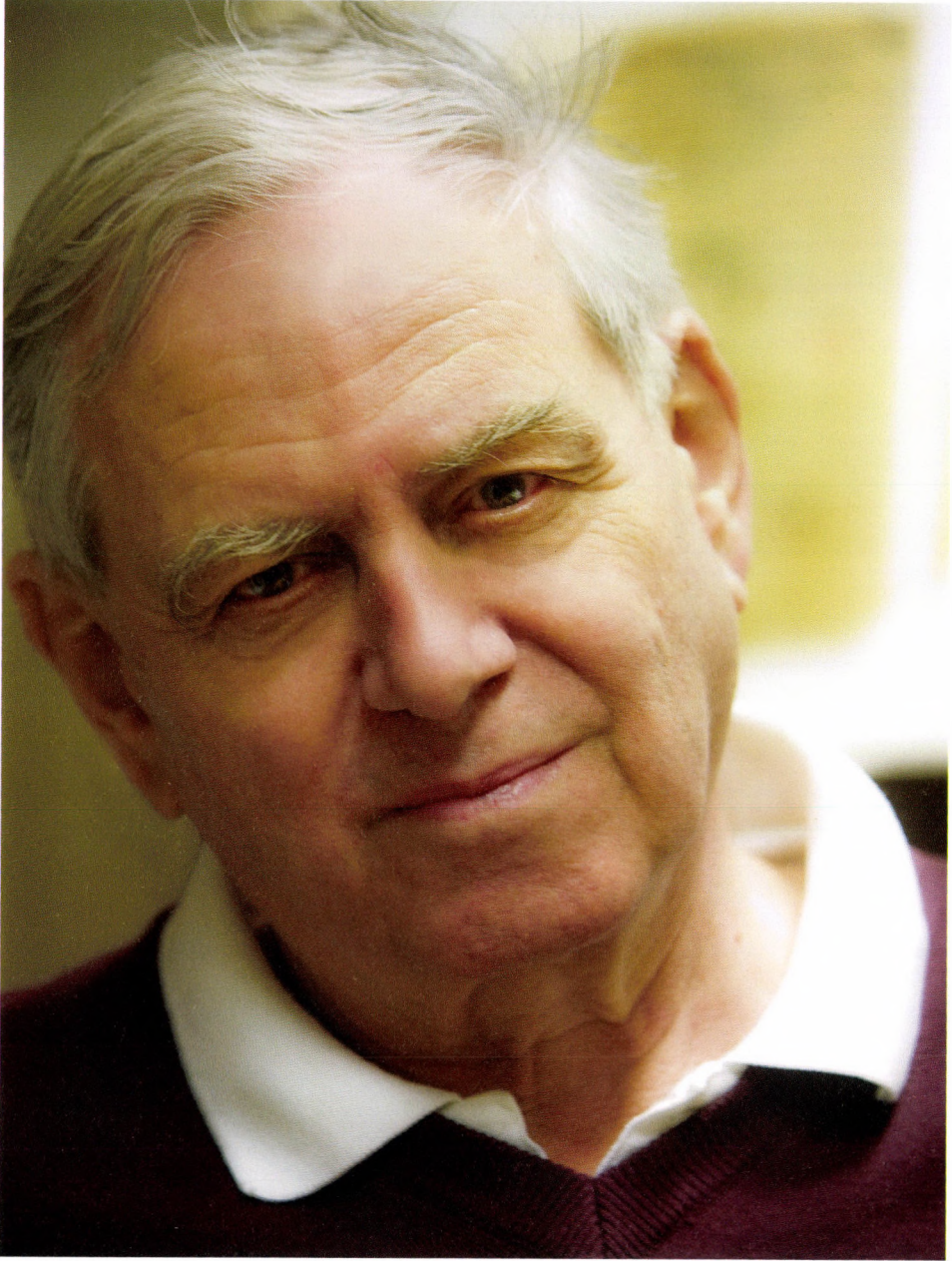




ZENETUDOMÁNYI
DOLGOZATOK
2011



ZENETUDOMÁNYI DOLGOZATOK 2011



Zenetudományi Dolgozatok 2011

In memoriam Dobszay László



MTA BTK Zenetudományi Intézet, Budapest
2012

A Zenetudományi Dolgozatok 2011
a Nemzeti Kulturális Alap Könyvkiadási Kollégiumának támogatásával jelent meg



Nemzeti
Kulturális
Alap

Szerkesztő:
KISS GÁBOR

A szerkesztő munkatársai:
Czagány Zsuzsa és Papp Ágnes

© Magyar Tudományos Akadémia Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2012

A címlapon Borsos Miklós *Polyhymnia* című öntött bronz plakettje (Budapest, 1979)
A Dobszay Lászlóról készült portré Felvégi Andrea felvétele

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

www.zti.hu

Felelős kiadó: Fodor Pál

A borítóterv: Kármán Márti

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

Nyomtatás és kötés: OOK-Press Kft., Veszprém, *www.ookpress.hu*

Felelős vezető: Szathmáry Artilla

ISSN 0139-0732

Tartalom

Prefatio	9
Recollectio (Halász Péter)	11
Commemoratio brevis (Czagány Zsuzsa)	15
Régi zenetörténet, Egyházi zene	
David Hiley: <i>Collatum miseris</i> – egy kevésbé ismert angliai Szt. Jakab-officium (ford. Kiss Gábor)	19
Charles E. Brewer: Szt. Kinga a 13. századi Közép-Európa zenei életében (ford. Kiss Gábor)	33
Kiss Gábor: Késő középkori periférikus miseforrásaink és az esztergomi hagyomány	49
Szaszovszky Ágnes: A Veszprémi pontifikále templomszentelési ordója ...	83
Kovács Andrea: A segesvári psalterium	97
Barbara Hagg-Huglo: Késő középkori vesperás és mise a modern egyházi gyakorlatban? Két esettanulmány (ford. Kiss Gábor)	109
Czagány Zsuzsa: Töredék, kódex, rítus, hagyomány. A Zalka Antifonále győri és modori töredékeinek tanúsága	123
Ferenczi Ilona: Az első „magyar énekeskönyv” – a Psalterium Strigoniense mint a protestáns graduálok forrása	143
Papp Ágnes: „Epistola és Evangélium szerint való énekek.” XVIII. századi kéziratok katolikus kántorkönyveink tanúsága	151
Sas Ágnes: A 18. századi magyarországi egyházi források terminológiai problémái	177

Franz-Karl Praßl: A gregoriánnum a II. Vatikáni Zsinat előtt, alatt és után a római rendeletek tükrében (<i>ford. Czagány Zsuzsa</i>)	189
--	-----

19–20. századi zenetörténet, Hangszertörténet, Népzene-Néptánc

Gombos László: Henryk Wieniawski Magyarországon – egy turné tanulságai	201
Vikárius László: Bartók „Halotti ének”-e és a „szlovák” <i>Gyermekeknek</i> születése	233
Szabó Balázs: Bartók Béla: <i>Szólószonáta hegedűre</i> BB 124 – Yehudi Menuhin első kiadásának és három lemezfelvételének tanulságai	271
Dalos Anna: Hány bécsi utazása. Kodály <i>Színházi nyitányának</i> bemutatója	291
Kusz Veronika: A Dohnányi Archívum McGlynn-letéti anyaga	299
Kerékfy Márton: Ligeti György 1949–50-es népzenei tanulmányútja	323
Mészáros Ágnes: Hangzó zenetörténeti emlékek a 19. századból II. – zenélő órák és zenélő dobozok vajdasági múzeumok gyűjteményeiben	347
Fügedi János: A táncos mozdulat tényleges és tudatosított ritmikái elhelyezkedésének különbsége	367
Sipos János: Az azerbajdzsáni mugam és az azerbajdzsáni népzene	381

Bibliográfia

A magyar zenetudomány bibliográfiája 2010 (összeállította Loch Gergely)	395
--	-----

Contents

Prefatio	9
Recollectio (Péter Halász)	11
Commemoratio brevis (Zsuzsa Czagány)	15
 Early Music History, Church Music	
David Hiley: <i>Collatum miseris</i> – a Little-Known English Office for St. James (<i>transl. by Gábor Kiss</i>)	19
Charles E. Brewer: Saint Kinga (1234–1292) and the Musical Life of Central Europe in the Thirteenth Century (<i>transl. by Gábor Kiss</i>) ...	33
Gábor Kiss: Peripheral Mass Sources from Late Medieval Hungary and Their Relationship to the Strigonian Tradition	49
Ágnes Szaszovszky: The Dedication Service in the Pontifical from Veszprém	83
Andrea Kovács: The Psalter from Segesvár (Sighișoara)	97
Barbara Haggh-Huglo: Late-Medieval Vespers and Masses in the Modern Church? Two Case Studies (<i>transl. by Gábor Kiss</i>)	109
Zsuzsa Czagány: Fragment, Kodex, Ritus, Tradition. Fragmente des Antiphonale Waradiense in Győr und Modra	123
Ilona Ferenczi: Das erste „ungarische Gesangbuch“ – das Psalterium Strigoniense, als Quelle der ungarischsprachigen Gradualen	143
Ágnes Papp: „Gesänge auf Evangelien und Episteln.“ Das Zeugnis der ungarischen handschriftlichen katholischen Kantorenbücher des 18. Jahrhunderts	151

Ágnes Sas: Terminologische Fragen der ungarischen kirchenmusikalischen Quellen des 18. Jahrhunderts	177
Franz-Karl Praßl: Gregorianik am Scheideweg. Das Zweite Vatikanum und die Liturgiereform (<i>transl. by Zsuzsa Czagány</i>)	189

19th–20th Century Music, Organology, Folk Music, Folk Dance

László Gombos: Henryk Wieniawski in Ungarn – Konsequenzen einer Konzerttour	201
László Vikárius: “Mourning Song” and the Origins of Bartók’s Arrangements of Slovak Folk songs “for Children”	233
Balázs Szabó: Béla Bartók: Sonate für Violine solo BB 124 – Zeugnisse der Erstausgabe und Yehudi Menuhins drei Schallplattenaufnahmen	271
Anna Dalos: Hány’s journey to Vienna. The premier of Zoltán Kodály’s <i>Theatre Overture</i>	291
Veronika Kusz: The “McGlynn Documents on Loan” of the Dohnányi Archives	299
Márton Kerékfy: György Ligeti’s folk music research in Romania, 1949–1950	323
Ágnes Mészáros: Sounding Musical Records from the 19 th Century II – Musical Clocks and Musical Boxes in the Collections of Museums in Vojvodina	347
János Fügedi: The difference between the factual performance and dancer’s inner representation of movement-rhythm	367
János Sipos: The Relationship Between the Azerbaijaniian <i>Mugam</i> and the Azerbaijaniian Folk Music	381

Bibliography

A Bibliography of Hungarian Musicology 2010 (compiled by Gergely Loch)	395
---	-----

Prefatio

Ez a kötet eredetileg Dobszay László 75. születésnapjára készült volna, és egy lenyűgözően gazdag, akkor még lezáratlan életmű előtt kívánt tisztelegni. A külső körülmények folytán az ünnepi kötetnek megemlékező kötetként kellett válnia, ám alapvető célja nem változott: egy különösen intenzív és termékeny, immár sajnos visszavonhatatlanul lezárt tudományos pálya előtti tisztelgésnek kíván maradandó helyet biztosítani a Zenetudományi Dolgozatok köteteinek sorában. Abban a sorozatban, amelynek Dobszay maga is rendszeres publikálója volt, annak immár több mint 30 éves története során. Bár olyan gondolkodó volt, akinek tudományos és a kultúra iránti széles érdeklődése bajosan szűkíthető egy-egy témára, a sorozatban megjelenő tanulmányai határozottan kijelölik azt a három fő területet, amelyek leginkább foglalkoztatták, s amelyekben talán a legtöbb emlékezetes és maradandó nyomot hagyta maga után: a gregoriánkutatását, a népzene-tudományt, s a zenei analízist, amely elsősorban a klasszika zeneműveinek elemzését jelentette. E cikkeiben Dobszay nem törekedett teljességre, inkább Rajeczky Benjamin általa sokat emlegetett tanácsát tarthatta szem előtt, amely rövid cikkek írására buzdított. Olyan cikkekre, amelyek nem feltétlenül megoldanak, mint inkább felvetnek valamilyen problémát a további tudományos diskurzus irányának kijelölése érdekében. Ez semmiképpen nem fogyatékos, inkább tudatos műfaji választás kérdése; e problémafelvető írások – fontos középkori források első bemutatása vagy meghatározása, merész feltevések megfogalmazása orális zenetörténeti múltunk sajátosságairól, szigorú logikával végigvezetett tudományos reflexiók – jelentősen járultak hozzá a Zenetudományi Dolgozatok arculatához és általában a zenetudományi esszéírás hazai hagyományához.

A jelen kötet kompromisszumos vállalkozás, amely egyfelől egy szomorú eseményre reflektál, másfelől a magyar zenetudomány rendszeres tanulmányköteteinek sorát folytatja. Mivel nem a megszokott értelemben vett *Festschrift*, nem várható el tőle, hogy minden részletében kapcsolódjon Dobszay életművéhez. Ugyanakkor a szerzők nemcsak tisztában voltak a kötet különleges státuszával,

hanem közülük többen, változó mértékben, témájuk kiválasztásában és kifejtés-módjának kialakításában is tekintetbe vették a dedikációt. A szerzők tekintélyes része ténylegesen tanítványa volt, de tágabb értelemben ez majdnem mindegyikükre kiterjeszthető. A ma aktív zenetörténészek, népzene kutatók, egyházzene-szek közül kevesen mondhatják, hogy valamikor, valamilyen mértékben nem kerültek intellektusának hatása alá. Tudatosan vagy nem, szinte mindig tanított. És tudatosítva magunkban ezt a ténytet vagy nem, sokan tanultunk tőle. Valószínűleg sokáig őrizzük majd magunkban emblematikus megfogalmazásait, a szakmánk alapkérdéseit érintő definícióit.

A kötet jellegéből adódóan a megszokott időrendi és tematikus felosztástól némileg eltértünk. A tanulmányokat egyenrangúként kezeltük, s elvileg nem tettünk különbséget a Dobszay személyéhez, kutatásaihoz szorosabban kapcsolódó, illetve azoktól távolabb álló témák között. Ugyanakkor mégis külön csoportot alkottunk a gregoriánkutatás és az egyházi zene tárgykörébe tartozó írásokból, kiemelve így azt a területet, amelynek aktív művelése az utolsó pillanatig központi szerepet töltött be Dobszay életében, amelyen legnagyobb szabású művei születtek, és amelyen nemzetközi rangot vívott ki magának, kutatócsoportjának és a hazai zenetudománynak. Éppen ez utóbbival függ össze, hogy – először a sorozat történetében – néhány rangos külföldi szerzőt is felkértünk a kötetben való közreműködésre. Olyanokat, akikkel Dobszay László különösen szoros szakmai és/vagy személyes kapcsolatot ápolt. Jelenlétük szimbolikus; sokkal többen is lehetnének, amint azt a szokatlanul korán, 60. születésnapja tiszteletére összeállított, s a gregoriánkutatás szinte valamennyi nagy alakját felvonultató nemzetközi *Festschrift* (*Laborare fratres in unum*) is jelzi. 70. születésnapjára, amikor legendás aktivitása és teljesítőképesége még szinte maradéktalan volt, s a korábbiakhoz hasonlóan nagyszabású tudományos és publikációs terveket dédelgetett, nem készült a tiszteletére ünnepi kötet. A jelen kiadvány szerény próbálkozás ennek a hiánynak utólagos pótlására.

A szerkesztő

Recollectio[†]

Befejezetlenül, töredékben maradt tudományos munkáinak számát is hosszú felsorolni: az antifóna történetének kezdeteit vizsgáló kötet, a rezponzóriumok monumentális kritikai kiadása, a klasszikus zene formatani alapelemeinek áttekintése, a stílusok szerint rendezett magyar népdalkincs típuskatalógusának folytatása – hogy csak a legterjedelmesebbeket említsük. Ezek az óriási, szinte áttekinthetetlenül gazdag tudományos hagyatéknak azon darabjai, amelyeket teljes egészükben meg sem ismerhettünk eddig, de reménykedünk benne, hogy mihamarább kezünkbe vehetjük őket, s abban is, hogy megszerkesztésükhöz, lezárásukhoz akad majd értő és empatikus szöveggondozó. Ami viszont már könyvespolcainkon sorakozik: egy folytatandó, bár nehezen folytatható életmű, a 20. századi magyar zenetudomány – vagy inkább bölcsészettudomány – egyik kiemelkedően értékes monumentuma. És – mint az ilyesfajta tudományok nagy teljesítményeinél megszokott – nemcsak tárgyának, hanem saját korának és az őt létrehozó személyiségnek is beszédes lenyomata.

Megalkotóját nem az akadémiai karrier vágya hajtotta, bár élete utolsó percéig ragaszkodott ahhoz, hogy egy kutatóintézetben, a mindennapi munka jól tervezhető beosztásának visszavonult nyugalmában dolgozhasson. Mikor alkalma nyílt mélyebben megismerkedni a nyugati világ tudományos életének működésével, nem győzte dicsérni a nálunk honos szisztémát, amelyben a rokon témával foglalkozó kutatók nem száz vagy ezer kilométerekre egymástól tevékenykednek, hanem kilincs-közelségben. Értette és kamatoztatta a humaniórákban nem oly gyakori team-munka előnyeit, a folyamatos diskurzusban csiszolódó nagy projekteken mesterével Rajeczky Benjaminnal, majd Szendrei Jankával, később pedig évtizedeken keresztül tanítványaival működött együtt, pezsgő és termékeny tudományos műhelyt építve maga köré.

[†] A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság, valamint az MTA Zenetudományi Intézet 2011. október 7-én tartott megemlékezésén elhangzott felolvasás szerkesztett változata.

De pályája korántsem az elefántcsonttorony zavartalan csendjében bontakozott ki. Ha visszatekintve szervesen épülő egésznek látszik is, sokban befolyásolták külső viharok, hol személyes, hol személyek feletti, mondhatni, történelmi konfliktusok. Tanulmányainak kettőssége, a zeneszerzés és a történettudomány párhuzamos stúdiumai mintha kijelölték volna az utat a zenetudomány felé, de mégsem jutott el ide könnyen és gyorsan. Tanárként kezdte, és a tanári hivatáshoz fél évszázadon át hű maradt. Amikor aztán Kodály hívására a kutatómunka felé fordult, a népzene vált fő tudományos témájává, noha utólag úgy tűnik, ez valójában csak egyfajta álca volt egy olyan környezetben, amelyben igazi hivatása, a liturgikus ének tanulmányozása legfeljebb eltűrtnek, de inkább tilalmasnak számított. Tanúsítja ezt, ahogyan gyűjtőútjairól az 1960–70-es években számtalan népének vagy liturgikus eredetű dallam foklorizálódott változatával tért vissza. Vagy éppen a Szendrei Jankával és Rajeczky Benjaminszal közösen összeállított XVI–XVII. századi dallamaink a népi emlékezetben című kiadvány, amely – Kodály és Szabolcsi eszméire hivatkozva – nemcsak a történelmi dallamok továbbélését, hanem a vallásos néphagyomány 20. századi elpusztíthatatlanságát is felmutatja. De a népzene tanulmányozása persze – éppúgy mint korábban, még nehezebb időkben Rajeczky számára is – korántsem csak kitérő, hanem kivételes iskola is volt, amely éppen az anyagismeret és a módszertan terén adott a kelet-közép-európai kutatóknak olyan többletet, amelynek révén a nyugati iskolázottságú zenetörténészeknél gyökeresen eltérő úton, a variálódó, eleven anyag felől közelíthetett a zenei múlt írásos dallamemlékeihez is.

És eközben, munka utáni hosszú estéken, gondosan megválogatott tanítványok körében, fűtetlen templomok mélyén, vagy éppen álneven megjelöltetett tankönyvekben bontakozott az elkötelezettségéből fakadó feladat, az egyházi egyszólamúság kutatásának, a történelmi mélyből kiemelt dallamanyag feldolgozásának és újjáélesztésének hivatása. A Schola Hungarica megalakulása, hanglemezeinek váratlanul nagy sikere, és ezzel párhuzamosan a tudományos penzum, a középkori Magyarország zenetörténetének megírása adott aztán alkalmat a szélesebb nyilvánosság elé lépéshez. Ki láthatta előre az 1980-as évek derekán, hogy egy szűk évtized múlva vaskos könyvet lehet majd kiadni a gregorián zenéről? Így hát a középkori magyar hagyomány ismertetése mögé kellett elbújtatni az el nem mondhatót, egy önállóan akkor még nem publikálható gregorián kézikönyv kivonatát.

De 1990 után szabad út nyílt a liturgikus zene kutatása, tanítása és a kutatási eredmények gyakorlatba történő átültetése előtt. Ahogyan utolsó két hihetetlenül intenzív évtizedében, a kiteljesedés idején szinte emberfeletti energiával volt jelen minden számára fontos poszton, mutatja, hogy milyen felkészülten érte el ezt a fordulópontot. Évente-kétévente jelentek meg könyvnyi méretű munkái, forráskiadásai, és közben számlálhatatlan kisebb-nagyobb tudományos, ismeretterjesztő vagy pedagógiai írása. Elnökként szervezte a Magyar Egyházzenei Társaság működését, irányította az általa újjáalapított Egyházzenei Tanszéket a Zeneakadémián, két-hároméves ciklusokban rendezte a Nemzetközi Zenetudományi Társaság Cantus planus munka-

csoportjának konferenciáit, a Zenetudományi Intézetbe, illetve magyar kisvárosok manrézájába invitálva a világ gregorián-kutatóinak lassanként százas nagyságúvá nőtt seregét, és persze továbbra sem maradt hűtlen a Scholához, a szerda esték negyven éven át érinthetetlen állandóságú próbáihoz. És miközben a középkori egyszólamúság kutatásának köztudottan világnagyságává vált, a hazai zenetudomány elől szinte rejtve egy rokon tudományágban, a liturgika-történet és az élő liturgika évtizedek óta hűsbavágó vitákat kiváltó területén is nemzetközi tekintélyként tartották számon. A mi szégyenünk, hogy szinte tudomást se vettünk róla, hogy 2003-ban és 2010-ben két vaskos angol nyelvű kötete jelent meg ebben a tárgyban.

De miközben mindenütt jelen volt, úgy tűnt: ki sem mozdul a Zenetudományi Intézetből, hiszen kollégái nap mint nap láthatták, amint távolról is összetéveszthetetlen, sietős lépteivel, kissé félrehajtott fejjel végigsiet a folyosón. Lehetetlen őt kikapcsolódás közben elképzelni. De miért is pihent volna? Hiszen munkája, szennvedélye, hobbija nem volt más, mint a gondolkodás, önnön szellemének megállást nem ismerő működtetése. Fenomenális a közlésvágynak az az intenzitása, amellyel vasárnapi időtöltésként éveken át írta és jelentette meg egyszemélyes folyóiratát, a Gondolkodó füzeteket, amelyekben barátaival, kollégáival, tanítványaival osztotta meg töprengései eredményeit. És tette ezt időről időre napi- és hetilapokban is, nemegyszer közéleti publicisztikának álcázott eszmetörténeti tanulmányokban, melyeknek összegyűjtése szintén az utókorra vár.

Ha a tudományos életmű csomópontjait, a könyveket nézzük, voltaképpen két csoportra oszthatók: az egyikbe a dallamrendszerező kiadványok tartoznak, mint a siratóstílusról írott disszertáció, vagy két másik, Szendrei Jankával közösen jegyzett hatalmas munka: a népdaltípusok és az antifónák zenei rendbe foglalt közreadása. Mindükben közös, hogy miközben minden történeti-szakirodalmi tudnivalót figyelembe vesznek a dallamrend kialakításában, annak elsődleges alapja egy tisztán zenei összefüggésekre épülő szabályrendszer, a hangok és a hallás törvénye. Így az egyedi dallam, egyszeri és összetéveszthetetlen sajátosságaival együtt is mindig beleilleszkedik egy nagy rendbe, és a kutató, a rendszerező feladata, hogy felismerje és olvasójával felismertesse a kapcsolatot az Egyes akcidienciális tulajdonságai és az Egészből részesülő szubsztanciája közt. Ha valaki veszi magának a fáradságot, és lépésről lépésre végigjárja ezt az utat, akkor nem pusztán a rendszerbe foglalt dallamokról kap átfogó képet, hanem egy minden ízében tökéletesen berendezett zenei világgal is megismerkedhet.

A történeti jellegű, diszkurzív könyvek – főként a magyar zenetörténet, illetve az antifóna történetének összefoglalásai – ezzel szemben a zenei tevékenységre elsődlegesen társadalmi jelenséggként, az egészséges emberi együttélés egyik fontos intézményeként irányítják rá a figyelmet. Gyakran hangoztatta, hogy a középeurópai antifonále-hagyományok szerkesztett közreadásai, az általa kezdeményezett CAO–ECE-sorozat kötetei valójában nem forrásokat rekonstruálnak, hanem egy-egy közösség mindennap megélt liturgiájának életmódját, és ezen keresztül kulturális önazonosságát. Nem titkolta, hogy eszményképe az az ideális középkori társa-

dalomszerveződés, amelyben az egyén helye pontosan kijelöltetett, s amelyben a nagy rend eszméje úgy valósul meg a kis közösségek és az egyes emberek mindennapjainak működése által, akár a dallamrendé az egyes dallamban. De nem volt sem idealista, sem naiv: tudta, hogy ez a rend már régen és visszahozhatatlanul elveszett. És talán azt is, hogy ő maga az efféle megváltoztathatatlan rend eresztékei között aligha találta volna meg a helyét. Szűkebb körének egyik tagja, Ullmann Péter megemlékezésében „prófétai egyéniségnek” nevezi. De legalább ennyire volt ízig-vérig kortársi személyiség is, könyörtelenül a kérdések gyökeréig hatoló, a szokványos válaszok renyheségével örökké elégedetlen intellektusával, földi tekintélyt, felsőbbiséget el nem ismerő nyughatatlanságával. És persze azzal is, ahogy ezt a belső szkizmát önkínzóan tiszta fejjel konstatálta önmagában. Befejezésül álljanak itt az ő szavai, nem valamely tudományos munkájából, hanem egy tizenöt éve készült interjúból:

„Ahhoz, hogy a társadalom normálisan éljen, két összeférhetetlen, összebékíthetetlen dolgot kell egyszerre megélnie, amelyek soha nem simulhatnak össze harmonikusan. Azért nem, mert a jóra kényszeríteni nem lehet az embereket, viszont nincs jó kényszer nélkül. Életünkben sok olyasmi van, amit úgy fogunk föl, hogy ezek ellentétek, amelyeket szintézisbe kell egymással hozni. És vannak ellentétek, amelyeket nem lehet szintézisbe hozni. Nem tehetünk mást, mint hogy mind a kettőt száz százalékig megszenvedjük. Nekünk valahogy száz százalékgig meg kell szenvedni azt, hogy az értékeknek való elkötelezettség nem lehet egyéni. Nem hihetek abban az értékben, ha belenyugszom abba, hogy csak nekem szól. Ha én hiszek az értékben, akkor azt szeretném, hogy közös értékünk legyen. Ne csak én nyerjek belőle, ne csak további száz ember, hanem a társadalom egésze, amely több, mint az egyes tagjainak összege. Ez egy százszázalékos, értéktudatos konzervativizmus. Másfelől ugyan-akkor száz százalékgig tudom, hogy valaki lelkiismeretét nem terhelhetem meg kényszerrel bizonyos dolgokban, azt át kell utalnom egy másik ítélőszék elé. Ez egy százszázalékos liberalizmus. És az ember mind a kettőt egyszerre, ugyanazzal az intenzitással éli át, tudva, hogy igazából nincs a kettő között kompromisszum, nincs a kettőnek szintézise, hanem az életben az ember mind a kettőt hordozza, és felszisszen, amikor az egyiket sérelem éri. És ezt most már így fogjuk végigélni az utolsó fítélig.”¹

Halász Péter

¹ Monory M. András – Tillmann J. A.: *Ezredvégi beszélgetések* (Budapest: Kijarat Kiadó, 1998), 111.

Commemoratio brevis

Emlékszem első találkozásunkra. Nem volt különösebben kedves. Mondtam, gregoriánkutató akarok lenni. Kérdezte, mit tudok, írtam-e már valamit. Elővettem a magammal hozott két töredékmásolatot. – Ezekkel mi a szándéka? – kérdezte szúrósan. Kicsit nagyképűen mondtam, tanulmányt írok róluk. A szerkesztő már várja, biztosan meg fog jelenni. Egy otthoni professzor azt tanácsolta, utazzam Budapestre és kérjek segítséget a Nagyoktól. Dobszay Lászlótól, Szendrei Jankától. – Mutassa! Átnyújtottam a két lapot. Egy kottás breviárium töredéke volt, két csonka fólió, késői, 13. századi, elnagyolt délnémet neumaírással, rajta az évközi idő zsolozsmái, néhány antifóna és rezponzorium. Meglehetősen általános, mondhatni tucatananyag, még a mi szűkös forráshelyzetünkben sem túl érdekes. Mindezt persze akkor még nem tudtam. Az írást és a kottát gyönyörűnek találtam és boldognak azt, aki az ilyenekkel foglalkozhat. Ő hosszasan tanulmányozta, aztán sóhajtott egyet. – Tudja, ezeket tegye most el, s térjen vissza hozzájuk húsz év múlva. Akkor, ha majd köréjük tudja képzelni az egész kódexet.

Megsemmisülten tettem el a töredékeket tartalmazó dossziét. Már az ajtóban álltam, mikor utánam szólt. – Ha valóban tanulni akar, a nyáron eljöhet egy konferenciára Tihanyba. Ott lesz mindenki, aki a szakmában számít. Ha addigra talál megfelelő témát, előadást is tarthat.

Úgy is lett. A tihanyi konferencián 1988. augusztusában mindenki ott volt, aki számított. Megtudtam, hogy többségük a Cantus Planus munkacsoport tagja, amely nem sokkal korábban alakult meg, többek között éppen Dobszay László ösztönzésére. A *Study Group Cantus Planus* azóta fogalommá vált a nemzetközi gregoriánkutatásban. A Nemzetközi Zenetudományi Társaság akkor még csak mintegy negyventagú kezdeménye az évek során a többszörösére nőtt, kezdeti szűk érdeklődési köre számos irányba ágazott szerte s vált nyitottá mind a Kelet, mind a Nyugat egyszólamú és részben többszólamú kultúrái felé. Mára a bizantológusok éppúgy a sajátjuknak tekintik, mint a kortárs szerzetesi közösségek dallamhagyományának kutatói, a korai többszólamúság szakértői vagy a mai könnyűzene és a

gregoriánum kapcsolatának tanulmányozói. Dobszay nem zárkózott el egyik áramlat elől sem, s nem ideológiai alapon, hanem kizárólag szakmai szempontokat figyelembe véve mondott róluk ítéletet.

Többször voltam tanúja, amint a kezében tartott handouttal izgatottan fészkelődve, szemüvege fölött ki-kinézve emelkedett szólásra, hogy bámulatos összeszedettséggel rögtönzött logikus gondolatmenetének lépcsőin végiglépdelve foglalja össze mondanivalóját, dicsérje meg az előadót vagy fejezze ki rosszallását. Sziporkázott és elgondolkodtatott, olykor hevesen, sőt indulatosan vitatkozott, máskor higgadtan, már-már alázatosan érvelt, néha duzzogva visszavonult, hogy később megbékéljen és visszatérjen a szakmai társalgáshoz.

Kérlelhetetlen volt, ha úgy látta, a tudományos-szakmai igazság forog kockán – ilyenkor saját barátait, munkatársait sem kímélte. Ugyanakkor diplomata is volt, aki eligazodott a tudománypolitika szövevényében, aki, ha úgy hozta a szükség, kompromisszumokat kötött, s a mellékutakon célhoz jutott akkor is, ha a főutak járhatatlannak bizonyultak. Munkabírása legendás, munkaszervezési képessége páratlan volt.

Az említett konferencia után jelentkeztem nála, mondtam, az általa vezetett műhelyben akarok dolgozni, disszertációt írni. Befogadott, de figyelmeztetett rá, hogy nem fog a kezemnél fogva vezetni.

Az elkövetkező néhány évben, talán maga sem tudta, a kezemnél fogva vezetett. Sőt, valójában sokkal többet tett annál. Megtanított kódexet olvasni, rubrikát értelmezni. A középkori *officium divinum*ot összművészeti alkotásként látni. Tétel-sorokat, dallamokat összehasonlítani, elkülöníteni a lényeges különbségeket a lényegtelenektől. Ahogy ő mondta, a szubsztanciát az akcidenciától. Vagy másként: a kuszaságban azonosítani a vázszerkezetet, az *underlying structure*-t. Ebből következően fegyelmezetten gondolkodni és írni. Írásaimat megbírált, egyiket-másikat átírta. Ügyelt arra, fölöslegesen ne kalandozzak el vonzó, ám ködös tájakra, hanem tartsam magam mindig a téma által kijelölt irányhoz. Óvott a könnyű sikerektől és a divatos áltudományos megközelítésmódoktól, ugyanakkor bátorított a korszerű technikai eszközök használatára, amelyeket maga is nagy kedvvel vett igénybe.

Helyet adott az akkor futó, általa vezetett két hatalmas vállalkozás, a *Corpus Antiphonarium Officii Ecclesiarum Centralis Europae* (a *caoece*) és az antifóna-összkiadás előkészületi munkálataiban. Mindkettő azóta a nemzetközi gregoriánkutatás nélkülözhetetlen kelléke, forrása, nap mint nap használt segédeszköze.

Első találkozásunk óta húsz évnél is több idő telt el. Megtanultam a töredék köré képzelni az egész kódexet. A kottát és az írást az utolsó betűig el tudom olvasni, a rubrikákat értelmezni. A töredékeket most is gyönyörűnek találom, és boldognak azt, aki az ilyenekkel haláláig foglalkozhatott.

Czagány Zuzsa

RÉGI ZENETÖRTÉNET,
EGYHÁZI ZENE

DAVID HILEY*

Collatum miseris – egy kevésbé ismert angliai Szt. Jakab-offíciium

Ma általánosan elfogadott nézet, hogy a középkori szentek kultuszának alakításában mind a politikai célok, mind általában a világi élet szempontjai fontos szerepet játszottak. Az uralkodó egy-egy szent védelme alá helyezhette magát annak érdekében, hogy a szent nevében nyerjen politikai felhatalmazást. Egy szent relikviáinak megszerzése komoly támaszt jelenthetett a befogadó intézmény számára, nemcsak a spirituális érdeklődés felkeltése, hanem az anyagi támogatások révén is. Az esendő embernek a szentek közbenjárása iránti vágya valóban olyan nagy volt, hogy nem szabad alábecsülnünk a lokális vagy univerzális szentek kultusza mögötti spirituális motívumokat. Ugyanakkor számos példa mutatja, hogyan járták át egymást a kultuszok mögött meghúzódó vallási és világi megfontolások. Vajon el tudjuk-e valaha is különíteni a motívumokat, amelyek hozzájárultak a Szt. Jakab-kultusz compostelai sikeréhez?¹ Hajlamosak lehetünk cinikusan szemlélni Nagy Károly (Carolus Magnus) 1165-ös aacheni szentté avatását, amelynek kezdeményezője, I. „Barbarossa” Frigyes császár attól nyilvánvalóan politikai hasznot is remélt. Ugyanakkor nem volna helyes elvitatni a császártól a meggyőződést, hogy Nagy Károly alakja spirituális támaszként szolgálhat számára.

Számos ilyen „politikai” szempontból érdekes kultusz a zenetörténészek számára is fontossággal bír.² A compostelai Szt. Jakab tiszteletére összeállított *Liber Sancti Jacobi* egyszólamú liturgikus énekeket és polifon tételeket is tartalmaz. E kompozíciókkal csaknem egyidejűleg egy gregorián zsolozsma-ciklus készült Nagy Károly

* David Hiley az Universität Regensburg zenetudományi tanszékének professzora.

¹ Klaus Herbers, *Der Jakobs kult des 12. Jahrhunderts und der „Liber Sancti Jacobi“*. *Studien über das Verhältnis zwischen Religion und Gesellschaft im hohen Mittelalter* (Wiesbaden, 1984); Uő., ed., *Jakobus und Karl der Große. Von Einhards Karls vita zum Pseudo-Turpin* (Tübingen: Gunther Narr Verlag, 2003).

² Ld. a Roman Hankeln által kiadott tematikus tanulmánykötetet: *Political Plainchant? Music, Text and Historical Context of Medieval Saints' Offices*. *Wissenschaftliche Abhandlungen/Musico-logical Studies* 111 (Ottawa, Canada: The Institute Of Mediæval Music, 2009).

tiszteletére.³ Ráadásul Nagy Károly észak-kelet-spanyolországi működésével összefüggésben (akár tényleges tettekről, akár csak legendákról van szó) a két officium konkrétan is kapcsolódik egymáshoz. A Nagy Károly spanyolországi hőstetteit, valamint Roland és Oliver nemesek halálát elbeszélő s a *Liber Sancti Jacobi* IV. könyvében olvasható latin krónika, az úgynevezett „Pseudo-Turpin” egyes részleteit Aachenben is felhasználták a Nagy Károly zsolozsma liturgikus olvasmányaiként. A két énekciklus között azonban zenei kapcsolat nem mutatható ki.

Egy Szt. Jakab tiszteletére készült másik, s korábban kevésbé tanulmányozott énekciklus az eddigi gondolatmenet folytatására ösztönöz. Az oxfordi Bodleian Library Rawl. A 416-os jelzetű kéziratának végén ugyanis egy négyvonalas szisztémában lejegyzett éneksorozatot találunk, amely a Szt. Jakab zsolozsma tételeit tartalmazza (lásd az *I. fakszimilét*). A kézirat a 12. század második felében készült a readingi bencés apátság számára; a kolostori könyvtár korai katalógusai már fel tüntetik.⁴ A kódex fő része nem zenei jellegű: tartalmazza Augustinus *De conflictu vitiorum et virtutum* című művét, Eusebius szentbeszédeit, Chartres-i Szt. Ivo prédikációit, a Clunyi apátok életrajzát (Reading kapcsolatban állt Clunyvel), továbbá Szt. Egyed (Egidius) *vitáját*. Jóllehet a Szt. Jakabbal kapcsolatos énekeket a katalógusok nem említik, mint a későbbiekből kiviláglik, bizonyosan nagy fontossággal bírtak a readingi apátság számára. Jelentőségüket alátámasztja egy ugyancsak Readingből való, s az elsővel azonos időből származó másik kézirat forrás. A jelenleg a chicagói Newberry Libraryban őrzött, 12.1-es jelzetű forrás ugyancsak tartalmazza Augustinus és más autoritások írásait, s a végén ugyancsak megtalálhatók a Szt. Jakab számára készült énekek. Jóllehet mindezekig még nem volt alkalmunk a forrás tanulmányozására, Alan Coates és Drew Hartzell leírása alapján nyilvánvaló, hogy az oxfordi kézirat „testvérkódexéről” van szó. A Jakab-officium két példánya között Hartzell semmilyen különbséget nem regisztrált.⁵

Valószínű, hogy az énekciklus a 12. században keletkezett, talán nem sokkal az oxfordi kézirat készítése előtt. Irodalmi és zenei stílusa összhangban van ezzel a feltevéssel. Az *I. táblázat* a szövegek és dallamok legfontosabb stílusjegyeit foglalja össze.

³ Ewald Jammers, *Das Karloffizium „Regali natus”*. Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen 14 (Strassburg, etc.: Heitz and Co., 1934); Gerhard Rauschen–Helmut Deutz–Ilse Deutz, *Die Aachener „Vita Karoli Magni” des 12. Jahrhunderts*. Veröffentlichungen des Bischöflichen Diözesanarchivs Aachen 48 (Siegburg: Schmitt, 2002).

⁴ Richard Sharpe, „Reading, Berkshire. Abbey of the BVM”, in *English Benedictine Libraries: The Shorter Catalogues*, ed. Richard Sharpe et al. Corpus of British Medieval Library Catalogues 4 (London: British Library, etc., 1996), ld. no. 102, p. 436. Reading középkori könyveiről ld. Alan Coates, *English Medieval Books: The Reading Abbey Collections from Foundation to Dispersal*. Oxford Historical Monographs (Oxford: Clarendon press, 1999), 144.

⁵ K. D. Hartzell, *Catalogue of Manuscripts Written or Owned in England up to 1200 Containing Music* (Woodbridge: The Boydell Press, 2006), no. 73, p. 141 (Chicago 12.6), no. 283, p. 481 (Oxford A.416). Sharpe katalógusában a chicagói kézirat no. 53-asként szerepel a 428. oldalon, Coatesnál no. 6-osként a 145. oldalon. Míg Sharpe és Coates a Chicago 12.1-es jelzetet, Hartzell a 12.6-ost használja.

De Seo
 iacobo. **S**peratis datus et. **Cap.** **H**ermogel pax. **S**oltemque nos gaud.

hevs. **C**oila cum miseris fidum re fugum collaudet iacobum occis h
 dei um ut eant alle qui pot sic aurium evovae. **I**n omnia
 gaudemus et patrone nabile nunt et ad eum condarne. **I**n
 ue frater xpisti. **S**onne pax eterna xpī maneta. **I**n omnia
 ram pax a sono predicatorum sponsus gual et dolum et caritas eul spatum.
 evovae. **H**ou paret docuerunt qd dulcet esse dominus quando eam gustaver
 qui se ierebat manib. evovae. **D**ro parib. sunt filii quos summus princeps pem
 apes lux uera lucem fecit et iudex fere iudiet. evovae. **E**figre nobis domi
 heremarem ppriam in qua suos congregaret locum in sinum abraham. evovae
Dediti domine nomen tuum timorab. die et temp. comitantib. evovae.

műfaj	incipit	tónus	záróhangok	ambitus	versforma
Ad primas vespere					
A ad Mag	<i>Collatum miseris</i>	1	aDaDaD	C-d	6x(33) tribrachus
Ad matutinum					
Invitatorium	<i>Invitati exultemus</i>	1	DEDaDCD	C-d	8886 trocheus
In primo nocturno					
A1	<i>In omnem terram exiit</i>	1	ECaD	C-d	8888 jambus
A2	<i>Novi patres docuerunt</i>	2	DDAD	A-a	8888 jambus
A3	<i>Pro patribus sunt filii</i>	3	CaFE	C-d	8888 jambus
A4	<i>Elegit nobis Dominus</i>	4	EGEE	C-b	8888 jambus
A5	<i>Dedisti Domine</i>	5	cccF	F-f	6868
A6	<i>Nunciarunt apostoli</i>	6	FcFF	C-c	8888 jambus
R1	<i>Quam efficax</i> <i>V. Dominus solvit</i>	1	DDCaDaDD aD	C-d C-c	46 46 46 46 próza (2 verssor rímes)
R2	<i>Hermogenes addicrus</i> <i>V. Lingua canum</i>	2	DDDEDDDD DD	A= A-G	46 46 46 46 4 próza
R3	<i>Veritatis assertor</i> <i>V. Non abscondi</i>	3	cGbEbEjDE bE	D-e D-d	46 46 46 46 7 próza
R4	<i>O respectus pietatis</i> <i>V. Calicem salutaris</i>	4	DEaGEE aE	C-b C-c	888888 trocheus Próza

1. táblázat

A = Antiphona

A ad Mag = Antiphona ad Magnificat

A ad Ben = Antiphona ad Benedictus

R = Responsorium

A nagybetűs hangnevek a guidói hangkészlet alsó oktavájára, a kisbetűsek a felső oktavájára utalnak.

műfaj	incipit	tónus	záróhangok	ambitus	versforma
In secundo nocturno					
A7	<i>In columnis ecclesie</i>	7	bGdG	F-g	8888 jambus
A8	<i>Dies diem pater verbum</i>	8	aGbG	D-d	8787 trocheus
A9	<i>Alluxerunt orbi terre</i>	7	caFG	F-e	8888 jambus (szabálytalan)
A10	<i>Recordatus est Dominus</i>	2	DD	C-a	8888 jambus (szabálytalan)
A11	<i>Exaltate sancti montes</i>	4	GDEE	C-a	8888 felváltva trocheus és jambus
A12	<i>Felix est Dei civitas</i>	7	dGcG	F-f	8888 jambus
R5	<i>Decollatum ab Herode</i> V. <i>Viam fecisti</i>	5	FaaGcF cF (?)	F-f F-f	878787 trocheus próza
R6	<i>In portu positi</i> V. <i>Exaltent eum</i>	6	cFCGDGcF cF	C-d E-c	6666 46 46 próza
R7	<i>Post temporis</i> V. <i>Inventa una preciosa</i>	7	GGdGGGdG GG	G-a' G-g	46 46 46 46 próza
R8	<i>O lucerna quam superna</i> V. <i>Ierusalem que edificatur</i>	8	dGcGdGdG dG	C-d F-f	87 87 87 87 trocheus belső rímekkel próza
Ad cantica					
A ad cantica	<i>Semen sanctum</i>	5	FcF	F-f	szabálytalan
R9	<i>Quidam miles</i> V. <i>Ibi Beniamin</i>	1	DaDEEDaD aaD	C-d D-d	46 46 46 46 próza
R10	<i>Captus quidam</i> V. <i>A Domino factum est</i>	2	DDGDaDDDD DD	A= C-b	87 87 87 87 trocheus próza
R11	<i>Inde dato sub tetra</i> V. <i>Eripuit eum</i>	3	EEcEEEcGE DE	D-e D-d	46 46 46 46 7 próza
R12	<i>O columpna</i> V. <i>Accingere gladio</i>	1	DDDaCDaaadDD DD	C-d C-c	46 46 46 46 46 46 próza

I. táblázat (folytatás)

műfaj	incipit	tónus	záróhangok	ambitus	versforma
Ad laudes					
A1	<i>Mirabilis matris peticio</i>	1	aDaaD	C-d	46 46 7
A2	<i>Reprimatur matris</i>	2	BCCFD	B-a	46 46 7
A3	<i>Suscitati si possint</i>	3	GaGDE	D-c	46 46 6
A4	<i>Bibetis ait veritas</i>	4	DEDE	C-a	8888 jambus
A5	<i>Felicis oculi</i>	5	cFaF	F-d	6868
A ad Ben	<i>Ave pater nostra protectio</i>	8	cbbGGGGG	C-d	46 46 46 46
Ad cursus					
A ad Primam	<i>Sancte frater salvatoris</i>	1	CDcDaDFD	C-d	888888 felváltva trocheus és jambus
A ad Tertiam	<i>Gaudet in celis</i>	6	FFaFFGF	C-c	próza (rímes)
A ad Sextam	<i>Iacobe qui Christi calicem</i>	2	DDGDFD	A-a	hexameter
A ad Nonam	<i>O suavis et mira gratia</i>	8	aGccGaGG	F-e	46 46 46 46
Ad secundas vesperas					
A ad Mag	<i>Magnificet pia familia</i>	7	ddddeGGG	G-g	46 46 46 46
alia A	<i>Hodierna dies est gaudii</i>	7	GddeededbdG	F-g	46 46 46 46

I. táblázat (folytatás)

A táblázat nem tartalmazza a himnuszokat és a laudesek *responsorium breve*-it, jóllehet a kéziratban azok is szerepelnek. Az offíciium felépítése a monasztikus kurzusnak felel meg, s az énekek többsége a tónusok rendjében (*series tonorum*) követi egymást. Az elv alkalmazása nem terjed ki a matutinum utolsó három antifónájára, az utolsó responsóriumok azonban továbbra is numerikus elrendezésűnek tekinthetők. Felvetődik a kérdés, vajon az eredeti forma nem a római vagy szekuláris kurzust követte-e, amelyet a nem numerikus tételek hozzáadásával a későbbiekben alakítottak át monasztikus szerkezetűvé. Mindenesetre egy hipotetikus korábbi sorozat létezésére vonatkozóan semmilyen információval nem rendelkezünk.

A táblázat negyedik oszlopa a dallamok verssorainak záróhangjait sorolja fel. Látható, hogy a leggyakoribb kadenciahangok a moduszok alaphangjai és azok felső kvintjei. Egyedül a 3. és 4. tónusú (*E* záróhangú) dallamok azok, amelyekben a kvint használata ritkább (míg például R3 esetében három verssor is *h*-n zárul, R11 a *c* kadenciát részesíti előnyben). A tételek többsége (a 39-ből 27) a modusz számára rendelkezésre álló teljes oktávkeretet kitölti; ez az 1., 3., 5. és 7. tónus esetében a *finalistól* a felső oktávig, míg a plagális 2., 4., 6. és 8. tónusok esetében az alaphang alatti kvartttól a felső kvintig terjed.

Az utolsó oszlop tartalmazza a latin szöveg verseinek szótagszámát, s jelzi a verselés típusát. Hexametert egyetlen énekben, a *sexta* antifónájában találunk. Gyakoriak a trochaikus és jambikus lejtésű versek, valamint a 4+6-os osztású (2+2+3+3) tízszótagos versek.

Az alábbi zenei példák azokra a fontosabb zenei vonásokra hívják fel a figyelmet, amelyek egyébként a korszak más énekciklusaiból is jól ismertek.⁶

A ciklus elején és végén szereplő Magnificat-antifónák, az 1. tónusú *Collatum miseris* és a 7. tónusú *Hodierna dies* jól szemléltetik az alaphang, illetve a felső kvint mint célhang kitüntetett szerepét (1. és 2. *kottapéllda*). A *Collatum miseris* hat verse közül öt éri el a felső oktávot, s négy közülük a teljes oktávot bejárja, vagy *D*-től *d*-ig fölfelé, vagy *d*-től *D*-ig lefelé. Mivel az oxfordi forrásban a *Hodierna dies* antifóna másik kéztől származó, bár a többi tétellel lényegében egykorú lejegyzés, feltételezhető, hogy utólag került a ciklusba. A *Collatum miseris* esetében tapasztalt stílusjegyek mellett a tételben néhány szokatlan megoldás is megfigyelhető. A 3. sor második frázisa például az első kibővített ismétlésének tekinthető, ráadásul az egész frázis-pár megismétlődik a 4. sorban. Ezt egy követ-

⁶ Az ezzel kapcsolatos irodalom az utóbbi időben egyre bőségebbé vált, ld. például David Hiley, „Early cycles of office chants for the feast of Mary Magdalene”, *Music and Medieval Manuscripts, Paleography and Performance. Essays dedicated to Andrew Hughes*, ed. John Haines and Randall Rosenfeld (Aldershot: Ashgate, 2004), 369–399; Roman Hankeln, „Zur musikstilistischen Einordnung mittelalterlicher Heiligenoffizien”, *Études grégoriennes* 36 (2009), 147–157; Andrew Hughes, *The Versified Office: Sources, Poetry, and Chants*, vol. 1. Wissenschaftliche Abhandlungen/Musicological Studies 47/1 (Lions Bay, Canada: The Institute Of Mediaeval Music, 2011).

Col- la- tum mi- se- ris fi- dum re- fu- gi- um,
 col- lau- dat Ia- co- bum ce- tus fi- de- li- um,
 ut e- ius as- se- qui pos- sit au- xi- li- um.

1. kottapélda. A *Collatum miseris* antifóna.

Ho- di- er- na di- es est gau- di- i
 et au- gmen- tum magni pre- si- di- i,
 qua con- sessum Chri- sti pro- me- ru- it,
 qui ca- li- cem bi- bis- se po- tu- it,
 qui pro- mo- tus ad se- dem glo- ri- e
 sit pa- tro- nus hu- ius fa- mi- li- e in per- pe- tu- um.

2. kottapélda. A *Hodierna dies* antifóna.

kező sorpár követi, a felső kvintén záródó 5. sor, majd annak megismétlése a 6. sorban; utóbbi csak annyiban különbözik az 5. sortól, hogy az alaphangra érkezik, s kiegészül egy ötszótagos dallamrészlettel. A belső ismétlések ilyen mértékű alkalmazása mindenképpen szokatlan.

Ve-ri-ta-tis as-ser-tor Ia-co-bus
dum Iu-de-os er-ran-tes ar-gu-it,
co-ram scri-bis et sa-cer-do-ti-bus
con-fi-te-ri Christum non ti-mu-it;
a con-ci-li-o mul-to.
V. Non ab-scon-di mi-se-ri-cor-di-am tu-am
et ve-ri-ta-tem tu-am.

3. kottapélda. A *Veritatis assertor* respónzóriúm.

A ciklus más tétéleivel szemben a 3. tónusú *Veritatis assertor* respónzóriúmra nem jellemző a *b* mint célhang szándékos kerülése (például „Iudeos”, „scribis”) (3. kottapélda). *Non abscondi* kezdetű verzusának első fele, jóllehet a tradicionális 3. tónusú respónzóriúm-tónust használja, ugyancsak *b*-n zárul, s e példák azt jelzik, túlzás volna a *b* kadenciahang használatának elkerülését általánosnak tekinteni. A verzus második fele szabadon komponált.

Figyelemre méltó, hogy a záróhangot alulról megközelítő úgynevezett gallikán zárlat (*C-D-D*, *F-G-G* stb.) alkalmazása e ciklusra nem jellemző, miközben annak használatáról igen kevés korabeli offíciúm mond le.

Általában véve azt mondhatjuk, hogy a ciklus dallamai a korszak konvencionális nyelvezetét képviselik, s szinte egyáltalán nem vagy alig találjuk nyomát bennük a „klasszikus gregorián” dallamstílusnak. Jól megfelelnek annak a jellemzésnek, amelyet Dobszay László és Szendrei Janka fogalmaztak meg nagyszabású

antifóna-összkiadásukban: a dallamok „egyre távolabb kerülnek a hagyományos tónusok lényegétől. Hangterjedelmük kibővül, a szélső hangok a teljes darabok során szerepet kapnak, s az egyes szakaszok, sorok is nagyobb ambitust futnak be.” Másutt, a szabályos, rímes szerkezetű antifónákkal kapcsolatban így írnak: „[...] a hasonló sorhosszúságú és hasonló kadenciaképletű antifónák zeneileg egymáshoz annyira hasonlónak válhatnak, hogy sokszor alig dönthető el, kontrafaktumról van-e szó, vagy csak a szkematikus hasonlóságból következő megegyezésekről.”⁷

A Szt. Jakab zsolozsma dallamai és szövegei egyfajta negatív értelemben összhangban állnak egymással. Ahogyan a dallamok, úgy a szövegek többsége is konvencionális és „anonim” szerzemény. Utóbbiak a szentet, Zebedeus egyik, Krisztushoz különösen közel álló fiát dicsőítik, s utalnak Heródes által történt lefejeztetésére. A rezponzorium-szövegek két különös személyt említenek: az első rezponzóriumban Philetus, a másodikban Hermogenes jelenik meg. Timóteushoz írott levelében Pál olyan keresztényekként említi őket, akik elpártoltak a hittől. A rezponzorium-szövegek megfogalmazója azonban a nem bibliai Jakab-legendát tartotta szem előtt, amelyben sikertelen spanyolországi misszióját követően Jakab visszatér Judeába. Itt a farizeusok Hermogenes varázslót és tanítványát, Philetust állítják ki ellene, Jakab azonban mindkettőt legyőzi (megtéríti).⁸ Az *O respectus pietatis* rezponzóriumban a legenda egy másik alakja, Josias is megjelenik. Egy tengeri utazás említésén túl azonban a szövegek semmilyen módon nem utalnak Jakab hispániai tevékenységére. Az officium és a híres Santiago de Compostelai *Liber Sancti Jacobi* énekei között tehát nem találunk érintkezési pontot.

Ezen a mai történész csak sajnálkozhat, mindenesetre az oxfordi kéziratban található zsolozsma háttere önmagában is figyelemre méltó. Vajon mi a magyarázat egy Szt. Jakab tiszteletére szánt énekciklus megjelenésére egy readingi kéziratban? A válasz kézenfekvő, ugyanis az apátsági templom legfontosabb ereklyéje nem más, mint Szt. Jakab egyik keze.⁹ Az ereklye nagy utat járt be, amíg Readingbe ért, jóllehet Spanyolországot, úgy tűnik, nem érintette. 640 óta Szt. Jakab egyik karja a torcellói katedrális birtokában volt. A kezet, de nem az egész kart utóbb Adalbert, hamburg-brémai érsek szerezte meg Vitalis velencei püspöktől. Mikor 1072-ban Adalbert meghalt, IV. Henrik, német király vette birtokba annak könyveit, ruháit és ereklyéit, többek között a szent kezét. Utóbbi valószínűleg Henrik vándorkápolnájában tartották, ahol azt az ott szolgáló

⁷ László Dobszay–Janka Szendrei, *Antiphonen*. Monumenta Monodica Medii Aevi 5 (Kassel–Basel, etc.: Bärenreiter, 1999), I, pp. 30* and 32*.

⁸ Ld. például Jacobus de Voragine beszámolóját: *The Golden Legend: Readings on the Saints*, transl. William Granger Ryan (Princeton: Princeton University Press, 1993), II/4; *Acta Sanctorum*, július, VI/12.

⁹ A Reading és Szt. Jakab kapcsolatát tárgyaló bőséges irodalomból két munkát említünk: Karl Leyser, „Frederick Barbarossa, Henry II and the Hand of St. James”, *English Historical Review* 90 (1975), 481–506; Brian Kemp, *The Hand of St. James at Reading Abbey*. Reading Medieval Studies 16 (Reading: University of Reading Library, 1990).

klerikusok (*capellani*) kis csoportja őrizte és gondozta.¹⁰ A kezét először V. Henrik, majd annak halálát követően özvegye, Matild, I. Henrik angol király leánya örökölte. Matild később visszatért Angliába, ahová (sok egyéb kincssel együtt) az ereklyét is magával vitte. A kéz elvesztését német földön szerfölött nehezményezték. A disibodenbergi krónika is feljegyezte azt az 1125-ös év eseményei között: „Mathilda királyné hazautazott apjához Angliába, magával víve Szt. Jakab kezét, amivel helyrehozhatatlan károkat okozott a *regnum Francorum*nak.”¹¹ A kezét a readingi apátság adományozták, amelyet maga I. Henrik alapított. Az adományozás időpontját illetően eltérnek a vélemények, pedig az nem mellékes az énekciklus komponálásának idejét illetően. Leyser meggyőzően érvel az 1133-as dátum mellett. Ugyanakkor az ereklye vándorútja még nem ért véget. I. Henrik halálát követően, 1136-ban az ereklyét Henrik, winchesteri püspök, az új király, István testvére vitte el. István halála után Anjou Henrik herceg lett Anglia királya II. Henrik néven. Miután Henrik, Winchester püspöke elmenekült az országból, 1155-ben Szt. Jakab keze visszatérhetett Readingbe. Közben azonban a németek sem feledkeztek meg arról, hogy a kéz egykor a birtokukban volt. 1157-ben I. „Barbarossa” Frigyes, német császár magas szintű tanácskozást hívott össze Würzburgban, amelyen részt vettek az európai országok nagykövetei, Angliát is beleértve. Az angol nagykövet továbbította királya, II. Henrik levelét, amely az alábbiakkal zárult: „Ami pedig Szt. Jakab kezét illeti, amelyről Felsőged levelében szó esik, megbíztuk Heribert mestert és William klerikust, hogy válaszukat személyesen tolmácsolják.”¹² Barbarossa a kéz visszajuttatását követelte, amit angol király, érthető módon, visszautasított.

Mind ezek alapján logikusnak tűnik, ha az énekciklus komponálásának idejét 1133–35 helyett inkább a kéz Readingbe való visszatérésének idejére, az 1155-öt követő évekre tesszük. Az apátság új templomát 1164-ben szentelte fel Becket Tamás canterburyi érsek, mégpedig Henrik király jelenlétében.¹³ Kézenfekvőnek tűnik a feltevés, hogy az új officium ott hangozott el először Szt. Jakab ünnepén.

Sajnos Szt. Jakab kezéről az énekszövegekben nem esik említés. Mindazonáltal idekíváncozik egy utolsó adalék az officiumot illetően. Az énekszövegek egy változata már megjelent nyomtatásban az *Analecta Hymnica* sorozatban.¹⁴ Meglepő módon e változat ott idézett forrásai kivétel nélkül svájci területről és a 14–15. századból valók: egy 1319-es antiphonale Sionból (Sitten), az 1497-ben Bazelban kinyomtatott sioni breviarium, egy kéziratos és egy további nyomtatott breviarium Genfből, mindettől a 15. századból, végül „Mons Iovis” (Grand Saint Bernard) 15.

¹⁰ Leyser, i. m., 489.

¹¹ Uo., 491.

¹² Leyser, i. m., 483.

¹³ Kemp, i. m., 85.

¹⁴ *Analecta Hymnica*, vol. 26, no. 45, pp. 131–134.

Incipit	Tónus
<i>A suavis et mira gratia</i>	1
<i>Hodierna dies</i>	2
<i>Qui conscendit</i>	5
<i>Sancte frater salvatoris</i>	6 (transzponált)
<i>Iacobe qui Christi</i>	7

2. táblázat

századi kéziratos breviariuma, amely ma ugyancsak Sionban található. Huot és Leisibach, illetve Stenzl katalógusai azt mutatják, hogy az officium a 14. századtól kezdődően igencsak jólismert volt Genf és Sion környékén.¹⁵

A svájci források által hagyományozott Szt. Jakab-officium a szekuláris kurzust követi. Bár nem túl valószínű, nem zárható ki, hogy ez volt a zsolozsma eredeti formája. Míg a readingi változat a második vesperásban a laudes antifónáit ismétli meg, a svájci officium második vesperása olyan antifónákból áll, amelyek a readingi változatban máshol jelennek meg, ráadásul eltérő dallamokkal. A svájci officium tételei a numerikus tónusrendet követik (2. táblázat):

A *Hodierna dies* és *Qui conscendit* antifónák szövegei a *Hodierna dies* readingi változatának első, illetve második felére épülnek (2. kottapélda).

A Reading és Svájc közötti kapcsolatok feltérképezése érdekében további kutatásokra volna szükség. Miközben a Szt. Jakab kultusza iránti érdeklődés széles körben elterjedt, egyelőre nem tudjuk, miért éppen ezt a ciklust honosították meg a svájci egyházmegegyében.

Egyik utolsó publikációjában Dobszay László Szt. István magyar király kultuszának spirituális jelentőségét hangsúlyozta a magyarok számára.¹⁶ A kultuszban megfogalmazódó erényei modellként szolgálhattak a későbbi generációk számára, aminek jelentősége legalább akkora, mint István szimbolikus politikai szerepéé. A felületes szemléző előtt sem maradhat rejtve, hogy az olyan officiumok szövegében, mint a Szt. Istváné vagy Szt. Jakabé milyen gyakran jelenik meg a szentek

¹⁵ Josef Leisibach, *Die liturgischen Handschriften des Kapitelsarchivs in Sitten*. Iter Helveticum III, Spicilegii Friburgensis, Subsidia 17 (Freiburg/Schweiz: Universitätsverlag Freiburg, 1979); Josef Leisibach–François Huot, *Die liturgischen Handschriften des Kantons Wallis (ohne Kapitelsarchiv Sitten)*. Iter Helveticum IV, Spicilegii Friburgensis, Subsidia 18 (Freiburg/Schweiz: Universitätsverlag Freiburg, 1984); François Huot: *Les manuscrits liturgique du canton de Genève*, Iter Helveticum V, Spicilegii Friburgensis, Subsidia 19 (Fribourg: Ed. Universitaires, 1990); Jürg Stenzl, *Repertorium der liturgischen Musikhandschriften der Diözesen Sitten, Lausanne und Genf*, 1. Veröffentlichungen der Gregorianischen Akademie zu Freiburg in der Schweiz, NS, 1 (Freiburg: Universitätsverlag, 1972). Ld. a *Collatum miseris* előfordulásait a fenti kötetek indexeiben.

¹⁶ László Dobszay, *Historia Sancti Stephani Regis 1190–1270*. Wissenschaftliche Abhandlungen/Musicological Studies 65/18 (Ottawa, Canada: The Institute Of Medieval Music, 2010). Ld. a bevezető utolsó szakaszát, p. xxiv.

Szt. István zsolozsma	Szt. Jakab zsolozsma
a)	
<i>Sanctissimus rex Stephanus, Hungarorum apostolus signis et virtutibus cotidie declaratur cælitus, quem supplices despicimus, ut nos muniat a malis omnibus.</i>	<i>Collatum miseris fidum refugium, collaudat Iacobum cetus fidelium, ut eius assequi possit auxilium.</i>
b)	
<i>Exora, dilecte Dei, rex Stephane, pro nobis miseris, ut qui sumus pro culpis digni supplicio, per te iungi mereamur iustorum consortio.</i>	<i>O lucerna, quam superna lux illustrat gratia, O oliva semper viva profluens clementia, fac nos vere, fac sincere laudes tuas prosequi, ut post mortem sanctam sortem mereamur assequi.</i>

3. táblázat

segítségül hívásának motívuma (3.a táblázat). A szövegekben az is megmutatkozik, milyen különös jelentőséggel bírt a középkori ember számára e szentek közbenjáró szerepe (3.b táblázat).

Ebben az értelemben bizonyosan igaza van Leysernek, amikor hangsúlyozza, milyen jótéteményt jelenthetett a kelet-frank királyság számára Szt. Jakab ereklyéjének birtoklása, s egyúttal milyen csapást annak elvesztése.¹⁷ A *Collatum miseris* officium előadása, más officiumokéhoz hasonlóan, az ilyen és ehhez hasonló szerencsétlenségek távoltartását volt hivatott biztosítani. Nemcsak itt a földi életben, hanem azon túl is, „post mortem”, arra a pillanatra irányítva a tekintetet, amikor a mennyei trónus előtt majd Szt. Jakab esedezik Isten kegyelméért a bűnös ember érdekében.

Fordította Kiss Gábor

¹⁷ Leyser, i. m., 506.

DAVID HILEY

Collatum miseris: a little-known English office for St. James

A cycle of office chants for St. James is found in two manuscripts of the 12th century from Reading Abbey in England: Oxford, Bodleian Library, Rawl. A 416, and Chicago, Newberry Library, 12,6. The series of chants follows the Benedictine cursus. Their texts are in rhyming, accentual verse; this is one of the earliest examples of an office with such texts. Most of the chants are arranged in numerical modal order. Their melodic idiom is typical of many new office cycles of the period. The texts relate to the non-biblical legend of St James; they make no reference to James' legendary connection with Spain. Reading Abbey possessed an important relic, a hand of St James, which had previously belonged to the German King Henry IV. It came into the possession of Matilda, wife of Henry V and daughter of King Henry I of England, the founder of Reading Abbey. The office was probably composed in or soon after 1155, for the restoration of the hand to Reading after a period of disturbance, or after the dedication of a new abbey church in 1164, by the Archbishop of Canterbury Thomas Becket, in the presence of Henry II. Strangely, a group of Swiss sources of the 14th and 15th centuries preserved a version of the office following the Roman cursus. While the political dimensions of the cult of St James in England are clear, the reason for the Swiss interest in this office is not yet known.

CHARLES E. BREWER*

Szt. Kinga (1234–1292) a 13. századi Közép-Európa zenei életében

A 13. század folyamán Párizsból megannyi zenei stílus és műfaj terjedt el Európá-szerte, többek között a *Magnus liber organi* motterái és orgánumjai. Míg ezeknek az új kompozícióknak a nyugat-európai forrásait már a 20. század kezdete óta ismerték és tanulmányozták, e repertoárnak a Sary Sącz (Ószandec) klarissza kolostorából fennmaradt töredékeit mindössze ketten vizsgálták: 1971-ben Mirosław Perz, majd a közelmúltban Robert Curry.¹ Már Perz utalt a töredékek és a Szt. Kinga által 1280-ban alapított konvent kapcsolatára, Curry pedig további fontos adalékokkal járult hozzá e forráscsoport értelmezéséhez a lengyelországi klarissza alapítások kontextusában. A jelen tanulmány arra keresi a választ, milyen jelentősége lehetett a zenének Szt. Kinga életében, illetve ennek alapján egyrészt a kelet-közép-európai királyságokat, másrészt az ezeket és a művészeti élet közép-európai központjait összekötő kulturális csatornákat igyekszik feltárni.

