49</sup> A felvétel tanúsága szerint azonban ez nem így volt.

Igaz, Pásztory lényegesen lassabb tempókat vett, mint Fischer Annie vagy Sándor György, de valószínű, hogy ez azért történt így, mert néhány részlet technikailag már nehéz lehetett számára. Mégis, még ennek a kompozíciónak az előadásában is, melyet Ditta már teljesen egyedül, Bartók irányítása nélkül tanult, találunk néhány specifikusan bartóki megoldást. Nyilván számos részlet karaktere, így többek közt a 3. tétel kontrapunktikus szakaszának hangvétele más Bartók-művek hasonló jellegű részleteiből már ismerős lehetett neki. Előadásának legszebb pillanatait azonban a 2. tételben találjuk. Először meglepetten halljuk Pásztory játékának keménységét, mivel más zongoristák általában sokkal lágyabban, érzelmesebben adják elő ezt a tételt. Figyelemre méltó azonban, ahogyan a *poco più mosso* közép-

47 Bartók: *Piano Concerto No. 3*. Ditta Pásztory Bartók and the Vienna Symphony Orchestra conducted by Tibor Serly, New York: Keyboard Records, 1968. A felvétel 1964-ben készült.

48 Ahogyan az Serly Tibor Pásztory Dittával folytatott beszélgetéséből, valamint Volly István írásaiból kiderül, a 3. zongoraverseny 1947-es Boosey and Hawkes-féle kiadásában a közreadó, Ervin Stein a dinamikát és a tempójelzéseket Kentner Lajos és Ormándy Jenő előadásai alapján adta meg. Volly, 1963 és 1964 nyarán jelen volt a zongoraverseny próbáin, és a mű lemezfelvételét követően egy rövid cikkben összegezte a Pásztory-féle előadás sajátosságait, melynek során mindenekfelett Pásztory tempóira fókuszált. Lásd még Volly István: *Bartók III. zongoraversenyének beteljesedése* A cikk nem jelent meg, a kézirat az Országos Széchényi Könyvtár tulajdona. A lemezfelvétel előkészületeiről lásd még Volly: *Bartókné Pásztory Ditta* [2.], 879.

részben oly mértékben kezeli ütőhangszerként a zongorát, hogy annak hangszíne a madárdal-imitációban megdöbbenően jól illeszkedik a xilofon hangzásához.

Ezeket a kései felvételeket hallgatva igen nehéz eldöntenünk, vajon tényleg Pásztor Ditta lenne-e Bartók, egész pontosan a Bartók-féle eladói stílus igazi örököse és leghitelesebb őrzője. Mindazonáltal a válaszuk: bizonyos értelemben igen. Igaz, azt a közvetítő szerepet, amelyre a 30-as 40-es években mutatott teljesítménye alapján többen – köztük maga Bartók is – képesnek tartották, nem sikerült megvalósítania, azonban még azok a szilánkok is, melyekben Ditta változatlan formában és hihetetlen precizitással idézte fel újra meg újra a bartóki stílus egy-egy sajátos vonását, felbecsülhetetlenül értékesek. De abban az értelemben is igazi örökös ő, ahogyan megpróbálta végigélni és lekerekíteni életének legendáját. Hiszen ahogyan megismerkedésükről, Ditta felvételi vizsgájáról, házasságukról is legendák keringtek, úgy az is hamarosan a legenda részévé vált, hogy Bartók őt bízta meg előadói stílusának őrzésével.<sup>50</sup> Ha ehhez még hozzátesszük Rácz Aladár felkiáltását, amelyre Pásztor és Bartók játékát hallgatva ragadtatta magát: „Az isten játszik az angyallal!”,<sup>51</sup> akkor semmi kétségünk sem lehet afelől, hogy milyen szerepet szánt Pásztor Dittának a közönség, beleértve a kollégákat is. Ditta mint Bartók felesége, majd özvegye pedig vállalta az ideális társ, az ideális örökös szerepét, és ezeket a szerepeket igyekezett olyan jól játszani, amennyire gyenge fizikuma és betegségei ellenére képes volt.

---

49 Azt a legendát, miszerint Bartók a 3. zongoraversenyt azért, hogy feleségének minél nagyobb legyen a meglepetése és az öröme, titokban komponálta volna, maga Ditta cáfolta meg a Somfai-féle interjúban. Elbeszélése szerint Bartók még néhány részletet is mutatott neki a műből. Lásd Büky (közr.): *Somfai László beszélgetése Pásztor Dittával*, 23.

50 Erről Agatha Fassett regényében találjuk a legterjedelmesebb leírást. Fassett úgy emlékezett, hogy egy rádiós koncert után, ahol Pásztor Bartók műveit adta elő, Bartók a következő szavakat intézte hozzá: „Csakugyan kiválóan játszottál. A te előadásod közelíti meg legjobban az elképzelésemet. A legegyszerűbb, a legtagoltabb, a legtisztább. [...] De mégsem mondom azt, hogy te vagy a legkitűnőbb zongoraművész. [...] Csak azt, hogy az én műveimet te adod elő a legtisztább stílussal. És ne felejtse el sohasem, hogy te vagy az, akinek ezt a stílust őriznie, életben tartania, gondoznia kell.” Lásd Fassett: *Bartók amerikai évei*, 250.

51 Rácz Aladár zenészkörökben akkortájt állítólag jól ismert megjegyzését Székely Júlia idézi: *Elindultam szép hazámból*, 172.

## FÜGGELÉK

1. tábla (a Gyermekeknek tempói Bartók és Pásztory Ditta előadásában) 1

A mű címe <sup>2</sup>	Tempójelzés a Rozsnyai kiadás szerint (1909, 1910–11)	Tempójelzés és metronómszám a Boosey and Hawkes kiadás szerint (1946)	Bartókné Pásztory Ditta: Bartók: Gyermekeknek I-IV. füzet ( <i>Qualiton</i> , 1964)	1945, New Jersey, „Kossuth” Radio, megjelentette: a VOX. Id. Bartók zongorázik (1920–1936) Hungaroton, 1991 HCD 12326–28	Bartók-felvételek magánygyűjteményekből (1910–1944) HCD 12334
Vol. 1, No. 03, Quasi adagio	Andante	Quasi adagio ♩ = 65	♩ = 74	♩ = 65	
Vol. 1, No. 04, Allegro – Pármatánc	Allegro	Allegro ♩ = 120	♩ = 160	♩ = 167	
Vol. 1, No. 06, Allegro	Allegro	Allegro ♩ = 144	♩ = 172	♩ = 172	
Vol. 1, No. 10, Allegro molto – Gyermektánc	Allegro molto	Allegro molto ♩ = 160	♩ = 200	♩ = 174	♩ = 220
Vol. 1, No. 12, Allegro	Allegro	Allegro ♩ = 126	♩ = 150	♩ = 155	
No. 13, Andante – Ballada	Andante	Andante ♩ = 100	♩ = 73	♩ = 83	
Vol. 1, No. 15, Allegro Moderato	Allegro	Allegro moderato ♩ = 112	♩ = 112	♩ = 109	

- 1 A méréseket a Sony Sound Forge program segítségével végeztem. Mivel az egyes műveken belül, különösen Bartók előadásában igen nagy tempóingadozások is előfordulnak, a táblázatban szereplő metronómszámok csak a Tempo I-re érvényesek.
- 2 A címben a Rozsnyai-kiadás számai szerepelnek, adott esetben a revidált kiadás új sorszámai az eredeti, Rozsnyai-féle számozás mellett, szögletes zárójelben közöljük.

A mű címe <sup>2</sup>	Tempójelzés a Rozsnyai kiadás szerint (1909, 1910–11)	Tempójelzés és metronómszám a Boosey and Hawkes kiadás szerint (1946)	Bartókné Pásztor Ditta: Bartók: Gyermekeknek I-IV. füzet ( <i>Qualiton</i> , 1964)	1945, New Jersey, „Kossuth” Radio, megjelentette: a VOX. Id. Bartók zongorázik (1920–1936) Hungaroton, 1991 HCD 12326–28	Bartók-felvételek magányújtéményekből (1910–1944) HCD 12334
Vol. 1, No. 18, Andante non troppo – Katonadal	Andante non molto	Andante non troppo ♩ = 100	♩ = 99	♩ = 101	
Vol. 1, No. 19, Allegretto	Allegretto	Allegretto ♩ = 126	♩ = 152	♩ = 142	
Vol. 1, No. 21, Allegro robusto	Allegro robusto	Allegro robusto ♩ = 138	♩ = 144	♩ = 155	
Vol. 2, No. 26, Moderato	Andante	Moderato <sup>3</sup> ♩[♩] = 150	♩ = 155	♩ = 155	
Vol. 2, No. 32 [30], Allegro ironico – Gúnydal	Allegro ironico	Allegro ironico ♩ = 160	♩ = 187	♩ = 182	
Vol. 2, No. 33, [31] Andante tranquillo	Andante sostenuto	Andante tranquillo ♩ = 88	♩ = 79	♩ = 82	
Vol. 2, No. 36 [34], Allegretto	Allegretto	Allegretto ♩ = 126	♩ = 90	♩ = 145	
Vol. 2, No. 37 [35], Con moto	Poco vivace	Con moto ♩ = 138	♩ = 145	♩ = 169	
Vol. 3, No. 22 Duhajkodó	Molto allegro	Molto allegro ♩ = 152	♩ = 179	–	♩ = 220

3 A kírással ellentétben (♩ = 150) méréseim során ez az érték csak akkor volt érvényes, ha a számolás során nyolcadokat vettem alapul.

2. tábla (a Mikrokosmos tempói Bartók és Pásztory Ditta előadásában)<sup>1</sup>

A mű címe	Tempójelzés és metronómszám	Bartókné Pásztory Ditta: Bartók: Mikrokosmos I-VI. füzet (Qualiton, 1962)	Id. Bartók zongorázik (1920–1936) Hungaroton, 1991 HCD 12326–28 Columbia hanglemezfelvétel (1937–1940) <sup>2</sup>	Bartók-felvételek magángyűjteményekből (1910–1944) HCD 12334 Babitsné/Makai anyag, 1939. jan. 13.
Hol volt hol nem volt (3/94)	Moderato ♩ = 96	♩ = 98	♩ = 101	
Notturmo (4/97)	Adagio ♩ = cca. 48	♩ = 46	♩ = 41	
Népdalféle (4/100)	Andante ♩ = 152	♩ = 154	♩ = 144	
Birkózás (4/108)	Allegro non troppo ♩ = 112	♩ = 132	♩ = 104	
Báli szigetén (4/109)	Andante ♩ = 134 Risoluto ♩ = 96	♩ = 117 ♩ = 98	♩ = 112 ♩ = 97	♩ = 118 ♩ = 105 (Az első négy ütem hiányzik)
Bolgár ritmus (1.) (4/113)	Allegro molto ♩♩ = 49	♩♩ = 60	♩♩ = 46	
Téma és fordítása (4/114)	Molto moderato ♩ = 60	♩ = 73	♩ = 72	
Nóta (4/116)	Tempo di Marcia ♩ = 108 Più mosso ♩ = 126	♩ = 99 ♩ = 149	♩ = 94 ♩ = 124	
Triolák 9/8-ban (4/118)	Allegro ♩ = cca. 116	♩ = 141	♩ = 124	
Kvintakkordok (4/120)	Allegro ♩ = 160 ♩ = 176 (8.ü.) ♩ = 196 (14.ü.) ♩ = 104 (23.ü.) ♩ = 108 (31.ü.)	♩ = 239 ♩ = 242 ♩ = 253 ♩ = 132 ♩ = 137	♩ = 169 ♩ = 203 ♩ = 230 ♩ = 120 ♩ = 119	
Staccato (5/124)	Allegretto mosso ♩ = 126	♩ = 149	♩ = 113	
Csónakázás (5/125)	Allegretto ♩ = 116	♩ = 119	♩ = 117	
Változó ütem (5/126)	Allegro pesante ♩ = 250	♩ = 316	♩ = 281	













1 A táblázatban csak azok a darabok szerepelnek, melyek Bartók előadásában is fennmaradtak.

2 Az egyes számok felvételének helye és időpontja: No.124 és 148, London, Abbey Road Studio, 1937. 02. 05.; No. 100, 109, 113, 120, 128, 129, 131, 133, 138, 140, 142, 148, 149, New York, 1940. 04. 29., Nr. 108, 150, 151, New York, 1940. 04. 30., Nr. 94, 152, 153, [1940. 05. 02?], Nr. 116, 126, 130, 139, 143, 144, 147, New York. 1940. 05. 02., Nr. 97, 114, 118, 125, 136, 141, New York, 1940. 05. 16. Id. Bartók zongorázik (1920–1945). Hungaroton HCD 12326–31, 1991.



A mű címe	Tempójelzés és metronómszám	Bartókné Pásztory Ditta: Bartók: Mikrokosmos I-VI. füzet ( <i>Qualiton</i> , 1962)	Id. Bartók zongorázik (1920–1936) Hungaroton, 1991 HCD 12326–28 Columbia hanglemezfelvétel (1937–1940) <sup>2</sup>	Bartók-felvételek magányűjteményekből (1910–1944) HCD 12334 Babitsné/Makai anyag, 1939. jan. 13.
Dobbantós tánc (5/128)	Moderato ♩ = 112 Un poco più mosso ♩ = 120 Meno mosso ♩ = 92 Più mosso ♩ = 120	♩ = 107  ♩ = 110  ♩ = 80  ♩ = 92	♩ = 102  ♩ = 120  ♩ = 106  ♩ = 124	
Váltakozó tercek (5/129)	Allegro molto ♩ = 160 quasi a tempo ♩ = 146-150	♩ = 209  ♩ = 177	♩ = 176  ♩ = 158	
Falusi tréfa No. 130	Moderato ♩ = 84	♩ = 81	♩ = 92	
Kvartok (5/131)	Allegro non troppo ♩ = cca. 124	♩ = 129	♩ = 121	
Szinkópák (5/133)	Allegro ♩ = 152	♩ = 212	♩ = 166	
Hangsorok egészhangokból (5/136)	Andante ♩ = 108  Più mosso ♩ = 138	♩ = 91  ♩ = 137	♩ = 84  ♩ = 130	
Duda Muzsika (5/138)	Allegretto ♩ = 132 Più mosso ♩ = ca 144 Tempo I	♩ = 125  ♩ = 135 ♩ = 112	♩ = 118  ♩ = 130 ♩ = 125	♩ = 125  ♩ = 133 ♩ = 100 (csak 12 ütem)
Paprikajancsi (5/ 139)	Con moto, scherzando ♩ = cca. 120	♩ = 121	♩ = 138	
Szabad változatok (6/140)	Allegro molto ♩ = 160 Molto più calmo, lugubre ♩ = 192 Tempo I	♩ = 158  ♩ = 213 ♩ = 153	♩ = 177  ♩ = 240 ♩ = 177	

A mű címe	Tempójelzés és metronómszám	Bartókné Pásztory Ditta: Bartók: Mikrokosmos I-VI. füzet (Qualiton, 1962)	Id. Bartók zongorázik (1920–1936) Hungaroton, 1991 HCD 12326–28 Columbia hanglemezfelvétel (1937–1940) <sup>2</sup>	Bartók-felvételek magányújteményekből (1910–1944) HCD 12334 Babitsné/Makai anyag, 1939. jan. 13.
Tükröződés (6/141)	Allegro ♩ = 136-144 Più mosso ♩ = 156 Tempo I Vivacissimo ♩ = 164 Meno mosso ♩ = 150 Vivacissimo ♩ = 164 Tempo I Più mosso ♩ = 158	♩ = 164 ♩ = 156 ♩ = 135 ♩ = 150 ♩ = 156 ♩ = 170 ♩ = 145 ♩ = 159	♩ = 133 ♩ = 141 ♩ = 113 ♩ = 148 ♩ = 130 ♩ = 161 ♩ = 125 ♩ = 148	
Mese a kis légyről (6/142)	Allegro ♩ = 146 Agitato ♩ = 160	♩ = 146 ♩ = 161	♩ = 156 ♩ = 184	
Tört hangzatok váltakozva (6/143)	Andante ♩ = cca. 86	♩ = 96	♩ = 85	
Kis másod- és nagy hetedhangközök (6/144)	Molto adagio, mesto ♩ = 56 ♩ = 66 (18. ütemnél) Più andante ♩ = 72	♩ = 53 ♩ = 66 ♩ = 75	♩ = 54 ♩ = 69 ♩ = 76	
Ostinato (6/146)	Vivacissimo ♩ = 176-168 Meno vivo ♩ = 144 Tempo I (♩ = 168) Più mosso ♩ = 184 Tempo I (♩ = 168-156)	♩ = 163 ♩ = 139 ♩ = 147 ♩ = 154 ♩ = 155	♩ = 165 ♩ = 147 ♩ = 158 ♩ = 163 ♩ = 153	
Induló (6/147)	Allegro ♩ = 132	♩ = 130	♩ = 121	
Hat tánc bolgár ritmusban (1.) (6/148)	♩ = 39 Meno vivo ♩ = 250	♩ = 40 ♩ = 270	♩ = 36 ♩ = 262	♩ = 36 ♩ = 203 (a darab első és az utolsó tíz üteme hiányzik)
Hat tánc bolgár ritmusban (2.) (6/149)	♩ = 60	♩ = 71	♩ = 56	

A mű címe	Tempójelzés és metronómszám	Bartókné Pásztory Ditta: Bartók: Mikrokosmos I-VI. füzet ( <i>Qualiton</i> , 1962)	Id. Bartók zongorázik (1920–1936) Hungaroton, 1991 HCD 12326–28 Columbia hangfelvétel (1937–1940) <sup>2</sup>	Bartók-felvételek magányújteményekből (1910–1944) HCD 12334 Babitsné/Makai anyag, 1939. jan. 13.
Hat tánc bolgár ritmusban (3.) (6/150)	 = 80	 = 85	 = 77	
Hat tánc bolgár ritmusban (4.) (6/151)	 = 50	 = 54	 = 44	
Hat tánc bolgár ritmusba (5.) (6/152)	 = 40	 = 41	 = 45	
Hat tánc bolgár ritmusban (6.) (6/153)	 = 56	 = 53	 = 54	

## ABSTRACT

---

VIRÁG BÜKY

BARTÓK'S HEIRESS

---

*Ditta Pásztory the "Bartók Interpreter"*

In her book about Bartók's American years (*The Naked Face of Genius*, Boston 1958), Agatha Fasset recalls Bartók's words about Ditta's pianistic qualities. "Your performance always comes to the nearest of all to my intention. The simplest, the most articulate, the purest. And still I am not saying that you are absolutely the best pianist. Just that you perform my works in the truest style. And always remember, you are the one who will have to preserve this style, keep it alive, keep it going." Ditta's discography (containing recordings from the 1960s) and some radio and television broadcastings testify more than anything else that she took her assignment seriously. However, we have only a few documents which help us to understand how Ditta came to her heritage (e.g. documents from her years of study): some allusions in interviews, the recollection of her school-fellows and a pile of her notebooks which, thanks to Krisztina Voit, the former owner of Ditta's estate, was deposited at the Bartók Archives in 2006. In the first part of the paper I attempt to give a rough description of Ditta's formative years, her long apprenticeship under Bartók's guidance. In the second part, analysing a few recordings (including selected pieces from *Mikrokosmos* and passages from Piano Concerto no. 3) I will attempt to find out what she succeeded in preserving from Bartók's style.

---

Virág Büky graduated in musicology from the Ferenc Liszt Academy of Music in Budapest in 2002 with the thesis *A vokális moresca. Egy népszerű műfaj a 16. század végi Itáliában*. [*The moresca vocale: A popular genre in late 16th century Italy*]. In 2001–2004 she was a postgraduate at the Budapest Academy. At present she is a research assistant, working on her PhD dissertation on Bartók and the exoticism of the turn of the 20th century. Since 2000 she has been working at the Bartók Archives of the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences.

## DOCUMENTA

Jeney Zoltán–Szitha Tünde

AZ ÚJ ZENEI STÚDIÓ

HANGVERSENY-REPERTOÁRJA 1970–1990 KÖZÖTT

Bár az Új Zenei Stúdió a hivatalos zenei élet peremvidékén működött, a magyar és külföldi kortárs zene talán legaktívabb itthoni képviselője volt az 1970-es és 80-as évek koncertéletében. A Stúdióban működő zeneszerzők és a körükük csoportosuló zenészek olyan repertoárt alakítottak ki, melyben saját műveik mellett a korabeli kortárs zene legprogresszívebb stílusirányzataival és alkotásaival ismertették meg a magyar közönséget. Hangversenyeik legnagyobb részét Budapesten adták, de – ha alkalmat kaptak rá – vidéken is felléptek. Néhány külföldi útra is sor került, bár ez utóbbiakra kevesebb lehetőség adódott, mert az együttes által játszott zene inkább a megtűrt, mint a támogatott körbe tartozott. Az együttes nemzetközi jelenléte nem volt a korabeli magyar kultúrpolitika érdeke, ezért az erősen centralizált külföldi művészkepviseleti rendszerben (Interconcert) könnyű volt adminisztratív eszközökkel korlátozni az együttes utazásait.

Az Új Zenei Stúdió tagjai nem vezettek szisztematikus jegyzéket hangversenyeikről. A fennmaradt műsorok, plakátok, szórólapok sem mutatnak pontos képet a repertoárról, mert a nehéz működési feltételek miatt gyakran került sor műsorvagy szereplőváltoztatásra. Ezért Jeney Zoltán 1990-ben (a Stúdió aktív működésének utolsó évében) az általa megőrzött dokumentumokból és saját feljegyzéseiből összegezte a hangverseny-repertoárt abban a tudatban, hogy az együttes többi tagjánál lévő információk hozzátételével ez a lista többé-kevésbé teljessé tehető.

Az itt közölt táblázat Jeney Zoltán jegyzékén alapul, melybe beillesztettük mindazokat az információkat, melyek Vidovszky László saját műveinek jegyzékében szerepelnek, és amelyeket a Stúdió tagjai és a körükben fellépő hangszeres művészek emlékezete megőrzött. Köszönettel tartozunk Wilhelm Andrásnak, aki a nála lévő dokumentumok és feljegyzések alapján számos adatot pótolta és javított.

Jeney jegyzékében eredetileg a tervezett, de el nem hangzott előadások is szerepeltek. Ez a lista önmagában is sokat elárulna a Stúdió munkájának körülményeiről, s arról a nehéz szervezési munkáról, melyet a zeneszerzők és előadók az 1970 és 1990 közötti két évtizedben a művek megszólaltatásának érdekében végeztek, de itt terjedelmi okból eltekintettünk a közlésétől. A táblázatok majdnem 1100 eseményt tartalmaznak, de csak azokat az előadásokat szerepeltetjük bennük, melyek – jelenlegi tudásunk szerint – ténylegesen el is hangzottak. A Stúdió

megalakulását tagjai az 1970. december 11-én megtartott hangversenyhez kötik, az aktív működés lezárulásának pedig az 1990. december 31-i hajnalig tartó szilveszteri-újévi hangversenyt tekintik, jóllehet az együttes olykor az utána következő évtizedekben is koncertezett ezen a néven. Az Új Zenei Stúdió hivatalosan soha nem szűnt meg, hiszen tagjai között a későbbiekben is fennmaradt az alkotói közösség, ez a jegyzék azonban csak az aktív időszak repertoárját tartalmazza.

A hangversenyek helyszíneit is feltüntettük: néhány közülük azonban ma már azonosíthatatlan (Víziterv), egy részük már nem létezik (a Pesti Vigadó egykori Vörösmarty téri irodaépülete), máshová került (Egyetemi Színpad), vagy a fenntartó intézmény átalakulása miatt megváltozott a neve. Ez történt az Új Zenei Stúdiót és hangversenyeit befogadó KISZ Központi Művészegyüttesrel és Rottenbiller utcai székházával, mely 1988-tól Talentum Művészegyüttes (Talentum Nemzeti Kisebbségi Alapfokú Művészetoktatási Intézmény, Táncművészeti és Zeneművészeti Szakképző Iskola), jelenleg Rajkó Művészegyüttes néven működik.

Azoknak a műveknek az adatait (cím vagy előadó), amelyek a fennmaradt dokumentumok alapján ma már visszakereshetetlenek, és a Stúdió tagjai sem emlékeznek rájuk, de ténylegesen megszólaltak és a szerzőjüket azonosítani tudtuk, kérdőjellel jelöltük. A rendezőt (és sorozatcímeiket) minden olyan mű esetében feltüntettük, melyről biztos adat maradt fenn. A KISZ Központi Művészegyüttes Székházában rendezett eseményeket a Művészegyüttes szervezte és rendezte (ami lényegében az Új Zenei Stúdió állandó tagjait jelentette), ezért az ott elhangzó műveknél nem jelöltük a rendezőt.

A műveket a szerzők alfabetikus sorrendjében, az eredeti címeiken közöljük. Azoknál a daraboknál, melyek címét a szerző a későbbi átdolgozások során megváltoztatta, az új címet a megjegyzések-oszlopban jeleztük. A lista csak az Új Zenei Stúdió hangversenyeiként meghirdetett és játszott darabokat tartalmazza, azok az előadások, melyek a stúdió zeneszerzőitől más alkalmakkor hangoztak fel, itt nem szerepelnek.

Az improvizációkat és a közös kompozíciókat, valamint az ismeretterjesztő előadásokat (melyek a 70-es években a Stúdió munkájának fontos részét képezték) külön táblázatokban soroljuk fel.

## RÖVIDÍTÉSEK

### Általános

- \*       Ősbemutató
- \*\*      Magyarországi bemutató
- ZF      Zeneművészeti Főiskola
- MMK    Megyei Művelődési Központ
- ZAK     Zeneakadémia

**Budapesti helyszínek**

I. ker MH	I. kerületi Tanács Művelődési Háza (I. ker., Bem rkp. 6.) ma: Budavári Művelődési Ház
BBZSz	Bartók Béla Zeneművészeti Szakközépiskola (VI. ker., Nagymező u. 1.)
Bercsényi Klub	A Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem Építész-mérnöki Karának Kollégiuma (XI. ker., Bercsényi u. 28–30.)
ESz	Egyetemi Színpad (Az Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karának Pesti Barnabás utcai épülete 1991-ig).
Fészek	Fészek Művészklub (VII. ker., Kertész u. 36.)
JK	Józsefvárosi Kiállítóterem (VIII. ker., József körút 70.)
LFZF	Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola
MR	Magyar Rádió (VIII. ker., Bródy S. u. 5–7.)
MR 6St	Magyar Rádió (VIII. ker., Bródy S. u. 5–7.) 6-os stúdió
PV	A Pesti Vígadó egykori Vörösmarty téri irodaépületének az 1. emeletén lévő előadóterem, mely hangversenyek, szakmai találkozók és konferenciák helyszínéül is szolgált.
SOTE	Semmelweis Orvostudományi Egyetem (VIII. ker., Üllői út 26.)
SzSz	Szkéné Színház (XI. ker., Műegyetem rkp. 3., K épület)
Talentum	Talentum Művészegyüttes hangversenyterme (VII. ker., Rottenbiller u. 16–22.)
UZS	A KISZ Központi Művészegyüttes Székháza (VII. ker., Rottenbiller u. 16–22.)
VGyH	Várkonyi György Úttörő- és Ifjúsági Ház (III. ker., San Marco u. 81.)
ZAK Kt	Zeneakadémia, kisterem, ma: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem (VI. ker., Liszt Ferenc tér 6.)
ZAK Nt	Zeneakadémia, nagyterem, ma: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem (VI. ker., Liszt Ferenc tér 6.)