Kinga élete és jelentősége a korszakot érintő általános magyar és lengyel történelmi összefoglalásokban nem talált méltó helyre, ráadásul a kanonizációját követő időszak életrajzi adatai is helyenként ellentmondásosak.² Jóllehet a 13. század

* Charles E. Brewer a Florida State University muzikológia-professzora.

¹ Mirosław Perz, „The Oldest Source of Polyphonic Music in Poland: Fragments from Sary Sącz”, *Polish Musicological Studies* 1 (1977), 9–57; ld. még a faksimilét és a kommentárt: uő. (ed.), *Sources of Polyphony up to c. 1500*. Antiquitates Musicae in Polonia 13 (Warszawa: PWN-Polish Scientific Publishers, 1973/1976), IX–XX, 2–11; Robert Curry, „Fragments of *Ars Antiqua* Music at Sary Sącz and the Evolution of the Clarist Order in Central Europe in the Thirteenth Century” (Ph.D. dissertation; Monash University, 2003).

² Kingát, más lengyel szentek között, egyedül az alábbi munka említi: Norman Davies, *God's Playground: A History of Poland*, 2 vols. (New York: Columbia University Press, 1979), 70. Kinga megjelenik még egy további mű lábjegyzetében: Zoltán J. Kosztolnyik, *Hungary in the Thirteenth Century*. East European Monographs 439 (Boulder: East European Monographs, 1996), 180: „It was in the interest of his own people, and of all Christendom, that he [Béla IV] had humbled his royal dignity in marrying two of his daughters to Ruthenian princes, and a daughter to the Polish duke, that through his son-in-laws he strengthen the diplomatic and military interests of the realm against the Tartars.”

Közép-Európában az általános zűrzavar időszaka volt, a dinasztikus konfliktusok és a tatárjárás eseményei egyúttal mindinkább a Nyugat felé irányították az uralkodók figyelmét. A pápasághoz és a nyugat-európai uralkodóházakhoz fűződő viszonyukat az irodalom kellőképpen tárgyalta, a kulturális kapcsolatrendszer egyre növekvő jelentőségének dokumentálása ugyanakkor nehézségbe ütközik. Kingának mint az Egyház védőszentjének szerepe azonban ráirányíthatja a figyelmet a 13. századi kulturális élet e nehezebben megragadható rétegeire, illetve hozzájárulhat a Nyugat- és Közép-Kelet-Európa kapcsolatáról árulkodó kevés megmaradt dokumentum értelmezéséhez.³

Kinga (más néven Kunigunda) 1234. február 5-én, IV. Béla (1206–1270) magyar király és Laszkarisz Mária (c. 1206–1270), bizánci császári hercegnő elsőszülött gyermekeként látta meg a napvilágot.⁴ V. Boleszláv krakkói és sandomierzi herceggel (Bolesław Wstydlivy – Szemeremes Boleszláv) való eljegyzése és házassága nyilvánvalóan diplomáciai lépés volt a magyar–lengyel szövetség megerősítése érdekében a mongol támadás árnyékában, amely 1241-től mindkét országot fenyegette.⁵ Kinga két húga ugyancsak kelet-közép-európai előkelőségekhez ment feleségül: Konstancia (c. 1237 – 1257 után) I. Leó halicsi király, Jolán (Yolentha, Yolanda vagy Jolanda) (c. 1238–1298) pedig Jámbor Boleszláv, nagy-lengyelországi herceg (Bolesław Pobożny) felesége lett 1250-ben. Kinga egyik nővére Szt. Margit (1242–1271) volt.⁶ Kinga és Boleszláv herceg esküvőjét a beszámolók következetesen 1239-re teszik.⁷ Mindketten az egyház, illetve a férfiakat és nőket egyaránt tömörítő, 1280-ban alapított ferences rend patrónusai voltak. Férje halálát követően, 1280-ban Kinga megalapította az ószandeci (Stary Sącz) klarisszakolostort, ahová először egyszerű apácaként vonult vissza majd felesküdt apáca, végül priorissza lett. Hálából azért, hogy hozományát a tatárjárás okozta pusztítások utáni újjépítésre fordította, férje földeket adományozott számára Stary Sącz körül, amely a Magyarországot Lengyelországgal

³ Davies, *God's Playground*, I: 78: „Cultural life in Piast Poland is largely obscured by the deficiencies of the sources.”

⁴ Kinga születését a modern szakirodalom egyes munkái korábbra teszik, az 1224-es évszám feltehetőleg későbbi hagiografikus művekre vezethető vissza, például Franciscus Petrykowski, *Vita Beatae Cunegundis Regiæ Hungariæ Principis, Ac deinde Reginae Poloniae, et Patronæ* (Tyrnavia: Typis Academicis Societatis Jesu, 1744), 3. Az 1234-es dátum ezzel szemben számos középkori lengyel krónikában megtalálható, például *Annales Poloniae*; ld. Wilhelm Arndt és Richard Roppelli, *Annales Poloniae*, ed. Georg Heinrich Pertz (Hannoveræ: Impensis Bibliopolii Hahniani, 1866), 55: „1234. nascitur Kinga filia regis Ungarie Bele et de matre nomine Maria, in dominica quinquagesime, quam duxit Bolezlaus filius Lestconis, dux Cracoviensis et Sandomiriensis, in uxorem.” A Kinga születési ideje körüli anomáliát az alábbi munka tárgyalja: Maria Helena Witkowska, „»Vita Santæ Kyngæ ducissæ Cracoviensis« jako źródło hagiograficzne”, *Roczniki Humanistyczne, Prace z historii* (Lublin) 10 (1961/2), 108–110.

⁵ Kosztolnyik, *Hungary in the Thirteenth Century*, 180, vö. 2. lábjegyzet.

⁶ A IV. Béla gyermekeit illetően a különböző munkák eltérő életrajzi adatokat közölnek, melyek feltehetőleg a dokumentumok eltérő értelmezéséből fakadnak. Ezekkel az anomáliákkal a jelen tanulmány nem foglalkozik.

⁷ E datálás értelmezési nehézségeire a későbbiekben részletesen kitérünk (ld. 43. o.).

összekötő nagy kereskedelmi útvonal mentén feküdt.⁸ Kinga a kolostorban hunyt el 1292. július 24-én.

Kinga életrajzának elsődleges forrásait a „Vita et Miracula Sanctæ Kyngæ Ducissæ Cracoviensis” két változata jelenti; egyikük szerzője ismeretlen, a másik a 15. századi lengyel történétíró, Johannes Długosz (1415–1480) munkája.⁹ Az anonim *vita* legkorábbi kéziratos másolata a 15. század közepéről való, jóllehet datálása szerint 1401-ben keletkezett, eredeti szövege pedig feltehetően 1317 és 1329 között íródott. Bár a gyakorlatnak megfelelően elsősorban Kinga vallásos életét és csodáit rögzítette, történeti magva más források segítségével is megerősíthető.¹⁰ A másik *vita* keletkezési ideje ugyan ismeretlen, szerzője, Długosz minden bizonnyal közvetlenül Sary Sączból származó forrásokra támaszkodott. Mindenesetre a mű kézirata, amely Kinga szentté avatása alkalmából készült, s a krakkói Szt. András kolostor könyvtárában maradt fenn, 1474-ből való.¹¹ Mivel a hagiográfiai dokumentumok nem feltétlenül szolgálnak a legpontosabb történeti adatokkal, gyakran megőrizték a helyi hagyományok olyan elemeit, amelyek ma is hasznunkra lehetnek.¹² Kinga esetében: amennyiben mindkét *vita* beszámol egy adott eseményről, az az elbeszélte történet hitelét növeli. Így például a *viták* több passzusa is utal a zene szerepére Kinga világi és későbbi vallásos életében, kitérve a szent egyházat támogató szerepére is. Ez utóbbiról az anonim dokumentum így ír:¹³

De ornatu ecclesiastico [...] Legitur, quod hec beata ab ineunte etate rationis sue totis nisibus anhelabat, ut ecclesiasticum cultum in omni decenti ornatu sublimaret. [...] missales vero ac alios ecclesiasticos libros, pallas et cetera munimina matris ecclesie devotissime procurabat. [...]

(Az egyházi ékesítésről: [...] Úgy mondják, hogy ez az áldott asszony fiatal korától és saját elhatározásából minden módon azon igyekezett, hogy az egyházi szertartások fényét minden alkalmas ékesítés révén növelje. [...] Valóban a legodaadóbban gondoskodott a missalékról és más egyházi könyvekről, ruhákról és az anyaszentegyház egyéb támaszairól.)

⁸ Ld. például Olga Miriam Przybyłowicz, „The Architecture of the Church and Cloister of Nuns of the Order of St. Clare in Sary Sącz in the Light of Written Sources and Literature of the Subject”, *Architectus* 24 (2008/2), 19.

⁹ Anonymus, „Vita et Miracula Sanctæ Kyngæ Ducissæ Cracoviensis”, in *Monumenta Polonia Historica / Pomniki Dziejowe Polski*, ed. Wojciech Kętrzyński (Lwów i Kraków: 1864–1893; reprint Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1960–1961), IV: 662–744; Johannes Długosz, „Vita Beatæ Kunegundis”, in *Opera omnia*, ed. Alexander Przedziecki, 14 vols. (Cracovia: Fr. Kluczycki et Soc., 1863–1887), I: 183–336.

¹⁰ Anonymus, „Vita”, IV: 664; további forrás: Johannes Długosz, *Annales seu cronica incliti regnis Poloniae*, 11 vols. (Varsavia: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1964–2005), Liber VII. Az anonim *vitát* részletesen tárgyalja Witkowska, „Vita Santæ Kyngæ”, 40–166.

¹¹ Anonymus, „Vita”, IV: 668.

¹² Witkowska, „Vita Santæ Kyngæ”, 40–48.

¹³ Anonymus, „Vita”, IV: 706–707.

Támogatói szerepe a Szt. Klára rendjébe tartozó Stary Sącz konvent megalapításában csúcsosodott ki 1280-ban, férje halálát követően.¹⁴ Ide vonult vissza, ahová a lengyel nemesség néhány más tagja, s utóbb Jolán nővére is követte.¹⁵ Kinga alapítása több értelemben is „királyi” intézménynek bizonyult, amely számos adományhoz jutott, s amelyben az elkövetkező századokban megözvegyült királynék és királyi személyek letek nyugalomra. E tekintetben hasonló szerepet töltött be, mint két korábbi kolostor: a 967-ben alapított prágai bencés Szt. György és az 1180-as alapítású ciszter Las Huelgas konvent, mindkettő királyi alapítású és mindkettő a középkori polifon források fontos gyűjtőhelye.¹⁶ Utóbbihoz hasonlóan Stary Sącz is úgynevezett kettős kolostor volt, amelyben körülbelül 30 férfi szerzetes is élt, hogy celebrálja az istentiszteleteket az apácák számára.¹⁷ Ahogyan elsősorban Długosz *vitéjéből* kiviláglik, a szerzetesek és az apácák közötti viszony nem volt mindig szívélyes.

Kinga törekvése, hogy az istentiszteleteket megfelelően felékesítse, jól érzékelhető abból az esetből, amely az anonim *vita* szerint Szt. Klára egyik ünnepén történt:¹⁸

De cantu. Quadam autem vice volens sorores suas in melodia cantus divini officii proficere et audaciam cantandi eis infere, sincera cum devocione supplicavit fratribus, quod in die sancte Clare sorores divinum officium cum cantu et cum vesperis exsolvent. Qui contempta eius petitione soli vesperas incipiunt et intonant ac exsolvunt ei in tedium et detrimentum non modicum; domina autem Constancia, germana eius, ducissa Ruthenorum, que tunc aderat, fratres inclamante et reprehendente, sorori sue preces humiles fudit, quatenus ob reverenciam beatissimi patris Francisci filios ipsius in reverencia habeat et nullatenus ipsos reprehendat. Altera vero vice cum sorores missam inchoassent et eam tonanter prosequerentur, omnes fratres eis in opprobrium de ecclesia recesserunt et nonnisi ex mandato custodis, quui tun ibi aderat, ad ecclesiam redierunt. Et ea omnia in odium felicitis domine agebantur.

(Az énekről: Egyszer azonban, attól a vágtyól vezérelve, hogy a nővérek előrehaladást érjenek el az istentiszteleten való éneklésben, s hogy merészebbé tegye őket, Kinga őszinte jámborsággal arra kérte az atyafiakat, hogy Szt. Klára ünnepén a nővérek kísérhessék énekükkel az istentiszteletet és a vesperást. Esdeklését semmibe véve, a szerzetesek elkezdték egyedül énekelni a vesperást oda nem illő unalommal és bosszantó magatartással. Konstancia úrnő azonban, Kinga húga, Ruthenia hercegnője, aki jelen volt, megfeddte és megróttá a testvéreket. Ő [Kinga] azonban alázatosan kérte nővérét: a legáldottabb atya, Ferenc iránti tisztelet kedvéért tartsa tiszteletben az ő fiait és semmiképpen ne rója meg őket. A következő alkalommal,

¹⁴ Ld. Perz, „Oldest Source”, 47–48. Az alapítást említi még Długosz, *Annales*, Liber VII: 206–207, az 1279-es, Kinga férje halálának évéhez kapcsolódó bejegyzés. Az alapító okirat lábjegyzetben publikálva: *Vita...St. Kingæ, Monumenta Poloniae Historica*, IV: 700–701, 1. l.j. A sziléziai és lengyel klarissza alapításokról részletes összefoglalást ad: Curry, „Fragments of *Ars Antiqua* Muisic,” 53–82.

¹⁵ Jolánról ld. Długosz, *Annales*, Liber VII: 247–248.

¹⁶ Las Huelgasról ld. *Códice de canto polifónico*, 2 vols. (Madrid: Testimonio Compañía Editorial/Patrimonio Nacional, 1997–2003), a kódex faksimiléje Nicolas Bell kommentárjával. A Szt. György kolostor alapításáról ld. Długosz, *Annales*, Liber II: 182.

¹⁷ Robert Curry, „Clarist Double Monasteries in Central Europe”, in *Interpreting Francis and Clare of Assisi: From the Middle Ages to the Present*, ed. Constant J. Mews és Claire Renkin (Melbourne: Broughton, 2010), 135–151.

¹⁸ Anonymus, „Vita”, IV: 716.

amikor a nővérek elkezdték a misét és énekelve folytatták, a férfiak valamennyien tiszteletlenül kihátráltak a templomból, s csak a jelen levő custos parancsára tértek vissza oda. És mindezek a boldog asszony iránti gyűlölet miatt történtek meg.)

Az esemény bővebb és sokkal részletesebb leírását találjuk Joannes Długosz *vitéjának* „Patientia et caritas beatæ erga ingratos et iniurios” című fejezetében („Boldog Kinga türelme és jóakarata a hálátlansággal és igazságtalansággal szemben”).¹⁹ A klarisszák regulája ugyanakkor, amelyet IV. Ince pápa *Solet Annuere* kezdetű bullájában szentesített 1245. november 13-án, elvileg megtiltotta, hogy az istentiszteleteken az apácák aktív zenei szerepet töltsenek be:²⁰

Sorores litteratae faciant divinum officium secundum consuetudinem Fratrum Minorum, ex quo habere poterunt breviaría, legendo sine cantu.

(Az olvasni tudó nővéreknek a zsolozsmát a Kisebb Testvérek szokásai szerint kell celebrálniuk, ezért lehet breviariumuk, hogy abból éneklés nélkül olvassanak.)

A regula ezen részéhez azonban a gyakorlatban nem feltétlenül ragaszkodtak szigorúan. Számos királyi alapítású klarissza kolostorban nagyobb szabadságot engedélyeztek. Jól látható ez például Valois Izabella (1225–1270) hasonló regulájából, amelyet kolostora, Longshamp részére állított össze, s amelyet IV. Orbán pápa 1263. október 18-án hirdetett ki:²¹

[S6] De divino officio, tam in die quam in nocte, Domino persolvendo, taliter observetur quod hæ, quæ legere et canere noverint, secundum consuetudinem ordinis fratrum minorum, cum gravitate tamen et modestia, divinum officium habeant celebrare. Illitteratæ vero dicant viginti quatuor *Pater noster* [...]

(A zsolozsmát illetően, amelyet az Úrnak ajánlunk fel mind nappal, mind éjszaka, a következőképpen kell eljárni: mindazok, akik tudnak olvasni és énekelni, az istentiszteletet a ferences barátok szokása szerint végezzék, méltóságteljesen, ám visszafogottan. Azok, akik nem tudnak olvasni, 24 Miatyánkot mondjanak. [...])

[S8] Si aliquæ juveniles vel grandiores capacis ingenii fuerint, eas instrui faciat, si sibi videbitur, Abbatissa, Magistram eis deputans idoneam et discretam, per quam, tam in cantu quam in divinis officiis instruantur.

(Ha az apátnő úgy látja, hogy vannak olyan fiatal vagy idősebb énekesek, akik erre természetes hajlandóságot mutatnak, taníttassa őket, kijelölve számukra egy megfelelő és tehetséges tanítót, aki mind az éneklésben, mind az istentisztelet tudnivalóiban művelheti őket.)

¹⁹ Długosz, „Vita”, I: 265–266.

²⁰ *Francis and Clare: The Complete Works*, transl. and ed. Regis J. Armstrong and Ignatius C. Brady (New York: Paulist Press, 1982), „The Rule of St. Clare”, 214. A regulának IV. Ince pápa bullájában található szövege a következő internetes címen hozzáférhető: <http://www.franciscan-archive.org/index2.html>.

²¹ Curry, „Fragments of *Ars Antiqua Music*”, 33–38; az idézett részletet ld. a 37. oldalon.

Míg a regulák és a *viták* leírásai arra utalnak, hogy Kinga életében a zene fontos szerepet töltött be, esküvőjének az életrajzokban olvasható leírása vonzó, ugyanakkor kétségeket is támasztó elképzeléseket sugall a kérdést illetően.²²

De nupciarum sollempnitate [...] Leticie variis ludis dant inicium. Cantantibus igitur organis et nimiis multiplicatis solaciis, ipsa felix ancilla Christi soli Domino decantabat cantica leticie interioris hominis. Quanto plus multiplicabantur tripudia convivarum, tanto magis in felici virgine augmentabantur insignia interne devocionis. Corde enim devoto Christo commendabat virginitatis flosculum, quem marcescere timebat.

(Az esküvői szertartásról: [...] Az ünneplés különböző játékokkal, mulatságokkal vette kezdetét. Mialatt tehát az orgona szólt, s folytatódott a vigasztalás, Krisztus e boldog szolgálólánya egyedül az Úrnak énekelt a belső örvendezés dallamait. Minél inkább megsokszorozódott a vendégsereg elragadtatottsága, annál nagyobbra növekedtek a boldog szűz belső áhítatának jelei. Hiszen Krisztusnak szentelt szívével ajánlotta fel szüzességének kicsiny virágát, amelynek elhervadása ijedelemmel töltötte el.)

Kinga életrajzának ez a szakasza világosan emlékeztet Szt. Cecília legendájára és esküvőjének eseményeire, amelyek utóbbi ünnepi vesperása első antifonájának is alapját képezik, s ugyanakkor a *Legenda aurea*-ba is bekerültek.²³

[...] et cantantibus organis illa in corde soli domine decantabat dicens: fiat, domine, cor meum et corpus meum immaculatum, ut non confundar, et bi-duanis et triduanis jejuniis orans commendabat domino, quod timebat.

(Mialatt a hangszerek szóltak, ő [Cecília] a szívében egyedül az Úrnak énekelt, mondván: „Engedd, hogy szívem és testem szeplőtelen maradjon, ó, Uram, hogy ne rendüljek meg;” és ő két vagy három napig böjtölve imádkozott és dicsérte az Urat, akit félt.)

A hangszerek és a belső (ének)hang kettőssége még erőteljesebb hangsúlyt kap Długosz *vitájában*.²⁴

Solennitas deinde nuptiarum diebus pluribus in magnifico apparatu et sumptibus splendidis, in decus sponsam accipientis Principis, agebatur; sub quibus Kunegundis Virgo illustris, splendidus apparatus, ludos, choreas et convivia pro magnificentia et honore novæ sponsæ et Pannonicorum procerum, qui illam attulerant, instituta, abhorrens, pudicitiam suam pernox et perdia multifariis precibus, suspiriis et lacrymis Domino commendabat, surdam se ad organa, tibias, lyras, citharas et quæque musicorum et harmoniarum genera præstans, sub

²² Anonymus, „Vita”, IV: 690. A fordításban a többes számú „organa” kifejezést egyetlen hangszerre vonatkoztatjuk.

²³ Jacobus de Voragine, *Legenda aurea*, ed. Theodor Graesse (Dresdæ et Lipsiæ: Impensis Librariæ Arnoldianæ, 1846), 771–772; Jacobus de Voragine, *The Golden Legend: Readings on the Saints*, transl. William Granger Ryan, 2 vols. (Princeton: Princeton University Press, 1993), II: 318. Amint a *Grove Online* „organum” cikkében Fritz Reckow megjegyzi, a hangszer kifejezésére szolgáló poszt-klasszikus terminus nem az „organa” volt, hanem sokkal inkább az „instrumentum”.

²⁴ Długosz, „Vita”, I: 199.

illorum resonantia soli domino corde carmen solitum et usitatum decantans, aiebat: Fiat, Domine, cor meum et corpus meum immaculatum, ut non confundar.

(Miatán az esküvői ünnepség nagyszerű pompával és csillogó fényűzéssel napokon keresztül tartott, őt mint becses menyasszonyt az őt fogadó herceg elé vezették, s mialatt fényes előkészületek, színjátékok, táncok és lakomák zajlottak az új hitves tiszteletére és a magyarországi nemesek részére, akik őt elkísérték, Kinga, e rendkívüli szűz éjt nappallá téve imádságok sorával, sóhajok és könnyek közepette ajánlotta fel szüzességét az Úrnak. Távol tartva magát az orgonáktól, fuvoláktól, hárfáktól, lantoktól és minden más zenétől és hangzástól, s azok zengése alatt egyedül az Úrnak énekelve teljes szívéből a megszokott és hétköznapi éneket, így szól: legyen Uram az én szívem és testem szeplőtelen, hogy ne rendüljek meg.)

Mindkét *vita* úgy ábrázolja Kingát, mint aki elfordult a hangszeres zenétől és a világi szórakozásoktól, s figyelmét a mélyen átélt vallásos énekre összpontosította. Jóllehet az anonim *vita* „cantantibus organis” megfogalmazása elvileg értelmezhető organum énekléseként is, sokkal valószínűbb, hogy általa a *vita* szerzője Kingát mint Cecília követőjét igyekezett beállítani.²⁵

Ugyanakkor Sary Sącz apácáinak lehettek emlékeik arról, hogy korábbi időkben a kolostorban organumok és motetták is elhangzottak. Legalábbis erről tanúskodik a konvent könyvtárának fennmaradt kéziratai között található 13. századi ferences graduale (2. D).²⁶ Kötéstáblájában feldarabolt állapotban egy másik szokatlan kézirat (PL-*St SI* [+ *PuI*]) maradványai találhatóak, amelyek tartalma a késő 12. és a kora 13. század díszes párizsi zenei stílusával, az úgynevezett Notre Dame-i polifóniával hozható kapcsolatba.²⁷

Perz és Curry eddig három organum és néhány motetta, illetve conductus maradványait tárta fel. Ezekből arra következtethetünk, hogy az eredeti kézirat mind méretét, mind tartalmát tekintve nagyon közel állt más Notre Dame-i forrásokhoz.²⁸ E forrásokkal összehasonlítva ugyanakkor az Sary Sącz-töredékek lejegyzési módja igen sajátos: a motetták tenorját a széles margón elkülönítve, s körülkerítve találjuk (*1. faksimile*). A megszokott eljárás helyett tehát, amelyben a tenort a lehető legkisebb helyre tömörítve jegyezték le a többi szólamot követően, a töredékek arról tanúskodnak, hogy a pergament – úgy tűnik, kizárólag esztétikai célok érdekében – meglehetősen nagyvonalúan használták fel. Curry vizsgálatai arra mutattak, hogy az eredeti kéziratot valószínűleg Franciaországban másolták az 1240-es években, s a sajátos elrendezés alapján mind Perz, mind Curry azt feltételezte, hogy a kézirat ajándékként készült.²⁹

²⁵ Ennek a passzusnak az értelmezésében Curry magyarázataira támaszkodtunk, ld. „Fragments of *Ars Antiqua Music*”, 82, 202. lj.

²⁶ A forrás rövid leírásához ld. Curry, „Fragments of *Ars Antiqua Music*”, 125.

²⁷ A töredékek legfrissebb inventáriumához ld. Curry, „Fragments of *Ars Antiqua Music*”, 140–170, a fennmaradt hangjegyes részek átírásával.

²⁸ PL-*St SI* + *PuI*, I-*Fl Plut.* 29,1 és D-*W 1099* tartalmának összehasonlításáról ld. Curry, „Fragments of *Ars Antiqua Music*”, 182–183.

²⁹ Perz, „Oldest Source”, 44; Curry, „Fragments of *Ars Antiqua Music*”, 179. Ugyancsak a Sary Sącz töredékek sajátosságai közé tartozik Philippe le Chancelier „Ave Gloriosa”-jának vál-



1. faksimile. PL-Pu1.

Bár a Sary Sącz-fragmentumokat a zenetudományi irodalom is említi, azonban, mint Curry megjegyezte, kevés figyelmet szenteltek annak a kérdésnek, hogy vajon a töredékek megjelenése egy klarissza kolostorban pusztán véletlennek tekinthető-e.³⁰ Jelen írásunkban nem elsősorban a kézirattal foglalkozunk, hanem megpróbáljuk azt szélesebb kulturális összefüggésbe helyezni, rámutatni jelentőségére a közép-kelet-európai zenetörténetben, ráadásul annak egy olyan korszakában – a 13. században –, amelyből alig maradtak fenn zenei dokumentumok.

Curry feltételezte, hogy az eredeti kézirat 1245-ben került Lengyelországba, a halicsi királyné, Salome (Szemeremes Boleszláv nővére) ünnepélyes fogadalmátétele alkalmával.³¹ A királyné ekkor úgy rendelkezett, hogy kóruskönyvei, tankönyvei, illetve a felolvasója, Borysław testvér számára rendelt könyvek, utóbbi halálát követően kerüljenek azokhoz a szerzetesekhez, akik az ő „kedves nővéreivel” maradnak, s kiszolgáltatják számukra az isteni szentséget.³² Jóllehet mindez nem utal közvetlenül Kingára és Sary Sącz kolostorára, a kapcsolat nem zárható ki.

tozata. Curry vizsgálata a „Perz Inventory 24” töredékkel kapcsolatban kimutatta, hogy az Philippe költeményének egy olyan dallamát tartalmazza, amely esetleg egy második szólamként funkcionálhatott, esetleg annak a hasonló szerkezetű változatnak az alternatívájaként, amely jól ismert más Notre Dame-i forrásokból. Ld. Curry, „Fragments of *Ars Antiqua Music*”, 196–236, és uő, „Lost and Found in Sary Sącz”, in *Complexus effectuum musicologiae. Studia Mirosłao Perz septuagenario dedicata*, ed. Tomasz Jeż (Cracow: Rabid, 2003), 31–42.

³⁰ Curry, „Fragments of *Ars Antiqua Music*”, 140.

³¹ Curry, „Fragments of *Ars Antiqua Music*”, 180–181.

³² Curry, „Fragments of *Ars Antiqua Music*”, 71.

A kézirat mindazonáltal két további, Kinga személyével összefüggésbe hozható úton is Lengyelországba kerülhetett. Az egyik a Notre Dame-i repertoárral való konkrét zenei kapcsolatról árulkodik egy Kinga és a Lengyel Királyság számára kiemelt jelentőségű vallási esemény kapcsán, a másik Kingának szülőhazájához fűződő személyes viszonyát érinti.

Kereszténnyé és pápai hűbértokká (*Patrimonium Petri*) válása óta a Lengyel Királyság állandó vallási és diplomáciai kapcsolatban állt a pápasággal. Számos feljegyzés bizonyítja, hogy pápai nunciusok és legátusok gyakran jártak Lengyelországban, s a lengyel előjárók is gyakran keresték fel Rómát a 13. század folyamán, különösen a Német Lovagrend terjeszkedését illető viták kapcsán.³³

A 13. század eseményei közül kiemelkedik egy, amely jó alkalmat kínálhatott a szóban forgó kézirat (PL-*St SI* [+ *PuI*]) érkezésére vagy megrendelésére. Olyan esemény, amely egyfelől nemzeti jelentőséggel bírt, másfelől mind Boleszláv herceg, mind Kinga hercegnő számára különösen fontos volt. Az 1251–1253-as években a lengyel klérus tagjai gyakran jártak Rómában, hogy előmozdítsák Szaniszló krakkói püspök szentté avatásának ügyét, aki 1079. április 11-én halt mártírhálált II. Boleszláv követői által.³⁴ A krakkói székesegyház káptalani krónikája így foglalja össze az eseményeket, amelyek végül Szaniszló kanonizációját eredményezték 1253-ban.³⁵

M CCL ecclesia Beati Wenczelai pavementatur. Miracula beati Stanzylai martiris gloriosi per dominum Fulconum archiepiscopum Gneznensem, thomam episcopum Wratizlaviensem et [Henricum] abbatem de Lubes examinantur.

M CCLI magister Jacobus doctor decretorum et magister Gerardus can[onici] Cra[ovienses] cum Predictoribus et Minoribus pro canonizacione beati Stanzylai certi nuncii et procuratores eiusdem negocii ad romanam curiam destinantur [...]

M CCLII magister Jacobus et magister G[erardus] de romana curia redeunt [...]

M CCLIII Item magister Jacobus et magister Gozuinus can[onici] Crac[ovienses] ad Romanam curiam remittuntur pro canonizacione dicti sancti Stanzylai. Qui sanctus eodem anno per dominum papam Innocencium IIII canonizatur et kathalogo sanctorum martirum ascribitur eiusque sollempnitas VIII ydus Maii cum reverencia et veneracione statutur.

(1250: Szt. Vencel székesegyházát kövezettel látják el. Fulcon mester, Gniezno érseke, Thomas úr, Wrocław püspöke és Henricus, Lubiaz [Leubus] apátja tanulmányozzák Szt. Szaniszló, a dicsőséges mártír csodáit.

³³ Jan Ptaśnik, „Denar świętego Piotra obrońca jedności politycznej i kościelnej w Polsce”, *Rozprawy Akademii Umiejętności, Kraków: Wydział historyczno-filozoficzny* Serya II, 26 (1908), 133–218; uő., „Kollektorzy kamery apostolskiej w Polsce Piastowskiej”, *Rozprawy Akademii Umiejętności, Kraków: Wydział historyczno-filozoficzny* Serya II, 25 (1907), 1–80.

³⁴ Szt. Szaniszló életéről és mártírságáról ld. „Vita sancti Stanislai Cracoviensis episcopi (Vita maior)”, in *Monumenta Poloniae Historica*, IV: 319–438; *Annales Cracovienses priores cum kalendario, Monumenta Poloniae Historica, Series nova* V, ed. Zofia Kozłowska-Budkowa (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1978), 51; Długosz, *Annales*, Liber III, 133–141.

³⁵ *Annales Cracovienses*, 83–84.

1251: Jacobus mester, egyházi doktori és Gerardus mester, krakkói kanonokok, domonkos és ferences [szerzetesekkel], valamint ugyanazon ügyben kinevezett nunciussal és prokurátorokkal együtt felkeresik a római kúriát áldott Szaniszló kanonizációja érdekében [...]

1252: Jacobus mester és Gerardus mester visszaérkeznek a római kúriából [...]

1253: Jacobus mester és Gozuinus mester krakkói kanonokok újfent visszaküldetnek a római kúriába, hogy előmozdítsák az említett szent, Szaniszló kanonizációját, akit ugyanebben az évben IV. Ince pápa szentté avat, aki felvétetik a mártír szentek közé, s akinek május 8-i ünnepnapját az előírás szerint hódolattal és tisztelettel kell megtartani.)

A tekintélyes lengyel küldöttség (prelátusok, domonkos, ferences szerzetesek és királyi előljárók) Rómába utazása bizonyosan fontos eseményt jelentett az egész ország számára.

A pápai könyvtár későbbi inventáriumai alapján könnyen elképzelhető, hogy a Notre Dame-i repertoárt tartalmazó kézirat közvetlen forrása Róma is lehetett. Az egyik inventárium, amely 1295-ből, VIII. Bonifác pápaságának idejéből való, azt jelzi, hogy a híres *ars antiqua* forrásokhoz (*F*, *W2* és *W1*) hasonló kéziratok abban az időben Rómában is voltak: „It[em]. duo libri de motetis de nota quadrata.”³⁶ A könyvek tartalmát pedig egy későbbi, 1311-ből származó inventárium részletezi,³⁷ amely egyúttal a pápai könyvtár egy másik gondosan kidolgozott zenei kéziratára is utal.³⁸

Item unum librum de conductis et prosis et motectis, notatum ad modum organi cum multis lineis et notis, qui incipit in primo folio: *viderunt*, et finit in penultimo: *glorie laus*, et est in tabulis ligneis sine copertura et clausoriis. Item unum modicum librum similem precedenti in cantu, qui incipit in secundo folio: *minus*, et finit in penultimo: *coraige*.

A következő egy conductusokat, prosákat és motettákat tartalmazó könyv, az organum gyakorlatának megfelelően sok vonallal és hanggal lejegyezve. A *viderunt*-tal kezdődik az első folión, s a *glorie laus*-szal végződik az utolsó előttin. Fatáblák közé van kötve, borító és kapszok nélkül. A következő egy közepes méretű könyv, az éneket tekintve hasonló az előzőhöz. A második folió incipitje: *minus*, az utolsó előtti explicitje: *coraige*.

Amint Peter Jeffery rámutatott, e kéziratok a Notre Dame-i polifónia legismertebb darabjainak másolatait hordozzák, s legalább egyikük, amelynek utolsó előtti foliója a „*coraige*” szóval végződik, minden valószínűség szerint francia motettákat is tartalmazott. Ami a zenei stílusok és dokumentumok vándorlását, terjesztését illeti,

³⁶ „Item, két kvadrát notációval készült motettás könyv.”, ld. Peter Jeffery, „Notre Dame Polyphony in the Library of Pope Boniface VIII”, *Journal of the American Musicological Society* 32 (1979), 118–124, 118.

³⁷ Jeffery, „Notre Dame Polyphony”, 119.

³⁸ Jeffery, „Notre Dame Polyphony”, 120. „Item unum magnum librum de organo, bene scriptum notatum et illuminatum in cartis edinis, qui incipit in secundo folio: *sidere procedere*, et finit in penultimo: *portant caulius*, et est in tabulis copertis de corio rubeo cum alia copertura desuper de panno lineo laborata de serico et habet duo clausoria.” Valószínű, hogy a „*sidere procedere*” utalás Philippe le Chancelier „*Vide prophetie*” kezdetű, a *Viderunt Omnes* gradualéhoz készült híres tropusára utal. Ld. *Analecta hymnica* 49, 216–217.

érdemes utalni a ferencesek és a pápaság kapcsolatára, mivel a korai polifon lengyel kéziratok többsége ma ferences kolostorban vagy zárdában található.³⁹

Egy másik elképzelés alapján a Sary Sączban fennmaradt organum- és motetta-töredékeket Kinga és Boleszláv esküvőjével hozhatjuk összefüggésbe. Az esemény leírását illetően a krónikák és más dokumentumok hasonló megfogalmazásokat tartalmaznak, mint a krakkói katedrális krónikájából való alábbi részlet: „M^oCCXXXIX Boleslaus filius Lezstkonis filiam regis Hungarie duxit in uxorem” [1239: Boleszláv, Leszek fia a magyar király leányát vette feleségül].⁴⁰ Ez azt jelentené, hogy az esküvő időpontjában Kinga öt éves, Boleszláv pedig 13 éves volt. Curry ebből kindulva azt feltételezi, hogy Kinga és húga, Jolán lényegében a krakkói, illetve sandomierzi udvarban nőttek föl.⁴¹ Maria Helena Witkowska ugyanakkor azt próbálja bizonyítani, hogy Kinga és Boleszláv tényleges esküvői ceremóniájára csak 1246 után került sor, amikor előbbi szüzességi fogadalma, illetve kívánsága, hogy azt leendő férje is elfogadja valóban értelmet nyerhetett, s amikor betöltötte az egyházi törvények által megkívánt 12. évét. Ennek megfelelően a krónikák és Długosz *vitája* csak 1239-ben történt hivatalos eljegyzésükre utalhatnak.⁴² A *vitának* az esküvőről szóló leírása említi, hogy azon jelen voltak a Kingát kísérő magyar nobiletasok, valószínű tehát, hogy Kinga véglegesen csak 1246 körül települt át Lengyelországba. Curry kutatásainak fényében több érv szól az esküvő későbbi időpontja mellett.

Nincs arra vonatkozó adat, hogy a töredékek már azt megelőzően a kolostorban lettek volna, hogy azokat a 16. vagy a 17. században a *graduale* kötéséhez felhasználták. Ugyanakkor az is nyilvánvaló, hogy egy kizárólag olyan középkori polifon darabokat tartalmazó kéziratra, amelynek repertoárja és notációja már kiment a divatból, akkortájt aligha volt szükség, így más célra is felhasználható volt. Éppen ezért a magunk részéről azt feltételezzük, hogy az eredeti kézirat már pályafutásának korai időszakában a konvent gyűjteményébe került.

Úgy tűnik, az is szokás volt, hogy egy új alapítású intézmény számára kéziratokat adományozzanak. Jó példája ennek Rejčka királynő esete, aki egy liturgikus könyvsorozatot rendelt az általa alapított brünni ciszter kolostor számára, ahová később maga is visszavonult.⁴³ Könnyen elképzelhető tehát, hogy Sary Sącz konventjének első liturgikus könyveit Kinga készítette, s hogy a fragmentumok eredeti forrása a kolostorba vonulásakor „hozománya” részét képezte. Ismerünk adatokat arra nézve, hogy esküvői hozomány részeként könyveket ado-

³⁹ Kenneth Levy, „A Dominican Organum Duplum”, *Journal of the American Musicological Society* 27 (1974), 183. További lengyel forrásokról ld. alább.

⁴⁰ *Annales Cracovienses*, V: 78.

⁴¹ Curry, „Fragments of *Ars Antiqua* Music”, 73.

⁴² Witkowska, „Vita Santæ Kyngæ”, 109–111. Ld. még: *Annales Cracovienses*, V: 78.

⁴³ Charles E. Brewer, „*Cantus Regine*: The Liturgical manuscripts of Queen Alžběta Rejčka”, in *Cantus Planus: Papers read at the 7th Meeting, Sopron, Hungary, 1995*, ed. László Dobszay (Budapest: Hungarian Academy of Sciences Institute for Musicology, 1998), 123–137.

mányoztak, ám ezek többnyire óráskönyvek voltak, s nem kidolgozott liturgikus zenét tartalmazó könyvek.⁴⁴ Ugyanakkor számos adat utal azokra a kulturális csatornákra, amelyek összekapcsolhatják a Curry által 1240 körülre datált francia kéziratot Kinga esküvőjével, illetve hihetővé tennék a kézirat Magyarországról Lengyelországba szállítását.

Imre és II. András uralkodása alatt számos francia művész érkezett Magyarországra. A híres trubadúr, Peire Vidal (1175–1205) például 1196 után végigutazta az országot, feltehetőleg azzal a céllal, hogy jelen legyen Imre király és aragóniai Konstanza 1198-as házasságkötésén.⁴⁵ Legalább ilyen érdekes, hogy saját beszámolója szerint Villard de Honnecourt, a neves építész is Magyarországon járt a 13. század elején.⁴⁶ Az országban még IV. Béla uralkodása idején is tartózkodtak francia mesterek, legalábbis erre következtethetünk Guillaume de Rubruck beszámolójából, aki 1253–1255 közötti térítő útján Karakorumban, Mangu kán udvarában találkozott egy párizsi ötvösmesterrel, Guillaume Buchier-val. Rubruck elbeszélése szerint Buchier Magyarországon esett a tatárok fogságába, minden bizonnyal az 1241–42-es invázió során.⁴⁷ A francia mesterek állandó jelenléte Magyarországon, különösen a század elején, jól mutatja a két királyság közötti kulturális kapcsolatokat, amelyek részben nyilván az olyan dinasztikus kapcsolatoknak köszönhetőek, mint például II. András és második felesége, Courtenay Jolán (c. 1200–1233) konstantinápolyi latin császári hercegnő házassága.⁴⁸

A Notre Dame-i többszólamúságot tartalmazó töredékek nem az egyedüli dokumentumai a Stary Sącz monostor francia kulturális kapcsolatainak. A kincstárban olyan kanalat és szentségtartót őriznek a 13. század közepéről, amely nagyon ha-

⁴⁴ Ld. James J. Rorimer, *The Hours of Jeanne d'Évreux, Queen of France, at the Cloisters, The Metropolitan Museum of Art* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1957), 7–8; Madeline H. Caviness, „Anchoress, Abbess, and Queen: Donors and Patrons or Intercessors and Matrons?”, in *The Cultural Patronage of Medieval Women*, ed. June Hall McCash (Athens, GA: The University of Georgia Press, 1996), 105–154.

⁴⁵ Veronica M. Fraser, *The Songs of Peire Vidal: Translation and Commentary* (New York: Peter Lang, 2006), 137–142. A szerző tárgyalja Vidal „Ben viu a gran dolor” kezdetű canzo-ját, amely tartalmazza a következő részletet: „Ellátogattam Magyarországra, a jó Imre királyhoz, ahol nagy vendégszeretetet tapasztaltam.” Ld. Zoltán Falvy, *Mediterranean Culture and Troubadour Music, Studies in Central and Eastern European Music 1* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1986), 72–78.

⁴⁶ Villard de Honnecourt, *The Sketchbook of Villard de Honnecourt*, ed. Theodore Bowie (Bloomington: Indiana University Press, 1959), 108–109; Hans R. Hahnloser, *Villard de Honnecourt: Kritische Gesamtausgabe des Bauhüttenbuches ms. fr 19093 der Pariser Nationalbibliothek*, 2. kiadás (Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1972), 231, 393–397; Imre Takács, „The French Connection: On the Courtenay Family and Villard de Honnecourt Apropos of a 13th-Century Incised Slab from Pilis Abbey”, in *Künstlerische Wechselwirkungen in Mitteleuropa*, ed. Jiří Fast és Markus Hörsch, *Studia Jagellonica Lipsiensia 1* (Ostfildern: Torbecke, 2006), 11–21.

⁴⁷ William of Rubruck, *The Mission of Friar William of Rubruck*, ed. Peter Jackson és David Morgan (London: The Hakluyt Society, 1990), 223–224. Guillaume Bouchier-ről ld. Leonardo Olschki, *Guillaume Boucher: A French Artist at the Court of the Khans* (Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1946).

⁴⁸ Takács, „The French Connection”, 11–21.

sonlít a krakkói monostorban fennmaradt és Hugo d'Oignies-nak tulajdonított szentségtartóhoz.⁴⁹ Pietrusyński szerint a kincstár említett tárgyai helyi alkotások is lehetnek, de az sem kizárt, hogy Magyarországon készítette őket egy olyan mester, mint például Guillaume Buchier.⁵⁰ Ha elfogadjuk az esküvői ajándéokra vonatkozó feltételezést, Stary Sącz fragmentumai közvetve akár arra is utalhatnak, hogy a Notre Dame-i polifóniát a magyar udvarban is ismerték.

A 14. századból is maradtak fenn dokumentumok, amelyek azt bizonyítják, hogy Stary Sącz monostorában a többszólamú zenét folyamatosan művelték. Ezek közé tartozik az *Omnia beneficia* conductus (PL-St S2), amelyet kizárólag innen ismerünk, a *binatim* gyakorlat szerint lejegyzett két *Benedicamus* tétel (PL-St S3), amelyek közül az egyik számos változatban ismert, egy töredékes tropizált *Benedicamus* (PL-St S4) s végül a karácsonyi matutinum egy kibővített tropizált lekciónja (PL-St S5).⁵¹

Jóllehet ezeknek a tételeknek az összetettsége nem hasonlítható a Notre Dame-i organumokéhoz és motettákéhoz, mindenképpen jelzik, hogy a kolostor zenei gyakorlatának magját képező gregorián mellett a többszólamú zene művelése is folyamatos volt.

A fenti hipotézisek megfogalmazásával a Stary Sączban található Notre Dame-i töredékek alaposabb megértéséhez kívántunk hozzájárulni, figyelembe véve, hogy a középkori Kelet-Közép-Európa zeneéletére vonatkozóan milyen elenyészően kevés dokumentummal rendelkezünk. Igen gyakran tapasztalható, hogy a térség zenei forrásaival foglalkozó munkák az egyes országok hagyományos politikai határaihoz és történetírási hagyományához igazodnak. Kinga élete és patrónusi szerepe jól mutatja az igényt, hogy Európa e határvidékeinek kulturális örökségét kapcsolatok és hatások olyan hálózataként szemléljük, amely túllép a politikai és földrajzi határokon. Nyilvánvaló, hogy Kinga számára a zene fontos

⁴⁹ Jerzy Pietrusyński, „Hugo z Oignies i ostensoria u kларыsek w Krakowie i w Sączu”, *Biuletyn Historii Sztuki* 42 (1980/1), 3–24; francia fordítása az idézetek nélkül: Jerzy Pietrusyński, „Hugo d'Oignies et les ostensoirs des Clarisses de Cracovie et de Sącz”, in *Les relations artistiques entre la Pologne, la France, la Flandre et la Basse Rhénanie du XIIIe au XVe siècle*, ed. Alicja Karłowska-Kamzoma, *Seria Historia Sztuki* 13 (Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 1981), 51–59.

⁵⁰ Pietrusyński, „Hugo d'Oignies et les ostensoirs des Clarisses”, 57.

⁵¹ E források áttekintéséről ld. Charles E. Brewer, „The Introduction of the *Ars Nova* into East Central Europe: A Study of Late Medieval Polish Sources”, 2 vols. (Ph.D. dissertation, The City University of New York, 1984), I: 117–129. Az *Omnia beneficia* elemzéséről ld. Curry, „Fragments of *Ars Antiqua* Music”, 87–127. A *Benedicamus* tételeket Mirosław Perz vizsgálta: „O dwugłosowych *Benedicamus Domino* kларыsek w Starym Sączu”, in *Littera NICRO scripta manet: In honorem Jaromír Černý*, ed. Jan Bař'a, Jiř K. Kroupa, and Lenka Mráčková. *Clavis Monumentum Musicorum Regni Bohemiae, Series S (Subsidia) II* (Praha: Koniasch Latin Press, 2009), 42–49, korábbi megjelenése: *Przegląd Muzykologiczny* 5 (2005), 5–15. A *cantus planus multiplex* lengyel repertoárjának forrásait Paweł Gancarczyk vizsgálta: „*Cantus planus multiplex: Chant Polyphony in Poland from the Thirteenth to the Sixteenth Century*”, in *Notae musicae artis: Musical Notation in Polish Sources, 11th–16th Century*, ed. Elżbieta Witkowska-Zaremba (Kraków: Musica Iagellonica, 2001), 349–401.

eszköz volt, mely erősíti és előbbre viszi az egyház liturgikus életét. Ez nemcsak a Magyarországról származó, majd lengyel nemessé vált Kingát jellemezte, hanem sok más kortársát is. Az életének eseményeiről szóló beszámolók azt jelzik, hogy bár az esküvőjén megszólaló hangszerek hangja hidegen hagyta őt, élt benne a remény, hogy a szerzetes nővérek a gregorián ének által előbbre jutnak az Istennek és a szenteknek szóló éneklés és örvendezés útján. Ez egyúttal azt az óháját is tükrözi, hogy a zene spirituális jótéteményéből ne csak a férfiak, hanem a nők is részesüljenek.

Fordította *Kiss Gábor*

CHARLES E. BREWER

Saint Kinga and the Musical Life of Central Europe
in the Thirteenth Century

The fragments of *ars antiqua* polyphony that were discovered at the monastery of the Poor Clares in Sary Sącz, Poland, raise a number of questions about the music and cultural life of East Central Europe in the thirteenth century. While Perz and Curry have provided a detailed examination of musical codicology, repertoire, and the place of the fragments in the history of Polish music, the meaning of these fragments of French music for the wider historiography of cultural interchange between Western and East Central Europe is open to further hypotheses. This study will examine the role of music in the life of Saint Kinga (1234–1292), a child of Hungary and noble of Poland, and the founder of the Sary Sącz monastery in 1280. Kinga's position as a patron of the church, can provide a way to focus attention on the more ephemeral aspects of thirteenth-century art and on the search for contextual explanations of the few remaining musical documents of cultural contact between western Europe and East Central Europe.

Késő középkori periférikus miseforrásaink és az esztergomi hagyomány

A gregoriánkutatás egyik legizgalmasabb területe egy ellentéthez kapcsolódik. Ahhoz az ellentéthez, amely egyfelől a középkori hagyomány egészének lényegi egysége, másfelől annak számos történeti ágra, rétegre, helyi hagyományok ezerszínű sokaságára bomlása között mutatkozik. Már a frank–gregorián alaprepertoár 9. századi kialakulását is egységesítés és változatképződés kettőssége jellemezte, ami nem utolsó sorban annak a nehézségnek volt köszönhető, amely a római tradíciónak eltérő (frank) kulturális közegbe plántálásával együtt járt. Az átvétel vélhető – és olykor dokumentált – küzdelme, amely a *cantus romanus* recepcióját kísérte, a frank–római hagyomány terjedése, terjesztése, újabb térségek „meghódítása” során újra és újra jelentkezhettek. E területek sajátos viszonyai, adottságai, egyes központok eltérő és történetileg is változó körülményei azt eredményezték, hogy különböző és egymással összetett viszonyban álló hagyományok sokasága formálódott ki a mégiscsak egységes *cantus gregorianus* égisze alatt.

Speciális kutatási területet képvisel ezen belül a viszonylag későn krisztianizált, különböző kulturális hatásoknak kitett kelet-közép-európai hagyományok története. A források tükrében a kibontakozott és megszilárdult magyarországi hagyomány meglehetősen egységesnek mutatkozik, jóllehet fennmaradt forrásainak száma messze elmarad más európai területek örökségétől. Ennek egyik oka bizonyosan az, hogy történelmünk bővelkedett a jelentős könyvpusztulással járó időszakokban, eseményekben.¹ Bár ennek következtében a hagyomány dokumentálhatósága igen hézagos, a fennmaradt forrásanyagból egy lényegileg egységes, karakterisztikus vonások rendszerére épülő és ahhoz ragaszkodó hagyomány képe bontakozik ki.

¹ A tatárjárás és a török hódoltság mellett idetartozik a számos kisebb-nagyobb helyi konfliktus, háború, amelyek gyakran jártak templomok feldúlásával, könyvtárak elpusztításával. Európa más területeihez hasonlóan a protestantizmus is jelentősen hozzájárult a könyvek megtizedeléséhez, végül a folyamatot II. József idején a középkori könyvtárak szisztematikus felszámolása tetőzte be. A könyvpusztulásról az irodalomban található hivatkozások és történeti dokumentumok alapján érzékletes összefoglalást ad Szendrei Janka, ld. *A magyar középkor hangjegyes forrásai*. Műhelytanulmányok a magyar zenetörténethez 1 (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1981), 15–16.

Az egyházi központ, Esztergom fennhatósága vagy hatása alá tartozó könyvek e rokonsága, évszázadokon átívelő szilárd hagyománya részben már olyan külső jegyekben is megmutatkozik, mint az úgynevezett magyar notáció, amelyet az esztergomi juriszdikció körén kívül nem használtak. Ugyanakkor meg kell jegyeznünk, hogy az alkalmazott hangjegyrés típusa önmagában nem feltétlenül perdöntő a kéziratok hovatartozását, valamely hagyományhoz való kötődését illetően. Így például az északról és nyugatról jövő kulturális hatásokat befogadó pozsonyi kódexek nem az esztergomi notációt használták, jóllehet repertoárjuk sajátosságai alapján határozottan az esztergomi forrásokhoz kapcsolódnak. A nem elhanyagolható külső tényezők (hangjegyrés, díszítés, miniatúrák stílusa, kötés) mellett döntő jelentőségű tehát a tartalmi jegyek számbavétele, amelyek a helyi szentek kultuszához kapcsolódó saját énekektől a különféle egyéb, feltehetően helyi kompozíciókon át a jellegzetes dallamvariánsokhoz, modális változatokhoz való ragaszkodásig stb. terjednek. Mindezek együtt olyan liturgikus szisztémát, a liturgikus repertoár olyan sajátos fiziognómiáját alkotják, amely jól megragadható akár különböző méretű, formájú, típusú, egymástól mégoly távol eső területeken használt forrásokban is. A hagyomány erejét jól mutatja, hogy annak jellemző sajátosságait éppúgy megtaláljuk az esztergomi katedrális reprezentatív kódexeiben, mint a plébániák számára készült, általában helyi muzsikusként írt kisebb könyvekben.

A „*mos patriae*” egységes gyakorlatának formálódása, e formálódás stációi jól nyomon követhetők a történelmi pusztulások ellenére fennmaradt források során keresztül a 12-től legalább a 16. századig, egyes különleges helyzetű források esetében egészen a 18. századig,² sőt egyes jellegzetességek, dallamok, dallamváltozatok a protestáns gyakorlatokba is átmentődtek. Az időbeli változások persze nem egyformán érintették a liturgikus repertoár különböző rétegeit. A propriumok közé új és népszerű alleluia- vagy szekvenciakompozíciók illeszkedhettek be, miközben a repertoár más részei változatlanok maradhattak. Az ordinárium-dallamok készletét például hagyományosan nagyobb szabadsággal alakították, így azt az énekanyag más részeinél gyakrabban frissíthették új tételekkel, változatokkal. Ez a magyarázata, hogy az ordinárium-repertoárt illetően a 14., illetve 16. századi források között nagyobb különbség mutatkozik, mint más műfajok esetében.³ Ezek a változások vagy eltérések azonban nem érintették a rítus lényegét, annak strukturálisan meghatározó elemeit, és – kisebb variánsmegoldásoktól eltekintve – a dallamok alapvető formáját sem. A korai és a késői források összehasonlítása azt mutatja, hogy a

² Lásd például pálosok vagy a zágrábi székesegyház 18. századi forrásait, vö. Gilányi Gabriella, „Zenei archaizmusok és neologizmusok a 18. századi pálos zsolozsmában”, in *Zenatudományi Dolgozatok 2009*, szerk. Kiss Gábor (Budapest: MTA Zenatudományi Intézet, 2009), 70; Kiss Gábor, „Tridentinum előtt és után – A magyarországi pálosok ordinárium-hagyománya”, uo., 98; Richter Pál, „A magyarországi pálosok zeneélete és zenéje a 18. században”, uo., 135.

³ Vö. Gábor Kiss, *Ordinariums-Gesänge in Mitteleuropa. Repertoire-Übersicht und Melodienkatalog*. Monumenta Monodica Medii Aevi. Subsidia Band VI (Kassel etc.: Bärenreiter, 2009), 70–71.

repertoár ugyan nem maradt változatlan, lényeges és jellemző pontjain azonban évszázadokon át megőrizte önazonosságát és jellemző arculatát.

Ettől a többé-kevésbé egységes, de némileg kitágított értelemben vett esztergomi korpusztól jól megkülönböztethető a források egy olyan csoportja, amely meghatározó pontjain és arculatának egészét tekintve attól markánsan eltérő, összességében regionális vonásokat mutat. E források jellemzően a késő középkori Magyarország határaihoz közeli periférikus területeken elhelyezkedő, viszonylag független kereskedővárosokból származnak, amelyek a 14. századtól kezdődően szoros (kulturális, művelődési, gazdasági) kapcsolatokat áptak a szomszédos országokkal, régiókkal. Nemcsak a kulturális kapcsolatok mutattak a külföld irányába: e városok lakossága is részben idegen ajkú volt, s az akkori ország kisebbségi nemzeteihez tartozott. Bár e területek intézményi szempontból megőrizték Esztergom alá rendelt státuszukat, a valóságban gyakran alakítottak ki önálló gyakorlatot. Hogy függetlenségük milyen mértékű volt, széleskörű vizsgálatot igénylő kérdés. Ami liturgikus forrásaikat illeti, azok – mint látni fogjuk – valamilyen módon ötvözték az esztergomi jellegzetességeket a kívülről jövő regionális hatásokkal és a feltételezhető saját kezdeményezésekkel.

Eddigi gondolatmenetünk legfeljebb megfogalmazását illetően tekinthető valamelyest egyéninek, tartalmi szempontból jelentős fokban támaszkodik a hazai gregoriánkutatás közelmúltjának előzményeire, elsősorban Rajeczky Benjamin, Dobszay László és Szendrei Janka zenetörténeti munkáira, forráskiadásaira. Sőt, Dobszay egyik tanulmánya kifejezetten a magyarországi források tipológiáját állította a középpontba, körvonalazva a különböző forráscsoportokat, rámutatva azok különbségeire és összefüggéseire.⁴ Az esztergomi tradíció kialakulásának, történetének, hangjegyrírásának, könyvvállományának mélyreható és átfogó elemzésén túl az említett szerzők munkái számos fontos konkrét észrevétellel és megállapítással szolgálnak a periférikus forráscsoportot illetően is. Ugyanakkor azok szisztematikus értékelésére, egymáshoz és az esztergomi hagyományhoz való viszonyuk részletes elemzésére még nem került sor. A jelen írás e periférikus források és a központi hagyomány viszonyát vizsgálja, ahogyan az a mise hangjegyes forrásaiban megragadható. Elsősorban az alábbi kérdésekre összpontosítottunk: megtalálhatók-e a forráscsoportban a magyarországi hagyomány megkülönböztető jegyei? Amennyiben hiányoznak, egységesen mellőzik-e őket a források vagy sem? A különbségek regisztrálásánál még fontosabb kérdés, hogy azok egyediek-e vagy az esztergomi megoldások általánosan alkalmazott alternatívái. Másképpen fogalmazva: vajon a jellemző vonások megléte vagy hiánya rendszerbe foglalható-e, s kibontakozik-e abból az esztergomi rítus jól felismerhető arculatának mintegy negatív képe? Végül az sem mellékes, hogy a periférikus források esetleges eltérései milyen mintákra vezethetők vissza, milyen orientációról árulkodnak.

⁴ László Dobszay, „The System of the Hungarian Plainsong Sources”, *Studia Musicologica* 27 (1985), 37–65.

- Hét olyan periférikus forrásunk maradt fenn, amelyekben a mise énekelt anyaga, illetve annak az esztergomi hagyományhoz való viszonya átfogóan vizsgálható:
- Felvidéki Graduale, saec. XIV, Alba Iulia, Biblioteca Batthyaneum, R. I. 96. (GrFelv)
 - Brassói Graduale I, saec. XIV/in, Braşov, Archiv Bisericii Negri, Mss. I. F. 67. (GrBr-I)
 - Szepesi Graduale, 1426, Knížnica Spišskej kapituly, No. 1. (GrSzep)
 - Kassai Graduale I–II, saec. XVI/in, Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Clmae 172a-b. (GrKa) (1. faksimile)
 - Brassói Graduale II, saec. XVI/in, Sibiu, Muzeul National Brukenthal, Ms. 759. (GrBr-II)
 - Kolozsvári Graduale, saec. XVI/in, Alba Iulia, Biblioteca Batthyaneum, Mss. I. 1. (GrKol)
 - Ulászló Graduale, saec. XVI/in, Esztergom, Főszékesegyházi Könyvtár, Mss. I. 3. (GrUl) (2. faksimile)

A két felvidéki város, Szepeshely és Kassa (Szepesi Graduale, Kassai Graduale), illetve az erdélyi Brassó (Brassói Graduale I, II) lakosságának túlnyomó része a fenti források keletkezése idején német ajkú volt. Erdély történelmi központját, Kolozsvárt (Kolozsvári Graduale) a középkor végén részben német, részben magyar nemzetiségűek lakták. Ezekből a körülményekből ugyan nem következik automatikusan a három város Esztergomtól való függetlensége, ám valamelyest érthetővé válik liturgikus hagyományuk német orientációja. A legkorábbi teljesen mondható nem esztergomi típusú forrásunk az ún. Felvidéki Graduale. A hosszú vándorutat bejárt kódex pontos keletkezési helyét nem ismerjük, a kutatás jelenlegi állása szerint valószínűleg a Felvidékről származik.⁵ A lista utolsó forrása külön magyarázatot kíván. Az Ulászló Graduale idegen orientációja és ambivalens karaktere részben megrendelésének körülményeivel, részben későbbi használatával függhet össze. A könyvet egyéb munkákkal együtt valószínűleg II. Ulászló rendelte meg Csehországban (talán Prágában).⁶ Jóllehet a kódex nyilvánvalóan idegen minta (vagy minták) alapján készült, a készítőik bizonyos pontokon figyelembe vették a megbízónak a magyarországi úzussal kapcsolatos igényeit. Ugyanakkor tisztázatlan utóélete során olyan bejegyzések és módosítások kerültek a kéziratba, amelyek a repertoár egyéb részein is az idegen orientációjú alaprétegtől eltérő, jellemzően magyar jellegzetességeket juttattak érvényre.

A kéziratcsoport különbözősége az esztergomi hagyományt reprezentáló forrásoktól mind külső megjelenésben, mind a szövegi–zenei repertoár összetételében, mind a zenei variánsokban élesen megmutatkozik. Míg a központi források majdnem egységesen az úgynevezett esztergomi hangjegyzírást (vagy annak valamilyen

⁵ Szigeti Kilián, „Egy XIV. századbeli énekeskönyvünk továbbélése”, *Magyar Könyvszemle* 80 (1964), 125–134; Szendrei Janka, *A magyar középkor hangjegyes forrásai*, 28; Merczel György, *A Batthyány Könyvtár kottás forrásai*, 2001, 160–166. (dissz.)

⁶ Berkovits Ilona, „Az Esztergomi Ulászló Graduale”, *Magyar Könyvszemle* 65 (1941), 347–348.

ri tu o glo riam et mag
num decorem impones su
per e um dnm ne
In die
sancto
Et ven tre
matris me
e vocavit me do
minus no mine me o

1. faksimile. *Kassai Graduale II*, Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Clmae 172b, f. 169v



2. fakszimile. Ulászló Graduale, Esztergom, Főszékesegyházi Könyvtár, Mss. I. 3, f 17

változatát) használják, a periférikus források általában a szélesebb régióban általánosan használt metzigót notáció valamely változatával készültek. Kivételt csak az Ulászló Graduale képez, amelynek főszövegében, a megrendeléssel összefüggésben a cseh notációt láthatjuk. Ugyanakkor, mint említettük, a notáció fontos ugyan, ám nem elégséges annak megítéléséhez, hogy a kódex tartalma milyen tényleges liturgikus-zenei gyakorlatot tükröz, illetve hogy készítői milyen mintákat követtek.

Az eddig felsorolt általános jellemzők ismeretében joggal merül fel a kérdés: ha ezek a források kodikológiai külsőségeikben és tartalmukat illetően is ilyen mértékben elütnek a központi forrásoktól, mi indokolja egyáltalán a magyarországi hagyomány kontextusában való értelmezésüket? Amennyiben a kódexek tartalma mindeztől idegen volna a központi forrásokétól, az esztergomi juriszdikció érvénye önmagában ehhez talán nem szolgáltatna elég indokot. A valóságban azonban a jellemző, de legalábbis jól érzékelhető idegen orientáció mellett a források az esztergomi hagyományra *par excellence* jellemző sajátosságokat is anyagukba foglaltak (változó mértékben és nem egységesen). A magyar hagyománnyal való kapcsolattartásnak a legföltűnőbb megnyilvánulása a speciálisan magyar szentek ünnepeinek a repertoárba illesztése. Abban azonban a források összeállítói már nem jártak el egységesen, hogy mely hazai szentek ünnepét vették fel a sanctoraléba (és/vagy a kalendáriumba), illetve milyen mértékben emelték ki azok megünneplését a többi ünnep közül, azaz milyen mértékben társítottak hozzájuk saját dallamokat és szövegeket. A Kassai Graduale sanctoraléjában mind Szt. István, mind Szt. Imre ünnepét megtaláljuk a sanctoraléban, ám mindkettőnél csak *commune* tételekre utaló incipitekkel. Ezzel szemben Szt. László teljesen hiányzik a sanctoraléból, de saját, feltehetőleg hazai keletkezésű szöveggel énekelt szekvenciája szerepel a kódex *prosarium*ában. Az Ulászló Graduale *prosarium*uma a saját szekvenciák mellett alleluiákat is tartalmaz István és Imre ünnepére, ám különös módon a *Corde voce* István-szekvenciát leszámítva a többi tétel csak részben vagy egyáltalán nem volt használatban az esztergomi hagyományban.⁷ A Szepesi Graduale sanctoraléja csak Szt. László ünnepét tartalmazza, saját tételek nélkül, a *prosarium*ba azonban beillesztették István és Imre saját szekvenciáit is. A Kolozsvári Graduale sanctoraléja különös módon két ízben is feltünteti Szt. István ünnepét, először augusztus 3-án, majd 20-án. Míg az előbbi helyen kikottázva szerepel István saját alleluiája, az utóbbi esetben csak *communis* tételekre történik utalás. Hogy valamely saját szekvenciát tartalmazta-e a kódex, nem tudjuk, mert a *prosarium* nem

⁷ A *Stirps regalis* Imre-szöveget a magyar források más dallamon énekeltek. Az *Ave flos nobilium* szöveg nem más, mint az esztergomi Imre-zsolozsmában található Magnificat-antifona szövegének átszerkesztett változata, amely azonban egy azétól független, délnémet, cseh, lengyel forrásokban népszerű, s újabb alleluia-kompozíciókban gyakran használt E-tónusú dallamfajtahoz adaptálva jelenik meg. A dallam közvetlen mintája a közép-európai régióban, s cseh területen kiváltképp népszerű *O Maria rubens rosa* szövegű alleluia. A *Quem celestis armonia* István-alleluia lehetséges eredete még homályosabb, sem szövegét, sem dallamát nem találjuk a magyar forrásokban, s eddig külföldi előfordulását sem tudjuk dokumentálni. Karlheinz Schlager (ed.), *Alleluia-Melodien II: ab 1100* (Kassel, etc.: Bärenreiter, 1987), 351, 727, illetve 413, 756.

	Szt. István	Szt. Imre	Szt. László
GrFelv	Sanctorale: All. <i>O rex et apostole Stephane</i> Prosarium: –	<i>de communi</i>	Sanctorale: All. <i>Sancte rex Ladislae</i> Prosarium: –
GrBr-I	–	–	Sanctorale: All. <i>Sancte rex Ladislae</i> Prosarium: Sequ. <i>Nove laudis attollamus</i>
GrBr-II	–	<i>de communi</i>	Sanctorale: All. <i>Sancte rex Ladislae</i> , Sequ. <i>Nove laudis attollamus</i>
GrSzep	Sanctorale: – Prosarium: Sequ. <i>Corde voce</i>	Sanctorale: – Prosarium: Sequ. <i>Stirps regalis</i>	<i>de communi</i>
GrKol	Sanctorale: All. <i>O rex et apostole Stephane</i> Prosarium: ?	– Prosarium: ?	– Prosarium: ?
GrKa	<i>de communi</i>	<i>de communi</i>	Sanctorale: – Prosarium: Sequ. <i>Nove laudis attollamus</i>
GrUl	Sanctorale: – Prosarium: All. <i>Quem celestis</i> , Sequ. <i>Corde voce</i>	Sanctorale: – Prosarium: All. <i>Ave flos nobilium</i> , Sequ. <i>Stirps regalis</i>	–

1. táblázat. Magyar szentek ünnepei a periférikus forrásokban

maradt fenn.⁸ Hasonló a bizonytalanság az I. Brassói Graduale esetében, amelyből elveszett a Sanctorale *Assumptio* ünnepét követő szakasza, így nem tudjuk megmondani, tartalmazta-e valamelyik István-, illetve Imre-tételt. Ugyanakkor mindkét brassói forrásban megvan Szt. László saját alleluiaja és szekvenciája, s a későbbi forrás Imre ünnepét is tartalmazza, igaz, csak *de communi* tételekkel. Szt. Lászlót azonban különös tisztelet övezte a szász vidéken, ami nem feltételezi a többi magyar szent hasonlóan kiemelt megünneplését.⁹ A könnyebb áttekinthetőség érdekében a legfontosabb szentek megünneplésének adatait táblázatba rendeztük (1. táblázat).