**Rendezők**

UZS	A KISZ Központi Művészegyüttes saját rendezvénye
OF	Országos Filharmónia
MZSz	Magyar Zeneművészek Szövetsége

**Sorozatok**

KorZen	Korunk Zenéje
ModLát	Modern Látóhatár
ModLát I	Lengyel hangszeres zene
ModLát II	Magyar elektronikus zene
ModLát III	Szovjet hangszeres és elektronikus zene
ModLát IV	A 20-as évek magyar avantgarde-ja
ModLát V	téma nélkül
ModLát VI	téma nélkül

**Előadók**

Az Új Zenei Stúdió tagjai:	
DB	Dukay Barnabás
CsGY	Csapó Gyula
ifj. KGy	ifj. Kurtág György
JZ	Jeney Zoltán
EP	Eötvös Péter
KZ	Kocsis Zoltán
KrA	Krizbai András
SA	Simon Albert
SL	Sáry László
SZs	Serei Zsolt
VL	Vidovszky László
WA	Wilheim András

**Szólisták**

BerE	Bereczky Erika
CsalogG	Csalog Gábor
CsengeryA	Csengery Adrienne
HadL	Hadady László
DobszayL	Dobszay László
DuL	Dubrovay László
DJ	Dobra János
GyZ	Gyöngyössi Zoltán
KeményG	Kemény Gábor
KörmendiKl	Körmendi Klára
MI	Matuz István
PikK	Pik Katalin
PappS	Papp Sándor
RZ	Rácz Zoltán
SchmidtN	Schmidt Nóra
TarkóM	Tarkó Magda
Vácziz	Vácziz Zoltán

**Együttesek**

Amadinda	Amadinda Ütőegyüttes
GesualdoQ	Gesualdo quintett: Tarkó Magda, Somorjai Paula, Wittkovszky Erika, Keönch Boldizsár, Tardy László
KISZ Kzkr	A KISZ Központi Művészegyüttes Kamarazenekara
KISZ KSt	A KISZ Központi Művészegyüttes Kamarazenei Stúdiója
LIM Egy	A Laboratorio de Interpretación Musical Együttese (Spanyolország), művészeti vezető: Jesus Villa-Rojo
SchH	Schola Hungarica, művészeti vezetők: Dobszay László és Szendrei Janka
Tomkins Egy	Tomkins Énekegyüttes, művészeti vezető: Dobra János
UZS Egy	Az Új Zenei Stúdió Együttese



Zeneszerző	Cím	Előadók	Dátum	Helyszín	Rendező, megjegyzés
1. Aitken, Robert	<i>Iceicle</i>	GyZ	1984. 05. 12.	Uzs	Uzs
2. Bach, J. S.	<i>Komm. suisse Tod</i>	MI, KZ	1976. 05. 09.	Uzs	Uzs
3. Balassa Sándor	<i>Hárifástró</i>	Magyar Hárifástró	1973. 05. 06.	Uzs	OF
4. Barlow, Clarence	<i>Jamárban a Nitusnál*</i>	A KISZ KSt. vez. SZs	1988. 04. 10.	ZAK Kt	OF
5. Barlow, Clarence	<i>Text Musik – zongorára VI. változat ** (Toop/IV. 73)</i>	Thomas Silvestri	1983. 05. 22.	Uzs	Bártó, Klárenc néven
6. Barlow, Clarence	<i>Text Musik I – Barlow kidolgozása**</i>	WA	1976. 03. 05.	PV	OF – Modl.át III, Barloh Klarenc néven
7. Barlow, Clarence	<i>Text Musik 2 – JZ kidolgozása**</i>	JZ	1976. 03. 05.	PV	OF – Modl.át III, Barloh Klarenc néven
8. Barlow, Clarence	<i>Text Musik 3 – WA kidolgozása**</i>	JZ, WA	1976. 03. 05.	PV	OF – Modl.át III, Barloh Klarenc néven
9. Bartók Béla	<i>Divertimento</i>	KISZ Kzt. SA	1976. 04. 17.	Uzs	OF
10. Bartók Béla	<i>Divertimento II.</i>	KISZ Kzt. SA	1975. 12. 20.	Uzs	OF
11. Bartók Béla	<i>Divertimento III.</i>	KISZ Kzt. SA	1976. 01. 17.	Uzs	OF
12. Bartók Béla	<i>Hegedűverseny I.</i>	KISZ Kzt. SA	1976. 02. 20.	Uzs	OF
13. Bartók Béla	<i>Hegedűverseny II.</i>	KISZ Kzt. SA	1976. 03. 20.	Uzs	OF
14. Bartók Béla	<i>S-abadban</i>	Cristian Petrescu	1986. 06. 01.	Uzs	Uzs
15. Berg, Alban	<i>Lirai szvit (részletek)</i>	KISZ Kzt. vez. SA	1972. 02. 06.	Uzs	OF
16. Berg, Alban	<i>Lirai szvit (részletek)</i>	KISZ Kzt. vez. SA	1972. 11. 12.	Uzs	OF
17. Berio, Luciano	<i>Sequenza No. 4.</i>	Thomas Silvestri	1983. 05. 21.	Uzs	OF
18. Berio, Luciano	<i>Sequenza No. I.</i>	Elek Tihamér	1979. 01. 16.	ZAK Kt	OF
19. Berio, Luciano	<i>Sequenza No. I.</i>	GyZ	1984. 05. 14.		OF
20. Berio, Luciano	<i>Sequenza No. 5</i>	Giancarlo Schiaffini	1980. 01. 05.	ZAK Kt	OF
21. Bernaola, Carmelo A.	<i>argta ez-ta tkusten**</i>	LJM Egy	1979. 02. 25.	SOTE	OF
22. Birtotti, Leon	<i>Simetrias**</i>	Uzs Egy	1977. 01. 07.	ZAK Kt	OF – Modl.át III
23. Bogár István	<i>3 tétel részfvőgyűjtésre</i>	Magyar Rézfűvönéyes	1973. 03. 11.	Uzs	OF
24. Boucourechliev, André	<i>Ulysse**</i>	Pierre-Yves Artaud	1984. 10. 14.	Uzs	
25. Boulez, Pierre	<i>Domaines**</i>	Kiss Gy. László, Uzs Egy, vez. SZs	1981. 03. 08.	Uzs	Uzs
26. Boulez, Pierre	<i>Domaines</i>	Kiss Gy. László, Uzs Egy, vez. SZs	1981. 03. 14.	VGyH	OF
27. Boulez, Pierre	<i>III. szonáta** (Constellation - Mitroir)</i>	Szekely István	1981. 04. 11.	VGyH	OF

	Zeneszerző	Cím	Előadók	Dátum	Helyszín	Rendező, megjegyzés
28.	Boulez, Pierre	<i>Messagesquisses**</i>	Perényi Miklós, Kertész György, Janzsó Ildikó, Agócs Márta, Vályi Csilla, Pleszkán Mariann, Déri György, vez. SzS	1985. 04. 28.	VGyH	OF
29.	Boulez, Pierre	<i>Sonatina</i>	Cristian Petrescu, MI	1986. 06. 01.	UZS	
30.	Bozay Attila	<i>Improvizációk</i>	Bozay Attila	1973. 05. 06.	UZS	OF
31.	Bozay Attila	?	?	1975. 11. 23.	UZS	Bozay Attila szerzői eszje
32.	Bozay Attila	<i>Malom</i>	UZS Egy, vez. EP	1977. 02. 18.	ZAK Kt	
33.	Bozay Attila	?	Wirtz Klára	1988. 05. 30.	MR 6St	
34.	Brown, Earl	<i>Corroboree**</i>	JZ, SL, VL, WA	1977. 01. 07.	ZAK Kt	OF – ModL.át III
35.	Brown, Earl	<i>Folio**</i>	JZ, SL, VL, WA	1977. 01. 07.	ZAK Kt	OF – ModL.át III
36.	Brown, Earl	<i>Four Systems**</i>	JZ, SL, VL, WA	1977. 01. 07.	ZAK Kt	OF – ModL.át III
37.	Bussotti, Sylvano – Cardini, Giancarlo	<i>Novelletta**</i>	Giancarlo Cardini	1981. 03. 30.	UZS	
38.	Cage, John	?	KZ	1980. 11. 05.	ZAK Kt	
39.	Cage, John	?	KZ	1980. 11. 05.	ZAK Kt	
40.	Cage, John	<i>A Book of Music**</i>	VL, WA	1986. 04. 13.	VGyH	OF
41.	Cage, John	<i>Branches**</i>	JZ, SL, VL, WA	1981. 03. 22.	VGyH	OF
42.	Cage, John	<i>Cartridge Music**</i>	JZ, WA	1975. 11. 23.	UZS	
43.	Cage, John	<i>Cartridge Music</i>	JZ, WA	1975. 12. 01.	Műszaki Egyetem, R-klub	
44.	Cage, John	<i>Cartridge Music</i>	JZ, SL, VL, WA	1975. 12. 05.	Pv	OF – ModL.át I
45.	Cage, John	<i>Cartridge Music</i>	JZ, SL, VL, WA	1979. 10. 28.	SOTE	OF
46.	Cage, John	<i>Cheap Imitation**</i>	Kurtág György	1987. 04. 05.	ZAK Kt	OF
47.	Cage, John	<i>Child of tree**</i>	JZ, SL, VL, WA	1981. 03. 22.	VGyH	OF
48.	Cage, John	<i>Concert for Piano and Orchestra**</i>	UZS Egy	1980. 03. 09.	MR	
49.	Cage, John	<i>Excetera**</i>	UZS Egy	1984. 05. 10.	MR	
50.	Cage, John	<i>Etudes boreales</i>	WA	1985. 05. 17.	VGyH	OF
51.	Cage, John	<i>Fontana Mix**</i>	hangszalag	1976. 11. 19.	ZAK Kt	OF – ModL.át I
52.	Cage, John	<i>Fontana Mix</i>	UZS Egy	1980. 03. 09.	MR	MR
53.	Cage, John	<i>For M. C. and D. T. **</i>	KZ	1982. 04. 22.	SzSz	
54.	Cage, John	<i>For M. C. and D. T.</i>	KZ	1982. 05. 13.	MR	KZ és az UZS hangv.
55.	Cage, John	<i>For Paul Taylor and Anita Dencks**</i>	WA	1985. 05. 17.	VGyH	OF
56.	Cage, John	<i>In a Landscape**</i>	WA	1985. 05. 17.	VGyH	OF
57.	Cage, John	<i>Imaginary Landscape No. 4**</i>	UZS Egy	1981. 03. 22.	VGyH	OF

Zeneszerző	Cím	Előadók	Dátum	Helyszín	Rendező, megjegyzés
58. Cage, John	<i>Music for Amplified Toy Pianos**</i>	KZ, WA	1982. 05. 13.	MR	KZ és az UZS hangv.
59. Cage, John	<i>Music for Marcel Duchamp</i>	WA	1978. 11. 23.	I. ker MH	Új zene III.
60. Cage, John	<i>Music for Piano No 3</i>	WA	1985. 05. 17.	VGyH	OF
61. Cage, John	<i>Music for Piano No 20</i>	WA	1985. 05. 17.	VGyH	OF
62. Cage, John	<i>Music of Changes III**</i>	Thomas Silvestri	1983. 05. 21.	UZS	
63. Cage, John	<i>Music Walk**</i>	UZS Egy	1982. 04. 22.	SzSz	
64. Cage, John	<i>Music Walk</i>	KZ	1982. 05. 13.	MR	KZ és az UZS hangv.
65. Cage, John	<i>Piano Piece No 1</i>	WA	1985. 05. 17.	VGyH	OF
66. Cage, John	<i>Prelude for Meditation**</i>	KZ	1982. 04. 22.	SzSz	
67. Cage, John	<i>Prelude for Meditation</i>	KZ	1982. 05. 13.	MR	KZ és az UZS hangv.
68. Cage, John	<i>Radio Music**</i>	UZS Egy	1982. 04. 22.	SzSz	
69. Cage, John	<i>Radio Music</i>	UZS Egy	1982. 05. 13.	MR	KZ és az UZS hangv.
70. Cage, John	<i>Radio Music</i>	UZS Egy	1991. 01. 01.	Talentum	
71. Cage, John	<i>Root of an Unfocus**</i>	KZ	1982. 04. 22.	SzSz	
72. Cage, John	<i>Root of an Unfocus</i>	KZ	1982. 05. 13.	MR	MR – KZ és az UZS hangv.
73. Cage, John	<i>Rozart Mix**</i>	UZS Egy	1980. 03. 09.	MR	MR
74. Cage, John	<i>Six melodies**</i>	Jelinek Rita, Rohmann Imre	1985. 04. 14.	UZS	KISZ KZSt
75. Cage, John	<i>Sonatas &amp; Inter-Index**</i>	Fenyő Guszláv	1975. 04. 20.	UZS	
76. Cage, John	<i>Speech 1955**</i>	UZS Egy	1982. 04. 22.	SzSz	
77. Cage, John	<i>Spontaneous Earth**</i>	KZ	1982. 04. 22.	SzSz	
78. Cage, John	<i>Works of Calder**</i>	WA	1986. 12. 20.	UZS	
79. Cage, John	<i>Tossed as it is Untroubled**</i>	KZ	1982. 05. 13.	MR	KZ és az UZS hangv.
80. Cage, John	<i>Two*</i>	GyZ, WA	1990. 12. 31.	Talentum	
81. Cage, John	<i>Variations II**</i>	DB, JZ, VL, WA	1981. 04. 12.	VGyH	OF
82. Cage, John	<i>Waiting**</i>	KZ	1982. 04. 22.	SzSz	
83. Cage, John	<i>Waiting</i>	KZ	1982. 05. 13.	MR	KZ és az UZS hangv.
84. Cage, John	<i>Water Music</i>	KZ	1977. 03. 04.	ZAK Kt	OF
85. Cage, John	<i>Water Music</i>	KZ	1979. 01. 16.	ZAK Kt	OF
86. Cage, John	<i>Winter Music**</i>	JZ, SL, VL, WA	1979. 01. 07.	SOTE	OF
87. Cage, John	<i>Winter Music</i>	UZS Egy	1982. 05. 13.	MR	KZ és az UZS hangv.
88. Cage, John	<i>Winter Music</i>	DB, JZ, SL, VL, WA	1982. 10. 23.	ZAK Ni	OF – KorZen
89. Cardew, Cornelius	<i>Thälmann variációk**</i>	Nagy Péter	1977. 10. 23.	VGyH	OF
90. Cardew, Cornelius	<i>The Great Learning – paragraf</i> 7**	SchHungarica, UZS Egy	1976. 12. 10.	ZAK Kt	OF – Mod.lát II

	Zeneszerző	Cím	Előadók	Dátum	Helyszín	Rendező, megjegyzés
91.	Carzew, Cornelius	<i>The Great Learning**</i>	SchH, UZS Egy	1977. 04. 17.	Esztergom Labor Műszeripari Művek	Collegium Musicum Strigontense
92.	Carl, Robert	<i>Waterlight**</i>	RZ, VácziZ, JZ	12. 20. 1986.	UZS	
93.	Cioci, Franco	<i>Due atmosfere (... in forma di luce)**</i>	Giancarlo Cardini	1981. 03. 30.	UZS	
94.	Clementi, Aldo	<i>Gianni/Carlo CarDini (Madrigale a 7 voci)**</i>	Giancarlo Cardini	1981. 03. 30.	UZS	
95.	Constantinescu, Dan	<i>Változatok klarinétra és vonósokra**</i>	Musica Nova Együttes	1980. 02. 16.	ZAK Kt	OF
96.	Curran, Alvin	<i>A Way A Lone Riverrun</i>	Tomkins Egy, vez. DJ	1985. 05. 17.	VGyH	OF
97.	Csapó Gyula	<i>Air</i>	?	1983. 08. 14.	UZS	
98.	Csapó Gyula	<i>Az utolsó tekeres</i>	Fejérvári János	1980. 02. 24.	ZAK Kt	
99.	Csapó Gyula	<i>Extrait</i>	?	1983. 08. 14.	UZS	
100.	Csapó Gyula	<i>Jancsitrátrátrána</i>	UZS Egy, vez. SZs	1982. 01. 31.	VGyH	OF
101.	Csapó Gyula	<i>Hymne de Phèdre au soleil</i>	CsGy	1983. 08. 14.	UZS	
102.	Csapó Gyula	<i>Kézfogás lövés után</i>	UZS Egy	1977. 02. 23.	I. ker MH	
103.	Csapó Gyula	<i>Kézfogás lövés után</i>	UZS Egy	1979. 01. 16.	ZAK Kt	OF
104.	Csapó Gyula	<i>Kézfogás lövés után</i>	UZS Egy	1979. 12. 12.	Pécs, Ifjúsági Ház	
105.	Csapó Gyula	<i>Kézfogás lövés után</i>	UZS Egy	1980. 10. 03.	ZAK Kt	OF – KorZen
106.	Csapó Gyula	<i>Kézfogás lövés után</i>	SL, Nyujtó Rita, Sipos Gábor, Földes Judit, Eckhardt Gábor, vez. Gémesi Géza	1987. 03. 01.	UZS	
107.	Csapó Gyula	<i>Kilátás a Horn fokról</i>	Kubina Barnabás	1979. 01. 28.	Eger, MMK	
108.	Csapó Gyula	<i>Kilátás a Horn fokról</i>	Kubina Barnabás	1980. 09. 28.	UZS	
109.	Csapó Gyula	<i>Kilátás a Horn fokról</i>	Kubina Barnabás	1980. 10. 03.	ZAK Kt	OF – KorZen
110.	Csapó Gyula	<i>Kilátás a Horn fokról</i>	Varga Zoltán	1983. 08. 14.	UZS	
111.	Csapó Gyula	<i>Krapp's Last Tape</i>	UZS Egy	1981. 05. 04.	Róma, Teatro delle Arti	
112.	Csapó Gyula	<i>Krapp's Last Tape</i>	UZS Egy	1981. 05. 09.	Milánó, Teatro Gerolamo	
113.	Csapó Gyula	<i>Labirintus</i>	Rönkös Veronika	1991. 01. 01.	Talentum	
114.	Csapó Gyula	<i>Madárka, madárka</i>	CsGy, SZs, WA	1979. 01. 28.	Eger, MMK	
115.	Csapó Gyula	<i>Madárka, madárka</i>	CsGy, SZs, WA	1981. 07. 01.	London, Riverside Studio	
116.	Csapó Gyula	<i>Madárka, madárka</i>	CsGy, SZs, WA	1983. 02. 14.	Pápa	
117.	Csapó Gyula	<i>Maldíves*</i>	?	1979. 10. 28.	SOTE	OF
118.	Csapó Gyula	<i>Nat' Conyxpán**</i>	UZS Egy	1981. 04. 11.	VGyH	OF

Zeneszerző	Cím	Előadók	Dátum	Helyszín	Rendező, megjegyzés
119. Csapó Gyula	<i>No, hallt meg, Eduárd...</i>	UZS Egy	1979. 12. 12.	Pécs, Ifjúsági Ház	
120. Csapó Gyula	<i>No, hallt meg, Eduárd...</i>	UZS Egy	1980. 12. 14.	UZS	
121. Csapó Gyula	<i>No, hallt meg, Eduárd... (1983-as verzió)</i>	? CsGy, Lukácsházi István, MI	1983. 08. 14.	UZS	
122. Csapó Gyula	<i>No, hallt meg, Eduárd... (1983-as verzió)</i>	? CsGy, Lukácsházi István, MI	1983. 10. 03.	ZAK Nt	OF – KorZen
123. Csapó Gyula	<i>Sarah Bande (Magnétique) pour L.</i>	CsGy	1983. 08. 14.	UZS	
124. Csapó Gyula	<i>Sarah Bande (Magnétique) pour L.</i>	CsalogG	1990. 12. 31.	Talentum	
125. Csapó Gyula	<i>Tao-ének</i>	?	1979. 11. 04.	SOTE	OF
126. Curran, Alvin	<i>A Way A Lone**</i>	Tomkins Egy. vez. DJ	1985. 03. 17.	VGyH	
127. Curran, Alvin	<i>Riverrun**</i>	Tomkins Egy. vez. DJ	1985. 03. 17.	VGyH	
128. Dallapiccola, Luigi	<i>Ciaconna, Intermezzo e Adagio</i>	Kertész György	1987. 03. 01.	UZS	
129. de Castro, Carlos Cruz	<i>escorpión**</i>	LIM Egy	1979. 02. 25.	SOTE	OF
130. Debussy, Claude	<i>Syrinx</i>	MI	1976. 02. 09.	UZS	
131. Denison, Edison	<i>Szóló fuvolára</i>	MI	1976. 05. 09.	UZS	
132. Denison, Edison	<i>Kánon Igor Stravinsky emlékére**</i>	?	1975. 03. 07.	PV	OF – ModLát III
133. Denison, Edison	<i>Signes en blanche**</i>	Fellegi Adám	1975. 03. 07.	PV	mint előbb
134. Denison, Edison	<i>Szóló fuvolára</i>	MI	1976. 05. 07.	PV	OF – ModLát V
135. Donatoni, Franco	<i>Black and White**</i>	JZ, SL, VL, WA	1977. 10. 30.	VGyH	
136. Dubrovay László	<i>A2</i>	DuLászló, Kiss Zsuzsanna, Kósa Gábor, Vas Katalin	1976. 04. 17.	UZS	OF
137. Dubrovay László	<i>Bemutató</i>		1976. 04. 17.	UZS	OF
138. Dubrovay László	<i>Duo</i>	Pierre-Yves Artaud, MI	1984. 10. 14.	UZS	
139. Dubrovay László	<i>E-trió</i>	DuL, Kósa Gábor, Tóth Éva	1975. 02. 16.	UZS	OF
140. Dubrovay László	<i>... for two cimbaloms</i>	?	1977. 02. 04.	ZAK Kt	OF
141. Dubrovay László	<i>Interferences</i>	DuL	1977. 02. 04.	ZAK Kt	OF
142. Dubrovay László	<i>Kyrie**</i>	hangszalag	1975. 02. 28.	PV	OF – ModLát II
143. Dubrovay László	<i>Matuziáda Nr. 4**</i>	MI	1977. 10. 16.	VGyH	OF
144. Dubrovay László	<i>Oscillations No 3</i>	DuL, Kiss Zsuzsa	1977. 04. 17.	Esztergom Labor Műszeripari Művek	Collegium Musicum Strigoniense
145. Dubrovay László	<i>Sequene</i>	DuL	1976. 04. 25.	UZS	DuL szerzői eszje
146. Dubrovay László	<i>Souns and Waves</i>	DuL	1976. 04. 25.	UZS	DuL szerzői eszje
147. Dubrovay László	<i>Végtelen mozgás</i>	DuL	1976. 04. 25.	UZS	DuL szerzői eszje
148. Dubrovay László	<i>Végtelen nyugalom</i>	DuL	1976. 04. 25.	UZS	DuL szerzői eszje

	Zeneszerző	Cím	Előadók	Dátum	Helyszín	Rendező, megjegyzés
149.	Dubrovay László	<i>Végtelen tánc</i>	DUL	1976. 04. 25.	UZS	Dul. szerzői estje
150.	Duchamp, Marcel	<i>Erratum musical**</i>	JZ	1975. 11. 23.	UZS	
151.	Duchamp, Marcel	<i>Erratum musical**</i>	JZ, WA	1975. 11. 23.	UZS	
152.	Duchamp, Marcel	<i>Erratum musical**</i>	WA	1975. 11. 23.	UZS	
153.	Duchamp, Marcel	<i>Erratum musical</i>	JZ	1975. 12. 05.	PV	OF - Modl.át I
154.	Duchamp, Marcel	<i>Erratum musical</i>	JZ, WA	1975. 12. 05.	PV	OF - Modl.át I
155.	Duchamp, Marcel	<i>Erratum musical</i>	WA	1975. 12. 05.	PV	OF - Modl.át I
156.	Duchamp, Marcel	<i>Erratum musical</i>	JZ	1978. 11. 23.	I. ker MH	Új zene III.
157.	Dukay Barnabás	<i>12/12</i>	SL	1977. 03. 18.	ZAK Kt	OF - Mai cím: <i>A rejtőző Földhöz</i>
158.	Dukay Barnabás	+ á	MI	1975. 06. 22.	UZS	Mat cím: <i>A kö lobogó lángja</i>
159.	Dukay Barnabás	+ á	MI	1976. 02. 21.	UZS	OF - Id. mint előbb
160.	Dukay Barnabás	+ á	MI	1977. 03. 04.		Ld. mint előbb
161.	Dukay Barnabás	<i>A Holdhoz*</i>	UZS Egy, vez. SZs	1986. 05. 11.	VGyH	OF - Id. még: <i>O, jelenlegi cím: A változó Holdhoz</i>
162.	Dukay Barnabás	<i>A Holdhoz*</i>	KISZ KSt, vez. SZs	1988. 04. 10.	ZAK Kt	OF - Id. mint előbb
163.	Dukay Barnabás	<i>Aldozati zene a lenyugvó naphoz*</i>	UZS Egy, vez. SZs	1986. 05. 11.	VGyH	OF - Ld. még: <i>J</i>
164.	Dukay Barnabás	<i>A lenyugvó Naphoz</i>	KISZ KSt, vez. SZs	1986. 12. 20.	UZS	Id. még: <i>J. Aldozati zene a lenyugvó Naphoz</i>
165.	Dukay Barnabás	<i>A alkonyathoz</i>	UZS Egy, vez. SZs	1987. 05. 31.	ZAK Kt	OF - jelenlegi cím: <i>Föltzés a tűzekben</i>
166.	Dukay Barnabás	<i>Duette à la mémoire de Richard Coeur de Lion*</i>	DB, WA	1980. 02. 09.	ZAK Kt	OF - jelenlegi cím: <i>Láthatatlan tűz a téli éjszakában</i>
167.	Dukay Barnabás	<i>Duette à la mémoire de Richard Coeur de Lion</i>	Szeverényi Ilona, Vékony Ildikó	1980. 12. 14.	UZS	Id. mint előbb
168.	Dukay Barnabás	<i>Duette à la mémoire de Richard Coeur de Lion</i>	DB, WA	1983. 06. 09.	Innsbruck, Funkhaus	Id. mint előbb
169.	Dukay Barnabás	<i>Duette à la mémoire de Richard Coeur de Lion</i>	DB, WA	1985. 05. 05.	Lisszabon, Gulbenkian Foundation	Id. mint előbb
170.	Dukay Barnabás	<i>Duette à la mémoire de Richard Coeur de Lion</i>	DB, WA	1985. 08. 19.	Genf, Cour de l'hotel de ville	Magyar Nyár - Id. mint előbb
171.	Dukay Barnabás	<i>Duette à la mémoire de Richard Coeur de Lion</i>	DB, WA	1986. 05. 11.		Id. mint előbb