⁸ István szokatlan augusztus eleji szerepeltetésére Szigeti Kilián egy esetleges korabeli helyi hagyománnyal magyarázza, amelyben Szt. István király és az ő védőszentje, Szt. István vértanú között teremtettek kapcsolatot. Ld. Szigeti Kilián, „Két középkori erdélyi Graduale eredetének kérdése”, *Magyar Könyvszemle* 86 (1970/3), 166. Disszertációjában Merczel György némileg szkeptikus véleményt fogalmaz meg, s a különös elrendezést inkább a scriptor tájékozatlanságával összefüggő hibának tartja. Merczel, A Batthyány Könyvtár kottás forrásai, 140.

⁹ A két brassói forrás teljes repertoárja nagyon különböző, míg a későbbi jellemzően idegen karakterű, a 14. századi graduale esztergomi megoldásokat és dallamváltozatokat is tartalmaz. Ezzel együtt sem lehet azonban véletlen, hogy prosariuma tartalmazza ugyan László szekvenciáját, István és Imre ünnepére azonban nem ad saját tételt.

A fentiek jól mutatják, hogy a külsődleges jegyek mellett, a liturgikus hagyomány felől nézve a szentek – kultúrhistoriailag egyébként karakterisztikus – anyaga sem feltétlenül jelent biztos tájékozódási pontokat. Egy szent ünnepének vagy saját dallamának beillesztése egy forrásba nem feltétlenül határozza meg a teljes repertoár institucionális kötődését. A divatos regionális szentek kultuszát az adott helyen átvehették vagy mellőzhették, a megünneplésükhöz kapcsolódó népszerű tételeket beilleszthették vagy helyettesíthették stb. A magyar szentek hiányos vagy ambivalens szerepeltetésével szembeállíthatjuk a periférikus források olyan ünnepeit, amelyek a magyar hagyományban egyáltalán nem vagy csak kivételképpen fordulhatnak elő (Vencel, Ludmilla, Szaniszló, Szervácus, Udalricus, Villibald, Affra, Hubertus). Ezeknek a tételeknek a jelenléte jelzésértékű lehet az adott forrás mögötti orientáció, kulturális kötődés szempontjából, azonban az általuk kirajzolódó kép legalább olyan ellentmondásos, mint a magyar szentek megünneplése. Az adott forrásoknak a hagyományok komplexumában történő elhelyezése szempontjából nagyobb jelentőséggel bír a mindennapi praxishoz, a liturgia mély rétegéhez tartozó mozzanatok összehasonlítása. Éppen ezért az alábbiakban egy reprezentatív válogatás keretében a repertoár különböző pontjain vetjük össze a periférikus és a többé-kevésbé koherens esztergomi forráscsoportot. A liturgikus anyag különböző helyeiről, sőt különböző szintjeiről származó példák együttesen heterogén benyomást kelthetnek, mivel a forrásokat különböző szempontokból hasonlítják össze. Olykor teljes tételek, máskor csak verzusok állnak egymással szemben. Megint máskor a dallamok párosítását vagy dallamok sorozatait vizsgáljuk, s a repertoárok különbségeinek feltérképezését a dallamvariánsok és tonális eltérések vizsgálatával is összekapcsoljuk. Mindezekből a megfigyelésekből együttesen azonban kirajzolódik az, amit a kéziratok, kéziratcsoportok vagy hagyományok fiziognómiájának nevezhetünk.

A repertoárban jelentkező szignifikáns eltérések

A 2. táblázat tipikusan esztergomi jellegzetességek meglétét, illetve hiányát mutatja a hét vizsgált forrásban. Általában olyan pontokról (konkrét dallamokról, szövegvasztásokról, a liturgikus használat sajátosságairól) van szó, amelyek előfordulása nem esetleges, hanem amelyek joggal tekinthetők az esztergomi rítus obligát s ezért azonosításra alkalmas elemeinek. Az első oszlop a tételek szövegincipitjét, a második liturgikus helyüket tünteti föl. Ezt követi először az esztergomi források közös megoldása,¹⁰ majd egyenként az adott hely megfelelője a periférikus kódexekben. A jellegzetes pontokat a kódexek beosztása szerint, illetve liturgiai sorrendben

¹⁰ Ehelyütt az esztergomi forráscsoporton belüli különbségekre nem térünk ki, csak a többségük, illetve főforrásaik által hitelesített ideáltipikus megoldást tüntetjük föl. Az esztergomi hagyományra jellemző megoldást vagy változatot félkövérrel emeltük ki.

	Funkció	Strigonium	GrFely	GrKa	GrSzep	GrKol	GrBr-I	GrBr-II	GrUl
Temporale									
Intr.	Adv/D3	V. <i>Et pax Dei</i>	lacuna	V. <i>Benedixisti</i> ¹¹	lacuna	lacuna	lacuna	V. <i>Et pax Dei</i>	V. <i>Benedixisti</i>
Gaudete in Domino									
All.	Nat/M2	4. tónus	lacuna	2. tónus	lacuna	lacuna	lacuna	2. tónus	2. tónus
Dominus regnavit									
All. Video caelos	Steph.m.	6. tónus (Domine in virt.)	2. tónus (Dies sanctif.)	2. tónus (Dies sanctif.)	lacuna	lacuna	2. tónus (Dies sanctif.)	2. tónus (Dies sanctif.)	2. tónus (Dies sanctif.)
All. Vidimus strellam	Ep	6. tónus (Domine in virt.)	2. tónus (Dies sanctif.)	2. tónus (Dies sanctif.)	lacuna	lacuna	2. tónus (Dies sanctif.)	2. tónus (Dies sanctif.)	2. tónus (Dies sanctif.)
Intr. Verba mea	Qu/H3/S	V. <i>Rex meus et</i>	lacuna	V. <i>Quoniam ad te orabo</i>	lacuna	V. <i>Rex meus et</i>	V. <i>Rex meus et</i>	lacuna	V. <i>Quoniam ad te</i>
Comm. Nemo te condemnavit	Qu/H3/S	2. tónus	lacuna	2. tónus	lacuna	8. tónus	8. tónus	8. tónus	8. tónus
All. Pascha nostrum	Pasc	6. tónus	7. tónus	7. tónus	7./6. tónus ¹²	7. tónus	6. tónus	7. tónus	7. tónus
All. Post dies octo	Pasc/D1	+	-	-	-	-	-	-	-

2. táblázat. A repertoár különbségei – szignifikáns pontok

¹¹ A kódexből hiányzik, következtetésünk a 15. századi Kassai Missalén alapszik, Alba Iulia, Batthyaneum, Miss. II. 134, f 3 (MissKa I).

¹² A kódexben mind a regionális, mind a magyarországi változat szerepel.

	Funkció	Strigonium	GrFely	GrKa	GrSzep	GrKol	GrBr-I	GrBr-II	GrUI
Temporale									
Intr. Viri Galilei	Asc	V. <i>Cumque intuerentur</i>	V. <i>Cumque intuerentur</i> ¹³	V. <i>Omnes gentes</i>	lacuna	V. <i>Cumque intuerentur</i>	V. <i>Cumque intuerentur</i>	V. <i>Cumque intuerentur</i>	V. <i>Omnes gentes</i>
All. Loquebantur (Laetabitur)	Pent/ff	+	-	-	-	+	+	+	-
All. Verba mea	Pent/D1	+	-	-	-	+	+	+	-
All. Honor virtus	Trin	+	Benedictus es	Benedictus es	lacuna	Benedictus es	Benedictus es	Benedictus es*	Benedictus
All. Caro mea	Corp	6. tónus ¹⁴	7. tónus	7. tónus	6. tónus/7. tónus ¹⁵	7. tónus	7. tónus	7. tónus ¹⁶	7. tónus
Off. Sacerdotes incensum	Corp	1. tónus (Viri Galilei)	4. tónus	4. tónus	4. tónus	4. tónus	4. tónus	4. tónus	4. tónus

2. táblázat (folytatás). A repertoár különbségei – szignifikáns pontok

¹³ Urólaj: Omnes gentes.

¹⁴ Az Esztergomi Missale Notatumban (MissNotStr) még a 7. tónusú regionális dallam szerepel.

¹⁵ A forrás mindkettőt tartalmazza, első helyen az esztergomi hagyomány változatát.

¹⁶ A 7. tónusú dallam, de *D*-re írva.

Funkció		Strigonium	GrFelv	GrKa	GrSzep	GrKol	GrBr-I	GrBr-II	GrUI
Sanctorale									
All. O quam gloriosum	O.Ss	+ (O consolatric)	Vox exultationis	Vox exultationis	+ (in margine)	+	?	Vox exultationis	Vox exultationis
All. Sprevit thorum	Emer.cf.	+	-	-	-	+	?	-	-
All. Beatus vir sanctus Mart.	Mart.cf.	+	Martinus episcopus	Martinus episcopus	Martinus episcopus	Martinus episcopus	?	Martinus episcopus	Martinus episcopus
Sequ. Quem invisibiliter	De conf.	+	-	-	-	-	-	-	+
Kyriale									
K 116 (Laetabundus)	De BMV	+	-	-	Ø	Ø	Ø	-	+
K 137	Per annum	+	K 132	K 132 (BMV)	Ø	Ø	Ø	K 132 (BMV)	K 132 (De virg.)
K 200	De BMV	+	-	-	Ø	Ø	Ø	+	-
K 201 (Victime paschali)	Pasc	+	-	+	Ø	Ø	Ø	-	-
G 10.1	De ap	+	-	-	Ø	Ø	Ø	-	-
G 21	Pasc/ff	+	-	+	Ø	Ø	Ø	-	-
G 27.1	változó	+	-	-	Ø	Ø	Ø	+	-
S 119 (Jacet granum)	Thom.cf.	+	-	+	Ø	Ø	Ø	-	-

2. táblázat (folytatás). A repertoár különbségei – szignifikáns pontok

közöljük (2. táblázat).¹⁷ A táblázat legfontosabb tanulságait az alábbiakban részletesen is kifejtjük. (A hivatkozott források jegyzékét a már felsorolt periférikus forrásokkal együtt a tanulmány végén közöljük.)

Karácsony második miséjében a liturgikus források Európa-szerte a *Dominus regnavit* alleluiát írják elő. A szöveg tekintetében a magyarországi források is ezt a gyakorlatot követik, ám azt egy olyan dallamra alkalmazzák, amely eddig csak magyarországi forrásból ismert. Bár sajnálatos módon több vizsgált forrásból hiányzik a temporálnak ez a szakasza, jelzésértékű, hogy azok közül, amelyek az ünnepet tartalmazzák, egyik sem az esztergomi dallamot rögzíti (1. kottapélda).¹⁸

Amint közismert, a húsvétot követő alleluiák megválasztása és sorrendje általában jellemző lehet egy adott hagyományra. A tételsorozatok kérdését a későbbiekben külön is igyekszünk körüljárni, egy jellemző tételt azonban már most kiemelünk, mert önmagában is jó összehasonlítási pontot kínál. A *Post dies octo* alleluia ugyan bizonyosan nem magyarországi eredetű (Schlager katalógusa olasz és francia forrásokból is dokumentálja¹⁹), ám a szélesebb értelemben vett közép-európai régióban egyedül a magyar források sajátja. A dallamot tartalmazó források is eltérhetnek egymástól abban, hogy a húsvét utáni vasárnapon kötelező két alleluia közül melyiknek a helyén alkalmazzák, s milyen másik alleluiát adnak meg mellette. Az azonban föltűnő, hogy a periférikus forráscsoportban egyetlen esetben sem fordul elő.

A Szentháromság vasárnapi mise az egységesen ünnepelt szertartások közé tartozott: nemigen találunk olyan forrást, amelyben ezen a helyen ne a *Benedictus es Domine* alleluia szerepelne. Ezek közé tartoznak az esztergomi egyházmegye forrásai, amelyek azt következetesen a *Honor virtus* alleluíával helyettesítik, mégpedig már a 13. századtól kezdődően, amikor a hagyomány még nem nyerte el kikristályosodott formáját. A forráskutatás mai állása szerint nemcsak ezen a helyen való alkalmazása szokatlan, maga a tétel sem fordul elő a külföldi hagyományokban, s a periférikus források is következetesen mellőzik. A tétel a *Beatus vir sanctus Martinus* szöveggel ismert alleluia dallamára épülő adaptáció, s e körülményen túl a két tétel hagyományozása között is van összefüggés: míg Szt. Márton ünnepén szinte mindegyik periférikus forrásunk és az általunk ismert valamennyi közép-európai forrás a *Martinus episcopus* alleluiát használja, a *Beatus vir sanctus Martinus* az esztergomi források jellemzője.

¹⁷ Egy adott tétel hiánya háromféleképpen jelenhet meg a táblázatban. A kodikológiai hiányt lacuna jelöli, a hosszú kötőjel arra utal, hogy az adott tétel magából a repertoárból hiányzik, végül a „Ø” jel azt mutatja, hogy a kódex nem tartalmaz olyan részt (például kyrialét), amelyben a szóban forgó tétel szerepelhetne.

¹⁸ A Bakócz Graduale kiadásában Szendrei Janka nemcsak kiemeli a magyar tradíció biztosan vagy hipotetikusan lokális eredetű liturgikus pontjait, dallamait és dallamvariánsait, de ezzel kapcsolatos megfigyelései alátámasztására széles körből válogatott összehasonlító adatokat is közöl. Részben ezt a munkát folytatja a jelen tanulmány, amikor ezek (és más) jellegzetességek meglétét szisztematikusan vizsgálja a periférikus forrásokban. Ld. Szendrei Janka (ed.), *Graduale Strigoniense (s. XV/XVI)* I–II. Musicalia Danubiana 12 (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1993, 1990), 45–80.

¹⁹ Karlheinz Schlager (ed.), *Alleluia-Melodien I: bis 1100* (Kassel, etc.: Bärenreiter, 1968), 383, 673.

Esztergom (GrBa, f.11)

Al - le - lu - ia .
V. Do - mi - nus re - gna - vit de - co - rem in - du - it...

Péteriűs források (GrKa, l. f. 60)

V. Do . mi - nus re - gna - vit . de - co - rem in du - it...

1. kottapűda. All. Dominus regnavit (Nat/M2)

Szigonum (GrBa, f. 69)

Ne - mo te condemna - vit mu - li - er? Nemo Do - mi - ne. Nec e - go te condem - na - bo iam am - pli - us no - li pec - ca - re.

Péteriűs források (GrKoi, l. f. 68)

Nemo te condemna - vit mu - li - er? Nemo Do - mi - ne. Nec e - go te condemna - bo iam amplius no - li pec - ca - re.

2. kottapűda. Comm. Nemo te condemnavit (Qu/H3/S)

Az Úrnapi mise offertóriumának szövegéhez (*Sacerdotes incensum Domini*) is több dallam tartozik, s eddigi ismereteink szerint csak a központi magyar források illesztik ezt a szöveget az egyébként *Viri Galilaei* szöveggel használatos 1. tónusú dallamhoz. Az Európa-szerzte elterjedt általános gyakorlat, amely a tridenti hagyományba is bekerült, egy 4. tónusú dallamot ír elő ezen a helyen. A periférikus források majdnem teljesen egységesen ezt a szokást követik.²⁰ Létezik azonban a szövegnek egy harmadik adaptációja, amelynek 1. tónusú dallama mindkét fenti dallamtól eltér. Elterjedtségét egyelőre nem tudjuk feltérképezni, de megtalálható többek között a passauai és prágai gyakorlatban, s meglepő módon alternatív offertóriumként a Kolozsvári Graduale scriptora is lejegyezte.²¹

A fentiekben olyan pontokat emeltünk ki, amelyeknél a vizsgált források egyrészt egyöntetűen eltérnek a központi magyarországi kódexektől, másrészt következetesen ugyanazt a megoldást helyezik azokkal szembe. Az összkép azonban ennél összetettebb: több példa is jelzi, hogy a periférikus források nem mindenestül követtek valamilyen idegen rítust, vagy egy rítusok feletti általános, regionális gyakorlatot: bizonyos mértékig ugyanis a tipikusan esztergomi jellegzetességeknek is teret engedtek.

Talán kevésbé látványos, ugyanakkor a hagyományhoz való tartozás igen jellemző és mélyen gyökerező jele lehet a főtételhez kapcsolódó zsolnárszöveg megálasztása. Advent 3. vasárnapjának introitusát (*Gaudete in Domino*) rendszerint a *Benedixisti* vers követi (84. zsolnárt), s bár előfordulnak más zsolnárból vett megoldások is,²² ezt tekinthetjük a legáltalánosabbnak. A központi magyar források ugyanakkor egy másik, kevésbé jellemző, de szintén nemzetközi hagyományhoz kapcsolódnak, amelyben zsolnárt helyett az introitus újszövetségi szövegének folytatása szerepel verzusként (*Et pax dei*; Szt. Pál levele a filippiekhez).²³ Az eddigiek alapján a periférikus forrásokban egyöntetűen a *Benedixisti* verset váránk, ám a későbbi brassói gradualéban mégis az Esztergomban szokásos verzust találjuk, mégpedig nem utólagos javításként, hanem a főszövegben.

Hasonló esetet képvisel a Nagyböjt harmadik hetének szombatján énekelt *Verba mea* introitus, amelyhez az európai források többsége, s ezzel összhangban a Graduale Romanum is a *Quoniam ad te orabo* verzust kapcsolja. Ezzel szemben a központi esztergomi hagyományban ezen a helyen a *Rex meus et Deus meus* kezdetű zsolnártvers szerepel. Ugyan mindhárom szöveg az 5. zsolnárból való, ám míg az

²⁰ Vö. Szendrei, *Graduale Strigoniense*, 59; *Magyarország Zenetörténete I*, szerk. Rajeczky Benjamin (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1988), 356.

²¹ Graduale ex Sárka (Pra-XIIA21), f 102; Graduale Pataviense (GrPat), f 101v; Kolozsvári Graduale, f 166. Az offertóriumnak ezt a harmadik változatát sem Szendrei, sem a *Magyarország Zenetörténete* nem említi. A viszonylag ritka alkalmazáshoz a források egy részében, így a Kolozsvári Gradualéban is tropus csatlakozik, amely a dallam utolsó melizmájának megszóvegezése (*Ave salus Christianorum*).

²² Vö. a wrocławai forrásokkal, amelyekben ezen a helyen a 18. zsolnárt felhasználó *Caeli enarrant* vers szerepel: Wr-7566, f 15v, illetve Wr-1194, f 20v.

²³ Szendrei, *Graduale Strigoniense*, 45.

általános gyakorlatban a verzus a zsolttár 4. versére épül, a magyarországi források az introitusban félbehagyott szöveget folytatják. Ez utóbbi nem magyar sajátosság, megtalálható például a délnémet szerzetesi források egy csoportjában is.²⁴ Amint a 2. táblázat mutatja, a periférikus források ezúttal sem egységesek: az egyébként sok regionális vonást mutató I. Brassói Graduale és a Kolozsvári Graduale is a *Rex meus* verset alkalmazza. Ez nyilvánvalóan nem a monasztikus csoporthoz való kapcsolódás jele, hanem az esztergomi hagyomány hatása.

Az esztergomi hagyomány megkülönböztető jegyei közé tartozik Ascensio introitusának (*Viri Galilaei*) verzusa is. Míg az általános gyakorlat szerint az Apostolok Cselekedeteiből való introitus szövegéhez az általánosabb jellegű 46. zsolttár részlete kapcsolódik (*Omnes gentes*), a magyar források az introitus szövegének közvetlen előzményét énekeltek verzusként (*Cumque intuerentur*). Nem tudjuk, hogy ez utóbbi milyen hagyományra vezethető vissza, mindenesetre a Kassai Gradualén és az Ulászló Gradualén kívül valamennyi periférikus forrás is ezt veszi át.²⁵

A repertoár jellemző különbségeinek másik fajtája a dallamok területén jelentkezik, s gyakran egyáltalán nem érinti a liturgikus szövegeket. A fenti *Verba mea* introitussal kezdődő mise communiója (*Nemo te condemnavit*) például legalább két dallammal volt használatos. A Graduale Romanumból és a kuriális forrásokból jól ismert 8. tónusú dallamot minden területen ismerték a középkorban.²⁶ A források egy kisebb csoportja ugyanakkor a szöveget egy 2. tónusú, az előbbinél jóval díszesebb dallamra alkalmazza, s ehhez a részben szintén délnémet és részben monasztikus csoporthoz kapcsolódik néhány esztergomi főforrás is. A többi késő középkori közép-európai hagyományban szintén a 8. tónusú dallam az általános,²⁷ így nem meglepő, hogy periférikus forrásainkban is ezt találjuk, sőt ezúttal az Esztergomhoz egyébként közel álló erdélyi források is ezt a hagyományt követik. A kivételt ezúttal a Kassai Graduale 2. tónusú dallama képviseli (2. *kottapéllda*).²⁸

²⁴ Vö. Szendrei, *Graduale Strigoniense*, 52. A magyar források rövid, csak a recitációs formula felére kiterjedő alakját Szendrei eredetinek tartja, amelynek alkalmi kibővítését látjuk az Erdélyi Gradualében (GrTra) és a Futaki Gradualében (GrFu). Megjegyzendő, hogy a kiegészített, a zsolttár folytatásával (*Quoniam ad te*) kombinált változat jelenik meg a Kolozsvári Gradualében is.

²⁵ A Felvidéki Graduale vándorlásának útját és későbbi használatának helyeit nem tudjuk rekonstruálni, mindenesetre feltűnő, hogy az utólagos bejegyzések között olykor ellentmondás mutatkozik. Míg egyes esetekben esztergomi jellegzetességet juttattak érvényre, ezen a ponton a használó az eredeti verzust utólag az általános érvényű *Omnes gentes* versre cserélte. Elképzelhető, hogy ez és a hasonló irányba mutató változtatások a tridenti reform hatását tükrözik.

²⁶ Szendrei, uo.

²⁷ Ismerünk azonban olyan közép-európai forrást, amely arról tanúskodik, hogy a késő középkorban tudatában lehettek a két dallam létezésének: a krakkói egyházmegye egyik gradualéjának főszövege egymás után mindkét tételt feltünteti. Kr-45, f 97v.

²⁸ Az alternatív dallam tonális bizonytalanságát jelzi, hogy sokféle változatban és transzpozícióban fordul elő. A Bakócz Graduale *g*-transzpozíciója jelenik meg a Wislicai Gradualében (GrWi, f 65) és Krakkóban (Kr-45, f 97v), a Futaki Graduale *a*-ra írva közli, a Kassai Graduale *d*-transzpozíció ugyanakkor megtalálható Prágában (Pra-XIIA21, f 60v) és Wrocławban (Wr-7566, f 55v, Wr-1194, f 72v). Ahogy a teljesség igénye nélkül felsorolt források jelzik, a Kassai Graduale változata nemcsak az Esztergommal való kapcsolatra utalhat, hanem idegen hatás eredménye is lehet.

A középkori források egy részében a Pünkösöd utáni hét liturgiájához tartozik a *Loquebantur variis linguis* szövegű alleluia. Ezt a gyakorlatot követi a Graduale Romanum is, amikor a Pünkösöd utáni hétfő miséjének részeként közli. Ennek ellenére nem minden hagyományban találjuk meg, német és közép-európai forrásokban például ritkán fordul elő, s ha mégis, nem kötött, hogy melyik napon szerepel.²⁹ Témánk szempontjából azonban fontosabb, hogy a szöveghez nem mindig ugyanaz a dallam kapcsolódik, s e tekintetben a magyar források egyöntetűen egy ritka megoldást hagyományoztak, amely a szöveget a jellemzően *Lae-tabitur iustus* szöveggel ismert alleluia dallamára alkalmazza.³⁰ Ezt az alkalmazást mindhárom erdélyi forrás átveszi (GrKol, GrBr-I, GrBr-II), a többi periférikus forrás azonban nem, sőt magát a szöveget sem tartalmazza. Miután az alleluia a környező régió forrásaiban nem szerepel (a Wislicai Gradualét kivéve más dallammal sem), az erdélyi forrásokba, úgy tűnik, csak Esztergomból kerülhetett. Hiánya a Felvidéki Graduale esetében sem magyarázható annak korával, mivel a tételt már az ugyancsak 14. századi Esztergomi Missale Notatumban is megtaláljuk (f 171v).³¹

A kyriale változékony dallamait a sanctorale tételeihez hasonlóan csak némi óvatossággal használhatjuk a hagyományok azonosítására. A magyarországi ordinarium-dallamok is vegyes képet mutatnak: számos olyan lokális dallamot, dallamváltozatot találunk közöttük, amelyek használata egy-egy forrásra vagy források szűk csoportjára korlátozódik. A hagyomány összképének megrajzolásához ezek nélkülözhetetlenek, ám esetlegességük miatt ellenőrző pontként nem alkalmazhatók. Vannak azonban ennek a repertoárnak is olyan összetevői, amelyek mélyen meggyökereszkedtek a gyakorlatban, s ezért megléttük vagy hiányuk sokat elárul egy adott forrásról.³² A táblázat három dallama más műfajú tételek dallamát használó adaptáció, kettő közülük (K 116, K 201) szekvenciák kiválasztott soraira, a harmadik pedig egy rezponzorium dallamára (S 119) épül.³³ Mindhárom olyannyira elterjedt volt, hogy szinte minden, kyrialét is tartalmazó magyarországi forrásban megtalálhatók, s még az ordiná-

²⁹ A magyar forrásokban előfordul pénteken (MissNotStr, GrBa), szerdán (GrBr-I, GrFu), és kedden (GrNi), a lengyel GrWi-ben ugyanakkor a pünkösöd utáni szombat sorozatában találjuk.

³⁰ Vö. Szendrei, *Graduale Strigoniense*, 59.

³¹ A szöveg ezen a helyen megtalálható az alábbi 14., illetve 15. századi missalékban is: Kassai? Missale, 14. sz. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Clmae 395, f 100v (MissKa II); Kassai Missale 15. sz. Alba Iulia, Batthyaneum, Ms. I. 23, f 104 (MissKa III).

³² A magyar ordinarium-hagyomány részletes áttekintéséhez ld. Kiss Gábor, „A középkori Kyrie- és Gloria-repertoár Magyarországon”, in *Zenetudományi Dolgozatok 1992–1994*, szerk. Felföldi László–Gupcsó Ágnes (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1994), 9–22; uő., „A középkori magyar kyriale”, *Magyar Egyházzene VII* (1999/2000), 159–170; uő., „A középkori magyar tradíció lokális ordinarium-dallamai”, in *Zenetudományi Dolgozatok 2004–2005*, szerk. Sz. Farkas Márta (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2005), 147–175.

³³ A dallamokra utaló számok Melnicki, Bosse, Thannabaur és Schilzbach jól ismert katalógusaira hivatkoznak, részletes adataikat ld. Kiss, *Ordinariums-Gesänge*, 9. Utóbbi munka szintén ezeket a számokat használja, a fenti katalógusokban nem található dallamokat tizedes számokkal különbözteti meg.

riusok is hivatkoznak rájuk.³⁴ Látható ezzel szemben, hogy a periférikus forrásokban csak kivételesen fordulnak elő, s ugyanez vonatkozik a magyar forrásokban általános K 200-as dallamra is. Ugyanakkor egyáltalán nem jelenik meg a periférikus forrásokban két jellemző magyarországi dallamváltozat sem (K 137, G 10.1), amelyek helyett mindegyikük az adott dallamnak a szélesebb régióra jellemző általánosabb formáját alkalmazza.³⁵ Úgy tűnik tehát, hogy míg a szűkebb hagyománytól valamelyest független források kiegészülhettek jellemzően esztergomi tételekkel, a mindennapi gyakorlat valóságát megtestesítő változatok kevésbé keveredhettek.

Amint a fenti példasor jelezte, az egyes kiválasztott tételek és konkrét liturgikus pontok vizsgálati eredményei olykor ellentétes irányba mutatnak, s önmagukban még mindig nem elegendők az adott forrás profiljának teljes körű megrajzolásához. Biztosabb fogódzót jelenthetnek ebből a szempontból az egyes tételekből összeálló, valamilyen liturgikus elvet követő tételszerkezetek, mint amilyenek például a Húsvét és Pünkösöd utáni alleluia-sorozatok. A 3. táblázat a periférikus források pünkösöd után alleluiait hasonlítja össze három kiemelt közép-európai hagyomány jellemző elrendezésének tükrében (Esztergom, Prága, Krakkó). Az eddigi példákban a vizsgált források vagy egységesen a szélesebb régióra érvényes megoldást (dallamot, tónust, verzust) alkalmazták, vagy abban tértek el egymástól, hogy adott pontokon mégis az esztergomi változatot integrálták-e vagy nem. Itt is találunk olyan pontokat, amelyek egyértelműen regionális hatásról tanúskodnak. Ilyenek például az *Omnes gentes*, a *Laudate Dominum*, a *Qui timent Dominum* vagy a *Lauda anima mea* alleluiaiák, amelyekkel az esztergomi forrásokban soha nem találkozunk. A táblázat ezzel szemben azt is mutatja, hogy a periférikus források sorozatai nemcsak eltérnek az esztergomi hagyománytól, de láthatóan többféle orientációt tükröznek (3. táblázat). A sorozat szervezőelve szerint a tételszövegek a zoltárok sorrendjét követik, ezért a tételek egymásutánja elvileg kötött. Az eltérések abból adódhatnak, hogy egyes tételeket az adott forrásban – a rendezőelv megtartása mellett – más tétellel helyettesítettek vagy a sorozat összetételét oly módon változtatták meg, hogy abból elhagytak tételeket, illetve abba új tételt illesztettek. Az utóbbi eljárások révén a dallamok egyes csoportjai előrébb vagy hátrébb kerülhettek. Mivel e csoportok, a sorozat adott szegmensei önmagukon belül ilyenkor is

³⁴ A *Laetabundus* kyriét (K 116) mind az Esztergomi, mind az Egri Ordinárius több funkcióban előírja a vízkeresztii időben, a Becket Tamás officiumából való *Iacet granum* rezponzórium sanctus-változatára (S 119) pedig az Esztergomi Ordinárius a húsvét utáni időben több ünnepen is utal. A *Victime paschali laudes* kyriét ugyan egyik ordinárius sem nevesíti, ám indirekt módon mindkettő utal rá, amikor a húsvéti ünnepi kyrie mellett rendre előírja egy kyrie paschale feriale használatát, amely meghatározáshoz a liturgikus forrásokban a szóban forgó adaptáció kapcsolódik. Megjegyzendő, hogy más középkori források általában nem különböztetik meg így módon (külön dallammal) a húsvéti idő feriális napjait. Vö. Kiss Gábor, „Ad notam» meghatározások az Esztergomi és az Egri ordináriusban”, *Magyar egyházzene* 18 (2010/2011), 353–356.

³⁵ A kyrie esetében nemcsak változatról van szó, hanem jellemző alkalmazásról is: minden forrásunk a *per annum* vasárnapokra írja elő, s az ordináriusok is így utalnak rá (*kyrie estatis*). Ugyanakkor a dallam másik, regionális alakja jellemzően más funkcióban szerepel (ld. a táblázatot: *De virginibus, De BMV*).

	Str (GrBa)	GrFelv	GrKa	GrBr-II ³⁶	GrSzep	GrKol	GrUl	Krakkó	Prága
D 1	Verba mea	Deus iudex	[Domine Deus]	Verba mea	Domine Deus	Verba mea	Domine Deus	Domine Deus	Domine Deus
D 2	Domine Deus	Diligam te	Deus iudex	Deus iudex	Deus iudex	Domine Deus	Deus iudex	Deus iudex	Deus iudex
D 3	Deus iudex	Domine in virtute	Diligam te	Domine Deus	Diligam te	Deus iudex	Diligam te	Diligam te	Diligam te
D 4	Diligam te	In te Domine	Domine in virtute	Diligam te	Domine in virtute	Diligam te	Domine in virtute	Domine in virtute	Domine in virtute
D 5	Domine in virtute	Attendite popule	In te Domine	Domine in virtute	In te Domine	Domine in virtute	In te Domine	In te Domine	In te Domine
D 6	In te Domine	Te decet hymnus	Omnes gentes	In te Domine	Omnes gentes	In te Domine	Omnes gentes	Omnes gentes	Omnes gentes
D 7	Magnus Dominus	lacuna	Eripe me	Laudate Dominum	Eripe me	Omnes gentes	Eripe me	Eripe me	Eripe me
D 8	Eripe me	lacuna	Te decet hymnus	Eripe me	Te decet hymnus	Eripe me	Te decet hymnus	Te decet hymnus	Te decet hymnus
D 9	Te decet hymnus	lacuna	Attendite popule	Te decet hymnus	Attendite popule	Te decet hymnus	Attendite popule	Attendite popule	Attendite popule
D 10	Attendite popule	Exsultate Deo	Exsultate Deo	Attendite popule	Exsultate Deo	Attendite popule	Exsultate Deo	Exsultate Deo	Exsultate Deo
D 11	Exsultate Deo	Domine Deus salutis	Domine Deus salutis	Exsultate Deo	Domine Deus salutis	Exsultate Deo	Domine Deus salutis	Domine Deus salutis	Domine Deus salutis

3. táblázat. Pünkösöd utáni alleluia-sorozatok

³⁶ GrBr-I tételsorrendje az esztergomi források, illetve a Kolozsvári Graduale repertoárjához áll közel, azzal a különbséggel, hogy a 7. vasárnapra hozzá előre az azokban a 8.-ról induló tételsort, az eszerint elvileg üresen maradó utolsó helyre pedig a regionális forrásokban gyakori *Lauda anima* tételt illeszti.

	Str (GrBa)	GrFelv	GrKa	GrBr-II	GrSzep	GrKol	GrUl	Krakkó	Prága
D 12	Domine Deus salutis	Domine refugium	Domine refugium	Domine Deus salutis	Domine refugium	Domine Deus salutis	Domine refugium	Domine refugium	Domine refugium
D 13	Domine refugium	Venite	Venite	Domine refugium	Venite	Domine refugium	Venite	Venite	Venite
D 14	Venite	Paratum cor	Quoniam Deus	Venite	Quoniam Deus	Venite	Quoniam Deus	Quoniam Deus	Quoniam Deus
D 15	Quoniam Deus	In exitu Israel	Domine exaudi	Quoniam Deus	Domine exaudi	Quoniam Deus	Domine exaudi	Domine exaudi	Domine exaudi
D 16	Domine exaudi	Dilexi quoniam	Paratum cor	Paratum cor	Paratum cor	Domine exaudi	In exitu/ Paratum	Paratum cor	Paratum cor
D 17	Paratum cor	Laudate Dominum	In exitu Israel	In exitu Israel	In exitu Israel	Paratum cor	Laudate pueri	In exitu Israel	In exitu Israel
D 18	In exitu Israel	Dextera Dei	Dilexi quoniam	Dilexi quoniam	Qui timent	In exitu Israel	In exitu Israel	Dilexi quoniam	Qui timent/ Dilexi
D 19	Dilexi quoniam	Qui confidunt	Laudate Dominum	Qui confidunt	Dilexi quoniam	Dilexi quoniam	Dilexi quoniam	Laudate Dominum	Dilexi/ Laudate
D 20	Dextera Dei	De profundis	Dextera Dei	Dextera Dei	Laudate Dominum	Dextera Dei	Dextera Dei	Dextera Dei	Laudate/ Dextera
D 21	Qui confidunt	Lauda anima	Qui confidunt	Qui sanat	Dextera Dei	Qui confidunt	Qui confidunt	Qui confidunt	Dextera/Qui confidunt
D 22	De profundis	Qui sanat	De profundis	De profundis	<i>lacuna</i>	De profundis	De profundis	De profundis	Qui confidunt/De profundis
D 23	Qui sanat	Qui posuit fines	Lauda anima	Lauda anima	<i>lacuna</i>	Qui sanat	Lauda anima	Lauda anima	De profundis/ Lauda anima

3. táblázat (folytatás). Pünkösöd utáni alleluia-sorozatok

változatlanok maradhattak, ezekben az esetekben a sorozatok tételeinek egyenkénti, vasárnapok szerinti összevetése félrevezető lehet.

A jelen esetben a sorozat első alleluíája karakterisztikus pontot képvisel. Európaszerte kétféle megoldást ismerünk, az általánosabb szerint az alleluíák a *Domine Deus meus*-szal kezdődnek. Egyes korai forrásokban³⁷ és a ciszter gyakorlatban ugyanakkor megelőzi, illetve helyettesíti ezt a *Verba mea* kezdetű alleluia. A régió egyházmegyes forrásai közül egyedül az esztergomiak alkalmazzák ezt a megoldást. Az esztergomi mintát követi a Kolozsvári és a két brassói graduale is.³⁸ Az előbbi forrás sorozata egyébként teljesen azonos volna az esztergomival, ha a 7. vasárnapon nem a regionálisan általános *Omnes gentes plaudite* alleluíát írná elő az esztergomi *Magnus Dominus et laudabilis* helyett.

A sorozat egy másik variábilis része a 18. vasárnapkal kezdődő szakasz, ahol jól tetten érhető a források eltérő orientációja is. Míg a Kassai Graduale a krakkói forrásokból leszűrt elrendezéssel egyezik, a Szepesi Graduale olyan tételrendet követ, amely a prágai forrásokra is jellemző. A különböző orientáció nyomait a graduale-repertoár több pontján is felfedezhetjük, a periférikus források többarcúsága, illetve kevert jellege azonban éppen abból fakad, hogy ezek nem mindig mutatnak ugyanabba az irányba. Az általunk vizsgált forráskör alapján egyelőre kivételesnek tűnik az Ulászló Graduale 17. vasárnapj alleluíája (*Laudate pueri*).

A periférikus források Esztergomtól és egymástól való eltéréseinek egy része a zsoltarok megváltozott, hibás sorrendjéből fakad: a Felvidéki Graduale 5–6. helyén a 77., illetve 64. zsolttár követi egymást, az Ulászló Graduale kétszer írja elő az *In exitu Isral* zsolttárt, aminek következtében a 113–112–113-as sorrend alakul ki. A GrBr-II különösen bővelkedik hasonló anomáliákban: lásd a 2. és 3. alleluia fölcserélését, illetve a 19–22. alleluíák hibás sorrendjét (124., 117., 146., 129. zsolttár). Ezekben az esetekben feltehetőleg már nem a különböző tradíciók keveredéséről van szó, mint inkább a középkori keretek és szabályok föllazulásáról, amely önkényes és nem rendszerszerű megoldásoknak, esetleg hibáknak is teret engedett.

Zenei különbségek (tonális eltérések, dallamváltozatok)

A dallamok változatai, különösen azok mikrostruktúráját illetően, rendkívül szövevényes képet mutatnak. A periférikus forrásokban található dallamalakok vizsgálatának a következő kérdésekre kell irányulnia: hogyan viszonyulnak egymáshoz, illetve az esztergomi hagyomány változatköréhez vagy (ha van ilyen) annak kikristályosodott dallamváltozatához; csoportosíthatók-e rokonsági fok szerint; beilleszt-

³⁷ Például Bambergi Graduale, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod SN 1845, f 42 (GrBam).

³⁸ Sajátos a Felvidéki Graduale, amely egyik alternatívát sem követi, s a sorozatot mindjárt a *Deus index* alleluíával indítja.

hetők-e a variánsok valamely regionális családjába, vagy inkább egyedi adaptációknak, különböző változatok ötvözetének tekinthetők. Ha elfogadjuk, hogy az úgynevezett pentaton dialektuson belül a szűkebb esztergomi dallamok különösen karakteres csoportot képeznek a neutrálisabb regionális stílushoz képest, felvetődik a kérdés, hogy a repertoár összetételét tekintve vegyes képet mutató forrásaink hol helyezkednek el a különböző hallásmódok képzeletbeli térképén. A variánsok közötti eligazodás ingoványos terület: még a viszonylag koherens esztergomi forráscsoporton belül is sok a változat, s a részben esztétikai benyomásokon alapuló vizsgálat szubjektív jellege általában is megnehezíti a források egyértelmű csoportosítását. Bár egy ilyen részletekre menő elemzés igen tanulságos kísérlet volna, a jelen tanulmány elsődleges célja az, hogy nagyvonalakban felvázolja a források, forráscsoportok közötti karakterbeli különbséget. Éppen ezért olyan zenei karakterisztikumokat választottunk a zenei összehasonlításhoz, amelyek megítélése viszonylag egzakt módon lehetséges. A 4. táblázat olyan dallamokat sorol fel, amelyeknek az esztergomi, illetve a periférikus forrásokban eltérő tónusba sorolható, illetve dallamilag határozottan elkülöníthető változatait találjuk (a táblázat felépítése a 2. táblázat elrendezését követi).

A tonális variánsok egyik típusa, amikor az adott dallamot a leíró különböző tónusban értelmezte és jegyezte le. A jelenség Európa-szerte gyakori volt, s annak moduszok szerinti rendszerezése óta végigkísérte a gregorián ének késő középkori történetét.³⁹ Az ilyen változatok nagyon sokfélék, s általában nehezen dönthető el, hogy milyen mértékben köszönhetők a dallamok különböző értelmezésének, s (különösen a korai időszakban) mennyiben függnék össze azzal a nehézséggel, amelyet az akusztikai és jellemzően orálisan hagyományozott jelenség írásos rögzítése támasztott. Ami a jelen vizsgálat szempontjából e transzpozíciókat – az okoktól függetlenül – fontossá teszi az az, hogy előfordulásuk az eddigiekhez hasonlóan állítja szembe az esztergomi, illetve a periférikus forrásokat.

Egyes esetekben az eltérő tónus radikálisan eltérő dallamváltozattal jár együtt. Ennek egy érdekes példája a Mária-ünnepekre asszignált *Virga Iesse* alleluia. Míg az esztergomi források a dallamot 6. tónusban értelmezik és *F* záróhanggal rögzítik, a periférikus kódexek egyöntetűen 8. tónusú alakját tartalmazzák. Bár az utóbbiak egymástól is eltérnek, amikor háromféle transzpozíciót használnak (GrKa és GrBr-I *G*-re, GrSzep és GrUl *C*-re, GrBr-II pedig *F*-re helyezi), az alapvető különbséget a kétféle tónusbesorolás és a dallam két, bizonyos pontokon határozottan és egységesen eltérő változata jelenti (2. kottapélda).

³⁹ Vö. Urbanus Bomm, *Der Wechsel der Modalitätsbestimmung in der Tradition der Messgesänge im IX. bis XIII. Jahrhundert und sein Einfluss auf die Tradition ihrer Melodien* (Einsiedeln: Benziger & co. a.-g., 1929); a magyarországi hagyománnyal összefüggésben: Gábor Kiss, „Tonal Variants in the Hungarian Antiphon Repertory”, in *Cantus Planus. Papers Read at the 7th Meeting Sopron, Hungary, 1995*, ed. László Dobszay (Budapest: Hungarian Academy of Sciences Institute for Musicology, 1998), 343–355; uő, „De tonorum cognitione – Tonális változatok a késő-középkori miserepertoárban”, *Magyar Zene* 47 (2009/1), 61–72.

Temporale	Funkció	Strigionium	GrFelv	GrKa	GrSzep	GrKol	GrBr ⁴⁰	GrUl
Intr. Deus in adiutorium meum	Qu/H2/f5	„A” változat	„B” változat	„B” változat	lacuna	„B” változat	„B” változat	„B” változat
Gr. Ad Dominum cum tribularet	Qu/H2/f6	„A” változat	„B” változat	„B” változat	Ø(csak szöveg)	„B” változat	„B” változat ⁴¹	„B” változat
Comm. Videns Dominus flentes	Qu/H4/f6	8. tónus	lacuna	1. tónus	1. tónus	1. tónus	1. tónus	1. tónus
Off. Custodi me	Qu/H6/f3	4. tónus	1. tónus	1. tónus	4. tónus	1. tónus	1. tónus*	1. tónus
Comm. Surrexit Dominus	Pasc/H1/f2	6. tónus (F)	6. tónus (C)	6. tónus (F)	6. tónus (F)	6. tónus (C)	6. tónus (C)*	6. tónus (C)
Comm. Tollite hostias	Ann/D18	6. tónus (C)	mode 4 (H)	4. modus	6. tónus (C)	4. modus (H)	4. modus (H)	4. modus (H)
Off. Domine Deus in simplicitate	Ded.Eccl.	1. tónus	6. tónus (C)	6. tónus	Lacuna	lacuna	6. tónus	6. tónus (C)
Gr. Benedictus es Domine	Trin	„A” változat	„B” változat	„B” változat	Lacuna	„B” változat	„B” változat	„B” változat

4. táblázat. A repertoár zenei különbségei – tonális eltérések, változatok

⁴⁰ A két brassói forrást együtt kezeljük, csillaggal jelöltük, ha a hivatkozott tétel valamelyikükben nem szerepel. Míg ez az ordinarium-tételek esetében GrBr-I-et jelenti (a forrás kyrialét nem tartalmaz), az összes többi esetben GrBr-II-re vonatkozik.

⁴¹ GrBr-II is ezt a változatot tartalmazza, ám szokatlan módon (vagy hibásan) *c*-re transzponálva.

	Funkció	Strigonium	GrFelv	GrKa	GrSzep	GrKol	GrBr	GrUI
Sanctorale								
All. Virga Jesse floruit	Comm.BMV	6. tónus	8. tónus	8. tónus	8. tónus (C)	–	8. tónus (F)	8. tónus (C)
Comm. Ego sum vitis vera	Marc.ev.	5. tónus	7. tónus	7. tónus	7. tónus	5. tónus (C)	7. tónus*	7. tónus
Intr. Dicit Dominus Petro	Vig.Petr. et Paul.	6. tónus	4. tónus	4. tónus	4. tónus	4. tónus	4. tónus*	4. tónus
Gr. Specie tua	Változó	„A” változat	„B” változat	„B” változat	„B” változat	lacuna	„B” változat	„B” változat
Gr. Anima nostra	Innoc.mm.	„A” változat	„B” változat	„B” változat	Ø (csak szöveg)	Ø (csak szöveg)	„B” változat	„B” változat
Kyriale								
K 132/137	Dominicale	K 137	K 132 (De BMV) ⁴²	K 132 (De BMV)	Ø	Ø	K 132 (De BMV)*	K 132 (De virg.)
S 150/150a	Solenne	S 150a	S 150a	S 150	Ø	Ø	S 150a*	S 150a
S 177/177a	változó	S 177	S 177a	S 177a	Ø	Ø	–	S 177a
S 185	Solenne	+	S 203	+	Ø	Ø	S 203*	+
A 249/249a	Solenne	A 249a	A 249	A 249	Ø	Ø	A 249*	A 249

4. táblázat (folytatás). A repertoár zenei különbségei – tonális eltérések, változatok

⁴² A funkciómegjelölés következtetés.

Külön csoportot képeznek azok a tonális variánsok, amelyek nem változatok a szó szoros értelmében, de nem is igazi transzpozíciók: esetükben a dallamok különböző feljegyzései lényegében azonosak, pusztán záróhangjuk tér el. Kivételes előfordulás esetén – különösen a késő középkorban – a notator tévedésére is gyanakodhatnánk, több forrás adatai azonban megerősítik egymást. A *Dicit Dominus Petro* introitus esetében például nemcsak több forrás egybehangzó záróhangja utal a kétféle tonális értelmezésre, hanem a hozzájuk tartozó zsolnárdifferencia is hitelesíti azt (3. kottapélda).⁴³ Hasonló esetet képvisel a *Custodi me Domine* offertórium, valamint a *Tollite hostias* communio is, s lényegében szintén nem érinti a dallam egészét a zárómozanat variabilitása a *Domine Deus in simplicitate* offertórium esetében sem. A különbség mindössze az, hogy itt nem egyszerűen a záróhang áthelyezéséről van szó, hanem a variábilis fordulat más-más pontjain történő megállásról.⁴⁴

A *Specie tua* graduale átmeneti esetet képvisel a tonális átértelmezések és a zenei variánsok között. A teljes dallam tónusa nem változik, s tulajdonképpen hangközrendje sem, eltekintve attól, hogy az esztergomi források a dallam első szakaszát 5 hanggal feljebb transzponálják; az „et pulchritudine” szakasztól a kétféle változat lényegében azonos (4. kottapélda). Elvileg nem zárható ki, hogy egy valamikori téves lejegyzés öröklődött tovább az esztergomi hagyományba tartozó forrásokban, ám ennek ellentmondani látszik, hogy az esztergomi dallam kezdetének más graduale tételekben is vannak párhuzamai (*Ad Dominum cum tribularer, Anima nostra*).⁴⁵ Sőt, ezeknek a tételeknek az esztergomi és regionális alakja között ugyanolyan viszony áll fenn, mint a *Specie tua* esetében,⁴⁶ s a periférikus források itt is egyöntetűen a regionális változatot részesítik előnyben.

A legkomplexebb és ezért kicsit részletesebb elemzésre tarthat számot a *Deus in adiutorium meum* introitus. Jóllehet a dallamot a források egységesen 7. tónusúként határozzák meg, értelmezése és ezzel együtt lejegyzése nehézségeket okozott, s különböző változatok létrejöttéhez vezetett (5. kottapélda). A dallam általánosan

⁴³ A példák egy része azt is jelzi, hogy az óvatosság mind a záróhang, mind a zsolnárdifferencia esetében indokolt. Az Ulászló Graduale notatora az *F* záróhanghoz 4. tónusú zsolnárdifferenciát illesztett. A Felvidéki Gradualeban a folió sérülése miatt a záróhang már nem látható, ám a megelőző hangcsoport egyértelműen *E* befejezésre utal. Ezt követően azonban 1. tónusú zsolnárdifferenciát látunk, a differencia helye pedig, amely a tévedést vagy a szándékot leleplezhetné, kitöltetlen maradt.

⁴⁴ A Felvidéki és az Ulászló Graduale feltehetően hiányos befejezése *C*-n zárul, e sajátos lejegyzési gyakorlat azonban megtalálható többek között cseh és lengyel forrásokban (például Pra-XIIA21, Pra-1714, Kr-45 stb.). Ugyanakkor az esztergomi gyakorlatra jellemző *D* zárásra is van példa (Wr-1194, Wr-7566). *NB.* mivel a tétel végéhez gyakorta kapcsolódik függelékként egy rövid, *F* körül mozgó alleluia-akklamáció, még az is felvethető, hogy a különböző lejegyzéseket a gyakorlatban azonos módon egészíthették ki.

⁴⁵ Tehát nem adott dallamok egyedi változatairól, hanem magának a típusnak, s így az abba tartozó dallamoknak egységesen kezelt alternatívájáról van szó. Vö. Szendrei, *Graduale Strigoniense*, 67.

⁴⁶ Míg az alaphangot, illetve a kvintet körüljáró dallamkezdetek zeneileg egyformán megállják a helyüket, az *Ad Dominum* esetében nyilvánvalóan hibás GrBr-II lejegyzése, amely az első szakaszt a terce transzponálja, ami a dallammenetben tritonusz hangközöket eredményez.

Stigonium (GrBa, f77)

Di - ct Do - mi - nus Pe - tro: cum es - ses ju - ni - or, cinge - bas te, et am - bu - la - bas, u - bi vo - le - bas

GrKa, f303

Di - ct Do - mi - nus Pe - tro: cum es - ses ju - ni - or, cinge - bas te, et am - bu - la - bas, u - bi vo - le - bas

GrUl, f222

Di - ct Do - mi - nus Pe - tro: cum es - ses ju - ni - or, cinge - bas te, et am - bu - la - bas, u - bi vo - le - bas

GrSzep, 196v; GrKoll, f214

Di - ct Do - mi - nus Pe - tro: cum es - ses ju - ni - or, cinge - bas te, et am - bu - la - bas, u - bi vo - le - bas

Prága (Pre-1714, f196v)

Di - ct Do - mi - nus Pe - tro: cum es - ses ju - ni - or, cinge - bas te, et am - bu - la - bas, u - bi vo - le - bas

De - um. E u o u a e

De - um. E u o u a e

De - um. E u o u a e

De - um. E u o u a e

De - um. E u o u a e

3. *kottapéllda*. Intr. Dicit Dominus Petro (Vig. Petr. et Paul. app.)

Stigonium (GrBa, II. f 15)

Spe - ci - e tu - a et pulchri - tu - di - ne tu - a...

Pentérikus források (GrFolv, f 98v)

Spe - ci - e tu - a et pulchri - tu - di - ne tu - a...

proce - de et re - gna

proce - de et re - gna

4. *kottapéllda*. Gr. Specie tua

Strigonium (GrBa, l. f 53)

Deus in adiutorium meum intende, Domine ad adiuuandum me festina, confundantur et reueantur inimici mei, qui querunt animam meam. Euouae

Periférikus források (GrKa, l. f 113; GrJ, f 66v; GrB-I, f 19v; GrFélv, f 17)

Deus in adiutorium meum intende, Domine ad adiuuandum me festina, confundantur et reueantur inimici mei, qui querunt animam meam.

GrB-II, f 48

Deus in adiutorium meum intende, Domine ad adiuuandum me festina, confundantur et reueantur inimici mei, qui querunt animam meam. Euouae

GrC-I, f 55

Deus in adiutorium meum intende, Domine ad adiuuandum me festina, confundantur et reueantur inimici mei, qui querunt animam meam. Euouae

MissNoZag, f 68v

Deus in adiutorium meum intende, Domine ad adiuuandum me festina, confundantur et reueantur inimici mei, qui querunt animam meam.

GrWt, f 56

Deus in adiutorium meum intende, Domine ad adiuuandum me festina, confundantur et reueantur inimici mei, qui querunt animam meam. Euouae

5. *kottapélda*. Inr. Deus in adiutorium meum (Qu/H2/f5)

elterjedt alakja nagy hangterjedelmű, s nagyobb része az ambitus felső tartományában mozog. Ezen belül *c*-ről induló első sora a legmagasabb. Esztergomban ezzel szemben olyan változat volt használatban, amelynek első sora kvarttal mélyebbre került, s inkább 8. tónusú emlékeket ébreszt, bár ez a dallam további menetét, s – a differencia alapján – tonális besorolását nem érintette. Ennek a változatnak is létezik külföldi mintája, s a magyar hagyományban már a 13. századi Árpád-kori missaléban (*MissNotZag*) megtalálható.⁴⁷ A magyarországi periférikus kódexek nyilvánvalóan az általános dallamalakot igyekeznek rögzíteni, még ha a lejegyzési nehézségek folytán itt-ott látszólag közel is kerülnek az esztergomi dallamalakhoz. A Kolozsvári *Graduale* notátora ugyancsak 8. tónusúként értelmezhetette a dallam kezdetét, mivel azonban az általános verziót ismerte, a folytatás a lejegyzésben szokatlan regiszterbe került, s kvinttel lejjebb, *C*-n zárul.⁴⁸ A hibás kulcsrakás a későbbi brassói *graduale* esetében sem fedti el, hogy nem az esztergomi változatot tartalmazza. Az értelmezési dilemmát már az 1300 körüli *Wislicai Graduale* (*GrWi*) is jelzi: a *G*-re transzponált dallam *D*-n zárul. Hogy nem minden alap nélkül beszéltünk 8. tónusú asszociációról, jól mutatja, hogy e *graduale* a 7. tónusú verzushoz 8. tónusú differenciát kapcsol.

A repertoár jellemző eltérései között már utaltunk az *ordinarium*-dallamok olyan változataira, amelyek a dallamok teljes arcukat érintik. Akadnak ugyanakkor olyanok is, amelyek a dallamok adott pontján jelentkeznek, mint változatok kisebb horderejűek, következetes előfordulásuk miatt mégis alkalmasak a források jellemzésére. A táblázat 150-es számú *sanctusa* általában egységesen hagyományozódott, második, *C*-re lehajló akklamációjának azonban az esztergomi forrásokban egy rövidített, s kvinttel feljebb záró változata honosodott meg (6. *kottapélda*). Bár az esztergomi és periférikus források tendenciaszerű eltérésének itt is van nyoma, a kép ezúttal a szokottnál is differenciáltabb. Hogy az apró különbségnek milyen jelentőséget tulajdonítottak, nemcsak az mutatja, hogy a 16. századi brassói forrásba is a rövidebb változat került be, hanem az is, hogy az Ulászló és a Felvidéki *Graduale* későbbi, feltehetőleg az esztergomi gyakorlat befolyása alatt álló használói szükségesnek látták az általános variáns fölöslegesnek ítélt hangjait utólag kiretusálni.

Talán még kisebb a jellemző különbség a következő *sanctus*-dallam két alakja között (S 177, 7. *kottapélda*). Mint a példán látható, apróbb, egy-egy hangra szorító eltérések a dallamváltozatok több pontján is jelentkeznek. Hasonlók a szélesebb körű összehasonlító anyagban is lépten-nyomon felbukkannak, ám előfordulásuk véletlenszerű. Ugyanakkor van egy olyan pontja a dallamnak, amely mentén a források világos megoszlást mutatnak. Míg a harmadik *sanctus*-akklamációban a regionális és a periférikus források kivétel nélkül a plagális *A*-ra hajlanak alá, az esztergomi források ezt a gesztust következetesen elhagyják.

⁴⁷ Vö. Szendrei, *Graduale Strigoniense*, 50.

⁴⁸ A bizonytalanságot jelzi, hogy a transzpozíció sem következetes, s egy ponttól kezdve a dallam szekundál lejjebb értelmeződik; ez vezet a *C* záróhanghoz.

Kr-45, f. 145v; GrPal, f. 186; GrKa, f. 22 etc.

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

Stingonium (GrBa, f. 144v); GrB-nl, f. 6v; GrFev, f. 131f; GrU, f. 285r

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

6. *kottapéllda.* Sanctus 150–150a

Stingonium (GrFu, f. 215)

San - ctus, San - ctus, San - ctus Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth; Ple - ni sunt cae - li et ter - ra glo - ri - a lu - a.

Wt-7666, f. 12v

San - ctus, San - ctus, San - ctus Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth; Ple - ni sunt cae - li et ter - ra glo - ri - a lu - a.

Periférikus források (GrKa, I, f. 39v)

San - ctus, San - ctus, San - ctus Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth; Ple - ni sunt cae - li et ter - ra glo - ri - a lu - a.

7. *kottapéllda.* Sanctus 177–177a

A táblázat utolsó sanctusa és agnusa ismét teljes dallamokat érintő, jól elkülönülő változatokat képvisel, amelyek esetében egyúttal a dallamok ünnepi besorolása és párosítása is jellemző a különböző forráscsoportokra. Jellemzően nagyobb ünnepekre írják elő a források azt a sanctus-dallamot, amelynek két határozottan elütő alakja rögzült, az egyik használata általános volt Európában, a másik szinte kizárólagosan a közép-európai térséghez kötődik. Hogy markánsan elütő incipitjük ellenére ugyanarról a dallamról van szó, nemcsak további szakaszok összehasonlítása támasztja alá (S 203 – S 185, 8. *kottapélda*), hanem azonos funkciójuk (*In festis totum duplex, Solemne maius* stb.), alternatív alkalmazásuk, s az a tény, hogy Európa-szerte ugyanaz az agnus dei csatlakozik hozzájuk. Ezt az agnust azonban néhány dél-német forrás és a magyar források a sanctus adaptációjával váltják föl, függetlenül attól, hogy annak melyik alakját tartalmazzák. A regionális forrásaink ambivalens volta ezúttal többszörösen is tetten érhető: egyrészt mindegyikük alkalmazza az adaptáció magyar forrásokra jellemző gyakorlatát, ám azokkal ellentétben ehhez a sanctus általánosan elterjedt alakját használja (S 203). Ugyanakkor – ezt táblázatunk nem tünteti föl – az Ulászló és a Kassai Graduale a magyar forrásokra is jellemző regionális dallamalakot is tartalmazza, ahhoz viszont az általános agnust kapcsolja, amelynek a magyar hagyományban egyáltalán nincs nyoma.

Bár a jól megragadható tonális eltérések, eltérő transzpozíciók és a határozottan elkülöníthető dallamváltozatok összhangot mutatnak a liturgikus repertoár korábban bemutatott eseteivel, a periférikus források csoportja ezúttal sem maradéktalanul egységes. Itt is színezik a képet olyan esetek, amikor egyik-másik kódex részben vagy egyértelműen az esztergomi forrásokkal egyezik. Így figyelemre méltó a *Custodi me* offertórium és a *Tollite hostias* communio, amelyek esztergomi zárása a Szepesi Gradualeban is visszaköszön. A *Surrexit Dominus* communio magyarországi forrásokra jellemző transzpozícióját a Kassai és Szepesi Graduale is átvette, s az *Ego sum vitis vera* communio 5 tónusú esztergomi alakja – igaz, eltérő transzpozícióban – a Kolozsvári Gradualeban is megjelenik. Ugyanakkor feltűnő, hogy a határozottan elkülönülő („A”-val, illetve „B”-vel jelölt) változatok körében nincs ilyen „átjátszás” a különböző gyakorlatok között: ezeken a pontokon valamennyi periférikus forrás az „idegen” változatot rögzíti. Még inkább ez az általános benyomás alakul ki, ha a dallamok apróbb, kevésbé látványos eltéréseit, apró tonális különbségeit, pentatonizáló vagy diatonizáló fordulatait s azok arányát, melizmahasználatát stb. vesszük szemügyre. Úgy látszik, míg a liturgikus repertoár összetételét, egy-egy dallam kihagyását vagy átvételét illetően szerepet kaphattak egyedi, olykor akár egymással ellentétes irányú döntések is, a zenei gyakorlattal és zenei ízléssel összefüggésben álló dallamhasználat jellemzői sokkal egységesebben nyilvánulnak meg s hatják át a teljes repertoárt. Ennek ellenére az elemzések azt is jelzik, hogy a vizsgált források e tekintetben sem egységesek, s ahogyan a repertoár összetételében, úgy ezen a területen is felfedezhetők különböző (délnémet, cseh–morva, lengyel) orientáció nyomai. Annak a kérdésnek a megválaszolása, hogy melyik kódexben milyen hatások érvényesülnek, hogy milyen külföldi minták állnak

Graduale Vaticanum (*In festis solemnibus*), S 203–A.226

San - ctus, San - ctus, San - ctus, San - ctus, San - ctus
 Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth, Ple - ni sunt cae - li et
 ter - ra glo - ri - a tu - a.
 Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth, Ple - ni sunt cae - li et
 ter - ra glo - ri - a tu - a.
 Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth, Ple - ni sunt cae - li et
 ter - ra glo - ri - a tu - a.
 Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth, Ple - ni sunt cae - li et
 ter - ra glo - ri - a tu - a.
 Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth, Ple - ni sunt cae - li et
 ter - ra glo - ri - a tu - a.

Wt-7566, f 8v (*In summis festivitatibus*), S 185–A.226

GzBa, f 146, S 185–A.249a

GzFelv, f 130v (*Totum duplex*), S 203–A.249

GzUI, f 280v, S 185–A.226

8. kottapélda. Sanctus 203–185; Agnus 226–249a

mögöttük, illetve milyen kulturális kapcsolatok határozták meg végső arculatukat, további széleskörű és aprólékos forrásösszehasonlító elemzéseket igényel. Jóllehet az esztergomi tradíciótól való tendenciózus eltérésük e forrásokat virtuális csoportként tünteti föl, különböző környezetben és eltérő hatások alatt létrejött egyedi kódexekről van szó. Éppen ezért a fenti általánosabb jellegű áttekintés tapasztalataiból kiindulva a jövőben az egyes források keletkezéstörténetének és repertoárjának önálló elemzésére van szükség.⁴⁹

A források jegyzéke

GrFev	Felvidéki Graduale, XIV, Alba Iulia, Biblioteca Batthyaneum, R. I. 96.
GrBr-I	Brassói Graduale I, XIV/in, Braşov, Archiv Bisericii Negri, Mss. I. F. 67.
GrSzep	Szepesi Graduale, 1426, Knížnica Spišskej kapituly, No. 1.
GrKa	Kassai Graduale I–II, XVI/in, Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Clmae 172a-b.
GrBr-II	Brassói Graduale II, XVI/in, Sibiu, Muzeul National Brukenthal, Ms. 759.
GrKol	Kolozsvári Graduale, XVI/in, Alba Iulia, Batthyaneum, Mss. I. 1.
GrUl	Ulászló Graduale, XVI/in, Esztergom, Főszékesegyházi Könyvtár, Mss. I. 3.
MissKa I	Kassai Missale, XV, Alba Iulia, Batthyaneum, Mss. II. 134.
MissKa II	Kassai? Missale, XIV, Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Clmae 395.
MissKa III	Kassai Missale, XV, Alba Iulia, Batthyaneum, Ms. I. 23.
MissNotStr	Esztergomi Missale Notatum, ante 1341, Bratislava, Archív mesta, EL 18.
MissNotZag	Zágrábi Missale Notatum, XIII/in, Güssing, Franziskanerbibliothek, 1/43.
Pra-XIIA21	Graduale ex Šárka, XV, Praha, Universitní knihovna, XII A 21.
Pra-1714	Graduale Pragense, XV, Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, B 1714.
GrPat	Graduale Pataviense, Wien, 1511. Faksimile kiadása: <i>Graduale Pataviense (Wien 1511)</i> , hrsg. Christian Väterlein (Kassel, etc.: Bärenreiter, 1982).
Wr-7566	Graduale ex Wrocław, 1416, Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, Ms. 7566.
Wr-1194	Graduale ex Wrocław, 1429, Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, Ms. M 1194.
GrTra	Erdélyi Graduale, 1534, Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Fol. Lat. 3815.
GrFu	Futaki Graduale, 1463, Istanbul, Topkapı Sarayı, 2429.
GrBa	Bakócz Graduale I–II, c. 1500, Esztergom, Főszékesegyházi Könyvtár, Mss. I.1, 1b.
GrWi	Graduale ex Wislica, c. 1300, Kielce, Biblioteka Seminarium Duchownego, s. n.
Kr-45	Graduale Cracoviense, saec. XV, Kraków, Biblioteka Kapitulna, Ms. 45.
GrBam	Graduale Bambergense, XI, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. SN 1845, f 42.

⁴⁹ A tanulmány az OTKA támogatásával készült.

GÁBOR KISS

Peripheral Mass sources from late medieval Hungary
and their relationship to the Strigonian tradition

The late medieval Hungarian chant tradition was fairly uniform in its structure and melody repertory. The sources tightly-connected to the ecclesiastical center Esztergom retain consistently the features which make the Strigonian use different from those of other regions. A speciality of the Hungarian ecclesiastical history is, however, that there were (mainly peripheral) localities and areas which – for different historical and cultural reasons – became more and more independent though they didn't lose their connection to the mainstream of the tradition. Consequently the sources of these places sometimes have a dual character, and combine characteristics of the home practice with those of other neighboring regions. The present paper will give an insight of this phenomenon by giving an outline of the complete source situations and by listing and analyzing a series of examples where the mentioned dichotomy can be plausibly demonstrated.

A Veszprémi pontifikále templomszentelési ordója

I. A pontifikále

A Veszprémi pontifikále (a továbbiakban VP) egyike a liturgiai és zenei szempontból legkülönlegesebb középkori forrásainknak. Ahhoz, hogy megérthessük sajátos vonásait, át kell tekintenünk röviden, amit a könyvműfajról, illetve magáról a forrásról közölnek a korábbi kutatások.