	Zeneszerző	Cím	Előadók	Dátum	Helyszín	Rendező, megjegyzés
172.	Dukay Barnabás	<i>Duette à la mémoire de Richard Coeur de Lion</i>	DB, WA	1986. 06. 13.	Abbazia di Fossanova	Musica - ld. mint előbb
173.	Dukay Barnabás	<i>Gr. C. *</i>	DB	1979. 02. 11.	SOTE	OF
174.	Dukay Barnabás	<i>Hangszeres motetta – Várkonyi Nándor emlékére (A változat és B változat)*</i>	UZS Egy, vez. SZs	1986. 05. 11.	VGyH	OF – jelenlegi cím: ... , mint sziklák között a szél
175.	Dukay Barnabás	<i>In memoriam Lucretii</i>	GyZ, Nagy Erzsébet, Somogyváry Csilla, Tokos Zoltán	1980. 02. 24.	ZAK Kt	jelenlegi cím: <i>Kiszáradt kút a nedves holdfényben</i>
176.	Dukay Barnabás	<i>In memoriam Lucretii</i>	GyZ, Nagy Erzsébet, Somogyváry Csilla, Tokos Zoltán	1984. 05. 12.	UZS	ld. mint előbb
177.	Dukay Barnabás	<i>J*</i>	UZS Egy	1975. 04. 27.	UZS	A későbbi változat címe: <i>Áldozati zene a lenyugvó naphoz</i>
178.	Dukay Barnabás	<i>J</i>	UZS Egy, vez. WA	1981. 05. 17.	VGyH	OF – ld. mint előbb
179.	Dukay Barnabás	<i>J</i>	UZS Egy	1981. 10. 28.	ZAK Ni	OF – KorZen – ld. mint előbb
180.	Dukay Barnabás	<i>Napraforgók*</i>	DB	1981. 04. 26.	UZS	
181.	Dukay Barnabás	<i>Napraforgók</i>	DB	1981. 05. 04.	Róma, Teatro delle Arti	
182.	Dukay Barnabás	<i>Napraforgók</i>	DB	1981. 05. 07.	Venecia, Sale Apollinee	
183.	Dukay Barnabás	<i>Napraforgók</i>	DB	1981. 05. 09.	Milánó, Teatro Gerolamo	
184.	Dukay Barnabás	<i>Napraforgók</i>	DB	1981. 07. 01.	London, Riverside Studio	
185.	Dukay Barnabás	<i>O [Quadruplus címen] *</i>	UZS brácsanégyes	1975. 12. 27.	ZAK Ni	jelenlegi cím: <i>A változó Holdhoz</i>
186.	Dukay Barnabás	<i>O</i>	UZS Egy	1976. 03. 06.	Pécs, Ifjúsági Ház	ld. mint előbb
187.	Dukay Barnabás	<i>par hasard*</i>	WA	1977. 02. 23.	I. ker MH	jelenlegi cím: <i>Régi út az őszi alkonyatban</i>
188.	Dukay Barnabás	<i>par hasard</i>	WA	1977. 10. 30.	VGyH	ld. mint előbb
189.	Dukay Barnabás	<i>par hasard</i>	WA	1982. 01. 17.	VGyH	ld. mint előbb
190.	Dukay Barnabás	<i>par hasard</i>	WA	1986. 05. 11.	VGyH	ld. mint előbb
191.	Dukay Barnabás	<i>Rameau liltomai*</i>	JZ	1978. 10. 08.	ZAK Ni	OF – KorZen – jelenlegi cím: <i>Porszem és vízsepp a liltom scirmán</i>

	Zeneszerző	Cím	Előadók	Dátum	Helyszín	Rendező, megjegyzés
192.	Dukay Barnabás	<i>Rameau tiltomai</i>	JZ	1979. 01. 28.	Eger, Megyei Műv. Közp.	Id. mint előbb
193.	Dukay Barnabás	<i>Rameau tiltomai</i>	JZ	1979. 12. 02.	UZS	Id. mint előbb
194.	Dukay Barnabás	<i>Rameau tiltomai</i>	JZ	1979. 12. 11.	Genova, Oratorio San Filippo	Id. mint előbb
195.	Dukay Barnabás	<i>Rameau tiltomai</i>	JZ	1979. 12. 12.	Inzago	Id. mint előbb
196.	Dukay Barnabás	<i>Rameau tiltomai</i>	JZ	1979. 12. 13.	Milánó, Sala Congressi	
197.	Dukay Barnabás	<i>Rameau tiltomai</i>	JZ	1981. 05. 15.	MR	Id. mint előbb
198.	Dukay Barnabás	<i>Rondino che scende al cuore</i>	DB	1978. 04. 06.	Miskolc, Rákóczi Ferenc Megyei Könyvtár	
199.	Dukay Barnabás	<i>Rondino che scende al cuore</i>	DB	1980. 09. 28.	UZS	UZS
200.	Dukay Barnabás	<i>Rondino che scende al cuore</i>	DB	1980. 10. 03.	ZAK Kt	OF – KorZen
201.	Dukay Barnabás	<i>Rondino che scende al cuore</i>	DB	1982. 10. 23.	ZAK Nt	OF – KorZen
202.	Dukay Barnabás	<i>Rondino che scende al cuore</i>	DB	1983. 11. 18.	Keszthely, Festetics kastély	Építész Mesteriskola VII. ciklus
203.	Dukay Barnabás	<i>Rondino che scende al cuore</i>	DB	1984. 10. 16.	Győr	
204.	Dukay Barnabás	<i>Rondino che scende al cuore</i>	DB	1986. 05. 11.	VGyH	OF
205.	Dukay Barnabás	<i>Rondino che scende al cuore</i>	DB	1990. 12. 31.	Talentum	
206.	Dukay Barnabás	<i>...ut sol*</i>	Lukin Zsuzsa, DB, WA	1986. 05. 11.	VGyH	OF
207.	Dukay Barnabás – Sátyr László	<i>Skálák és akkordok*</i>	Mi, Vass Katalin	1977. 03. 04.	ZAK Kt	OF
208.	Enescu, George	<i>Szonáta</i>	Cristian Petrescu	1986. 06. 01.	UZS	
209.	Eötvös Péter	<i>A szél szekvenciái **</i>	Mi, Sl, Nagy János, Szabó László, RZ, VL	1978. 05. 07.	UZS	
210.	Eötvös Péter	<i>A szél szekvenciái</i>	Mi, Sl, Nagy János, Szabó László, RZ, VL	1983. 07. 24.	UZS	
211.	Eötvös Péter	<i>A szél szekvenciái</i>	Mi, UZS Egy. vez. EP	1985. 08. 17.	Genf, Cour de l'hotel de ville	Magyar Nyár
212.	Eötvös Péter	<i>Elektrokrónika</i>	hangszalag	1975. 12. 27.	ZAK Nt	
213.	Eötvös Péter	<i>Elektrokrónika</i>	hangszalag	1976. 06. 27.	Debrecen, ZF	Collegium Musicum
214.	Eötvös Péter	<i>Elektrokrónika</i>	hangszalag	1977. 04. 17.	Esztergom Labor Műszeripari Művek	Strigoniense
215.	Eötvös Péter	<i>Endless Eight**</i>	Az Ifjú Zenebarátok Kórusa, UZS Egy. vez. EP	1982. 04. 29.	MR	



Zeneszerző	Cím	Előadók	Dátum	Helyszín	Rendező, megjegyzés
216. Eötvös Péter	<i>Harakiri**</i>	Molnár Piroska, Szacsvey László, GyZ., MI, RZ.	1987. 03. 15.	ZAK Ki	OF
217. Eötvös Péter	<i>Il maestro**</i>	Fellegi Adám, EP	1975. 01. 19.	UZS	OF
218. Eötvös Péter	<i>Katalógus az elektrokrónikához**</i>	hangszalag	1975. 12. 20.	UZS	OF
219. Eötvös Péter	<i>Mese **</i>	hangszalag	1975. 02. 28.	PV	OF – Modl.át II
220. Eötvös Péter	<i>Mese</i>	hangszalag	1975. 05. 04.	UZS	
221. Eötvös Péter	<i>Mese</i>	hangszalag	1976. 03. 06.	Pécs, Ifjúsági Ház	
222. Eötvös Péter	<i>Mese</i>	hangszalag	1990. 12. 31.	Talentum	
223. Eötvös Péter	<i>Moro lasso**</i>	Gesualdo	1974. 01. 27.	UZS	OF
224. Eötvös Péter	<i>Most, Miss! *</i>	Bartha Mihály, EP, Szacsvey László	1973. 02. 11.	UZS	OF
225. Eötvös Péter	<i>Most, Miss!</i>	Négyesy János, EP	1991. 01. 01.	Talentum	UZS
226. Eötvös Péter	<i>Tűcsökzene**</i>	hangszalag	1972. 05. 14.	UZS	OF
227. Eötvös Péter	<i>Tűcsökzene</i>	hangszalag	1975. 01. 05.	UZS	
228. Eötvös Péter	<i>Tűcsökzene</i>	hangszalag	1975. 02. 28.	PV	OF – Modl.át II
229. Eötvös Péter	<i>Tűcsökzene</i>	hangszalag	1975. 03. 07.	PV	OF – Modl.át III
230. Eötvös Péter	<i>Tűcsökzene</i>	hangszalag	1975. 11. 30.	Pécs, Janus Pannonius Múzeum	
231. Faragó Béla	<i>...for piano solo</i>		1979. 05. 13.	UZS	
232. Faragó Béla	<i>NGC 1961 M 22</i>		1979. 05. 13.	UZS	
233. Farkas Ferenc	<i>Correspondances</i>	?	1974. 11. 24.	UZS	
234. Farkas Ferenc	<i>Correspondances</i>	Jandó Jenő	1975. 12. 14.	UZS	Farkas Ferenc 70. születésnapjára
235. Farkas Ferenc	<i>Szonáta zongorára</i>	Szelecsényi Norbert	1975. 03. 21.	PV	OF – Modl.át IV
236. Feldman, Morton	<i>For Philip Guston**</i>	GyZ., RZ., WA	1989. 03. 04.	PV Kamaraterem	OF
237. Feldman, Morton	<i>Intersection IV**</i>	Frances-Marie Jiffti	1979. 02. 10.	UZS	
238. Feldman, Morton	<i>Last pieces**</i>	WA	1976. 11. 19.	ZAK Ki	OF – Modl.át I
239. Feldman, Morton	<i>Last pieces</i>	Thomas Silvestri	1983. 05. 21.	UZS	
240. Feldman, Morton	<i>Last pieces</i>	WA	1991. 01. 01.	Talentum	
241. Feldman, Morton	<i>Piano**</i>	Giancarlo Cardini	1981. 03. 30.	UZS	
242. Feldman, Morton	<i>Projection I**</i>	Frances-Marie Jiffti	1979. 02. 10.	UZS	
243. Feldman, Morton	<i>Rothko Chapel**</i>	Lukin Zsuzsa, Fejérvári János, RZ., WA, Tomkins Énekegyüttes, vez. DJ	1988. 02. 14.	ZAK Ki	OF
244. Feldman, Morton	<i>Why Patterns**</i>	GyZ., RZ., WA	1988. 02. 14.	ZAK Ki	
245. Ferneyhough, Brian	<i>Unity Capsule**</i>	Pierre-Yves Artaud	1984. 10. 14.	UZS	

	Zeneszerző	Cím	Előadók	Dátum	Helyszín	Rendező, megjegyzés
246.	Fritsch, Johannes	<i>Sul G**</i>	Ml	1976. 05. 07.	PV	OF – ModLát V
247.	Fukushima, Kazuo	<i>Mei</i>	GyZ	1984. 05. 12.	UZS	
248.	Fukushima, Kazuo	<i>Requiem</i>	Elek Tihamér	1970. 12. 11.	UZS	
249.	Gémesi Géza	<i>Hajnali templom</i>	Tomkins Egy, vez. DJ	1987. 05. 31.	ZAK Kt	OF
250.	Gémesi Géza	<i>Óda*</i>	UZS Egy, vez. SZs	1986. 04. 13.	VGyH	OF
251.	Glass, Phil	<i>I + I**</i>	VL	1975. 05. 18.	UZS	Napjaink zeneszerzése
252.	Glass, Phil	<i>I + I</i>	VL	1975. 11. 23.	UZS	
253.	Glass, Phil	<i>I + I</i>	VL	1975. 12. 01.	Műszaki Egyetem, R-Klub	
254.	Glass, Phil	<i>I + I</i>	VL	1975. 12. 05.	PV	OF – ModLát I
255.	Glass, Phil	<i>Music in Fifths**</i>	UZS Egy	1978. 03. 10.	ZAK Kt	
256.	Glass, Phil	<i>Music in Fifths</i>	UZS Egy	1978. 12. 10.	SOTE	OF
257.	Heidsiek, Bernard	<i>Sisyphé</i>	Péter Ferenc	1983. 02. 14.	Papa	
258.	Hofman, S.	<i>Hexagram**</i>	UZS Egy	1975. 05. 18.	UZS	
259.	Huber, Klaus	<i>La Chace</i>	Pertis Zsuzsa	1971. 04. 24.	UZS	
260.	Ifj. Kurtág György	<i>Dohány utca 20.*</i>	Ifj. KGy	1976. 07. 04.	UZS	
261.	Ifj. Kurtág György	<i>...és controllal mért nem gerjed? **</i>	Ifj. KGy	1978. 12. 10.	SOTE	OF
262.	Ifj. Kurtág György	<i>...és controllal mért nem gerjed?</i>	Ifj. KGy, SL	1979. 03. 09.	Szeged, ZF	
263.	Ifj. Kurtág György	<i>Experience No 1</i>	Szervánszky Valéria	1976. 07. 04.	UZS	
264.	Ifj. Kurtág György	<i>Fanjár*</i>	hangszalag	1990. 12. 31.	Talentum	
265.	Ifj. Kurtág György	<i>Kamarazenei alapesetek No 1</i>	BerE	1977. 02. 23.	I. ker MH	
266.	Ifj. Kurtág György	<i>Kamarazenei alapesetek No 1</i>	BerE, Ifj. KGy	1978. 10. 08.	ZAK Nt	OF – KorZen
267.	Ifj. Kurtág György	<i>Mint egy pigmeus dal</i>	BerE, Ifj. KGy	1978. 10. 08.	ZAK Nt	OF – KorZen
268.	Ifj. Kurtág György	<i>Ne haragudj rám</i>	BerE, Ifj. KGy	1977. 02. 23.	I. ker MH	
269.	Ifj. Kurtág György	<i>Ne haragudj rám</i>	BerE, Ifj. KGy	1978. 10. 08.	ZAK Nt	OF – KorZen

	Zeneszerző	Cím	Előadók	Dátum	Helyszín	Rendező, megjegyzés
270.	Ifj. Kurtág György	<i>SCH. No 1</i>	Ifj. KGy	1976. 07. 04.	UZS	
271.	Ifj. Kurtág György	<i>SCH. No 2</i>	Ifj. KGy	1976. 07. 04.	UZS	
272.	Ifj. Kurtág György	<i>SCH. No 3</i>	Ifj. KGy	1976. 07. 04.	UZS	
273.	Ifj. Kurtág György	<i>SCH. No 4</i>	Ifj. KGy	1976. 07. 04.	UZS	
274.	Ives, Charles	<i>Trio**</i>	Musica Nova Egy.	1980. 02. 16.	ZAK Kt	OF
275.	Ives, Charles	<i>Farewell to Land**</i>	Pászfai Júlia, WA	1987. 05. 31.	ZAK Kt	OF
276.	Ives, Charles	<i>I. Sonate**</i>	Herbert Henck	1982. 01. 10.	VGYH	
277.	Ives, Charles	<i>II. Sonate (Concorde)**</i>	Herbert Henck, MI, PappS	1982. 01. 10.	VGYH	
278.	Ives, Charles	<i>The Unanswered Question</i>	UZS Egy, vez. WA	1987. 05. 31.	ZAK Kt	OF
279.	Ives, Charles	<i>Tone Roads No 1</i>	Kaczsander Orsolya, Kiss Sándor, Hartenstein István, Nyujtó Rita, Sipos Gábor, Földes Judit, Kertész György, Vályi Csilla, Horthy Gábor, vez. Gémesi Géza	1987. 03. 01.	UZS	
280.	Jenmitz Sándor	<i>Három Kassák-dal</i>	Zempléni Mária, Varasdy Emília	1975. 03. 21.	PV	OF – ModLát IV
281.	Jeney Zoltán	<i>12 dal</i>	Dorothy Dorow, Keller András, KZ	1985. 08. 17.	Genf, Cour de l'hotel de ville	Magyar Nyár
282.	Jeney Zoltán	<i>116. zsoltár*</i>	SchH, 180-as csoport, vez. Soós András	1986. 10. 12.	Pászti, Lovász József Művelődési Központ	Rajeczky Benjámin 85. születésnapja
283.	Jeney Zoltán	<i>116. zsoltár</i>	SchH, UZS Egy, vez. Soós András	1987. 05. 31.	ZAK Kt	OF
284.	Jeney Zoltán	<i>a leaf/falls*</i>	Bánfalvi Béla, JZ	1975. 10. 26.	UZS	
285.	Jeney Zoltán	<i>a leaf/falls</i>	PappS, JZ	1978. 03. 02.	I. ker MH	
286.	Jeney Zoltán	<i>A szem mozgásai I*</i>	SchmidtN	1973. 04. 09.	ESz	Amanita muscaria I.
287.	Jeney Zoltán	<i>A szem mozgásai I</i>	KZ	1974. 03. 06.	Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris	Quinzaine Musicale Hongroise
288.	Jeney Zoltán	<i>A szem mozgásai I</i>	KZ	1974. 03. 08.	Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris	Quinzaine Musicale Hongroise
289.	Jeney Zoltán	<i>A szem mozgásai I</i>	KZ	1974. 04. 18.	Fészek	MZSz Zeneszerzői Szakosztálya
290.	Jeney Zoltán	<i>A szem mozgásai I</i>	KZ	1975. 01. 05.	UZS	

	Zeneszerző	Cím	Előadók	Dátum	Helyszín	Rendező, megjegyzés
291.	Jeney Zoltán	<i>A szem mozgásai I</i>	KZ	1975. 11. 30.	Pécs, Janus Pannonius Múzeum	
292.	Jeney Zoltán	<i>A szem mozgásai II*</i>	SL, VL	1975. 06. 22.	UZS	
293.	Jeney Zoltán	<i>A szem mozgásai III*</i>	JZ, SL, VL	1973. 05. 14.	ESz	Amanita muscaria III.
294.	Jeney Zoltán	<i>A szem mozgásai III</i>	JZ, SL, VL	1973. 11. 18.	UZS	OF
295.	Jeney Zoltán	<i>A szem mozgásai III</i>	JZ, SL, VL	1973. 12. 06.	Krakkó, ZAK	
296.	Jeney Zoltán	<i>A szem mozgásai III</i>	JZ, SL, VL	1973. 12. 07.	Varsó, Magyar Intézet	
297.	Jeney Zoltán	<i>Absolve Domine*</i>	Tomkins Egy. vez. DJ	1990. 05. 27.	ZAK Kt	
298.	Jeney Zoltán	<i>Apollónhoz*</i>	SchH szolístái, HadL., JZ, SL, VL, WA	1978. 12. 27.	ZAK Nt	
299.	Jeney Zoltán	<i>Apollónhoz</i>	SchH szolístái, HadL., JZ, SL, VL, WA	1979. 03. 09.	Szeged, ZF	
300.	Jeney Zoltán	<i>Apollónhoz</i>	SchH szolístái, HadL., JZ, SL, VL, WA	1981. 11. 29.	VGyH	
301.	Jeney Zoltán	<i>Arthur Rimbaud a sivatagban</i>	JZ	1978. 03. 02.	I. ker MH	
302.	Jeney Zoltán	<i>Arthur Rimbaud a sivatagban</i>	JZ	1982. 12. 08.	BBZSz	
303.	Jeney Zoltán	<i>Arupa *</i>	UZS Egy	1981. 04. 24.	Műcsarnok	
304.	Jeney Zoltán	<i>Arupa</i>	UZS Egy	1981. 05. 04.	Róma, Teatro delle Arti	
305.	Jeney Zoltán	<i>Arupa</i>	UZS Egy	1981. 05. 07.	Venecia, Sale Apollinee	
306.	Jeney Zoltán	<i>Arupa</i>	UZS Egy	1981. 05. 09.	Milánó, Teatro Gerolamo	
307.	Jeney Zoltán	<i>Arupa</i>	UZS Egy	1981. 05. 15.	MR	
308.	Jeney Zoltán	<i>Arupa</i>	UZS Egy	1981. 07. 01.	London, Riverside Studio	
309.	Jeney Zoltán	<i>Arupa</i>	UZS Egy	1981. 10. 28.	ZAK Nt	OF – KorZen
310.	Jeney Zoltán	<i>Arupa</i>	UZS Egy	1983. 11. 18.	Keszthely, Festetics kastély	Építész Mesteriskola VII. ciklus
311.	Jeney Zoltán	<i>Arupa</i>	DB, JZ, VL, VácziZ, SZs, SL, RZ, WA, Fejérvári János	1985. 04. 28.	VGyH	
312.	Jeney Zoltán	<i>Arupa</i>	UZS Egy	1985. 05. 05.	Lisszabon, Gulbenkian Foundation	
313.	Jeney Zoltán	<i>Arupa</i>	DB, KZ, JZ, VL, VácziZ, SZs, SL, RZ, WA, Fejérvári János	1985. 08. 19.	VGyH	

Zeneszerző	Cím	Előadók	Dátum	Helyszín	Rendező, megjegyzés
314. Jeney Zoltán	<i>Az árcélás szobra</i>	GesualdoQ	1973. 04. 30.	ESZ	Amanita muscaria II.
315. Jeney Zoltán	<i>Az örök folyosó *</i>	Tomkins Egy, DB, vez. DJ	1985. 03. 17.	VGyH	
316. Jeney Zoltán	<i>Az örök folyosó – a cappella változat</i>	Tomkins Egy, vez. DJ	1985. 03. 17.	VGyH	
317. Jeney Zoltán	<i>Az örök folyosó</i>	Tomkins Egy, vez. DJ	1990. 05. 27.	ZAK Ki	
318. Jeney Zoltán	<i>Being-time I &amp; III*</i>	JZ, SL, VL, WA	1979. 07. 01.	UZS	
319. Jeney Zoltán	<i>Being-time I*</i>	JZ, SL, VL, WA	1979. 07. 06.	Bécs, Collegium Hungaricum	
320. Jeney Zoltán	<i>Being-time I</i>	UZS Egy	1980. 04. 09.	VGyH	
321. Jeney Zoltán	<i>Being-time I</i>	JZ, SL, VL, WA	1981. 03. 05.	Győr	OF
322. Jeney Zoltán	<i>Being-time III*</i>	JZ, SL, VL, WA	1981. 03. 08.	UZS	
323. Jeney Zoltán	<i>Being-time III</i>	JZ, SL, VL, WA	1981. 03. 22.	VGyH	OF
324. Jeney Zoltán	<i>Being-time V &amp; VI*</i>	Amadinda	1985. 03. 17.	VGyH	
325. Jeney Zoltán	<i>Caput tropusok*</i>	Szabó László, Somogyváry Csilla, SehH, vez. DobszayL	1977. 04. 16.	Esztergom Botlyán Kollégium	Collegium Musicum Strigoniense
326. Jeney Zoltán	<i>Caput tropusok</i>	SehH, vez. DobszayL	1985. 05. 17.	ZAK Ni	OF – A SehH estje
327. Jeney Zoltán	<i>Coincidences *</i>	UZS Egy, vez. JZ	1974. 03. 06.	Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris	Quinzaine Musicale Hongroise
328. Jeney Zoltán	<i>Coincidences – 1981-es verzió*</i>	DB, SL, KZ, UZS Egy, vez. JZ, SZs, WA	1982. 05. 27.	MR	
329. Jeney Zoltán	<i>Desert plants*</i>	JZ, VL	1975. 11. 15.	UZS	OF
330. Jeney Zoltán	<i>Desert plants</i>	CsalogG, Székely István	1980. 01. 05.	ZAK Ki	OF
331. Jeney Zoltán	<i>Egy járás=mozgégződés**</i>	UZS Egy, vez. JZ	1987. 05. 31.	ZAK Ki	OF
332. Jeney Zoltán	<i>F. W. – radio as metaphor</i>	hangszalag az Hommage à Kurtág-ból	1990. 12. 31.	Talentum	
333. Jeney Zoltán	<i>Fantasia su una nota*</i>	RZ, VácziZ, VL, Vékony Ildikó, WA, UZS Egy, vez. JZ	1987. 03. 15.	ZAK Ki	OF
334. Jeney Zoltán	<i>Fantasia su una nota</i>	RZ, VácziZ, VL, Vékony Ildikó, WA, UZS Egy, vez. JZ	1987. 10. 05.	ZAK Ni	OF – KorZen
335. Jeney Zoltán	<i>for quartet*</i>	Bánfalvi Béla, Párkányi Katalin, Horváth Judit, Markó György és JZ (ringmodulátor)	1974. 03. 07.	Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris	Quinzaine Musicale Hongroise
336. Jeney Zoltán	<i>for quartet</i>	Bánfalvi Béla, Párkányi Katalin, Horváth Judit, Markó György és JZ (ringmodulátor)	1974. 05. 06.	ESZ	Amanita muscaria IV.
337. Jeney Zoltán	<i>for quartet</i>	DB, SL, VL, WA	1975. 12. 14.	UZS	

	Zeneszerző	Cím	Előadók	Dátum	Helyszín	Rendező, megjegyzés
338.	Jeney Zoltán	<i>four pitches*</i>	JZ, KrA, SL, VL	1972. 12. 16.	Fézsék	Somlyó György szerzői estje
339.	Jeney Zoltán	<i>four pitches</i>	JZ, KrA, SL, VL	1973. 04. 12.	Kossuth Klub	Nemzetközi költőtalálkozó Somlyó György házigazda
340.	Jeney Zoltán	<i>four pitches</i>	JZ, KrA, SL, VL	1973. 04. 30.	ESz	Amanita muscaria II. műsorban: four sounds
341.	Jeney Zoltán	<i>Gong-improvizáció – hangszer-alag</i>	JZ, 1971-ből való felvétel	1990. 12. 31.	Talentum	OF – KorZen
342.	Jeney Zoltán	<i>Halotti Szeretaris II. 1–5 rétel*</i>	Verebics Ibolya, SchH, UZS Egy, vez. DobszayL	1987. 10. 05.	ZAK Nt	
343.	Jeney Zoltán	<i>Hérekletisz: H-ban*</i>	UZS Egy	1981. 04. 26.	Hatvan, Hatvany Lajos Múzeum	Tandori Dezső kiállítása
344.	Jeney Zoltán	<i>Hérekletisz: H-ban</i>	UZS Egy	1981. 12. 05.	Szepművészeti Múzeum	Picasso grafikai kiállítás
345.	Jeney Zoltán	<i>impho 102/6*</i>	JZ, PappS, PikK, SL, VL, WA	1978. 03. 02.	I. ker MH	
346.	Jeney Zoltán	<i>impho 102/6</i>	DB, JZ, PikK, SL, VL, WA	1978. 04. 06.	Miskolc, Rákóczi Ferenc Megyei Könyvtár	
347.	Jeney Zoltán	<i>impho 102/6</i>	DB, JZ, PikK, SL, VL, WA	1978. 04. 09.	UZS	
348.	Jeney Zoltán	<i>impho 102/6</i>	DB, JZ, PappS, SL, VL, WA	1978. 05. 07.	UZS	
349.	Jeney Zoltán	<i>impho 102/6</i>	JZ, PappS, PikK, SL, VL, WA	1978. 10. 08.	ZAK Nt	OF – KorZen
350.	Jeney Zoltán	<i>impho 102/6</i>	DB, JZ, PappS, SL, VL, WA	1979. 12. 02.	UZS	
351.	Jeney Zoltán	<i>impho 102/6</i>	JZ, PikK, PappS, SL, VL, WA	1979. 12. 11.	Genova, Oratorio San Filippo	
352.	Jeney Zoltán	<i>impho 102/6</i>	JZ, PikK, PappS, SL, VL, WA	1979. 12. 12.	Inzago	
353.	Jeney Zoltán	<i>impho 102/6</i>	JZ, PikK, PappS, SL, VL, WA	1979. 12. 13.	Milánó, Sala Congressi	
354.	Jeney Zoltán	<i>KATO NK 300 1979, július 22 10:30 Budapest*</i>	JZ	1980. 09. 28.	UZS	
355.	Jeney Zoltán	<i>KATO NK 300 1979, július 22 10:30 Budapest</i>	JZ	1980. 10. 03.	ZAK Kt	OF – KorZen
356.	Jeney Zoltán	<i>Két dal Tandori Dezső verseire: Ajánlás. Négy élti évszak Klee-nek Kiegészítések*</i>	Pászthy Júlia, JZ	1987. 05. 31.	ZAK Kt	OF
357.	Jeney Zoltán	<i>Majd, ha leírjátok, eljövök*</i>	Szeverényi Ilona	1980. 12. 14.	UZS	
358.	Jeney Zoltán	<i>Mandala (1972)*</i>	JZ	1990. 12. 31.	Talentum	
359.	Jeney Zoltán	<i>Meditazione su un tema di Petrarssi*</i>	ifj. KGy, SL, VL	1972. 04. 23.	UZS	OF
360.	Jeney Zoltán	<i>Meditazione su un tema di Petrarssi*</i>	JZ	1984. 10. 16.	Győr	
361.	Jeney Zoltán	<i>Meditazione su un tema di Petrarssi</i>	JZ	1985. 01. 13.	UZS	

	Zeneszerző	Cím	Előadók	Dátum	Helyszín	Rendező, megjegyzés
362.	Jeney Zoltán	<i>Még is, magunkon, meg, sok és ezek*</i>	J.Z. Kurtág György, SL, VL, WA; RZ (marimba), EP (hangszalag- szabályozás)	1990. 12. 31.	Talantum	
363.	Jeney Zoltán	<i>Monody*</i>	Pászthy Júlia, JZ	1977. 04. 17.	Esztogom Labor Műszeripari Művek	Collegium Musicum Strigoniense
364.	Jeney Zoltán	<i>Monody</i>	Pászthy Júlia, JZ	1979. 01. 28.	Eger, Megyei Műv. Közpp.	OF – KorZen
365.	Jeney Zoltán	<i>Mr. Marlowe tracks down Yvar's lost tango**</i>	JZ	1987. 10. 05.	ZAK Nt	OF – KorZen
366.	Jeney Zoltán	<i>Mr. Marlowe tracks down Yvar's lost tango</i>	JZ	1989. 04. 16.	Münster, ZF	Neue Musik in Münster
367.	Jeney Zoltán	<i>Nyolc dal Tandori Dező verseire*</i>	Verebics Ibolya, JZ	1987. 10. 05.	ZAK Nt	OF – KorZen
368.	Jeney Zoltán	<i>OM*</i>	SL, WA	1979. 10. 21.	SOTE	OF
369.	Jeney Zoltán	<i>Orfeusz-kerije*</i>	UZS Egy	1975. 03. 16.	UZS	OF
370.	Jeney Zoltán	<i>Orfeusz-kerije</i>	UZS Egy	1975. 09. 21.	Varsó	Varsói Ősz
371.	Jeney Zoltán	<i>Orfeusz-kerije</i>	UZS Egy	1978. 05. 07.	UZS	
372.	Jeney Zoltán	<i>ponpoint*</i>	DB, JZ, PappS, PlkK, SL, VL	1978. 04. 09.	UZS	
373.	Jeney Zoltán	<i>ponpoint*</i>	DB, JZ, PappS, PlkK, SL, VL	1978. 10. 08.	ZAK Nt	OF – KorZen
374.	Jeney Zoltán	<i>ponpoint</i>	DB, JZ, PappS, SL, VL, WA	1981. 11. 29.	VGvH	
375.	Jeney Zoltán	<i>ponpoint</i>	Amadinda	1988. 04. 10.	ZAK Kt	OF
376.	Jeney Zoltán	<i>Psalmus 3*</i>	Károlyi Katalin, Componensemble, vez. SZs	1990. 05. 27.	ZAK Kt	
377.	Jeney Zoltán	<i>Quemadmodum*</i>	KISZ KME Kzt, vez. SA	1975. 09. 14.	UZS	
378.	Jeney Zoltán	<i>Quemadmodum</i>	KISZ KME Kzt, vez. SA	1975. 09. 23.	Poznan	
379.	Jeney Zoltán	<i>Quemadmodum</i>	Liszt Ferenc Zeneműv. Főisk. Kzt. vez. SA	1976. 10. 10.	ZAK Nt	OF – KorZen
380.	Jeney Zoltán	<i>Rondellus</i>	Kaczander Orsolya, Kiss Sándor, Eckhardt Gábor, Gémesi Géza, SL, Nyujtó Rita	1987. 03. 01.	UZS	
381.	Jeney Zoltán	<i>Round*</i>	Bognár Margit, Pertis Zsuzsa, SchmidtN	1972. 11. 12.	UZS	
382.	Jeney Zoltán	<i>Round – változat két preparált zongorára*</i>	SchmidtN, JZ	1973. 05. 14.	ESz	Amanita muscaria III.
383.	Jeney Zoltán	<i>Round</i>	JZ, Maros Éva, WA	1980. 01. 12.	ZAK Kt	OF
384.	Jeney Zoltán	<i>Round – változat három marimbára*</i>	RZ, VácziZ, Bojtos Károly	1986. 12. 20.	UZS	
385.	Jeney Zoltán	<i>Round</i>	JZ, Maros Éva, WA	1987. 10. 05.	ZAK Nt	OF – KorZen

	Zeneszerző	Cím	Előadók	Dátum	Helyszín	Rendező, megjegyzés
386.	Jeney Zoltán	<i>Soliloquium No 1</i>	MI	1971. 02. 26.	Fészek	Földes-kör
387.	Jeney Zoltán	<i>Soliloquium No 1</i>	MI	1976. 05. 09.	UZS	
388.	Jeney Zoltán	<i>Soliloquium No 1</i>	GyZ	1984. 05. 12.	UZS	
389.	Jeney Zoltán	<i>Soliloquium No 1a* (Cancrizzans)</i>	MI	1983. 04. 10.	ZAK Kt	
390.	Jeney Zoltán	<i>Soliloquium No 2*</i>	Ligeti András	1978. 11. 24.	ZAK Nt	OF
391.	Jeney Zoltán	<i>Solitaire*</i>	JZ	1979. 01. 06.	SOTE	OF
392.	Jeney Zoltán	<i>something found*</i>	UZS Egy	1981. 02. 15.	Hatvan, Hatvany Lajos Múzeum	„Kedves Samu ...” kiállítás
393.	Jeney Zoltán	<i>something found</i>	UZS Egy	1981. 04. 26.	UZS	
394.	Jeney Zoltán	<i>something found</i>	UZS Egy	1981. 05. 04.	Róma, Teatro delle Arti	
395.	Jeney Zoltán	<i>something found</i>	UZS Egy	1981. 05. 09.	Milánó, Teatro Gerolamo	
396.	Jeney Zoltán	<i>something found</i>	UZS Egy	1981. 05. 15.	MR	
397.	Jeney Zoltán	<i>something like*</i>	UZS Egy, vez. SZs	1981. 11. 29.	VGYH	
398.	Jeney Zoltán	<i>something lost*</i>	JZ	1976. 03. 06.	Pécs, Ifjúsági Ház	
399.	Jeney Zoltán	<i>something lost</i>	JZ	1978. 03. 02.	I. ker MH	
400.	Jeney Zoltán	<i>something round*</i>	KISZ KME Kzr	1975. 10. 26.	UZS	
401.	Jeney Zoltán	<i>Subvenite*</i>	SchH, UZS Egy, Maros Éva, vez. DobszayL.	1980. 02. 14.	ZAK Nt	SchH eszje
402.	Jeney Zoltán	<i>Subvenite</i>	SchH, UZS Egy, Maros Éva, vez. DobszayL.	1985. 05. 17.	ZAK Nt	SchH eszje
403.	Jeney Zoltán	<i>Százéves átlag*</i>	UZS Egy, vez. JZ	1977. 10. 23.	VGYH	OF
404.	Jeney Zoltán	<i>Százéves átlag</i>	PappS.	1978. 11. 24.	ZAK Nt	OF
405.	Jeney Zoltán	<i>Százéves átlag</i>	PappS., JZ, Erki György, hangszalag	1978. 04. 09.	UZS	
406.	Jeney Zoltán	<i>Százéves átlag</i>		1978. 06. 30.	Párizs, Magyar Műhely	
407.	Jeney Zoltán	<i>Százéves átlag</i>	UZS Egy, JZ	1978. 03. 02.	I. ker MH	
408.	Jeney Zoltán	<i>Százéves átlag</i>	Fejérvári János	1985. 05. 06.	Lisszabon, Gulbenkian Foundation	
409.	Jeney Zoltán	<i>Tajkép ad hoc*</i>	UZS Egy	1981. 04. 26.	Hatvan, Hatvany Lajos Múzeum	Tandori Dezső kiállítása
410.	Jeney Zoltán	<i>Transcription automatiques*</i>	KeményG	1975. 12. 14.	UZS	Farkas Ferenc 70. születés-naplára
411.	Jeney Zoltán	<i>Tropi*</i>	Szűcs Zoltán, Petz Pál	1976. 12. 28.	ZAK Nt	UZS Karácsonyi koncert
412.	Jeney Zoltán	<i>Two Mushrooms*</i>	UZS Egy, vez. JZ	1977. 02. 18.	ZAK Kt	OF



	Zeneszerző	Cím	Előadók	Dátum	Helyszín	Rendező, megjegyzés
413.	Jeney Zoltán	<i>Üvegekre és fémekre*</i>	hangszalag	1979. 06. 19.	Dürer galéria	Buczko György kiállítása
414.	Jeney Zoltán	<i>Üvegekre és fémekre</i>	hangszalag	1979. 07. 01.	UZS	
415.	Jeney Zoltán	<i>Üvegekre és fémekre</i>	hangszalag	1979. 07. 06.	Bécs, Collegium Hungaricum	
416.	Jeney Zoltán	<i>Üvegekre és fémekre</i>	hangszalag	1979. 11. 27.	Víziterv	
417.	Jeney Zoltán	<i>Üvegekre és fémekre</i>	hangszalag	1979. 12. 02.	UZS	
418.	Jeney Zoltán	<i>Üvegekre és fémekre</i>	hangszalag	1979. 12. 11.	Genova, Oratorio San Filippo	
419.	Jeney Zoltán	<i>Üvegekre és fémekre</i>	hangszalag	1979. 12. 12.	Inzago	
420.	Jeney Zoltán	<i>Üvegekre és fémekre</i>	hangszalag	1979. 12. 13.	Milánó, Sala Congressi	
421.	Jeney Zoltán	<i>Üvegekre és fémekre</i>	hangszalag	1981. 03. 14.	VGYH	OF
422.	Jeney Zoltán	<i>Üvegekre és fémekre</i>	hangszalag	1981. 05. 07.	Venecia, Sale Apollinee	
423.	Jeney Zoltán	<i>Üvegekre és fémekre</i>	hangszalag	1983. 02. 14.	Pápa	
424.	Jeney Zoltán	<i>Üvegekre és fémekre</i>	hangszalag	1983. 06. 09.	Innsbruck, Funkhaus	
425.	Jeney Zoltán	<i>Üvegekre és fémekre</i>	hangszalag	1983. 11. 24.	SOTE	Élő zene
426.	Jeney Zoltán	<i>Üvegekre és fémekre</i>	hangszalag	1987. 10. 05.	ZAK Nt	OF – KorZen
427.	Jeney Zoltán	<i>Üvegekre és fémekre</i>	hangszalag	1989. 04. 16.	Münster, ZF	Neue Musik in Münster
428.	Jeney Zoltán	<i>Valse triste*</i>	JZ	1979. 01. 28.	Eger	
429.	Jeney Zoltán	<i>Valse triste</i>	JZ	1987. 10. 05.	ZAK Nt	OF – KorZen
430.	Jeney Zoltán	<i>Valse triste</i>	JZ	1989. 04. 16.	Münster, ZF	Neue Musik in Münster
431.	Jeney Zoltán	<i>Variáció egy Christian Wolff témára*</i>	SL, VL, WA	1982. 01. 17.	VGYH	
432.	Jeney Zoltán	<i>Variáció egy Christian Wolff témára</i>	SL, VL, WA	1982. 10. 23.	ZAK Nt	OF – KorZen
433.	Jeney Zoltán	<i>végjáték*</i>	JZ	1973. 12. 06.	Krakkó, ZAK	
434.	Jeney Zoltán	<i>végjáték</i>	JZ	1973. 12. 07.	Varsó, Magyar Intézet	
435.	Jeney Zoltán	<i>végjáték</i>	KZ	1974. 03. 08.	Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris	Quinzaine Musicale Hongroise
436.	Jeney Zoltán	<i>végjáték**</i>	KZ	1974. 04. 18.	Fészek	MZSz Zeneszerzői Szakosztálya
437.	Jeney Zoltán	<i>végjáték</i>	Kósa Gábor	1974. 05. 06.	ESz	Amanita muscaria IV.

	Zeneszerző	Cím	Előadók	Dátum	Helyszín	Rendező, megjegyzés
438.	Jeney Zoltán	végiáték	KZ	1975. 03. 08.	Varsó	
439.	Jeney Zoltán	végiáték	Nagy Péter	1987. 10. 05.	ZAK Ni	OF - KorZen
440.	Jeney Zoltán	wei wu wei	UZS Egy, vez. EP	1970. 12. 11.	UZS	
441.	Jeney Zoltán	Wie leicht wird Erde sein*	Tomkins énekegyüttes, SL, VL, Maros Éva, Bényi Tibor, Holló Aurél, vez. JZ	1987. 10. 05.	ZAK Ni	OF - KorZen
442.	Jeney Zoltán	Wie leicht wird Erde sein (a cappella változat) *	Tomkins énekegyüttes, vez. Dobra János	1990. 05. 27.	ZAK Kt	
443.	Jeney Zoltán	Yantra*	JZ, ifj. KGy, SL, VL	1972. 04. 23.	UZS	OF
444.	Johnson, Tom	Nine Belles**	Tom Johnson	1983. 04. 09.	UZS	
445.	Jolas, Betsy	Fusain**	Pierre-Yves Artaud	1981. 06. 19.	UZS	
446.	Jolas, Betsy	Fusain	Pierre-Yves Artaud	1984. 10. 14.	UZS	
447.	Jolivet, André	Ascèses	MI	1976. 05. 07.	PV	OF - Modl.át V
448.	Jolivet, André	L'incantation Pour que l'image devienne symbole	GyZ, RZ	1984. 05. 12.	UZS	
449.	Kadosa Pál	?	MI, KörmendiKI	1975. 10. 12.	UZS	MI, KörmendiKI estje
450.	Kadosa Pál	II. zongoraszonáta	Schiff András	1975. 03. 21.	PV	OF - Modl.át IV
451.	Kadosa Pál	Pillanatképek	?	1974. 11. 24.	UZS	
452.	Kagel, Maurizio	atem	Giancarlo Schiaffini	1980. 01. 05.	ZAK Kt	OF
453.	Kagel, Maurizio	Ludwig van**	UZS Egy	1977. 10. 03.	ZAK Ni	OF - KorZen
454.	Kagel, Maurizio	prima vista	UZS Egy	1976. 04. 04. vagy 1976. 04. 16.	PV	OF - Modl.át IV
455.	Kagel, Maurizio	prima vista**	UZS Egy	1976. 05. 29.	Józsefvárosi Kiállítóterem	Kreativitás és Vizualitás
456.	Kagel, Maurizio	Ungis incarnatus est**	PappS, WA	1977. 01. 07.	ZAK Kt	OF - Modl.át VI
457.	Kalmár László	Monologo	GyZ	1984. 05. 12.	UZS	
458.	Kalmár László	Négy kánon	Fellegi Adám	1972. 02. 06.	UZS	OF
459.	Kalmár László	Négy kánon	Fellegi Adám	1973. 03. 11.	UZS	OF
460.	Kapri, Jan	Molto vivo**	MI	1977. 10. 16.	VGYH	OF
461.	Károlyi Pál	Contemplatio	KeményG, Schiff András, Revival együttes	1973. 12. 16.	UZS	
462.	Károlyi Pál	Konturok	Vajda Jozsef, Kontra Zoltán	1975. 04. 27.	UZS	OF
463.	Kocsis Zoltán	A Piano Race*	CsalogG, KeményG, Nagy Péter, Schiff András	1979. 01. 07.	SOTE	OF
464.	Kocsis Zoltán	Fészek*	UZS Egy	1976. 12. 28.	ZAK Ni	UZS Karácsonyi koncert
465.	Kocsis Zoltán	Preface to Gy. Kurtág*	Fábián Márta, ?, JZ	1975. 12. 27.	ZAK Ni	

Zeneszerző	Cím	Előadók	Dátum	Helyszín	Rendező, megjegyzés
466. Kocsis Zoltán	<i>Szerenád</i>	Berkes Kálmán, Szenthelyi Miklós, KZ.	1970. 12. 11.	UZS	
467. Kondor Ádám	<i>Szepteti</i>	KISZ KSt tagjai, vez. SZs	1985. 06. 16.	UZS	
468. Kopelent, Marek	<i>III. vonósnégyes</i>	hangszalag	1976. 05. 28.	PV	OF – Modl.át VI
469. Kósa Gábor	<i>Allá</i>	UZS Egy	1977. 03. 04.	ZAK Kt	OF
470. Kósa Gábor	<i>HCD Esz Fisz: Gesz: Aisz</i>	Maros Eva	1976. 04. 17.	UZS	OF
471. Kósa Gábor	<i>Hoquetus</i>	Kósa Gábor	1975. 10. 26.	UZS	?
472. Kósa Gábor	<i>Hoquetus</i>	Kósa Gábor	1976. 03. 06.	Pécs, Ifjúsági Ház	
473. Kósa Gábor	<i>Malom*</i>	?	1975. 11. 09.	UZS	
474. Kósa Gábor	<i>Örösjáték</i>	Budapesti Ütőegy	1979. 01. 06.	SOTE	OF
475. Kósa Gábor	<i>Rület*</i>	Kósa Gábor, Domáth	1975. 11. 09.	UZS	
476. Kósa Gábor	<i>Test*</i>	?	1975. 11. 09.	UZS	
477. Kósa György	<i>II. vonósnégyes</i>	Tátrai Vonósnégyes	1975. 03. 21.	PV	OF – Modl.át IV
478. Kósa György	<i>Jukka ballada</i>	?	1974. 11. 24.	UZS	
479. Kotik, Petr	<i>Musik fir drei</i>	?	1976. 05. 07.	PV	OF – Modl.át V
480. Kovács Kristóf	<i>A gyönyörök kertje</i>		1979. 05. 13.	UZS	
481. Kovács Kristóf	<i>Les gymnopédies de T. Campanella</i>		1979. 05. 13.	UZS	
482. Krauze, Zygmut	<i>Aut aller Welt stammende**</i>	UZS Egy	1977. 01. 07.	ZAK Kt	OF – Modl.át III
483. Krauze, Zygmut	<i>Polimorphia**</i>	Csontha András, Horváth Judit, Kovács Katalin, PappS, Tóth Éva	1975. 02. 09.	PV	Mai lengyel zeneszerzők
484. Krauze, Zygmut	<i>Polimorphia</i>	UZS Egy	1975. 02. 14.	PV	OF – Modl.át I
485. Krauze, Zygmut	<i>Stone Music</i>	KeményG	1976. 05. 07.	PV	OF – Modl.át V
486. Křenek, Ernst	<i>Fuvoladarab kilenc fűz-isban**</i>	MI	1983. 04. 10	ZAK Kt	
487. Krizbai András	<i>Hangok és idők*</i>	JZ, KrA, SL, VL	1973. 04. 09.	ESZ	Amanita muscaria I.
488. Krizbai András	<i>Hangok és idők - hangszalagról</i>	JZ, KrA, SL, VL	1990. 12. 31.	Talentum	1973-as felvétel
489. Kupkovič, Ladislav	<i>E-Musik**</i>	MI	1977. 10. 16.	VGYH	OF
490. Kurtág György	<i>A kis csáva. op. 15/b</i>	Ber E, Nagy Erzsébet, Antal Mátvás	1979. 04. 27.	ZAK Nt	
491. Kurtág György	<i>A kis csáva. op. 15/b</i>	Farkas István Péter, Nagy Erzsébet, GyZ	1984. 05. 12.	UZS	
492. Kurtág György	<i>...and never part...*</i>	Gál Zoltán, Perényi Miklós	1987. 05. 31.	ZAK Kt	OF
493. Kurtág György	<i>Bagateleek. op. 14/b</i>	GyZ, CsalogG, Lukácsházi István	1984. 05. 12.	UZS	
494. Kurtág György	<i>Esz-ká emlékei. op. 12*</i>	Pászthy Júlia, Ligeti András	1976. 12. 28.	ZAK Nt	UZS Karácsonyi koncert
495. Kurtág György	<i>Fosz-lámpok egy kolinda emléképből*</i>	Kurtág Márta	1975. 12. 14.	UZS	Farkas Ferenc 70. születés-napjára
496. Kurtág György	<i>Hommage à Halmágyi Mihály</i>	hangszalag	1990. 12. 31.	Talentum	

	Zeneszerző	Cím	Előadók	Dátum	Helyszín	Rendező, megjegyzés
497.	Kurtág György	<i>Hommage à J. S. B. *</i>	GyZ	1990. 12. 31.	Talantum	
498.	Kurtág György	<i>Játékokból</i>	KZ	1979. 04. 27.	ZAK Nf	
499.	Kurtág György	<i>Játékok – 13 darab*</i>	Szeverényi Ilona, Vékony Ildikó	1980. 12. 14.	UZS	
500.	Kurtág György	<i>Játékokból</i>	EP, DB, JZ, KurtágGy, Hien Chen, SL, VL, WA	1975. 12. 27.	ZAK Nf	
501.	Kurtág György	<i>Játékokból</i>	VL, JZ, SL, WA	1985. 05. 05.	Lisszabon, Gulbenkian Foundation	
502.	Kurtág György	<i>Játékokból: Felhangjáték, Örökmozgó, Virág az ember, És még egyszer virág az ember, A csillag is virág, Hommage à Bálint Endre, Hommage à Paganini</i>	KZ	1976. 05. 09.	UZS	
503.	Kurtág György	<i>Játékokból az Új Zenei Stúdió tagjainak írt Hommage-tételek (Jeney, Vidovszky, Dukay),</i>	KZ	1990. 12. 31.	Talantum	
504.	Kurtág György	<i>Jelek II.</i>	Perényi Miklós	1987. 05. 31.	ZAK Kt	OF
505.	Kurtág György	<i>Négy hegedűdarab: Perpetuum mobile, Hommage à J. S. B., Kromatikus feleselés, Elakadó szavak – Hommage à John Cage*</i>	Hevesi Judit	1987. 05. 31.	ZAK Kt	OF
506.	Kurtág György	<i>Nyolc zongoradarab, op. 3</i>	KZ	1974. 03. 06.	Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris	Quinzaine Musicale Hongroise
507.	Kurtág György	<i>Nyolc zongoradarab, op. 3</i>	KZ	1974. 03. 08.	Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris	Quinzaine Musicale Hongroise
508.	Kurtág György	<i>Nyolc zongoradarab, op. 3</i>	KZ	1976. 12. 28.	ZAK Nf	UZS Karácsonyi koncert
509.	Kurtág György	<i>Szeretem, szerelem, játkozott győzelem*</i>	Kurtág Márta	1975. 12. 14.	UZS	Farkas Ferenc 70. születésnapjára
510.	Kurtág György	<i>Tizenkét mikrolúdium, op. 13**</i>	Kronos Vonósnégyes	1983. 03. 13.	VGYH	
511.	Lachenmann, Helmüt	<i>Interieur**</i>	Kósa Gábor	1979. 01. 06.	SOTE	OF
512.	LaMonte Young	<i>Composition #7, 1960**</i>	JZ	1975. 05. 18.	UZS	Napjaink zeneszerzése
513.	LaMonte Young	<i>Composition #7, 1960</i>	JZ	1976. 05. 28.	PV	OF – Mod.át VI
514.	Láng István	?	MI, KörömdiKI	1975. 10. 12.	UZS	MI és KörömdiKI estje

	Zeneszerző	Cím	Előadók	Dátum	Helyszín	Rendező, megjegyzés
515.	Laporte, André	<i>Inclinations**</i>	MI	1977. 10. 16.	VGyH	OF
516.	Lendvay Kamilló	?	MI, KörmendiKI	1975. 10. 12.	UZS	MI és KörmendiKI estje
517.	Levinas, Michael	<i>Deux pieces**</i>	Pierre-Yves Artaud	1984. 10. 14.	UZS	
518.	Levinas, Michael	<i>Froissement d'atlas</i>	Pierre-Yves Artaud	1984. 10. 14.	UZS	
519.	Levinas, Michael	<i>Ars et Thesis**</i>	Pierre-Yves Artaud	1981. 06. 19.	UZS	
520.	Levinas, Michael	<i>Froissements d'Ailes**</i>	Pierre-Yves Artaud	1981. 06. 19.	UZS	
521.	Levinas, Michael	<i>Froissements d'Ailes</i>	GyZ	1984. 05. 12.	UZS	
522.	Ligeti György	<i>II. vonósrégyes</i>	Kronos Vonósnégyes	1983. 03. 13.	VGyH	
523.	Ligeti György	<i>Zenei ceremóniák I – Három bogatell*</i>	KZ	1979. 03. 01.	ZAK Ni	
524.	Ligeti György	<i>Zenei ceremóniák II*</i>	JZ	1979. 03. 01.	ZAK Ni	
525.	Ligeti György	<i>Zenei ceremóniák III – Poème symphonique*</i>	UZS Egy	1979. 03. 01.	ZAK Ni	
526.	Loevendie, T.	<i>Autos**</i>	Musica Nova Együttes	1980. 02. 16.	ZAK Ki	OF
527.	Lombardi, Luca	? **	Frederic Rzewski	1979. 12. 15.	ZAK Ki	OF
528.	London, Edwin	<i>Roll**</i>	Budapesti Üőegyüttes	1979. 01. 06.	SOTE	OF
529.	Lucier, Alvin	<i>I'm sitting in a room**</i>	WA	1983. 02. 27.	UZS	
530.	Lucier, Alvin	<i>Still and Moving Lines of Silence in Families of Hyperbolas**</i>	UZS Egy	1985. 03. 29.	Szépművészeti Múzeum	XX. századi grafikai magyar gyűjteményekben
531.	Madarász Iván	<i>Diagrammi</i>		1981. 05. 07.	Velence, Sale Apollinee	
532.	Maugascha, Messias	<i>AYAYAYAY**</i>	hangszalag	1976. 05. 07.	PV	OF – Modl.át V
533.	Maugascha, Messias	<i>Intensidad y altura**</i>	Amadinda	1985. 03. 10.	VGyH	
534.	Maugascha, Messias	<i>Monodias e interudios**</i>	UZS Egy, vez. SZS	1985. 03. 10.	VGyH	
535.	Marco, Tomas	<i>arcadia**</i>	LIM Egy	1979. 02. 25.	SOTE	OF
536.	Matoušek, Lukáš	<i>Intimni hudba**</i>	UZS Egy	1979. 01. 16.	ZAK Ki	OF
537.	Matuz István	<i>Studium Nr. I *</i>	MI	1977. 10. 16.	VGyH	OF
538.	Méflano, Paul	<i>Gradiva**</i>	Pierre-Yves Artaud	1981. 06. 19.	UZS	
539.	Méflano, Paul	<i>Traits suspendus**</i>	Pierre-Yves Artaud	1981. 06. 19.	UZS	
540.	Méflano, Paul	<i>Traits suspendus</i>	Pierre-Yves Artaud, MI	1984. 10. 14.	UZS	