A pontifikále, azaz – kissé egyszerűsítve – püspöki szertartáskönyv önálló műfajként a IX–X. század környékén jelent meg. Ekkor már fontos előzményekre tekinthetett vissza, ezt követően pedig hosszú utat járt be a bizonyos tekintetben végpontot jelentő Tridenti Zsinatig, illetve az 1595-ben kiadott *Pontificale Romanum*.¹ A fejlődés állomásai közül meg kell említenünk a 950–51-ben Mainzban összeállított gyűjteményt, amely később a német–római pontifikále elnevezést kapta,² valamint az érett középkor liturgikáját összegző tekintélyes teológus és jogtudós, Durandus által szerkesztett változatot, amely a XIII. század végén készült, és rövid időn belül Európa-szerte elterjedt.³

Tartalmi szempontból a középkori pontifikálék három rétegét különíthetjük el. Az elsőbe tartoznak az egyházi évbe illeszkedő, ünnepnapokhoz kötődő szertartások, mint például a vezeklők elbocsátása hamvazószerdán vagy a krizmaszentelés nagycsütörtökön. A második réteg az ünnepektől független ordókat foglalja magába, mint a templomszentelés vagy a koronázás. Külön fejezetben, sőt időnként külön kötetben szerepelnek a püspöki áldások, amelyeknek gyűjteményét benedikcionálénak nevezzük.

A középkori zenével foglalkozó kutatások elsősorban a mise és a zsolozsma anyagára korlátozódnak, az egyéb szertartások énekeivel kevésbé foglalkoznak. Ez

¹ *Pontificale Romanum Clementis VIII. Pont. Max. iussu restitutum atque editum* (Roma: Apud Iacobum Lunam, impensis Leonardi Parasoli et sociorum, 1595); Sodi, Manlio – Triacca, Achille Maria (edd.), *Pontificale Romanum. Editio princeps (1595–1596)* (Città del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 1997).

² Újkori kiadása: Cyrille Vogel – Reinhard Elze, *Le pontifical romano-germanique du dixième siècle I–III* (Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 1963, 1972).

³ Kiadása: Michel Andrieu, *Le Pontifical Romain au moyen-âge III. Le pontifical de Guillaume Durand* (Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 1940).

érthető, hiszen a középkorból fennmaradt kottás források nagy része a mise vagy a zsolozsma énekeit tartalmazza. Ráadásul a pontifikálék zenei tételei nagyrészt nem is az adott szertartás kizárólagos anyagába tartoznak, hanem máshonnan, leggyakrabban a zsolozsmából származnak.

A püspöki szertartáskönyvek ordóiban ritkán találunk énekes tételeket, a templomszentelés leírásaiban azonban igen sokat. Így a pontifikálék zenei anyagát gyakorlatilag leszűkíthetjük a dedikáció énekeire. A szakirodalom sokáig nemigen foglalkozott ezzel a repertoárral, a frissebb munkák közül említhetjük Thomas Davies Kozachek 1995-ben megjelent doktori disszertációját,⁴ valamint James Borders kutatásait, amelyek a Michel Andrieu által összegyűjtött és – kotta nélkül – kiadott római pontifikálék antifónáira irányulnak.⁵

A középkori Magyarországról kevés liturgikus könyv maradt fenn, ezek közül összesen ötöt tartanak számon püspöki szertartások forrásaként (nem foglalkozunk a zágrábi püspökség számára összeállított könyvekkel, amelyek kivétel nélkül a Durandus-pontifikále példányai). Az Esztergomi benedikcionále⁶ a XI. századból való. Jelentőségét emeli, hogy ez a legkorábbi hangjelzett forrásunk, számos tétel incipitjét megadja vonal nélküli neumákkal. Szintén Zágrábban őrzik az úgynevezett „Hartvik-agendát”,⁷ amely alig későbbi az előbbinél. E két XI. századi forrásunk a korai pontifikále típust képviseli: tulajdonképpen véletlenszerűen összeállított ordógyűjtemények, amelyek liturgikus rendjéhez egyelőre nem sikerült külföldi párhuzamot találni.

A XV. század végéről származik a magyar kódexfestészet egyik kiemelkedő alkotása, a miniatúrákkal teli Filipecz-pontifikále.⁸ Tartalmában nem találunk magyar jellegzetességeket, a kézirat a Durandus-féle szerkönyv egyik példánya, akárcsak az ifjabb Vitéz János veszprémi püspök pontifikáléja, amelyet ma a Vatikán könyvtárban őriznek.⁹ Mindkettőnél korábról, a XIV. századból származik a jelen tanulmány tárgyát képező VP.

II. Kutatási előzmények

Korábbi kutatók részletesen bemutatták a forrás kodikológiai tulajdonságait, ezek az adatok azonban a jelen gondolatmenet szempontjából nem jelentősek, részletezésüktől ezért most eltekintek. Az eddigi kutatási eredmények közül fontos kiemel-

⁴ Thomas Davies Kozachek, *The repertory of chant for dedicating churches in the Middle Ages: music, liturgy and ritual*. PhD dissertation (Cambridge, MA: Harvard University, 1995).

⁵ Például James Borders, „A (Brief) Introduction to Post-Tridentine Pontifical Chants”, in *Cantus Planus Study Group of the International Musicological Society*. Papers read at the 16th meeting, Vienna, Austria, 2011, ed. Robert Klugseder et al. (Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2012), 58–65.

⁶ Zagreb, Metropolitanska Knjižnica/Bibl. Univ, MR 89.

⁷ Zagreb, Metropolitanska Knjižnica/Bibl. Univ, MR 165.

⁸ Esztergom, Főszékesegyházi Könyvtár, Mss. 26.

⁹ Róma (Città del Vaticano), Biblioteca Apostolica Vaticana Ottob., Lat. 501.

ni Radó Polikárp megállapítását, mely szerint a kódex nem követi a Durandus-féle pontifikále liturgikus rendjét.¹⁰ Szigeti Kilián bizonyította a forrás veszprémi eredetét, Bartoniek Emma pedig, aki főként a benne található írástípusokkal foglalkozott, a XV. századi Esztergomban való használatát valószínűsítette.¹¹ Végül Fraknói Vilmos elsősorban a könyv saját sorsát igyekezett felgöngyöltetni.¹²

A kódexszel mint zenetörténeti forrással elsőként Szendrei Janka foglalkozott.¹³ A kottaképek alapján négy különböző kézírást különített el. Megállapította továbbá, hogy a 133. fóliótól kezdődő, utólag a kézírathoz kötött íven más rendszerű hangjelzés, mégpedig külföldről átvett úgynevezett kvadrát notáció szerepel. A főírás kottaképének van néhány figyelemre méltó sajátossága, így az aránylag kis kottafejek vékony ligatúrákkal való összekapcsolása és a szóhatárokat jelző tagoló vonalak használata (*1. fakszimile*). Ez a két vonás nem jellemző a magyar notációra, inkább észak-italiai írásokban jelentkezik, ám ott is csak a XIII. században. Ezáltal a kottakép nagyban eltér a többi korabeli hazai zenei emléktől. A XII. századot követően Magyarországon egyszerűsödött a kottairás, a kódex főrésze azonban – a korból fennmaradt többi forrással ellentétben – a változás előtti stílust használja. Ha figyelembe vesszük a kézirat liturgikus rendjének régiességét is, arra a következtetésre jutunk, hogy a VP retrospektív forrás, amely saját koránál régebbi jellegzetességeket mutat.

III. Liturgiai vizsgálat

A szertartások közül elsőként a koronázási ordót vettük szemügyre, amely teljes egészében megegyezik a német–római pontifikále megfelelő szakaszával. Bár ez a leírás a koronázási szertartás legkorábbi fennmaradt hazai forrása, nem biztos, hogy valóban használták is. Ebben a részben ugyanis szinte egyáltalán nem találunk széljegyzeteket vagy utólagos javításokat. Könnyen lehet, hogy a szkriptor, más fejezetekkel együtt egyszerűen átmásolta az ordót egy másik kódexből. A benedikcionále párhuzamát egy igen korai forrásban, a VIII. századi Sacramentarium Gregorianumban találjuk meg, a zsinattartás ordója pedig nagyon közel áll a XII. századi római pontifikále megfelelő szakaszához. Világosan látszik tehát, hogy kódexünk sem a korabeli gyakorlatban már általánosan használt Durandus-féle pontifikále liturgikus rendjéhez, sem más fontos előzményhez

¹⁰ Radó Polikárp O.S.B., *Index codicum manu scriptorum liturgicorum regni Hungariae* (Budapest: Országos Széchényi Könyvtár, 1941), no. 76.

¹¹ Bartoniek Emma, „Az Országos Széchényi Könyvtár 317. sz. középkori kódexéről”, *Magyar Könyvszemle* 47 (1923), 200–204.

¹² Fraknói Vilmos, „Két magyarországi pontificale a XIV. századból”, *Magyar Könyvszemle* 4 (1879), 83–88.

¹³ Szendrei Janka, „A Veszprémi Pontificale mint zenetörténeti forrás”, in *Tudomány és művészet Veszprémben a 13–15. században*, szerk. V. Fodor Zsuzsa (Veszprém: Veszprém Város Önkormányzata, 1997), 29–41.

lx.

60

post hec de ferat mēsu
 7 epē turificet altare ī
 modum crucis. et inci-
 piat antiphonam quā
 scola psequatur:

Ungatur dñe. *oro ma*
 sic incensū ī respectu tuo. *scē*
 incipiat alia aut. quā
 clerus psequatur:

Ascendit fūm̄ aromatū ī cōl
 respectu dñm̄. ac via:
 post hec de oleo sanctifi-
 cato ad calcum nos fa-
 ciat epē crucē ī medio
 altaris hoc est lapidis

sup̄ positi 7 p̄ quatuor
 angulos altaris siue
 lapidis. 7 ungat ip̄m̄ la-
 pidem d̄ oleo sanctificato 7
 p̄ unā quinq; crucē siue
 unctiōnē. dicat:

Consecrē et sanctifica
 re digneris domine
 lapidem istum p̄ istam *scām unctiōnē et*
 b̄ndictionē nr̄am. p̄ x̄ d̄.
Et diaconus. **A**mnē ep̄
 uero. **P**ax tecū. **D**iacon̄
 aut. **E**t cū sp̄u tuo. **I**nter-
 im tū capellam cāntēt

Ereit iacob lapidem ī
 titulum fundēs oleū desup̄. *exorae*
Quam dilecta tabna-
 cula tua domine uir-
 tutū: cōcupiscat 7 desiat

nem igazodik teljesen. Elképzelhető, hogy régiesnek tűnő vonásai valójában tudatos, egyéni szerkesztés eredményeként alakultak ki. Az egyes ordók eredete külön vizsgálatot igényel.

Különböző források templomszentelési ordóit összehasonlítva hamar kiderül, hogy már szerkezeti szinten is igen nagy eltérések vannak köztük: mind a tételek száma, mind sorrendje, mind műfaja különböző lehet. Ehhez az összehasonlításához mintegy negyven VIII–XV. századi, Európa különböző területeiről származó forrást dolgoztunk föl. Az ordók tételeinek incipitjeit táblázatokba foglaltuk, s a források oszlopait egymás mellé rendeztük. Az első lépés a cselekmény legfontosabb mozzanatainak meghatározása és elkülönítése volt. Nagy vonalakban a következő szakaszokat találjuk meg minden forrásban:

1. A templom háromszoros körüljárása, bekopogás, párbeszéd a diakónussal
2. Belépés a templomba, a görög és latin ábécé fölírása a padlóra szórt hamuba
3. az úgynevezett Gergely-víz készítése (szenteltvíz, amelybe szentelt só, hamu és bor van keverve)
4. Az oltár, a falak és a padló megszentelése a Gergely-vízzel
5. Az oltár és a falak megszentelése krizmával
6. Az ereklyék behozatala és beépítése az oltárba

Ez az összeállítás az egyes ordókban számos kisebb egységgel egészülhet ki. A szakaszok sorrendje is változó, még az is előfordul, hogy egy szakasz a másik közepébe ékelődik. A tágabb szerkezetük alapján elkülönített forráscsoportokat földrajzi eredetük szerint soroltuk a két fő típust képviselő „keleti” és a „nyugati” csoportba. A „nyugati” típuson belül a legkorábbi forrásokon kívül két alcsoport született: a „francia” és a „normann”. A „keleti” csoport is két kisebb ágra szakadt, az egyik a német–római pontifikáléhoz közeli forrásokat (a továbbiakban: PRG-típus), a másik pedig a későbbi római pontifikálékat és azok rokonait tartalmazza (a továbbiakban: PR-típus).

A VP mindenképpen a „keleti”, azon belül pedig a PR-típusba tartozik, utóbbi csoportnak azonban a perifériáján helyezkedik el, s bizonyos pontokon inkább a PRG-típushoz áll közel. Legközelebbi rokonai egy XI. századi katalán és egy XII. századi francia (sens-i) ordó.

a) a tételek elrendezése

A templomszentelés anyagának legjellegzetesebb rétegét azok a tételek és mozzanatok alkotják, amelyeknél a szöveg szorosan kapcsolódik a cselekményhez: az elhangzó szöveg legtöbbször kommentálja, leírja, vagy bibliai kontextusba helyezi az adott mozzanatot. Lássunk erre néhány példát!

Az oltárszentelés egyik legősibb része a vértanúereklyék beépítése az oltárba. A szertartás megfelelő pontján ünnepélyes processzió keretében hozzák be az ereklyé-

ket a templomba. Eközben éneklük az *Ingedimini* antifónát, amely szövegével jól illeszkedik az eseményekhez:

*Lépjétek be, áldottai az Úrnak, mert elkészítette az Úr a ti lakóhelyeteket, és a hívő nép örömmel követi a ti utatokat, hogy kérleljétek értünk az Úr fölségét, alleluja.*¹⁴

Az oltárszentelés utolsó mozzanata, amely egyben az alapréteg utolsó tagja is, az oltár leterítése. Eközben a *Circumdate Sion* antifónát éneklük a *Benedictus Dominus* kantikummal. Az antifóna pontosan „előírja” az elvégzendő mozzanatokot:

*Vegyétek körül, Sion levitái, az Úr oltárát, öltöztessétek fehér ruhákba, és énekeljétek új éneket, mondván: Aldott az Úr.*¹⁵

Az egyes ordók alapján egy tágabb tételkészlet is rekonstruálható, amely a dedikációhoz kapcsolódó, de nem konkrét mozzanathoz kötődő szövegeket tartalmaz. A szertartás bizonyos eseményeihez a készletnek mindig ugyanaz a darabja társul, másokhoz viszont az egyes források, forrás csoportok szabadabban válogatnak.

Nem tartoznak az alaprétegbe azok a tételek sem, amelyek a szertartás máshonnan kölcsönzött elemei, s amelyek ugyan szorosán kötődhetnek valamely cselekményes mozzanathoz, mégsem kizárólag a templomszentelés részei. A *Veni creator* himnusz például a pünkösdi zsoltosma jellegzetes tétele, de a Szentlelket segítségül hívó készületi imádságként más alkalmakkor, más püspöki ordókban is előfordul (papszentelés, zsinattartás). A templomszentelési ordóban a szertartás elején, a templomba való belépés után hangzik el, amikor a püspök megáll a hajó közepén.

A tételválogatás és az elrendezés vizsgálatakor fontos, hogy ne szorítkozzunk csupán az énekes tételek vizsgálatára, mert világosan látszik, hogy például egy antifóna egy adott ponton lehet éppolyan meghatározó eleme a cselekménynek, mint egy könyörgés, de mindkét műfaj betölthet időkitöltő szerepet is, tehát egy forrás ordóját tekintve nem különbözik az énektételek szerepe a szövegesekétől. Egyszerűbben fogalmazva: a középkori liturgia – ha úgy tetszik – olyan „összművészeti alkotás”, amelyben a cselekmény-mozzanatok, a szövegek és a zene nem választhatók el egymástól. Azt se felejtjük el, hogy mindennek, ami hangosan szólal meg, dallama van, legföljebb nem melodikus, hanem recitatív. A szűkebb értelemben vett zenei tételek elemzéskor ezzel szemben nyilvánvalóan csak a kottázott anyaghoz nyúlhatunk.¹⁶

¹⁴ *Ingedimini, benedicti Domini, praeparata est enim a Domino habitatio sedis vestrae, sed et populus fidelis cum gaudio et sequitur iter vestrum, ut oretis pro nobis maiestatem Domini, alleluia.*

¹⁵ *Circumdate, Sion levitae, altare Domino, et vestite illud vestimentis albis, et estote et vos canentes hymnum novum, dicentes: benedictus Dominus.*

¹⁶ Nem tartom szerencsésnek tehát a bevezetőben említett amerikai disszertáció szerzőjének módszerét, aki a templomszentelés liturgikus rendjére vonatkozó fejezetében is kizárólag a dallamos tételekkel foglalkozik.



1. kottapélda

IV. Zenei jellegzetességek – a VP 4. tónusú antifónái

A VP templomszentelési ordójában 49 kottázott tétel található. Legnagyobb részük a zsolozsmából kölcsönzött anyag, de van közöttük néhány saját, kizárólag ebben a szertartásban használatos ének is, illetve más ünnepek rítusaiban is előforduló antifóna és rezponzorium. Az általánosan elterjedt templomszentelési énekek mellett a tételek egy része más pontifikálékban nem fordul elő, más részük pedig egy meghatározott forráscsoportra jellemző. A VP sokszor sajátos zenei variánsokat közöl mind a hazai zsolozsmahagyományhoz, mind más, külföldi pontifikálékhoz képest. Ezek közül az alábbiakban a 4. tónusú antifónák egy csoportját vesszük szemügyre.

A 4. tónusú antifónák egy kötött szerkezetű, négysoros dallamtípusát már a középkori teoretikusok is megkülönböztetett figyelemmel tárgyalták.¹⁷ A dallam váza az 1. kottapéldán látható.

Problematikáját az adja, hogy az alaphang fölött egyes esetekben kis-, míg máskor nagy szekund szerepel. Az *E*-záróhangos lejegyzéseket, vagyis a kisszekundos változatokat egyértelműen a 4. tónusba sorolhatjuk, az *A*-ra transzponált, olykor *b* alterációt használó példák azonban megnehezítik a besorolást, hiszen az *A* a 2. tónus konfinálisa. A motívumok távol állnak a 2. tónustól, sokkal inkább a 7. tónussal vannak közeli rokonságban, amelyhez képest viszont a finális egy hanggal magasabban van. Ugyanakkor a dallam motívumai a 4. tónushoz sem kapcsolódnak igazán, egyedül az első és második sor kadenciájaként megjelenő domináns kvart (az *E* transzpozíció szerinti *A*) emlékeztethet a 4. tónus túbahangjára. A hangnemi besorolás problémája szemléletesen megmutatkozik a VP megoldásaiban is.¹⁸

Ant. *Dirigatur Domine*

A *Dirigatur* antifóna az oltár megtömjenezését kíséri az olajjal való megkenés előtt (lásd az 1. faksimilét). A PR-típus nagy részében megtaláljuk, más típusokra azonban nem jellemző. Szövege a mise felajánlási imájának része (a tömjénezés alatt mondja el a pap), a dedikáció szertartásában kiemelten ünnepélyessé teszi a dalla-

¹⁷ Jó összefoglalás e dallamcsoportról: David Hiley, *Western Plainchant. A Handbook* (Oxford: Clarendon Press, 1993¹. 1997⁴), 92–93.

¹⁸ Vö. Dobszay László – Szendrei Janka, *Antiphonen*. Monumenta Monodica Medii Ævi V. 1–3 (Kassel, Basel, etc.: Bärenreiter, 1999). 71–72.

o - ra - ti - o me - a

2. kottapélda

mos változat,¹⁹ amely kizárólag templomszenteléskor hangzik el, a zsolozsmában nem szerepel. A vizsgált kottás pontifikálék közül hatban szerepel, a VP-n kívül egy lengyel, egy francia és három itáliai forrásban. A VP függelékében is megtalálható a kvadrát hangjegyekkel lejegyzett oltárszentelési tételek között, egy apró változtatással a főrészen közölt variánshoz képest: a *Dirigatur Domine* rész után beékelődik egy rövid tag *ad te* szöveggel. Ez a kiegészítés megtalálható a Messina XIII-ban és az Itália XIII-ban is,²⁰ az előbbiben két *D* punctummal, az utóbbiban pedig, mint a VP függelékében, *D* és *C* hangokkal. Az ezután következő *oratio mea* sorban több apró eltérést figyelhetünk meg: a *ra* szótag a VP és az Itália XIII szerint egy *E* punctumra esik, a többi forrásban azonban egy *C-D* pesre. A *tio* tag a hat forrásban ötféleképpen jelenik meg, a *mea* első szótagjára a Sens XII és az Itália XIII *C-D* pest ad, míg a többi kódex *D* punctumot (2. kottapélda).

A VP jellegzetességei inkább a második részben figyelhetők meg: a középzárlat után, a *sic* szótagra a VP *D* punctumával ellentétben minden más forrásban pes szerepel, *A-D* vagy *H-D* hangokkal. Az *incensum* második és harmadik szótagja a VP-ben egy *A-G* clivis és egy *A* punctum, a többi kódexben pedig éppen fordítva: *A* punctum (vagy *liquescens*), majd *A-G* clivis. Valószínűleg ebből fakad a folytatás különbözősége is: a negyedik sor első két hangja (*in con*) a VP szerint *G* és *F*, míg a többi forrásban ezek is megcserélődnek.²¹ A VP legjelentősebb sajátossága szintén ennek a következménye lehet: a *G*-záróhang a tételt 7. tónusúvá teszi, amint erre az utána álló differencia is egyértelműen utal. Az antifóna összes többi pontifikálásban *A*-végződésű, 4. tónusú.

Ant. Ascendit fumus

A VP-ben a *Dirigatur* után közvetlenül egy újabb, ugyanebbe a típusba tartozó antifóna következik, a Szent Mihály-napi matutinumból kölcsönzött *Ascendit fumus*, amely azonban szabályos 4. tónusú, *A*-ra transzponálva (lásd az 1 faksimilét). Figyelemre méltó, hogy a két dallam csaknem azonos, eltérő finálisuknak köszönhetően

¹⁹ Azok a gesztusok, amelyek a templom rendes használatakor mindennaposak, most, az első alkalommal különleges hangsúlyt kapnak.

²⁰ A vizsgált hangjelzett források listáját lásd a függelékben.

²¹ Kivétel a Troia XIII, amelyben itt egy *G* punctumot egy *F-G* pes követ.

VP

Közép-Eu.

Ny-Eu.

qui lae - ti - fi - cat iu - ven - tu - tem me - am.

3. kottapélda

azonban eltérő moduszba kerültek. Ez és a számos hasonló péda mutatja, hogy a nyolc tónus rendszere, az octoechos későbbi fejlemény, mint a repertoár, amelynek osztályozására használni kívánták. Bár a szisztéma nagyban segítette az anyagban való tájékozódást, alkalmazása láthatóan nem minden esetben volt problémák nélküli. Ez az antifóna a pontifikálék közül csak a PR-típusban jelenik meg, oltártömjénezéskor, esetenként a *Dirigatur* alternatívájaként, illetve az oltáron zajló tömjénezés alatt.

Ant. *Introibo ad altare Dei*, Ps. *Iudica me*

A templomszentelés központi imádságának elhangzása után a püspök fölmege az oltárhoz, ekkor éneklék el az *Introibo* antifónát a *Iudica* zsoltárral. Dallammal a tétel csak a dedikációs zsolozsmában fordul elő, de ott is viszonylag ritkán, a magyarországi antifonálékban egyáltalán nem szerepel. A misében – a *Dirigatur* antifónához hasonlóan – prózában hangzik el, ennek, a lépcsőima jellegzetes szakaszának az ünnepélyes megfogalmazása az énekelt antifóna. A pontifikálékban azonban az alapvető réteget képviseli, kottázott forrásainkban is egy kivétellel (Sens XII) mindig megtaláljuk. Nem mutat nagy változatoságot; az egyetlen kódex, ahol komolyabb eltérés mutatkozik, a Lisieux XIII.

A VP változata, bár alapvetően megegyezik a többivel, végső zárlatával más tónusba helyezi a tételt: míg a többi 4. tónus szerint *E*-re vagy más transzpozícióban *A*-ra zár, a VP-ben a *G* záróhang által 7. tónusúvá válik, és ezt a kiírt zsolotár-differencia is alátámasztja. Még egy apró sajátosságot találunk a VP-ben: a *letificat* szó utolsó szótagján a többi forrás szerint egy *A-G* clivis található, amelyet a *iuventutem* első két szótagjára eső *F* és *G* punctum²² követ, a VP-ben azonban a clivis helyett egy *A* punctum szerepel, a *G* pedig átkerül a következő szótagra, az itt következő *F*-et is eggyel tovább csúsztatva, s kiszorítva a fölvezető sorból a *G*-t.

A *qui* szóra és az azt követő *la* szótagra eső hangok ugyanakkor két csoportra osztják a forrásokat: a négy közép-európai és a normann (szicíliai) kódexek szerint itt *H* és *C* szerepel, míg a többi (francia, spanyol és olasz) forrásban fordítva, *C-H* sorrendben következnek a hangok (3. kottapélda).

²² A *G* punctum helyén a Vitézj XV-ben egy *G-A*, a Troia XIV-ben pedig egy *F-G* pes áll.

VP

többi

- ge - bat... ti - tu - lum

4. kottapélda

A dallam közeli rokona a *Dirigatur* antifónának, a VP hangnemi egyedisége a kettőnél azonos módon mutatkozik meg, az említett funkcióbeli hasonlóságon kívül ez is összeköti a két tételt.

Ant. *Mane surgens Iacob*

Ez az antifóna az oltár másodszeri megkenésekor hangzik el, a legrégebbi forrásoktól eltekintve szinte minden pontifikáléban megtalálható. Eredetileg a dedikációs zsolozsmában kapott helyet. A kottás pontifikálék közül egyedül a Toledo XIII-ból hiányzik, illetve az Olesnicki XV-ben csak incipittel szerepel. Nagy vonalaiban a tétel igen egységes képet mutat a különféle forrásokban. A mégis megfigyelhető részlet-eltérések azonban olyannyira sokfélék, hogy nem érdemes őket hangonként vagy hangcsoportonként vizsgálnunk, itt megelégszünk a VP sajátosságainak áttekintésével. Feltűnő, hogy a VP igen közel áll a magyar zsolozsma-változathoz, valamint két közép-európai pontifikáléhoz, a Krakkó XV-höz és a Litomyšl XIV-hez is. Az első apró eltérést az *erigebat* szó utolsó két tagján láthatjuk: míg a többi forrásban *G* punctum, majd *G-A* pes áll, vagy ugyanez fordított sorrendben (Troia XIV és Itália XIII), a VP-ben egy *F* punctum és egy *F-G-A* scandicus követi egymást.²³ Ugyanennek a tagnak a zárata, a *titulum* még figyelemre méltóbb változatot hordoz: a többi forrás *E*-jével szemben ugyanis VP *F*-re lép vissza (4. kottapélda).

A következő említésre méltó hely a *vere* szó kezdete, amely a VP-ben egy föl-ugró *D-A* kvintre esik, míg a fent hozzá közel állóként megjelölt három változatban csak egy *A* punctum áll. A VP megoldása azonban mégsem egyedi: a távolabbi, itáliai, francia és spanyol kódexekben ugyancsak mindig megtaláljuk a fölhajló kvintet.²⁴

A legfontosabb eltérést az antifóna végső zárlatában találjuk: az utolsó hangokat a VP egyszerűen egy hanggal lejjebb írja a többi kódexhez képest, így a tétel 1. tónusba kerül 4. helyett. Első látásra ez másolási hibának tűnhet, de a kiírt differencia és az említett belső zárlat módosulása alátámasztja az 1. tónus tudatos választását (5. kottapélda).

²³ A VP változathoz legközelebb álló Krakkó XV-ben pedig *F* punctum és *G-A* pes szerepel.

²⁴ Az Itália XIII-ban kvint helyett *E-A* kvart áll. Ebben a változatban meglehetősen sok sajátos fordulat szerepel, ezekkel nem foglalkozom a továbbiakban.

VP

Közép-Eu.

Nyugat-Eu.²⁵

e - go ne - sci - e - bam

5. kottapélda

Sajátos változatot képvisel a VitézJ XV is, amelyben két kisebb *E* zárlat is található (az egyik a többi 4. tónusú variánsban is szereplő *titulum*, a másik a *desuper* középzárлата), viszont ugyancsak kétszer megtalálható benne az 1. tónusra jellemző fölugró *D-A-C* scandicus. A darab végül valóban 1. tónusban végződik, melyet a hozzá tartozó differencia is megerősít.

Érdekes, hogy a tétel a VP függelékében is megtalálható (136^f), a főrész változattól eltérően és a többi forrással összhangban *E* finálissal. A legmeglepőbb azonban, hogy a kiírt differencia viszont 1. tónusú, amely semmiképpen sem illik ehhez a dallamváltozathoz.

Ant. *Ecce odor*

Az *Ecce odor* antifóna az egyes típusokban különböző liturgikus funkciókban szerepel. A PR-típusban, köztük a VP-ben is az oltár krizmával való megkenésekor, a PRG-típusban a falak megkenése utáni oltártömjénezéskor, a „normann” típusú forrásoknál pedig az oltáron való tömjénezéskor hangzik el. A zsolozsmában csak ritkán fordul elő, a Cantus adatbázis²⁶ forrásai közül – dedikáció ünnepén – mindössze két francia antifonáléban²⁷ jelenik meg.

A vizsgált kottázott pontifikálék közül nyolcban szerepel, és meglehetősen nagy változékonyságot mutat. Két fő típusát különíthetjük el: a közép- és a nyugat-európaiat. Míg az Itália XIII a közép-európai típust képviseli, egyik csoportba sem illeszkedik a VitézJ XV, amely ismét egy sajátos, jóval nagyobb terjedelmű, és dallamában is határozottan eltérő, 1. tónusú változatot közöl. A Troia XIV kéziratban „antiphona” megjelölés alatt egy igen díszes, 7. tónusú responzórium áll, amely eredetileg a nagyböjt második vasárnapi matutínium tétéle. Sajátosnak tűnik a *Fundamenta eius* kezdetű verzus (a megszokott *Qui maledixit*, vagy a ritkább *Deus autem omnipotens* helyén), amelyhez introitusverzus-szerű dallam társul.²⁸ A

²⁵ Sens XII, Messina XIII, Lisieux XIII és Troia XIV.

²⁶ <http://cantusdatabase.org>

²⁷ Paris, BnF, lat. 1090 és 12044.

²⁸ A VitézJ XV és a Troia XIV szövegének második része: *crescere faciat te Deus meus, sicut arenam maris et donet tibi de rore cali benedictionem.*

VP

Krakkó és Litomyšl

Itália XIII

Ec-ce o - dor

6. kottapélda

VP

Krakkó²⁹

cu - i be - ne - di - xit Dó - mi - nus

7. kottapélda

nyugati variáns igen egységes, néhány egészen apró eltéréstől eltekintve azonos antifónát találunk a Sens XII-ben,³⁰ a Messina XIII-ban és a Lisieux XIII-ban is. Az egyszerű 7. tónusú dallam a szöveg háromrészes tagolását követi (*Ecce odor filii mei / sicut odor agri pleni / quem benedixit Dominus*). A közép-európai variáns valamivel változatosabb, elsősorban a transzpozíció sokfélesége feltűnő. Ugyanaz az iníciüm a VP-ben *C*-ről, a Krakko XV-ben és a Litomyšl XIV-ben *G*-ről, az Itália XIII-ban pedig *D*-ről indul (6. kottapélda).

Amint azt már a transzpozíció is sugallja, a szabályos 4. tónusú típusdallam, a VP-ben átalakul. Hiányzik belőle az utolsó sor jellegzetes elrugaszzkodása az eredeti transzpozíció szerinti *C*-ről (a VP-ben *B* lenne), ráadásul a záróhang *D*-re esik, így végül egy 1. tónusú antifónát kapunk, amit a differencia is megerősít (7. kottapélda).

Érdekes, hogy bár a Vitézj XV Itáliában készült, és nem tartalmaz magyar jellegzetességeket, némi hasonlóságot mégis mutat a VP-vel. Kizárólag ez a két forrás alkalmazza a *cui benedixit* szövegváltozatot (a többi kódexben *quem benedixit* áll), és az eltérő dallamváltozat ellenére mindkét esetben 1. tónusú a tétel, ellentétben az összes többi lejegyzéssel. Ugyanezt a hangnemi megoszlást láthattuk a fenti *Mane surgens* antifóna esetében is. A Vitézj XV magyar vonatkozásainak vizsgálata további kutatásokat igényel.

²⁹ A szövegvariáns miatt (*cui* helyett *quem*) eggyel kevesebb hangot tartalmaz.

³⁰ Ebben a forrásban más funkcióban, a különféle tárgyak megszentelésekor található meg az antifóna, két egymással csaknem azonos változatban.



A VP liturgiai és zenei különlegességét, amelyre a bevezetőben utaltunk, a fenti elemzések messzemenően alátámasztották. Míg a liturgiai elrendezés sajátosságai – úgy tűnik – tudatos szerkesztés, egyéni koncepció eredményét tükrözik, a zenei változatokból kirajzolódó sokféleség értelmezése nehezebb. Mivel a kódex elsődlegesen liturgikus forrás, amelyben a kották csak járulékos elemek, nem szükségszerű, hogy a benne foglalt zenei tételek összessége valamely konkrét hagyományt tükrözzön. Elképzelhető, hogy a notátor többé-kevésbé szabadon válogatott a rendelkezésére álló mintákból. Fölmerül az összeállító képzetlenségének gyanúja is, ebben az esetben a szokatlan dallamváltozatok és differenciaválasztások lehetnek pusztán tévedés eredményei is. Ellentmondásossága ellenére azonban a gazdag és jól olvasható kottázott anyag a Veszprémi Pontifikálét mindenképpen a középkori Magyarország legfontosabb zenei forrásai közé emeli.³¹

A vizsgált kottás források

- VP = Budapest, Országos Széchényi Könyvtár Clmæ 317
 Itália XIII = Napoli, Biblioteca Nazionale, MS. VI. G. 22 (VII. F. 24)
 Krakó XV = Kraków (Cracow, Poland), Archivum Kapituły Metropolitalne, MS. 11.
 Lisieux XIII = Paris, BnF, MS. nouv. acq. lat. 3183
 Litomyšl XIV = Praha, Královská kanonie premonstrátů na Strahově, DG I 19
 Messina XIII = Madrid, Biblioteca nacional, MS. 678
 Olesnicki XV = Kraków, Archivum Kapituły Metropolitalne, MS. 12
 Sens XII = Paris, BnF, MS. lat. 934
 Toledo XIII = Toledo, Archivo y Biblioteca Capitular, MS. 39–12
 Troia XIV = Napoli, Biblioteca Nazionale, MS. VI. G. 24
 VitézJ = Vatican, BAV, MS. Ottobon. lat. 501
 Strig = az esztergomi rítusterület antifónáinak összkiadása = Dobszay László–Szendrei Janka: *Antiphonen*. Monumenta Monodica Medii Ævi V. 1–3 (Kassel, Basel, etc.: Bärenreiter, 1999).

³¹ A tanulmány az OTKA támogatásával készült.

ÁGNES SZASZOVSKY

The Dedication Service in the Pontifical from Veszprém

The Veszprém Pontifical from the 14th century is a very important source from medieval Hungary from both a liturgical and musical point of view. From that period, only two sources of this type have survived and only the Veszprém manuscript contains melodies with staff notation.

From its beginnings in the 9th century, the history of the medieval pontifical can be described as a process of gradual standardization. By the 14th century, in most parts of Europe, the pontifical compiled by Durandus was disseminated, whereas in the eastern regions apparently also earlier versions remained in use. To them belongs the Veszprém pontifical, the origin of whose liturgical system couldn't be identified so far.

Some of the pontificals contain several notated melodies, which more usually can be found in other sources, namely in books for the office. Consequently, besides the study of the liturgical parallels, there is also the possibility to make comparative studies of the melodic variants. A comparison of the content of the Veszprém pontifical with that of several antiphonals shows that apart from the liturgical system also its melodic versions are different from both the Hungarian norm and the variants of other comparative sources.

After a short introduction to pontificals in general and an overall description of the source from Veszprém, the present paper gives an overview of the liturgical and musical characteristics of the latter's Dedication service.

KOVÁCS ANDREA

A segesvári psalterium*

A segesvári (Sighișoara, Románia) Biblioteca Documentara a 20679-es jelzet alatt (mikrofilmszám: A 6696/III) egy igen sérült psalteriumot őriz. A rendkívül hiányos forrás 41 viszonylag épnek és teljesnek mondható fólióból és további 8 különböző mértékben károsodott levélből áll. Tartalmát tekintve a kódexben a zsoltaíron kívül a hozzájuk tartozó liturgikus tételek, túlnyomó többségében notált változata jelenik meg. A psalterium kottaírása 14. század végi kurzív metzigót notáció (*1. fakszimile*). A szisztémák hiánya alapján úgy tűnik, hogy csupán a kishórák esetében nem állt szándékában a leírónak a dallamok rögzítése. Néhány himnusz-nál üresen hagyta a kottasort, máskor megelégedett az egyes tételek dallam-incipitének közlésével. Ugyanakkor számos tétel pontos, megbízható átírása és elemzése a forrás nagymértékű károsodása miatt aligha lehetséges. Az *1. táblázat* a psalteriumban található tételeket sorolja fel.¹

A tételek liturgikus beosztása lényegében megegyezik a középkori magyar szekuláris rendszerével, csupán öt antifónaválasztás érdemel említést. A három magyar főritus (Esztergom, Kalocsa–Zágráb, Erdély–Várad) közül az első kettő – forrásunkkal egyezően – vasárnapra a *Regem magnum adoremus Dominum* invitatóriumot írja elő.² Ha a vizsgálódásunk szempontjából fontos, de kis számú brassói és szebeni kódexet is szemügyre vesszük, akkor a következő eredményre jutunk: a segesvári forrással azonosan csupán a szebeni psalterium jár el,³ ugyanakkor két brassói breviarium⁴ és

* A tanulmány az OTKA NK/78060 pályázat és a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült.

¹ A táblázatban a következő jelöléseket használtuk: dőlt betű: csak szöveg, aláhúzott: csak dallam-incipit, *: olvashatatlan vagy hiányos, sérült tétel. A napok, órák és műfajok rövidítései megegyeznek a Corpus Antiphonalium Officii Ecclesiarum Centralis Europae (CAO-ECE) rendszerrel. Ehhez lásd a sorozat 1988-tól megjelenő köteteit, valamint a CAO-ECE internetes adatbázisát: <http://www.zti.hu/earlymusic/cao-ece> (az eddig megjelent kötetek bibliográfiai adataival).

² Erdély-Várad ugyanezen a helyen a *Regem magnum Dominum* tételt közli.

³ Szebeni psalterium, 14. század, RO-Sb 615.

⁴ Brassói breviarium notatum, 14. század, RO-BRbe I. F. 69; Brassói breviarium notatum, 14. század, RO-BRbe I. F. 82.

saluti me fac sedm miam suam. Et sicut quia multi tra-
 hēt et in hinc fecisti eam. **P**ater dicit in tu bñdixit et
 qui insingēt in e confundant seuis aut conseru-
 bitur. **I**nduam qui detrahūt in iudice repantur
 sicut diphote confusione sua. **C**onfitebor dno unius
 more meo et in meo multoz laudabo eū. **Q**ui altius a
 cetero paupis ut saluānt. **F**acit apseqntibz aiām meā. **C**onfitebor dno unius more meo. **D**omine
Beatissime fac mitosa uoluntate me conuere p̄stiter. **D**omine est confite
 dominus p̄p̄m̄. **S**eruant dnm̄ oīes fines terre p̄ d̄s d̄s d̄s. **E**t uisceris suis
 comm̄ miseretur p̄. **A**udite celia. **I**n tymbalis et ceteris instrumentis laudate dnm̄. **A**pp̄
Aurora tam spergit solū. **C**aus d̄s d̄s. **M**iliter unis resinet sp̄m̄ d̄s d̄s
Tanquam uocis cadat uēns. **C**aus d̄s d̄s. **S**eruat quip̄ te
 uat oīe intemū. **A**ctis horridū. **A**q̄r̄ at̄h̄t̄. **A**lq̄r̄ cauat. **C**onfitebor dno unius
 nāi q̄ p̄stolam̄ ceam̄. **I**luc̄ nob̄ effluat̄. **O**ī por̄
 nate d̄s d̄s. **E**t co p̄m̄. **E**pleta sum̄. **M**it̄. **C**onfitebor dno unius
Debus fact̄. **A**dduc̄. **P**os̄. **M**it̄. **P**ar̄. **P**rō. **S**eruat
Confitebor dno unius. **M**it̄. **C**onfitebor dno unius. **M**it̄. **C**onfitebor dno unius.

1. faksimile

D	Inv	a	Adoremus Dominum qui fecit	f2	IX	a	<i>Aspice in me</i>
D	N1	a1	Servite Domino	f3	N	a4	Adjutor in tribulationibus
D	N1	a2	Domine Deus meus in te	f3	N	a5	Auribus percipite*
D	N1	a3	Respice et exaudi me	f3	N	a6	Deus deorum Dominus
D	N2	a1	Bonorum meorum	f3	N	W	Immola Deo sacrificium
D	N2	a2	<u>Inclina Domine aurem</u>	f4	N	a4	Da nobis Domine
D	N2	a3	Vivit Dominus et benedictus*	f4	N	a5	A timore inimici eripe
D	N3	a1	Non sunt loquelæ neque sermones	f5	N	a1	Domine Deus in adjutorium*
D	N3	a2	Exaudiat te Dominus	f5	N	a2	Esto mihi [Domine] in Deum
D	N3	a3	Domine in virtute tua	f5	N	a3	Liberasti virgam*
D	N3	W	Exaltare Domine in virtute	f5	N	a4	Et invocabimus nomen
D	L	a1	Indutus est Dominus*	f5	N	a6	Propitius esto peccatis
D	L	a2	Gloria et honor	f5	N	W	Gaudebunt labia mea
D	L	a3	Deus misereatur nostri*	f6	N	a4	Fundamenta ejus
D	L	a4	Benedictio et claritas et sapientia*	f6	N	a5	Benedictus Dominus in æternum
D	L	a5	Sanctus sanctus sanctus	f6	N	a6	Cantate Domino et benedicite*
D	L	H	Ecce jam noctis	Sabb	N	a1	Quia mirabilia fecit*
D	L	W	In matutinis Domine meditabor	Sabb	N	a2	Jubilare Deo omnis terra
D	I	H	<i>Jam lucis orto</i>	Sabb	N	a3	Clamor meus ad te
D	III	H	<i>Nunc Sancte nobis</i>	Sabb	N	a4	Benedic anima mea
D	III	a	<i>Adesto Deus unus</i>	Sabb	N	a5	Visita nos Domine*
D	III	W	<i>Ego dixi Domine</i>	Sabb	N	a6	Confitebor Domino nimis
D	VI	H	<i>Rector potens verax</i>	Sabb	N	W	Domine exaudi orationem
D	IX	H	<i>Rerum Deus tenax</i>	Sabb	L	a1	Benigne fac in bona
D	IX	a	<i>Te semper idem esse</i>	Sabb	L	a2	Bonum est confiteri
D	IX	r	<i>Clamavi in toto corde</i>	Sabb	L	a3	Metuant Dominum
f2	Inv	a	Venite exsultemus Domino	Sabb	L	a4	Et in servis suis
f2	N	a1	Dominus defensor*	Sabb	L	a5	In cymbalis benesonantibus
f2	N	a2	Adorate Dominum in aula	Sabb	L	H	<i>Aurora jam spargit</i>
f2	N	a3	In tua justitia	Sabb	L	W	Repleti sumus
f2	N	a4	Rectos decet	Sabb	L	Ab	Illuminare Domine
f2	N	a5	Expugna impugnantes*	D	V	a1	Sede a dextris meis
f2	I	a	<i>Tu mandasti mandata tua</i>	D	V	a2	Fidelia omnia mandata
f2	III	a	<i>Deduc me Domine</i>	D	V	a3	In mandatis ejus volet
f2	VI	a	<i>Adjuva me et salvus ero</i>	D	V	a4	Sit nomen Domini
f2	VI	r	<i>Benedicam Dominum in</i>	D	V	a5	Domus Jacob
f2	VI	W	<i>Dominus regit me</i>	D	V	H	Lucis Creator optime

D	V	W	Dirigatur Domine	f3	V	a3	Adjutorium nostrum
f2	V	a1	<i>Inclinavit Dominus</i>	f3	V	a4	Benefac Domine bonis
f2	V	a2	Credidi propter quod	f3	V	a5	Facti sumus
f2	V	a3	<i>Laudate Dominum omnes</i>	f3	V	H	<i>Telluris ingens conditor</i>
f2	V	a4	Clamavi et exaudivit	f3	V	W	Dirigatur Domine
f2	V	a5	Auxilium meum a Domino	f4	V	a1	Nisi tu Domine servabis*
f2	V	H	Immense cæli Conditor	f5	V	a1	Et omnis mansuetudinis
f2	V	W	Dirigatur Domine	f5	V	a2	Habitare fratres in
f3	V	a1	In domum Domini	f5	V	a3	Omnia quæcumque voluit*
f3	V	a2	Qui habitas in cælis				

1. táblázat (folytatás)

a szebeni antiphonale⁵ a magyar szerkönyvekben hetvenedvasárnap megjelenő *Adoremus Dominum qui fecit nos* tételt tartalmazza.

Míg a vasárnapi matutinum 7. tételeként szinte valamennyi esztergomi forrás – a segesvári psalteriumhoz hasonlóan – a *Non sunt loquela neque sermonest* közli,⁶ addig a szepesi, kalocsa–zágrábi és erdély–váradai szerkönyvek a *Cæli enarrant gloriam Dei* antifónát. A brassói és szebeni kódexek közül a segesvári forrással azonosan jár el három kódex,⁷ ugyanakkor a másik tételválasztásra is három példát találunk.⁸

A vasárnapi laudes canticumához kijelölt antifóna (*Benedictio et claritas*) is az esztergomi hagyományhoz kapcsolja a segesvári psalteriumot. Ugyanez a tétel szerepel három brassói és egy szebeni forrásban,⁹ míg a másik két magyar tradíció, az erdély–váradai és kalocsa–zágrábi a *Caminus ardebat* antifónát közli, mely a szebeni psalteriumban és néhány esztergomi kódexben is felbukkan.¹⁰

A következő érdekesség a keddi matutinum 5. antifónája. Az *Auribus percipite*, mely forrásunkon kívül a területről csupán a brassói psalteriumban tűnik fel, a magyar hagyományok közül az esztergomi és kalocsa–zágrábi tradícióra jellemző.¹¹ Ugyanakkor legkorábbi zsolozsmaforrásunk, a Codex Albensis, az erdélyi és váradai püspökség szerkönyvei, valamint egy szebeni és két brassói kódex¹² is a külföldön elterjedt és számos helyről dokumentált *Magnus Dominus et laudabilis* antifónát írják elő ugyanezen a helyen.

⁵ Szebeni antiphonale, 14. század, RO-Sb 594.

⁶ Kivéve: A-GÜ I/28, A-Wn 1812, A-Wn 1829, RO-AJ R I 110, TR-Itks 42.

⁷ Brassói psalterium, 14. század, RO-BRbe I. F. 70; RO-BRbe I. F. 82; Szebeni breviarium, 14. század, RO-Sb 685.

⁸ RO-BRbe I. F. 69, RO-Sb 594, RO-Sb 615.

⁹ RO-BRbe I. F. 70, RO-BRbe I. F. 69, RO-BRbe I. F. 82, RO-Sb 594.

¹⁰ RO-Sb 615, A-Wn 1812, A-Wn 1829, SQ-BRm EC Lad. 6, TR-Itks 42.

¹¹ Kivéve: A-Su II. 11, A-Wn 1812, HR-Zu MR 67.

¹² RO-BRbe I. F. 69, RO-BRbe I. F. 82, RO-Sb 615.

Segesvári psalterium
RO-BRbe I. F. 70



RO-BRbe I. F. 82



Esztergom



Non sunt loquelæ neque sermones quorum non audiantur voces eorum.

1. kottapélda

A vasárnapi vesperás 5. antifónája, a *Domus Jacob* – melyet forrásunkon kívül valamennyi, a területhez köthető kódex tartalmaz¹³ – ezzel szemben a szepesi, kalocsa–zágrábi és erdély–váradai hagyományra jellemző,¹⁴ míg Esztergom ezen a helyen a *Nos qui vivimus* tételt alkalmazza.¹⁵ Mindezek alapján úgy tűnik, hogy a segesvári forrás liturgikus elrendezése legközelebb az esztergomi tradícióhoz áll.

Vajon zenei szempontból is hasonló megállapításra jutunk-e? Ebben a tekintetben már színesebb és változatosabb a kép.¹⁶ Az antifónák legnagyobb része – esetenként egy-két hangnyi eltéréssel – lényegében azonosan jelenik meg a vizsgált forrásokban.¹⁷ Közülük öt tétel hangról hangra megegyezik a segesvári és a brasói psalteriumban (*Non sunt loquelæ neque sermones* [1. kottapélda], *Confitebor Domino*, *Fidelia omnia*,¹⁸ *Auxilium meum a Domino*,¹⁹ *Facti sumus*²⁰). További

¹³ RO-Sb 615, RO-BRbe I. F. 70, RO-BRbe I. F. 69, RO-BRbe I. F. 82, RO-Sb 594. A szebeni antiphonale plusz tételként a *Nos qui vivimus* antifónát is közli.

¹⁴ Kivéve: RO-AJ R II 125, RO-AJ R III 94.

¹⁵ Kivéve: A-Wn 1812, A-Wn 1829, RO-AJ R I 110, TR-Itks 42, US-NYpm M.A.G. 7.

¹⁶ A dallami összehasonlításhoz a RO-Sb 615, RO-BRbe I. F. 70, RO-BRbe I. F. 69, RO-BRbe I. F. 82, RO-Sb 594, váradai antiphonale, 15. század (H-Gc sine signatura) mellett a következő kiadványt használtuk: László Dobszay – Janka Szendrei: *Antiphonen*. Monumenta Monodica Medii Aevi V/1–3 (Kassel–Basel, etc.: Bärenreiter, 1999).

¹⁷ *Servite Domino in timore, Domine Deus meus, Vivit Dominus et benedictus, Exaudiat te Dominus, Indutus est Dominus, Gloria et honor, Deus misereatur nostri, Benedictio et claritas et sapientia, Sanctus sanctus sanctus, Venite exsultemus Domino, Dominus defensor, Rectos decet, Expugna impugnantes me, A timore inimici, Benedictus Dominus in aeternum, Clamor meus ad te, Et in servis suis, Sede a dextris meis, Sit nomen Domini, Domus Jacob.*

¹⁸ Ugyanígy: RO-BRbe I. F. 69, RO-BRbe I. F. 82.

¹⁹ Ugyanígy: RO-BRbe I. F. 69, RO-BRbe I. F. 82, RO-Sb 594.

²⁰ A H-Gc kivételével valamennyi vizsgált forrás hangról hangra megegyezik az esztergomi dallamakkal.

Segesvári psalterium 

RO-Sb 615 

RO-BRbe I. F. 69 

RO-Sb 594 

H-Gc 

Esztergom 

RO-BRbe I. F. 70 

RO-BRbe I. F. 82 

Ju-bi-la-te Deo omnis terra.

2. kottapélda

négy antifóna forrásunkkal teljesen azonos formában szerepel a szebeni szerkönyvekben: *Respice et exaudi me*,²¹ *Bonorum meorum*,²² *Inclina Domine aurem tuam*,²³ *Qui habitas in caelis*.²⁴

Három esetben azonban eltérő tónusok szerepelnek a forrásokban: a *Jubilate Deo* antifóna – két kivétellel – valamennyi vizsgált forrásban és Esztergomban 4., a brassói zsolnárkönyvben, valamint a brassói breviariumban²⁵ viszont 6. tónusú (2. kottapélda). Az *In domum Domini* antifónát a szebeni szerkönyvek 8. tónusban közlik,²⁶ míg a többi forrás 1. tónusban. A *Clamavi et exaudivit me* csupán a szebeni psalteriumban és a váradí antiphonáléban²⁷ jelenik meg 1. tónusban, a többi forrás, Esztergomhoz hasonlóan, 4. tónusban tartalmazza a tételt. Megjegyzendő és

²¹ RO-Sb 594. Ugyanígy: RO-BRbe I. F. 69.

²² RO-Sb 615.

²³ RO-Sb 615.

²⁴ RO-Sb 594. Ugyanígy: RO-BRbe I. F. 82.

²⁵ RO-BRbe I. F. 70, RO-BRbe I. F. 82.

²⁶ RO-Sb 615, RO-Sb 594.

²⁷ RO-Sb 615, H-Gc.

Segesvári psalterium

RO-BRbe I. F. 69

RO-Sb 594



RO-BRbe I. F. 70



RO-BRbe I. F. 82



Esztergom



RO-Sb 615



H-Gc



OFM



Clamavi et exau - di - vit me.

3. kottapélda

Segesvári psalterium

OFM



Esztergom

RO-BRbe I. F. 70

RO-BRbe I. F. 69



RO-BRbe I. F. 82

RO-Sb 594



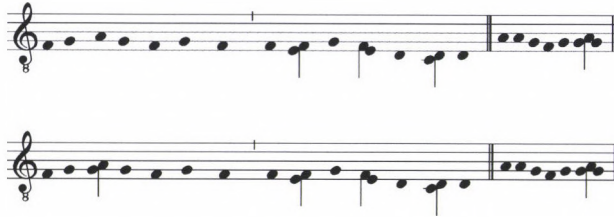
Do-mi-ne in vir - tu - te tu - a læ - ta - bi - tur rex.

4. kottapélda

témánk szempontjából figyelemre méltó, hogy ebben az esetben a két kivétel a ferences forrásokkal mutat rokonságot (3. kottapélda).

Jelentősen módosítja viszont a képet, és talán a forrás provenienciájához is közelebb visz két antifóna-csoport. 17 esetben a segesvári psalterium nem az esztergomi tradíció szerint közli a tételeket, hanem a ferences hagyomány szerint. Ezek közül 9 (*Adjutor in tribulationibus, Da nobis Domine, Et invocabimus, Benigne fac in bona, Metuant Dominum, Illuminare Domine, In mandatis ejus, Domine in virtute tua* [4. kottapélda], *In*

Segesvári psalterium
OFM
RO-BRbe I. F. 82
RO-Sb 594
Esztergom
RO-Sb 615
RO-BRbe I. F. 70
RO-BRbe I. F. 69
H-Gc



Ad-ju-to-ri-um nostrum in no-mi-ne Do-mi-ni.

5. kottapélda

Segesvári psalterium
RO-Sb 615
RO-Sb 594



OFM



RO-BRbe I. F. 70
RO-BRbe I. F. 69
RO-BRbe I. F. 82



Esztergom
H-Gc



Be-ne-dic a-ni-ma me-a Do-mi-no.

6. kottapélda

cymbalis benesonantibus) a területhez tartozó források közül kizárólag itt jelenik meg ebben a formában. Három tétel (*Esto mihi Domine, Propitius esto peccatis, Benefac Domine*) megfelelőjét hazai forrásaink közül csak a brassói psalteriumban találtuk meg. A fennmaradó öt tétel elvétele felbukkan a vizsgált szerkönyvekben: *Adorate Dominum in aula*,²⁸ *Deus deorum Dominus*,²⁹ *Fundamenta ejus*,³⁰ *Adjutorium nostrum*³¹ (5. kottapélda), *In tua justitia*.³² E tételcsoporttal a legtöbb egyezést a brassói psalterium (5) és a szebeni antiphonale (4) mutatja.

Négy további, szintén a ferences változatot követő, azzal megegyező segesvári antifóna jellegzetessége, hogy nem csupán dallamban, hanem tónusban is eltér az esztergomi forrásoktól. Ezek közül három megtalálható néhány, a területhez köt-

²⁸ RO-BRbe I. F. 70, RO-Sb 594.

²⁹ RO-BRbe I. F. 69, RO-BRbe I. F. 82, RO-Sb 594.

³⁰ RO-BRbe I. F. 70, RO-BRbe I. F. 82.

³¹ RO-BRbe I. F. 82, RO-Sb 594.

³² RO-Sb 594.

Segesvári psalterium

OFM

RO-BRbe I. F. 70
RO-BRbe I. F. 69
RO-BRbe I. F. 82
RO-Sb 594

RO-Sb 615

Esztergom
H-Gc

Cre-di-di propter quod lo-cu-tus sum.

7. kottapélda

hető kódexben: a 2. helyett 8. tónust alkalmazó *Benedic anima mea*³³ (6. kottapélda) és *Bonum est confiteri*,³⁴ illetve a 4. tónust 1.-re cserélő *Et omnis mansuetudinis*.³⁵ Megjegyzendő, hogy a vizsgált kódexek közül ebben a formában forrásunkon kívül csupán a szebeni psalteriumban kapott helyet mindhárom tétel. A *Credidi propter quod* antifónának, mely a magyar forrásokra jellemző 2. helyett 8. tónusú, hazai megfelelőjét viszont mindeddig nem sikerült fellelni³⁶ (7. kottapélda).

A másik különleges antifóna-csoport két tételt foglal magába, és jellemzője, hogy a vizsgált források közül eltérő tónust egyedül a segesvári psalteriumban találunk, igaz, hogy az egyik darab esetében szinte biztosak lehetünk abban, hogy elírás történt. Bár a kódexben egyértelműek a *Habitare fratres e'* záróhangjai, melyekkel 1. helyett 4. tónusban fejezi be az antifónát, a zsoltdifferencia alapján azonban bizonyos, hogy tévesztett a notátor (8. kottapélda).

Az *Auribus percipite* antifónának csak az incipitjét tartalmazza forrásunk, így nem állapíthatjuk meg a tétel tónusát. A zsoltdifferencia alapján viszont – amennyiben nem hibázott a notátor – 2. tónust kell feltételeznünk, szemben a

³³ RO-Sb 615, RO-Sb 594.

³⁴ RO-BRbe I. F. 82, RO-Sb 615, RO-Sb 594. Külföldön számos példa akad 8. tónusú megoldásra. Lásd: *CANTUS: A Database for Latin Ecclesiastical Chant*. Indices of chants in selected manuscripts and early printed sources of the liturgical Office. On-line: <http://cantusdatabase.org>: 54 illetve 39 forrás. Az adatbázist másodlagos forrásként használjuk, mert bár a tónust az indexet készítő megadják, dallamokat csak alkalmanként közölnek, így azok összehasonlítására csak korlátozottan volt lehetőségünk.

³⁵ RO-Sb 615, H-Gc. Cantus: 1. tónus: 20 forrás.

³⁶ Cantus: 8. tónus: 26 forrás.

Segesvári psalterium

Esztergom
RO-BRbe I. F. 70
RO-BRbe I. F. 69
RO-BRbe I. F. 82

RO-Sb 615

H-Gc

Habi-tare fratres in unum.

8. kottapéllda

Segesvári psalterium

RO-BRbe I. F. 70

RO-Sb 594

Esztergom

Au-ri-bus perci-pi - te qui ha-bi - ta-tis orbem.

9. kottapéllda

magyar szerkönyvekben általános 8. helyett³⁷ (9. kottapéllda). A 2. táblázat az egyes forrásokban eltérő tónusban szereplő tételeket tartalmazza.³⁸

Mi lehetett a forrása a segesvári psalteriumnak, s milyen hagyomány tükröződik benne? Figyelembe véve, hogy tételösszeállítása és dallamainak nagy része igen közel áll az esztergomi tradícióhoz, nem zárhatjuk ki magyar eredetét. Dallamvariánsai az erdélyi szászokra utalnak. Nehézséget okoznak viszont a viszonylag nagy számban

³⁷ Cantus: 2. tónus: 8 forrás.

³⁸ 20679: Segesvári psalterium; 615: Szebeni psalterium, RO-Sb 615; 70: Brassói psalterium, RO-BRbe I. F. 70; 69: Brassói breviarium notatum, RO-BRbe I. F. 69; 82: Brassói breviarium notatum, RO-BRbe I. F. 82; 594: Szebeni antiphonale, RO-Sb 594; H-Gc: Várad antiphonale.

Incipit	20679	615	70	69	82	594	H-Gc	Esztergom	OFM
Adjutor in tribulationibus	1	1	1	1	8	1	1	1	1
Auribus percipite	2 ³⁹	–	8	–	–	8	–	8	–
Propitius esto peccatis nostris	8	8	8	2	8	8	8	8	8
Jubilare Deo omnis terra	4	4	6	4	6	4	4	4	4
Benedic anima mea Domino	8	8	2	2	2	8	2	2	8
Bonum est confiteri Domino	8	8	2	2	8	8	–	2	8
Metuant Dominum omnis fines terræ	1	1	2	1	8	8	–	1	1
Credidi propter quod locutus sum	8	2	2	2	2	2	2	2	8
Clamavi et exaudivit me	4	1	4	4	4	4	1	4	1
In domum Domini lætantes ibimus	1	8	1	1	1	8	1	1	4
Et omnis mansuetudinis ejus	1	1	4	4	4	–	1	4	1

2. táblázat

megjelenő „ferences” antifónák. Nehezen képzelhető el és indokolható a közvetlen átvétel, az, hogy a rend liturgiájából csak ezeket a darabokat emelték volna át. Sokkal valószínűbbnek tűnik, hogy nem speciálisan ferences dallamokról van szó, hanem ezeket a tételeket szélesebb körben ismerték és használták. Nem zárható ki egy esetleges külföldi hatás sem, de talán nagyobb annak a lehetősége, hogy ezek az antifónák még betelepülésük előtt kerültek a szászok liturgiájába. A kis számú hozzáférhető forrás miatt szinte lehetetlen magyarázatot adni a szász kódexek anyagának különbözőségeire. Talán az állhat a háttérben, hogy a szászok több hullámban és eltérő területekről érkeztek, s miután letelepedtek az esztergomi érsekséghez tartozó területen és átvették annak liturgiáját, azt egyéni dallamvariánsokkal és saját, helyi tradíciójukban használatos tételeikkel látták el. Talán az sem lehetetlen, hogy ez az oka a segesvári psalterium egyediségének és sajátosságainak is. E kérdés(ek) megválaszolására csak több, hasonló jellegzetességekkel bíró forrás felbukkanása után van remény. A kódex Segesvárra kerülésének pontos időpontjáról viszont a psalterium elején található bejegyzés tudósít: *Liber hic offertur Bibliotheca Schæsburgensis a Viro venerabili ac Dignissimo Domino Josavine Rennero Pastore Ecclesia Neuendorffensis in Cap. [?] fidelissimo. Anno 1685. die II. Martii.* Hogy a Nagyszében szomszédságában fekvő Szász-újfaluba mikor, és honnan került a psalterium, egyelőre nem tudjuk, ám lehet, hogy keletkezési helyét is ezen a területen kell keresnünk.

³⁹ Zsoltárdifferencia alapján.

ANDREA KOVÁCS

Der Schässburger Psalter

Der Aufsatz behandelt den in der Bibliotheca Documentara in Schässburg (heute Sighișoara in Rumänien) unter der Signatur 20679 aufbewahrten notierten Psalter aus dem ausgehenden 14. Jahrhundert. Die fragmentarisch überlieferte Handschrift besteht aus 41 vollständigen und weiteren 8 torsohaft überlieferten Folien.

Das liturgische Material und dessen Melodiebestand wird mit den mittelalterlichen ungarischen Offiziumsquellen verglichen. Miteinbezogen werden Denkmäler sämtlicher ungarischer Diözesanriten (Esztergom/Gran, Kalocsa–Zagreb, Siebenbürgen), wobei an erster Stelle Handschriften aus dem benachbarten Gebiet um Kronstadt (Brașov) und Hermannstadt (Sibiu) als Vergleichsquellen in Frage kommen.

Als Ergebnis der vergleichenden Untersuchung sind folgende Feststellungen zu treffen: Sowohl die Zusammensetzung des Repertoires, als auch die Melodiewahl entspricht überwiegend der zentralen ungarischen Überlieferungslinie der Graner Quellen. Einige Varianten sind lediglich aus Handschriften der siebenbürgischen Sachsen bekannt. Merkwürdig erscheint die relativ hohe Zahl von Antiphonen, die sonst für die Tradition der ungarischen Franziskaner bezeichnend sind. Es ist zu vermuten, dass sich bei diesen Gesängen um eine archaische Repertoireschicht handelt, die bereits vor der Niederlassung der Sachsen in Siebenbürgen in deren Liturgie präsent war, und die später von der liturgischen Tradition des neuen Heimatgebietes beeinflusst und im neuen Kontext allmählich umgestaltet wurde.

Késő középkori vesperás és mise a mai egyházi gyakorlatban?

Két esettanulmány**

A római rítus restaurációjáról és fejlődéséről írott utolsó könyvében Dobszay László a következőket írja: „Ahol a liturgikus élet elég intenzív, és jó énekesek állnak rendelkezésre, ... jogos lehet az igény a repertoár bővítésére ... Ennek érdekében egy „kiegészítő” antifonáléra volna szükség, amely például alternatív propriumokat tenne hozzáférhetővé a szentek ünnepei számára. ... Ez lehetővé tenné, hogy azok használóiiban áhíthatos vonzalom támadjon saját hagyományuk régebbi rétegei iránt, s ezáltal általában véve megerősödjön ragaszkodásuk az egyház liturgikus örökségéhez.”¹

Dobszay felvetését az alábbiakban egy késő középkori és egy Tridentinum utáni Mária-officium elemzése révén próbáljuk meg továbbgondolni. A teljes matutinum visszaállítása nem merül föl, mindössze a két vesperás és a mise gyakorlatba ültetéséről lehet szó. Megvizsgáljuk, milyen érvek szólnak ezeknek az officiumoknak a felélesztése mellett abban a helyi környezetben, amelyben erede-

* Barbara Haggh-Huglo a University of Maryland muzikológia-professzora.

** A jelen írás némileg eltérő, angol nyelvű változata a 2011. május–júniusban a Vatikánban megrendezett Centennial Conference of the Pontifical Institute of Sacred Music előadásait tartalmazó kötetben jelenik meg. A szerző köszönettel tartozik Meghan Sommersnek a jelen kutatáshoz nyújtott segítségéért, s a Marylandi Egyetemnek, amely azt lehetővé tette.

A tanulmányban az *officium* terminust a 15–16. századi értelemben használjuk: eszerint az *officium* magában foglalja mind a zsolozsmaórákat, mind a misét. A szövegben a következő rövidítések használatosak: AH = *Analecta hymnica medii aevi*, ed. Guido Maria Dreves – Clemens Blume, 55 vols (Leipzig: O. R. Reisland, 1886–1922); CAO = René Jean Hesbert, *Corpus antiphonalium officii*, 6 vols (Rome: Herder, 1963–1979). A liturgikus szövegeket eredeti formájukban közöljük, de modern központozással.

¹ László Dobszay, *Restoration and Organic Development of the Roman Rite* (London: T. & T. Clark, 2010), 117. „Where liturgical life is intensive and when good singers are available [...] it is more desirable to augment the repertory [...] For that purpose a Complementary Antiphony is required, making available [...] for example, additional Propers for the feasts of saints. [...] This would nurture in their users strong sentiments of piety and affection towards the more ancient aspects of their own tradition and through it, obtain a far greater adherence to the liturgical patrimony of the Church in general.”

tileg használták őket. Fontolóra vesszük a két officium hagyományának történeti jelentőségét, az idők folyamán elért formális jóváhagyásokat a hivatalos egyház által, vagy éppen annak hiányát; tárgyaljuk a liturgikus szerkezet, a szövegek és megszólaló énekek kérdéseit, a szövegek mai érvényességét, illetve általában a zenének mint spirituális támasznak a szerepét. A két esettanulmány egyúttal demonstrálja, hogyan járulhatnak hozzá a muzikológusok és történészek a Dobszay által megfogalmazottak mélyebb megértéséhez.



Mindkét Mária-officium, amelyeknek a mai liturgikus gyakorlatba való bevezetését megfontolásra érdemesnek tartjuk, ugyanarra a Mária-ünnepre készült. A *Recollectio festorum beate Marie virginis* ünnepe az alábbi hat ünnepet idézi föl egy és ugyanazon napon: Immaculata Conceptio, Nativitas, Annuntiatio, Visitatio, Purificatio és Assumptio.²

A két officium közül az első szerzői Gilles Carlier, a híres teológus, a bázeli zsinat és a husziták közötti megegyezés formába öntője, illetve Guillaume Du Fay, a korszak egyik vezető komponistája, aki énekesként két pápát is szolgált, s aki a legfrissebb kutatások szerint egy misét komponált a kereszténység egyik legszen-
tebb ereklyéjének, a torinói lepelnek a Savoyaiak udvarába történő érkezésére az 1450-es években.³ Ez a *Recollectio*, amely 1458 utolsó vasárnapján, Mária mennybevétele követően hangzott el először a cambrai-i katedrálisban, hamar elterjedt Cambrai, majd utóbb egész Németalföld és Észak-Franciaország más templomaiba is. A cambrai-i katedrálisban és több mint egy tucat más templomban kisebb változtatásoktól eltekintve 1458-tól a nagy francia forradalomig folyamatosan használatban volt, bár az 1580-as években a leuveni Szt. Péter-társaskáptalan az officium átalakításáról döntött, s döntését Róma is helybenhagyta.⁴

² A szerzőnek *Recollectio*-ról szóló tanulmánya a korábbi és a Tridentinum utáni *Recollectio* kritikái kiadásával a közeljövőben jelenik meg: Barbara Haggh, *Carlier and Du Fay's Marian Office for Cambrai: From the Council of Basel to Vatican II* (Turnhout: Brepols). Korábban megjelent tanulmányok a két officiumról: Barbara Haggh, „The Celebration of the »Recollectio Festorum Beatae Mariae Virginis«, 1457–1987”, *Studia musicologica* 30 (1988), 361–373; uő., „The Aostan Sources for the »Recollectio Festorum Beatae Mariae Virginis« by Guillaume Du Fay”, in *International Musicological Society Study Group Cantus Planus: Papers Read at the Third Meeting, Tihany, Hungary, 19–24 September 1988*, ed. László Dobszay et al. (Budapest: Institute for Musicology, 1990), 355–375. A korábbi *Recollectio* anyagából két hanglemmezfelvétel készült: Guillaume Dufay, *Recollectio festorum Beatae Mariae Virginis*, Schola Hungarica, dir. László Dobszay – Janka Szendrei, Hungaroton SLPD 31169 és HCD 31292, 1990; *The Virgin & The Temple. Du Fay Chant & Motets*, Pomerium Musices, dir. Alexander Blachly, Archiv, CD 447 773-2, 1997.

³ Ld. A. Walters Robertson, „The Man with the Pale Face, the Shroud, and Du Fay's Missa Se la face ay pale”, *The Journal of Musicology* 27 (2010), 377–434.

⁴ Az átalakított officiumról ld. Barbara Haggh, „The Officium of the »Recollectio festorum beate Marie virginis« by Gilles Carlier and Guillaume Du Fay: Its Celebration and Reform in Leuven”, in *Recevez ce mien petit labours: Studies in Renaissance Music in Honour of Ignace Bossuyt*, ed. Mark Delaere – Pieter Bergé (Leuven: Leuven University Press, 2008), 93–105, és uő., „The

A második *Recollectio* officium, amelynek összeállítására Henricus Cuyckius, leuveni püspök irányításával került sor, minden évben használatban volt a Leuven melletti Park-apátságban, egészen a II. vatikáni zsinatig. Az apátság kalendáriumában a mai napig szerepel, jóllehet a liturgikus gyakorlatnak nem része. Ily módon csaknem három évszázadon keresztül, igaz, különböző helyeken, a nyár végi időszakban mind a régi, mind az új *Recollectio*-t évi rendszerességgel előadták.

A korábbi *Recollectio*-ünnep és annak Carlier és Du Fay által írt officiuma esetében semmilyen hivatalos jóváhagyásról nem tudunk, akár a pápa vagy valamelyik püspök, akár a cambrai-i katedrális káptalana részéről, ha mégis volt ilyen, annak dokumentumai elvesztek. Az is lehetséges, hogy akik bevezetéséről döntöttek, elég tekintéllyel rendelkeztek ehhez, illetve a cambrai-i székesegyház és Róma kapcsolata elég szoros volt ahhoz, hogy utóbi hallgatólagos jóváhagyását feltételezzük.⁵ Az officiumot a katedrális egy haldokló kanonokja rendelte meg, aki fiatalkorában a cambrai-i püspök szolgálatában állt. A kanonok, név szerint Michael de Beringhen, kifejezetten Guillaume Du Fay-t kívánta megbízni az énekek megkomponálásával. A brüsszeli karthauzi kolostor egy oklevele, amely a *Recollectio* ünnepének a város domonkos kolostorában történő alapításával kapcsolatos, arról tudósít, hogy a szövegeket Gilles Carlier, a cambrai-i katedrális akkori esperese állította össze.⁶

Carlier-nak mint teológusnak a jelentősége jól ismert, annak ellenére, hogy eddig sem róla szóló részletes biográfia, sem műveit értékelő munka nem jelent meg.⁷ Mint a bázeli zsinat – három másik teológussal együtt – Prágába küldött követe, Carlier maga öntötte formába a zsinat és a husziták közötti megállapodást rögzítő konkordátumot 1433-ban.⁸ A zsinatot megelőzően Carlier a párizsi egyetemen tanított, s ezalatt, 1436-ban lett a cambrai-i katedrális dékánja. A halál 1472-ben érte, mindössze néhány hónappal a katedrális felszentelését követően.

Medium Transforms the Message? Conflicting Evidence from the Printed Sources of the »Officium Recollectionis festorum beatae Mariae virginis«, in *Il canto piano nell'era della stampa, Atti del Convegno internazionale di studi sul canto liturgico nei secoli XV–XVIII*, ed. Marco Gozzi – D. Curti-Feininger (Trento: Soprintendenza per i Beni librari e archivistici, 1999), 73–80.

⁵ Cambrai és Róma kapcsolatáról ld. Craig Wright, »Performance Practices at the Cathedral of Cambrai, 1475–1550«, *Musical Quarterly* 64 (1978), 295–328, 324–327.

⁶ Hagg, »The Celebration...«, 362 és 373.

⁷ Ld. *Grove Music Online* és *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, »Charlier/Carlier«. Mivel »Charlier» név csak egyszer fordul elő a katedrális archívumában, amely ma Lille-ben található (Archives départementales du Nord), itt az elterjedtebb »Gilles Carlier» írásmódot használjuk. Carlier műveinek értékeléséről és forrásairól ld. Zenon Kałuża, »Matériaux et remarques sur le catalogue des oeuvres de Gilles Charlier«, *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge* 44 (1969), 169–187.

⁸ Carlier beszámolója csehországi útjáról az alábbi kiadásban jelent meg: *Liber de legationibus Concilii Basileensis pro reductione Bohemorum*, ed F. Palacký – Ernst Birk. Monumenta conciliorum generalium saeculi decimi quinti, 4 vols (Wien: Typis C.R. Officinae typographicae aulae et status, 1857–1935).

Kevés muzsikusként élte életét olyan sok vezető egyházi és világi személyiség szoros közelségében, mint Guillaume Du Fay. Konstanzban Pierre d'Ailly cambrai-i püspök kíséretéhez tartozott, Bolognában Aleman kardinális szolgálatában állt, ahol pappá szentelték. Szolgált V. Márton és IV. Jenő pápák udvari kápolnájában, majd Savoyai VIII. Amadeus kíséretéhez tartozott, illetve mint első káplán annak utódát, Savoyai Lajost szolgált. Du Fay nemcsak Jó Fülöp, burgundiai herceg familiárisa volt, de levelezett Piero és Giovanni de' Medicivel is.⁹ A firenzei dóm felszentelésére szánt egyszólamú szekvencia (*Nuper almos rose flores*) mellett számos olyan polifon művet is Du Faynak tulajdonítunk, amely pápák tiszteletére készült vagy olyan alkalmakra, amelyekeken azok jelen voltak,¹⁰ illetve azt a többszólamú misét is, amely a torinói lepelnek a savoyai udvarba hozatala alkalmából készült.¹¹ Így hát, ha valamelyik pápa új officiumot kívánt komponáltatni, aligha választhatott volna ehhez alkalmasabb személyeket, mint Carlier és Du Fay.

A korábbi *Recollectio* szövege, mint említettük, a hat Mária-officiumra támaszkodik (Immaculata, Nativitas, Annuntiatio, Visitatio, Purificatio és Assumptio), amelyek a korabeli Nyugat-Európa csaknem minden egyházában használatban voltak. A 15. század közepén a Szeplőtelen fogantatás még vita tárgyát képezte, s a Visitatio sem volt általánosan elfogadott; a cambrai-i katedrálisban is csak akkoriban vezették be.¹² Ugyanakkor éppen e két ünnep révén a *Recollectio* officium megfelelő módon hangsúlyozta a két védőszent, Szűz Mária és Keresz-

⁹ Ld. *Grove Music Online, Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, „Du Fay”; David Fallows, *Dufay* (London: Dent, 1987); valamint Peter Gülke, *Guillaume Du Fay: Musik des 15. Jahrhunderts* (Stuttgart: J. B. Metzler; Kassel: Bärenreiter, 2003). Du Fay Piero és Giovanni de' Medicéhez írt autográf leveléről ld. David Fallows, *Dufay*, 71.

¹⁰ A *Nuper almos rose flores* szekvenciát Wright Du Faynak tulajdonítja, ld. „Du Fay's »Nuper rosarum flores«, King Solomon's Temple, and the Veneration of the Virgin”, *JAMS* 47 (1994), 395–441; uő., „A Sequence for the Dedication of the Cathedral of Florence: Dufay's (?) Nuper almos rose flores”, in „*Cantate Domino*”: *Musica nei secoli per il Duomo di Firenze*, ed. Piero Gargiulo et al. (Firenze: Edifir, 2001), 55–67. Du Fay pápák számára komponált motettái a következők: *Balsamus et munda cera/Isti sunt agni novell, Ecclesie militantis/Sanctorum arbitrio/Bella canunt gentes, Supremum est mortabilis, Nuper rosarum flores* (mindegyik IV. Jenő pápa számára), továbbá a Sanctus *papale* és az *Agnus Custos et pastor ovium*, amelyek bizonytalan datálása nem engedi meg, hogy egy adott pápa személyéhez kapcsoljuk őket. Ld. Margaret Bent, „Early Papal Motets”, in *Papal Music and Musicians in Medieval and Renaissance Rome*, ed. Richard Sherr (Oxford: Clarendon Press; Washington D.C.: Library of Congress, 1998), 5–43.

¹¹ Ld. a 3. lábjegyzetet.

¹² A Szeplőtelen fogantatás középkori vitájáról ld. Nancy Mayberry, „The Controversy over the Immaculate Conception in Medieval and Renaissance Art, Literature, and Society”, *Journal of Medieval and Renaissance Studies* 21 (1991), 207–224; William A. Hinnebusch, *The History of the Dominican Order*, vol. 2 (New York: Alba House, 1973), 171–180. Mária látogatásának ünnepét a cambrai-i katedrálisban Michael de Beringhen kanonok vezette be 1454-ben. Ld. Barbara Haggh, „Guillaume Du Fay and the Evolution of the Liturgy of Cambrai Cathedral in the Fifteenth Century”, in *International Musicological Society Study Group Cantus Planus: Papers read at the Fourth Meeting, Pécs, Hungary, 3–8 September 1990*, ed. László Dobszay et al. (Budapest: Institute for Musicology, 1996), 549–569: 558.

telő Szt. János alakját. Ma immár sem a Szeplőtelen fogantatás, sem a Visitatio egyházi elfogadottsága nem kérdéses: az előbbit IX. Pius pápa nyilvánította dogmává 1854-ben, a Visitatio pedig, amelynek eseményeiről Lukács evangéliuma tudósít, 1962 óta általánosan elfogadott főünnep.

Maga az elképzelés: különböző ünnepek liturgikus anyagának ötvözése egy és ugyanazon ünnepen, önmagában nem ismeretlen. Egyrészt visszanyúlik a mindenszentek ünnepének Karoling-kori alapítása idejére, másrészt a középkorban gyakran előfordult a különböző ereklyékhez kapcsolódó ünnepeken.¹³ Az újabbak közül ilyen például az október utolsó vasárnapján tartandó Krisztus király ünnepe (a Liber Usualisban *Duplex I. Classis*), amelyet XI. Piusz pápa vezetett be 1925. december 11-én, s amely az Advent, a Vízkereszt és a Nagyhét énekeit kombinálja.¹⁴

Mivel nem valószínű, hogy egy teljes matutinum visszaállítására ma vagy a közeljövőben igény mutatkozna, megfontolásaink középpontjában az első és második vesperás, illetve a mise áll. Elemzéseinkben a vesperás és a mise szövegeit önálló jelentéshordozóknak tekintjük, amelyek nem kívánják meg, illetve nem feltételezik a matutinum elhangzását. Egyetlen vesperás előadása esetén problémát okozhat, hogy a korábbi *Recollectio* első vesperásának szövegeit a második vesperás Magnificat-antifónája tetőzi be. Ebben az esetben az első vesperás antifónáját felválthatja a második vesperásé.

Először a korábbi *Recollectio* miséjét vesszük szemügyre. Ez jól ismert liturgikus szöveget alkalmaz, többek között olyanokat, amelyek részei a XVI. Benedek-féle *Motu proprio Summorum pontificum* által szentesített repertoárnak, ugyanakkor azokat – az introitus kivételével – újonnan komponált dallamokkal ékesíti fel.¹⁵ A mise a következő tételekből áll: *Gaudeamus* introitus, *Luce splendida fulgebis* graduale, *Beati omnes, qui diligunt te* alleluia, *Beatam te dicent* offertórium és *Benedicite deum celi* communio.¹⁶ A szövegek közül egyedül a szekvenciáé új keletű. Az új szöveget a *Mittit ad virginem* gyönyörű dallamával párosították, amely egyike volt a tridentin zsinat által eltörölt sok száz szekvenciának.¹⁷

A *capitulum* kivételével a korábbi officium vesperásának szövegei nem a Bibliából valók, hanem Carlier-től erednek, kivéve a 2. antifóna első részét.¹⁸

¹³ A Mindenszentek liturgiája több mint 150 forrásból tanulmányozható a Cantus honlapon: <http://cantusdatabase.org>. Egy ereklyékhez kapcsolódó reprezentatív ünnepről ld. Rebecca Baltzer, „Another Look at a Composite Office and Its History: The Feast of Susceptio reliquiarum in Medieval Paris”, *Journal of the Royal Musical Association* 113 (1988), 1–27.

¹⁴ *The Liber usualis* (Tournai: Desclée, 1962), 1704–1718.

¹⁵ *A motu proprio Summorum pontificum* szövege az alábbi internetes címen olvasható: http://www.vatican.va/holy_father/benedict_xvi/motu_proprio/documents/hf_ben-xvi_motu-proprio_20070707_summorum-pontificum_lt.html.

¹⁶ A dallamok átírása az alábbi tanulmányban olvasható: Barbara Haggh, *The Aostan Sources...*

¹⁷ Ld. *Analecta Hymnica* 8: 51 (*Mittit ad sterilem*) és 54: 296 (*Mittit ad virginem*).

¹⁸ *Recollectio*, első vesperás, 2. antifóna: *Solem iusticie regem paritura supremum. Virgo Dei genitrix, gaudens procedit ad ortum*.

Utóbbi chartres-i Fulbertnek tulajdonítható, s eredetileg a chartres-i katedrális főünnepére, Mária születésének ünnepére készült.¹⁹ A középkori officiumok hagyományának megfelelően Carlier szövege rímes és kötött szótagszámú. Ez mai szemmel sem kifogásolható: a kötött versforma alkalmazása általános volt a himnuszokban, jelen van a tridenti zsinat által jóváhagyott négy szekvenciában, illetve számos szent officiumában, amelyek hagyománya több mint kétszáz éves múltra tekintett vissza.²⁰

A vesperás szövege Carlier-t figyelmes és gondos teológusnak mutatja. Az officium első szava: „Tenebre” a *triduum sacrum*-ot vetíti előre, amely az ember megváltását hozza el, az 1. antifóna első két sora pedig Isten teremtőerejét jeleníti meg a világosság és sötétség szétválasztásának formájában. Ez a Teremtés Könyvére utal, amelynek első fejezete a húsvéti vigíliában az *Exultet*-et követő első olvasmány alapjául szolgált.²¹ A második sor „color” szava azonban nem a Vulgátából való, a harmadik sorban pedig Mária fogantatása szinte előzmények és magyarázat nélkül („ex nihilo”), azaz mint vitán fölüli álló esemény kerül elének. A *Recollectio*-t a domonkosok használták, de még ők sem találhattak kivétlnivalót ebben az antifónában.²² Az utolsó sorban Krisztus mint lucifer, a hajnalcsillag jelenik meg. Carlier megejtő utalása rögtön világossá válik, ha felfigyelünk rá, hogy míg ez a szó ebben az értelemben nem szerepel a Bibliában, kétszer is elhangzik az *Exultet* utáni záróimádság vége felé.²³ Az 1. antifóna ily módon a figyelmes hallgatót Mária szeplőtelen fogantatásának gondolata által a liturgiai utalások segítségével a teremtéstől a feltámadásig vezeti.

Még ennél is többről van szó, ha a zenét is figyelembe vesszük. Du Fay a „Tenebre” szót három neuma formájában, összesen hét hangra énekelte: a 15. században aligha volt olyan hallgató, aki a hetes számot ne Máriához, illetve Krisztus hét szavához kapcsolta volna. Emellett Du Fay a dallam legmagasabb hangját a „Maria” szóhoz illeszti. Ha tehát bármilyen kétség merült volna fel az officium központi gondolatát, illetve e rövid antifóna tartalmi hangsúlyát illetően, azt Du Fay dallama bizonyosan eloszlatta volna (*1. példa*).

Fulbert szövege után, amelynek kezdete az „igazság Napjára”, azaz Krisztusra utal (2. antifóna), az Angyali üdvözlés és a megtestesülés közvetlen és erőteljes ábrázolása

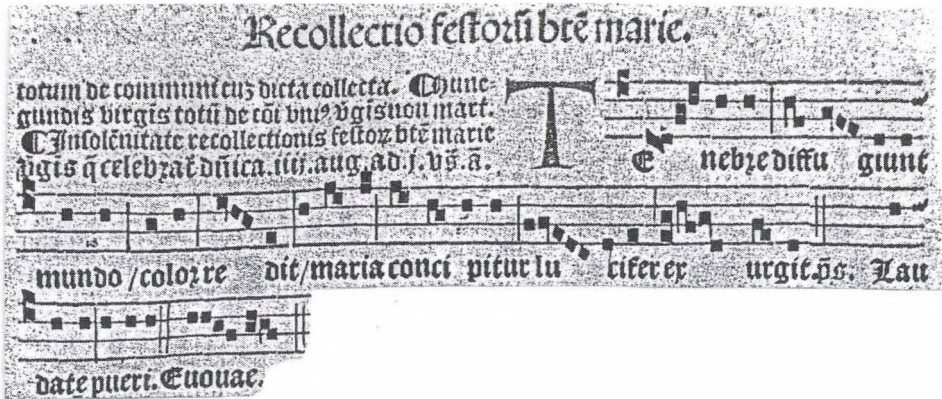
¹⁹ Ld. Margot Fassler, *The Virgin of Chartres: Making History through Liturgy and the Arts* (New Haven, CT: Yale University Press, 2010), 126–127 és passim.

²⁰ Robert F. Hayburn, *Papal Legislation on Sacred Music* (Collegeville, MN: The Liturgical Press, 1979), 34.

²¹ *Recollectio*, első vesperás, 1. antifóna: *Tenebre diffugiunt; mundo color redit. Maria concipitur; Lucifer exurgit*. Vö. Genesis I: 1–5, *The Liber usualis*, 776 o.

²² A domonkosok a középkorban megünnepelték a Szeplőtelen fogantatást. Miután nem kívántak ellenmondásba kerülni Krisztusnak az emberi bünt eltörlő szerepével, úgy érveltek, hogy a Szűz ugyan bűnben fogant, ám ezt követően azonnal megszentelődött.

²³ A szöveg így hangzik (kiemelés tőlem): „Flammas eius *lucifer* matutinus inveniat. Ille, inquam, *lucifer*, qui nescit occasum; ille qui regressus ab inferis humano generi serenus illuxit.” Ld. Thomas Forest Kelly, *The Exultet in Southern Italy* (New York: Oxford University Press, 1996), 39. Vö. *The Liber usualis*, 776 o.



1. példa. A korábbi *Recollectio*, első vesperás, 1. antifóna, *Tenebre diffugiunt*, F-CA Impr. XVI C 4, fol. CLXIIv

következik a 3. antifónában. Carlier itt János prológusából merít.²⁴ Visszatér az 1. antifónában megteremtett „Világ” említéséhez, amely most Krisztus emberré válása fölött örvendezik. Carlier 4. antifónája a völgyek és hegyek szembeállításával (retorikai antitézis) érzékelteti Mária Erzsébetnél tett látogatásának rögzös útját, majd a behelyettesítés eszközével él, amikor Krisztust királyként, Keresztelő Szt. Jánost pedig az ő katonájaként aposztrofálja.²⁵ Az 5. antifóna rövid tényszerű leírása annak, amikor Szűz Mária bemutatja Jézust Simeonnak; ez a jelenet áll Purificatio ünnepének középpontjában. Az antifóna „vir timoratus” (istenfélő ember) kifejezése Lukács evangéliumából való (Lk. 2, 25).²⁶ A himnusz strófái sorrendben idézik föl a vesperás antifónáit, kezdve a megváltott sokaság örvendezésével.²⁷ A hagyományosan a szöveg végén megjelenő Szentháromság a cambrai-i katedrálisban különös jelentőséggel bírhatott, mivel a cambrai-i Madonnaként ismert bizánci stílusú ikonját a Szentháromság-kápolnában őrizték, mielőtt a katedrális 1472-es felszentelésekor annak főoltárához került.²⁸ A *Visitatio* és a *Recollectio* bevezetése a katedrális kalendáriumába nyilvánvalóan a templom Szűz Máriának történő dedikációját készítette elő.

Az eddigiekben tehát Mária mennybevételét kivéve mindegyik Mária-ünnep földidézésére sor került. A vesperás szponzóriuma és Magnificat-antifónája egyaránt az Éne-

²⁴ *Recollectio*, első vesperás, 3. antifóna: *Gabriel archangelus Mariam salutavit; Verbum caro factum est et mundus exultat*. Cf. János evangéliuma I: 14.

²⁵ *Recollectio*, első vesperás, 4. antifóna: *Non concava vallium, non ardua montium Virginem retinent, quin Regis et Militis matres se salutent*.

²⁶ *Recollectio*, első vesperás, 5. antifóna: *Virgo puerum sistit in templo, ipsum suscipit vir timoratus*.

²⁷ A *Gaude redempta* himnusz szövegkiadását ld. *Analecta Hymnica* 12: 71.

²⁸ A cambrai-i Madonna (Notre Dame de Grâce) ikonjának színes reprodukciója az alábbi kiadványban látható: Maryan W. Ainsworth, „À la façon grèce: The Encounter of Northern Renaissance Artists with Byzantine Icons”, in *Byzantium: Faith and Power (1261–1557)*, ed. Helen Evans (New York: The Metropolitan Museum of Art, 2004), 544, 581–582 (a kép leírása).

kek énekéből való, s az Assumptióhoz kapcsolódó jól ismert szövegekre épül,²⁹ amelyek a *Legenda Aurea* beszámolója szerint Mária gyászszerzetartását is kísérték. E szövegekhez a *Recollectio* számára Du Fay komponált dallamokat. A *Magnificat*-antifóna Mária mennybemeneteléé (mennybevétele) ábrázolja, miközben illatát, s a tavasz virágait állítja a középpontba, amelyek nemcsak a húsvét metaforái, hanem Mária haláláé és mennybemeneteléé is: három nappal a temetése után sírjában csak liliumokat és rózsákat találtak. Összegezve: a korábbi *Recollectio* vesperásában Carlier a liturgia és a Biblia ismert szövegeiből merít, azonban a nagyobb hatásosság érdekében saját retorikai leleményével ötvözve azokat. Ennek eredményeképpen a vesperás nem egyszerűen Máriáról szól, hanem Mária szerepéről a világ és a megváltás történetében.

A *Recollectio* vesperásának befejezése azonban mindezen fölül különleges jelentéssel bírhatott a cambrai-i katedrálisban, amelynek az északi kapunál található domborműve Mária koronázását ábrázolja.³⁰ Mária mennybevételét követő megkoronázásának ez az építészeti kiemelése talán érthetővé teszi, hogy a cambrai-i katedrális felszentelésének évfordulóját miért ünnepelték július 3-án, azon a napon, amelyen 1472 után „Hitetlen” Tamás ereklyéinek Szíriából történt hazahozatalára emlékeztek. A *Legenda Aurea* közvetlenül Mária mennybemeneteléének elbeszélését követően ismerteti Tamás apokrif történetét: eszerint miután Tamás távol volt Mária mennybevétele idején, visszatérésekor kételkedett abban, egészen addig, amíg nem látta az égből aláhullani Mária övét.³¹ Sajnos a *Recollectio* végének gazdag szimbolikája ma veszítene jelentéstartalmából, mivel a középkori katedrális immár nem létezik; annak funkcióját a 18. században Cambrai egy korábban bencés apátsági temploma vette át. A rezponzórium és a *Magnificat*-antifóna szimbolikáját ezzel szemben nem Carlier versei, hanem maguk az alapul vett bibliai szövegek teremtik meg, s az első vesperás teológiai tartalmában semmi sincs, ami ma anakronisztikusnak vagy ellentmondásosnak tűnne. A második vesperás *Magnificat*-antifónája a Szeplőtelen fogantatás melletti állásfoglalásnak tekinthető, amely a maga idejében feltűnő lehetett ugyan, ma azonban nem vet föl kérdéseket.³²

A *Recollectio* miséjének szövege ismét a Krisztust hordozó Máriát állítja a középpontba. A szekvencia mind Mária, mind Krisztus születését elbeszéli, és hangsúlyozza, hogy Mária szeplőtelenységét a neki szóló ígéret támasztja alá.³³ Ez nem más,

²⁹ *Recollectio*, első vesperás, rezponzórium: *Surge, propera, columba mea, speciosa mea, amica mea. Veni de Libano. Veni, coronaberis* (Az Énekek éneke 2: 10, 13 és 4: 8; vö. CAO 7826z), verzus: *Pulchra es, soror mea, sponsa, suavis et decora sicut Iherusalem, filia Sion* (Énekek éneke 6: 3; vö. CAO 4417), *Magnificat*-antifóna: *Vidi speciosam, sicut columbam ascendentem desuper rivos aquarum, cuius inestimabilis odor erat nimis in vestimentis eius; et sicut dies verni circumdabant eam flores rosarum et lilia convallium* (Énekek éneke: 5: 12, 4: 11, 2: 1; vö. CAO 5407 és 7878).

³⁰ Jacques Thiebaut, *Nord gothique: Picardie, Artois, Flandre, Hainaut. Les édifices religieux* (Paris: Picard, 2006), 87.

³¹ A tanulmány írásához az alábbi kiadványt használtuk: *Die Legenda aurea des Jacobus de Voragine*, transl. Richard Benz (Heidelberg: Lambert Schneider, 1984), 588–589.

³² *Recollectio*, második vesperás, *Magnificat*-antifóna (kiemelés tőlem): *Ave virgo speciosa, concepta sine macula. Christum virgo concipiens et pariens incorrupta supra choros angelorum feliciter exaltata obtine nobis veniam ut regnemus per secula.*

³³ Ld. a 18. lábjegyzetet.

mint Duns Scotus érvelése a szeplőtelen fogantatás mellett, amely szerint Mária a Krisztus kereszthalálának köszönhető megváltásban már előre részesült.³⁴ A szekvencia vége ismét Mária megkoronázására utal.

Mindent összevéve, a *Recollectio* Carlier által összeállított szövegei a Bibliából és a kor elismert tekintélyeinek (chartres-i Fulbert, Duns Scotus) munkáiból táplálkoznak, s nem mondanak ellent a Szűz Máriával kapcsolatosan ma elfogadott teológiai nézeteknek.

A *Recollectio* számára készült Du Fay-énekek azonban ma sokkal kevésbé maguktól értetődők, mint amilyenek a maguk korában lehettek. Az általános vélekedés dekadensnek minősíti a késő-középkori egyházi éneket, amely az ünnepélyes alkalmakon lassú tempóban szólalt meg, s amelyet olyan kvadrát notációval jegyeztek le, amely nélkülözi a korai hangjelzett források előadási jeleinek gazdag részletezettségét. Sőt, a középkorban komponált dallamok hatalmas repertoárjának dallami sokfélesége látszólag összeegyeztethetetlen egy olyan felfogással, amely a gregorián örökséget koherens dallamhagyományként látta.

Ugyanakkor érdemes emlékeztetni arra, hogy az istentisztelet korabeli résztvevője nem egyszerűen „énekeket”, azaz hangjelzett formában testet öltött antifonákat és responzóriumokat hallott, hanem annál jóval többet. Az énekrepertoár a pszalmódia refrénjeiből fejlődött ki, s valójában a pszalmódia volt az, amely a középpontban állt és a legtöbb időt töltötte ki. Ez volt az, amit valamennyi énekes először megismert és memorizált, mielőtt elkezdhetette az antifonák és responzóriumok repertoárjával való ismerkedést. Ugyanakkor a pszalmódia volt az utolsó, amelyet írásban vagy nyomtatásban teljes egészében rögzítettek, hiszen ezt őrizte legtovább az énekesek emlékezete. Sőt, a középkori liturgikus zene tonális rendszerének gyökerei is a pszalmódiában keresendők. A középkori komponistáktól ennek folytán mindenek előtt olyan dallamok megalkotását várták el, amelyek összhangban voltak a zsoltártónusokkal, ugyanakkor visszaadták az antifonák és responzóriumok szövegeinek szintaxisát.³⁵

Du Fay valóban különleges gondossággal követte ezeket az elvárásokat. Énekei a megfelelő zsoltártónusra utaló intonációkat is tartalmazzák, antifonái és responzóriumai pedig igazodnak a hagyomány által megszabott hangterjedelemhez. Záratai is konvencionálisak és a megfelelő módon vannak elhelyezve. Az énekek alkalmazkodnak a szöveg hangsúlyaihoz, anélkül, hogy a dallam természetes hullámzása sérülne. Melizmák

³⁴ Ioannis Duns Scoti, Ordinis Fratrum Minorum, *Opera Omnia*, studio et cura Commissionis Scientiasticae, vol. XX: *Lectura in Librum Tertium Sententiarum: a distinctione prima ad decimam septimam. Distinctio III, Quaestio I: „Utrum Beata Virgo fuerit concepta in peccato originali”* (Civitas Vaticana: Typis Vaticanis, 2003), 119–138: *Lectura III Sent.*, 134: „Unde omnes alii fuerunt praestituti futuri filii irae, et post purgandi merito passionis Christi; ista autem fuit praestituta fuisse filia irae nisi gratia praevenisset, quam Deus voluit sibi specialiter conferre (propter obsequium quod contulit Filio Dei)”, és *Lectura III Sent.*, 135: „Virgo fuit mundata, et de ipsa munda fuit Christus assumptus”. Az információért köszönettel tartozom Innocent Smith domonkos testvérnek (Dominican House of Studies, Washington, D.C.).

³⁵ A kérdést számos elméleti mű tárgyalja, amelyek hozzáférhetőek a *Thesaurus musicarum latinarum* projekt weboldalán: <http://www.chmtl.indiana.edu/tml/start.html>.

ritkán fordulnak elő, elhelyezésük pedig tudatosságról árulkodik (legtöbbjük a matutinum énekeiben fordul elő). Du Fay dallamai ugyanakkor nem hívják fel magukra a szokottnál jobban a figyelmet. Azaz, dekadenciáról nem beszélhetünk, sokkal inkább arról, hogy a középkori dallamszerző milyen tökéletesen követi korának elvárásait.³⁶

Mindezek alapján semmi sem szól az ellen, hogy a Du Fay és Carlier által létrehozott *Recollectio* a cambrai-i katedrálisban ma is elhangozzék az Assumptiót követő hetek folyamán, amely továbbra is a templom védőszentjének főünnepé maradt.



A Tridenti zsinatot követően a korábbi *Recollectio*-t Leuven városa átalakította, s az átalakított officium is minden bizonnyal alkalmas a modern előadásra. A leuveni püspök, Henricus Cuyckius alatt történt átalakítás során Carlier valamennyi költeményét bibliai szövegekre cserélték, s ugyan megtartották a tiszteletre méltóan régi *O quam glorifica luce* himnuszt, de megváltoztatták az officium címét és jelentését. A *Recollectio gaudiorum et festorum beate Marie virginis* című Tridentinum utáni officiumot Németalföld számos templomában és kolostorában használták az Assumptiót követően, egészen a 20. századig. Emellett az egyház hivatalos engedélyével többféle formában – egyházmegyés gradualékban, antifonáriumokban, breviáriumban, missalékban, illetve önálló officiumként – is kinyomtatták.³⁷

Cuyckius megbízottjai az Assumptio liturgiájából választották a szövegeket, amint az az NL-Uu Ms. 406 jelzetű utrechti antifonáriumban is látszik (2. példa).³⁸ A szövegek egy része eredetileg talán más Mária ünnepek tartozéka volt, az új kontextusban azonban a liturgia résztvevői bizonyára az Assumptio részeként értelmezték őket. A *Hortus conclusus* szöveget a későbbiekben rezponzóriumként is alkalmazták a Szeplőtelen fogantatás ünnepén.³⁹ A *Quam pulchra es* szöveget, ritkán ugyan, de Mária születésének ünnepén is használták,⁴⁰ a *Tota pulchra es* Magnificat-antifóna pedig fontos szerepet kapott a bázeli zsinaton a Szeplőtelen fogantatás melletti érvelés részeként.⁴¹

Ebben az officiumban a „visszaemlékezés” (*recollectio*) Mária örvendezésének része a mennybevételt követően, afféle visszatekintés az életére. Arra az életre, amely a korábbi *Recollectio* középpontjában állt. Annak az officiumnak a közép-

³⁶ Barbara Hagg, „Guillaume Du Fay, Teacher and Theorist, and his Chant for Cambrai Cathedral”, in *Papers Read at the 12th Meeting of the IMS Study Group Cantus Planus, Lillafüred, Hungary, 2004. Aug. 23–28*, ed. László Dobszay (Budapest: Institute for Musicology, 2006), 817–844.

³⁷ Hagg, *The Medium Transforms the Message? A Tridentinum utáni Recollectio* valamennyi nyomtatott forrásának listáját a szerzőnek a közeljövőben megjelenő alábbi írása fogja tartalmazni: „Carlier and Du Fay’s Marian Office for Cambrai”.

³⁸ Hagg, *The Officium...*, 103–104.

³⁹ Carolus Marbach, *Carmina scripturarum* (Hildesheim: Olms, 1994, az 1907-es kiadás reprintje), 272.

⁴⁰ Ld. a CANTUS adatbázis adatait, <http://www.cantusdatabase.org>.

⁴¹ Hagg, *Carlier and Du Fay’s Marian Office for Cambrai*.

Tétel	Szöveg	Ünnepi funkció
1. antifóna	<i>Hortus conclusus es Dei genitrix, hortus conclusus, fons signatus, surge propra amica mea.</i> Énekek éneke 4: 12, 2: 10; CAO 3137	Assumptio
2. antifóna	<i>Quam pulchra es amica mea, quam pulchra es et decora: oculi tui columbarum, alleluia.</i> Énekek éneke 4: 1, CAO 4434	Assumptio
3. antifóna	<i>Dilecte mi apprehendam te, et ducam te in domum matris meae, et in cubiculum genitricis meae: ibi me docebis praecepta Domini.</i> Énekek éneke 3: 4, 8: 2 and <i>passim</i> ; CAO 2224	Assumptio
4. antifóna	<i>Adiuvo vos, filiae Ierusalem, si inueneritis dilectum meum ut annuncietis ei, quia amore langueo.</i> Énekek éneke 5: 8; CAO 1277	Assumptio, Nativitas, Commune Virginum
5. antifóna	<i>Sicut malus inter ligna siluarum, sic dilectus meus inter filios, alleluia.</i> Énekek éneke 2: 3; CAO 4940	Assumptio, De Sapientia
Himnusz	<i>O quam glorifica luce coruscas</i> (szövegkiadás: <i>Analecta Hymnica</i> 51: 146–147).	
Magnificat- antifóna	<i>Tota pulchra es amica mea, et macula non est in te; fauus distillans labia tua, mel et lac sub lingua tua; odor unguentorum tuorum super omnia aromata: lam enim hyems transijt, imber abiit et recessit, flores apparuerunt, vineae florentes odorem dederunt, et vox turturis audita est in terra nostra: Surge propra amica mea, veni, de Libano veni, coronaberis.</i> Énekek éneke 4: 7, 4: 11, 4: 10, 1: 11–12, 1: 8; CAO 5162	Assumptio, Nativitas

2. példa. *Recollectio gaudiorum et festorum beate Marie virginis*, az első vesperás énekei

pontjában, amely históriák virágzó hagyományából fakadt, s amely most átadta helyét a késő reneszánsz sokkal terjedősebb és némileg érzelgős vallásosságának.

E Tridentinum utáni *Recollectio* sok helyen használatos volt a leuveni egyházmegyében és másutt. A leuveni premontrei Park-apátságban, amelynek védőszentje Szűz Mária, az officium része maradt a nyomtatott könyvek kalendáriumának egészen az 1950-es évekig,⁴² bár tényleges előadására ebben az időben már nem került sor.⁴³

Leuven város támogatásával jelenleg folyik az apátság restaurálása, amelynek befejezése 2012-re várható. Természetesen kívánatos volna ebből az alkalmából az officium pontos flamand fordításának elkészítése is. Legalább ilyen fontos volna azonban

⁴² Park Abbey Library, s.s.: *Breviarium Praemonstratense juxta bullam „Divino afflatu” et approbante Pio PP. XI editum jussu et auctoritate illustrissimi ac reverendissimi domini Abbatis Generalis Gummari Crets S.T.D. et Mag. et Capituli Generalis Anni 1927 ac de novo editum et cognitum jussu et auctoritate illustrissimi ac reverendissimi domini Abbatis Generalis Huberti Noots S.T.D. Pars Autumnalis* (Mechelen: H. Dessain, 1930, 1953); *Festa propria ecclesiae Parchensis pro parte Autumnali* (1930, 1953), 1*–11*: *Sabbato I Septembris. Recollectio Gaudiorum et Festorum B.M.V. Triplex Minus.*

⁴³ Az apátságban 2011 júniusában tett látogatásomkor Swarte atya, a jelenlegi apát elmondta, hogy az officiumot már nem éneklék, mert a szerzetesközösség tagjai már nem tudnak latinul, a szövegeknek pedig nincs flamand fordításuk. Ugyanakkor emlékezett rá, hogy fiatalabb korában még maga is énekelte az officiumot.

az officium latin előadásának felélesztése, amelyet indokol hosszú ideig fennálló és hivatalosan is szentesített hagyománya, valamint jelenléte az *officium propriumok* között Park kalendáriumában. Ezenfelül Cuyckius officiumának énekei között régi középkori dallamok is találhatóak, amelyek kimondottan latin szövegre készültek, ezért flamand szövegre történő adaptálásuk nehézséget okozna. Afelől sem lehet kétség azonban, hogy egy flamand fordítás jó szolgálatot tenne a magánzsolozsmázás és a meditáció számára. Mindenesetre, ha a premontrei szerzetesek amellet döntenének, hogy nem élesztik föl a Tridentinum utáni *Recollectio* énekelt hagyományát, meg kell maradnia számukra a lehetőségnek, hogy azt magánzsolozsmázás esetén használják.



Milyen precedenst teremtene e két régi officium bevezetése a mai gyakorlatba? A II. vatikáni zsinat reformja, továbbá a *Summorum pontificum* megengedi a megfelelőnek ítélt helyi gyakorlatok alkalmazását.⁴⁴ Természetesen nem gondoljuk, hogy indokolt volna e két officium általános bevezetése, ez soha nem merült fel korábbi történetük során sem.

Bár az officiumok régi dallamai, a gregorián ének, amelyet a középkorban hivatásos kórusok szólaltattak meg, ellenkezést válthat ki, úgy gondoljuk, ez sem jelentheti komoly akadályát az officiumok bevezetésének. Ez az ének ma gyakorta hallható, akár némely templom vagy kolostor szertartásának részeként, akár professzionális énekesek megszólaltatásában koncerteken, a Szentszék honlapján, vagy akár a Youtube videomegosztó internetes oldalain. Emellet számos olyan felvétel hozzáférhető, amely egy új előadás számára modellként szolgálhat.⁴⁵

Végül, a régi hagyomány felidézése ez esetben új hagyományt alapozhat meg. E késő középkori officiumok felelevenítése abban a közegben, amelyben először celebrálták őket, s amelyben évszázadokon át évi rendszerességgel ismételték őket, hozzájárulhat a keresztény kultusz jelentéstele folyamatosságának újratemtéséhez, s ezzel hatékonyan segítheti elő az elmélyült gondolkodást Isten anyjának és az ő fiának, Krisztusnak megváltó erejéről.⁴⁶

Fordította Kiss Gábor

⁴⁴ Ld. Austin Flannery, O.P., ed., *The Basic Sixteen Documents, Vatican Council II, Constitutions, Decrees, Declarations* (Northport, NY: Costello, Dublin: Dominican Publications, 1996), 127, 131–133. A *Summorum pontificum* megengedné az itt tárgyalt officium latin ordinariummal való együttes használatát is.

⁴⁵ Ld. a Jerome Weber által fenntartott kereshető online adatbázist: www.chantdiscography.com. Az adatbázis a Schola Hungarica valamennyi felvételét is tartalmazza.

⁴⁶ Dobszay I. lábjegyzetben idézett könyve mellett az alábbi munkák voltak segítségemre: Joseph Ratzinger (Pope Benedict XVI), *Der Geist der Liturgie: Eine Einführung*, 2nd ed. (Freiburg: Herder, 2007); Anthony Ruff, *Sacred Music and Liturgical Reform: Treasures and Transformations* (Chicago: Hillenbrand Books, 2007); and Robert A. Skeris, *Crux et cithara. Selected Essays on Liturgy and Sacred Music* (Altötting: Verlag Alfred Coppenrath, 1983).

BARBARA HAGGH-HUGLO

Late-Medieval Vespers and Masses in the Modern Church?
Two Case Studies

Vespers and Mass of a Marian feast day introduced in 1457 at Cambrai Cathedral, the *Recollectio festorum beate Marie virginis*, and Vespers and Mass of the reformed office of the *Recollectio* arguably could be reintroduced for modern celebration. The *Recollectio* of Cambrai, celebrated yearly until the French Revolution, was composed by Carlier and Du Fay, the former a leading theologian and musician, the latter the leader of the papal singers. Its text and music present a clear theological message free of controversy today in a singable chant that lacks any inappropriate flourishes. The *Recollectio* reformed by a graduate of Leuven University who became bishop uses Biblical texts and venerable Gregorian chant and is still in the calendar of the Abbey of Park near Leuven, but is not sung for want of a Flemish translation. The Latin should be reintroduced and taught. The renewed celebration of these local offices would “nurture ... piety and affection towards the more ancient aspects of their tradition” as László Dobszay proposed.

CZAGÁNY ZSUZSA

Töredék, kódex, rítus, hagyomány

A Zalka Antifonále győri és modori töredékeinek tanúsága

Corpus Antiphonarum című nagyszabású összefoglaló művében Dobszay László külön alfejezetekben foglalkozott a középkori délkelet-magyarországi térség, az erdély–váradai rítusterület antifónakészletével, annak liturgikus elrendezésével és zenei tulajdonságaival.¹ Áttekintette az idetartozó zsolozsmaforrások, köztük a Váradai („Zalka”) Antifonále² egyedinek mutatkozó teljes zsolozsmáit, zsolozsmarészeit és egyes darabjait. Itthoni és nemzetközi párhuzamokat keresett, hogy ezek meglétéből vagy hiányából következtetéseket vonjon le egy-egy officium hazai gyökereit, elterjedésének körülményeit, hatását és nemzetközi összefüggéseit illetően. Könyvének végső, összegző fejezetében mintegy újraolvasta és újraértelmezte a Zalka Antifonále addig ismert töredékeit, elhelyezve az általuk közvetített tartalmat a középkori magyarországi források liturgikus-zenei örökségében.³ Munkájában természetszerűleg nem vizsgálhatta azonos mélységben valamennyi szóban forgó tételt. Számos esetben meg kellett elégednie a darabok nemzetközi adatbázisokban, liturgikus-zenei indexekben való előfordulásának vagy hiányának rögzítésével, s az ebből adódó tanulságok rövid összefoglalásával. Tanulmányunkban Dobszay kutatásait, valamint a Zalka Antifonále újonnan föltárt töredékeinek elemzéséből leszűrte saját tapasztalatainkat alapul véve vetjük föl ugyanazokat a kér-

¹ Dobszay László, *Corpus Antiphonarum. Európai örökség és hazai alakítás* (Budapest: Balassi Kiadó, 2003), 59–61, 68–72, 342, 362–363.

² A kézirattal foglalkozó tetemes mennyiségű irodalomból itt csupán válogatást adunk: Rómer Flóris, „A győri káptalan antiphonaléja”, *Archaeologiai Közlemények* XI (1877), 12–26; Csapodi Csaba, „Filipec (Pruisz) János nagyváradi és olmützi püspök könyvei”, *Magyar Könyvszemle* 83 (1967/3), 243–249; Szendrei Janka, *A magyar középkor hangjegyes forrásai*, Műhelytanulmányok a Magyar Zenetörténethez 1 (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1981), 40; uő., „A Zalka Antiphonale provenienciája”, in *Zenetudományi Dolgozatok 1988*, szerk. Felföldi László–Lázár Katalin (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1988), 21–32; Körmendy Kinga, „Az úgynevezett Zalka Antiphonale töredékei”, uő., 33–40. A kódex hangjegyírásáról lásd Szendrei Janka, *Középkori hangjegyírások Magyarországon*. Műhelytanulmányok a Magyar Zenetörténethez 4 (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1983).

³ Dobszay, *Corpus Antiphonarum*, 362–363.

déseket s teszünk kísérletet árnyaltabb megválaszolásukra. Vizsgálatunk magától értetődően jóval szűkebb, s Dobszay előtt részben ismeretlen anyagot fog át.

Kutatásunk kiindulópontja a Zalka Antifonále két, mennyiségileg is leggazdagabb töredéklelőhelye Győrben⁴ és a szlovákiai Modorban.⁵ Az itt őrzött töredékek nemcsak számukkal emelkednek ki a másutt elszórtan előforduló Zalka-fragmentumok sorából⁶ s teszik lehetővé az antifonále elveszettnek hitt szakaszainak részleges vagy teljes rekonstrukcióját, de néhány esetben a liturgikus-zenei készlet olyan elemeiről is hírt adnak, amelyek előfordulását egyéb adat híján eddig nem is feltételezhettük. Azaz: egyfelől új adatokkal támasztják alá és árnyalják az antifonále liturgikus-zenei háttéréről, rítusbeli hovatartozásáról kialakított kutatói véleményt, másfelől azonban olyan vonásaira is rávilágítanak, melyek a már megismert hagyomány összefüggésrendjén belül is különlegesnek, olykor idegenszerűnek mutatkoznak.

A Zalka Antifonále a középkori magyar zsolozsmahagyomány sajátos, kétarcú emléke. Tartalmának nagy része biztosan illeszkedik a hazai liturgikus és zenei gyakorlathoz, hangjegyrírása, külső kiállítása, illuminációja azonban idegen – cseh–morva – befolyásról árulkodik. Bár jelen tanulmányunkban, a töredékanyag vizsgálatával látszólag *a kódex* egyedi vonásait emeljük ki, az ebből levont következtetéseink valójában a forrás által képviselt teljes *tradíciót* érintik, s a hazai szakirodalomban – Esztergom és Kalocsa–Zágráb után – „harmadiknak” nevezett Erdély–Várad⁷ zsolozsmahagyományának arculatát, középkori művelődéstörténeti háttérét helyezik élesebb megvilágításba.⁸ Elsőd-

⁴ Győr, Egyházmegyei Kincstár és Könyvtár. A töredékek leírását lásd: András Vizkelety (Hrsg.), *Mittelalterliche lateinische Handschriftenfragmente in Győr*. Fragmenta et codices in bibliothecis Hungariae III (Budapest: Balassi Kiadó, 1998), nr. 64, 65, 66, 67, 68; Szendrei, *A magyar középkor*, F 609, F 610, F 612, F 653.

⁵ Štátny archív Bratislava pobočka Modra. Az összesen 14, későbbi iratok bekötésére használt, egyelőre lefejtetlen töredékre a pozsonyi Zenetudományi Intézet munkatársa, Eva Veselovská talált rá helyszíni kutatásai során 2006-ban. Leírásukat lásd: Eva Veselovská, *Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi e civitatibus Modra et Sanctus Georgius I* (Institut für Musikwissenschaft der Slowakischen Akademie der Wissenschaften: Bratislava, 2008), nr. 7, 10, 26–29, 33, 34, 54, 55, 61–63.

2010-ben magam is a helyszínen tanulmányozhattam az anyagot, s a 14 töredékből 13-at egyértelműen a Zalka Antifonále részeként azonosítottam. A 14. töredék, amely a *Mittit ad virginem* szekvenciát tartalmazza (Veselovská, *Catalogus*, nr. 60), az antifonále feltételezett testvérkódexéből, a Várad Szekvencionáléból származik.

⁶ A Magyarországon és külföldön található Zalka-töredékekről lásd: Körmeny, „Az úgynevezett Zalka Antiphonale töredékei”; legújabban: Janka Bednáriková, *Stredoveké notované pamiatky v Knižnici Evanjelického a. v. cirkevného zboru v Levoči* (Ružomberok: VERBUM, 2010), 139–140; Czagány Zsuzsa, „Certamen magnum. A Zalka antifonále két töredéke”, *Magyar Egyházzene XVIII* (2010/2011), 349–352.

⁷ Dobszay, *Corpus Antiphonarum*, 343; Kovács Andrea, *Corpus Antiphonarium Officii Ecclesiarum Centralis Europae* (A továbbiakban CAO-ECE) *VIII/A Transylvania – Várad (Temporale)* (Budapest: Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences and Liszt Ferenc Academy of Music Research Group for Church Music, 2010), 39.

⁸ Az erdélyi–váradai zsolozsmahagyomány temporaléjának és sanctoraléjának tételkészletét közreadja Kovács Andrea, *CAO-ECE VIII/A; CAO-ECE VIII/B Transylvania – Várad (Sanctorale)* (Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences and Liszt Ferenc Academy of Music Research Group for Church Music: Budapest, 2010).

leges célunk tehát nem az antifonále egyedülállóságának igazolása. Igyekezettünk sokkal inkább az ennek háttérében rejlő személyes és intézményi kapcsolatrendszer, s végső soron e késő középkori liturgikus-zenei kézirat kultúrtörténeti gyökereinek megismerésére irányul, mely véleményünk szerint éppoly izgalmas következtetések kiindulópontja lehet, mint egy-egy darab váratlan és megmagyarázhatatlan felbukkanása.



A Zalka Antifonále köztudottan rendkívül töredékes állapotban maradt fenn. A Győrben őrzött törzskézirat⁹ temporaléja a harmadik ádventi hét szombatjának laudesével kezdődik,¹⁰ s – számos közbülső lacunával – az ötvenedvasárnapi matutinum egyik antifónájával ér véget.¹¹ Sanctoraléja a nyári–őszti szent-zsoltosmákból őriz többé-kevésbé összefüggő anyagot Jakab apostol július 25-i ünnepétől Keresztelő Szent János fővételének augusztus 29-i ünnepéig, valamint Szűz Mária születésétől (szeptember 8.) Jeromos napjáig (szeptember 30.). A kódex Győrben és Modorban őrzött töredékei további zsoltosmák jelenlétére derítettek fényt. A temporale elsősorban az ádventi hetek, valamint az eddig csaknem teljesen homályba vesző nagybőjti idő officiumaival bővült, a sanctorale ismert zsoltosmáinak száma pedig 19-ről 27-re emelkedett. Az 1. táblázatban és a hozzá fűzött kommentárban elsőként a temporale bővítésményeit foglaljuk össze.

Mivel célunk az volt, hogy az egyes darabok előfordulását rögzítsük, ezért teljes incipiteket adunk meg, tekintet nélkül arra, hogy számos esetben a dallamból csupán egy-egy kottafej, melizmatöredék, illetve a szövegből csupán néhány betű látszik. A győri és modori csoportot nem különítettük el egymástól, a töredékeket tartalmuk alapján, az eredeti kézirat liturgikus sorrendjében rendeztük el. A töredékek közt a táblázat megfelelő helyén a törzskéziratot is elhelyeztük.

Mindkét csoport töredékei többségükben az ádventi zsoltosma tételeit tartalmazták, jókora részt tárva föl többek között a törzskéziratból teljesen hiányzó első két ádventi hét anyagából. Ez nemcsak azért fontos, mert általuk a kódex elejébe, sőt, egy-egy esetben talán legelső lapjaiba tekinthetünk be, hanem azért is, mert az összehasonlító vizsgálatok tapasztalatai szerint a liturgikus énekkészlet jellegzetes

⁹ Győr, Egyházmegyei Kincstár és Könyvtár, Mss A 2 (korábban: Nagyszemináriumi Könyvtár, jelzet nélkül).

¹⁰ Az első azonosítható darab a szombati laudes 4. antifónája: [*Expectetur sicut pluvia eloquium*] *Domini*, melyet az 5. antifóna (*Dabit illi Dominus*), majd a Benedictus-antifóna (*Omnis vallis*) követ. A kódex szerkesztési eljárásából adódóan az első két fennmaradt darab valójában a 4. ádventi hét impozíciós laudessorozathoz tartozik, azaz a liturgia későbbi szakaszában került sorra, mint az őket követően lejegyzett Benedictus-antifóna, amely már a 3. hét laudesében elhangzott. Vö: Kovács, *CAO-ECE VII/A*, a 3-4. ádventi hét anyaga: 72–82; A középkori zsoltosmakódexek szerkesztési eljárásairól lásd: Dobszay László–Prószéky Gábor, *CAO-ECE A Preliminary Report* (Budapest: Zenetudományi Intézet, 1988), 383.

¹¹ A temporale utolsó azonosítható darabja az Ötvenedvasárnapi matutinum második nokturnusának antifónája (*Transeunte Domino*).

katalógusszám ¹²	ünnap ¹³	liturgikus hely ¹⁴	incipit
M 5188	Adv 1D	V1 a4 V1 a5	<i>Maria dixit, Respondit angelus</i>
M 3119	Adv 1D	N1 V1/3	<i>Tollite portas</i>
M 3120	Adv 1D	N2 R2 N2 V2	<i>Salvatorem expectamus Preoccupemus faciem</i>
M 3122	Adv 1D	N2 V2 N2 R3	<i>Preoccupemus faciem Audite verbum</i>
M 571	Adv 1D	L a3 L a4	<i>Ecce Dominus veniet Omnes sitientes</i>
M 3121	Adv 1D	L a4 L a5	<i>Omnes sitientes Ecce veniet propheta</i>
M 5189	Adv 1D	L Ab I a	<i>Spiritus Sanctus in te Scientes quia</i>
M 741	Adv 1f2	I a I r	<i>Salvatorem expectamus Christe fili</i>
Gy 64	Adv 1D	N2 R1 N2 V1	<i>Ave Maria gratia plena Quomodo fiet istud</i>
Gy 65	Adv 2D	N2 V1 N2 R2 N2 V2	<i>Ecce Dominus in Ecce veniet Dominus Et dominabitur a mari</i>
Gy 65	Adv 2D	N2 R2 N2 V2	<i>Ecce veniet Dominus Et dominabitur a mari</i>
Gy 65	Adv 2D	N2 R3 N2 V3 N3 R1	<i>Sicut mater consolatur Dabo in Syon salutem Jerusalem plantabis</i>
Gy 65	Adv 3D	N2 R1 N2 V1 N2 R2	<i>Egypte noli flere Ecce dominator Prope est ut veniat</i>
Gy Törzskézirat	Adv 3Sabb – D50 N2 a		<i>Expectetur sicut pluvia* / Transeunte Domino</i>
Gy 65	Epi D50	V1 R V1 V (+ doxológia) V1 Am	<i>Revertenti Abraham Benedixit Abraham Dum staret Abraham</i>

1. táblázat. A Zalka Antifonále győri és modori töredékei – Temporale

¹² M a modori, Gy a győri töredékeket jelöli. A betű utáni szám a modori töredékek esetében Veselovská katalógusszámára (Veselovská, *Catalogus fragmentorum...*), a győri töredékeknél a Fragmenta Codicum (Vizkelety, *Mittelalterliche lateinische Handschriftenfragmente...*) megfelelő számára vonatkozik.

¹³ Mind a liturgikus időszak (ünnap és óra), mind a funkció rövidítéseinél a CAO-ECE kötetekben alkalmazott rendszert követtük: Adv = ádvén, D = vasárnap; 1f2 = az első vasárnapot követő hétfő; D50 = ötvenedvasárnap, Epi = vízkereszt, Qu = nagybőjt, P = húsvét;

¹⁴ V = első vespérás, N = nokturnus, L = laudes, I = prima; a = antifóna, R = rezponzórium, V = verzus, r = rövid rezponzórium, Am = Magnificat-antifóna, Ab = Benedictus-antifóna.

katalógusszám	ünnap	liturgikus hely	incipit
M 5196	Qu 2f3	L Ab V Am	<i>Unus est enim</i> <i>Qui major est vestrum</i>
M 5198	Qu 4f3	N R N V	<i>Adduxi vos</i> <i>Popule meus</i>
M 5197	Qu 5f2	L Ab	<i>In die magno</i>
M 3127	P 1f4	N R N V	<i>De ore prudentis</i> <i>Sapientia requiescit</i>
M 3128	tempus per annum / Historia Regum	V R	<i>Omnes montes</i> <i>Exaudisti Domine</i>

1. táblázat (folytatás). A Zalka Antifonále győri és modori töredékei – Temporale

variánsai kiemelkedően nagy számban fordulnak elő éppen az officium e szakaszában. Tanulmányunk első részében ezért mi is az ádventi töredékeket vesszük közelebbről szemügyre s vetjük alá tüzetesebb elemzésnek.

A két forráscsoport megfelelő töredékeit egymás mellé állítva, egy-egy óra csonkán maradt, de biztonsággal kiegészíthető tételsorozatait rekonstruálva a Zalka Antifonále hosszabb összefüggő szakaszait „állíthattuk helyre”. A rekonstrukció eredményeként létrejött ádventi tételrendet szemléleti a 2. táblázat.

A töredékeken fennmaradt zsolozsmaanyagot három helyen „virtuálisan” kiegészítettük az antifonále feltételezhető eredeti tartalmával, ezeket a helyeket a táblázatban sötétebb színnel jelöltük:

1) Az első ádventi vasárnap első vesperása a teljes középkori magyar hagyományban szinte emblematikusan az öt antifonából álló *A diebus antiquis* sorozattal kezdődött.¹⁵ Mivel az 5188. számú modori töredék (1. *faksimile*) megőrizte a sorozat negyedik és ötödik darabját (*Maria dixit putas, Respondit angelus*) – s így feltételezhetjük, hogy egyike volt az antifonále első lapjainak –, biztosak lehetünk abban, hogy a Zalka Antifonále hajdan a teljes ciklust tartalmazta.

2) Hasonló megfontolásból döntöttünk az első vasárnapi laudes kiegészítése mellett: ebben az esetben ráadásul három összefüggő modori töredék (571, 3121, 5189) tartotta fenn a laudes három kis antifonáját, Benedictus-antifonáját s az azt követő prima kezdőtételt. Mivel az európai zsolozsma klasszikus rétegébe tartozó, mindenütt azonos összeállítású tételsorról van szó,¹⁶ annak a modori töredékeken fennmaradt nagyobbik feléből teljes biztonsággal következtethetünk hiányzó elejére (2. *faksimile*).

3) Az első ádventi matutinum első rezponzóriuma (*Aspiciens a longe*) ugyancsak az egyetemes európai készlet darabja, mely különleges, kitüntetett helyzetéből fakadóan nem egy, hanem három verzussal szerepel valamennyi zsolozsmakódexben. Sem a

¹⁵ Dobszay László, *CAO-ECE VIA Esztergom / Strigonium (Temporale)* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2004), 47, 62–63; Kovács Andrea, *CAO-ECE VIIA Kalocsa – Zagreb (Temporale)* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2008), 40, 48; uő., *CAO-ECE VIIIA*, 44, 62–63.

¹⁶ Dobszay, *CAO-ECE VIA*, 64.

ünnap	liturgikus hely	incipit
1D	V1 a1	<i>A diebus antiquis</i>
	V1 a2	<i>Dominum Salvatorem</i>
	V1 a3	<i>Gabriel angelus</i>
1D	V1 a4	<i>Maria dixit</i>
	V1 a5	<i>Respondit angelus</i>
1D	N1 R1	<i>Aspiciens a longe</i>
	N1 V1/1	<i>Quique terrigene</i>
	N1 V1/2	<i>Qui regis Israel</i>
1D	N1 V1/3	<i>Tollite portas</i>
1D	N2 R2	<i>Salvatorem expectamus</i>
	N2 V2	<i>Preoccupemus faciem</i>
1D	N2 V2	<i>Preoccupemus faciem</i>
	N2 R3	<i>Audite verbum</i>
1D	L a1	<i>In illa die</i>
	L a2	<i>Incundare filia</i>
1D	L a3	<i>Ecce Dominus veniet</i>
	L a4	<i>Omnes sitientes</i>
1D	L a4	<i>Omnes sitientes</i>
	L a5	<i>Ecce veniet propheta</i>
1D	L Ab	<i>Spiritus Sanctus in te</i>
	I a	<i>Scientes quia</i>
1f2	I a	<i>Salvatorem expectamus</i>
	I r	<i>Christe fili</i>
1D	N2 R1	<i>Ave Maria gratia plena</i>
	N2 V1	<i>Quomodo fiet istud</i>
2D	N2 V1	<i>Ecce Dominus in</i>
	N2 R2	<i>Ecce veniet Dominus</i>
	N2 V2	<i>Et dominabitur a mari</i>
2D	N2 R2	<i>Ecce veniet Dominus</i>
	N2 V2	<i>Et dominabitur a mari</i>
2D	N2 R3	<i>Sicut mater consolatur</i>
	N2 V3	<i>Dabo in Syon salutem</i>
	N3 R1	<i>Jerusalem plantabis</i>
3D	N2 R1	<i>Egypte noli flere</i>
	N2 V1	<i>Ecce dominator</i>
	N2 R2	<i>Prope est ut veniat</i>

2. táblázat. A Zalka Antifonále helyreállított ádventi tételrendje

Zalka-törzskézirat, sem a töredékek nem őrizték meg a rezponzóriomot. A 3119. számú modori töredéken (3. fakszimile) fennmaradt azonban harmadik verzusának néhány szó- és dallamfoszlánya – *Tollite p[ortas principies] vestras et elevamini* –, amelynek alapján biztosra vehetjük, hogy az antifonále eredetileg a teljes darabot tartalmazta.



1. faksimile. Modor – 5188. számú töredék.

Bár az adventi noktornusok rezponzóriumrendje Európa-szerte nagyrészt egységes, mindenütt találunk apró, az adott térségre, egyházmegyére jellemző változatokat. Ezek olykor nemcsak az ismert tételek elrendezését, sorrendbe állítását, hanem magát a tételválasztást is érintik. Így az erdély-váradai hagyományba tartozó zsolozsmaforrások kivétel nélkül a *Praeoccupemus faciem* verzust kapcsolják az



2. faksimile. Modor – 5189. számú töredék.

első adventi vasárnap második noktornusának *Salvatorem expectamus* responzóriumához.¹⁷ Ezzel a választással egységesen elkülönülnek az esztergomi fővonal

¹⁷ Kovács, *CAO-ECE VII/A*, 62.



3. fakszimile. Modor – 3119. számú töredék.

rendjétől, mely ugyanezt a responzóriumot a *Sobrie juste et pie* verzussal társítja.¹⁸ A modori 3120. számú töredék (4. fakszimile) szerencsés módon éppen ezt a sajátos „váradí” tételpárosítást dokumentálja: a csonka fólión a *Salvatorem expectamus* responzorium *clarita[tis sue]* zárószakaszának szöveg- és dallamtörmeleke maradt fenn, amely után a verzus díszes *P* iniciáléja s a verzusszöveg [*ei*u]s *in conf[essione]* torzója olvasható.

Az erdély-váradí zsolozsmahagyomány ádventi tételrendjének egy további sajátos elemét tartotta fenn az egyik győri töredék. A csonka, ráadásul közepén kettészakított fólión ezúttal a harmadik vasárnapi második noktornus kezdő responzóriuma (*Egypte noli flere*) olvasható a hozzá tartozó *Ecce dominator Dominus* verzus zárósorával és a repetendával. A verzusválasztás ismét provenienciameghatározó jelentést hordoz: az *Ecce dominator* az erdély-váradí forrásokban az esztergomi *Ecce veniet Dominus* helyén áll.¹⁹

¹⁸ Dobszay, *CAO-ECE VIA*, 62.

¹⁹ Dobszay, *CAO-ECE VIA*, 74; Kovács, *CAO-ECE VIIIA*, 72.



4. *faksimile*. Modor – 3120. számú töredék.

Nem kevésbé tanulságos a következő példa. Az 5189. számú modori töredéken a *Spiritus Sanctus in te descendet* antifóna vége olvasható – ...*habebis in utero... dei alleluia* –, mely után jól látszik a *Benedictus* canticum incipitje és fölötte a 8. tónusú zsolnárdifferencia. Ebből könnyen azonosíthatjuk az antifóna liturgikus helyét: egy laudes lezáró Benedictus-antifónáról van szó. A darab szövege egyértelművé teszi, hogy az adventi időszak első vasárnapi laudeséről van szó, hiszen a *Spiritus sanctus in te descendet* nemcsak a szűkebb közép-európai, hanem a teljes európai zsolozsmahagyományban csaknem kizárólag az advent első vasárnapi laudesének Benedictus-antifónájaként szerepel. Ebből a szempontból tehát a Zalka-töredék nem okoz különösebb meglepetést. Annál meglepőbb a folytatás. A Benedictus-antifóna után ugyanis a *Scientes quia* szöveget olvassuk, amely egy másik ádventi antifóna kezdete (*Scientes quia hora est iam nos de somno surgere...*). Ez az antifóna ugyancsak széles körben ismert, de nem ezen a liturgikus helyen. A közép-európai forrásokban – beleértve az esztergomiakat is – ezzel az antifónával rendszerint az ádventi matutinum valamelyik noktornusában találkozunk. A három noktornus mindegyike egy-egy antifónával indul, az esztergomi hagyományban ezt a hármast a *Hora est – Scientes – Nox praecessit* sorozat alkotja.²⁰ Mai tudásunk szerint az egyetlen olyan zsolozsmarend, ahol ez nem így van, az *erdély-váradi*. Az ebbe a körbe tartozó breviáriumok antifónarendje az ádventi matutinumban a *Hora est – Nox praecessit – Betlehem non est* hármast.²¹ A hiányzó *Scientes quia hora est* pedig a matutinumból átkerült a nappali kis órák élére, a laudes után következő prímába.²² Ezen a helyen, a laudes Benedictus-antifónája után, a prima kezdőtételének helyén találjuk a modori Zalka-töredéken is.