	Zeneszerző	Cím	Előadók	Dátum	Helyszín	Rendező, megjegyzés
541.	Messiaen, Olivier	<i>Catalogue d'Oiseaux</i> , No 2 : <i>Le Loriot</i> No 3 : <i>Le Merle bleu</i> No 4 : <i>Le Traquet tapagezin</i> No 6 : <i>L'Alouette Lulu</i> No 9 : <i>La Bouscarle</i>	Pierre-Laurent Aimard	1982. 10. 30.	UZS	
542.	Messiaen, Olivier	<i>Kvartett az idő végezetére**</i>	Musica Nova Együttes	1980. 02. 16.	ZAK Kt	OF
543.	Messiaen, Olivier	<i>Quatre Etudes de Rhythme**</i>	Pierre-Laurent Aimard	1982. 10. 30.	UZS	
544.	Milhaud, Darius	<i>Suite de concert de la Création du Monde</i>	Eckhardt Gábor, Nyujtó Rita, Sipos Gábor, Földes Judit, Vályi Csilla, vez. Gémesi Géza	1987. 03. 01.	UZS	
545.	Moran, Robert	<i>Borby at the End of its Tether**</i>	UZS Egy	1979. 01. 06.	SOTE	OF
546.	Moran, Robert	<i>Borby at the End of its Tether</i>	UZS Egy	1981. 05. 17.	VGYH	OF
547.	Nancarrow, Conlon	<i>Vonósnégyes**</i>	Kronos Vonósnégyes	1983. 03. 13.	VGYH	
548.	Nono, Luigi	<i>Diario immaginario**</i>	hangszalag	1976. 11. 19.	ZAK Kt	OF – Modl.át I
549.	Nono, Luigi	<i>Omaggio a Vedova**</i>	hangszalag	1976. 11. 19.	ZAK Kt	OF – Modl.át I
550.	Ohana, Maurice	<i>Sapryes**</i>	Pierre-Yves Artaud	1984. 10. 14.	UZS	
551.	Oláh, Tibertó	<i>paRODISSIN/ana**</i>	UZS Egy	1979. 01. 16.	ZAK Kt	OF
552.	Oleszkowicz, Jan	<i>Stabat Mater**</i>	Ambrus Károly, Drahos Béla, Hotzi Ferenc	1975. 02. 09.	UZS	Mat lengyel zeneszerzők
553.	Oleszkowicz, Jan	<i>Stabat Mater</i>	Ambrus Károly, Drahos Béla, Hotzi Ferenc	1975. 02. 14.	PV	OF – Modl.át I: Lengyel hangszeres zene
554.	Oliver, Angel	<i>versos a cuatro**</i>	LIM Egy	1979. 02. 25.	SOTE	OF
555.	Otero, Franco	<i>tientos de un tiempo critico**</i>	LIM Egy	1979. 02. 25.	SOTE	OF
556.	Papp István	<i>Ót japán dal</i>	?	1979. 05. 13.	UZS	
557.	Papp Lajos	?	MI, KörmendiKI	1975. 10. 12.	UZS	MI és KörmendiKI esnje
558.	Papp Lajos	<i>Quartetto*</i>	UZS Egy	1977. 02. 18.	ZAK Kt	OF
559.	Papp Zoltán – Paul Éluard	<i>Guernica</i>	Mester Agnes, Vas Zoltán Iván, Torma Gabriella	1974. 03. 31.	UZS	OF
560.	Patachich Iván	<i>Antiphoni</i>	Patachich Judit	1983. 02. 14.	Pápa	
561.	Patachich Iván	<i>Speitri**</i>	hangszalag	1975. 02. 28.	PV	OF – Modl.át II
562.	Pertis Jenő	<i>Recitativo és toccata</i>	Pertis Zsuzsa	1971. 04. 24.	UZS	
563.	Petrassi, Goffredo	<i>Ala**</i>	MI, Végvári Csaba	1983. 04. 10	ZAK Kt	
564.	Petrassi, Goffredo	<i>Ala</i>	MI, Kekesi Judit	1985. 01. 13.	UZS	
565.	Petrassi, Goffredo	<i>Dialogo angelico</i>	MI, GyZ	1985. 01. 13.	UZS	

	Zeneszerző	Cím	Előadók	Dátum	Helyszín	Rendező, megjegyzés
566.	Petrassi, Goffredo	<i>Grand Septuor**</i>	Maczák János, UZS együttes vez. SZs	1988. 05. 30.	MR 6St	
567.	Petrassi, Goffredo	<i>Romanzetta**</i>	Ml. Végvári Csaba	1983. 04. 10.	ZAK Kt	
568.	Petrassi, Goffredo	<i>Romanzetta</i>	Ml. Kékesi Judit	1985. 01. 13.	UZS	
569.	Petrassi, Goffredo	<i>Souffle</i>	Csik Erzsébet	1971. 04. 24.	UZS	
570.	Petrassi, Goffredo	<i>Souffle</i>	Ml	1985. 01. 13.	UZS	
571.	Petrassi, Goffredo	<i>Tre per sette**</i>	Ml, Joó János, Kiss Gy. László	1985. 01. 13.	UZS	
572.	Pongrácz Zoltán	<i>Madrigale</i>	hangszalag	1981. 05. 07.	Velence, Sale Apollinee	
573.	Pongrácz Zoltán	<i>Mariphonia**</i>	hangszalag	1975. 02. 28.	PV	OF – ModL.át II
574.	Pongrácz Zoltán	<i>Zoophonia**</i>	hangszalag	1975. 02. 28.	PV	OF – ModL.át II
575.	Raecke, Hans-Karsten	<i>Szer-óti est</i>	Dieter Bauer, Hans-Karsten Raecke, Martin Lenz	1978. 11. 11.	UZS	A műsor nem maradt fenn. Vö. a nov. 12-i hangverseny műsorával
576.	Raecke, Hans-Karsten	<i>Das Wort der Natur (Lao-Ce: Tao Te King) **</i>	Klangwerkstatt Egy.	1978. 11. 12.	SOTE	OF
577.	Raecke, Hans-Karsten	<i>Extrakte I-II**</i>	Hans-Karsten Raecke, Klangwerkstatt Egy.	1978. 11. 12.	SOTE	OF
578.	Raecke, Hans-Karsten	<i>Ras-ter I, II, III., V**</i>	Dieter Bauer, Hans-Karsten Raecke, Martin Lenz	1978. 11. 12.	SOTE	OF
579.	Raecke, Hans-Karsten	<i>So...? Oder so? ... **</i>	Klangwerkstatt Egy.	1978. 11. 12.	SOTE	OF
580.	Raecke, Hans-Karsten	<i>Über die Grenzen*</i>	Dieter Brauer, Hans-Karsten Raecke	1978. 11. 12.	SOTE	OF
581.	Ravel, Maurice	<i>Valses nobles et sentimentales</i>	KZ	1976. 05. 09.	UZS	
582.	Razzi, Fausto	<i>Progetto per una composizione elettronica**</i>	hangszalag	1979. 11. 04.	SOTE	OF
583.	Reich, Steve	<i>Clapping Music**</i>	DB, SL	1976. 12. 10.	ZAK Kt	OF – ModL.át II
584.	Reich, Steve	<i>Clapping Music</i>	ifj. KGy. SL	1977. 06. 18.	UZS	
585.	Reich, Steve	<i>Clapping Music</i>	ifj. KGy. SL	1977. 06. 20.	BBZSz	
586.	Reich, Steve	<i>Clapping Music</i>	SL, RZ	1990. 12. 31.	Talentum	
587.	Reich, Steve	<i>It's gonna rain**</i>	hangszalag	1982. 04. 20.	SzSz	Magyar Zeneszerzők Szövetsége
588.	Reich, Steve	<i>Pendulum Music**</i>	UZS Egy	1975. 05. 18.	UZS	Napjaink zeneszerzése
589.	Reich, Steve	<i>Piano Phase**</i>	VL, WA**	1976. 12. 10.	ZAK Kt	OF – ModL.át II
590.	Reich, Steve	<i>Piano Phase</i>	Steve Reich, JZ	1977. 06. 18.	UZS	
591.	Reich, Steve	<i>Piano Phase</i>	Steve Reich, JZ	1977. 06. 20.	BBZSz	

	Zeneszerző	Cím	Előadók	Dátum	Helyszín	Rendező, megjegyzés
592.	Reich, Steve	<i>Piano Phase</i>	VL, WA	1977. 06. 20.	BBZSz	
593.	Reich, Steve	<i>Six Pianos**</i>	DB, JZ, SL, SZs, VL, WA	1982. 10. 23.	ZAK Nt	OF – KorZen
594.	Renosto, Paolo	<i>Motion**</i>	Giancarlo Cardini	1981. 03. 30.	UZS	
595.	Renosto, Paolo	<i>Presenza I**</i>	Frances-Marie Ujrti	1979. 02. 10.	UZS	
596.	Riley, Terry	<i>In C**</i>	UZS Egy	1976. 02. 01.	UZS	
597.	Riley, Terry	<i>In C</i>	UZS Egy	1976. 02. 06.	PV	OF – Modl.át II
598.	Riley, Terry	<i>In C</i>	UZS Egy	1978. 10. 26.	I. ker MH	Új zene III.
599.	Riley, Terry	<i>Keyboard Studies**</i>	JZ	1976. 12. 10.	ZAK Kt	OF – Modl.át II
600.	Riley, Terry	<i>Vonósnégyes**</i>	Kronos Vonósnégyes	1983. 03. 13.	VGYH	
601.	Rzewski, Frederic	<i>Coming together**</i>	UZS Egy	1977. 10. 03.	ZAK Nt	OF – KorZen
602.	Rzewski, Frederic	<i>Four Seasons – American Ballads**</i>	Frederic Rzewski	1979. 12. 15.	ZAK Kt	OF
603.	Rzewski, Frederic	<i>Les Moutons de Panurge**</i>	UZS Egy	1976. 12. 10.	ZAK Kt	OF – Modl.át II
604.	Rzewski, Frederic	<i>Les Moutons de Panurge</i>	UZs Egy	1977. 05. 02.	Szombathely, Bartók terem	
605.	Rzewski, Frederic	<i>Les Moutons de Panurge</i>	UZS Egy, Miskolci Új Zenei Műhely, 180-as csoport	1982. 04. 20.	SzSz	Magyar Zeneszerzők Szövetsége
606.	Rzewski, Frederic	<i>Les Moutons de Panurge</i>	UZs Egy	1978. 04. 06.	Miskolc, Rákóczi Ferenc Megyei Könyvtár	
607.	Rzewski, Frederic	<i>No Place to go but Around**</i>	Frederic Rzewski	1978. 03. 12.	ZAK Kt	
608.	Rzewski, Frederic	<i>The people united will never be dejected**</i>	Ursula Oppens	1978. 03. 10.	ZAK Kt	
609.	Sárai Tibor	<i>Studio</i>	?	1975. 04. 06.	UZS	
610.	Sári József	?	Mi. Körmendiki	1975. 10. 12.	UZS	Mi és Körmendiki esnje
611.	Sári József	<i>Sophie et ses amis</i>	UZS Egy	1982. 02. 28.	VGYH	
612.	Sárközy István	<i>Ciaccona</i>	?	1975. 04. 06.	UZS	
613.	Sáry László	<i>4. 8. 12 vagy több előadóra*</i>	JZ, SL, VL, WA	1977. 11. 09.	Katowice, ZF	
614.	Sáry László	<i>4. 8. 12 vagy több előadóra</i>	JZ, SL, VL, WA	1977. 11. 10.	Varsó, ZF	
615.	Sáry László	<i>4x 1. 2. 3. .... előadóra</i>	JZ, SL, VL, WA	1979. 06. 24.	UZS	
616.	Sáry László	<i>4x 1. 2. 3. .... előadóra</i>	JZ, SL, VL, WA	1979. 11. 04.	SOTE	OF
617.	Sáry László	<i>A hang vomlása*</i>	UZS Egy	1974. 03. 07.	Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris	Quinzaine Musicale Hongroise – jelenlegi cím: Hangnégyzet
618.	Sáry László	<i>Az ég virágai*</i>	JZ, SL, VL	1973. 12. 06.	Krakko, Zeneakadémia	
619.	Sáry László	<i>Az ég virágai</i>	JZ, SL, VL	1973. 12. 07.	Varsó, Magyar Intézet	



	Zeneszerző	Cím	Előadók	Dátum	Helyszín	Rendező, megjegyzés
620.	Sáry László	<i>Az ég virágai</i>	JZ, SL, VL	1974. 03. 06.	Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris	Quinzaine Musicale Hongroise
621.	Sáry László	<i>Az ég virágai**</i>	JZ, SL, VL	1974. 04. 18.	Fészek	MZSz Zeneszerzői Szakosztálya
622.	Sáry László	<i>Az ég virágai</i>	SL	1975. 11. 30.	Pécs, Janus Pannonius Múzeum	
623.	Sáry László	<i>Az ég virágai</i>	SL	1979. 01. 07.	SOTE	OF
624.	Sáry László	<i>Az elhagyott kert éneke*</i>	UZS Egy	1987. 05. 31.	ZAK Kt	OF
625.	Sáry László	<i>Az idő szava*</i>	Soós András, Bubernó Tamás, 180-as csoport	1989. 04. 09.	ZAK Kt	OF
626.	Sáry László	<i>Az ismétlődő ótós</i>	UZS Egy	1985. 08. 19.	Genf, Cour de l'hotel de ville	Magyar Nyár
627.	Sáry László	<i>brácsára vagy csellóra</i>	PappS	1978. 10. 08.	ZAK Nt	OF – KorZen
628.	Sáry László	<i>brácsára vagy csellóra</i>	PappS	1978. 11. 19.	UZS	
629.	Sáry László	<i>Collage</i>	KeményG	1975. 06. 22.	UZS	
630.	Sáry László	<i>Concerto classico*</i>	UZS Egy, vez. SZs	1982. 02. 28.	VGYH	
631.	Sáry László	<i>Concerto classico</i>	UZS Egy, vez. SZs	1985. 03. 10.	VGYH	
632.	Sáry László	<i>Cseppre csepp*</i>	UZS Egy	1974. 12. 15.	UZS	OF
633.	Sáry László	<i>Cseppre csepp</i>	JZ, SL, VL, WA	1975. 05. 04.	UZS	
634.	Sáry László	<i>Cseppre csepp</i>	JZ, SL, VL, WA	1975. 09. 21.	Varsó	Varsói Ősz
635.	Sáry László	<i>Cseppre csepp – vonósegélytessre*</i>	KISZ KME Kzr. vez. SA	1975. 09. 21.	Varsó	Varsói Ősz
636.	Sáry László	<i>Cseppre csepp</i>	JZ, SL, VL, WA	1975. 09. 23.	Poznan	
637.	Sáry László	<i>Cseppre csepp</i>	JZ, SL, VL, WA	1975. 09. 28.	UZS	
638.	Sáry László	<i>Cseppre csepp</i>	JZ, SL, VL, WA	1976. 03. 06.	Pécs, Ifjúsági Ház	
639.	Sáry László	<i>Cseppre csepp</i>	UZS Egy	1977. 05. 02.	Szombathely, Bartók terem	
640.	Sáry László	<i>Cseppre csepp</i>	UZS Egy	1977. 05. 08.	UZS	
641.	Sáry László	<i>Cseppre csepp</i>	JZ, SL, VL, WA	1977. 11. 09.	Katowice, ZF	
642.	Sáry László	<i>Cseppre csepp</i>	JZ, SL, VL, WA	1977. 11. 10.	Varsó, ZF	
643.	Sáry László	<i>Csigajáték*</i>	SA, DB, JZ, SL, VL, WA	1975. 10. 26.	UZS	
644.	Sáry László	<i>Csigajáték</i>	CsalogG, DB, JZ, SL, VL, WA	1978. 07. 16.	UZS	
645.	Sáry László	<i>Diana búcsúja</i>	UZS Egy	1976. 05. 23.	UZS	
646.	Sáry László	<i>Diana búcsúja*</i>	Liszt Ferenc ZF Kzr. vez. SA	1976. 10. 10.	ZAK Nt	OF – KorZen
647.	Sáry László	<i>Discussions</i>	CsalogG, UZS Egy, vez. SZs	1981. 05. 17.	VGYH	OF
648.	Sáry László	<i>Egy akkordos forgatókönyve*</i>	GyZ., MI, SL, WA	1983. 05. 08.	VGYH	
649.	Sáry László	<i>Egy akkordos forgatókönyve</i>	GyZ., MI, SL, WA	1984. 06. 24.	Miskolc	

Zeneszerző	Cím	Előadók	Dátum	Helyszín	Rendező, megjegyzés
650. Sáros László	<i>Egy vagy több előadóra*</i>	JZ, SL, VL, WA	1977. 02. 04.	ZAK Kt	OF
651. Sáros László	<i>Egyesével</i>	WA	1975. 11. 30.	Pécs, Janus Pannonius Múzeum	
652. Sáros László	<i>Egyesével</i>	CsalogG	1977. 05. 08.	UZS	
653. Sáros László	<i>Ellentétek</i>	?	1989. 04. 09.	ZAK Kt	OF
654. Sáros László	<i>Emlék</i>	SL	1987. 05. 31.	ZAK Kt	OF
655. Sáros László	<i>Emlék</i>	SL	1989. 04. 09.	ZAK Kt	OF
656. Sáros László	<i>Emlék</i>	SL	1989. 04. 16.	Münster, ZF	Neue Musik in Münster
657. Sáros László	<i>Emlék</i>	EP	1991. 01. 01.	Talentum	
658. Sáros László	<i>Flutuacioni</i>	Hegyi Ildikó, SchmidtN	1973. 04. 09.	ESz	Amanita muscaria I.
659. Sáros László	<i>Gyakorlat hat hangra</i>	Tomkins Egy., vez. DJ	1989. 04. 09.	ZAK Kt	OF
660. Sáros László	<i>Hangnégyzet</i>	Dukay Barnabás, JZ, VL, WA	1975. 12. 14.	UZS	
661. Sáros László	<i>Hangnégyzet</i>	UZS Egy	1979. 12. 11.	Genova, Oratorio San Filippo	
662. Sáros László	<i>Hangnégyzet</i>		1979. 12. 12.	Inzago	
663. Sáros László	<i>Hangnégyzet</i>		1979. 12. 13.	Milánó, Sala Congressi	
664. Sáros László	<i>Hangnégyzet I.</i>	UZS Egy	1978. 11. 19.	UZS	
665. Sáros László	<i>Hangnégyzet I.</i>		1980. 03. 01.	ZAK Kt	OF
666. Sáros László	<i>Hangnégyzet II.</i>	UZS Egy	1979. 12. 02.	UZS	
667. Sáros László	<i>Hangnégyzet II.</i>		1980. 03. 01.	ZAK Kt	OF
668. Sáros László	<i>Héffokt gyakorlat</i>	JZ, SL, VL?	1979. 11. 27.	Víziterv	
669. Sáros László	<i>Hölderlin tornya*</i>	UZS Egy	1985. 05. 06.	Lisszabon, Gulbenkian Foundation	
670. Sáros László	<i>Hölderlin tornya**</i>	UZS Egy, vez. SZs	1986. 04. 13.	VGYH	OF
671. Sáros László	<i>Hölderlin tornya</i>	Intermoduláció együttes, vez. SZs	1988. 04. 10.	ZAK Kt	OF
672. Sáros László	<i>In All Eternity</i>	UZS Egy	1987. 05. 31.	ZAK Kt	OF
673. Sáros László	<i>In Sol*</i>	Tomkins Egy., vez. DJ	1982. 02. 28.	VGYH	OF
674. Sáros László	<i>Incanto – 5 saxofontra</i>	Berkes Kálmán, Dömötör László, Gyukity Félix, Karsay Gyula, Maczák László	1971. 12. 12.	UZS	
675. Sáros László	<i>Incanto - vokálkvartettre</i>	Primavera kvartett	1971. 12. 12.	UZS	OF
676. Sáros László	<i>Incanto</i>	GesualdoQ	1973. 04. 30.	ESz	Amanita muscaria II.
677. Sáros László	<i>Ismétlődő ötös</i>	?	1989. 04. 09.	ZAK Kt	OF
678. Sáros László	<i>Kánon*</i>	JZ, SL, VL, WA	1978. 07. 16.	UZS	

	Zeneszerző	Cím	Előadók	Dátum	Helyszín	Rendező, megjegyzés
679.	Sáry László	<i>Kánon</i>	DB, JZ, PappS, SL, VL, WA	1978. 10. 08.	ZAK Ni	OF – KorZen
680.	Sáry László	<i>Kánon 1/1</i>	UZS Egy	1978. 11. 19.	UZS	
681.	Sáry László	<i>Kánon 12/1</i>	UZS Egy	1978. 11. 19.	UZS	
682.	Sáry László	<i>Kánon a felkelő naphoz</i>	?	1989. 04. 09.	ZAK Kt	OF
683.	Sáry László	<i>Kerekedés*</i>	JZ, SL, VL	1973. 12. 06.	Krakkó, ZAK	
684.	Sáry László	<i>Kerekedés</i>	JZ, SL, VL	1973. 12. 07.	Varsó, Magyar Intézet	
685.	Sáry László	<i>Kerekedés</i>	JZ, SL, VL	1974. 02. 24.	UZS	OF
686.	Sáry László	<i>Kerekedés</i>	UZS Egy	1974. 03. 08.	Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris	Quinzaine Musicale Hongroise
687.	Sáry László	<i>Kerekedés</i>	JZ, SL, VL	1974. 04. 18.	Fészek	MZSz Zeneszerzői Szakosztálya
688.	Sáry László	<i>Kerekedés</i>	DB, JZ, Kósa Gábor, SL	1974. 05. 06.	ESz	Amanita muscaria IV.
689.	Sáry László	<i>Kerekedés</i>	UZS Egy	1979. 10. 21.	SOTE	OF
690.	Sáry László	<i>Koan bel canto*</i>	SL	1979. 07. 01.	UZS	
691.	Sáry László	<i>Koan bel canto</i>	SL	1979. 07. 06.	Bécs, Collegium Hungaricum	
692.	Sáry László	<i>Koan bel canto</i>	SL	1980. 03. 01.	ZAK Kt	OF
693.	Sáry László	<i>Könyvő-kő egy korszakban*</i>	JZ, SL, VL, WA	1978. 07. 16.	UZS	
694.	Sáry László	<i>Könyvő-kő egy korszakban</i>	JZ, SL, VL, WA	1980. 01. 12.	ZAK Kt	OF
695.	Sáry László	<i>Könyvő-kő egy korszakban</i>	JZ, SL, VL, WA	1981. 03. 05.	Győr	OF
696.	Sáry László	<i>Könyvő-kő egy korszakban</i>	JZ, SL, VL, WA	1981. 04. 12.	VGYH	OF
697.	Sáry László	<i>Könyvő-kő egy korszakban</i>	JZ, SL, VL, WA	1981. 05. 04.	Róma, Teatro delle Arti	
698.	Sáry László	<i>Könyvő-kő egy korszakban</i>	JZ, SL, VL, WA	1981. 05. 09.	Milánó, Teatro Gerolamo	
699.	Sáry László	<i>Könyvő-kő egy korszakban</i>	UZS Egy	1981. 05. 15.	MR	
700.	Sáry László	<i>Könyvő-kő egy korszakban - képzőművészeti változat</i>	SL, WA	1982. 10. 23.	ZAK Ni	OF - KorZen
701.	Sáry László	<i>Könyvő-kő egy korszakban</i>	JZ, SL, VL, WA	1982. 12. 08.	BBZSz	
702.	Sáry László	<i>Könyvő-kő egy korszakban</i>	JZ, SL, VL, WA	1983. 10. 24.	SOTE	Élő zene
703.	Sáry László	<i>Könyvő-kő egy korszakban</i>	SL	1983. 10. 24.	SOTE	Élő zene
704.	Sáry László	<i>Könyvő-kő egy korszakban</i>	RZ	1990. 12. 31.	Talentum	
705.	Sáry László	<i>Kromatikus invenciók</i>	UZS Egy, vez. SZs	1982. 01. 31.	VGYH	
706.	Sáry László	<i>Kvartettek Don Juanok, az öreg indiánok*</i>	DB, SL, VL, WA	1989. 04. 09.	ZAK Kt	OF

	Zeneszerző	Cím	Előadók	Dátum	Helyszín	Rendező, megjegyzés
707.	Sáry László	<i>Ludus chromaticus</i>	JZ, SL, VL, WA	1987. 07. 11.	Szombathely, Képtár	a Mágikus Művek c. kiállítás megnyitójára
708.	Sáry László	<i>Ludus chromaticus</i>	JZ, SL, WA	1989. 04. 09.	ZAK Kt	OF
709.	Sáry László	<i>Maqnficat</i>	Csengery A. GyZ	1990. 12. 31.	Talentum	
710.	Sáry László	<i>Mystery</i>	TarkóM, JZ, SL, VL	1982. 01. 17.	VGYH	
711.	Sáry László	<i>Négy billentyűs hangszerre*</i>	JZ, SL, VL, WA	1979. 01. 06.	SOTE	OF
712.	Sáry László	<i>Négy vagy több előadóra*</i>	UZS Egy	1977. 05. 08.	UZS	
713.	Sáry László	<i>Négy vagy több előadóra</i>	JZ, SL, VL, WA	1977. 11. 20.	VGYH	OF
714.	Sáry László – Petőcz András	<i>Néhány szó mindig elűnik, majd ismét előkerül*</i>	Petőcz András, SL	1990. 12. 31.	Talentum	
715.	Sáry László	<i>Ayolc szölam a Szimfóniából</i>	DB, JZ, SL, TarkóM, VL, WA	1977. 11. 09.	Katowice, ZF	
716.	Sáry László	<i>Ayolc szölam a Szimfóniából</i>	DB, JZ, SL, TarkóM, VL, WA	1977. 11. 10.	Varsó, ZF	
717.	Sáry László	<i>Ót melankolikus ének*</i>	TarkóM, SL	1984. 06. 24.	UZS	
718.	Sáry László	<i>Ót melankolikus ének</i>	TarkóM, Kurtág Márta	1986. 04. 13.	VGYH	OF
719.	Sáry László	<i>Ófokú gyakorlat*</i>		1980. 03. 01.	ZAK Kt	OF
720.	Sáry László	<i>Ófokú gyakorlat</i>	Miskolci Új Zenei Műhely	1981. 05. 24.	ZAK Kt	
721.	Sáry László	<i>Ófokú gyakorlat</i>	SL, VL	1981. 07. 01.	London, Riverside Studio	
722.	Sáry László	<i>Pentagramm*</i>	Király Csaba, DB, JZ, SL, VL, WA	1983. 05. 26.	MR	
723.	Sáry László	<i>Pentagramm</i>	VL, DB, JZ, SL, SZs, WA	1983. 06. 05.	UZS	
724.	Sáry László	<i>Pentagramm</i>	VL, DB, JZ, SL, SZs, WA	1983. 06. 09.	Innsbruck, Funkhaus	
725.	Sáry László	<i>Pentagramm</i>	VL, DB, JZ, SL, SZs, WA	1983. 10. 24.	SOTE	Élő zene
726.	Sáry László	<i>Pentagramm</i>	VL, DB, JZ, SL, SZs, WA	1984. 06. 24.		
727.	Sáry László	<i>Polyrhythmia*</i>	UZS Egy	1979. 05. 12.	Magyar Nemzeti Galéria	Veress Pál kiállítása
728.	Sáry László	<i>Polyrhythmia</i>	UZS Egy	1981. 03. 08.	UZS	
729.	Sáry László	<i>Polyrhythmia</i>	UZS Egy	1981. 03. 14.	VGYH	OF
730.	Sáry László	<i>Psalmus*</i>	TarkóM, JZ, SL	1972. 11. 12.	UZS	
731.	Sáry László	<i>Psalmus</i>	TarkóM, JZ, SL	1973. 04. 09.	ESz	Amanita muscaria I.
732.	Sáry László	<i>Psalmus</i>	TarkóM, SL	1977. 11. 09.	Katowice, ZF	
733.	Sáry László	<i>Psalmus</i>	TarkóM, SL	1977. 11. 10.	Varsó, ZF	
734.	Sáry László	<i>Psalmus</i>	TarkóM, SL	1979. 03. 09.	Szeged, ZF	
735.	Sáry László	<i>Sonanti No I.</i>	Pertis Zsuzsa	1971. 04. 24.	UZS	
736.	Sáry László	<i>Sonata grande</i>	KZ	1980. 11. 05.	ZAK Kt	
737.	Sáry László	<i>Sounds*</i>	Onezay Csaba	1973. 04. 30.	ESz	Amanita muscaria II.
738.	Sáry László	<i>Sounds*</i>	JZ, SL, VL	1973. 05. 14.	ESz	Amanita muscaria III.