A temporale töredékeinek vizsgálata egyfelől megerősítette, hogy azok valóban a váradi székesegyház egykori antifonáléjához tartoztak, másfelől – mint látni fogjuk – újabb adatokkal támasztja alá a kódex által képviselt délkelet-magyarországi térség középkori zsolozsmahagyományának sajátos arculatát. Az egyetemes európai törzskészlet mellett az antifonále éppúgy fenntartotta a mindhárom magyar rítusterületet átfogó, Dobszay által „összmagyarnak” nevezett repertoár²³ egy-egy jellegzetes elemét (*A diebus antiquis* antifónasor), mint a régió különleges, az officium összeállításában, tételeinek funkcionális elrendezésében megmutatózó egyedi vonásait.

Míg a modori töredékek kizárólag a Zalka Antifonále temporaléjának részeit őrizték meg, a győri anyagból a sanctorale néhány zsolozsmájáról is hírt kapunk. A későbbi nyomtatványok, levéltári iratok borítójául szolgáló, olykor azok kötését és gerincét erősítő, méretre szabdalt fóliódarabok, -csíkok jóval rosszabb állapotban maradtak fenn, mint a modori fragmentumok, s az eredeti zsolozsmákból többnyire csupán egy-két tételtöredéket őriztek meg. Ezeket egymás mellé állítva né-

²⁰ Dobszay, *CAO-ECE VIA*, 62–64.

²¹ Kovács, *CAO-ECE VII/A*, 62.

²² Kovács, *CAO-ECE VIII/A*, 64.

²³ Dobszay, *Corpus Antiphonarum*, 51–59.

hány esetben mégis összefüggő zsolozsmarészeket tárhattunk föl, kulcsfontosságú zsolozsmák jelenlétét igazolhattuk, sőt, egy-egy zsolozsmahóra csaknem teljes anyagát rekonstruálhattuk.

A 3. táblázatban összefoglaljuk a törzskézirat sanctoraléjának zsolozsmáit, kiegészítve a győri töredékeken fennmaradt officiumokkal. Ehelyütt pusztán a zsolozsmák előfordulását rögzítjük, ünnepmegjelöléssel és incipittel azonosítva a ciklusokat, tekintet nélkül azok ténylegesen fennmaradt tartalmára.²⁴

A Zalka Antifonále győri töredékei csaknem kivétel nélkül az eredeti kódex eddig dokumentálatlan officiumairól adnak hírt; a kivételt a Mihály-zsolozsma két tételét tartalmazó töredék jelenti, mely csupán kiegészíti a törzskéziratban fennmaradt *Excelsi regis* zsolozsmát. A vizsgált anyag emellett olyan, általánosan elterjedt officiumok előfordulására derített fényt, amelyekről hiányuk ellenére is joggal feltételezhettük, hogy szerepeltek az eredeti kéziratban: Fábián és Sebestyén, Fülöp és Jakab, Mindenszentek, Cecília zsolozsmái az európai zsolozsmakészlet alaprétegébe tartoztak, s néhány véletlenszerű módosulástól eltekintve összetételükben sem tapasztalunk jelentős változást.

Több figyelmet érdemel a Gallus-história, amely a győri töredékanyagban matutinumának három tételével jelenik meg.²⁵ A délnémet bencés (St. Gallen-i) hagyományban gyökerező *Venerabilis Gallus* zsolozsma csupán járulékos szerepet tölt be az esztergomi forráskörben: mindössze néhány, túlnyomórészt a fővonalon kívül eső, peremvidéki breviáriumban bukkan föl.²⁶ Egybehangzóan tartalmazzák viszont az erdélyi és váradi breviáriumok,²⁷ s a história e regionális beágyazottságát a Zalka Antifonále győri Gallus-töredéke is megerősíti. Nem zárhatjuk ki azonban, hogy e regionális beágyazottság késői keletű, s csupán a história magyarországi életútjának másodlagos fejleményeként alakult ki. A Gallus-officium késő középkori magyarországi forráshelyzete – szórványos előfordulása az esztergomi forráskörben, többé-kevésbé következetes megjelenése az ezen kívül eső peremvidékeken, illetve rítusterületeken – ugyanis arra utal, hogy átvételére már a magyarországi liturgia kezdeti korszakában sor került.²⁸ A kezdetben talán szélesebb körben is-

²⁴ A törzskódex sanctoraléjának 19 zsolozsmája közül mindössze három maradt fenn hiánytalanul: Szt. Márta / *Iocundetur in hoc solemnio*, Augustinus / *Letare mater nostra*, Decollatio Iohannis Bapt. / *Arguebat Herodem*.

²⁵ A matutinum 7. és 8. rezponzóriuma (*Electus Dei Gallus, Vir Deo plenus*), valamint a 7. verzusa (*Prepara in hoc loco*) maradt fenn töredékesen.

²⁶ A három esztergomi forrás mellett a zsolozsmát csaknem egyöntetűen tartalmazzák a szepességi és bátfai breviáriumok. A história forráshelyzetét a források pontos adataival lásd: Kovács Andrea, *CAO-ECE V/B Esztergom / Strigonium (Sanctorale)* (Budapest: MTA Zenatudományi Intézet, 2006), 188, tételrendjét uo., 268–269, 299–300.

²⁷ Kovács, *CAO-ECE VII/B*, 118–119.

²⁸ Ezt támasztja alá a história előfordulása a 12. század elején készült Codex Albensiben és a legkorábbi, a 13. századból származó esztergomi breviáriumban is (Zagreb, Metropolitanska Knjižnica MR 67). Falvy Zoltán–Mezey László, *Codex Albensis. Ein Antiphonar aus dem 12. Jahrhundert*. Monumenta Hungariae Musica I (Budapest: Akadémiai Kiadó, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1963), f. 123–125.

katalógusszám	ünne ²⁹	zsolozsma
Gy 65	Mathias ap.	<i>Ave lux et decus</i>
Gy 67	Commune ss. TP	<i>Beatus vir qui metuit</i>
Gy 65	Philippus / Iacobus	<i>Non turbetur cor</i>
Gy 65	Sigismundus	(rubrika)
Gy 65	Inventio Crucis	<i>Lignum vite in cruce tua</i>
Gy Törzskézirat	Iacobus	<i>O beate Iacobe apostole</i>
	Anna	<i>Caeleste beneficium</i>
	Martha	<i>Iocundetur in hoc solemnio</i>
	Vincula Petri	(rubrika)
	BMV de Nive	<i>Ab eterno ordinata</i>
	Transfiguratio	<i>Sunt de hic stantibus</i>
	Laurentius	<i>Levita Laurentius</i>
	Tyburcius	<i>Inclutus martyr Tiburtius</i>
	Hyppolitus	<i>Oravit sanctus Hyppolitus</i>
	Stephanus rex	<i>Confessor Christi Stephane</i>
	Bartholomaeus	<i>Quando Waldach corruisset</i>
	Augustinus	<i>Letare mater nostra</i>
	Decollatio Johannis Baptistae	<i>Arguebat Herodem</i>
	Nativitas BMV	<i>Nativitas tua</i>
	Exaltatio Crucis	<i>Sanctifica nos Domine</i>
	Mauritius	<i>O vere sancti milites</i>
	Cosmas/Damianus	<i>Cosmas et Damianus</i>
	Michael	<i>Excelsi regis filium</i>
Gy 65	Michael	<i>Excelsi regis filium</i>
Gy Törzskézirat	Hieronimus	<i>Fulsit splendor firmamenti</i>
Gy 65	Gallus	<i>Venerabilis Gallus</i>
Gy 68	Omnes sancti	<i>Gaudent in celis</i>
Gy 66	Caecilia	<i>Virgo gloriosa semper</i>

3. táblázat. A Zalka Antifonále sanctoraléja

mert zsolozsma a későbbi, reformokkal is szabályozott fejlődés során kiszorult a liturgia fő irányvonalából, s nyomát csupán az ezen kívül eső hagyományok, források őrizték meg. Ha föltevésünk helytálló, a váradi Gallus-históriában így nem a délkeleti térség regionális, hanem az összmagyarországi zsolozsmakészlet archaikus elemét láthatjuk.

²⁹ Az ünnep / szentek nevét ezúttal rövidítés nélkül közöljük. Két ízben tettünk kivételt: Commune ss. TP = commune sanctorum in tempore paschali, azaz a húsvéti idő szentjeinek közös anyaga; Nativitas BMV = Szűz Mária születésének ünnepe.

	Zalka-töredék	Prága	Szepes / Trier
L a1		<i>Surgens Petrus in medio</i>	<i>Decorem indutus</i>
L a2		<i>Fiat commoratio eius</i>	<i>Introiens in</i>
L a3	<i>Oportet ergo</i>	<i>Oportet ergo</i>	<i>In terra deserta</i>
L a4	<i>Statuerunt duos</i>	<i>Statuerunt duos</i>	<i>Benedicite spiritus</i>
L a5		<i>Dederunt sortes eis</i>	<i>Laudet Deum omnis</i>
L Ab		<i>Confitebor tibi Domine</i>	<i>In corona stellarum</i>

4. táblázat. *De S. Mathia / antiphonae in laudibus*

Igazi meglepetéssel szolgál a táblázatunk első helyén megjelenő Mátyás-officium. Mátyás apostol saját históriája mind a magyar liturgikus forrásokban, mind a tágabb közép-európai térségben a ritkaságok közé tartozik; mi több, sem az erdélyi, sem a váradi breviáriumok nem tartalmazzák. Újabb kutatások a história két megjelenésformáját tárták föl:³⁰ a trieri egyházmegyében honos *Universa plebs fidelis*, valamint a prágai *Ave lux et decus* ciklusokat, melyek nemcsak kezdőtételükben, hanem laudeseik antifónakészletében is alapvetően különböznek egymástól (4. táblázat). A középkori magyar források közül mindössze két szepességi breviárium³¹ tartalmazza a zsolozsmát, mindkettő egybehangzóan annak trieri változatát. Annál meglepőbb, hogy a Zalka Antifonále győri töredékanyagában található összesen hét csonka negyed-fólió³² a Mátyás-história másik, prágai redakciójának tételeit őrizte meg. A folszabdalt pergamendarabokból ugyanis többek között éppen a kulcsfontosságú laudes antifónái állíthatók össze:³³ a sorozat harmadik darabja (*Oportet ergo ex hiis*) teljesen, a negyedik (*Statuerunt duos Joseph et Mathiam*) pedig mintegy kétharmad részben rekonstruálható, s általuk a prágai Mátyás-laudes egyértelműen azonosítható (5–6. faksimilék).

A két magyarországi lelőhely, a szepességi breviáriumok, illetve a Zalka Antifonále tehát a Mátyás-história két eltérő megjelenésformáját tartotta fenn. Feltételezésünk szerint nem egy, hajdan szélesebb körben elterjedt, majd onnan kikopott, s a peremterületekre visszaszorult hagyományelemről van szó, amint azt a Gallus-officium esetében feltételeztük, hanem két eleve különálló folyamatról, melynek eredményeként a Mátyás-zsolozsma két redakciója egymástól függetlenül talált otthonra két eltérő szociokulturális közegben.

³⁰ Czagány Zsuzsa, „Prágai tételek Trierben vagy trieri tételek Prágában? Mátyás apostol középkori históriája”, in *Zenatudományi dolgozatok 2006–2007*, szerk. Sz. Farkas Márta (Budapest: MTA Zenatudományi Intézet, 2007), 9–18.

³¹ Breviarium Scepusiense saec. 14–15., Alba Iulia R. III. 94; Diurnale Scepusiense saec. 15., Alba Iulia R. II. 125). Kovács, *CAO-ECE V/B*, 201–203.

³² Leírásukat lásd: Vizkelety (Hrsg.), *Mittelalterliche lateinische Handschriftenfragmente*, Nr. 65, 86–87; Szendrei, *A magyar középkor*, F 653.

³³ A laudes-antifónák mellett a töredékeken a Mátyás-história matutinumának néhány antifónája és rezponzóriuma olvasható. Vö. Vizkelety (Hrsg.), *Mittelalterliche lateinische Handschriftenfragmente*, 86–87.



5. faksimile. Győr – Mátyás (fr. 6 recto).

A Zalka Antifonále Mátyás-históriája így a kódex cseh vonásait gyarapítja; abba a „külső” rétegbe sorolható, amelyet a tételkészlet összeállításában és a dallamválasztásban megmutatkozó számos apró jellegzetesség mellett a leglátványosabban Szent Márta *Iucundetur in hoc solemnio* rímes officiuma képvisel.³⁴ Óvatos feltételezésünk szerint ezt a „cseh réteget” erősíti az a rubrika is, amely a májusi sanctorale nyitószolozsmáit tartalmazó győri töredéken maradt fenn (7. faksimile). A rubrika szövege a következő:

[...]a sancti Sigismundi h[...] in ultima parte.

A szöveg nyilvánvalóan a május 2-án tartott Sigismundus-ünnepre s annak zsolozsmájára vonatkozik. A burgundiai vértanú- király emléknapja a középkori magyar

³⁴ Zsuzsa Czagány, *Historia de sancta Martha hospita Christi, redactio Bohemica. Ein spätmittelalterliches Reimoffizium in seiner böhmischen Überlieferung*. HISTORIAE. Wissenschaftliche Abhandlungen / Musicological Studies (Ottawa: Institute of Mediaeval Music, 2004).



6. faksimile. Győr – Mátyás (fr. 6 verso).

liturgikus hagyományban nem tartozott a kiemelt ünnepek közé. Annak ellenére, hogy ereklyéi Magyarországra is eljutottak, s neve föl-fölbukkan a liturgikus források kalendáriumaiban, kidolgozott zsolozsmáját a kódexek főszevegében többnyire hiába keressük.³⁵ Nem találjuk nyomát sem az esztergomi főforrásokban, sem az erdély-váradai hagyományt képviselő breviáriumokban. Saját officiummal ünnepelték viszont Prágában. Ereklyéinek megérkezését követően IV. Károly kezdeményezésére 1366-ban zsinati határozatban döntöttek ünnepe megtartásáról s emelték a nemzeti szentek sorába.³⁶ Az ünnepre készült *historia propria* (*O beate*

³⁵ Tudomásunk szerint az egyetlen középkori magyarországi forrás, mely teljes saját Sigismundus-históriát tartalmaz, a már említett szépassági breviárium: *Breviarium Scepusiense saec. 14–15.*, Alba Iulia R. III. 94; A Mátyás-história kapcsán említett másik, ugyancsak szépassági diurnále (Alba Iulia R. II. 124) Sigismundus-zsolozsmája csupán az első vesperás és a laudes tételéből áll. A históriák pontos összeállítását lásd: Kovács, *CAO-ECE V/B*, 205–206, 269.

³⁶ Czagány Zsuzsa, *CAO-ECE III/B Praha (Sanctorale, Commune sanctorum)* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2002), 55–56.



7. faksimile. Győr – Sigismundus-rubrika.

Sigismunde) csaknem valamennyi, 1366 után keletkezett prágai zsolozsmaforrásban megtalálható.³⁷ A Zalka Antifonále töredékesen fennmaradt rubrikaszövege arra utal, hogy a Sigismundus-história eredetileg nem szerepelt megszokott helyén, a Fülöp/Jakab és Inventio Crucis májusi zsolozsmáinak tételsorai között. Viszont – feltéve, hogy helyesen értelmezzük a szöveget – a história az antifonále utolsó szakaszában, talán utolsó kötetében, utólagos betoldásként mégis helyet kapott. Mindez természetesen csak következtetésen alapuló hipotézis, hiszen – minthogy az officiumból eddig egyetlen tétel sem került elő – nem tudjuk biztosan, vajon a rubrikaszöveg valóban egy saját Sigismundus-históriára utal-e, mint ahogy azt sem, hogy ez a história az *O beate Sigismunde* prágai ciklus volt-e. Azt is csupán feltételezhetjük, hogy kihagyása a korpuszból, illetve bejegyzése a kódex utolsó részébe nem pusztán a másoló feledékenységéből adódott, hanem tudatos döntés eredménye volt, mely így a kódex sajátos kettős arculatának újabb kézzelfogható bizonyítékát adja kezünkbe.

³⁷ Czagány, *CAO-ECE III/B*, 67, 90–91. Táblázatos kimutatást közöl az ünnep kalendáriumi megjelenéséről a cseh mise- és zsolozsmaforrásokban Michal Dragoun, „Neznámé články synodálních statut pražské arcidiecéze?” Ivan Hlaváček–Jan Hrdina (szerk.), *Facta probant homines*. Sborník příspěvků k životnímu jubileu prof. dr. Zdeňky Hledíkové (Praha: Scriptorium, 1998), 150–164.



Mint ahogy azt bevezetőnkben elmondtuk, s amit a két vizsgált töredékcsoport egyes darabjai is megerősítettek, a Zalka Antifonále zsolozsmakészletét legalább két irányból közelíthetjük meg.

1) Egyfelől, mint a váradi székesegyház reprezentatív karkönyvét, amely a középkori váradi zsolozsmarítust, s – zenei kódex lévén – annak dallamhagyományát rögzíti. A liturgikus repertoár bemutatott apró elemei, a tételválasztásban s a készlet összeállításában jelentkező, olykor alig feltűnő variánsai nemcsak az antifonále váradi beágyazottságát igazolják, hanem magának a váradi zsolozsmahagyománynak a többi magyarországi tradícióhoz képest megmutatkozó önállóságát is megerősítik. Ez az önállóság ugyanakkor csupán a középkori magyarországi viszonylatban érvényesül, azaz olykor csak az esztergomi és/vagy kalocsa–zágrábi hagyománykör szokásrendjétől különbözik. Ha az eltéréseket, a „váradi”, illetve „délkeleti regionális” különlegességeket tágabb európai viszonyrendszerbe helyezve vizsgáljuk, azt látjuk, hogy nagy részük általánosabb, a közép-európai térségre jellemző megoldásokkal rokonítható. Ebből következően – ahogy arra a Gallus-offíciumnál utaltunk – az önállóság, a regionális meghatározottság olykor csupán látszólagos; valójában egy archaikus készlet elemeinek regionális továbbélését tanúsítja.

2) Nem kevésbé érdekes, bár gyökeresen eltérő megközelítést igényel a kódex másik oldala, cseh befolyásról árulkodó rétege. Ebben a rétegben túlnyomórészt a sanctorale látványos, jól megragadható egyéni vonásaival – késő középkori rímes históriáival – találjuk szembe magunkat (például a győri töredékek Mátyás-tételei, a Sigismundus-offícium feltételezett jelenléte), amelyek az összmagyar középkori zsolozsma korpuszában valóban idegen járuléknak, a szubsztanciához képest akcendenciának számítanak, ugyanakkor a 15. század végi művelődéstörténeti kapcsolatok pillanatfelvételeinek eleven, a kutatás számára igen vonzó bizonyítékai.

Jelen tanulmányunkkal s az ennek háttérében folyó munkánkkal e kettős kutatási irány mentén kívánunk haladni; szándékunk szerint e párhuzamos megközelítéssel és komplex szemléletmóddal jutunk el egyfelől a kézirat kultúrtörténeti beágyazottságának föltárásához, másfelől a középkori magyarországi zsolozsmahagyomány mélyrétegéhez. Ahhoz a sokszínű, változatgazdag, több irányból érkező hullámokat befogadó és asszimiláló őshagyományhoz, amelynek föltárásán Dobszay László is fáradozott.³⁸

³⁸ A tanulmány a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj és az OTKA támogatásával készült.

ZSUZSA CZAGÁNY

Fragment, Kodex, Ritus, Tradition
Fragmente des Antiphonale Waradiense in Győr und Modra

Der Aufsatz präsentiert inhaltliche Sondagen mehrerer Fragmente des Antiphonale Waradiense, einer spätmittelalterlichen ungarischen Prunkhandschrift, verfasst zwischen 1477–1490 für die Kathedrale Várad (Oradea, Grosswardein, Waradinum) im östlichen Teil des mittelalterlichen Ungarn, im heutigen Rumänien. Herangezogen werden zwei Fragmentenbestände: das seit langem bekannte doch wenig erforschte Material der Diözesanbibliothek in Győr, bzw. der seit kurzem entdeckte Bestand von 13 Fragmenten im Archiv der slowakischen Stadt Modra.

Die Untersuchung des liturgischen Repertoires einzelner Fragmente bestätigt einerseits die Anlehnung der Handschrift an den Ritus des ungarischen südöstlichen Diözesangebietes Transylvanien – Várad. Einige (z. B. Fragmente aus Modra Nr. 3120, 5189) bewahren sogar substantielle Elemente des waradiner Offiziums: Elemente, die von der heimischen (Graner) Hauptstränge abweichen, die aber zugleich die Zuwendung der waradiner Tradition zu der breiteren mitteleuropäischen Regionalüberlieferung bezeugen. Durch Bruchstücke bestimmter Heiligenoffizien aus dem Bestand in Győr (u. a. Historia des hl. Mathias, Hinweis auf den hl. Sigismundus) wird jedoch ebenso eine zweite Repertoireschicht greifbar, deren Anwesenheit nur durch böhmische Vorlagen zu erklären ist.



Az első „magyar énekeskönyv”
– a Psalterium Strigoniense, mint a protestáns
graduálok forrása

Néhány évvel ezelőtt hasonló kiadásban is megjelent Újfalvi Imre¹ énekeskönyve, amelynek egyetlen, hiányosan fennmaradt példányát a gyulafehérvári Batthyaneumban őrzik.² A debreceni prédikátor³ 1602-ben nyomtatta ki azt a gyülekezeti énekeskönyvet, amely számunkra, a reformáció énekkincsének kutatói számára több szempontból is jelentős. A református énekeskönyv egy részét képezi annak a nagyszabású sorozattervnek, amelyet Újfalvi az előszóban megfogalmazott, s amelynek csak töredéke valósulhatott meg. Az első rész, a graduál a szertartási, a templomi és halotti énekeket,⁴ a második az iskolai használatra szánt költeményeket, a továbbiak az oktató verseket, valamint külön-külön a bibliai, a magyar, végül az „egyéb idegen dolgokról való históriákat” tartalmazta volna. A templomi és halotti énekek együttes kiadásával a sorozatterv első részének második fele vált valóra 1602-ben, mivel a liturgikus énekeskönyvet, a graduált Újfalvi nem jelentette meg.⁵

Az énekeskönyv több mint 200 énekszöveget tartalmaz, közülük 33-at egyszer sem nyomtattak ki korábban.⁶ Az előszó (praefatio) szerint Újfalvinak a „muzsikában” nemigen volt jártassága, feltehetően ezért is hiányoznak az énekek dallamai.

¹ Teljes neve Szilvásújfalvi Anderko Imre, ez szerepel a nyomtatványokban; maga Újfalvi viszont többnyire az egyszerűbb névalakot használta.

² Újfalvi Imre, *Keresztényi énekek, Debrecen, 1602*. Faksimile kiadás, szerk. Kőszeghy Péter, bev. Ács Pál. Bibliotheca Hungarica Antiqua 38 (Budapest: Balassi Kiadó, [2004]).

³ Újfalvi hányatott és eseményekben gazdag életéről ld. Klaniczay Tibor, „Újfalvi Imre és az 1602. évi énekeskönyv”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 62 (1958), 152–169; Kiss Sándor, „Szilvásújfalvi Anderko Imre”, in *Egyháztörténet* 5 (1959), 218–241, a további irodalmat ld. a hasonló kiadás tanulmányában.

⁴ Ezzel valószínűleg Huszár Gál graduál-énekeskönyvének mintáját követte volna; vö. Huszár Gál, *A keresztyéni gyülekezetben való isteni dicséretnek és imádságok, Komjáti 1574*. Faksimile kiadás, szerk. Kőszeghy Péter, bev. Hubert Gabriella. Bibliotheca Hungarica Antiqua 13 (Budapest: MTA Irodalomtudományi Intézet, 1986).

⁵ Az iskolai énekeskönyv és a halotti énekek már korábban megjelentek.

⁶ Az énekek számát illetően a szakirodalom nem egységes, vö. Ács Pál tanulmánya a faksimile kiadáshoz, 25; Ács Pál 236 énekszöveget számol, igaz ugyan, hogy az ő összeállításában olykor 2-3 énekszöveg is tartozik egy-egy számhoz.

Ő maga inkább arra törekedett, hogy az énekek szövegét „renddel, hűséggel és tisztán” közölje, s ezzel kiadványa betagozódjon a debreceni énekeskönyvek sorába, vagyis a XVI. századi hagyományt folytassa. Bár az irodalomtörténet számára ezek az igazán fontos kérdések, a zenetörténezt inkább az előszóhoz mellékelt bibliográfia érdekli, amely Újfalvi saját gyűjtésű katalógusát kivonatozza: „Ex Catalogo scriptorum Ungaricorum, ab E. A. Sz. U. [Emericus Anderko Szilvásújfalvi] Collecto adhuc manu scripto az időnek rendi szerint.”⁷

Hogy az új magyar nyelvű liturgia kialakításához a középkori latin nyelvű forrásokot milyen mértékben használták föl, nehezen megválaszolható kérdés.⁸ Bár nyilvánvalónak tűnik, hogy részben korábbi anyagra támaszkodtak, a XVI. századból egyetlen adatot sem ismerünk arra nézve, hogy ennek során pontosan milyen tételeket vettek alapul.⁹ Mivel a magyar nyelvű protestáns liturgikus énekeskönyveket és graduálokat eddig nem tudtuk a középkori kottás forrásokkal közvetlen kapcsolatba hozni, az összehasonlító vizsgálatoknál általában az esztergomi eredetű liturgikus könyveket vettük figyelembe.

A fent említett viszonylag késői énekeskönyvben ezzel szemben a szerkesztő, Újfalvi Imre nem egyszerűen az esztergomi hagyományra, hanem egy konkrét latin forrásra utal. Az énekeskönyv előszavához csatolt katalógusban felsorolja az általa ismert énekeskönyveket, amelyek 1602-ig megjelentek, mégpedig azoknak nevével, akik az „énekes könyveknek kibocsátásában munkálkodtanak”.¹⁰ Katalógusában a magyar nyelvű énekeskönyvek előtt első helyen említi az egyetlen latin „énekeskönyvet”, a nyomtatott esztergomi pszalteriumot, amelynek sem a kiadási idejét, sem a szerkesztő-szerző személyét nem ismeri: *Psalterium Strigoniense, seu Psalterium secundum ritum almae Ecclesiae Strigoniensis cum Antiphonario, et Hymnario, incerti auctoris et temporis, nisi quod Iacobi Schaller librarii Budensis ab initio in eo fiat mentio.*

Ez a leírás nem egyezik pontosan az általunk ismert esztergomi pszalterium egyik kiadásával sem. Valószínűleg ez a tény és az a mód, ahogyan Újfalvi a budai

⁷ A témát először a két évtizeddel ezelőtt Pécsen megrendezett Cantus Planus konferencián vetették fel. Vö. Ferenczi Ilona, „Das Psalterium Strigoniense (1515) als eine Quelle der ungarischsprachigen Graduale”, in *Cantus Planus 1990*, Papers Read at the Fourth Meeting Pécs, Hungary 3–8 September 1990, ed. László Dobszay, Ágnes Papp, Ferenc Sebő (Budapest: Hungarian Academy of Sciences, Institute for Musicology, 1992), 579–585. Az idegen nyelvű dolgozat nem került be a magyar szakirodalom vérkeringésébe (t. k. Ács Pál sem utal rá), ezért szükségesnek láttuk, hogy – néhány kérdést másként megválaszolva – újra foglalkozzunk a témával.

⁸ Így például az Eperjesi graduál *Mit állatok* kezdetű antifónájának differenciája alá írt *Euouae* egyértelműen az eredeti latin antifónához (*Quid hic statis tota die otiosi*) tartozó zsoltár doxológiájának végét jelöli; ld. *Graduale Ecclesiae Hungaricae Eperiensis 1635*, ed. Ilona Ferenczi, *Musicalia Danubiana* 9 (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1988), nr. 147.

⁹ Nagyon kevés adatunk maradt fenn arra nézve, hogy például a misét magyarul énekelték. Ld. Payr Sándor, *A Dunántúli Evangélikus Egyházkerület története* (Sopron: Székely és Társa, 1924), 511–513.

¹⁰ Kálmáncsehi Mártonnak az akkoriban még nem ismert príme-rendjéről, amely Huszár Gál első énekeskönyvéhez csatoltan jelent meg, értekezik az előszó katalógusával kapcsolatban Schulek Tibor, „Az első magyar bibliográfiáról”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 61 (1957), 372–375.

Schaller Jakab könyvárust megnevezte a címben, vezette a múlt század közepén Schulek Tibort arra a megállapításra, hogy a *Psalterium Strigoniense* nem azonos az 1515-ben Velencében nyomtatott kiadvánnyal.¹¹ Véleményünk szerint azonban az eltérés abból eredhet, hogy Újfalvi emlékezetből írta le a címet, amely inkább tartalmi meghatározás, semmint pontos címközlés. Fontosnak tartotta megjegyezni, hogy a pszaltérium antifonáriumot és himnáriumot is tartalmaz, ami a latin zsolotároskönyv esetében tulajdonképpen magától értetődő. Feltűnő az is, hogy a többi címtől eltérően ezt dőlt betűvel szedette ki. Továbbá, ha a cím utolsó szakaszát („ab initio in eo fiat mentio”) nem a pszaltériumra és Schaller Jakabra, hanem az előző mondatra visszautalva az Újfalvi által készített katalógusra¹² vonatkoztatjuk, s csak ezután magára a pszaltériumra, egyértelművé válik, hogy Újfalvi a legelején, a *kezdetekkor*, a latin nyelvű esztergomi zsolotáros könyvet akarta említeni. Bár mindez nem bizonyítja egyértelműen, de nem zárja ki, hogy a már eddig számon tartott pszaltériumok egyikéről van szó.¹³

Az esztergomi pszaltériumnak az Országos Széchényi könyvtárban található első kiadásából nem ismerjük a címlapot,¹⁴ csak az 1523-ban megjelent tartalmilag azonos másodikból: *Psalterium chorale secundum consuetudinem Strigoniensis ecclesie: Cum antiphonis simul et letania ac hymnis de tempore et sanctis per totum annum: cum*

¹¹ Schulek, „Az első magyar bibliográfiáról”, 373: „Az első helyen álló Psalterium Strigoniense a hozzá tartozó Antiphonariummal és Hymnariummal a jelek szerint egy mind mai napig nyilvántartásba nem vett (RMK. III-ba tartozó) elveszett hungaricum. Ismeretlen authoru és idejű kiadványnak mondja [...] s azt, hogy elején említés történik Schaller Jakab budai könyvárustról. Ebből pedig az következik, hogy a könyv nem lehet azonos a RMK. III. 207. sz. említett psalteriummal, mert az colophonjában megjelöli a kiadás helyét, idejét és nyomdászát: Velence 1515, Lucantonio de Giunta, és Schaller Jakabot is a colophonban nevezi meg, nem pedig »ab initio in eo fiat mentio«, vagyis a címlapon, esetleg a praefatióban.” – Schulek értelmezését később átvették az előző részleges kiadásához fűzött kommentárban: „Psalterium Strigoniense ... – Esztergomi zsolotároskönyv, avagy az esztergomi szentegyház szokása szerinti zsolotárkönyv antifonariummal és himnáriummal, ismeretlen szerzőjű és kiadási idejű, amelyben kezdettől fogva említik Jakob Schaller budai könyvárust.” Ld. *A 16. század magyar nyelvű világi irodalma*. Régi magyar irodalmi szöveggyűjtemény II, szerk. Jankovics József, Kőszeghy Péter, Szentmártoni Szabó Géza (Budapest: Balassi Kiadó, 2000), 1003.

¹² Ld. fentebb „Ex Catalogo scriptorum Ungaricorum ...”

¹³ Ennek a feltételezése egyszerűbb; itt alkalmazhatjuk az Occam (Ockham) borotvája elvet, amely szerint az adott jelenséget leíró két magyarázat közül azt kell választani, amelyik az egyszerűbb. – Húsz évvel ezelőtt még jobban leegyszerűsítve, a fenti érvelés nélkül állapítottam meg, hogy Újfalvi címléírása egyértelműen az 1515-ben kiadott esztergomi pszaltériumra utal, mivel ez az egyetlen nyomtatott esztergomi pszaltérium, amelyben a könyvárus Schaller Jakab neve szerepel, vö. Ferenczi, „Das Psalterium Strigoniense...”, 580. Azt is érdemes megjegyezni, hogy a XVI. század első felében az esztergomi misszálék, breviáriumok, pszaltériumok és egyéb szertartáskönyvek nyomtatását többnyire Velencében végezték.

¹⁴ Szabó Károly – Hellebrant Árpád, *Régi Magyar Könyvtár* III/1 (Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 1896), nr. 207. A címléírásban az eredeti címlap híján a f. 2-n található vasárnapi matutíniumhoz készült címet követi: [Incipit] *Psalterium Secundum ritum alme ecclesie Strigoniensis*. A nyomtatott pszaltériumhoz 9 fólióból álló kéziratos függelék tartozik, amelynek tartalma csak kis részben kapcsolódik a nyomtatványhoz. Az 1523-as második kiadás uo., nr. 259. – A szlovákiai Turócszentmártonban (Martin) őrzött teljes példányt nem volt módunkban tanulmányozni.

vesperis et vigiliis mortuorum. Egyedül az első kiadás colophonjában találkozunk a budai könyvtár nevével: *Psalterium cum antiphonis simul et letania ac hymnis de tempore et sanctis per anni circulum cum vesperis et vigiliis mortuorum secundum consuetudinem alme Strigoniensis ecclesie novissime summa cum diligentia emendatum et expensis providi viri Jacobi Schaller librarii budensis*. A pszaltérium üresen hagyott négyvonalas szisztémákkal, dallamok nélkül jelent meg, így azokat utólag és helyileg kellett pótolni. Az általunk ismert példányban csak elvétve találunk kézíratos dallami kiegészítéseket, s mivel ezek a bejegyzések alkalmiak és elírásoktól sem mentesek,¹⁵ a pszaltériumot elsősorban liturgikus *szövegforrásnak* tekintjük.

A tartalomból világossá válik, hogy a pszaltérium három legfontosabb liturgikus műfaja a zsoltár, az antifóna és a himnusz. A magyar nyelvű liturgikus énekeskönyvekben, az úgynevezett graduálokban is éppen ezek a műfajok szerepelnek a legnagyobb számban.¹⁶ A pszaltérium vasárnapi és hétköznapi vesperás zsoltárainak fordítása mindegyik jelentősebb graduálban megtalálható.¹⁷ A latin zsoltárokhoz tartozó antifónák közül több kisméretű is megjelenik a graduálokban magyar nyelven: *Indutus est Dominus, In tua iustitia, Rectos decet collaudatio, Eructavit cor meum, Esto mihi in Deum, Propitius esto peccatis nostris, Fidelia omnia mandata eius, In mandatis eius, Sit nomen Domini, Benedictus Dominus, In eternum, Laudabo Deum meum, Deo nostro, Benedixisti*.¹⁸ A 109. zsoltárból vett *Sede a dextris meis* általános vesperás antifóna szinte mindegyik protestáns graduálban helyet kapott.¹⁹

A többféle imaórából mind a hét általános vesperás-himnusz és további négy himnusz került át a graduálokba: *Lucis creator optime, Immense coeli conditor, Telluris ingens conditor, Coeli Deus sanctissime, Magne Deus potentiae, Plasmator hominis Deus, O pater sancte; Jam lucis orto sydere, Nunc sancte nobis spiritus, Rector potens verax Deus és Rerum Deus tenax vigor*. A himnárium részből bőséges merítést találunk az egyházi esztendő ünnepei számára: *Conditor alme siderum*,²⁰ *Verbum supernum prodiens, Veni redemptor gentium, Corde natus ex parentis, A solis ortus cardine, Hostis Herodes impie, Deus creator omnium, Dies absoluti praetereunt, Ex more docti mystico, Christe qui lux es et dies, Audi benigne conditor, Jam ter quaternis trahitur, Jesu quadragenariae, Vexilla regis prodeunt, Chorus novae Jerusalem, Ad coenam agni providi,*

¹⁵ Így például a 109. zsoltár *Sede a dextris meis* antifónájának intonálásához a lejegyző először helyesen, a teljes antifónához viszont már terccel magasabbra írta a dallamot (f. 78). Az 1. *faksimilén* látható – sajnos ritkán előforduló – írásmód ezzel szemben sokkal rendezettebb és pontosabb.

¹⁶ A zsoltárokra vonatkozóan itt természetesen – a latinhoz hasonlóan – a *prózai* bibliai zsoltárokra gondolunk.

¹⁷ Itt jegyezzük meg, hogy a zsoltárok felhasználására, beosztására vonatkozó utasításokra az első magyar nyelvű zsoltárkiadás, Székely István zsoltárkönyve (1548) nem vállalkozott.

¹⁸ A latin antifónák magyar nyelvű felhasználásához ld. a graduálkiadások műfajok szerint összeállított mutatóit: *Graduale Ecclesiae Hungaricae Epperiensis ...*, 216–225, valamint *Graduale Ráday saeculi XVII*, ed. Ilona Ferenczi. Musicalia Danubiana 17 (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1997), 355–358.

¹⁹ Ld. az Eperjesi graduálban háromféle változatban, illetve parafrázisban: *Graduale Ecclesiae Hungaricae Epperiensis ...*, nr. 382–384.

²⁰ Ld. az 1. *faksimilét* a himnusz szövege fölé utólag bejegyzett dallammal.

Be aduentu

C Incipit hymnari^o sm
ritū alme ecclesie Strigo
niens. Et q̄ hic nō habent.
semper loco suo in psalte
rio habentur. In aduentu
Dñi. Ad vespas. Hymnus.



Onditor al

me fidez etna lux credē

niū: tpe redēptor omniū

exaudi p̄ces supplicūz

Qui condolens interitu:
mortis perire seculū: salua
sti mundū languidum: do
nans reis remedium.

Tergente mūdi vespere:
v̄ti sponus de thalamo: e
gressus honestissima: vir
ginis matris clausula.

Qui^o forti potētie: genu
curuant oīa: celestia terre
stria: fatētur natu subdita.

Occasum sol custodiens:
luna pallozē retinens: can
dor in astris relucens: cer
tos obseruat limites.

Ne deprecamur agie: vē
ture iudex sc̄li: p̄serua nos ī
tpe: hostis a telo perfidi.

Laus honor vir^o gloria
deo patri ⁊ filio: sc̄o simul
pachito: ī sempiterna se cu
la. **Almē. Ad cōpletūz.**

Orbum supernum

1. *faksimile*. Psalterium Strigoniense, Velence 1515, f. 109v, Országos Széchényi Könyvtár, RMK III, nr. 207.

*Festum nunc celebre, Veni creator spiritus, O lux beata trinitas, Jesu nostra redemptio, Pange lingua gloriosi prelium, Christe redemptor omnium, Novum sydus emicuit.*²¹ A pszaltérium *De sanctis* fejezetében található olyan himnuszok, amelyeknek a szövegét nem, csak a dallamát vitték tovább újabb szöveggel.²²

A himnusokat követő verzikulusok közül a pszaltériumból csak a *Vespertina oratio* kezdetűt alkalmazták a protestáns liturgiában *A mi estvéli könyörgésünk* szöveggel.²³ Az ó- és újszövetségi kantikumból magyar nyelven a három újszövetségi (*Magnificat, Nunc dimittis, Benedictus*) építették be az új rendbe.²⁴ A magyar nyelvű litániák szövegezésében felismerhetők a pszaltérium formulái, de elmaradnak a szentekhez intézett kérések.²⁵

Az 1515-ben megjelent *Psalterium Strigoniense* az egyetlen megnevezett forrás, amelyről biztosra vehetjük, hogy hasznosították a magyar nyelvű protestáns graduálok összeállításához. Keretei egyidejűleg túl szűknek és túl tágak is bizonyultak: az imaórákat és az ünnepeket tekintve sokkal több állt rendelkezésre benne, mint amennyi szükséges lett volna, hiszen a graduálok összeállító elsősorban az esti istentisztelet, a vesperás liturgiáját részesítették előnyben, továbbá az apostolok és szentek ünnepét is inkább általánosságban tartották meg, majd a későbbiekben azt is elhagyták.²⁶ A tételek alkalmazásához ugyanakkor széles körben kellett tájékozódni, fordításokat beszerezni vagy újakat készíteni. Az Újfalvi-féle bibliográfiai adat egyértelműen arra utal, hogy az esztergomi pszaltérium a XVII. század elején, vagyis közel száz évvel megjelenése után is tekintélynek és mintának számított a reformáció egyházában, így a protestáns liturgikus énekeskönyvek, a graduálok kutatása számára mindenképpen kiindulásul szolgál.²⁷

²¹ A latin–magyar himnusz-kapcsolatokra ld. Bárdos Kornél – Csomasz Tóth Kálmán, „A magyar protestáns graduálok himnusai”, in *Népzene és Zenetörténet* III (Budapest: Editio Musica, 1977), 134–256, valamint a graduálkiadás műfajok szerint összeállított tartalomjegyzékét: *Graduale Ráday saeculi XVII ...*, 351–355. Figyelemreméltó, hogy az általunk ismert pszaltérium példányában azokat az antifónákat és himnusokat jegyezték be utólag az üresen hagyott szisztémákra, amelyek a protestáns graduálokban a leggyakrabban fordulnak elő.

²² Ld. az *Ave maris stella* himnusz dallamát felhasználó *Jézus Krisztus, mi mennyei egy mesterünk* parafrázist, *Graduale Ráday saeculi XVII ...*, nr. 58.

²³ *Graduale Ecclesiae Hungaricae Epperiensis ...*, nr. 12.

²⁴ *Graduale Ecclesiae Hungaricae Epperiensis ...*, nr. 399, 400, 401.

²⁵ *Graduale Ecclesiae Hungaricae Epperiensis ...*, nr. 254.

²⁶ Ld. Huszár Gál, *A keresztyéni gyülekezetben ...*, f. 340a: Az apostolok ünnepire avagy egyéb szenteknek emlékezeti napján.

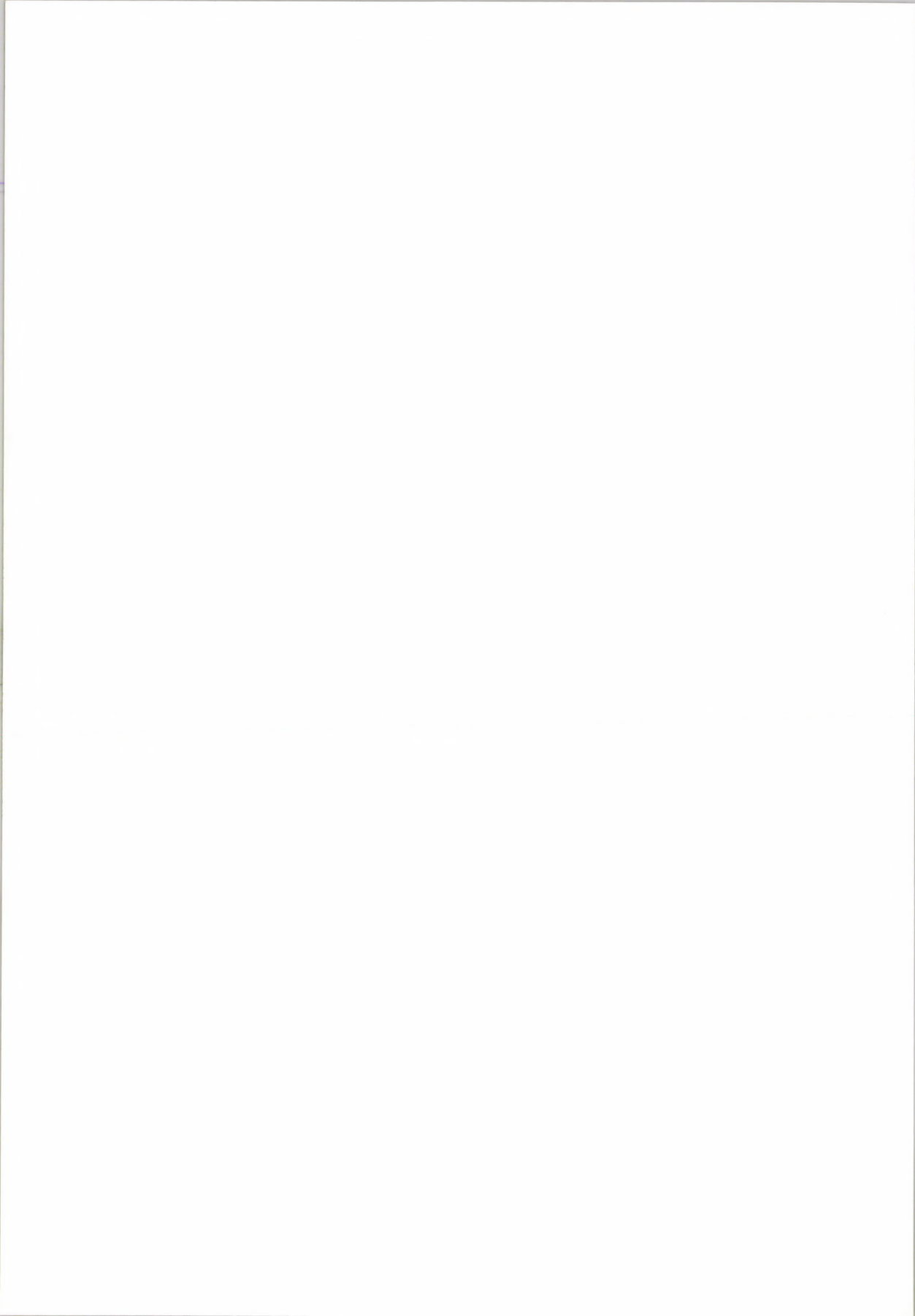
²⁷ Felvetődik a kérdés, hogy a XVI. század első felében megjelent esztergomi misszálék, breviáriumok és egyéb szertartáskönyvek közül Újfalvi miért kizárólag a pszaltériumot említi, s miért nem szerepel a kézíratos katalógusból készített és az 1602-ben nyomtatott debreceni énekeskönyv előszavához csatolt bibliográfiában esztergomi misszálé? Vajon arról van-e szó, hogy azt a XVI. században nem használták föl a protestáns liturgia főistentiszteletének összeállításához, vagy csak Újfalvi nem tartotta fontosnak? Ebben az esetben talán már a nyomtatás alapjául szolgáló katalógusa sem tartalmazta. Hajlunk arra a feltételezésre, hogy a misszálénak, mint liturgikus könyvnek a felidézése, még inkább a debreceni református egyházban történő alkalmazása a XVII. század elejére immár aktualitását veszítette.

ILONA FERENCZI

Das erste „ungarische Gesangbuch“ – das Psalterium Strigoniense,
als Quelle der ungarischsprachigen Gradualen

Das Vorwort des Debrecener Gesangbuches von 1602 enthält die Bibliographie der bis zu jener Zeit erschienenen Gesangbücher. An erster Stelle, vor den eigentlichen ungarischen Gesangbüchern, steht das einzige lateinische „Gesangbuch“, das *Psalterium Strigoniense*. Da die Titelbeschreibung ungenau und lückenhaft, und vor allem, weil sie lateinisch ist, blieb sie in der Forschung der ungarischsprachigen Gregorianik unberücksichtigt.

Das Thema wird jetzt zum Teil anders als vor zwanzig Jahren bei der Konferenz Cantus Planus behandelt (vgl. Anm. 7). Neben den neuen Gesichtspunkten wird in diesem Beitrag auch der Zusammenhang zwischen dem Psalterium Strigoniense und den ungarischen Gradualen erörtert.



„Epistola és Evangélium szerint való énekek”

18. századi kéziratos katolikus kántorkönyveink tanúsága*

A címben megnevezett magyar nyelvű énekműfaj megjelenése történeti katolikus énektárainkban eddigi tudomásunk szerint szórványos, periférikus és ebből következően csekély hatású volt. Ennek megfelelően a magyar egyházi népének történetével foglalkozó kutatók viszonylag kevés figyelmet szenteltek neki. Jelen dolgozat ezért egy korábban elegendően ki nem aknázott forráscsoport, a kéziratos kántorkönyvek felhasználásával kísérel meg más megvilágításba helyezni az episztoła és evangélium szerint való énekek hajdani gyakorlatát.¹

I.

A lekió (más néven episztoła) és az evangélium, vagyis az előírt miseolvasmányok (perikópák) népnyelvű versbe, illetve énekbe foglalásának már az eredete sem kellőképpen tisztázott. A német egyházi ének szakirodalma a műfaj katolikus részről való legkorábbi felbukkanásaként – a 17. század derekáról – a Johann Philipp von Schönborn würzburgi püspök majd mainzi érsek reformtevékenységének köszönhető würzburgi (*Catholische Sonn- und Feyertägliche Evangelia*)² és mainzi (*Mäyntzisch Gesangbuch*)³ énekeskönyveket tartja számon. A vélt előzmény egy

* A dolgozat eredeti, felolvasásra szánt formája 2005 októberében hangzott el a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság IV. tudományos konferenciáján a 90 éves Papp Géza és a 80 éves Sárosi Bálint tiszteletére. A téma feldolgozásához szükséges alapvető forráskutatást e sorok írója 2006 tavaszán lezárta. Ezúton is köszönöm Erdélyi Zsuzsannának annak idején nyújtott szíves segítségét.

¹ A témában tudomásunk szerint az egyetlen frissnek mondható összefoglalás: Papp Géza–Papp Ágnes, *A katolikus egyházi népének a XVIII. században*. (kézirat, 2006) [Fejezet a Magyarország zenetörténete III. kötete számára.]

² Würzburg, ¹1653. Második kiadások: Würzburg, 1656; Mainz, 1656. – Wilhelm Bäumker, *Das katholische Kirchenlied in seinen Singweisen*, 4 Bde (Freiburg i. B.: Herder'sche Verlagshandlung, 1883–1911), I: 38; 108–110, II: 18–19, 53.

³ Mainz, ¹1661; ²1665. – Bäumker, *Das katholische Kirchenlied...*, I: 111; Vö. Michael Härting, „Das deutsche Kirchenlied der Barockzeit”, in: Karl Gustav Fellerer (Hrsg.), *Geschichte der katholischen Kirchenmusik, Bd. II* (Kassel etc.: Bärenreiter, 1976), 116k.

joachimstali evangélikus kántor éppen száz évvel korábbi, „Sonntagsevangelien” című gyűjteménye lehetett.⁴ Az újkori német verselésre, így a katolikus vallásos énekszerzésre is nagy hatást gyakorló, ám protestáns Martin Opitz 1628-ban jelentkezett énekelhető epistolákkal.⁵ A vasárnapi és ünnepi evangéliumokra költött német versek és az énekek olvasmányokkal való megfeleltetése az 1700-as, sőt az 1800-as években is inkább lutheránus énekeskönyvekre (például Neumeister) volt jellemző. Ezek környezetéből kivételként emelkedett ki az 1725-ös schweidnitz-i kottás katolikus énekeskönyv, később eretneknek kikiáltott szerkesztmény, amely ismét jeles személyiség, a felvilágosult prágai Franz Anton von Sporck gróf ösztönzésére, építő-tanító céllal keletkezett.⁶

Közvetlen bizonyíték sajnos nincs rá, de igen valószínű, hogy Magyarországra valamelyik külföldi énekeskönyv révén jutottak el az olvasmányénekek sorozatai. Itthoni alkalmazásuk kezdetét a 18. század közepében, végét a 19. század elejében határozta meg kéziratos kántorkönyvek segítségével Petróczi Sándor és Schram Ferenc.⁷ Kéziratban maradt tanulmányaikban mindketten nagyobb forrásanyag alapján ítélték meg, mint amennyit a 18. század végének két reprezentatív nyomtatott énekeskönyve, az úgynevezett Bozóki és az úgynevezett Szentmihályi nyújt. Mindenesetre bővebb áttekintés után is tiszavirág-életűnek bizonyultak a magyar nyelvű evangéliumi és a hozzájuk képest másodlagos episztolai énekek.

II.

Hazánkban nyomtatásban először az 1785-ben Pesten megjelent *Énekek könyvében* találkozunk magyar evangéliumi éneksorozattal „Vasárnapi énekek” és „Evangéliumi énekek” cím alatt.⁸ A régebbi irodalomtörténeti elemzés szerint a gyűjtemény sem a korábbi magyar népénekahagyományt nem vette figyelembe, sem hagyományteremtő szerepe nem lehetett.⁹ Tartalmának befogadását valóban óriási

⁴ Nem ismerjük, csak ebből az utalásból: Baumker, *Das katholische Kirchenlied...*, I: 38. Vö. Heinz Dietrich Meitzger, *Gesangbücher in Württemberg, Bestandverzeichnis*, Repertorien zur deutschen Literaturgeschichte. Bd. 20/XII. (Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2002) [<http://www.wlb-stuttgart.de>]

⁵ *Die Episteln der Sontage und fürnembsten Feste des gantzen Jahrs: Auff die Weisen der Frantzösischen Psalmen in Lieder gefasset* (Breslau: Müller, 1628). Ld. az alábbi adatbankot: *Verzeichnis der im deutschen Sprachraum erschienenen Drucke des 17. Jahrhunderts*. <http://gso.gbv.de/DB=1.28/SET=1/TTL=151/NXT?FRST=161>

⁶ *Geistreiche Gesänge und Lieder Auf Alle Sonntags-Evangelien und Episteln so in dem christlichen Jahre enthalten seyn*. (http://www.haraldfisherverlag.de/hfv/index_mf_deutsch.html?hfv/hymnologien18_katalog.htm) Vö. Härting, „Das deutsche Kirchenlied des Barockzeit”, 118.

⁷ Petróczi Sándor, *A magyar katolikus egyházi népének a XVIII. században*. [Kézirat,] 1948. Schram Ferenc, *A Széchényi Könyvtár népénekés kéziratai*. [Kézirat az OSzK Zeneműtárában: Ms.mus.th. 78.] Bp., 1958. – Petróczi Sándor tanulmánya sajnos jó ideje lappang.

⁸ *ÉNEKEK KÖNYVE* szükséges litaniaikkal és imadsagokkal. *A Magyar Keresztény Katolika Anyaszentegyház Isteni Szolgálatjára* (Pest: Fűskuti Landerer Mihály, 1785) – Petrik I. 636.

⁹ Alszegehy Zsolt, „A XVIII. század katolikus egyházi éneke”, *Irodalomtörténet* 36 (1947), 34–37.

hiányossága hátráltatta: nemcsak kottát, de még nótautalásokat sem közölt. Az Ányos Pálnak tulajdonított énekeskönyv¹⁰ kútfőit jelenleg sem ismerjük, ma már azonban úgy véljük, nem maradt egészében visszhangtalan. Evangéliumi énekei egy részének továbbélése a kéziratos kántorkönyvekben kitapintható.

Ugyancsak a dallamközlés hiánya teszi problematikusá az egri egyházmegye hivatalos kiadványát, Szentmihályi Mihály *Egyházi énekes könyvét* is.¹¹ Ennek az episztolai és az evangéliumi énekeket is közlő I. kötete 1797-ben látott napvilágot. Hangjegyes tervezete (*A Püspöki Egri Megye Énekes Könyve [...]*)¹² még a megverselt miseolvasmányok igen nagyszabású énekes koncepciójának tervét villantotta fel: 77 kottával a könyv elején szerepeltek volna. Ám végül a nyomtatványban az olvasmányénekek hátraszorultak a Toldalékba, az énektár többi részéhez hasonlóan kottát nem kaptak, és szövegezésükben is módosultak. Létezésüknek, használatuknak semmi nyomát nem mutatják a 19. század közepének olyan jelentős énekeskönyv-összeállításai, mint a Kovács Márk-féle énekkönyv¹³ és a Tárkányi–Zsasskovszky-féle Énektár.¹⁴

Bár a Szentmihályi-énekeskönyv sokáig húzóóó megjelenése, a technikai és diplomáciai nehézségekkel terhelt körülmények sok mindent megmagyaráznak,¹⁵ a végeredmény, az episztolai és evangéliumi énekek mintegy mellékvágányra kerülése árulkodó jel. Ha e viszonylag új műfaj dallamokkal együtt történő elterjedését nem tudták megalapozni, ha az amúgy is nehézkes versekhez – mint erről a hangjegyes tervezet tanúskodik – íróasztalnál igazították hozzá a dallammintákat, ha az egyedi szövegeken még az utolsó pillanatban változtatásokat hajtottak végre, és ha tudjuk: a Szentmihályiéval éppen egyidős Bozóki-féle énekeskönyvben¹⁶ teljesen más evangéliumi éneksorozat jelent meg, akkor okkal merül fel a kérdés: milyen szerepet játszott – mi több, játszott-e egyáltalán valamilyen szerepet – ez a műfaj a magyar katolikus népénekklés történetében?

Az 1700-as évek második felének szellemi légköre, az irodalmi és vallásos gondolkodásban külföldön és hazánkban is végbement változások bőséges magyarázattal

¹⁰ Elfogadható történelmi tény, hogy Nagy Ignác székesfehérvári püspök a pálos szerzetes Ányosra bízta egy új egyházi énekeskönyv összeállítását, amely csak annak halála után jelent meg. Vö. Lőkös István (közr.), *Ányos Pál válogatott művei* (Bp.: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1984) – Az énekszövegek körüli irodalomtörténeti problémákra itt nem térünk ki.

¹¹ Szentmihályi Mihály, *Egyházi énekes könyv [...]* (Eger: Püspöki Nyomda, 1797–[1798].)

¹² Bárdos Kornél felfedezése az egri Érseki Levéltárban A. V. 914 jelzet alatt más, az énekeskönyv ügyéhez kapcsolódó iratokkal együtt. Ld. Bárdos Kornél, *Eger zenéje: 1687–1887* (Bp.: Akadémiai Kiadó, 1987), 36–39. – Rajeczky Benjamin, „Szentmihályi Mihály 'Egyházi énekes könyv'-ének (1797–98) hangjegyes tervezete”, *Vigília* 49 (1984), 172–174.

¹³ Kovács Márk, *A' keresztény katolikai isteni tiszteletnek minden ágaira ki-terjedő énekes könyv [...]* (Pest: Heimel József, 1840)

¹⁴ Tárkányi Béla (szerk.), *Katholikus egyházi énektár* (Eger: Érseki Lyceumi Könyvnyomda, 1854) – Petrik I. 643.

¹⁵ Vö. Bárdos, *Eger zenéje...*, 36–39.

¹⁶ Bozóki Mihály, *Katólikus kar-béli kótás énekes könyv* (Vác: Gottlieb Antal, 1797) – *Magyarország Bibliographiája 1712–1860, V. Pótlások Petrik Géza Magyarország Bibliographiája 1712–1860 című művének 1–4. kötetéhez.* (Bp.: OSzK, 1971), 79.

szolgálnak arra, miért álltak az új típusú olvasmányénekek költemény és ének határmezsgyéjén, és miért estek olyan távol az összekötő kapocsként szolgáló hagyományos *ad notam*ok ellenére – a népelemek régi stílusától. Egyrészt a rímes-strófás-hangsúlyos magyar versek gyakorlata ekkorra olyannyira megszokottá vált, hogy a vershez nem volt feltétlenül szükség a formát meghatározó dallammintákra.¹⁷ Másrészt az egyházi énekekre a kordivat követelményei sajátos feladatot róttak: az egyéni vallásos érzület kifejezőivé, vagy a kegyes buzdítás, az erkölcsi példabeszéd terepévé kellett válniuk. A perikópa megverselt összegzése kiválóan megfelelt e célnak: költője közérthetően, oktató szándékkal fogalmazta meg benne a szentírási szakasz tartalmát, és tettség szerint vonatkoztathatta azt akár a hétköznapi élet valamely időszakú alapkérdésére is. Egy 1730-as években írt magyar–latin verskéziratról („Egy Hazi Uj Esztendő: az az esztendő által valo Sz(ent) Evangyelomoknak versekbe foglaltatod Röved Sumaja” – „Annus ecclesiasticus Rhytmis Comprehensus”)¹⁸ úgy véljük, az énekeskönyveken kívüli ritka dokumentuma mindezeknek. Feltűnően szabad módon a dallamhoz nem igazodó, rímes nyolcasokban készült egyforma verssorok itt nem alkotnak kötött strófákat, számuk meglehetősen ingadozó.

Szent egyház gyakorlásában / Szent iras hallgatásában /
Példájul lehet anyáknak / Mária Jézus fiának.
(A 12 éves Jézus a templomban)

Ami a versezetek racionális indíttatását illeti, arra jó példa az evangéliumi énekek állandó hármass felosztása Bozóki Mihály énekeskönyvében: az első versszak az „Evangéliom foglalataja”, a második „A hitnek cikkelye”, a harmadik pedig a „Tanúság” címet viseli.

III.

Abban, hogy e műfajnak a népelemek között a 18. század folyamán elfoglalt valóságos helyére, használatára és elterjedtségére tudjunk következtetni, a kéziratos énekgyűjtemények anyaga lehet segítségünkre. A századvégi két nyomtatott énekeskönyv ugyanis igen sovány adatsort szolgáltat. Bozókié egyetlen evangéliumi énekciklust adott közre az egyházi év ünnepnapjaira, a temporáléra, valamint néhány tételt a szentek nevezetesebb ünnepeire.¹⁹ Szentmihályié mindkét olvasmány, az episztola és az evangélium énekeit magába foglalta, de csak a temporále vasárnapjaira.²⁰ Ez utóbbihoz járulnak

¹⁷ Kecskés András, *A magyar verselméleti gondolkodás története a kezdetektől 1898-ig* (Bp.: Akadémiai Kiadó, 1991), 82–83, 91, 129.

¹⁸ Bp., Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár, Oct.Hung. 563.

¹⁹ Bozóki, *Katolikus kar-béli...*, 5. o.: „Első ágazat: A vasárnapokon, és a sátoros ünnep-napokon olvastatni szokott Évangéliomokat terjeszti előnkbe.”

²⁰ Szentmihályi, *Egyházi énekes könyv*, Toldalék: „Az egész esztendőnek folyása szerint minden vasárnapokra rendeltetett, és az éneklés végett különös szorgalmatossággal versekbe foglalt szent misebéli epistolák, és evangéliomok a mint következnek.”

még a Szentmihályi-énekeskönyv hangjegyes tervezete által megőrzött variánsok, dallamlejegyzések és a szanktoráléhoz tartozó énekek. A kéziratos kántorkönyvekre a Szentmihályi szerkesztette nyomtatvány érdekes előtörténete is ráirányítja figyelmünket. A kezdeményező Eszterházy Károly egri püspök már 1771-ben gondoskodott egy kéziratos és egy nyomtatott énekeskönyvről, majd 1775-ben körlevélben szólította fel a kerületi espereseket, hogy kántoraik által gyűjtsék össze, és hangjegyekkel leírva küldjék be a tervbe vett új énekeskönyv számára alkalmasnak látszó énekeket, felhasználva nemcsak a nyomtatott, hanem a kéziratos forrásokat is.²¹

A korabeli kántorkönyvekből kellő mennyiségű adatot felsorakoztatva tehát mód nyílhat az episztolai és evangéliumi énekek súlyának megítélésére, kéziratos terjesztési módjának és változatainak megismerésére. A kántorok által összeírt gyűjteményekben lényegében két szempont, a használhatóság és az ízlés szerinti válogatás érvényesült. Felületes betekintésre nem mindig egyértelmű, a változó arányokon belül melyik irányba billen el a mérleg nyelve: vajon az énekek erős közkedveltsége, meggyökerezettség, vagy az egyéni vonzódás, sőt az alkotói hajlandóság felé. Szerencsés esetben a kéziratok mégis elárulhatják, mi állt a két 18. századi kiadvány, a Bozóki- és a Szentmihályi-énekeskönyvek mögött, és mi következett utánuk. Vagy általában: volt-e a meglehetősen egyéninek – néhol a leíró saját szerzeményének – tűnő evangéliumi verseknek előzménye, folytonos élete és bármiféle hatása? Kideríthető-e keletkezési és használati helyük? Elegendő forrásanyag esetén remélni lehet, hogy az elszórt adatok között kapcsolatot tudunk létesíteni vagy feltételezni, illetve ellenkezőleg: bizonyosak elszigeteltségére, egyediségére rámutatni.

A kéziratos kántorkönyvekre és azokon belül az episztolai, evangéliumi énekekre irányuló szisztematikusabb forráskutatást Stoll Béla bibliográfiájára²² és Schram Ferenc kiadatlan munkájára²³ alapozva lehetett elindítani. A további kutatás újabb források feltárásával kecsgetet.²⁴ Azon előfeltételezés alapján, hogy a vasárnapok és az ünnepek perikópáinak versbe szedése és eléneklése Magyarországon jellegzetesen 18. századi jelenség volt, és a műfaj a 19. századot alig érte meg, kiindulásként célszerűnek látszott elsősorban a 18. századi kéziratokra összpontosítani. Azonban a véletle-

²¹ Vö. Bárdos, *Eger zenéje...*; Rajeczky, „Szentmihályi Mihály...” – Részletes képet adnak az egri egyházmegyében a kántorok, iskolamesterek által használt énekeskönyvekről Eszterházy püspök egyházlátogatási jegyzőkönyvei. Kovács Béla (Közt.), *Eszterházy Károly püspök egyházlátogatásainak jegyzőkönyvei. Heves és Külső-Szolnok vármegye, 1766–1767, Az egri egyházmegye történetének forrásai*, 1. (Eger: Érseki Gyűjteményi Központ, 1997); Kovács Béla (Közt.), *Eszterházy Károly püspök egyházlátogatásainak jegyzőkönyvei. Borsod vármegye, 1768–1769, Az egri egyházmegye történetének forrásai*, 2. (Eger: Érseki Gyűjteményi Központ, 1998); Kovács Béla (Közt.), *Eszterházy Károly püspök egyházlátogatásainak jegyzőkönyvei. Szabolcs vármegye, 1779, Az egri egyházmegye történetének forrásai*, 3. (Eger: Érseki Gyűjteményi Központ, 1998)

²² Stoll Béla: *A magyar kéziratos énekeskönyvek és versgyűjtemények bibliográfiája (1565–1840)*. Bp., 2002.

²³ Schram, *A Széchényi Könyvtár...* (Vö.: 7. lj.)

²⁴ Erdélyi Zsuzsanna, „Még mindig a népi kéziratosokról”, *Vigilia* 64 (1999), 296–302. (különösen: 298.)

nül előkerült 19. századi pannonthalmi énekeskönyv (terjedelme szerint inkább: énekfűzet)²⁵ tanulmányozása arra hívta fel a figyelmet, hogy a kántorkönyvek anyagának feldolgozásával nem lehet az 1800-as századfordulónál megállni. A Szentmihályi-féle egr-i énekeskönyv hangjegyes tervezete természetesen nem sorolható a kántorkönyvek közé, mégis indokolt a kéziratos énekgyűjteményekkel együtt tárgyalni. Az eddigi áttekintés alapján az olvasmányénekeket is magukban foglaló kéziratok zöme a 18. század második feléből való (*1. táblázat*). A vizsgált korszak kéziratos forrásanyaga az előző századéval összehasonlítva igen bőséges. A viszonylagos gazdagságot azonban kedvezőtlenül árnyalja a források egyenlőtlen földrajzi eloszlása: a provinciát illetően szembevetendő az aránytalanság a Dunántúl javára. Erdély területéről származó kéziratban nem találni olvasmányéneket.

IV.