	Zeneszerző	Cím	Előadók	Dátum	Helyszín	Rendező, megjegyzés
739.	Sáry László	Sounds*	Kósa György	1974. 05. 06.	ESz	Amanita muscaria IV.
740.	Sáry László	Sounds	JZ, SL, VL, WA	1975. 01. 05.	UZS	
741.	Sáry László	Szilánkok*	Szeverényi Ilona	1980. 12. 14.	UZS	
742.	Sáry László	Szimfónia*	UZS Egy	1977. 05. 02.	Szombathely, Bartók terem	
743.	Sáry László	Szimfónia	UZS Egy, vez. Dobszay L.	1977. 05. 08.	UZS	
744.	Sáry László	Szimfónia	JZ, SL, VL, WA	1979. 01. 07.	SOTE	OF
745.	Sáry László	Szimfónia	UZS Egy	1980. 03. 01.	ZAK Kt	OF
746.	Sáry László	Socrates utolsó tanítása*	TarkóM, WA	1981. 04. 26.	UZS	
747.	Sáry László	Socrates utolsó tanítása	TarkóM, WA	1981. 05. 04.	Roma, Teatro delle Arti	
748.	Sáry László	Socrates utolsó tanítása	TarkóM, WA	1981. 05. 09.	Milánó, Teatro Gerolamo	
749.	Sáry László	Socrates utolsó tanítása	TarkóM, WA	1981. 05. 17.	VGYH	OF
750.	Sáry László	Socrates utolsó tanítása	TarkóM, WA	1981. 10. 28.	ZAK Nt	OF – KorZen
751.	Sáry László	Socrates utolsó tanítása	TarkóM, WA	1987. 04. 05.	ZAK Kt	OF
752.	Sáry László	Socrates utolsó tanítása	TarkóM, WA	1989. 04. 16.	Münster, ZF	Neue Musik in Münster
753.	Sáry László	Tűjkép C-ben*	MI, SL, TarkóM, Vas Katalin	1983. 04. 10.	ZAK Kt	
754.	Sáry László	Tűjkép C-ben	Kaczander Orsolya, Kiss Sándor, Hartenstein István, Eckhardt György, vez. Gémesi Géza	1987. 03. 01.	UZS	
755.	Sáry László	Társasjáték*	UZS Egy	1982. 02. 28.	VGYH	
756.	Sáry László	Társasjáték	UZS Egy	1984. 10. 16.	Győr	
757.	Sáry László	Telhold*	SL, KISZ Kst Egy, vez. SZs	1986. 12. 20.	UZS	
758.	Sáry László	Telhold	UZS Egy, vez. SZs	1987. 05. 31.	ZAK Kt	OF
759.	Sáry László	Tiszavirág	UZS Egy	1985. 08. 19.	Genf, Cour de l'Hotel de ville	Magyar Nyár
760.	Sáry László	Töredékek	JZ, SL, VL, WA	1977. 11. 09.	Katowice, ZF	
761.	Sáry László	Utazás Ixtilan felé*	UZS Egy, vez. SZs	1980. 09. 28.	UZS	
762.	Sáry László	Utazás Ixtilan felé	TarkóM, UZS Egy, vez. SZs	1980. 10. 03.	ZAK Kt	OF – KorZen
763.	Sáry László	Utazás Ixtilan felé	TarkóM, UZS Egy, vez. SZs	1982. 11. 27.	UZS	
764.	Sáry László	Utazás Ixtilan felé	UZS Egy, vez. SZs	1985. 03. 10.	VGYH	
765.	Sáry László	Variációk 14 hang fölött*	TarkóM, SL	1976. 03. 20.	UZS	OF
766.	Sáry László	Variációk 14 hang fölött	TarkóM, SL	1977. 05. 08.	UZS	
767.	Sáry László	Variációk 14 hang fölött	TarkóM, SL	1977. 11. 09.	Katowice, ZF	
768.	Sáry László	Variációk 14 hang fölött	TarkóM, SL	1977. 11. 10.	Varsó, ZF	
769.	Sáry László	Variációk 14 hang fölött	TarkóM, SL	1982. 04. 13.	SzSz	OF

	Zeneszerző	Cím	Előadók	Dátum	Helyszín	Rendező, megjegyzés
770.	Sáry László	<i>Variációk szőlőcimbalmra</i>	Fábián Márta	1977. 05. 08.	Uzs	
771.	Sáry László	<i>Vonósnégyes</i>	Uzs vonósnégyes	1986. 04. 27.	VGYH	OF
772.	Satie, Erik	<i>Avant-dernières Pensées</i>	Giancarlo Cardini	1981. 03. 29.	ZAK Kt	
773.	Satie, Erik	<i>Chapitres tournés en tous sons</i>	Giancarlo Cardini	1981. 03. 29.	ZAK Kt	
774.	Satie, Erik	<i>Croquis et Agaceries d'un Gros Bonhomme en Bois</i>	Giancarlo Cardini	1981. 03. 29.	ZAK Kt	
775.	Satie, Erik	<i>Descriptions automatiques</i>	Giancarlo Cardini	1981. 03. 29.	ZAK Kt	
776.	Satie, Erik	<i>Embryons desséchés</i>	Giancarlo Cardini	1981. 03. 29.	ZAK Kt	
777.	Satie, Erik	<i>Esquisses et Sketch Montmartrois</i>	Giancarlo Cardini	1981. 03. 29.	ZAK Kt	
778.	Satie, Erik	<i>Heures Séculaires et Instantanées</i>	Giancarlo Cardini	1981. 03. 29.	ZAK Kt	
779.	Satie, Erik	<i>Le Piège de Méduse (7 danses pour la comédie lyrique du même titre)</i>	Giancarlo Cardini	1981. 03. 29.	ZAK Kt	
780.	Satie, Erik	<i>Petite Ouverture à danser</i>	Giancarlo Cardini	1981. 03. 29.	ZAK Kt	
781.	Satie, Erik	<i>Pieces froides. Deuxième série: Trois danses de travers</i>	Giancarlo Cardini	1981. 03. 29.	ZAK Kt	
782.	Satie, Erik	<i>Poudre d'Or</i>	Giancarlo Cardini	1981. 03. 29.	ZAK Kt	
783.	Satie, Erik	<i>Socrate – John Cage kétfogorás átirata</i>	VL, WA	1987. 04. 05.	ZAK Kt	OF
784.	Satie, Erik	<i>Somneries de la Rose+Croix</i>	Giancarlo Cardini	1981. 03. 29.	ZAK Kt	
785.	Satie, Erik	<i>Sports et divertissements</i>	Giancarlo Cardini	1981. 03. 29.	ZAK Kt	
786.	Satie, Erik	<i>Trois Valses Distinguées du Précieux Dégouté</i>	Giancarlo Cardini	1981. 03. 29.	ZAK Kt	
787.	Satie, Erik	<i>Vexations*</i>	DB, JZ, KZ, Komlós Katalin, SL, Schiff Andras VL, WA,	1974. 05. 22.	Fiat Művészek Klubja	
788.	Scelsi, Giacinto	<i>Dithome**</i>	Frances-Marie Ujtti	1979. 02. 10.	Uzs	
789.	Scelsi, Giacinto	<i>Suite, No 9. (K) **</i>	Frederic Rzewski	1979. 12. 15.	ZAK Kt	OF
790.	Scelsi, Giacinto	<i>Tre pezzi***</i>	Giancarlo Schiaffini	1980. 01. 05.	ZAK Kt	OF
791.	Schäffer, Boguslaw	<i>Quartet sg**</i>	DB, JZ, SL, VL	1975. 02. 14.	PV	OF – Modl.át I
792.	Schiaffini, Giancarlo	<i>ta phonemata**</i>	Giancarlo Schiaffini	1980. 01. 05.	ZAK Kt	OF
793.	Schnittke, Alfred	<i>Kánon Igor Stravinsky emlékére**</i>	?	1975. 03. 07.	PV	OF – Modl.át III
794.	Schnittke, Alfred	<i>Vonósnégyes**</i>	Kodály vonósnégyes	1975. 03. 07.	PV	OF – Modl.át III
795.	Schönberg, Arnold	<i>Zongoradarab Op. 33a</i>	KZ	1976. 05. 09.	Uzs	
796.	Schönberg, A.	<i>Fűvösötös, I. tétel</i>	L.FZF hallgatóiból alakult fűvösötös, vez. SA	1972. 12. 03.	Uzs	OF

	Zeneszerző	Cím	Előadók	Dátum	Helyszín	Rendező, megjegyzés
797.	Schönberg, A.	<i>Füvésőtös, I. tétel</i>	L/FZF hallgatóiból alakult füvésőtös, vez. K.Z.	1974. 03. 31.	UZS	OF
798.	Schönberg, A.	<i>Her-gewächse, Op. 20.</i>	Mester Agnes, CsalogG, Maros Éva, SL	1979. 04. 27.	ZAK Ni	
799.	Schönberg, A.	<i>Kamaras-impfónia, Op. 9</i>	KISZ KME Kzr, vez. SA	1971. 12. 12.	UZS	OF
800.	Schönberg, A.	<i>Zongoradarabok Op. 33/a, Op. 33/b</i>	KörmendikI	1970. 12. 11.	UZS	
801.	Schönberg, A.	<i>Zongoradarabok Op. 33/a, Op. 33/b</i>	KZ	1977. 02. 04.	ZAK Kt	OF
802.	Schubert, Franz	<i>Elszáradt virágok</i>	Mi. KZ	1976. 05. 09.	UZS	
803.	Sciarrino, Salvatore	<i>All'auro in una lontanaza**</i>	Pierre-Yves Artaud, MI	1984. 10. 14.	UZS	
804.	Serei Zsolt	<i>Albumlap*</i>	CsalogG	1987. 05. 31.	ZAK Kt	OF
805.	Serei Zsolt	<i>Albumlapok</i>	SzS	1991. 01. 01.	Talentum	
806.	Serei Zsolt	<i>A nagy „I”**</i>	180-as csoport, UZS Egy	1982. 04. 13.	SzSz	
807.	Serei Zsolt	<i>Az illető levelet*</i>	UZS Egy, vez. SzS	1982. 02. 28.	VGYH	
808.	Serei Zsolt	<i>Cent fois le jour*</i>	TarkóM, UZS együttes, vez. SZs	1983. 04. 24.	ZAK Kt	
809.	Serei Zsolt	<i>Cent fois le jour</i>	TarkóM, UZS együttes, vez. SZs	1983. 06. 05.	ZAK Kt	
810.	Serei Zsolt	<i>ein-tretende Figur**</i>	Jelinek Rita	1984. 10. 16.	Győr	
811.	Serei Zsolt	<i>ein-tretende Figur</i>	Jelinek Rita	1985. 03. 10.	VGYH	
812.	Serei Zsolt	<i>ein-tretende Figur</i>	Jelinek Rita	1985. 04. 14.	UZS	Kamarazenekari Stúdió
813.	Serei Zsolt	<i>ein-tretende Figur</i>	Zs. Szabó Mária	1990. 12. 31.	Talentum	
814.	Serei Zsolt	<i>fancatritatritrána*</i>	UZS Egy, vez. SzS	1982. 01. 31.	VGYH	
815.	Serei Zsolt	<i>fancatritatritrána</i>	UZS Egy, vez. SzS	1982. 11. 27.	UZS	
816.	Serei Zsolt	<i>Iv*</i>	PappS	1977. 03. 30.	I. ker MH	
817.	Serei Zsolt	<i>Iv</i>	Fejérvári János	1985. 05. 06.	Lisszabon, Gulbenkian Foundation	
818.	Serei Zsolt	<i>Levelek X-től</i>	GyZ	1984. 05. 12.	UZS	
819.	Serei Zsolt	<i>... midőn épp' alszik*</i>	Magyar Margit	1979. 01. 28.	UZS	
820.	Serei Zsolt	<i>... midőn épp' alszik</i>	Magyar Margit, SZs	1979. 12. 12.	Pécs, Ifjúsági Ház	
821.	Serei Zsolt	<i>... midőn épp' alszik</i>	Magyar Margit, SZs	1991. 01. 01.	Talentum	
822.	Serei Zsolt	<i>... midőn épp' alszik</i>	Magyar Margit, SZs	1979. 01. 28.	Eger, Magyar Műv. Közp.	
823.	Serei Zsolt	<i>... midőn épp' alszik</i>	SzS	1983. 02. 14.	Pápa	
824.	Serei Zsolt	<i>MM 20*</i>	UZS Egy	1979. 12. 12.	Pécs, Ifjúsági Ház	
825.	Serei Zsolt	<i>MM 20</i>	WA, UZS Egy, vez. SZs	1980. 02. 24.	ZAK Kt	
826.	Serei Zsolt	<i>MM 20</i>	UZS Egy	1980. 09. 28.	UZS	
827.	Serei Zsolt	<i>MM 20</i>	UZS Egy	1980. 10. 03.	ZAK Kt	OF – KorZen
828.	Serei Zsolt	<i>MM 20</i>	UZS Egy	1981. 04. 26.	UZS	

	Zeneszerző	Cím	Előadók	Dátum	Helyszín	Rendező, megjegyzés
829.	Serei Zsolt	<i>MM 20</i>	UZS Egy	1981. 05. 04.	Róma, Teatro delle Arti	
830.	Serei Zsolt	<i>MM 20</i>	UZS Egy	1981. 05. 09.	Milánó, Teatro Gerolamo	
831.	Serei Zsolt	<i>MM 20</i>	UZS Egy	1981. 05. 15.	MR	
832.	Serei Zsolt	<i>MM 20</i>	? SZs	1982. 12. 08.	BBZSz	
833.	Serei Zsolt	<i>Pavane D-ben*</i>	KISZ KSt tagjai, vez. SZs	1985. 06. 16.	UZS	
834.	Serei Zsolt	<i>Pavane D-ben</i>	UZS Egy, vez. SZs	1986. 04. 13.	VGYH	OF
835.	Serei Zsolt	<i>Ramis – In memoriam István Garamvölgyi</i>	UZS Egy, vez. SZs	1980. 01. 12.	ZAK Kt	OF
836.	Serei Zsolt	<i>Rege</i>		1979. 12. 12.	Pécs, Ifjúsági Ház	
837.	Serei Zsolt	<i>Rege</i>	Szeverényi Ilona, Vékony Ildikó	1980. 12. 14.	UZS	?
838.	Serei Zsolt	<i>Rege</i>	PappS, Csapó Gyula, SZs	1981. 07. 01.	London, Riverside Studio	
839.	Serei Zsolt	<i>Round-rolls*</i>	UZS Egy, vez. SZs	1981. 05. 17.	VGYH	OF
840.	Serei Zsolt	<i>Társalgás négyezőgben**</i>	UZS Egy	1978. 12. 10.	SOTE	OF
841.	Serei Zsolt	<i>Társalgás négyezőgben</i>	UZS Egy	1983. 10. 03.	ZAK Ni	OF – KorZen
842.	Serei Zsolt	<i>the</i>	Kósa Gábor	1977. 03. 30.	I. ker MH	
843.	Serei Zsolt	<i>the</i>	UZS Egy	1977. 03. 30.	I. ker MH	
844.	Serei Zsolt	<i>Vélt találkozás</i>	SZs	1983. 02. 14.	Pápa	
845.	Sikora, Elzbieta	<i>Az első utazás**</i>	?	1975. 02. 14.	PV	OF – Modl.át I
846.	Sikorski, Tomasz	<i>Diaphonia**</i>	SL, VL	1975. 06. 08.	UZS	
847.	Sikorski, Tomasz	<i>Listening Music**</i>	JZ, VL	1976. 02. 01.	UZS	
848.	Sikorski, Tomasz	<i>Listening Music</i>	JZ, VL	1976. 02. 06.	PV	OF – Modl.át II
849.	Sikorski, Tomasz	<i>Monodia és sequenza**</i>	MI	1976. 05. 09.	UZS	
850.	Sikorski, Tomasz	<i>No title**</i>	DB, JZ, SL, VL	1975. 02. 14.	PV	OF – Modl.át I
851.	Sikorski, Tomasz	<i>No title</i>	DB, JZ, SL, VL	1975. 06. 08.	UZS	
852.	Sikorski, Tomasz	<i>Solitude of Sounds**</i>	hangszalag	1979. 01. 16.	ZAK Kt	OF
853.	Sikorski, Tomasz	<i>Zerstreutes Hinausschauen**</i>	Nagy Péter	1977. 01. 07.	ZAK Kt	OF – Modl.át III
854.	Singer, Malcolm J.	<i>Triffute's Journey in Saturn's Magic Square**</i>	UZS Egy	1980. 02. 09.	ZAK Kt	OF
855.	Skempton, Howard	<i>Snow Piece**</i>	DB	1977. 01. 07.	ZAK Kt	OF – Modl.át III
856.	Skempton, Howard	<i>Waltz**</i>	DB	1977. 01. 07.	ZAK Kt	OF – Modl.át III
857.	Spányi Miklós	<i>Három vonós hangszere*</i>	UZS Egy	1979. 05. 13.	UZS	
858.	Stockhausen, Karlheinz	<i>Adieu</i>	Jeunesses Fuvósötös	1979. 01. 16.	ZAK Ni	OF



Zeneszerző	Cím	Előadók	Dátum	Helyszín	Rendező, megjegyzés
859. Stockhausen, K.	<i>Aus dem sieben Tagen</i>	UZS Egy	1978. 02. 17.	ZAK Kt	OF
860. Stockhausen, K.	<i>Gesang der Jinglingen</i>	hangszalag	1975. 03. 23.	UZS	
861. Stockhausen, K.	<i>Hymnen**</i>	hangszalag	1974. 10. 27.	UZS	
862. Stockhausen, K.	<i>Hymnen</i>	hangszalag	1975. 02. 23.	UZS	
863. Stockhausen, K.	<i>Hymnen</i>	hangszalag	1975. 08. 3.	UZS	
864. Stockhausen, K.	<i>Kontakte**</i>	hangszalag	1973. 05. 06.	UZS	OF
865. Stockhausen, K.	<i>Kontakte</i>	EP, Rácz Gyula	1974. 01. 27.	UZS	OF
866. Stockhausen, K.	<i>Kontrapunkte No 1.</i>	KZ, KISZ KME Kzt, EP	1972. 05. 14.	UZS	OF
867. Stockhausen, K.	<i>Prozession**</i>	JZ, PappS, SL, VL, WA	1978. 02. 12.	UZS	
868. Stockhausen, K.	<i>Prozession</i>	JZ, PappS, SL, VL, WA	1978. 02. 17.	ZAK Kt	OF
869. Stockhausen, K.	<i>Richtige Dauern**</i>	UZS Egy	1977. 02. 11.	ZAK Kt	OF – ModL.át IV
870. Stockhausen, K.	<i>Studien I**</i>	hangszalag	1975. 03. 23.	UZS	
871. Stockhausen, K.	<i>Studien II**</i>	hangszalag	1975. 03. 23.	UZS	
872. Stockhausen, K.	<i>Telemusik</i>	hangszalag	1974. 10. 27.	UZS	
873. Stockhausen, K.	<i>Telemusik</i>	hangszalag	1976. 03. 05.	PV	OF – ModL.át III
874. Stockhausen, K.	<i>Tierkreis**</i>	MI, WA	1977. 02. 11.	ZAK Kt	OF – ModL.át IV
875. Stockhausen, K.	<i>Zyklus</i>	Kósa Gábor	1978. 02. 17.	ZAK Kt	OF
876. Stockhausen, K.	<i>Zyklus</i>	RZ	1983. 04. 24.	VGYH	
877. Stockhausen, K.	<i>Zyklus</i>	RZ	1983. 10. 03.	ZAK Nt	
878. Sugár Rezső	<i>Frammenti musicali – zongorára és vonósokra</i>	?	1975. 04. 06.	UZS	A felszabadulási utáni magyar zeneszerzés
879. Szabó Ferenc	<i>Felszabadult melódiák</i>	Bácher Mihály	1975. 03. 09.	UZS	
880. Szabó Ferenc	<i>Gordonkaszonáta</i>	Perényi Miklós	1975. 03. 09.	UZS	
881. Szabó Ferenc	<i>I. hegedű szólószonáta</i>	Perényi Eszter	1975. 03. 09.	UZS	
882. Szabó Ferenc	<i>II. hegedű szólószonáta</i>	Perényi Eszter	1975. 03. 09.	UZS	
883. Szabó Ferenc	<i>II. zongoraszonáta</i>	Bácher Mihály	1975. 03. 09.	UZS	
884. Szabó Ferenc	<i>Vonóstrió</i>	Tátrai Vonósnyégyes	1975. 03. 21.	PV	OF – ModL.át IV
885. Szalónek, Witold	<i>I + I + I + I**</i>	UZS vonósnyégyese	1975. 02. 09.	UZS	Mai lengyel zeneszerzők
886. Szalónek, Witold	<i>I + I + I + I</i>	UZS vonósnyégyes	1975. 02. 14.	PV	OF – ModL.át I
887. Szegedi László	<i>Revans*</i>	?	1979. 05. 13.	UZS	
888. Szelenyi István	<i>Szólószonáta hegedűre</i>	Kiss András	1975. 03. 21.	PV	OF – ModL.át IV
889. Szkrjabin, Alexander	<i>V. szonáta</i>	Cristian Petrescu	1986. 06. 01.	UZS	
890. Szöllősy András	<i>Pro somno Igoris Stravinsky quieto</i>	UZS Egy, vez. SZs	1982. 11. 27.	UZS	
891. Szűts Péter	<i>Music of Circles*</i>	Schmidtn, Würtz Klara, DB, Szűts Péter	1985. 04. 28.	VGYH	
892. Tatra, Yoshihisa	<i>Maya**</i>	Pierre-Yves Artaud	1984. 10. 14.	UZS	

	Zeneszerző	Cím	Előadók	Dátum	Helyszín	Rendező, megjegyzés
893.	Taira, Yoshihisa	<i>Hierophonie**</i>	Pierre-Yves Artaud	1981. 06. 19.	UZS	
894.	Takemitsu, Toru	<i>For away**</i>	Giancarlo, Cardini	1981. 03. 30.	UZS	
895.	Takemitsu, Toru	<i>Toward the Sea**</i>	Mi, Tokos Zoltán	1983. 04. 10.	ZAK Kt	
896.	Tihanyi László	<i>Duo Sonata – Hommage à Messiaen</i>	Tihanyi László	1981. 05. 07.	Velence, Sale Apollinee	
897.	Tihanyi László	<i>Motets*</i>	KISZ Kst tagjai, vez. SZs	1985. 06. 16.	VGYH	OF
898.	Tihanyi László	<i>Motetus</i>	UZS Egy, vez. SZs	1986. 04. 13.	VGYH	OF
899.	Toshi, Ichinayagi	<i>Sikr-okazeko-Kujituzestki**</i>	Mi	1977. 10. 16.	VGYH	OF
900.	Uitti, Frances-Marie	<i>Riskku**</i>	Frances-Marie Uitti	1979. 02. 10.	UZS	
901.	Varèse, Edgard	<i>Density 21.5</i>	Mi	1976. 05. 09.	UZS	
902.	Varèse, Edgard	<i>Density 21.5</i>	GyZ	1984. 05. 12.	UZS	
903.	Varèse, Edgard	<i>Hyperprism – részlet</i>	KISZ KME Kzt, vez. SA	1975. 01. 19.	UZS	OF
904.	Varèse, Edgard	<i>Hyperprism**</i>	KISZ KME Kzt, vez. SA	1975. 02. 16.	UZS	OF
905.	Varèse, Edgard	<i>Intégrales**</i>	KISZ KME Kzt, vez. SA	1973. 03. 11.	UZS	OF
906.	Varèse, Edgard	<i>Intégrales – részlet</i>	KISZ KME Kzt, vez. SA	1975. 03. 16.	UZS	OF
907.	Varèse, Edgard	<i>Intégrales</i>	KISZ KME Kzt, vez. SA	1975. 04. 27.	UZS	OF
908.	Varèse, Edgard	<i>Ionisation</i>	RZ, UZS Egy	1983. 04. 24.	ZAK Kt	
909.	Varèse, Edgard	<i>Octandre**</i>	KISZ KME Kzt, vez. SA	1972. 03. 12.	UZS	OF
910.	Varèse, Edgard	<i>Octandre</i>	KISZ KME Kzt, vez. SA	1974. 12. 15.	UZS	OF
911.	Varèse, Edgard	<i>Octandre – részlet</i>	KISZ KME Kzt, vez. SA	1974. 11. 17.	UZS	OF
912.	Veress Sándor	<i>Fívósríó</i>	Kemény János, Horvath László, ifj. Hara László	1975. 03. 21.	PV	OF – Modl.át IV
913.	Victor Máté	<i>Expiation</i>	Bokor Péter	1970. 12. 11.	UZS	
914.	Vidovszky László	<i>405*</i>	KZ, UZS Egy, vez. VL	1974. 03. 07.	Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris	Quinzaine Musicale Hongroise
915.	Vidovszky László	<i>405**</i>	KZ, KISZ KME Kzt, vez. VL	1974. 05. 05.	UZS	OF
916.	Vidovszky László	<i>405</i>	JZ, SL, VL, WA	1980. 11. 05.	ZAK Kt	
917.	Vidovszky László	<i>405</i>	JZ, SL, VL, WA	1987. 03. 15.	ZAK Kt	
918.	Vidovszky László	<i>à 4*</i>	JZ, SL, VL, WA, vez. SZs	1979. 01. 07.	SOTE	OF
919.	Vidovszky László	<i>à 4</i>	JZ, SL, VL, WA, vez. SZs	1982. 10. 23.	ZAK Ni	OF – KorZen
920.	Vidovszky László	<i>A fejedelem üzenete I. *</i>	Szabó László	1977. 02. 04.	ZAK Kt	OF
921.	Vidovszky László	<i>A fejedelem üzenete I.</i>	Kiss Gy. László	1981. 03. 22.	VGYH	OF
922.	Vidovszky László	<i>A fejedelem üzenete II. *</i>	Kiss Gy. László	1981. 03. 22.	VGYH	OF
923.	Vidovszky László	<i>A fejedelem üzenete III. *</i>	VL	1981. 03. 22.	VGYH	OF
924.	Vidovszky László	<i>Autokonzert*</i>	KrA, VL	1972. 12. 03.	UZS	OF
925.	Vidovszky László	<i>Autokonzert</i>	KrA, VL	1973. 04. 09.	ESz	Amanita muscaria I.

	Zeneszerző	Cím	Előadók	Dátum	Helyszín	Rendező, megjegyzés
926.	Vidovszky László	<i>Autokonzert</i>	JZ, VL	1974. 03. 06.	Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris	Quinzaine Musicale Hongroise
927.	Vidovszky László	<i>Autokonzert</i>	JZ, VL	1974. 05. 06.	ESZ	Amanita muscaria IV.
928.	Vidovszky László	<i>Autokonzert</i>	JZ, SL	1975. 01. 05.	UZS	
929.	Vidovszky László	<i>Autokonzert</i>	JZ, SL	1975. 09. 21.	Varsó	Varsói Ősz
930.	Vidovszky László	<i>Autokonzert</i>	VL, WA	1976. 03. 06.	Pécs, Ifjúsági Ház	
931.	Vidovszky László	<i>Autokonzert</i>	VL, WA	1979. 04. 27.	ZAK Nf	
932.	Vidovszky László	<i>Autokonzert</i>	VL, WA	1981. 05. 04.	Róma, Teatro delle Arti	
933.	Vidovszky László	<i>Autokonzert</i>	VL, WA	1981. 05. 09.	Milánó, Teatro Gerolamo	
934.	Vidovszky László	<i>Autokonzert</i>	VL, WA	1982. 04. 20.	SzSz	Magyar Zeneszerzők Szövetsége
935.	Vidovszky László	<i>Autokonzert</i>	VL, WA	1985. 05. 06.	Lisszabon, Gulbenkian Foundation	
936.	Vidovszky László	<i>Autokonzert</i>	VL, WA	1990. 12. 31.	Talentum	
937.	Vidovszky László	<i>C+A+G+E Music No 1*</i>	DB, JZ, SL, VL, WA	1975. 12. 14.	UZS	
938.	Vidovszky László	<i>C+A+G+E Music No 2*</i>	JZ, SL, VL	1973. 05. 14.	ESZ	Amanita muscaria III.
939.	Vidovszky László	<i>Circus*</i>	JZ, SL, VL, CsGy, DB, WA	1977. 10. 23.	VGYH	
940.	Vidovszky László	<i>Circus</i>	UZS Egy	1978. 05. 01.	VGYH	OF
941.	Vidovszky László	<i>Circus</i>	hangszalag (JZ, SL, WA)	1979. 07. 01.	UZS	
942.	Vidovszky László	<i>Circus</i>	hangszalag (JZ, SL, WA)	1979. 07. 06.	Bécs, Collegium Hungaricum	
943.	Vidovszky László	<i>Circus</i>	hangszalag	1979. 10. 21.	SOTE	OF
944.	Vidovszky László	<i>Háromhangú felgondolások I.</i>	SL, VL, WA	1982. 01. 17.	VGYH	
945.	Vidovszky László	<i>Háromhangú felgondolások I-III.</i>	VL	1988. 04. 10.	ZAK Kt	OF
946.	Vidovszky László	<i>Háromhangú felgondolások IV.</i>	SL, VL, WA*	1981. 04. 12.	VGYH	OF
947.	Vidovszky László	<i>Háromhangú felgondolások</i>	SL, VL, WA	1986. 04. 27.	VGYH	OF
948.	Vidovszky László	<i>Kettős*</i>	Körmendikl, SchmidtN	1972. 03. 12.	UZS	
949.	Vidovszky László	<i>Kettős</i>	Körmendikl, SchmidtN	1973. 04. 30.	ESZ	Amanita muscaria II.
950.	Vidovszky László	<i>Kettős</i>	Körmendikl, SchmidtN	1975. 05. 04.	UZS	
951.	Vidovszky László	<i>Nárcisz- és Ekho*</i>	Bánda János, Erdélyi Erzsébet, Takács Tamara, Tóth János, Nagy Péter, UZS Egy, Ifjú Zenebarátok Kórusa	1981. 10. 28.	ZAK Nf	OF – KorZen
952.	Vidovszky László	<i>Ől kétszólamúság*</i>	Keller András, Gál Zoltán	1987. 05. 31.	ZAK Kt	OF

	Zeneszerző	Cím	Előadók	Dátum	Helyszín	Rendező, megjegyzés
953.	Vidovszky László	<i>Ót német tánc</i>	VL	1991. 01. 01.	Talantum	
954.	Vidovszky László	<i>Polonaise hűnébre*</i>	VL	1979. 01. 28.	Eger, Megyei Műv. Közp.	
955.	Vidovszky László	<i>Polonaise hűnébre</i>	VL	1982. 12. 08.	BBZSz	
956.	Vidovszky László	<i>Quantum tibi gratulemur</i>	SchH	1981. 11. 21.	PV	MTA Zenetudományi Intézet
957.	Vidovszky László	<i>RENO-RAND</i>	Kis Ina, Orbán László	1976. 05. 23.	UZS	?
958.	Vidovszky László	<i>RENO-RAND</i>	Kis Ina, Orbán László	1978. 10. 08.	SOTE	
959.	Vidovszky László	<i>RENO-RAND</i>	Kis Ina, Orbán László	1983. 02. 14.	Pápa	
960.	Vidovszky László	<i>Schroeder halála*</i>	KeményG, JZ, SL, VL	1975. 06. 22.	UZS	
961.	Vidovszky László	<i>Schroeder halála</i>	KeményG, JZ, SL, VL	1975. 11. 30.	Pécs, Janus Pannonius Múzeum	
962.	Vidovszky László	<i>Schroeder halála</i>	VL, JZ, SL, WA	1976. 01. 17.	UZS	OF
963.	Vidovszky László	<i>Schroeder halála</i>	KeményG, JZ, SL, VL	1976. 05. 23.	UZS	
964.	Vidovszky László	<i>Schroeder halála</i>	KeményG, JZ, SL, VL	1976. ? ?	Műszaki Egyetem	
965.	Vidovszky László	<i>Schroeder halála</i>	KZ, JZ, SL, VL	1977. 03. 02.	ZAK Ni	OF
966.	Vidovszky László	<i>Schroeder halála</i>	KZ, JZ, SL, VL	1977. 03. 04.	ZAK Ki	OF
967.	Vidovszky László	<i>Schroeder halála</i>	KZ, JZ, SL, VL	1977. 03. 09.	Miskolc, Megyei Könyvtár	
968.	Vidovszky László	<i>Schroeder halála</i>	VL, JZ, SL, WA	1979. 03. 09.	Szeged, ZF	
969.	Vidovszky László	<i>Schroeder halála</i>	VL, JZ, SL, WA	1979. 12. 02.	UZS	
970.	Vidovszky László	<i>Schroeder halála</i>	VL, JZ, SL, WA	1979. 12. 11.	Genova, Oratorio San Filippo	
971.	Vidovszky László	<i>Schroeder halála</i>	VL, JZ, SL, WA	1979. 12. 12.	Inzago	
972.	Vidovszky László	<i>Schroeder halála</i>	VL, JZ, SL, WA	1979. 12. 13.	Milánó, Sala Congressi	
973.	Vidovszky László	<i>Schroeder halála</i>	VL, JZ, SL, WA	1981. 03. 05.	Győr	OF
974.	Vidovszky László	<i>Schroeder halála</i>	VL, JZ, SL, WA	1982. 04. 13.	SzSz	OF
975.	Vidovszky László	<i>Schroeder halála</i>	VL, JZ, SL, WA	1983. 06. 05.	UZS	
976.	Vidovszky László	<i>Schroeder halála</i>	VL, JZ, SL, WA	1983. 06. 09.	Innsbruck, Funkhaus	
977.	Vidovszky László	<i>Schroeder halála</i>	VL, JZ, SL, WA	1983. 10. 24.	SOTE	Élő zene
978.	Vidovszky László	<i>Schroeder halála</i>	VL, JZ, SL, WA	1983. 11. 18.	Keszthely, Építész Mestersiskola	
979.	Vidovszky László	<i>Schroeder halála</i>	VL, JZ, SL, WA	1985. 05. 05.	Festetich Kastély Lisszabon, Gulbenkian Foundation	VII. ciklus

Zeneszerző	Cím	Előadók	Dátum	Helyszín	Rendező, megjegyzés
980. Vidovszky László	<i>Schroeder halála</i>	KZ, JZ, SL, VL	1985. 08. 19.	Genf, Cour de l'hotel de ville	Magyar Nyár
981. Vidovszky László	<i>Schroeder halála</i>	VL, JZ, SL, WA	1989. 04. 16.	Münster, ZF	?
982. Vidovszky László	<i>Souvenir de J. *</i>	UZS Egy	1977. 03. 23.	I. ker MH	OF – KorZen
983. Vidovszky László	<i>Souvenir de J.</i>	UZS Egy	1977. 10. 03.	ZAK Nt	OF
984. Vidovszky László	<i>Souvenir de J</i>	PappS	1978. 11. 24.	ZAK Nt	Új zene III.
985. Vidovszky László	<i>Souvenir de J.</i>	UZS Egy	1978. 11. 30.	I. ker MH	
986. Vidovszky László	<i>Souvenir de J.</i>	UZS Egy	1980. 04. 09.	VGyH	
987. Vidovszky László	<i>Szóló obligát kísérettel*</i>	Kiss Gy. László, VL	1980. 01. 12.	ZAK Kt	OF
988. Vidovszky László	<i>Szóló obligát kísérettel</i>	Kiss Gy. László, UZS Egy	1980. 09. 28.	UZS	
989. Vidovszky László	<i>Szóló obligát kísérettel</i>	Kiss Gy. László, VL	1980. 10. 03.	ZAK Nt	OF – KorZen
990. Vidovszky László	<i>Szóló obligát kísérettel</i>	Kiss Gy. László, UZS Egy	1981. 05. 24.	ZAK Kt	
991. Vidovszky László	<i>Szóló obligát kísérettel</i>	PappS, UZS Egy	1981. 07. 01.	London, Riverside Studio	
992. Vidovszky László	<i>Tiszteletkőr*</i>	DB, JZ, SL, VL, WA	1975. 12. 14.	UZS	Farkas Ferenc 70. születésnapjára
993. Vidovszky László	<i>Une semaine de beauté</i>	hangszalag	1983. 05. 08.	VGyH	
994. Villa-Rojo, Jesus	<i>nosotros**</i>	LIM Egy	1979. 02. 25.	SOTE	OF
995. Vostřák, Zbynek	<i>Essay</i>	?	1976. 05. 23.	UZS	
996. Vostřák, Zbynek	<i>Essay</i>	?	1976. 05. 28.	PV	OF – Modl.át VI
997. Wagner, Richard	<i>Az istenek alkonya – zárójelenet</i>	KZ	1976. 05. 09.	UZS	
998. Walacynski, Adam	<i>Allaoo**</i>	?	1975. 02. 14.	PV	OF – Modl.át I
999. Webern, Anton	<i>Hat darab Op. 10. – részletek</i>	KISZ KME Kzt, vez. SA	1974. 02. 24.	UZS	OF
1000. Webern, Anton	<i>Öt tétel Op. 5. – részletek</i>	KISZ KME Kzt, vez. SA	1973. 11. 18.	UZS	OF
1001. Webern, Anton	<i>Szinfónia Op. 21.</i>	KISZ KME Kzt, vez. SA	1973. 02. 11.	UZS	OF
1002. Webern, Anton	<i>Szinfónia Op. 21. – I. tétel</i>	KISZ KME Kzt, vez. SA	1974. 05. 05.	UZS	OF
1003. Wolff, Christian	<i>Accompagniments**</i>	Rzewski, Frederic	1978. 03. 12.	ZAK Kt	
1004. Wolff, Christian	<i>Braverman Music**</i>	UZS Egy	1986. 04. 27.	VGyH	OF
1005. Wolff, Christian	<i>Bread and Roses**</i>	Frederic Rzewski	1979. 12. 15.	ZAK Kt	OF
1006. Wolff, Christian	<i>Burdocks 3. tétel**</i>	JZ, WA	1975. 07. 06.	UZS	
1007. Wolff, Christian	<i>Burdocks**</i>	UZS Egy	1976. 03. 28.	UZS	
1008. Wolff, Christian	<i>Burdocks</i>	UZS Egy	1976. 04. 09. vagy 16.	PV	OF – Modl.át IV
1009. Wolff, Christian	<i>Burdocks</i>	UZS Egy	1976. 04. 11.	UZS	
1010. Wolff, Christian	<i>Burdocks</i>	UZS Egy	1976. 04. 13.	Bercsényi Klub	
1011. Wolff, Christian	<i>Burdocks</i>	UZS Egy	1976. 05. 29.	JK	Kreativitás és Vizualitás

	Zeneszerző	Cím	Előadók	Dátum	Helyszín	Rendező, megjegyzés
1012.	Wolff, Christian	<i>Burdocks 3. tétel</i>	JZ, WA	1976. 06. 06.	UZS	?
1013.	Wolff, Christian	<i>Burdocks</i>	UZS Egy	1982. 05. 27.	MR	
1014.	Wolff, Christian	<i>Burdocks</i>	UZS Egy	1983. 02. 14.	Pápa	
1015.	Wolff, Christian	<i>Burdocks</i>	UZS Egy	1983. 10. 03.	ZAK Ni	OF – KorZen
1016.	Wolff, Christian	<i>Burdocks</i>	UZS Egy	1986. 10. 11.	Pásztoró, Lovász József Művelő- születésnapja	Rajeczky Benjamin 85.
1017.	Wolff, Christian	<i>Burdocks</i>	UZS Egy	1991. 01. 01.	Talentum dési Központ	
1018.	Wolff, Christian	<i>Duet**</i>	JZ, WA	1980. 02. 09.	ZAK Ki	OF
1019.	Wolff, Christian	<i>Duo I**</i>	JZ, WA	1980. 02. 09.	ZAK Ki	OF
1020.	Wolff, Christian	<i>Duo II**</i>	JZ, WA	1980. 02. 09.	ZAK Ki	OF
1021.	Wolff, Christian	<i>Edges**</i>	Frances-Marie Ujitti	1979. 02. 10.	UZS	OF
1022.	Wolff, Christian	<i>Exercises**</i>	UZS Egy	1977. 11. 20.	VGyH	OF
1023.	Wolff, Christian	<i>Exercises I, IV, VI</i>	JZ, SL, VL, WA	1978. 04. 06.	Miskolc, Rákóczi Ferenc Megyei Könyvtár	
1024.	Wolff, Christian	<i>Exercises</i>	UZS Egy	1978. 07. 16.	UZS	
1025.	Wolff, Christian	<i>for pianist**</i>	KZ	1977. 02. 18.	ZAK Ki	OF
1026.	Wolff, Christian	<i>in between pieces for three players**</i>	JZ, VL, WA	1976. 11. 19.	ZAK Ki	OF – ModLát I
1027.	Wolff, Christian	<i>Pairs**</i>	UZS Egy	1980. 02. 09.	ZAK Ki	OF
1028.	Wolff, Christian	<i>Stones**</i>	UZS Egy	1976. 02. 20.	JK	Modern kottaképek, kottagrafikák
1029.	Wolff, Christian	<i>Stones</i>	UZS Egy	1976. 05. 28.	PV	OF – ModLát VI
1030.	Wolff, Christian	<i>Stones</i>	UZS Egy	1976. 05. 29.	JK	Kreativitás és Vizuális
1031.	Wolff, Christian	<i>Stones</i>	UZS Egy	1978. 11. 30.	I. ker MH	Új Zene III.
1032.	Wolff, Christian	<i>Stones</i>	UZS Egy	1979. 05. 04. vagy 18.	JK	Kottaképek
1033.	Wolff, Christian	<i>Stones</i>	JZ, SL, VL, WA	1979. 11. 27.	Víziterv	
1034.	Wolff, Christian	<i>Stones</i>	UZS Egy	1990. 12. 14.	NA-NE Galéria	Computer-Kotta- Képek
1035.	Wolff, Christian	<i>Stones</i>	UZS Egy	1991. 01. 01.	Talentum	
1036.	Wolff, Christian	<i>Tilbury I, 2 &amp; 3**</i>	JZ, WA	1981. 04. 12.	VGyH	OF
1037.	Xenakis, Yannis	<i>Bohor**</i>	hangszalag	1974. 10. 13.	UZS	
1038.	Xenakis, Yannis	<i>Bohor</i>	hangszalag	1975. 01. 12.	UZS	
1039.	Xenakis, Yannis	<i>Bohor</i>	hangszalag	1976. 03. 05.	PV	OF – ModLát III

Zeneszerző	Cím	Előadók	Dátum	Helyszín	Rendező, megjegyzés
1040.	Xenakis, Yannis <i>Bohor</i>	hangszalag	1977. 05. 02.	Szombathely, Bartók terem	
1041.	Xenakis, Yannis <i>Concret PH**</i>	hangszalag	1974. 10. 13.	UZS	
1042.	Xenakis, Yannis <i>Concret PH</i>	hangszalag	1975. 01. 12.	UZS	
1043.	Xenakis, Yannis <i>Morsima-Amorsima**</i>	UZS Egy	1981. 04. 11.	VGYH	OF
1044.	Xenakis, Yannis <i>Psappha</i>	RZ	1983. 04. 24.	ZAK Kt	
1045.	Yun, Isang <i>Etudes**</i>	MI	1983. 04. 10.	ZAK Kt	
1046.	Zbar, Michel <i>Le vol d'Icare**</i>	Pierre-Yves Artaud	1981. 06. 19.	UZS	

## 2. Közös kompozíciók, improvizációk (címek szerint)

Zeneszerző	Cím	Előadók	Dátum	Helyszín	Rendező, megj.
1.	Csapó Gyula – Dukay Barnabás – Jeney Zoltán – Kocsis Zoltán – Sáry László – Vidovszky László	UZS Egy	1978. 12. 27.	ZAK Nt	
2.	Jeney Zoltán – Sáry László – Vidovszky László	Kiss Gy. László, Vass Katalin, VL	1977. 03. 04.	ZAK Kt	OF
3.	Jeney Zoltán – Sáry László – Vidovszky László	Musica Nova Együttes	1980. 02. 16.	ZAK Kt	OF
4.	Jeney Zoltán – Sáry László – Vidovszky László	S. Perjés Margit, Pallós László, Kardos Kálmán	1976. 05. 21.	Kaposvár, Városi Zeneisk.	
5.	Dukay Barnabás – Jeney Zoltán – Kocsis Zoltán – Sáry László – Vidovszky László	UZS Egy	1978. 01. 13.	ZAK Kt	
6.	Eötvös Péter – Jeney Zoltán – Kocsis Zoltán – Sáry László – Vidovszky László	UZS Egy	1982. 04. 29.	MR	
7.	Eötvös Péter – Jeney Zoltán – Kocsis Zoltán – Sáry László – Vidovszky László	JZ, SL, VL, WA	1986. 06. 13.	Priverno, Abbazia di Fossanova	22. Festival Pontino di Musica
8.	Eötvös Péter – Jeney Zoltán – Kocsis Zoltán – Sáry László – Vidovszky László	JZ, SL, VL, WA	1988. 05. 30.	MR 6St	
9.	Eötvös Péter – Jeney Zoltán – Kocsis Zoltán – Sáry László – Vidovszky László	JZ, SL, VL, WA	1986. 04. 27.	VGYH	

Zeneszerző	Cím	Előadók	Dátum	Helyszín	Rendező, megj.
10. Eötvös Péter – Jeney Zoltán – Kocsis Zoltán – Sárosi László – Vidovszky László	<i>Hommage à Kurtág*</i>	UZS Egy	1975. 12. 27.	ZAK Nt	
11. Improvizáció	<i>Kollektív improvizáció</i>	JZ, KrA, SL	1970. 12. 11.	UZS	
12. Improvizáció	<i>Kollektív improvizáció</i>	JZ, KrA, SL	1970. 12. 14.	Leányel Kultúra	
13. Improvizáció	<i>Kollektív improvizáció</i>	Bozay Attila, JZ, KrA, SL	1971. 03. 24.	UZS	
14. Improvizáció	<i>Kollektív improvizáció</i>	Bozay Attila, JZ, KrA, SL	1971. 03. 26.	Fészek	
15. Improvizáció	<i>Kollektív improvizáció</i>	Bozay Attila, JZ, KrA, SL	1971. 04. 24.	UZS	
16. Improvizáció	<i>Kollektív improvizáció</i>	JZ, SL, VL, W.A, Horváth Lajos, Szabados György	1976. 05. 04.	Bercsényi Klub	
17. Kurtág György – ifj. Kurtág György	<i>Lajka- emlék*</i>	hangszalag	1991. 01. 01.	Talentum	
18. Jeney Zoltán – Sárosi László – Vidovszky László – Wilhelm András	<i>Négy viktoriánus fantomkép*</i>	hangszalag	1983. 05. 08.	VGYH	
19. Csapó Gyula – Dukay Barnabás – Eötvös Péter – Jeney Zoltán – Kocsis Zoltán – id. és ifj. Kurtág György – Sárosi László – Serei Zsolt – Vidovszky László	<i>Rottenbiller utca 16–22.*</i>	UZS Egy	1990. 12. 31.	Talentum	
20. Jeney Zoltán – Sárosi László – Vidovszky László	<i>Undisturbed*</i>	UZS Egy	1974. 10. 14.	MR	
21. Jeney Zoltán – Sárosi László – Vidovszky László	<i>Undisturbed</i>	UZS Egy	1974. 11. 17.	UZS	OF
22. Jeney Zoltán – Sárosi László – Vidovszky László	<i>Undisturbed</i>	UZS Egy	1976. 06. 27.	Debrecen, ZF	

### 3. Ismeretterjesztő előadások (időrendben)

Téma	Előadó	Dátum	Helyszín
1. <i>Webern, Anton: Örtétel Op. 5.</i>	JZ, SA, KISZ KME Kzr	1971. 03. 24.	UZS
2. <i>Webern, Anton: Szimfónia Op. 21.</i>	JZ, SA, KISZ KME Kzr, vez. SA	1971. 03. 24.	UZS
3. <i>Cage: A forma új aspektusait a hangszeres és elektronikus zenében</i>	VL (JZ, KrA, SL közreműködésével)	1972. 03. 24.	Fészek
4. <i>Stockhausen: Mantra</i>	JZ	1973. 02. 02.	Fészek
5. <i>Webern, Anton: Örtétel Op. 5.</i>	KISZ KME Kzr, SA	1974. 10. 06.	UZS
6. <i>Jeney Zoltán: for quartet, Monody</i>	JZ	1974. 11. 24.	UZS



Téma	Előadó	Dátum	Helyszín
7. Cardew, Cornelius: <i>The Great Learning</i>	JZ	1974. 12. 22.	Uzs
8. Sárosi László: <i>Cseppre csepp</i>	SL	1974. 12. 22.	Uzs
9. Cage I	VL	1975. 01. 12.	Uzs
10. Stockhausen: <i>Klavierstück V</i>	EP	1975. 01. 19.	Uzs
11. Stockhausen: <i>Klavierstück III</i>	EP	1975. 01. 19.	Uzs
12. Stockhausen: <i>Klavierstück VII</i>	EP	1975. 01. 19.	Uzs
13. Cage II	SL	1975. 01. 26.	Uzs
14. Cage III	JZ, WA	1975. 02. 09.	Uzs
15. Stockhausen: <i>Mikrofonie I.</i>	JZ	1975. 02. 23.	Uzs
16. Szabó Ferenc zenéje	Maróthy János	1975. 03. 09.	Uzs
17. A zenebuddhizmus és hatása a XX. század művészetére	Miklós Pál	1975. 03. 11.	MZSz
18. Stockhausen: <i>Ceylon, Indanerlieder</i>	JZ	1975. 03. 23.	Uzs
19. Sárosi László: <i>Sounds</i>	DB (SL közreműködésével)	1975. 04. 06.	Uzs
20. <i>Várèse életműve</i>	WA	1975. 04. 20.	Uzs
21. Jeney Zoltán: <i>Round</i>	JZ	1975. 05. 04.	Uzs
22. Jeney Zoltán: <i>for quartet</i>	JZ	1975. 06. 01.	Uzs
23. <i>Napjaink zeneszerzése</i>	JZ	1975. 06. 08.	Uzs
24. <i>Napjaink zeneszerzése</i>	VL	1975. 06. 22.	Uzs
25. Eötvös Péter: <i>Elektrokrónika I.</i>	EP	1975. 12. 29.	Uzs
26. Eötvös Péter: <i>Elektrokrónika 2.</i>	EP	1975. 12. 30.	Uzs
27. Webern: <i>Variációk zongorára. op. 27</i>	VL, WA	1976. 10. 17.	Uzs
28. Webern: <i>Variációk zongorára. op. 27</i>	VL, WA	1976. 10. 24.	Uzs
29. Webern: <i>Variációk zongorára. op. 27</i>	VL, WA	1976. 10. 31.	Uzs
30. Webern: <i>Variációk zongorára. op. 27</i>	VL, WA	1976. 11. 14.	Uzs
31. Webern: <i>Variációk zongorára. op. 27</i>	VL, WA	1976. 12. 21.	Uzs
32. Messiaen: <i>Mode des valeurs et d'intensités</i>	WA	1976. 11. 28.	Uzs
33. Messiaen: <i>Mode des valeurs et d'intensités</i>	WA	1976. 12. 05.	Uzs
34. Messiaen: <i>Cantévodava</i>	Bozay Attila	1976. 12. 12.	Uzs
35. Messiaen: <i>Cantévodava</i>	Bozay Attila	1976. 12. 19.	Uzs
36. Reich, Steve	Reich, Steve	1977. 06. 19.	Uzs
37. <i>Válaszítón az amerikai zene: Merre tartunk?</i>	Yannay, Yehuda	1983. 04. 29.	Uzs

## ABSTRACT

---

ZOLTÁN JENEY–TÜNDE SZITHA

### THE NEW MUSIC STUDIO CONCERT REPERTOIRE 1970–1990

---

Although the New Music Studio operated on the periphery of official musical life, it was perhaps the most active representative in Hungary of Hungarian and foreign contemporary music in concert life in the 1970s and 1980s. The composers working in the Studio and the musicians grouped around them built up a repertoire in which in addition to their own works they introduced to the Hungarian public the most progressive stylistic trends and compositions of the contemporary music of that period. They gave most of their concerts in Budapest, but when they were given the opportunity they also performed in the provinces. They did several foreign tours, but there were fewer opportunities for these, because the music performed by the ensemble belonged to the tolerated rather than the encouraged category. The ensemble's presence on the international scene was not in the interest of the Hungarian cultural policy of that time, therefore in the heavily centralised system of representation of the arts abroad administrative means were easily found to restrict the ensemble's travels. The table shown here is based on Zoltán Jeney's notes, into which we have incorporated all the information to be found in the notes to László Vidovszky's own compositions, together with that gained from the memories of the Studio members and the instrumentalists who performed in their circle.

---

**Zoltán Jeney** (1943) studied composition at the Ferenc Liszt Academy of Music, Budapest, with Ferenc Farkas, and at the Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Rome, with Goffredo Petrassi. He founded the New Music Studio with Péter Eötvös, Zoltán Kocsis, László Sáy and László Vidovszky in 1970. In 1972 he visited the lectures of György Ligeti, Mauricio Kagel, Karlheinz Stockhausen, Christian Wolff and Iannis Xenakis in Darmstadt. From 1973 he's started to get involved in diverse non-music materials (texts, chess games, meteorological data, telexes and from 1979 even fractal lines) to rewrite them into music processes. In 1982 he studied computer music at the IRCAM in Paris. In 1985 he was research professor at the Columbia University, New York. From 1986 he's been teaching at the Ferenc Liszt University of Music; since 2002 he's been head of the doctoral school as well. In 1999 he taught as guest professor at music department of the Northwestern University, Chicago (School of Music). He was chairman of the Association of Hungarian Composers (1993–1996), board member of the International Society of Contemporary Music (1993–1999), and in frames of the latter organization he was also vice president between 1996 and 1999. Among his works we can find orchestral compositions, chamber works, songs, choir works, electronic and computer music works, co-operations with other composers and incidental music (theater, movie). In 2005 he finished his monumental oratorio *Funeral Rite*, which he had permanently worked on since 1987.

**Tünde Szitha** (1961) graduated as a musicologist from the Ferenc Liszt Academy of Music, Budapest; in 1996–1999 she attended the Doctoral Programme in Musicology at the same institution. She has been active as a music critic and journalist from 1985; her articles (mainly on contemporary music), reviews and interviews have been published in several periodicals. Her research is focused on Hungarian music after 1945: her short monographs on the Hungarian composers Zoltán Jeney and László Vidovszky were published in 2003 and 2007. Her PhD thesis in preparation is about experimental music in Hungary from 1970 to 1990. From 2002 to 2010 she taught music history at the University of Debrecen Faculty of Music. She is currently working as Promotion Manager for Universal Music Publishing Editio Musica Budapest Ltd.