Olvasmányénekekhez tartozó, valóban énekelt kántorkönyvi adatnak azt tekinthetjük, amikor a perikópák szerint közölt szövegfeljegyzéshez a kéziratban nótautalás vagy dallam járul. Így a fent említett, 1730-as évekből származó, kétnyelvű verskéziratot, mivel semmi jel nem mutat arra, hogy verseit énekelték volna, és mind ez idáig analógiát nem találtunk hozzá, a vizsgált körből ki kellett zárunk. Más a helyzet, ha az időközben szerzett anyagismerettel – konkordanciák segítségével – már evangéliumi énekként azonosíthattunk nótautalás nélküli énekversszövegeket, vagy olyan verssorozatokat, amelyek, mivel tematikus feliratuk hiányzik, első látásra semmit sem árultak el magukról.

A vizsgált énekműfajt illetően sajnálatos módon túlsúlyban vannak a kotta nélküli források. A zenei jellegű, dallamokra, szövegalkalmazásra vonatkozó információk hiánya miatt különös figyelmet kell szentelni a dallammintákra utaló *ad notam* jelzéseknek és a szöveglejegyzésekből kikövetkeztethető strófaformáknak (sorok száma, szótagszám, tagolás). Bebizonyosodott, amit a nyomtatott énekeskönyvek (Énekek Könyve, Bozókíé és Szentmihályié) első látásra sugalltak, hogy a hagyományozás szempontjából az episztolai, illetve az evangéliumi énekeket nem egyenként, hanem összefüggő ciklusok gyanánt érdemes értékelnünk és elemeznünk. Az olvasmányénekek a perikópák szerint sorozatszerűen illeszkednek az évközi idő vasárnapjainak vagy a szentek kalendáriumi ünnepeinek rendjéhez, s ez annak ellenére érvényes, hogy a ciklus-elnének látszólag ellentmondhat az énekek elhelyezkedése a gyűjteményen belül. Némely kántorkönyv lejegyzője ugyanis nem választotta szét énektípusonként a kancionále anyagát, hanem kivételesen a teljes könyvet ünnepek és időszakok köré csoportosította (Katolikus énekeskönyv, Bozókí-énekgyűjtemény, Jászfényszarui énekeskönyv, Todoroszku-énekeskönyv). Ennek megfelelően az olvasmányénekek mindig az ünnepekör miscordinárium-énekei és úgynevezett „közönséges” énekei közé kerültek, vagy pedig – más megoldásban

²⁵ Ld. az *1.a táblázat* utolsó sorában.

Kéziratok	Datálás	Proveniencia	Stoll	Könyvt. jelzet	Episztola Evang.
Kenyeri énekeskönyv ²⁶	1707–08 (supplementa?)	Vas m.	–	magántulajdonban	X
Paksi Márton György énekeskönyv ²⁷	1760	Örtevény-Sziget (Győr m.)	261.	Győr, Xantus János Múzeum	X
Herchl Antal-énekeskönyv	1765–1801 (1766)	Bajna (Esztergom m.)	279.	Ph. 10a E 3/1–2	X
Katolikus énekeskönyv I–II.	1768–69	?	288.	OSzK Quart.Hung. 1541	X
Dóri énekeskönyv ²⁸	1763–74 (supplementa?)	Sopron m.	269.	Ph. 10a E 29/1	X
Bozoki Mihály énegyűjteménye	cca.1775	Pilismarót (Esztergom m.)	1091.	magántulajdonban	X
Szakcsi kántorkönyv II. ²⁹	1788–89	Tolna m.	380.	Artala, r. k. plébánia	X
Jászfényszaru énekeskönyv	1788	Jász-Nagykun-Szolnok m.	1105.	magántulajdonban	XX
Varsányi énekeskönyv	18/2.	Veszprém m.	483.	Ph. 10a E 29/2	X
Todoreszku-énekeskönyv	18/2.	?	481.	OSzK Fol.Hung. 1619	X
Szentmihályi-énekeskönyv hangjegyes kéziratot tervezete I.	1780-as évek?	egri egyházmegye	–	Vö. 12. lj.	X
Katolikus énekeskönyv	1790	Jász-Nagykun-Szolnok m. ³⁰	397.	OSzK Quart.Hung. 4000	X
Mocsy Elek-énekeskönyv	1798	?	436.	OSzK Quart.Hung. 391	X
Pannonhalmi énekes könyvecske	19/1.	Dunántúl?	–	Ph. BK 343	X

1.a táblázat. Források: kéziratok.

²⁶ Erdélyi Zsuzsanna, „Megint a népi kéziratok!”, *Vigilia* 65 (2000), 53–57; Uő., „A Kenyeri Énekeskönyvből”, uo., 57–63.

²⁷ Tartalomjegyzéke megtalálható Holl Béla hagyatékában (Magyar Piarista Rendtartomány Közponeti Levéltára). Vö. Medgyesy-Schmikli Norbert, „Paksi Márton György énekeskönyvének dramatikus népekei”, in: *Variációk. Ünnepi tanulmányok M. Kiss Sándor tiszteletére*, szerk. Ötvös István (Piliscsaba: PPKÉ Bölcsészettudományi Kar, 2004), 67–94.

²⁸ Schram Ferenc, „A Dóri-énekeskönyv”, *Néprajzi Közlemények* 2 (1957), 235–254.

²⁹ Holl Béla, *A szakcsi énekeskönyv. Adatok népekeink fejlődéstörténetéhez*. Kézirat, 1959. [OSzK Zeneműtára, Ms.mus.th. 58.]

³⁰ Az énekeskönyvben utalás olvasható az egri egyházmegyére, valamint fogalmazványban Dunavecse helyiséget említik.

Nyomatványok	Datálás	Megj. hely	Episztola	Evang.
Énekek könyve	1785	Pest		X
Bozóki Mihály: Katólikus kar-béli kótás énekes könyv [...]	1797	Vác		X
Szentmihályi Mihály: Egyházi Énekes Könyv [...]	1797–98	Eger	X	X

1.b táblázat. Források: nyomtatványok.

(kéziratos Bozóki-féle énekgyűjtemény) – megelőzték a megfelelő ünnep „más” énekeit és vesperását. A teljes temporális énekciklus tehát ezekben a lejegyzésekben darabokra tört, ugyanakkor életszerűen elfoglalta helyét a népénekek és más éneklési alkalmak között. A szentek ünnepeit ilyen vegyes formában adta közre a Bozóki-féle nyomtatvány. Itt már aligha beszélhetnénk sorozatról, ám a Dőri énekeskönyv bejegyzése négy Mária-ünnepre és három szent ünnepnapjára egyvégtében és majdnem hibátlan időrendben adta meg ugyanazt a néhány evangéliumi éneket, mint Bozóki. A Szentmihályi-énekeskönyv hangjegyes tervezete szokatlan kivétel: szigorúan az egyházi év szerint Andrástól Katalinig haladó, terjedelmes szanktorále ciklusa egyedülálló; a nyomtatott kiadásból végül teljesen kimaradt.

Az év minden vasárnapjára és főbb ünnepeire kiterjedő teljes olvasmányénekciklus viszonylag ritka. Ennek legfőbb oka a kéziratokban keresendő: egyrészt az összeíró kántor eleve szükség és ízlés szerint válogatott az anyagban (például Kenyeri énekeskönyv, 1790-es katolikus énekeskönyv), másrészt a kéziratsomók esetenként jelentős hiányokkal maradtak az utókorra (például Todoroszku énekeskönyv, Jászfényszarui énekeskönyv). Ugyanakkor az is jól látható, hogy az énekszerzők és lejegyzők nem egyformán látták el olvasmányénekekkel az egyházi év ünnepi alkalmait, hiszen bizonyos szentmisék és napok bizonyos sorozatokban „üresen” maradtak (például Karácsony napja, Újév, Vízkereszt, Hamvazószerda), míg másutt más napok (például Húsvét és Pünkösöd oktávjában belüli napok) kiemelt hangsúlyt kaptak. Az Ádvent vasárnapjaira, illetve a Vízkereszt, Húsvét és Pünkösöd utáni vasárnapokra szánt versek ellenben feltétlenül a perikópához rendelt énekciklusok stabil tartozékai voltak, s mint ilyenek, a repertoárban jól körülhatárolható és összehasonlítható szakaszokat képeznek.

V.

Mint az olvasmányénekek elhelyezkedése, az episztola-sorozatok jelenléte is egyes kántorkönyvek fontos megkülönböztető jegye. Feltárt forrásaink közül mindössze öt kézirat és Szentmihályi énekeskönyve tartalmaz a szentlecke szakaszaihoz tartozó éneksorozatot. Ez csak az utóbbiban, Szentmihályi szerkesztésében (és a tervezetben) hiánytalan; a többi kézirat csonka ciklusokat őriz, méghozzá nem feltétlenül a kéziratrészek hiánya miatt (a Jászfényszarui énekeskönyv hiányossága kivétel). Az igen terjedelmes, kétkötetes Katolikus énekeskönyvben és az úgynevezett Todo-

reszku-énekeskönyvben Nagyböjt és Húsvét között eltűnnek az episztola-énekek; Húsvéttól (illetve a Pünkösöd utáni vasárnapoktól) kezdve már csak evangéliumi énekeket jegyeztek le a gyűjtemények tulajdonosai.³¹ Az 1790-es Katolikus énekeskönyv csupán a Vízkereszt és Húsvét közötti időszak episztolai énekeit őrizte meg. A szegényes forráshelyzetet szemügyre véve azonnal megállapítható, hogy a mise első olvasmányának énekbe foglalása korántsem lehetett olyan népszerű, mint az evangéliumoké, földrajzi elterjedtsége pedig mintha az Alföldre és az egri egyházmegye területére korlátozódott volna. Ha feltételezésünk helyes, eddig ismeretlen provenienciájú kántorkönyvek lokalizálása válik lehetővé. Az egymástól valószínűleg függetlenül készült kéziratos kántorkönyvek ugyanis szilárd közös hagyományt örökítettek meg: lényegében egy és ugyanazon ciklust. A 2. táblázatban látható, az Advent-Karácsonyi ünnepkörre kiterjedő részletes összehasonlítás az egész episztolai énekkészletet jól reprezentálja. Úgy látszik, nagyobb teret engedett a variabilitásnak a Karácsony napi szentmisék énekkönyve. Az ugyanazon episztola-énekek szövegéhez tartozó *ad notam* utalások is érdekes következtetésekre adnak módot (3. táblázat). Valamely forrásban különbözhet a többségtől a strófaforma és a dallam (ezt vastag betű jelzi); másutt a megadott eltérő *ad notam* ellenére strófaforma és dallam azonos lehet (ezt dőlt betű jelzi). A kéziratos kántorkönyvek a dallamminták használatában is határozottan egységesek.

A két Szentmihályi-féle szerkesztés ezekhez képest teljesen külön utakon jár. Elképzelhető, hogy nála kántorkönyvekben kevésbé terjesztett és ezért látóköriünkbe még nem került változatok kaptak helyet. Szentmihályi bátrabban nyúlt újabb keletű dallamokhoz is; gyűjtése a dallammintákból ítélve sokkal kevésbé tekintett visszafelé, s csekélyebb mértékben támaszkodott a hagyományos énekanagra, mint a kézirataikat összeállító kántortanítók. Ha a kottás tervezet egy-egy éneken keresztül látszólag kapcsolatot tartott is a kántorkönyvekkel, akkor is nyilvánvalóan törekedett az egyéni megoldásokra. Nagyböjt harmadik vasárnapjára előírt episztolai éneke (*Jer, serénykedjünk*) például kivételesen megegyezőnek mutatkozik a többi kéziratéval (Jászfényszaru, Todoroszku-, valamint kétkötetes és 1790-es Katolikus énekeskönyvek), ám az egységes, ismert dallamminta helyett (*Jesu Salvator*³²) egy nagyon hasonlót, a régies versforma egy-egy szótaggal bővült változatát adta meg, úgy, ahogyan az Náray György Lyra Caelestis-ében modernizálva megjelent (*Emlékezzél meg, te gyarló ember*). Megjegyzendő, hogy ugyanez a dallam változatlan 16. századi szövegével a 18. századi kottás református énekeskönyveknek is sajátja (*1. kottapélda*).³³

³¹ A kétkötetes Katolikus énekeskönyvbe az utolsó episztola-ének Nagyböjt 5. vasárnapjához van bejegyezve. A Todoroszku-énekeskönyvben ráadásul lacuna van a húsvéti vasárnapok helyén egészen a Pünkösöd utáni 3. vasárnapig. Véletlenül a Jászfényszaru énekeskönyvben is a Húsvéti időszak eleje hiányos, de sajnos lacuna figyelhető meg a Pünkösöd utáni vasárnapok fejezetében is.

³² Papp Géza, *A XVII. század énekelt dallamai*, Régi Magyar Dallamok Tára II. (Bp.: Akadémiai Kiadó, 1970), 174. sz. [Továbbiakban: RMDT II.]

³³ Csomasz-Tóth Kálmán, *A XVI. század magyar dallamai*, Régi Magyar Dallamok Tára I. (Bp.: Akadémiai Kiadó, 1958), 90/III. sz. [Továbbiakban: RMDT I.] – Ld. még RMDT II. 48, 51. o.

Katolikus ék. I-II.	Jászfényszaru ék.	Todoreszku ék.	Szentmihályi kz. tervezet	Szentmihályi-ék.
Ideje már felserkennünk	Ideje már felserkennünk	Ideje már felserkennünk	Órája nagyon felkelünk	Most közelít üdvösségünk
Az miket régen megírtak	Miket régen megírtanak	Amiket régen megírtak	<i>Valamik meg íratottak</i>	<i>Valamelemek megíratottak</i>
Örvendjünk az Úrban	Örvendjünk az Úrban	Örvendjünk az Úrban	Úr Jézusban örüljétek	Íme az Úr közel vagon
Istennek Báránya ki jössz e világra	Istennek Báránya ki jöttél világra	Az felszentelt papok, Istennek	Úgy állítson minket	Úr Jézus Krisztus amidőn eljön
A kegyes Atya immár	Az kegyes Atya immár	Az kegyes Atya immár	–	–
<i>Üdvözlégy áldott, régen óhajtott</i>	– <i>(Sub comm. Üdvözlégy áldva, régen óhajtott)</i>	<i>Megjelent már minékünk</i>	–	–
Tekints ember istállóban	<i>Megjelene, közénk jöve</i>	–	–	–
Az Úr Isten régenten sokképpen	Az Úr Isten régente sokképpen	Az Úr Isten régenten sokképpen	–	–
Jer mi dicsérvjük	Jer mi dicsérvjük	Jer mi dicsérvjük	Eljött az idő	Istentül nekünk Megváltó
Új esztendő kezdetén	Új esztendő kezdetén	–	–	–
Az kised Jézus mindenek Ura	Az kised Jézus, mindenek Ura	A kised Jézus mindenek Ura	Isten szent Fiát	Az idő már bétöltetett
Az szent királyok, három mágusok	A szent királyok, három mágusok	– [Iacuna]	–	–

2. táblázat. Az Epistola szerint/ 1.³⁴

³⁴ A nyilvánvaló eltérésekre félkövér szedés, az elrendezés vagy a szövegezés ingadozásaira dőlt betű hívja fel a figyelmet.

Katolikus ék. I–II.	Jászfényszaruai ék.	Todoreszku ék.	Szentmihályi kz. tervezet	Szentmihályi-ék.
Salve mundi salutare	Salve mundi salutare	Salve mundi salutare	<i>Jézus, édes emlékezet</i>	<i>Vasárnapot, óh keresztény</i>
Veni Jesu, veni amor	Veni Jesu, veni amor	Veni Jesu, veni amor	Vasárnapot, óh keresztény	Bús szívemnek nagy öröme
Cantabo Domino	Cantabo Domino	Cantabo Domino	Bús szívemnek nagy öröme	Jézus, nézz ránk
Kegyesen tekintis ránk	Kegyesen tekintis ránk	Mikor Máriához	Szent vagy, Uram, szent, szent	Követi vala
<i>Az Úr Istennek / csuda hatalma</i>	<i>Követi vala</i>	<i>Követi vala</i>	–	–
Mennyből az angyal	(Mennyből az angyal)	A Szűz szüle szent Fiát	–	–
Serkenj fel, ó bűnös	Mondj naponként	–	–	–
Örvendezzünk, Betlehembe menjünk	Örvendezzünk, Betlehembe menjünk	Örvendezzünk, Betlehembe	–	–
Csordapásztorok	Csordapásztorok	Csordapásztorok	Csordapásztorok	Csordapásztorok
Midőn a Szűz magzatját	Midőn a Szűz	(Midőn a Szűz)	–	–
Néktünk születék	Néktünk születék	Néktünk született	Néktünk születék	Mennyből jövőök most
Mennyből az angyal	Mennyből az angyal	[lacuna]	–	–

3. táblázat. Az Epistola szerint/ 2. Ad Notam utalások

Epistola szerént

N. Emlékezzél meg te gyarló ember

Szentmihályi kz. tervezet, I. 20. o.



Jer serényked-jünk, mindnyájan lé-gyünk Krisztus kö-ve-tő - i.



Mutassuk ma-gunk, hogy né - ki vagyunk, i - gaz sze-re-tő - i.

1. kottapélda

Valójában azonban nem az egri repertoár kétarcúsága meglepő, hanem az a tény, hogy Szentmihályi kinyomtatott verziói gyökeresen eltérnek a tervezetben szerepeltektől. Ebben valamely ének- és versszerző tevékenységét, intenzív alkotói beavatkozását véljük fölfedezni, amelynek legfeljebb szűken lokális és alkalmi érvényessége lehetett, hiszen mögötte valódi gyakorlatot és ismertséget nem tudunk dokumentálni.

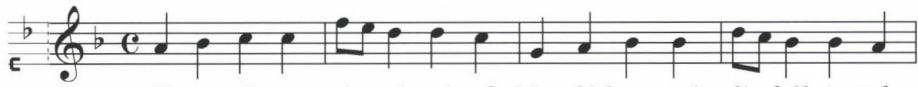
VI.

A fellelhető evangéliumi sorozatok közül hármat a mindvégig változatlan strófa-fajta jellemez. A Bozóki Mihály énekgyűjteményének nevezett kántorkönyv, melyről a Bozóki-család hagyománya azt tartotta, hogy az énekeskönyv-szerkesztő is használta kántorsága alatt (1773-tól), négy soros strófákban, felező tizenkettesekben megverselt evangéliumi énekeket őrzött meg, valamennyit a perikópa pontos megadásával és egyetlen nótatalás alatt: „Hála adásunkban”. Az *ad notam* egyébként arról tanúskodik, hogy Sztárai Mihály régi szövegét már jóval a nyomtatott Bozóki-énekeskönyv előtt az ott megjelent izometrikus dallamra – az eredetileg heterometrikus és 17. századi *Jer mi dicsérvük Jézusnak szent Anyját* variánsára – énekelhették, bár erről egyelőre nem került elő kottás dokumentum.³⁵ Az evangéliumi énekek között egyúttal ez az egyik leggyakoribb *ad notam* utalásunk. A kántorkönyv összeírója nem rejtette véka alá, hogy a verseket ő maga szerezte. Előszava az általunk vizsgált forrásokból az egyetlen olyan dokumentum, amely ügybuzgó kántorok versfaragó tevékenységéről tudósít:

³⁵ RMDT II. 107. sz.; jegyzetei ld. 506–507. o. – Stoll Béla: *Katolikus egyházi énekek (1660-as, 1670-es évek). Szövegek*, Régi Magyar Költők Tára, XVII. század, 15/A (Bp.: Akadémiai Kiadó–Argumentum Kiadó, 1992), 29–30. sz.; Holl Béla: *Katolikus egyházi énekek (1660-as, 1670-es évek). Jegyzetek*, Régi Magyar Költők Tára, XVII. század, 15/B (Bp.: Akadémiai Kiadó–Argumentum Kiadó, 1992), 186–187. o. [Továbbiakban: RMKT/XVII/15A–B] – Dobszay László, *A magyar népének I.* [jegyzet gyanánt] (Veszprém: Veszprémi Egyetem, 1995), 513. sz. (a 18. századi énekek között).

Áldozó-Tsüörtökön.

Bozóki 1797, 46. o.



Jé-zus ó ta - nit - vá-nyi-nak, Mon-dá, hogy pré - di - kál - ja - nak,



És a-zok, a' kik hisz-nek,



Ne - vé - ben ör - dö - göt úz-nek, A mé - reg sem árt e - zek-nek,



s új nyel - ve - ken be - szél-nek.

2. kottapélda

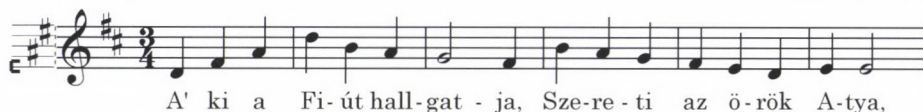
„Következnek az Evangélium szerint való Énekek, Mellyeket is mind egyenlő notára írtam vala, az okra való nézve hogy az Krisztus, Nem külömb külömb féle Czifra Notákon hatta az Apostolokat hirdetni [...], hanem az együgyű Szozat szerint; Mind az által a Keveset tudó Énekes is könnyen, a fel tett Nótátt más képen a maga tetszése szerint mondhattya.”

A Bozóki-féle 1797-es énekeskönyv-kiadvány első „ágazata” rögtön „A vásárnapokon, és a sátoros ünnep-napokon olvastatni szokott Évangéliumokat terjeszti előnkbe” méghozzá azonos felépítésű versekben (8+8+7-es, ismételve), öt új dallamon (2. és 3. kottapélda). Nem tudni, milyen minta állhatott a strófaák mögött, mindenesetre az egyszerre mesterkéltséget és együgyűséget, néhol a verselés ritmusát összezsaroló dallamokra az énekeskönyv további részében többször is utalás történik eképpen: „Nóta. Az Évangéliumi Énekek szerint.” Annál különösebb, hogy a főszövegét tekintve jóval korábbi kézíratos Dőri énekeskönyvben pótlólag bejegyezve fölfedezhetjük Bozóki énekeskönyvének Húsvétől Úrnapig terjedő szakaszát, majd külön a szentek ünnepeinek már említett tételeit, természetesen kották nélkül. A kézírás pontos datálása talán majd eldönthető, előzménynek, vagy csekély visszhangnak tekintsük-e mindezt Bozóki énekeskönyvéhez.

A strófaforma által egységbe komponált evangéliumi verseket ismerhettünk meg az *Énekek könyve* című nyomtatványból, némiképp szokatlan – Vízkereszt után kezdődő – naptári rendben, amely egyúttal különválasztja a Pünkösöd utáni vásárnapok anyagát. Másolataik külön megnevezés nélkül, hiányosan, de hasonló elrendezésben találhatóak meg az „Istenes Énekek” című kézíratos könyvecskében,

Pünköst-Napján.

Bozóki 1797, 47. o.



3. kottapélda

„mellyeket Deák korában sok Irot és nyomtatott könyvekbül öszve irogattott Mocsy Elek” 1798-ban. Ugyanezt a ciklust szintén cím nélkül, ám sokkal teljesebben egy pannonhalminak nevezett énekes könyvecske tartotta fenn a 19. században, a Bozókiéhoz igen hasonló felépítésben, vagyis a temporále szerint előrehaladó szövegekhez időről időre egy-egy új dallamot adva; köztük a 18. században lejegyzett *Oh szentséges, oh kegyelmes* szövegű ének változatát (4. kottapélda).³⁶ Mocsy a ciklus elején felsorakoztatott néhány, a 8+7-es tagolású 15-ös versekhez illő *ad notam*-ot (*Omni die dic Mariae*,³⁷ *Lauda Sion*³⁸ – a régebbiek közül, *Óh én szegény bűnös lélek* – a korabeli újabbakból). Ugyanígy tett a Varsányi énekeskönyv összeírója, amikor egy vegyes versformájú evangéliumi éneksorozatról a Pünkösd utáni 3. vasárnapnál *Mondj éneket* nótautalással egy csapásra áttért a Mocsytól is ismert versekre. Ez az *ad notam*-ként szereplő ének a *Pange lingua* himnusz³⁹ Kájoni Cantionáléjából ismert eredeti magyarításának⁴⁰ 18. századi kibővítése és új, immár négysoros dallama (5. kottapélda). A kántorkönyvek feljegyzései tehát tanús-

³⁶ Bozóki: *Katolikus kar-béli...*, 112.

³⁷ RMDT II. 56. sz.

³⁸ RMDT II: 16. és 18. sz. – A szekvenciasor képlete valójában 8+8+7.

³⁹ RMDT I. 150. sz. (csak *Corde natus* változat); e himnuszformáról ld. RMDT II. 125. o.; vö. Dobszay, *A magyar népének...*, 109. sz. (csak háromsoros himnusz dallam és népi variánsai)

⁴⁰ RMKT XVII/15/A, 321. sz.; RMKT XVII/15/B, 335. o. – Utóbbi idézi Bozóki énekeskönyvét, de anélkül, hogy az addigra bekövetkezett formai változást megjegyezné.

Pünkösd után 13. vasárnap

Pannonhalmi ék.



4. kottapélda

Bozóki 1797, 99. o.



5. kottapélda

kodnak egy periférikusnak, megkésettnek indult nyomtatvány (*Énekek könyve*) énekeinek továbbéléséről. Az evangéliumi énekszövegek pedig – nótautalásaik révén – közvetve értékes adalékokkal szolgálnak katolikus népénekeink 18. századi történetéhez.

Az eddig még nem tárgyalt források evangéliumi énekeinél változó dallammin-ták figyelhetők meg, a sorozatok ennek ellenére stabilan egybekomponáltak. Né-melyik éneksorozatot ugyanis kevés változtatással, következetesen végigírva több kántortanító is megöröktette kéziratában. A versek írott továbbadása, vagy emlé-kezetben őrzése elég pontosnak mondható, noha lépten-nyomon látjuk a szöveg lényegét nem érintő variálódását. Az ügyetlenül alakítgatott versek szótagszám-

ingadozásainak a megfelelő *ad notam*-okkal siettek a segítségére. Szélesebb érvényességet kell tulajdonítanunk a Paksi Márton és Herchl Antal-féle énekeskönyvek evangéliumi énekciklusának, amely a szakcsi és részlegesen a varsányi, valamint csak egyetlen, húsvéti szakasszal képviselve a kenyeri kántorkönyvben is szerepel (4. táblázat, 1. oszlop). Mivel mindegyik kézirat a Dunántúlról származik, alapos okkal tarthatjuk ezt az éneksorozatot a dunántúli hagyomány sajátjának.

Ettől szembetűnően eltérő hagyományvonalat képvisel együttesen a Todoreszku-énekeskönyv, az 1790-es Katolikus énekeskönyv, a Jászfényszarui kántorkönyv, valamint az 1768-as kétkötetes Katolikus énekeskönyv, jóllehet evangéliumi cikusaik töredékesek (4. táblázat, 2. oszlop). A jobb híján egyöntetűen „Katolikus énekeskönyv”-eknek nevezett kéziratok, továbbá a Todoreszku Gyula könyvgyűjtő nevét viselő énekeskönyv⁴¹ provenienciája eddig ismeretlen volt. Az 1790-es datálású kézirat lokalizálását alaposabb átvizsgálás után ma már lehetségesnek tartjuk.⁴² A belőlük megismert, s a Jászfényszarui kézirat második evangéliumi sorozatával egybevágó olvasmányének-ciklus nagy valószínűséggel az Alföldre, esetleg azon belül az egri egyházmegye területére tehető. Akadnak azonban nem tiszta esetek: a ciklusok kontaminálódhatnak, ha nem is énekről énekekre vagy vasárnapról vasárnapra, hanem a temporále alapvető nagy időszakai szerint. Így a kétkötetes Katolikus énekeskönyv leírója Húsvéttól kezdve áttért a dunántúli kántorkönyvekben kikristályosodva megőrzött sorozatra, a Varsányi énekeskönyv tulajdonosa pedig a Pünkösöd utáni évközi vasárnapokhoz érve az *Énekek könyvében* közölt énekciklusra váltott át.

Végül analógia nélkül maradtak bizonyos költemények. Ez csupán annyit jelent, hogy egyelőre nincs tudomásunk sem eredetükről, sem elterjedtségükről. Ilyenek a Jászfényszarui énekeskönyv első evangéliumi sorozata, valamint a Bozói-kézirat már tárgyalt egyedi versezetei, és ide kell sorolnunk a minden összehasonlításból kilógó Szentmihályi-féle szerkesztéseket (4. táblázat, 4–5. oszlop). Csak ismételhetjük az episztolai énekekből már leszűrt tapasztalatainkat, tudniillik hogy a kottás tervezet is, a nyomtatásban megjelentetett énekeskönyv is mesterséges szerkesztmény. Szentmihályi kéziratban maradt evangéliumi ciklusán a kompiláció nyilvánvaló jeleit lehet felfedezni. A tervezetben az énekszövegek között ugyanis felbukkan néhány a „dunántúli”, illetve az „alföldi” evangéliumi énekek közül. Az egri énekeskönyv szerkesztői munkálatai során – mint az a levéltári iratokból is rekonstruálható – valóban meglévő kántorkönyvekre és énekanyagra támaszkodhattak; ezáltal megadatott számukra a lehetőség, hogy mindennél hitelesebben és a lehető legteljesebben megörökítsék a kántori praxis népénekeinek dallamát. A nyomtatvány azonban a kántorkönyvek életterétől már végképp messze elrugaszkodott; a velük történt egybevetés a Szentmihályi-féle „Egyházi énekes könyv” teljes elszigeteltségét bizonyította az episztolai és evangéliumi énekek hazai repertoárján belül.

⁴¹ Schram, *A Széchenyi Könyvtár...*, 22.

⁴² Ld. fent az 1. táblázatnál.

	»Dunántúli» sorozat	»Alföldi» sorozat	Énekek könyve	Szentmihályi kz. tervezet	Szentmihályi ék.
ADV I	Jelek lesznek napban	Nagy félelemmel lesz	Ki ne félne Bírójának	Jelek lesznek napban	Ki volt itt irgalmas
ADV II	Szent János fogságból	Midőn János az fogságban	Rabja lesz a dühösségnek	Mikor hallotta Szent János	Büntették e világon az ártatlan
ADV III	Szent János Krisztusnak ⁴³	Küldtek papokat s Levitákat	Utáljuk meg semmisségét	Jézushoz zsidók	Világ fia örvend hívságos nevekben
ADV IV	Hogy Tiberius császár	Annás és Caiphás	Hogy viselte császárságát	Tiberius pogány császár	Annás, Kajfás mint zsidó
RORATE	Alázatosság ékes tüköre ⁴⁴	Elküldték Istentől	–	–	–
NAT/NOCTE	–	Parancsolá az Augustus	Az Éj ért közép pontjára	–	–
NAT/IN AUR.	–	Az pástörök az ő nyájuk	–	–	–
NAT/DIE	–	Boldog és szerencsés Betlehem ⁴⁵	–	–	–

Források: 4. táblázat. Az Evangélium szerint.

»Dunántúli» = Szakcsi, Herchl, Varsányi, Paksi M., Kenyeri

»Alföldi» = Katolikus ék. I–II., Todorcsku, Jászfényszaru/II. sorozat, Katolikus ék. 1790

Énekek könyve = ld. még: Mocsy, Pannonhalmi

Varsányi ék. III p. Pent-től az Énekek könyvével megegyező sorozat! – Katolikus ék. I–II. I p. Pasc-tól kezdve a dunántúlival megegyező!

* jelzi, ha az incipit többféle, lényegyet nem érintő variánsban van meg.

⁴³ Paksi M.: *Ím az kedves idő eljárt*

⁴⁴ Csak Paksi M. és Varsányi

⁴⁵ Todorcsku: *Kezdetben volt az Ige*

	„Dunántúli” sorozat	„Alföldi” sorozat	Énekek könyve	Szentmihályi kz. tervezet	Szentmihályi ék.
DOM.1.OCT.NAT	Heródesnek halálát	Szűz Mária Jézus Anyja ⁴⁶	–	Szűz Maria Jézus Anyja	Ki ki hordozza itt terhét
CIRCUMC.	–	Új esztendő napját ⁴⁷	–	Heródes már meghalván	–
I P.EPIPH	Krisztus Jézus néünk	Úr Jézus tizenkét esztendő	Tizenkét esztendőt ére	Úr Jézus tizenkét esztendő	Mikor volt Jézusnak
II P.EPIPH	Elhivatatlak Urunk Kánán*	Vidám menyegző lón	Galileai Kánában	Ma hallánk hogy menyegző	Az időben menyegzőben
III P.EPIPH	Imádjátok az Urat	Jézus hogy lejött	A hegyről alá mentében	Jézus a hegyről érkezvén	Némely poklos Úr Jézust
IV P.EPIPH	Krisztus hajócskája	Tenger árában	Jézus tanítványaival	Idő folytában az hajócskában	Jézus az hajóba ment
V P.EPIPH	Téremtő Atyának	Jézus világ megváltója	Más példás gazda ember	Jézus mindenek Atyja	Szántó gazda búzát vere földébe
VI P.EPIPH	Az Istennek szent igéjét*	Mennyeknek országát	Mustár maghoz hasonlítja	Mennyek országát hasonlítja	Mustár maghoz hasonló
D70	A jó gazda szőlőt	Krisztus mennyeknek országát	Ma lelkünk oktatására	Menyország dolgát ma	Egy az dicsőséges keresztény
D60	Az Úr Isten igaz ⁴⁸	Hogy Jézushoz sok sereg*	Keresztények jöjjetek	Mikor Jézushoz nagy sereg	Mi Urunk Jézus ismét szől
D50	Jézus tanítványit	Az Úr Jézus apostolit	Tápláltságunk egyetemben	Szól Jézus tanítványinak	Én tanítványim! Már Jerusálemben

4. táblázat (folytatás). Az Evangélium szerint.

⁴⁶ Todoreszku: *Egy Száz száile magzatat*

⁴⁷ Todoreszku: *Isten Fiát a kised*

⁴⁸ Varsányi: *Az Úr Krisztus igaz; Paksai M.: Mikoron nagy sereg*

	»Dunántúli» sorozat	»Alföldi» sorozat	Énekek könyve	Szentmihályi kz. tervezet	Szentmihályi ék.
QUADR I	Jézus vitérek pusztába	Jézus a pusztában vitérek	Hogy az ördög kelepcéit	Jézus a pusztában vitérek	Ma szemléljük az ördögnek
QUADR II	Elfoglyhatatlan gazdagság	Jézus Pétert mellé Jakabot	Örüljünk ma szerencsésén	Pétert maga mellé Jakabot	Jézus három tanítványt
QUADR III	Mennybéli nagy Isten	Jézus egy néma ördögöt	Áldassék Jézus hatalma	Jézus egy néma ördögöt	Keresztények halljuk Jézusnak
QUADR IV	Nagy sokaság követé	Jézus Galileai tengeren túl	Kik éhségben nyomorogtok	Jézus Galileai tengeren túl	Ha éhségnek idején vagyon
QUADR V	Sok nyavalyák alá	Így szól Jézus a zsidóknak	Aki igazság barátja	Így szól Jézus a zsidókhöz	Az igaz jót ki követi
I P.PASC	Félelmes Apostolok ⁴⁹	nincs adat	Jézus szombat estéjében	Szombat első nap este	Amidőn betéve ajtók volhának
II P.PASC	Az Atya Úristen szerelmes ⁵⁰	nincs adat	Jó pásztor idézésére	Jézus mindnyájunknak magát	Juhaiért lelkét adja
III P.PASC	Jaj szomorú apostolok napja ⁵¹	nincs adat	Mély szomorúság	Úr Jézus egykor titokban	Láttok engem egy kevéssé
IV P.PASC	A vigasztaló Szent Lélek	Tanítványinak, mint fiatalnak	Jézus a szomorúságnak	Ki engem küldött	Mond Jézus tanítványinak
V P.PASC	Krisztus Urunk kedves tanítványit ⁵²	A Szent Evangéliom	Jézus ma tanítványait	Szól Jézus követőinek	Tanítványit előbb Jézus megszomorítá

4. táblázat (folytatás). Az Evangélium szerint.

⁴⁹ Kenyeri: I–V-ig kusza sorrendben, úgy mint: V, I, III, IV, V – Paksi M.: *Mikor szombaton este lett volna*

⁵⁰ Paksi M.: *Mondá Jézus képpén szólván*

⁵¹ Szakcsi: *Mely szomorú vala*

⁵² Herchl: *Krisztus hajócskája haboktól*

	„Dunántúli” sorozat	„Alföldi” sorozat	Énekek könyve	Szentmihályi kz. tervezet	Szentmihályi ék.
VI P.PASC	Erőszakot kíván az Isten emlékezete ⁵³	<i>nincs adat</i>	–	Kegyes igékkel tanítványinak	Tanítványinak Jézus jövendőle
II P.PENT	A Szentírás tesz szeretetnek szép eleven képe ⁵⁴	<i>nincs adat</i>	Az Isten mely kegyes	Egy embertől szerzettett	Az Isten mely kegyes légyen
III P.PENT	Szeretnek szép eleven képe ⁵⁴	Úr Jézushoz a publikánusok	Száz juhok közül	Úr Jézushoz a publikánusok	Több juhait a pusztában
IV P.PENT	Genezáret tavánál ⁵⁵	Midőn a seregek Jézusra*	Bízzék Krisztus jó voltában	Mikor Úr Jézusra tódulnak	Krisztus hatalmában
V P.PENT	A mi első atyánkat*	Jézus tanítványinak	Hívek hogy törvényt	Úr Jézus az időben	A Krisztus, óh hívek, ezt kívánja
VI P.PENT	Asverusnak csuda nagy	Midőn az Úr Jézussal	Kik készek szavát hallgatni	Úr Jézussal midőn sok	Amit Úrunk Jézus tanít szavával
VII P.PENT	Jaj e világnak tévelygésért*	Jézus Szt. tanítványinak ⁵⁶	Hogy ember a kezdett jókat	Int már Jézus mondván	Jézus Krisztus amit mond
VIII P.PENT	Adj számot sáfárságodról	Szép jeles példában	Vedd ó keresztény szívvedre ⁵⁷	Sáfára vala egy nagy gazdagnak	Krisztus tanít, ember vigyázz
IX P.PENT	Nyisd fel szemed mély ⁵⁸	Midőn Jézus kőfalához	Szükség sírva fakadozni	Úr Jézus Jeruzsálemhez	Minden hív most sírásra szükség

4. táblázat (folytatás). Az Evangélium szerint.

⁵³ Herchl: *Az Írás rész nagy emlékezetet*

⁵⁴ Paksi M.: *Szeretnek eleven kútfeje*

⁵⁵ Katolikus ék. I-II: *Genezáret tava mellett*

⁵⁶ Todorcsku: *Kegyes Urunk mi Krisztusunk*

⁵⁷ Pannonhalmi: *Egy ember az ő uránál*

⁵⁸ Katolikus ék. I-II: *Jeruzsálem te üdvösségedet*

	„Dunántúli” sorozat	„Alföldi” sorozat	Énekek könyve	Szentmihályi kz. tervezet	Szentmihályi ék.
X P.PENT	Jöjj el ó Lélek*	<i>nincs adat</i>	Jer az isten templomában	E példa beszédben	Jer óh keresztény az isten házába
XI P.PENT	Jézus Krisztus Isten Fia	<i>nincs adat</i>	Egy embert némát süketet	Midőn Jézus jönne általa	Egy oly embert ki siket volt
XII P.PENT	Örvendezz keresztény	<i>nincs adat</i>	Vajha reá biznánk magunkat*	Az időben Urunk Jézus	Értsük ma hivatalunkat
XIII P.PENT	Ó isteni dicsőség foghatatlan*	<i>nincs adat</i>	Ki gyógyírt meg betegeket	Mikor egy kastyélyban	Krisztus gyógyít betegeket
XIV P.PENT	Ó könyörülő nagy irgalmas* ⁵⁹	<i>nincs adat</i>	Mint hogy Istennek gondja van ⁶⁰	Úr Jézus tanítványinak	Jézus ma javunkra
XV P.PENT	Kelj fel halottraidból*	<i>nincs adat</i>	Jézushoz emeld szívedet	Mikor Jézus seregével	Óh ember, midőn ládd bajos
XVI P.PENT	Ó törvényben megbüntette	Krisztus Urunk egy időben ⁶¹	Krisztus Urunk a zsidókat	Midőn Úr Jézus bemenne	Jézus inti az irigyeket
XVII P.PENT	Ha Úr vagyok, hol ⁶²	Járulásnak Farizeusok	Kemény földre építeni ⁶³	Törvény tudó Jézushoz	Jézus ismét kisirterik
XVIII P.PENT	Dicsőségnek szent Királya	Bemenvén Úr Jézus egy kis	Ki testében vagy lelkében	Egykor Urunk Jézus bément	Valaki lelkében ugy talán testedben
XIX P.PENT	Szent Máté huszonkettrőd	Krisztus hasonlítja mai	Fiának menegzőjére	Példában Úr Jézus szólt	Egy király menegzőt készíte

4. táblázat (folytatás). Az Evangélium szerint.

⁵⁹ Katolikus ék. I–II: *Isten az embert szabad*⁶⁰ Mocsy: *Hidd el az Isten kezei*⁶¹ XVI–XXI p.Pent: *Lacuna miatt nincs adat a Jászfényszarui énekeskönyvben.*⁶² Paksi M.: *Ha Úristen vagyok én*⁶³ Mocsy: *Isten szeretlek tégedet*

„Dunántúli” sorozat	„Alföldi” sorozat	Énekek könyve	Szentmihályi kz. tervezet	Szentmihályi ék.
XX P.PENT	Az Jákob pátriárka	Ó keresztény reményedet	Egy király ember volt	Óh ember, minden ügyedben
XXI P.PENT	Számot vesz Isten	Isten mely könnyen ⁶⁴	Jézus szólt tanítványinak	Példabeszéd, amit Úrunk tanít
XXII P.PENT	Szent Máté írja* ⁶⁵	Halljátok hogy mint	Tanácsot tartának	Nagy tanácsot tartának
XXIII P.PENT	Ádám vétke ferdőjében*	Egy fejedelem leánykájja	Nagy buzgósággal egy fejedelem	Egy fejedelem, Jézusnak
XXIV P.PENT	El kell múlni e világnak	Jer tekintsük meg	Az üdöbben mondá Jézus ⁶⁶	Midőn Úr Jézus eljön

4. táblázat (folytatás). Az Evangélium szerint.

⁶⁴ Mocsy: *Egy Úr névén számadásra*

⁶⁵ Paksi M.: *Istennek sokféle teremtt állati*

⁶⁶ Todoroszkó: *Úr Krisztus Jézus így szólítja meg*

VII.

Az olvasmányénekek a kántorkönyvi adatok tanúsága szerint korántsem számítottak olyan periférikusnak, mint azt a nyomtatott énekeskönyvek sugallják. A kántorkönyvek a napi gyakorlattal kölcsönhatásban, a fellelhető kútfők, a közkézzen-szájon forgó énekek közvetlen közelében születtek. A nyomtatványok olvasmányénekei mögött – s különösen igaz ez a Szentmihályiéra – nem tapasztalni ezt a kántorkönyvekben tükröződő életszerűséget, a térben és időben kiterjedt használat jeleit, a praxis kialakította stabilitást és egyben változékonyságot. Meggondolandó, mekkora úrt kellett betöltenie a majd száz év szünet után nyomdából kikerülő vaskora hivatalos énekeskönyvnek, amelyre az énekek elterjesztésében komoly szerep hárult volna. Ehelyett a könyv nem tartalmazott kottákat, és – jelenlegi ismereteink szerint – az olvasmányénekeknél nem támaszkodott az ország egyetlen lokális vagy tágabb érvényű repertoárjára sem. Nagy valószínűséggel ebben keresendő az evangélium- és episztolaénekek – egyébként a megszólaltatás és a műfaj problémakörével összefüggő – rövid élettartamának és kihalásának egyik oka.

A katolikus felvilágosodás korában az olvasmányénekek arra voltak hivatottak, hogy az alapvetően latin nyelvű liturgiát népnyelven szóló tanítással egészítsék ki, amely nyilvánvalóan a hívők hétköznapi vallásos életét célozta meg. A pap egyházi nyelvű éneke mellé ekkor már természetes módon társult a nép saját nyelvű közösségi éneke.⁶⁷ A 18. századi magyarországi kéziratok és nyomtatott énekeskönyvek csak minimális információkat szolgáltatnak a kántor és az énekek liturgiához való kapcsolódásáról a vasárnapi és ünnepi közösségi miséken. A mise latin nyelvű kezdőénekéhez, az introitushoz tartozó zsoltárvers bejegyzése latinul, közvetlenül az episztolai és evangéliumi énekek előtt egyes, az ország centrumából s az Alföldről fennmaradt kántorkönyvek sajátossága;⁶⁸ egyelőre nem világos, miféle – talán egységes – egyházzenei úzusra utal. Az aznapi evangélium tartalmát magába foglaló énekek feltételezhetően különös figyelmet szenteltek; ennek nyoma azonban szinte kizárólag a virágvasárnapi, nagyheti – elvéve a karácsonyi – misék leírásában van, ilyenformán: „Sub offertorio a passio szerint; Sub communionem az evangélium szerint”. A változó liturgikus misetételekhez tartozó olvasmányos részt helyettesítő episztolai és evangéliumi énekek alapvető karakterisztikuma a textus uralma a zenei összetevő fölött. A 18. század közepe táján óriási terjedelmű új szöveganyag keletkezett: csak az év 52 vasárnapjával, és az episztolai énekek két versszakos, illetve az evangéliumiak négy versszakos átlagával számolva – bár néhol nem ritkák a nyolctíz versszakos költemények sem – több mint 300 strófányi új szövegről beszélhe-

⁶⁷ Vö. Michael Härting, „Das Kirchenlied unter dem Einfluss der kirchlichen Aufklärung”, in: Fellerer (Hrsg.), *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, II, 173–175.; Hermann Beck, „Die Musik des liturgischen Gottesdienstes im 18. Jahrhundert”, uo. 180–189. [Ld. a 3. lábjegyzetet.]

⁶⁸ Talán ismét az egri egyházmegyéből? Az érintett kéziratok a következők: Bozóki Mihály énekgyűjteménye, Jászfényszarui énekeskönyv, Todorcszku énekeskönyv, Szentmihályi-énekeskönyv kéziratok tervezete, Katolikus énekeskönyv 1790-ből.

tünk. Ekkora énekkészlet elsajátítása mai szemmel nézve szinte beláthatatlan feladatnak tűnik a hívő közösség számára, bár az énekeskönyvek bevezetőiben fel-felbukkan a motívum, hogy új énekeket akarnának tanítani, bevezetni az ájtatos hívek gyakorlatába:

„Vajha a' jobb szavu Gyermekék, és fő-képpen az ájtatos Asszonyi Nép gyakorolnák ezen énekeket, 's kellemetes Zengedezéssel gyarapittatni sörénykednék buzgóságát a' Híveknek. Notáját könnyü föl találni akár mellyikének-is, ez kinek kinek szabad választásában áll.”⁶⁹

Dallam és szöveg összeillesztésének esetlegességeit a kántorkönyvek lapjain szinte „a sorok közül” olvassuk. Bár a dallamminták jól ismertek voltak, és túlnyomórészt tekintélyes múlttal rendelkeztek, az episztolai és evangéliumi versek megszólaltatása az előbbi körülmények ismeretében (apró variánsokkal élő vagy alkalmilag szerzett „kompozíciók” tömegéről van szó) mégis nehezen képzelhető el a templomi gyülekezet által énekelt népének gyanánt. A kéziratokból semmilyen támpontot nem kaptunk arra nézve, hogy az olvasmányénekeket ki és hogyan énekelte. A népi előénekes gyakorlatra vonatkozó adatok⁷⁰ alapján az olvasmányénekek repertoárja hipotetikusan a kántor-előénekes szólisztikus feladatkörébe utalható.

Az érvényben lévő liturgikus rendelkezések mindeközben kedveztek a liturgikus cselekmények idejét kitöltő zenei megnyilvánulásoknak, amelyektől a nép áhítatának növekedését várták. Az olvasmányénekek a kor szellemi légkörével és divatjával teljes összhangban, de a népének műfaj válságának órájában léptek színre. Így tisztán műfaji, formai és praxisbeli kritériumaikkal is megvilágíthatjuk – különösen a velük egyidős úgynevezett miscénekek diadalútjából okulva – élettörténetük sajátosságait.

⁶⁹ *Énekek könyve [...]*, 4.

⁷⁰ Vö. Erdélyi, „Még mindig...”, 300–301.

ÁGNES PAPP

„Gesänge auf Evangelien und Episteln“

Das Zeugnis der ungarischen handschriftlichen katholischen Kantorenbücher des 18. Jahrhunderts

Vorliegender Aufsatz beschäftigt sich mit einer im 18. Jahrhundert verbreiteten, bisher nicht ausreichend berücksichtigten Gattung der Geschichte des ungarischen Kirchenliedes. Als Grundlage der Untersuchung diente das Repertoire der bisher nur teilweise beachteten Quellengruppe der handschriftlichen Kantorenbücher.

Die volkssprachliche Versifizierung und Vertonung der Epistel und Evangelien, d. h. der Perikopen wurde vermutlich als Folge der allgemeinen, das Kirchenlied betreffenden Reformbewegungen im mitteleuropäischen Raum im 18. Jahrhundert vollzogen. Über Ursprung und Quellen der ungarischen Epistel- und Evangelienlieder wissen wir jedoch sehr wenig. Sie wurden ab die Mitte des 18. Jahrhunderts bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts verwendet.

Die nach Perikopen geordneten Texteintragungen wurden in den Kantorenbüchern meistens mit „ad notam“ Hinweisen zur bestimmten Melodien versehen; es gibt nur sehr wenige Handschriften mit musikalischer Notation. Die „ad notam“ Angaben verweisen auf Melodiemuster und Strophenformen. Sie dienen ebenso als Quelle neuer melodiegeschichtlicher Erkenntnisse aus jener nicht allzu herausragenden Zeit, die als Nachklang der beiden grossen Epochen des neuzeitlichen Kirchengesanges (Reformation – Gegenreformation, 16–17. Jahrhundert) zu betrachten ist.

Die Epistel- und Evangelienlieder werden im Aufsatz hauptsächlich als zusammenhängende, gemäss der Sonntage des Kirchenjahres geordnete Zyklen dargestellt und analysiert. Die Vertonung der ersten Lesung der Messe war keineswegs derart populär als die der Evangelien; ihre Verbreitung scheint sich auf das Gebiet der ungarischen Ebene bzw. der Diözese Erlau beschränkt zu haben. Einer der beiden, über unterschiedlichen Melodiemustern konzipierten, fest zusammengehörenden und nur geringe Variabilität aufweisenden Evangelienzyklen gehört vermutlich zur transdanubianischen Eigentradition, der andere dagegen repräsentiert einen Überlieferungsstrang, der von Handschriften der ungarischen Ebene fortgetragen wurde. Die Zyklen konnten sich gegenseitig kontaminieren.

Die gedruckten Gesangbücher (Énekek könyve, Szentmihályi, Bozóki) geben kein authentisches Bild weder von Verbreitung der Gattung noch deren Funktion im Kirchengesang. Die Evangelienverse der beiden Gesangbücher aus den Jahren 1685 („Pester“ Gesangbuch) und 1797 (Bozóki) mit einheitlich konzipierter Strophenform lebten meistens in den Abschriften der Kantorenbücher weiter. Der Zyklus der Evangelien- und Epistellieder des am Ende des 18. Jahrhundert entstandenen Szentmihályi Gesangbuches („Egyházi Énekes Könyv“) scheint sich laut bisherigen Untersuchungen mit keinem von den Kantorenbüchern fortgetragenen

Lokal- oder Regionalrepertoire zu verbinden. Vermutlich handelt es sich um eine einmalige, „am Schreibtisch erfundene“ Gestaltung, die – da sie keine musikalische Notation enthielt – vielleicht sogar den Verfall der Gattung der Evangelien- und Epistellieder beschleunigt hat.

A 18. századi magyarországi egyházi források terminológiai problémái

A katolikus templomok 18. századi zenéjével foglalkozó narratív források (egyházlátogatási jegyzőkönyvek, rendi naplók, évkönyvek és egyéb dokumentumok) szövegeiben használatos, az egyházzene stílusrétegeire és műfajaira, illetve előadóapparátusaira vonatkozó legfontosabb kifejezések jelentését és értelmezési tartományát a hazai szakirodalom mostanáig nem tisztázta. A zeneileg képzetlen krónikások által alkalmazott hagyományos terminusok szisztematikus áttekintése híján a témával foglalkozó publikációkban gyakori azok helytelen értelmezése és a félreértésükre épülő téves következtetések levonása. Az alábbi rövid cikk természetesen csupán a probléma felmutatására vállalkozhat, néhány alapfogalom – köznyelvi közegben nem kézenfekvő – jelentésének áttekintésére.

Elsőként a leggyakrabban használt két kategória, a csendes mise és az énekes mise, a *missa lecta / sacrum lectum*, illetve a *missa cantata / sacrum cantatum* előfordulásait vizsgálom, mert azok a plébániai, székesegyházi és rendi iratokban egyaránt a liturgikus miseszöveg „előadásmódjának” leírására szolgáltak.¹ Fontos leszögezni, hogy ezek a kifejezések kizárólag az egyházi személyzet (és segítői, a koralisták, prebendisták² stb.) tevékenységére vonatkoztak: ha ők végig olvasták a szöveget, akkor a beszámoló összeállítója szerint *missa lecta*, ha gregoriánt is énekeltek, akkor *missa cantata* zajlott – függetlenül attól, hogy világi énekesek és hangszeres zenészek mindkét misetípuson közreműködtek.³ Ezek a meghatározások tehát – a látszat

¹ A hivatkozott publikációkból, illetve a Zenetudományi Intézet főleg jezsuita forrásokat tartalmazó dokumentum-gyűjteményéből és Bárdos Kornél hagyatékából idézett példák latin szövegét Földváry Miklós István lektorálta. Segítségét ezúton is köszönöm.

² A *praebendarius* eredetileg kanonokokat helyettesítő egyházmegyes pap, karkáplán, akinek zenei feladata a gregorián éneklése volt az istentiszteleteken és a zsolozsmában. A 18. századi szóhasználatban azonban a „prebendista” székesegyházban alkalmazott világi zenészre is vonatkozhatott.

³ A tridenti felfogás szerint „[...] a misét a pap – in persona Christi – *bemutatta*, a közösség pedig *hallgatta*.[...] a pap a mise érvényes végzésének egyetlen, kizárólagos garanciája volt [...] Így – bár az ünnepi misén a segédkezők szerepét is [...] szabályozták – az érvényesség szempontjából a

ellenére – a közreműködőkről semmit sem mondtak, noha előadásukban nemcsak misetételek és egyéb, nem liturgikus szövegre készült művek, hanem hangszeres (többszólamú) kompozíciók is elhangozhattak.⁴

Bővebb, többé-kevésbé konkrét megfogalmazások további részleteket is tartalmaztak: hangsúlyozhatták az (orgonakiséretes) gregorián⁵ miseénekek elhangzását, például *Sacrum Cantatum cum Musica, vel choraliter, absque omni concentu populi* (1789), a csendes misén közreműködő orgonistáról vagy énekesekről (és hangszeresekről) is megemlékezhetek: *Sacrum lectum cum Organo* (1778), *Sacrum lectum, sub quo in choro lytaniae decantate* (1765).⁶ Gyakori volt az intrádákat, fanfárokot játszó trombita/timpani-együttes említése is: *Sacrum Cantatum resonantibus tubis et tympanis decantavit ... hujus Capituli Praepositus major* (1724), *sacrum vero summum cum tubis et tympanis solemniter cum assistentia decantavit ... lector canonicus* (1735).⁷ Ha a templom adottságai lehetővé tették, nagyobb ünnepeken a hangszeres zenészek többszólamú műveket is előadtak az énekes misén, ezt azonban csak egyértelmű megfogalmazások alapján lehet biztosan állítani: *Dominicis et festis diebus rorate cantatum cum figurali Musica*, és *sacrum cantatum ... Pontificabat R. P. Joannes Pellikan ... musicam figuralem fecerunt stomfenses musici* (mindkettő 1745).⁸

Nyilvánvaló tehát, hogy az egyházi személyzet és a zenészek tevékenységét megkülönböztető megfogalmazások is csak akkor értelmezhetők pontosan, ha elég konkrétumot tartalmaznak. A részletező kifejtés azonban meglehetősen ritka, sőt gyakran azzal is számolni kell, hogy a zenészek közreműködése, mint a szertartás lényegéhez képest mellékes körülmény, említés nélkül marad. Az elhangzott zene figyelmen kívül hagyásának legékesebb példája a pozsonyi jezsuita napló beszámolója III. Károly felesége, Elisabeth Christine királyné 1714-es koronázásáról: a

miséző papon kívül valamennyi más szolgálattevőt [...] járulékknak tekintettek a szertartás végzésében”. Ld. Enyedi Pál, *Liszt Orgonamiséje. A ciklus helye a műfaj történetében és a szerző egyházzenei munkásságában* (DLA, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Budapest 2002), 29–30, az irodalmat ld. ott és Enyedi Pál–Földváry Miklós István (közr.), „A Caeremoniale episcoporum (1600) az egyházzenéről”, *Magyar Egyházzene* 9 (2001/2002), 481–486.

⁴ A rítuskongregáció 1588-as nyilatkozata szerinti misetípusok: (1) *missa lecta*, melyhez gregorián ének és énekes polifónia vagy népének járulhatott; (2) énekelt istentisztelet [*missa cantata*], azaz *missa solemnis*: egy személy vagy kórusénekesek által énekelt gregorián korál. Az ordinárium általában kórus és hangszeres együttes közreműködésével szólt meg, a proprium-tételekhez énekes szólista és *schola* kapcsolódhatott, de a hercegi udvarokban, székesegyházakban, városi templomokban szintén a *Kapelle* adta elő őket. Wilhelm Lueger, „Die gottesdienstliche Feier”, in Gustav Fellerer (szerk.), *Geschichte der katholischen Kirchenmusik II* (Kassel: Bärenreiter, 1976), 55–56.

⁵ A gregorián fogalmát a korszak gyakorlatának megfelelően, azaz a többnyire orgonakisérettel ellátott barokk korális értelmében használom.

⁶ Esztergom: cv 1789 (5v), illetve Gyöngyös: kápl. napló (116v), Bazin: jezs. napló (86r).

⁷ Nagyvárád: jezs. napló (6v), Bárdos Kornél, *Pécs zenéje a 18. században* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1976), 80.

⁸ Komárom: jezs. hist. (64) és Máriavölgy: pálos napló (379).

szöveg szerint *Volebant aulici altare pariter nostrae beatae Virginis ... theatro vincipare pro musicis*, majd: *Inchoatum est sacrum cantatum, sub quo coronata Regina est*⁹ – azaz az eseményt megelőző napokban az udvaroncok a Mária-oltár előtti pódiumot lefoglalták a zenészek számára, aztán (október 18-án) a királynét énekes mise keretében megkoronázták. Bár előbb maga a naplóiró említette meg a zenészek elhelyezését, a továbbiakban már nem foglakozott velük, és csak az énekes miséről ejtett szót – noha az ünnepélyes esemény nemcsak elképzelhetetlen lett volna többszólamú zene nélkül, hanem az is köztudott, hogy a koronázások alkalmával mindig a bécsi *Hofkapelle* játszott a szertartás alatt.¹⁰

A felsorolt példákban bemutatott szóhasználat szerint a *sacrum cantatum* a latin miseszöveg megfelelő részeinek gregorián éneklését jelentette.¹¹ Ez a szóhasználat azonban a 17–18. század folyamán kétféleképp is módosult. Az egyik újabb értelmezésnek megfelelően a mindinkább előtérbe kerülő anyanyelvű miseénekekre is kiterjesztették: *Sacro cantato per ... Cantores Slavi* (1706), *Cantarunt sacra tam in Slavonico, quam in Germanico ... P. P. Tertiansky* (1726).¹² A vizitációs jegyzőkönyvek jól tükrözik az anyanyelvű énekes mise és a fogalom összekapcsolását, hiszen egészen kis falvak kántorairól szóló passzusokban is szerepelnek erre utaló formulák (jövendelmük részletezésében: *a cantu sub sacro canto xr. 30, sub lecto xr. 15, feladataik ismertetésekor: in funeribus et sub sacro praecinuit*).¹³ Miután azonban az eredeti jelentés is érvényben maradt, az esetek többségében csak az adott körülmények ismeretében határozható meg, hogy a misén (latin) gregorián korál vagy (magyar, német, szlovák) anyanyelvű ének szólt-e. Egyedül a szöveg alapján például eldönthetetlen a kérdés, hogy mit énekeltek a besztercebányai iskolamesterek: *Sacrum cantatum cum assistentia Magistrorum inter tubae et tympana* (1736)¹⁴ – hiszen a nagyobb templomok képzett kántorai a gregorián éneklésben is részt vettek.

A másik fejlemény a *sacrum musicale* terminus megjelenése, azaz a liturgikus szertartáshoz járuló zene hangsúlyozása volt, hiszen ezt a szóösszetételt azok a naplóirok, akik szokásosan a klerikusok szerepére összpontosítottak, értelemszerűen

⁹ Pozsony: jezs. napló (15–16).

¹⁰ Friedrich Wilhelm Riedel, „Krönungszereoniell und Krönungsmusik im Barockzeitalter”, in Pavol Polák (szerk.) *Historia Musicae Europae Centralis. Mitteleuropäische Kontexte der Barockmusik* (Bratislava: Slovenská akadémia vied, 1997), 109–110, 117–119 stb. és Ladislav Kačic, „Zene a pozsonyi koronázási ünnepek idejében (1563–1830)”, *Magyar Zene* 43 (2005/3), 447, 450–454.

¹¹ A *sacrum cantatum* pap által kötelezően énekelt részei: *Gloria* és *Credo* intonálása, könyörgések, olvasmányok, *Dominus vobiscum* a felajánlás elején, prefáció, Miatyánk, *Pax Domini*, *Ite missa est/Benedicamus*.

¹² Kassa: jezs. gazd. napló (1706. 07. 22.) és Besztercebánya: jezs. napló 1 (1726. 02. 03.).

¹³ Kovács Béla (szerk.), *Eszterházy Károly püspök egyházlátogatásainak jegyzőkönyvei* (Eger: Érseki Gyűjteményi Központ, 1997–2001). [2] Borsod vármegye 1768–1769, 37 és 150 (Szentistván és Sajószöged).

¹⁴ Besztercebánya: jezs. napló 2 (1736. 01. 06.).

nem használták. Az ilyen bejegyzések gyakran orgonával kísért gregorián ének elhangzására utalnak: *Celebratum est sacro musico* (Győr 1718), vagy a gregorián mise előtt-után közreműködő trombita/timpani-csoportra vonatkoznak: *Sacra musicalis accinebat Symphonia* (Körmöcbánya 1654), később viszont valószínűleg figurális zene előadását jelentették: *Completorium Musicale*, illetve *Lytaniae Musicales* (Komárom 1771–72).¹⁵

Egy templomi zenei gyakorlat típusának, illetve egy adott alkalmon elhangzó zene műfajának meghatározását célzó kutatás számára tehát e hagyományos szóhasználat önmagában még kiindulási alapnak sem elegendő. A következőkben ezért a *musica* és a jellemzésére szolgáló kifejezések, valamint az előadóra vonatkozó *musicus* néhány korabeli jelentését tekintem át. Nem foglalkozom azokkal az adott téma szempontjából érdektelen esetekkel, amelyekben a szövegkörnyezet vagy az ismert szituáció egyértelművé teszi, hogy a fogalmak valóban figurális kompozíció megszólaltatásához kötődnek, hanem kizárólag a *nem többszólamú* zenével és előadással kapcsolatos példákat sorolom fel, melyek a mindenkori mérlegelés szükségességére hívják fel a figyelmet.

A legáltalánosabb fogalom, a *musica* ugyanis nemcsak hangszeres zenét, hanem például gregorián éneket vagy népéneket is jelölt: Körmöcbányán az ünnepi vesperásokat nem többszólamú zenével, hanem *cum Choralis Musica* tartották (1751), Besztercebányán a szenvedés vasárnapi harmadik misét *sub musica Slavonica* (1729)¹⁶ – a „szlovák zene” természetesen csak szlovák népénekekre utalhatott. A *musica* egy további, ma már szintén nem magától értetődő jelentése a trombita/timpani-játékosok által megszólaltatott intrádára, fanfárra stb. vonatkozott: *Emptae sunt tres tubae ... et datae sunt Domino Chori-Regenti ... ut singulis primis cujusque mensis Dominicis, aliisque festis Congregationis gratis faciant musicam cum tubis et tympanis* (1727).¹⁷ A következő mondatban csak a zenehasználat szituációja és a zene jelzője támasztja alá az értelmezés jogosságát: *Mox successere lytaniae Xaverianae eleganti musica resonante, cantus germanicus ... e Xaverii vita concinnatus auditus* (1709).¹⁸ A jezsuita rend e főünnepén ugyanis szinte kötelezően trombita/timpani szólt a litánia és a népének előtt, illetve után, magát a litániát és a népéneket azonban csak orgona és *colla parte* játszó hangszer kísérhette.

¹⁵ Bárdos Kornél, *Győr zenéje a 17–18. században* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1980), 152; Ernest Zavorský, „Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Kremnitz”, in *Musik des Ostens* 7 (Kassel: Bärenreiter, 1975), 21; Komárom: jezs. hist. (97 és 107). A kifejezések értelmezését az teszi lehetővé, hogy egyéb forrásokból mindhárom templom adott években jellemző zenei gyakorlata ismert.

¹⁶ Zavorský, „Beiträge zur Musikgeschichte...” 41; Besztercebánya: jezs. napló 1 (1729. 04. 03.).

¹⁷ Komárom, jezs. hist. 24.

¹⁸ Rennerné Várhidi Klára, „Buda zenei élete a 18. században a jezsuita források tükrében I”, in *Zenatudományi Dolgozatok 1988*, szerk. Felföldi László–Lázár Katalin (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1988), 113.

A hangszeres zenész természetesen *musicus* – de a 18. században az énekesek is azok voltak, s nemcsak a szó átfogó jelentése miatt, hanem mert ezek a szerepkörök sok helyen akkor még nem váltak el egymástól. A pozsonyi dóm alkalmazottjait egy 1754-es kimutatás két kategóriába sorolta: *musicici vocalistae primi [et] secundi ordinis*. A tenorista és a basszista mellett az elsőrendű énekesek közé tartozott a kántor-*Director Chori* és az orgonista, a másodrendűek közé a diszkantista és az altista. Sőt Kunert későbbi pozsonyi kántort tenoristaként még 1781-ben is *musicus choralis*nak titulálták, s ugyanígy fogalmaztak a pécsi összeírásokban is: a jezsuita kollégium próbatermében *Musici Chorales solebant residere* (1773) – a helyiségben tehát gregoriánt éneklő „zenészek” tartózkodtak. A *musicus* szó ilyen értelmű előfordulása a szertartások leírásában is gyakori: *Cantavi Musicis Sacrum solenne* (1771), *Passio ... decantata etiam est in choro a Musicis* (1773).¹⁹

A fentiekből következően *musicus* lehetett a trombitás is – még egy képzetlen, *nicht musikalischer Trompeter* is, illetve akármilyen, trombitán játszó zenész, mint például a budai körmenetben, melyben elől haladtak a diákok, *hos secuti musicici cum tubis et tympanis, quae tamen non nisi more funebri resonabant, intermissis tristibus cantilenis* (1750).²⁰ Gyakran sem a trombitások, sem hangszerük nem szerepel a leírásban: *pontificavit in Sacro cum duplici Musicorum et Tympanorum choro ... Pater Rector* (1742), és fizetés járt *Pro Musicorum duobus choris* (1728), vagy *Musici ... pro triplici ingressu, duplicitus Vesperis et requiem, item pro duplici ingressu in festo Immaculatae Conceptionis* (1779).²¹ E példákban a hangszerhasználat körülményeiből mégis egyértelmű, hogy trombitások játszottak a főpapi mise előtt, után és közben, az ünnepi kettős kórusban, illetve az ünnepélyes bevonulások alkalmával.