# MŰHELYTANULMÁNY

Szabó Ferenc János

## LISZT UJJLENYOMATA\*

*Liszt Ferenc ujjrendjei az 1830-as években*

2. rész

### e) Az alá- és fölétevés

A rövid és hosszú ujjak megkülönböztetése azért is lényeges, mert ennek alapján lehet meghatározni a korszak egyik legfontosabb, éppen változóban lévő jelenségét: az alá- és fölétevés szabályait. A mai zongoratechnikában ennek két fajtája gyakran előfordul: a hüvelykujj alátevése és a hosszú ujjak hüvelykujj fölötti át-emelése a skálaujjrendek alapvető eleme. A 19. század elején még többféle ilyen mozgástípus létezett. Hummel két fejezetben is ír az alá- és fölétevésről, a 2. fejezetben a hüvelykujj felett átnyúló, ma is használatos ujjrendről,<sup>1</sup> míg a 7. fejezetben két ma már ritkán előforduló mozgásról olvashatunk: a hosszabb ujjak (2, 3, 4) egymás fölé- és alátevéséről.<sup>2</sup> Hummel ezt már csak kisegítő eszköznek tartja, amely a hüvelykujj alátevésének gyakoriságát csökkentheti.<sup>3</sup> Számos idevonatkozó példája a klasszikus ízlés szerinti artikulációról árulkodik, ennek rendeli alá az ujjrendet.

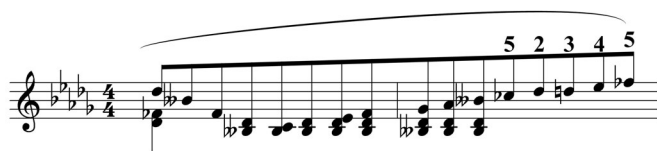


26. kotta. Hummel: Ausführliche Theoretisch-praktische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel II/VII, 320. old.

\* A tanulmány 1. részét lásd: *Magyar Zene L/2.* (2012. május), 217. skk.

- 1 „Zweites Kapitel. Untersetzen des Daumens unter andere Finger; und Überslagen der Finger über den Daumen”. – Hummel, II/175.
- 2 „Siebentes Kapitel. Vom Überlegen eines längern Fingers über einen kürzern, und Unterlegen eines kürzern unter einen längern”. – Hummel, II/320.
- 3 „Beide [=Überlegen eines längern Fingers über einen kürzern, und Unterlegen eines kürzern unter einen längern] sind ebenfalls als Hilfsmittel zu betrachten, das überflüssige Untersetzen des Daumens zur grössern Bequemlichkeit der Hand bisweilen zu ersparen; nur suche man es nicht zu häufig, und immer am rechten Platz anzuwenden.” – Hummel, II/320.

Hummellel ellentétben Lisztnél ez a játékmód már nem elsősorban artikulációs célokat szolgál, hanem esetenként hosszabb *legato* frázisok összefogását vagy hüvelykujjal játszott belső szólam fölötti legatojátékot.



27. kotta. Liszt: Grandes Etudes – No. 11 (167-168. ütem, jobb kéz)



28. kotta. Liszt: Episode de la vie d'un Artiste.  
Grande Symphonie fantastique par Hector Berlioz (R 134, 1833. 2. tétel 233-236. ütem, jobb kéz)

Czerny már helytelennek tartja a hosszú ujjak egymás fölé tevését.<sup>4</sup> Kivételként említi a kettősfogásos skálák legatojátékát, valamint egy különleges, Chopin a-moll („kromatikus”) etűdjéhez (Op. 10 No. 2) hasonló példát.<sup>5</sup>



29. kotta. Czerny: Ausführliche Theoretisch-praktische Pianoforte-Schule, Op. 500, II/34 (jobb kéz)



30. kotta. Chopin: a-moll etűd, Op. 10/2 (1830. 1-2. ütem, jobb kéz)

4 „\$6. Die 4 längeren Finger dürfen nicht übereinander geschlagen werden.” – Czerny, 25.  
5 Wong Diss, 153–154.

Ez a játékmód azonban nemcsak az 1830-ban keletkezett Chopin-etűdben, hanem Liszt nyolc évvel későbbi, de még szintén Czerny zongoraiskolája előtt megjelent Nagy kromatikus galoppjában is megtalálható.



31. kotta. Liszt: Grand galop chromatique (R 41, 1838. 5-7. ütem, jobb kéz)

Ami az ilyen típusú föl- és alátevéseket illeti, egészen meglepő példákat találunk Liszt egyik Berlioz-átiratában:



32. kotta. Liszt: Ouverture des Francs-juges de Hector Berlioz (R 137, 1833. 84-85. ütem, jobb kéz)

Ez az ujjrend a pozíció villámgyors áthelyezésével valósítható csak meg. Úgy tűnik, mintha Liszt külön gyakorolta volna, hogy egy frázist szinte bármilyen ujjrenddel el tudjon játszani.

## f) Trillák

Hummel a trillák játékanál feltételként támasztja a zongorista elé az ujjak bármilyen párosításban való használatát.<sup>6</sup> A trillajátékhoz egy olyan ujjgyakorlatot is közöl, amelyet még Mozarttól tanult:<sup>7</sup>

**Rechte Hand.**

*tr.*

1.2.	1.3.	2 3	2 4	3 4	3 5	4 5	3 5	3 4	2 4	2 :
------	------	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----

**Linke Hand.**

*tr.*

2.1.	3.1.	3 2	4 2	4 3	5 3	5 4	5 3	4 3	4 2	3 :
------	------	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----

33. kotta. Hummel, III/I, 385. old.

<sup>6</sup> Hummel a trillákkal Zongoraiskolájának nem a második, hanem a harmadik kötetében foglalkozik.

<sup>7</sup> „Der Triller ist unter den Ausschmückungsmanieren die schwierigste, weil er nach Umständen, mit jedem der fünf Finger gemacht wird; [...] Ich empfehle hierzu die mir von Mozart selbst praktisch mitgetheilte, mit allen fünf Fingern abwechselnde Trillerübung.” – Hummel, III/385.

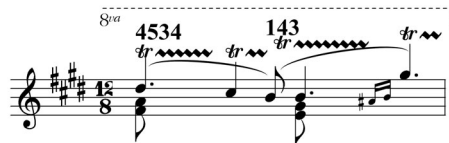
Már megkezdett trillán belül csak abban az esetben vált ujjrendet, ha a letét többszólamú, és a polifon játék ezt kívánja.



34. kotta. Hummel, III/I, 104. old.

Czerny – akárcsak Hummel – külön fejezetet szentel a trilláknak, amelyben a trillajáték 11 különböző módját írja le részletesen.<sup>8</sup> Javasolt ujjrendjei között olyanokat is találunk, ahol három ujjat használ a kéthangú trillához.<sup>9</sup>

Liszt trillajátéka inkább Czernyéhez áll közel,<sup>10</sup> bár az itt közölt példa Hummel ujjcserés megoldásával is rokon, hiszen a trilla indítása pillanatában a hüvelyk- és a mutatóujj más szólamot játszik. Ugyanakkor elmondható, hogy Liszt általában nagyon ritkán írt be ujjrendeket a trillákhoz.



35. kotta. Liszt: Réminiscences des Puritains de Bellini (R 129, 1835-37. 121. ütem, jobb kéz)

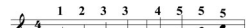
### g) Ismételt ujjak

Czerny a technika alapjainak tárgyalásakor nem tartja helyesnek azt az ujjazatot, amikor a zongorista a skálában két szomszédos hangot ugyanazzal az ujjal szólaltat meg.<sup>11</sup> Ugyanakkor hozzáteszi, hogy bizonyos esetekben lehet kivételt tenni, azaz csúszni egyik billentyűről a másikra, bár helyesebb, ha a tanulók ezt nem alkalmazzák.<sup>12</sup> Ebben az esetben Hummel haladóbb, hiszen zongoraiskolájában az ujjrendekről szóló kötet 8. fejezetének egy részét ennek a játékmódnak szenteli.<sup>13</sup> Részletesen bemutatja, hogy mely esetekben lehet egymás után többször is ugyanazt az ujjat alkalmazni.

8 Wong Diss. 142.

9 Uott, 142–143.

10 Lásd az Alan Walker által idézett példát: Walker I/318.

11 „§7. Ein Finger darf nicht zweimal nacheinander auf verschiedene Tasten kommen. Daher wäre Folgendes fehlerhaft: .” – Czerny, 26. old.

12 Wong Diss, 145–146.

13 „Achstes Kapitel, §.5. Vom mehrmahls nacheinander wiederholten Gebrauch desselben Fingers auf zwei oder mehren Tasten.” – Hummel, II/334.



37. kotta. Hummel, II/VIII, 349. old.



38. kotta. Hummel, II/VIII, 351. old.

Nem lehetetlen, hogy a Hummel és Czerny véleménye közti különbség okát korábbi időkben, Mozart és Beethoven tanítási módszerében kell keresni. Liszt ebben az esetben inkább Hummel útján jár, maga is szívesen csúszik egyik billentyűről a másikra ugyanazzal az ujjal, ha a kifejezés vagy az eljátszandó anyag ezt kívánja.

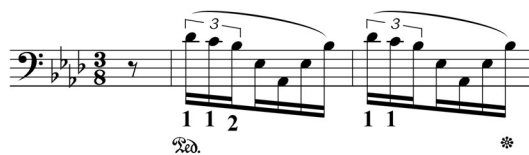


39. kotta. Liszt: Grandes Etudes – No. 5 (52. ütem, jobb kéz)



40. kotta. Liszt: Grandes Etudes – No. 9 (86. ütem, jobb kéz)

Indokoltnak tűnik ez az ujjrend *A wallenstadti tónál* első verziójának kezdetén, azonban rendkívül kellemetlen *A zsidónő-parafraízis* részletében, ahol tercet kell csúszni a hüvelykujjal, fehér billentyűről feketére érkezve.

41. kotta. Liszt: Album d'un voyageur, 1re année, Suisse.  
Le lac de Wallenstadt (1. verzió, R 8-1, 1835-38. 3-4. ütem, bal kéz)



42. kotta. Liszt: Réminiscences de La Juive (R 170. 1835. 40. ütem, jobb kéz)

## h) Hangismétlés

A zongorakészítés fejlődése révén egyre inkább előtérbe került a hangismétlés kérdése is. Kétféle repetíció lehetséges: azonos ujjal, valamint ujjváltással játszott. Hummel és Czerny is részletesen bemutatják a különböző technikai megoldásokat.<sup>14</sup> Liszt a váltott ujjas hangismétlést elsősorban a briliáns technikájú részekben alkalmazza.



43. kotta. Liszt: Grandes Etudes – No. 2 (10. ütem, jobb kéz)



44. kotta. Liszt: Grande fantasia sur la Tyrolienne de l'opéra „La Fiancée” d'Auber.  
1. Fassung (R 116, 1829. 365-367. ütem, jobb kéz)

Az utóbbi példa egy jellegzetes fiatalkori liszti bravúr kisebb ambitusú változata. Gyakran találkozunk a korai zongoraművekben olyan, szinte eljátszhatatlannak tűnő frázisokkal, ahol egy ujjról oktávra vagy más hangközre kell ugrani, a hang megismétlésével.



45. kotta. Liszt: Grandes Etudes – No. 2 (6-7. ütem, jobb kéz)

<sup>14</sup> „Abwechslung eines oder mehrer Finger bei wiederholtem Tonanschlag auf Einer Taste.” – Hummel II/332.; és Wong Diss. 149–150.



Előfordul, hogy Liszt artikulációs szempontok alapján választja a hangismétlésre a váltott ujjas megoldást:

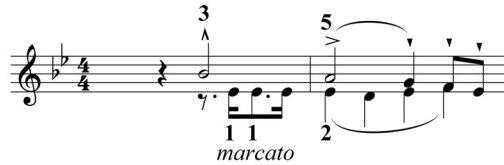


46. kotta. Liszt: Trois airs suisses. Improvisata sur la Ranz des Vaches  
(R 8-III. 1835-38. 524. ütem, jobb kéz)

Az azonos ujjal történő hangismétlés elsősorban fanfárjellegű motívumokhoz köthető:



47. kotta. Liszt: Cinquieme Symphonie [de Beethoven] (1. verzió, R 128-5. 6-8. ütem)



48. kotta. Liszt: Episode de la vie d'un Artiste. Grande Symphonie fantastique par Hector Berlioz  
(R 134, 1833. 4. tétel 25-26. ütem, jobb kéz)

Végül, bár nem hangismétlésről van szó, a játékmódot és a kívánt hangzást tekintve mégis hasonló a következő példa:



49. kotta. Liszt: Grandes Etudes – No. 4 (25-26. ütem)

A bemutatott példák alapján elmondható, hogy Liszt Ferenc ujjrendjeinek vizsgálatakor nem koncentrálhatunk kizárólag az újításokra. Azok az ujjrendjei, amelyeket jónak látott a kottában is rögzíteni, nem mindig térnek el a korszak zongora-

technikájától. Bár nyilvánvaló, hogy nagyobb hatással volt rá Czerny zongorapedagógiaja, mint Hummelé, azt sem lehet kijelenteni, hogy mindenben Czerny útján járt volna; például a hosszú ujjak egymás fölé tevésénél más utakat keresett, mint egykori tanára. Figyelemre méltó azonban, hogy zongoratechnikájára jelentős hatást gyakorolt Berliozzal való ismeretsége és ebből eredeztethető törekvése a zenekari hangzásvilág zongorán történő visszaadására. Ennek következményei az ujjrendváltásban is meglátszanak. Ha Liszt különleges ujjrendjeit megpróbáljuk a technikai és zenei cél szerint csoportosítani, három csoportot állíthatunk fel:

1. Egy részük artikulációt sugall, akár Hummel zongoraiskolájának több ujjrendje, például a Desz-dúr és az Esz-dúr etűd idézett részletei esetében.

2. Liszt más típusú speciális ujjrendjei a mű lejátszásához hozzásegítő egyetlen lehetséges ujjzatok, amelynek zenei oka tulajdonképpen nincs, még csak nem is feltétlenül hordoznak újfajta zenei mondanivalót. Erre példa az *Apparitions* már idézett üteme (lásd a cikk 1. részében a 11. kottapéldát).

3. Vannak azonban olyan ujjrendek, amelyek alkalmazása messze túlmutat a játéktechnikai elemeken, sokkal inkább a zenei mondanivalót szolgálják. Ahhoz szükségesek, hogy az előadó a megfelelő zenei hatást tudja elérni az esetenként példátlan technikai nehézségű frázisoknál. Gondoljunk csak a b-moll etűd két idézett részletére, a már említett *martellato* frázisokra vagy a *Genfi harangok* első verziójának következő ütemére:



50. kotta. Liszt: Album d'un voyageur, 1re année, Suisse. Les cloches de G[eneve]  
(1. verzió, R 8-1, 1835-38. 57. ütem, jobb kéz)

A harangok hangját zongorán megjelenítő tétel dallama e játékmód által kap a harangozáshoz hasonló karaktert. Kifejezetten a zenei gesztust szolgálja továbbá a következő részlet ujjrendje, ahol a megfelelő artikulációhoz és előadói magatartáshoz éppen ez az ujjrend szükséges:



51. kotta. Liszt: Reminiscences des Huguenots de Meyerbeer  
(R 221. 1. verzió. 1837. 178. ütem, jobb kéz)

Liszt ujjrendjei tehát szorosan hozzátartoznak műveinek előadásmódjához, vizsgálatukból nemcsak a korabeli, illetve éppen Liszt keze alatt változó előadói gyakorlatot, hanem magukat a műveket is jobban megismerhetjük. Külön figyelmet érdemel az a kölcsönhatás, amely Czerny és Liszt között tapasztalható. Kezdetben nyilvánvalóan

vánvalóan a mester technikája volt hatással a tanítványéra. Később a – főleg Berlioz és Paganini hatására fellépő – hangszertechnikai újítások teljesen megreformálták a virtuóz zongoraművész ujjrendjeit. Czerny legközelebb 1837-ben Párizsban, majd 1838-ban Bécsben hallotta Lisztet zongorázni. Az utóbbi találkozás során már az egykori tanítvány technikája nyugtázta le az egykori mestert, és kész-tethette arra, hogy zongoraiskolájába egészen új technikai elemeket is felvegyen.

---

## ABSTRACT

---

### FERENC JÁNOS SZABÓ LISZT'S FINGERPRINTS

---

#### *Ferenc Liszt's Fingerings in the 1830s* Part 2

In the first half of the nineteenth century virtuoso piano playing developed to a greater extent than ever before. The traces of these changes are preserved in the piano treatises of that time and in a new genre, the highly artistic piano study. After studying with Carl Czerny, the young Ferenc Liszt became – because of his extraordinary technical abilities – one of the most important innovators. The peak of that process was his *Grandes Etudes* (1838). The new piano technique required new ways of playing; these ways are most easily seen in the fingering. There are overall studies about the fingering of Liszt, but these deal with the whole of his output and concentrate on his new methods (Milstein, 1956 and Walker, 1983). In my study I present the twenty year old Liszt, who adapted his piano technique to suit his new artistic message, primarily through the *Grandes Etudes*. I investigate not only the improvements but also the changes that took place in features found in the fingering of the preceding period. I use as a comparison the chapters on fingering in the two most important piano treatises of the period (Hummel, 1828 and Czerny, 1839).

---

**Ferenc János Szabó** was born in Hungary in 1985. He studied piano, choir conducting and composition at colleges in Pécs and Budapest. In 2008 he graduated with honours in piano from the Ferenc Liszt Academy of Music in Budapest. He has given recitals in several countries of Europe and in China (piano solo and chamber music) and he especially enjoys working with singers. He has studied at the Doctoral School of the Ferenc Liszt Academy of Music in Budapest as a pianist (DLA) and a musicologist (PhD). He worked in the first half of 2011 at the Ferenc Liszt Memorial Museum and Research Centre. Since September 2011 he has worked as a research assistant at the Institute for Musicology (Research Centre for the Humanities, Hungarian Academy of Sciences). His research area is the early Hungarian recording history and the analysis of interpretation. He completed his DLA studies *Summa cum laude* in 2012; his DLA thesis was about Karel Burian's Hungarian activity. He is currently working on his PhD thesis on the singing style of the singers of the Royal Hungarian Opera House between 1899 and 1926. He has given talks at several Hungarian and international musicological conferences.

## RECENZIO

Domokos Zsuzsanna

### LISZT NYOMÁBAN

*Hamburger Klára: Liszt Ferenc zenéje  
Budapest: Balassi Kiadó, 2010*

Liszt-szakértők, előadóművészek és művelt zenekedvelők széles tábora szereti és használja Dr. Hamburger Klára 1985-ben elkészült *Liszt kalauzát*, az egyetlen magyar nyelven elkészült, műelemzésekből álló gyűjteményt, amely a Mester életművének nagy részébe nyújt bepillantást. Ezt a *Kalauzt* bővítette ki a szerző Liszt születésének 200. évfordulójára, 2011-re, s a bővített változatnak a *Liszt Ferenc zenéje* címet adta. A *Kalauz* és a jelen kötet különbsége, hogy ez utóbbi számos dal elemzésével bővíti az ismertetett műfajok, művek körét, és természetesen felhasználja mindazokat az eredményeket is, amelyek a Liszt-kutatásban az azóta eltelt időszak alatt születtek itthon és külföldön egyaránt. De ennél sokkal többet is ad az új kiadvány. Egy műelemzések sorozatából álló, kalauz jellegű könyvet az érdeklődő általában nem olvas el az elejétől a végéig, hanem azt a művet vagy műcsoportot emeli ki belőle, amellyel éppen foglalkozni kíván. Ha ezt gyakran, több műfajjal kapcsolatban is megteszi, lassan kialakul benne egy hiteles Liszt-kép, hiszen a szerző a mai magyar Liszt-kutatás meghatározó személyisége, aki a nagy elődök, köztük Gárdonyi Zoltán, Bárdos Lajos, Bartha Dénes, Szabolcsi Bence, Kókai Rezső tanítását és tradícióját viszi tovább, és egyesíti az újabb, a jelen kutatási szemléletének megfelelő elemzésekkel, s a tájékozódást segítő legfrissebb műjegyzésszámokkal kiegészítve. Az egyes műfajok előtt a jelenlegi kiadványban is megmaradtak a bevezetők, amelyek egymás után olvasva egy nagyon tömör, lényegre törő összefoglalást adnak Liszt stílusáról, zeneszerzői gondolkodásmódjáról.

Liszt szellemiségének, zeneszerzői alkatának lényegét ragadja meg a bevezető tanulmány a nevezetes „kereszt”-motívum taglalásával. Nemcsak arról van szó, hogy Liszt zenei névjegyét mutatja meg Hamburger Klára az életművön végighaladva, hanem a zeneszerző vallásos beállítottságából kiindulva az egész életmű jellegének kulcsát emeli ki a mester 1835-ben, *A művészek helyzetéről és helyükről a társadalomban* címmel írt esszéjéből vett idézettel. Liszt itt fejti ki életre szóló hivatását, miszerint a művész a papokhoz hasonlóan missziót teljesít, a vallás és a zene bizonyos fokig ugyanazt a funkciót kell, hogy betöltse az emberiség életében: az erkölcsök nemesítését, a lélek felemelését, hidat verve az emberiség és Isten között. Hamburger Klára azzal, hogy akár hívő, akár nem hívő olvasói számára Liszt zenéjében a vallásos jelleget emeli ki, a gregorián ének használatát, a Palestrina-stílus újraéledését a teljes életműben, szinte az összes zeneszerzői műfajhoz kul-

csot ad, hiszen Lisztnél a világi és a kimondottan egyházi művek stílusa nem válik el egymástól élesen, a *Dante* és a *Faust-szimfóniában*, a h-moll szonátában, több szimfonikus költeményben ugyanúgy jelen van a túlvilági elem, mint ahogyan a zenekari misékben, oratóriumokban a szimfonikus műfaj hatása. A bevezető tanulmány másik kulcspontja a programzenész Liszt bemutatása, amit Hamburger Klára a zenetörténetben még kevésbé jártas olvasóinak is érzékletessé tesz a történeti előzmények párhuzamba állításával. Mindenki számára világosan és egyértelműen meghatározza, hogy miben tér el a Liszt-féle program a reneszánsztól a barokkig, majd a klasszika mestereiig alkalmazott hangfestésektől, zenei ábrázolásoktól; egyúttal a zenetörténet folyamatába helyezi a zeneszerző újítását. Nagy segítség lehet ez a rövid összefoglaló például az oktatásban is egyértelmű és világos nyelvezetével, a lényegre érintő megfogalmazásával. Bizonyára sokak számára nagy felfedezésül szolgál majd, hogy a Krisztus keresztyére utaló úgynevezett „kereszt”-motívum mennyire átszővi az egész életművet, ott is előbukkan, ahol egyébként nincs konkrét utalás a jelentésére. Ennek magyarázata egyszerű: Liszt nem külsődleges szimbólumként használja, hanem zenei nyelvének integráns részévé válik. Az viszont a Liszt-kutatóknak is újdonság, amit Hamburger Klára ennek a motívumnak kapcsán a *Három gyászódáról* ír, hiszen ez a három mű nem tartozik az életmű ismert és gyakran előadott részéhez.

A programzene Liszt-féle értelmezését még pontosabban a szimfonikus műveket bevezető „Liszt és a zenekar” című összefoglalóban találja meg az olvasó, és ez nagyon fontos az életmű helyes megközelítéséhez: „Mindenekelőtt tehát az jellemzi őket, hogy valamilyen eszmét, mai szóval 'üzenetet' közvetítenek, s ezt *külső* inspiráció ihleti: irodalmi mű, képzőművészeti alkotás, mitologikus vagy magyar hazafias téma.” Ezután mondja ki a szerző a lényegre, amely Liszt életművének megértéséhez vezet: „Végző soron pedig valamennyi önarckép, illetőleg *ars poetica*: a romantikus művész vallomása önmagáról és a művész, a művészet feladatáról, küldetéséről. Tehát nem a külső indíték *tartalmát* illusztrálják, hanem annak hangulatait, karaktereit, eszmei mondanivalóját fejezik ki a zene nyelvén.”

A másik nagyon érdekes jelenség Liszt életművében átmeneti stílusának sokszínűsége, melynek különféle megnyilvánulásait a könyv közel hozza az Olvasóhoz. Ez a stílus a weimari korszak nagyromantikus nyelve és a legutolsó alkotói korszakra jellemző, a szikárságig leegyszerűsödő zeneszerzői kifejezés közti rengeteg árnyalat zenei megtestesülése. Ezt természetesen csak az egyes műelemzések átgondolása, sok zenei élmény letisztulása után érezheti meg bárki is, mint ahogy a könyv is egy évtizedekig tartó, elmélyült munka eredményeként született meg.

A könyv betölti a kalauzok legfontosabb információkra szorító feladatát is, hiszen minden kompozíciónál külön kiemelve szerepelnek a legfontosabb adatok, majd a történeti háttér, életrajzi vonatkozások, a kompozíció születésének körülményei, korabeli kritikák, előadások, sőt, a vokális művek esetében a kiemelt szövegrészletek. A daloknál eredeti nyelven és magyar fordításban, az egyházi szövegeknél a kevésbé ismert magyar fordítások segítségével olvashatjuk az inspiráló irodalmi forrás tartalmát. Természetesen a zenetörténetben tájékozottabb érdeklődők nagy élvezettel fogják olvasni azokat az összefüggéseket, amelyekre a szerző

rámutat, akár Liszt más műveinek hasonló megoldásainál, akár a kortárs zeneszerzők által alkalmazott zenei eszközökre való hivatkozásoknál. Az elemzésekben mindenki megtalálja a maga számára legmegfelelőbb formát, hiszen a könyvben megtalálhatók az átfogó műfaji elemzésektől kezdve a legaprólékosabb, ütemekre lebontott, talán inkább a zenészeknek szóló hivatkozások is, beleértve a distanciaskálákat. Ezek használatával Liszt már a 20. század harmóniahasználatára felé nyit, többek között erre gondolt Bárdos Lajos is, mikor Lisztet a „jövő zenészének” nevezte el.

A Liszt-életmű bemutatásában a „Kalauz”-hoz képest új hozzáátétel a dalok műfajáról szóló összefoglaló, német és francia nyelvű dalok elemzéseivel. Nagy örömmel észlelheti a zeneileg művelt közönség, hogy a könyvet számos kottapélda illusztrálja, ezzel megkönnyítve az elemzések értelmezését.

Természetesen az összes műfaj és mű nem szerepelhet ebben a gyűjteményben, erre maga a szerző is hivatkozik első bevezetőjében, amely még a *Kalauz*hoz készült. Mégis, ebben a formában is a teljes liszti életművet kapjuk kézhez, hiszen például az orgonaművek, kamaraművek nagy részét a zeneszerző átírta zongorára is, és ezeknek az átiratoknak egy részét megtaláljuk a műelemzések között. Igaza van a könyv szerzőjének, hogy inkább lemond a teljességről, inkább azoknál a műveknél mond el mindent, amelyeket kiválaszt. A többi, idegen nyelven készült kézikönyv átfogóbb műfaji elemzéseket ad Liszt kompozícióiról, de ez csak annak mond igazán sokat, aki az életművet átfogóan ismeri, hiszen ezekben a munkákban egy-egy mű többnyire csak rövid hivatkozással kerül szóba.

A könyv végén irodalomjegyzék ad támpontokat további tájékozódás céljára, egy-egy faksimile mutatja be Liszt kézírását, és néhány fontos illusztráció gazdagítja az ismereteket.

Végül is mit tart kezében az Olvasó? Kalauzt? Azt is, de ennél sokkal többet, mint ahogy ezt a könyv címe is elárulja: Liszt zeneszerzői nyelvének konkrét példákkal, zenetörténeti összefüggésben és saját életművében adott összefoglalását egy olyan szerzőtől, aki egész munkásságának, kutatásainak eredményeit sűrítette be e könyv lapjaiba. A magyar zenésztársadalom és a közönség hálás lehet ezért a nagy munkáért, amelyből generációk fognak sokáig tanulni.