Szintén bizonytalan jelentésű a *musicus* fogalom jelzői vagy határozói alakja, még akkor is, ha a megfogalmazások további részletekre is fényt vetnek: hol az éneklés „zenei” jellegét (tehát a latin szöveg gregorián éneklését és/vagy annak orgonakíséretét), hol épp a korálissal szemben a többszólamú zene előadásának lehetőségét vetik fel: *Pridie erant Solemnes Vesperae ... attamen octava die lytaniae Musicae ad statum decantabantur* (1740), és *Cantus in eo est choralis: solemnibus diebus fit Cantus Musicus a benevolis Loci incolis* (1764).²² A határozóként használt alakok egy része azonban világosan az éneklésre vonatkozik: *Te Deum laudamus Musice decantatum* (1635) vagy *Sacrum cantatum musicale* (1777–78).²³

¹⁹ Pozsony: *Informatio* 1754 (Ld. Erdélyi Sándor, „'Informatio' at the Episcopate of Vác by the Poson Capitular [sic] on Its Own Musicians”, *Studia Musicologica* 29 (1987), 308, 310); P-ak és Bárdos, *Pécs zenéje*, 65; Komárom: jezs. hist. (106); Bárdos, *Győr zenéje*, 155.

²⁰ Rennerné, „Buda zenei élete...”, 112.

²¹ Uo., 115, Besztercebánya: jezs. kongr. szk (61, illetve 82 – a kongregáció 1773 után is működött).

²² Komárom: jezs. hist. (51); Bárdos, *Győr zenéje*, 259. A *Cantus Musicus* megfogalmazás kétértelmű, hiszen a *Cantus Choralis*hoz képest nyilván valamilyen többletet fejez ki, de a gregorián orgonakíséretére, vagy a káptalani zenészek hangszeres közreműködésére egyaránt vonatkozhat.

²³ Bárdos, *Győr zenéje*, 146; Komárom, jezs. hist. 135–136.

A *musica*, *musicus* terminusok korabeli jelentéseinek körvonalazása után további nehézséget jelent a fogalmak pontos magyar megfelelőjének megtalálása. A *musica* egyszerű fordítása, a „zene” ugyanis a mai szövegben félrevezető lehet: ez a fogalom elsősorban hangszeres, s nem énekelt zenére utal, s végképp nem egyszólamú énekre.²⁴ Ugyanígy egy „zenész” említésekor senki nem gondol énekesre,²⁵ ezért a magyar szövegben – amennyiben ez lehetséges – pontos meghatározásra kell törekedni, azaz „vokalistáról”, illetve „koralistáról”, vagy átfogó értelemben „énekesről” kell beszélni, ahogy azt gondosabb szerzők természetesen meg is teszik.²⁶ Továbbá az is világos, hogy ha az eredeti szövegben *musicusként* jelölt személyek trombita-timpani-kórust alkottak, nem lehet magyarul a „zenészek kórusáról” írni.

A műfajmegnevezéssel összekapcsolt *musicus* jelzőt általában általában a „szöveg-hű” zenés litánia, zenés mise formában szokták fordítani. Persze ez a megoldás csak látszólag korrekt, mert a „zenés” mai jelentése szintén hangszeresek részvételét sugallja. A korai szövegek többségéről pedig az adott helyszínek-körülmények ismerete alapján többnyire az derül ki, hogy a nevezett alkalmakon „csak” énekesek voltak jelen, akik nem mondták a litániát vagy miseszöveget, hanem – esetleg orgonakísérettel – gregoriánt énekeltek.

A továbbiakban még két zenei fogalom előfordulásait és értelmezési lehetőségeit tekintem át. A rendkívül gazdag jelentésű *symphonia* a vizsgált források adott kontextusában gyakran a trombita-timpani-kórus által megszólaltatott zenét jelölte – elsősorban az ünnepélyes bevonulásokhoz játszott intrádát: *ingressus erat cum Symphonia* (1764).²⁷ De *sub solemni Synphonia Musica* zajlott az egeri püspökök installációjakor a hódolati kézcsók szertartása is.²⁸ Kötelezően trombita szólt a főpapi misék alkalmával, például Budán a század elején: *Nec suus defuit Festis Domini, Virginisque Sacratissimae honos, quae pleraque et Mitrato Pontifice, et copiosiore Assistentium Nostrorum externorum[que] choro, et elegantiore symphonia reddita sunt celebria* (1704), s ugyanúgy később, Regis Szt. Ferenc kanonizációjakor, amikor az érsek és a püspök *inter geminum tubicinum chorum nec non et Synphoniam Musicam ... ad aram operatus est* (1738).²⁹ Sőt szerényebb ünnepekről – így például a

²⁴ Ld. *Magyar értelmező kéziszótár* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1985) „zene” címszó: zenét tanul – hangszeren való játék, vö. „zenél” – vki hangszeren játszik.

²⁵ Ld. értelmező szótár, „zenész”: zenéléssel hivatásszerűen foglalkozó személy, kül. zenekar tagja.

²⁶ Ld. például Konstantín Hudec, *Hudba v Banskej Bystrici do 19 storočia* (Liptovský Svätý Mikuláš: Tranoscius, 1941), 100: a jezsuita dokumentumban említett *musicí domesticí* a fordításban *jesuitskí vokalisti* (adatok 1678–1712), illetve Zavarský, „Beitrag zur Musikgeschichte...”, 74, idézet: *Kirchen- und Schulbedienten 1710: Haupt-Pfarrer ... Caplan, Musicanten und Glöckner – a szerző hozzáfűzése: unter Musicanten sind wohl die Vokalisten zu verstehen.*

²⁷ Bárdos, *Győr zenéje*, 157.

²⁸ Bárdos Kornél, *Eger zenéje 1687–1887* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1987), 207 (1745). A római *Caeremoniale episcoporum* püspökszentelési szertartásrendjén alapuló koronázásokon is trombita-timpani hangjai kísérték a szokásos gratulációt (Kačič, „Zene a pozsonyi koronázási ünnepek idejében...”, 450; ld. még Prágában: Riedel, „Krönungszereoniell...”, 118–119).

²⁹ Rennerné, „Buda zenei élete...”, 111, 114.

győri jezsuiták újévi miséjéről – sem hiányzott az apparátus: *Sacrum Lectum, sub symphoniis et cantibus Hungaricis* (1662), azaz, az olvasott misét trombita/timpanikórus játéka keretezte, közben pedig magyar népénekeket énekeltek.³⁰

Természetesen következett ebből, hogy az intráda előadóit *symphoniacina*knak is nevezték: *inter clangores Tubarum et Tympanorum strepitus symphoniaci concinere* (1739), továbbá: *accinentibus semper applausibus symphoniacis noviter compositis in choro musico* (1696).³¹ Egy másik értelmezés szerint viszont a fogalmat énekesekre is alkalmazhatták: *Processit longus supplicantium ordo ... applaudente tubarum, ac Symphoniacorum Choro ... decantatis ... de Sancti vita* (1755), továbbá: alapítványt tettek *ut singulis feriis sextis Xaveriana elogia ... a symphoniacis decantentur* (1756).³²

Hasonlóan sokféle zenére vonatkoztak a *concentus* szó különböző nyelvtani alakjai – köztük népénekekre és a népének *colla parte* hangszeres kíséretére is: *1^m Sacrum in silentio lectum. 2^{dum} sub concentu Populi itidem lectum* (1765), *Lectum sacrum cantu Illyrico una cum organo ac persaepe suavi fidium concentu ... condecoratum sit* (1724)³³ – sőt trombita-kórusok különböző hangzására is: *Sodalitas ... Lytaniae ... pro fidelibus defunctis ... post Sacrum addidit, in angariis vero musicus concentus lugubres inter tubas adhibitus est* (1719), illetve *Archi Episcopus ... Pata-tich [sic] sacram[entum] Divin[um] ... inter laetos tubarum tympanorumque concentus ... circumferre voluerit* (1743).³⁴

A két fogalmat az idők folyamán számos értelemben s egyre gyakrabban többszólamú zenével kapcsolatban alkalmazták: a *symphonia* kezdetben például az általános együtthangzást, illetve több összetevő konkrét együtthangzását jelölte (*Zusammenklang, Mehrklang*), a 17. században énekes és hangszeres együttes hangzására vonatkozott, majd mind konkrétabbá vált, instrumentális elő- és közjátékok, 1700 után a *sonatá*hoz hasonlóan hangszeres darabok címében szerepelt, később nyitótétel, nyitány, illetve a kialakult többtétéles műfaj megnevezésére szolgált. A *concentus* a 15–16. században főleg zenei hangzást, együtthangzást (harmóniát, polifóniát) jelölt, s közben szűkebb értelmezései is kialakultak (például hangköz, akkord, polifón kompozíció, felső szólam). Az egyedi megnevezések azonban nem mentek át a köztudatba, így a szó a 18. században nem futott be a *symphoniá*hoz hasonló karriert, hanem megőrizte átfogó jelentését.³⁵ Az egyházi dokumentumok idézett szövegei tehát e két fogalom archaikusan tág értelmű használatát mutatják. Az archaikus jelleget igazoló utolsó – egyben legkorábbi – példában a két szó egy-

³⁰ Bárdos, *Győr zenéje*, 149.

³¹ Bárdos Kornél, *Székesfehérvár zenéje 1688–1892* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1993), 49; Rennerné „Buda zenei élete...”, 111.

³² Rennerné, uo., 114, 113.

³³ Bazin: jezs. napló (84v); Bárdos, *Pécs zenéje*, 69.

³⁴ Rennerné, uo., 115, 117.

³⁵ Friedrich Blume–Jan LaRue, „Symphonie” in *MGG¹ 12* (Kassel, Basel, etc.: Bärenreiter, 1965), cols. 1803–1805 és Jeffrey Dean, „Concentus” in *Grove² 6* (London: Macmillan Publishers, 2001), 220.

mással összekapcsolva szerepel: az 1563-as pozsonyi koronázáskor a leendő király az udvari zenészek trombita/timpani-intrádája alatt, azaz *inter symphoniaciarum concentus* lépett be a dómba.³⁶

A többszólamú zenei gyakorlat, illetve többszólamú egyházi mű előadása terminológiai alapon tehát csak akkor tekinthető bizonyítottnak, ha a forrás a felsorolt fogalmak helyett az egyértelmű *musica figuralis* és *musicus figuralista*, illetve az ezekkel egyenértékű kifejezéseket vagy megfogalmazásokat tartalmazza. Ezek hiányában a zenei praxis jellege csak a templom pozíciója és zenehasználatának módja, azaz a zenészfoglalkoztatási rendszer, a zenész-létszámok, illetve a hangszer- és kottainventáriumok és/vagy fennmaradt kottaanyagok együttes ismeretében határozható meg. Az egyes istentiszteleteken elhangzott zene apparátusának vagy műfajának megállapításához vagy valószínűsítéséhez pedig – a források terminusainak körültekintő értelmezésén túl – az ünnep liturgikus rendben elfoglalt helyének és az annak megfelelő zenei előírásoknak az ismerete, továbbá a templomra jellemző helyi adottságoknak, azaz a rendelkezésre álló zenészek létszámának és képzettségének számbavétele is szükséges.

A helyi zenész-adatok feldolgozásakor azonban figyelembe kell venni, hogy például az orgonista működésének tényéből nem lehet az elhangzott zene típusára következtetni. Az egyetlen muzsikusként alkalmazott kántortanító-orgonisták ugyanis az esetek túlnyomó többségében legfeljebb natúr-hangszeresek voltak, akik a népéneket és a gregoriánt akkordikus kísérettel látták el és esetleg „intrádát” rögtönöztek – bár ugyanakkor, ritka kivételként, még a vidéki, sőt községi kántortanítók, orgonisták között is akadtak *figuralista* zenészek. Ehhez hasonlóan a többszólamú gyakorlat igazolására a *musici* foglalkoztatásának kimutatása sem elegendő, sőt a hegedűsök vagy más hangszerekek közreműködése sem bizonyító erejű, mert lehetséges, hogy azok *colla parte* a népénekhez játszottak.³⁷ Mi több, egy rendelkezésre álló trombita/timpani-kórus sem szavatolta a figurális praxis meglétét, hiszen annak tevékenysége – mint láttuk – leggyakrabban az intráda megszólaltatására szorítkozott.

A zenészekre vonatkozó terminusok közül a többszólamú zene előadóinak közreműködését leginkább a *pleno choro* kifejezés előfordulása teszi valószínűvé, de ennek konkrét értelmezése szintén a helyi körülmények ismeretét igényli.³⁸ Példaként idézzük a bazini jezsuita templom ünnepait: pünkösdvasárnap *cantatum sacrum pleno choro* – a misét a klerikusok énekelték, közreműködött a teljes együttes (1765), Szeplőtelen fogantatás ünnepén *Rorate ... cant[atum], tubae, tympani,*

³⁶ Kačič, „Zene a pozsonyi koronázási ünnepségek idejében...”, 451 (további adatok: 1618, 1741).

³⁷ *Musica vernacula, intersonantibus fidibus* (Bárdos, Győr zenéje, 163), *cantilena Populi cum Organo et Cornibus* és *Cantilenam cum populo cecinimus adnexis cornibus et Fagotto* (Komárom 1772: jezs. hist. 109 és 111).

³⁸ A *chorus* eleve a templomi énekesek és hangszerekek összességére vonatkozott, a *plenus* jelzőt általában nagyobb létszám esetén használták.

concio slavon[ica] demum solenne cantatum [sacrum] pleno choro – előbb egy gregorián *Rorate*-mise trombita-timpanival, utána szlovák prédikáció, majd ünnepélyes gregorián mise valamennyi énekes és hangszeres zenész részvételével (1764). A kevésbé konkrét megfogalmazások ellenére csaknem biztos, hogy mindkét ünnepen többszólamú misekompozíció is elhangzott, mivel az alkalmak azt kívánták, s mert az azonos évből való adatok szerint a bazini együttes – noha pontos létszámát nem ismerjük – a kívánalmaknak meg tudott felelni. Az idézetek szövegkörnyezetében többször felbukkan a *musica figuralis* is, a templom 1773-as felszámolási inventáriumára pedig a nagy orgona, három trombita és két timpani, továbbá egy bőgő mellett hat hegedűt is felsorolt.³⁹

A rendelkezésre álló zenei személyzet összlétszáma természetesen mindenütt a helyi adottságoknak megfelelően alakult: az előírt zenei szinteket akár öt személy is teljesíthette, de a folyamatos többszólamú gyakorlattal rendelkező templomokban általában kilenc-tíz muzsikust foglalkoztattak (minimum orgonistát, négy vokalistát és négy hangszerest), ennél több pedig csak kivételes alkalmakkor szerepelt, amikor kiegészítőket is igénybe vettek. Az összes közreműködő megnevezésére szolgáló fogalmak, a *musici* és *chorus*, illetve a *Chor*, *Kirchenchor*, *Kantorei* vagy *Kapelle* magyar fordítása szintén nem problémamentes: a gyakran használt „templomi zenekar” kizárólag a hangszeresek csoportjára, a „kórus” pedig a modern énekkarra utal. Ezért a testületek vegyes összetételének visszaszámlálására inkább a „templomi együttes” kifejezés alkalmazását javasoljuk.

A felhasznált levéltári források jegyzéke

városnév + rövidítés	műfaj / eredeti cím és lelőhely: (eredeti forrás), illetve [autentikus másolat]
Bazin: jezs. napló	jezsuita napló: <i>Diarium Missionis Societatis Jesu Baziniensis</i> 1753–73 (OSZK Kt. Fol Lat 2050)
Besztercebánya: jezs. napló 1–2	jezsuita napló: <i>Diarium domus Societatis Jesu</i> I, 1719–29 (BEK Kt.) <i>Diarium Collegii Neosoliensis</i> II, 1730–43 [MOL MF]
Besztercebánya: jezs. kongr. szk	jezsuita kongregáció számadáskönyve: <i>Liber Rationum Congregationis Studiosorum sub titulo B.M.V. Elisabeth visitantis</i> 1694–1784 [!] (Martin, Matica Slovenska, Ms Ba C 188)
Esztergom: pléb. cv	plébániai vizitáció: <i>Visitatio ... Ecclesiae Parochialis Liberae Regiaeque Civitatis Strigoniensis</i> 1789 [MOL MF]
Gyöngyös: kápl. napló	káplánsági napló: <i>Diarium ... Capellaniae Gyöngyösiensis</i> 1753–82 (OSZK Kt. Oct Lat)
Kassa: jezs. gazd. napló	jezsuita gazdasági napló: <i>Diarium Oeconomicum Collegii Cassoviensis Societatis Jesu</i> I–II, 1704–8 és 1709–11 (BEK Kt.)

³⁹ Bazin: jezs. napló (82r és 78r stb., inv. 1773).

- Komárom: jezs. hist. jezsuita historia domus: *Historia de Initio et Progressu Missionis Societatis Jesu Comaromiensis* 1625–1778 (BEK Kt. Ab 261)
- Máriavölgy: pálos napló pálos napló: *Diarium Venerabilis Conventus Maria-Tallensis* II–III, 1723–48 és 1749–86 (BEK Kt.)
- Nagyvárad: jezs. napló jezsuita napló: *Initia Diarii Residentiae Societatis Jesu Varadino-Ollaszensis* 1723–69 (Kalocsa, Fsze kv., MS 328)
- Pozsony: jezs. napló jezsuita napló: *Diarium Residentiae S. Martini S. J.* 1713–33 (BEK Kt. Coll. Prayana)
- P-ak A pozsonyi templomok anyakönyveinek zenész-adatai. ZTI adatbázis, készítette: Galván Károly, Székely Mária és Sas Ágnes. [MOL MF]

ÁGNES SAS

Terminologische Fragen der ungarischen kirchenmusikalischen Quellen des 18. Jahrhunderts

Stilschichten, Gattungen sowie Vortragsapparate der Kirchenmusik der katholischen Kirchen des 18. Jahrhunderts wurden in den zeitgenössischen narrativen Quellen durch einige eher formelartig gebrauchten Begriffe mit mehrfacher Bedeutung bezeichnet. Aufgrund der Übersicht der wichtigsten Begriffe konnte sowohl die traditionelle als auch modifizierte, auf das geistliche Lied bezogene Bedeutung von *missa cantata / sacrum cantatum* bestimmt werden. Ebenso war die Einführung des neuen Begriffs *sacrum musicale* festzulegen. Im Gegensatz zu seinem heutigen umgangssprachlichen Inhalt war unter *musica* ebenso gregorianischer Choral und geistliches Lied, wie auch eine Intrada mit Trompeten und Pauken, ja sogar ein vollständiges Musikensemble zu verstehen. Demgemäss ist der Begriff *musicus* sowohl als Choralist und Vokalist, als auch Trompetenspieler usw. zu deuten. Der Termin *symphonia* gewann in der musikalischen Fachsprache bereits eine zunehmend konkrete Bedeutung, wurde jedoch von den Zusammenstellern der Kirchendokumente weiterhin undifferenziert verwendet: in diesem Sinne steht *symphonia* für Trompeten-Intrada, der *symphoniacus* für Trompeter, konnte aber in anderem Zusammenhang auch den Sänger bezeichnen. Eine ähnliche Vielfalt an Bedeutungen ist mit dem Begriff *concentus* verbunden. Dieser stand ebenso für Geistliches Lied als auch für eine colla-parte-Begleitung, konnte aber auch zur Bezeichnung jeglicher Art von einer, vom Ensemble mit Pauken und Trompeten aufgeführten Musik angewendet werden.

Aus all diesem ist es klar, dass wegen ihres archaischen breiten Deutungsumfangs diese Begriffe allein kaum ausreichen, die Musikpraxis einer Kirche oder die Gattung einer musikalischen Produktion eindeutig zu bestimmen. Deren mögliche / wahrscheinliche Bedeutung ist demnach nur im Zusammenhang mit anderen Angaben genauer zu bestimmen. Zu den weiteren Aufgaben gehört die Suche nach möglichst adäquaten ungarischen Pendanten, d. h. anstatt einer mechanischen Übersetzung des eher synkretischen Begriffs die Verwendung eines dem konkreten Inhalt entsprechenden ungarischen *terminus technicus*.

A gregoriánium a II. Vatikáni Zsinat előtt, alatt és után a római rendeletek tükrében

Bevezetés

A legutóbbi zsinatot követő liturgikus megújulásban ritka az olyan mértékű ellentét, mint amilyent a gregoriánium esetében elmélet és gyakorlat közt tapasztalhatunk.¹ A látszat legalábbis ez, mind az európai országokban, mind Észak-Amerikában és az úgynevezett Harmadik Világban. A tények alaposabb megismerése azonban – beleértve a személyek, adatok és események kritikai értékelését – árnyaltabb képet mutat, mint amelyet az elsősorban tradicionalista szakmai körökben gerjesztett, a latin nyelvű liturgia és a hozzá tartozó *musica sacra* eltűnése fölött kesergő vélemények sugallnak.² Mindazonáltal igaz, hogy a liturgikus könyvekben és dokumentumokban a gregorián ének gyakorlata – annak nagyrabecstülése ellenére – az 1960-as évek végétől hanyatlásnak indult. Milyen gyakorlatról van azonban szó? Olyanról-e, amelynek elvesztését valóban fájdalmas hiányként érzékeljük? Természetesen a mai helyzet sem tökéletes. Nem volna azonban helyes, ha a közösségi gyakorlatból fakadó torzulásokat az egyházi oktatás rovására írnánk. Hiszen a liturgikus megújulás nemcsak a népnyelvű liturgiában, hanem a gregoriánium terén is fejlődést eredményezett. Sajnálatos módon – s ez mind a zenetörténeti, mind a liturgikai kutatás súlyos hiányossága – minderről csupán néhány szakembernek van tudomása.³ A továbbiakban azt a para-

* A grazi Universität für Musik und darstellende Kunst professzora.

¹ Vö. Franz Karl Praßl, *Katholische Perspektiven zu einer Theologie und Praxis der Kirchenmusik. Gottesdienstliche Musik in kirchenamtlichen Dokumenten, in Klage – Lob – Verkündigung. Gottesdienstliche Musik in einer pluralen Kultur*, szerk. Irene Mildenerberger–Wolfgang Ratzmann (Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 2004), 73–90.

² Mindez könnyen nyomon követhető az internetes fórumokon, mint például: <http://kath.net> vagy <http://kreuz.net>. A kérdéskör árnyaltabb kritikuss megfogalmazását lásd: László Dobszay, *The Bugnini-liturgy and the reform of the reform* (Front Royal, Virginia: Catholic Church Music Associates, 2003).

³ Ennek megfelelően a *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* c. nagyszabású enciklopédia második kiadásának számos, a gregorián zenével foglalkozó szócikke is a Tridenti Zsinattal, az 1950-es évekkel, illetve a II. Vatikáni Zsinattal ér véget. Az enciklopédia kiadója csak az utolsó pillanatban döntött úgy, hogy az anyagot kiegészíti a II. Vatikáni Zsinat utáni helyzet összefoglalásával. Vö. Franz Karl Praßl, „Vatikanisches Konzil, zweites”, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*². *Sachteil* 9 (Kassel, Basel, etc.: Bärenreiter, 1998), Sp. 1087–1105.

digmaváltást vesszük szemügyre, mely a mai gyakorlat kialakulásához és annak kodifikációjához, valamint az ezzel párhuzamosan jelentkező, az előadói gyakorlatot érintő változásokhoz vezetett.

Az 1903-as Motu Proprio és az azt követő dokumentumok

Hogy megértjük, milyen horderejű változás következett be a gregoriánnumot illetően a zsinati atyák szemléletmódjában, tekintsük át röviden, miként gondolkodott a liturgikus zenéről X. Pius *Tra le sollecitudini* kezdetű, 1903-ban kiadott Motu Propriójában. X. Pius az egyházzenét az ünnepélyes liturgia lényegi alkotórészeként határozta meg: „Musica sacra [...] parte integrante.”⁴ Az egyházzene a liturgia alapvető tulajdonságait sugározza: a szentséget, a formák kifogástalanságát és az egyetemességet. E tulajdonságok azonban X. Pius szerint korántsem találhatók meg a liturgikus zene valamennyi történeti megjelenésformájában; csupán azon világosan meghatározott zenei stílusok sajátjai, amelyek ily módon – a ceciliánus gondolkodásmód szellemében – az eszményi katolikus szakrális stílusok magaslatára emelhetők: a gregorián ének és a klasszikus vokális polifónia („Palestrina-stílus”). Bár hiányzik annak megindoklása, miért éppen a gregoriánnum áll a legközelebb a liturgiához, közvetve megtudjuk, hogy az egyszólamú „melodika” a liturgia lényegének kifejezője. Ez annyiban fontos, hogy napjaink vitáiban éppen az a mód szolgál mintául mindenfajta liturgikus zene számára, ahogy egy (biblikus) „szöveg” zeneileg megszólal.⁵ A gregorián ének minta-szerepe annak történetében és hagyományában gyökerezik. A Motu Proprio ideologikus-idealisztikus képet fest a gregoriánnumról (gondosan megőrzött örökség, az ősi tisztaság visszaállítása), mely már az akkori történeti kutatás eredményeivel sem állt mindig összhangban. Az ideális egyházzene olyan stíluseszmény, olyan (nagyreszt visszanyert) hallási szokás, melynek egyetemes egyházi értelemben a katolikus liturgia akusztikus jelképévé kell válnia. Egy olyan liturgikus zene válik tehát egyetemes érvényűvé, amely a középkorban (földrajzilag) sokkal tagoltabb volt, mint ahogy azt ma gondolnánk. A Solesmes-i kiadványok – az 1905/1908-as *Graduale Romanum*, valamint az 1912-es *Antiphonale Romanum* – gregoriánnumát az egyetemes katolicizmus akusztikai védjegyeként hirdették. Ez a szándék különösen nagy hangsúlyt kapott XI. Pius és XII. Pius egyházi dokumentumaiban.⁶

Bármily magasztosan hangzottak is a vélemények a Solesmes-i szerzetesek által középkori minták alapján restaurált gregorián énekek művészi és vallási értékéről,

⁴ Eredeti olasz szövegét lásd: *Acta Sanctae Sedis* 36 (1903/1904), 329–339; magyar fordítása elérhető az interneten: www.depositum.hu/tanitas.html. [a ford.]

⁵ Vö. Peter Ebenbauer, „Gregorianik in der Liturgie heute”, in *Heiliger Dienst* 63 (2009), 171–180.

⁶ XI. Pius *Divini cultus sanctitatem* kezdetű, 1928. december 20-án kibocsátott körlevele; XII. Pius *Musicae sacrae disciplina* 1955. december 25-én kibocsátott körlevele. Utóbbi magyar fordítása elérhető az interneten: www.depositum.hu/tanitas.html. [a ford.]

rendeleteikkel és engedményeikkel az egyházi tekintélyek bizony nagyban hozzájárultak e nemes eszménykép meghurcolásához. A Rítuskongregáció által 1958. szeptember 3-án kiadott, XII. Pius pápa *Musicae sacrae disciplina* és *Mediator Dei* enciklikáinak szellemében fogalmazott *Instrukció a szent zenéről és a szent liturgiáról* c. dekrétum 21c pontjában a következőt olvassuk:

„Viszont ha a kórus valamilyen oknál fogva nem képes elénekelni valamelyik liturgikus szöveget a liturgikus könyvekben előírt módon, az egyetlen megengedett lehetőség a következő: vagy *recto tono* (egyenletes hangon), vagy valamelyik zoltártónus dallamára kell azt végezni. Az orgona kísérheti az éneket. A legjellemzőbb okai az ilyen változtatás engedélyezésének, vagy az énekesek elégtelen száma, vagy hiányos zenei képzésük, vagy néha egy-egy rítus vagy ének hossza.”⁷

Ez a pasztorális értelemben jószándékú rendelet egy működő gyakorlat (ismételt) szentesítésével kitarta az ajtót egy alacsonyabb színvonalú, az énekek típusát, funkcióját, esztétikáját semmibe vevő praxis előtt. Az Ausztriában országszerte elterjedt, a Doblinger zeneműkiadónál megjelent gregorián-kiadványok szemléletesen mutatják, milyen egyszerűsítő módszereket alkalmaztak a graduále, alleluja és traktus előadásánál. A teljes graduálét és az alleluja-verzust a zsolozsma zoltártónusaira énekeltek, s a komplex virtuóz szólisztikus tételeket egyszerű pszalmódia helyettesítette. Kortárs tanúk szerint a bécsi Hofburgkapelle a liturgikus reform idejéig az offertóriumot is többnyire *recto tono* énekelte. Nem szükséges hangsúlyoznunk, mennyire ellentétes egy ilyesfajta „gregoriánum” a Pius-pápák szellemiségével.

A gregorián ének szempontjából a zsinatig nem változott semmi. Amikor azonban a Liturgikus Konstitúció ismételtelen visszanyúlt X. Pius Motupropriójának lényeges, bizonyos mértékig sztereotip tantétellé vált mondataihoz, azokat teljesen új összefüggésbe helyezte újrafogalmazta és átértékelte.

A gregoriánum a II. Vatikáni Zsinat Liturgikus Konstitúciójában

A Liturgikus Konstitúció elsőként az egyetemes egyház hagyományozott zenéjéről beszél, mint olyan kincsről, mely a liturgia „pars integrális”-a, hiszen a liturgikus ének és szó elválaszthatatlan egységbe forrnak.

112. „Az egyetemes Egyház zenei hagyománya fölbecsülhetetlen értékű kincs. Minden más művészi kifejezőmód fölé emelkedik, leginkább azért, mert a szent szövegeket kísérő dallam az ünnepélyes liturgiának szükséges és integrális része. [...]

Ezért a szent zene annál szentebb lesz, minél szorosabban kapcsolódik a liturgikus cselekményekhez: bensőségesebben fejezi ki az imádságot, növeli a lelkek egységét, gazda-

⁷ *De musica sacra et sacra liturgia* [Instrukció a szent zenéről és a szent liturgiáról]. Szent Rítuskongregáció, 1958. szeptember 3. Magyar fordítása elérhető az interneten: www.depositum.hu/tanitas.html. [a ford.]

gítja és ünnepélyesebbé teszi a szent szertartásokat. Az Egyház ezért jóváhagyja az igazi művészet minden megnyilatkozását, ha megvannak bennük a kívánt feltételek és helyt ad nekik az istentiszteleten.”⁸

Nemcsak a gregorián ének, hanem mindenfajta művészi értelemben értékes zene beilleszthető tehát a liturgiába: ez a szemléletmód X. Piusnál csak korlátozottan érvényesült. A döntő szempont az, képes-e az adott zene a liturgia cselekményével és szavával egységre lépni, s ezáltal az istentisztelet lényegének kifejezőjévé válni. A Liturgikus Konstitúció 112. pontja ugyan a Motuproprio számos kulcsszavát idézi, azokat azonban teljesen más összefüggésbe helyezi, kiszabadítva ezzel a zenét a rubrikák fogságából, s utat nyitva az egyházzenei gyakorlat mai sokféleségének. Az istentiszteletben nincsenek többé előnyben részesített zenei stílusok, megszűnt a kiválasztott zenekultúrák elsőbbsége. Ugyanakkor a korábban elsősorban a gregoriánnummal szemben támasztott igény – azaz a liturgia tulajdonságainak zenei kifejezése – immár valamennyi zenével szemben érvényre emelkedett. Vajon ezzel a gregorián ének föladata a liturgiában elfoglalt vezető helyét? A Liturgikus Konstitúció két pontban foglalkozik e kérdéssel:

116. „Az Egyház a gregorián korálist tekinti a római liturgia saját énekének. Ezért a liturgikus cselekményekben – azonos feltételek mellett – ennek kell elfoglalnia az első helyet.

A szent zene és ének többi fajtája, főleg a polifónia, a legkevésbé sincs kizárva az istentiszteletekből, csak feleljen meg mindenben a liturgikus cselekmény szellemének a 30. pontban foglaltak szerint.”

117. „Be kell fejezni a gregorián énekeskönyvek hivatalos kiadását; sőt gondoskodni kell a Szent X. Pius-féle reform során már kiadott könyvek még alaposabb kritikai kiadásáról is.

Ajánlatos továbbá az is, hogy kisebb templomok számára adják ki az egyszerűbb dallamok gyűjteményét.”⁹

E mondatok megfogalmazásához és elfogadásához hosszú út vezetett. A 116. pontot tizenegy, az eredetileg pusztán technikai megfontolásokat tartalmazó 117. pontot hat vázlatfoglalmazvány előzte meg.¹⁰ A vázlatzövegek módosításai jól tükrözik azt a lassú folyamatot, melynek során a zsinati atyák fokozatosan fogadták el és határozták meg – elsősorban tartalmi szempontok alapján – a nyitott énekkészlet fogalmát. A római *liturgia*, de nem a római *egyház* sajátjának tekintett gregorián ének vezető szerepét ugyan nem kérdőjelezték meg, de új, tárgyyszerű összefüggésbe helyezték.

Ez a betoldás (= *ceteris paribus*) megpróbál egyensúlyt teremteni az egyházi zene különböző fajtái között. Hiszen a gregorián éneknek is megvannak a maga igényei (...); a gregorián ének előadása nem kisebb felkészültséget és tapasztalatot igényel, mint a zene egyéb fajtái. Ezen

⁸ *Liturgikus Konstitúció*. Magyar fordítása elérhető az interneten: www.katolikus.hu/zsinat [a ford.]

⁹ Uo.

¹⁰ Vö Eckhard Jaschinski, *Musica sacra oder Musik im Gottesdienst? Die Entstehung der Aussagen über die Kirchenmusik in der Liturgiekonstitution „Sacrosanctum Concilium” (1963) und bis zur Instruktion „Musicam sacram” (1967)* (Regensburg: Pustet, 1990), 156–172.

túlmenően a keresztény élet bizonyos körülményei vagy az istentisztelet egyes részei inkább többszámú énekeket vagy új szerzeményeket részesítenek előnyben. Mindez mutatja, hogy a gregorián ének az elméletben mindig az első helyet foglalja el, a gyakorlati körülmények azonban másfajta zenéknek is teret engednek.¹¹

A gregorián ének tehát ott őrizheti meg abszolút elsőbbségét, ahol mód nyílik méltó előadására.

A 117. pont kezdetben zenetudományos kérdésekkel foglalkozik, majd egy pasztorációs problémát vet föl. Azt a követelést, amely a gregorián énekeskönyvek vatikáni „Editio typica” sorozatának befejezését szorgalmazta (a matutinum énekeit, illetve a mise és zsolozsma kiegészítő ünnepeit tartalmazó könyvek még hiányoztak), a napok liturgikus beosztását fölborító *Liturgia horarum*, valamint a *Pontificale* és *Riturnale Romanum* reformja fölslegessé tette. Időnként felröppent a hír, hogy az éjszakai istentisztelet könyvének előkészületei Solesmes-ben igencsak előrehaladtak, a küszöbön álló reformok miatt azonban a hivatalos római szervek elvesztették érdeklődésüket irántuk. Aki ma mégis kíváncsi egy ilyesfajta zsinat előtti könyvre, az kezébe veheti Holger Peter Sandhofe 2002-ben, tulajdonképpen magánúton kiadott *Nocturnale Romanum*-át,¹² amely mintegy *post festum* zárja le az Editio Vaticana sorozatát.

A 117. pont másik célja egy „editio magis critica”, azaz a gregorián énekek „kritikaibb” kiadásának megalapozása volt. Az ügyet Eugene Cardine¹³ karolta föl a zsinati tanácskozások szövegtervezetéhez fűzött kommentárjában: ha a gregorián énekek egységét és ősi tisztaságát helyre akarjuk állítani, az 1908-as dallamváltozatokat a mai kutatás fényében módosítanunk kell.¹⁴ Ez a Cardine (és feltehetően Luigi Agustoni)¹⁵ által is hangoztatott igény számos vitán ment keresztül, míg bekerült a Liturgikus Konstitúcióba. A felületes szemlélő kifogásolhatná, miként kerülhet be az „autentikus” gregorián ének visszaállításának zenetudományos indíttatású követelése egy liturgikus dokumentumba (hiszen énekelni így is, úgy is lehet). Az újabb, főként szemiológiai megközelítésű gregoriánkutatás azonban világosan rámutatott arra, hogy a dallamrestitúció a gregoriánum elmélyültebb spirituális és teológiai megértésének kulcsa. Éppen az énekkészlet legkorábbi rétegeinek dallamai – szövegi-dallami kapcsolatuk révén – a mögöttük álló teológiai hitvallás közvetlen akusztikai kifejezései.¹⁶

¹¹ Jaschinski, *Musica sacra*, 161.

¹² Holger Peter Sandhofe (ed.), *Nocturnale Romanum. Antiphonale Sacrosanctae Romanae Ecclesiae pro nocturnis horis*. Editio princeps (Köln: Hartker, 2002). A kiadvány a kölni érsekség nyomdai engedélyével, Augustin Mayer bíboros előszavával jelent meg.

¹³ Eugène Cardine (1905–1988), méltatását lásd: Jean Claire, *Études grégoriennes* 23 (1989), 11–26, valamint Johannes Berchmans Göschl, *In memoriam. Zum Gedenken an Dom Eugène Cardine OSB (1905–1988)*, in *Musica sacra* 108 (1988), 221–223.

¹⁴ Jaschinski, *Musica sacra*, 166.

¹⁵ Luigi Agustoni (1917–2004), méltatását lásd: Johannes Berchmans Göschl, *Beiträge zur Gregorianik* 37 (2004), 5–10.

¹⁶ Vö. Dirk van Betteray, „Vom Sprachklang zur klingenden Theologie”, in *Heiliger Dienst* 63 (2009), 91–109.

A „magis critica” kifejezés minazonáltal egy zenetörténeti tényre utal: olyan énekek esetében, amelyeket több mint 100 évvel keletkezésük után jegyeztek le először, nem beszélhetünk egyetlen ősforrás kritikai kiadásáról. Egy ősváltozathoz közeledhetünk hipotetikusán, de nem paleográfiai értelemben. Az új kiadás így „kritikaibb” lesz, mint az 1908-as Vaticana, azaz közelebb áll majd a legkorábbi forrásokhoz, mindegyik azonban pusztán interpretációs okokból kerülhet sor.¹⁷

Az *Actuosa participatio* („tevékeny részvétel”) elvét a reform valamennyi síkján komolyan vették. Mivel azonban a *Graduale Romanum* túlnyomórészt nem közösségi, hanem szólisztikus, illetve szkoláknak szánt éneket tartalmaz, fölmerült az igény egy egyszerűbb dallamokat közlő, a híveknek és a szerényebb teljesítőképességű szkoláknak (a reform tapintatos megfogalmazásában „kisebb templomoknak”) való könyv iránt. A számos fölvetődött javaslat közül végül az valósult meg, amely a *Graduale simplex*-ben öltött testet: a zsolozsma könnyű, közösségi éneklésre alkalmas antifónáit és zoltárdallamait liturgikusan a mise kereteihez igazították, zeneileg azonban változatosan hagyták (lásd alább).

A gregoriánum a zsinat utáni hivatalos dokumentumokban

Közvetlenül a zsinat után az egyházzene fejlődését nagyban befolyásolta az 1967-ben kiadott *Musicam sacram* instrukció, amely állást foglalt az aktuális gyakorlat néhány kérdésében, irányt szabott a további fejlődésnek, de nem akarta szabályozni az egyházzene valamennyi területét (3. pont).¹⁸ Csupán az 50. pont foglalkozik kifejezetten a gregorián énekkel, a Liturgikus Konstitúció megfelelő szakaszait a következő mondattal vezetve be: „A liturgikus cselekményekre, melyeket latin nyelven és énekkel ünneplünk, a következő vonatkozik.”¹⁹ Ez korántsem jelenti azt, hogy a gregorián ének használata kizárólag a latin liturgikus gyakorlatra korlátozódna. Az 51. pont egyértelműen kimondja, hogy párhuzamosan több nyelv is minden további nélkül használható a liturgikus ünnepeken, s hogy a latin énekek az egyébként anyanyelvű szertartásokban is helyet kaphatnak. „Semmi nem áll ugyanis annak útjában, hogy egyazon ünnepen belül egyes szakaszokat más nyelven énekeljünk.”²⁰ Ez a rendelkezés valóban megszüntette az énekes mise latin celebrálásának kényszerét.

Az 52. pont megerősíti, hogy a különböző katolikus iskolák oktatási programjában, különösképpen azonban a szemináriumokban és noviciátusokban a gregorián énekek helyet kell biztosítani.

¹⁷ Vö. Luigi Agustoni, „Vorschläge zur Restitution von Melodien des Graduale Romanum. Teil 1”, in *Beiträge zur Gregorianik* 21 (1996), 7–42.

¹⁸ Az instrukció magyar nyelvű változata kivonatos formában elérhető az interneten: http://egyhazzene.hu/media/2010/12/musicam_sacram.pdf.

¹⁹ Uo.

²⁰ Uo.

Az Instrukció további rendelkezései nemcsak a gregorián énekgyakorlatot, hanem a liturgikus zene valamennyi fajtáját befolyásolják. Ezekhez tartozik a fokozatos ünnepélyesség (7. pontban megfogalmazott) elve, mely szerint a mindent és a semmit éneklés gyakorlata között számos köztes állomás lehetséges. A 9. pont arra figyelmeztet, hogy az énekkészlet kiválasztásánál figyelembe kell venni az énekesek, a kórus és a hívek képességeit. A megfelelő személyi és anyagi háttérrel rendelkező katedrálisok azonban váljanak felelős, az egyházzent átfigó módon művelő egyházzenei központokká (19–20. pont). Az olyan kifejezéseket, mint „proprium” vagy „ordinárium” az Instrukció idézőjelbe teszi, jelezve, hogy ezek immár történeti fogalmak, s át kell adniuk helyüket az énekek új kategorizálási rendjének. E finom megkülönböztetést a latin nyelvű liturgikus könyvek – elsősorban az 1974-ben megjelent *Graduale Romanum* – nem vették át. A gregorián ének szempontjából fontos a 34. pont rendelkezése is, mely kimondja, hogy a kórus „a szokott módon” egyedül adhatja elő az Ordináriumot, beleértve a Sanctust is, melyet hagyományos gyakorlat szerint („de more”)²¹ egyébként a hívek teljes közössége énekel. Minden jogalapot nélkülöz tehát a minduntalan föllángoló vita, hogy vajon a kórus a miscordináriumban énekelheti-e a Sanctust vagy sem, hiszen ez a rendelkezés világosan állást foglal e kérdésben. Fontos továbbá az a tanács, mely szerint az az egyházzenei hagyomány, amely nem illeszthető be a liturgiába, kerüljön át „az ájtatosságokba” és „az igeistentiszteletekbe” (53. pont). Ez az egyházzenei „recycling” komoly pasztorális esélyként is értelmezhető, magában hordozza azonban azt a veszélyt, hogy az egyházzene elveszti természetes helyét a liturgia életében.

A gregorián éneket érintő legújabb közvetlen hivatalos megnyilatkozást²² II. János Pál pápa tette 2003. november 22-én a *Tra le sollecitudini kezdetű* Motu proprio kibocsátásának 100. évfordulója alkalmából. Ez az írás összefoglalja az elmúlt 100 év gregoriánnumot érintő fontosabb kijelentéseit. Figyelmet érdemel a kézirat 12. pontja, mely először X. Pius egyházzenei szerzeményekkel kapcsolatos véleményét összegzi. Eszerint egy mű annál „liturgikusabb”, minél jobban megközelíti ritmusában, fölépítésében és hangzásában a gregorián éneket (*Motu proprio*, 3. pont). A pápa ezt a következőképpen kommentálja: „Természetesen nem arról van szó, hogy egyszerűen lemásoljuk a gregorián éneket, hanem arról, hogy megbizonyosodjunk afelől, az új kompozíciókat ugyanaz a szellem hatja-e át, mint amely a gregorián éneket létrehozta és formába öntötte. Csak az a művész kísérheti meg a misztérium igazságának megértését és dallamokká lényegítését, aki a legmélyebb értelemben befogadta a *sensus ecclesiae*-t.” Ezzel immár egy hivatalos dokumentumban is megtaláljuk azt az okfejtést, mely a gregorián ének előkép szerepét annak liturgia-teológiai dimenziójával indokolja. A gregorián dallamkincs a liturgikus

²¹ Uo.

²² Vö. *Singende Kirche* 51 (2004), 16–19; az ehhez fűzött kommentár: Franz Karl Praßl, „Rückschau und Ausblick”, uo., 13–15.

teológia és lelkiség mély kifejeződése, kinyilatkoztatás és ima. Nem a zenei stílusban, hanem a spirituális etosban rejlik tehát annak oka, miért a gregorián ének minden egyházzene előképe és mértéke.

A gregorián énekgyakorlat fejlődésére közvetett hatással bírt XVI. Benedek pápa 2007. július 7-én kibocsátott *Summorum Pontificum* kezdetű motupropriója. Ebben az írásban a pápa ismét engedélyezte az 1962-es római *Missale*-nak mint a római rítus rendkívüli kifejeződésének használatát. Ezen (a köznyelvben tévesen „tridentinek” nevezett) liturgia rubrikarendje szerint az énekes misében a proprium és ordinarium tételei latin nyelven, gregorián tételekként hangzanak el. Megalapozott azonban az aggodalom, mely szerint a liturgia e rendkívüli formájában ismét az előadói gyakorlat nemkívánatos, zeneileg kifogásolható megnyilvánulásaival kell szembesülnünk. Ezekhez tartozik a graduále éneklése zsoltártónusban, vagy akár az introitus „tono recto” recitálása,²³ mely a rubrikális rendelkezések, illetve a zenei képzetlenség találkozásából új erőre kapott, a megújult liturgia és annak számos zenei lehetősége hatására azonban visszaszorult.

Fordította Czagány Zsuzsa

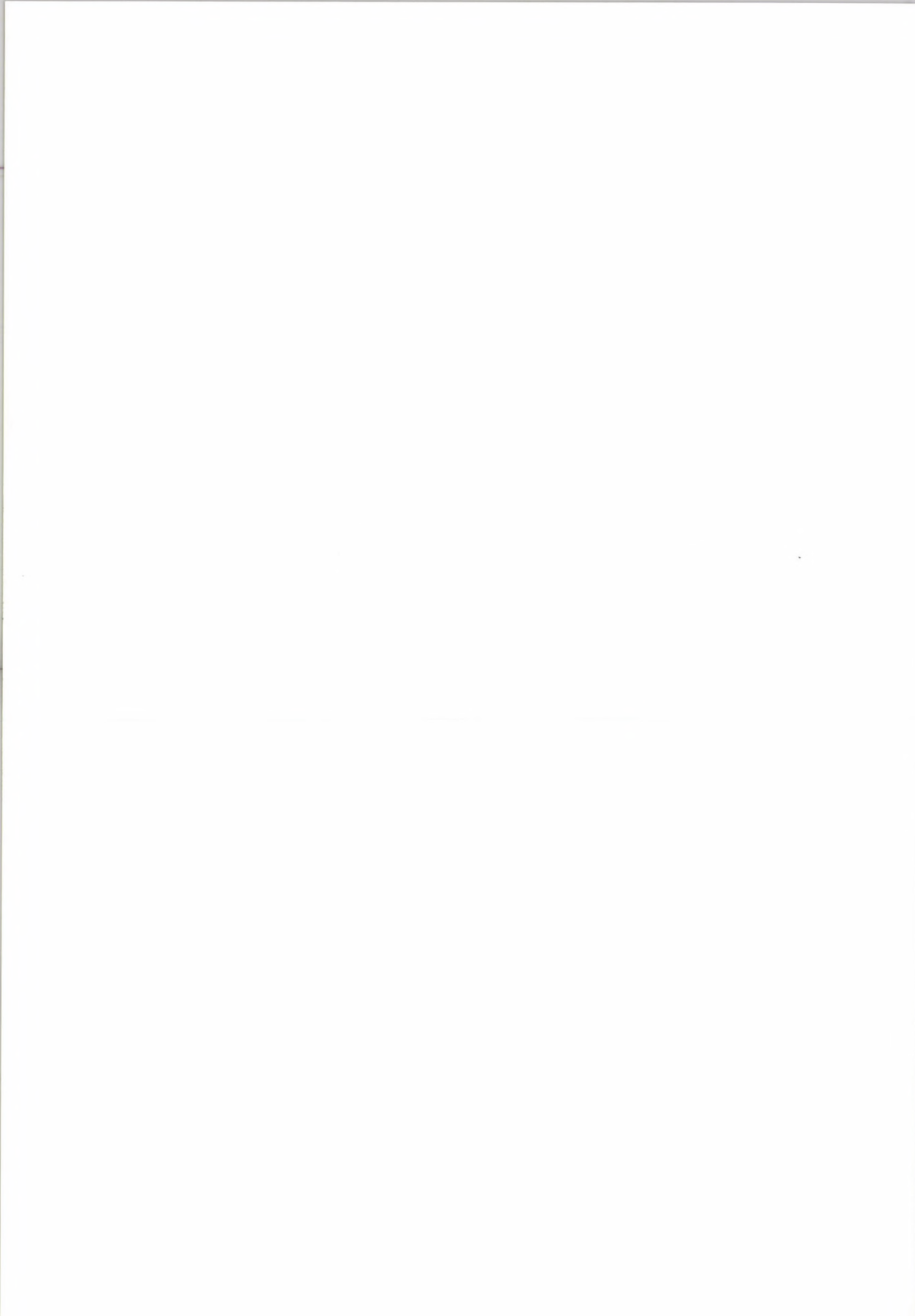
²³ E praktikák létezését igazolják az olyan könyvek, amelyek erópai könyvtárakban nem hozzáférhetőek, az interneten azonban tanulmányozhatók és letölthetők. Lásd például: <http://musicasacra.com/communio> (*Chants Abreges* – 1926, *Graduels, Versets, Alleluias, Traits* – Solesmes, 1955). Lásd továbbá: <http://musicasacra.com/literature/>, ezen belül: *Ward's Simplified Propers of the Mass (EF) for children*.

FRANZ KARL PRASSL

Gregorianik am Scheideweg. Das Zweite Vatikanum
und die Liturgiereform

Nach dem 2. Vatikanischen Konzil hat es auch im Bereich der Gregorianik zahlreiche Weiterentwicklungen in der römischen Liturgie gegeben, die bis heute nicht abgeschlossen sind. Dies betrifft vor allem die Herausgabe neuer Bücher. Angestoßen wurden diese Entwicklungen letztlich von Pius X., der in Theorie und Praxis die heutige Choralpflege gefördert hat. In seinem *Motu proprio* von 1903 definierte er Gregorianik und klassische Vokalpolyphonie als den eigentlichen kirchlichen Musikstil, welcher den Idealen der Liturgie am besten entspricht. Die Liturgiekonstitution des 2. Vatikanums betont, dass Gregorianik der „*cantus proprius*“ der römischen Liturgie ist, spricht aber keinem Musikstil grundsätzlich die Liturgiefähigkeit ab. Die Forderungen nach einer „*editio magis critica*“ und einer Ausgabe mit „einfacheren Gesängen“ wurden im Laufe der Jahre durch die Edition neuer Bücher für Messe und Stundengebet erfüllt. Die Musikinstruktion von 1967 betont die Wichtigkeit einer den Möglichkeiten der Gemeinde angepassten Choralpflege. 1987 wird in einem Schreiben der Gottesdienstkongregation betont, dass Gregorianik auch einen Platz im Kirchenkonzert einnehmen soll.

19–20. SZÁZADI ZENETÖRTÉNET,
HANGSZERTÖRTÉNT,
NÉPZENE-NÉPTÁNC



GOMBOS LÁSZLÓ

Henryk Wieniawski Magyarországon – egy turné tanulságai

A 19. és 20. század fordulóján Henryk Wieniawski neve élénken élt a hazai zenekedvelő társadalom emlékezetében, személye a hegedűjátékos-genealógiák egyik fundamentuma és a magyar hegedűiskola állandó vonatkoztatási pontja volt. Eszmei „jelenlétének” fenntartásához azonban csupán a külföldről korábban érkezett híradások és gyakran játszott hegedűdarabjai járulhattak hozzá, mivel a személyes találkozásokra és visszaemlékezésekre épülő hagyomány kevés eseményre támaszkodhatott. Ismereteink szerint Wieniawski csupán 1877 tavaszán járt Magyarországon, amikor kétszer két hetes itt-tartózkodását egy skandináviai kitérővel szakította meg. E két látogatásnak a Wieniawski-kutatás mindeddig marginális jelentőséget tulajdonított, hiszen a művész, rövid pályája ellenére is, a 19. század legtöbbet utazó és szereplő előadói közé tartozott.¹ A magyarországi turné koncertjei azért is szorultak háttérbe a fellépések sokaságában, mivel annak kevésbé dokumentált eseményei mindeddig jórészt ismeretlenek voltak a kutatók számára.² Az 1877-es történések részleteiről a magyar zeneélet is viszonylag hamar megfeledkezett. Miközben Wieniawski hírneve töretlenül élt tovább, a játékaról és személyiségéről kialakult képet átrajzolták az újabb benyomások: a hegedűművész alakjáról a komponistáéra került át a figyelem, a klasszikusok egykori interpretátorát pedig egyre inkább saját szalondarabjainak könnyed dallamosságán és sziporkázó virtuozitásán keresztül ítélték meg. A jelen tanulmány célja, hogy kiegészítse a Wieniawski-kutatás korábban ismert adatait, felmérje az 1877-es turnéknak a magyar zeneéletre gyakorolt hatását, valamint revideálja az előadóművészről kialakult, majd egy

¹ Wieniawski a legtöbb hangversenyt az 1872–73-as évadban adta, amikor Anton Rubinsteinnel nyolc hónap alatt 215 alkalommal lépett fel Amerikában (az Egyesült Államok keleti felében és Kanadában).

² A Wieniawski-koncertek legteljesebb listáját E. Grabowski kutatásai nyomán Aleksandra Sawicka adta közre: *Chronology of the Concert Performances of Henryk Wieniawski*. In: *Henryk Wieniawski. Composer and Virtuoso in the Musical Culture of the XIX and XX Centuries*, ed. Maciej Jabłoński and Danuta Jasińska, Poznań: Rhythmos 2001, 291–306. Jelen tanulmány számos adattal egészíti ki és korrigálja az említett listát, de az eltérésekre nem hívja fel tételesen a figyelmet.

évszázad során eltorzult képet, amely Wieniawskit, részben hegedűdarabjainak köszönhetően, pusztán virtuózként és szalonmuzsikusként ábrázolta.

Bár Wieniawski csak halála előtt három évvel, művészi pályafutása csúcspontján járt személyesen Magyarországon, közvetlen és közvetett magyar kapcsolatai jóval korábbra vezethetők vissza. Egyik első tanára, Stanisław Serwaczyński ugyanis az 1830-as években a magyar fővárosban élt. Már az 1832–33-as szezonban, a bécsi Josephstädter Theater szólóhegedűseként gyakran járt át Pestre hangversenyezni, majd 1833-ban a Pesti Magyar Királyi Színház (a mai Vörösmarty téren állott, úgynevezett Német Színház) alkalmazásába lépett és vonósnégyesével is jelentős szerepet játszott a magyar koncertéletben.³ Serwaczyński volt Pesten Joachim József első mestere is. Nyilvánvaló, hogy ha Serwaczyński 1840-ben nem tért volna vissza Lengyelországba, ahol hamarosan a gyermek Wieniawskit tanította, ma őt is a magyar zenetörténet jeles alakjának tekintenénk, mint számos külföldről érkezett és asszimilálódott kortársát. A hagyomány egy magyarországi születésű hegedűst, a pozsonyi Hauser Miskát is Wieniawski tanárának tekint. Hauser a legenda szerint 1842 körül Lublinban járt, és többször muzsikált együtt Wieniawski szüleivel. A gyermeket elbűvölte Hauser játéka és kérte, hadd vehessen órákat a magyar hegedűstől.⁴ Érdekes egybeesés, hogy Hauser Bécsben egy ideig Joachimot is tanította.⁵

A kor legnagyobbjai közül Wieniawski később három olyan magyar művésszel került többször kapcsolatba, akik – hozzá hasonlóan – életük legnagyobb részét szülőföldjükön kívül éltek le: Joachim Józseffel, Auer Lipóttal és Liszt Ferencel. Közülük Joachim és Liszt meghatározó szerepet játszott a magyarországi Wieniawski-recepcióban, s Auer is elismerően emlékezett a lengyel hegedűsre és műveire: *My long life in music* című könyvében szemléletesen számolt be egy közös kaszinóbeli kalandjukról és számos egyéb találkozásukról.⁶ Joachimmal Wieniawski koncertezett is, például 1859-ben Londonban a Beethoven Quartet Society hangversenyein,⁷ és Liszt Ferencel is többször játszott együtt 1877-es budapesti találkozásuk előtt; például két weimari tartózkodása idején, 1849-ben és 1853-ban, valamint 1875-ben Hollandiában.⁸

³ Serwaczyński két évig, 1836 elejétől 1837 végéig Erkel Ferenc közvetlen munkatársa volt (amint a színház 1835–36-os zsebkönyvében olvasható, Erkel „Zweiter Kapellmeister”, Serwaczyński pedig hegedűs és „Orchesterdirector der Oper” volt, utóbbi pozíció karmesteri feladatokkal is járt). Az 1833-tól 1840-ig működő Serwaczyński–Merkl–Hora–Perlasca összetételű kvartett Legány Dezső közlése szerint gyakran a budai „Fácán”-ban lépett fel (Legány: Kamaramuzsikálás Magyarországon, 1800–1830. *Magyar Zene* 1983/3. szám, 278).

⁴ A pozsonyi születésű és Bécsben tanult Hauser Miska (1822–1887) Miksa, Max és Michael keresztnévvel is ismert, a róla szóló történetet Papp Viktor közölte, forrásmegjelölés nélkül: *Zenekönyv rádióhallgatók számára. Arcképek – életrajzok*. Budapest [1940], 204.

⁵ Andreas Moser, Hans-Joachim Nösselt: *Geschichte des Violinspiels* II, Tutzing 2/1967, 259.

⁶ New York 1923, 89–95. Auer önéletrajzából magyar fordításban Rakos Miklós közölt szemelvényeket a veszprémi *Vár ucca tizenhét* című „negyedévkönyv” 1995/1. számában.

⁷ Az együttesben Joachim és Heinrich Wilhelm Ernst hegedült, Wieniawski brácsázott, a cselló szólamát Carlo Alfredo Piatti játszotta.

⁸ Sawicka i. m., valamint Alan Walker: *Liszt Ferenc. 3. Az utolsó évek 1861–1886*. Budapest 2003, 280.

Wieniawski először 1877. február 24-én érkezett Budapestre. 27-én és március 2-án önálló hangversenyt adott, visszaúton, március 6-án pedig Pozsonyban játszott. Eredetileg az előző év végére szerződött a Rózsavölgyi céggel, de betegsége miatt kétszer is el kellett halasztania utazását. Ezúttal összesen 10 napot töltött Budapesten és legfeljebb egy napot Pozsonyban, mivel 10-én már Koppenhágában lépett fel. Egy hónappal később tért vissza, és tucatnyi hangversenyt adott Közép- és Dél-Magyarországon. Neve így három hónapon át rendszeresen szerepelt a magyar sajtóban a többi itt koncertező híresség, Liszt Ferenc, Pablo Sarasate, Sophie Menter, David Popper, Adelina Patti, Christina Nilsson, Gerster Etelka, Berta Ehn és Bianca Donadio neve mellett. Személyével kapcsolatban több száz híradás, koncertelőzetes és kritika jelent meg, ezekből a továbbiakban néhány jellemző részletet emelünk ki.

Az 1876–1877-es hangversenyszezon második, téli–tavaszi szakasza február 15-én indult a Magyar Írók és Művészek Társaságának hangversenyével. Az egyik aznapi koncertelőzetes már Wieniawski érkezéséről is tudósított, elindítva ezzel a művésszel kapcsolatos híradások sorozatát.⁹

Fővárosi Lapok 1877. február 15.

A zeneidény ma nyílik meg. A zongorakirály, Liszt Ferenc nyitja meg az „írók és művészek” ma esti hangversenyében a „Hungáriá”-ban. Úgy halljuk, hogy Menter Zsófia asszony is fog adni hangversenyt nem sokára. Továbbá a fiatal Huber Jenő,¹⁰ e geniális hegedűvirtuóz, ki Lipcsében [Berlinben] képezte magát, e napokban önálló hangversenyben készül bemutatni magát. Később a hegedűművészet két hőstét, a lengyel Wieniawskyt és a spanyol Sarasate-t fogjuk hallani.

Pester Lloyd 1877. február 23.

Amint arról egy bizalmas baráti forrásból tudomást szereztünk, a honi zenekedvelők többszörös meghívásának eleget téve a napokban érkezik ide a hegedűvirtuóz Wieniawsky, hogy a jövő kedden koncertet adjon. A második zeneidény egyébiránt számos művelézzel kecsgetet – Saint-Saëns, a „Danse macabre” komponistája, kit éppúgy megelőz zongorajátékos híre, március közepén látogat városunkba, hogy bemutatkozzon közönségünknek.¹¹

Saint-Saëns többszörösen beharangozott márciusi utazása végül elmaradt, valószínűleg a nagy havazások miatt, s csak két évvel később, 1879 elején látogatott el Budapestre. Wieniawski viszont valóban megérkezett, és másnap, február 25-én részt vett a Zeneakadémia matinéján, amelyet Liszt a lakásán rendezett.¹² Liszt

⁹ Az újságcikk-idézetekben a nyilvánvaló sajtóhibákat és a lapokban következetlenül használt ékezeteket automatikusan javítottuk, a korra jellemző írásmódot viszont megtartottuk.

¹⁰ Hubay Jenőről, Huber Károly fiáról van szó, aki 1873-tól Joachim Józsefnél tanult a berlini főiskolán. 1876 nyarán tért haza, hogy Liszt közelében lehessen. Eredeti családnévét 1879-ben változtatta a magyarosabb csengésű Hubayra.

¹¹ Az eredeti német nyelvű szövegrészeket a függelékben olvashatók. A magyar fordításokat Czagyány Zuzsa készítette.

¹² A Zeneakadémiának az 1876–77-es csupán a második tanéve volt, és az első, amelyben Liszt hosszabb időt töltött Budapesten. Az intézménynek még nem volt saját épülete, Liszt az óráit a Dunához közeli Hal-téren bérelt háromszobás lakásában tartotta meg.

(A Liszt vasárnapi matinée-ján) egybegyűlt művészek, műkedvelők s hallgatók — írja nekünk egy műbarát — kitűnő vendéget láttak ott. A mester egyik legkedveltebb fia Apollóban, Wieniawsky a nagy hegedűs jelent meg ott, kinek első útja is az volt Budapesten, hogy Lisztet keresse föl, a zene csoda-rabiját, a római varázslót, kihez a művészet fölkenjéi és növendékei hívó lélekkel, csodálattal zárandokolnak el messze földről. Wieniawsky természetesen nem stantiványa Lisztnek, mert más hangszert játszik; de azért nem kevésbé urának és mesterének vallja ő is e tünceményes férfit, kire az idő csak úgy folyt be, mint a hegedűre s a borra. Mentől jobban szaporodnak évei: csak annál szebben szól mintegy régi Amati. Előadásának zamata, nemes harsogokra fejtett ótokaji Wieniawsky, ki sokat játszott vele együtt, arról győződött meg, hogy az ősnövendék Liszt játéka a szöke Lisztet tartalmasságban messze túlszárnyalja, s hogy az immár megőstült férfi ez idő szerint ragyog igazán művészete teljes fényében. A házi gazda kigyúló örömmel sietett a jövevény felé, megölelte, megcsókolta. Érdekes volt látni a fehér és fekete sörény egybeömlését; az aszkéta, szikár s inkább kicsi termetű öreget a hatalmas athléta izmos karjaiban. Wieniawsky, ki tudvalevőleg egyike a legszellemesebb elbeszélőknek (hisz szövege, mert a mint egy francia kritikus mondá róla: »il a trop d'esprit pour écrire«), Wieniawsky kifogyhatatlan az ahétra vonatkozó számtalan, nálunk ismeretlen adománynak, melyek elmondását egy külön cikk számára tartjuk fenn magunknak. Környezetére soha ember — tán I. Napoleont kivéve — oly fascinaló befolyással nem volt, mint Liszt. Rubinstein bevallá, hogy ő, ki bátran állt meg a föld hatalmasai előtt, ki még a megrendítő pillantású Miklós császárnak is nyugodtan nézett arcába: szemét a Liszt jupiteri tekintete előtt lesütni volt kénytelen, s remegni kezdett; pedig, ha van önterzetes művész, Rubinstein az. Magára

1. kép. Pesti Napló 1877. február 27.

barátai és tisztelői jelentek meg, a kulturális élet elitje. Wieniawski itt találkozott gróf Festetics Leóval és báró Augusz Antallal, a muzikusok közül Erkel Ferencsel, a Zeneakadémia igazgatójával, valamint Robert Volkmann-nal, a Pesten élő német zeneszerzővel. A fellépők többsége Liszt növendéke volt: Aggházy Károly, Juhász Aladár és Ravasz Ilona, a holland Charlotte Ahrendts és a 13 éves csodagyerek, Weisz József. Maga Liszt is a zongorához ült néhány dal kísérvőjeként. A lapok részletesen beszámoltak az eseményről, az egyikük különös módon nem a fellépőket, hanem Liszt híres vendéget, Wieniawskit állította cikke középpontjába (1. kép):

Pesti Napló 1877. február 27.

(A Liszt vasárnapi matinée-ján) egybegyűlt művészek, műkedvelők s hallgatók — írja nekünk egy műbarát — kitűnő vendéget láttak ott. A mester egyik legkedveltebb fia Apollóban, Wieniawsky, a nagy hegedűs jelent meg ott, kinek első útja is az volt Budapesten, hogy Lisztet keresse föl, a zene csoda-rabiját, a „római varázslót,” kihez a művészet fölkenjéi és növendékei hívó lélekkel és csodálattal zárandokolnak el messze földről. [...] A házigazda kigyúló örömmel sietett a jövevény felé, megölelte, megcsókolta. Érdekes volt látni a fehér és fekete sörény egybeömlését; az aszkéta, szikár s inkább kicsi termetű öreget a hatalmas athléta izmos karjaiban. [...]



2. kép. Huber (Hubay) Jenő az 1870-es évek végén.

Ugyanezen az estén fellépett Hubay (Huber) Jenő (2. kép) is, akinek a nevéhez a magyar hegedűiskola megteremtése fűződik, és aki később döntő szerepet játszott Wieniawski magyarországi recepciójában. Wieniawski ekkor ismerte meg Hubayt, akit játéka után Liszt megcsókolt és akinek Wieniawski is gratulált. A találkozás jelentősége messze túlmutat önmagán. A két nagy mester nyilvánosan demonstrált az ifjú mellett, és szimbolikusan Liszt csókja és Wieniawski kézszorítása közösen indította útjára nem csak Hubayt mint debütáló művészt, hanem vele a később világhírűvé vált Hubay-iskolát is. Wieniawski nem is sejtette, hogy brüsszeli állását négy évvel később, váratlan halálát követően Hubay fogja betölteni, sőt nemcsak pozícióját, hanem hangszerét is a magyar művész birtokolja majd.¹³

¹³ Hubayt 1882 januárjában nevezték ki a Conservatoire Royal de Bruxelles tanszékvezetőjének. Az elkövetkező években vásárolta meg Wieniawski özvegyétől a lengyel mester Amatiját (amint később kiderült, valójában egy Petrus Guarneriust). Erre talán csak 1886 tavaszán került sor, amikor eldöntötte, hogy Liszt hívására hazakötözik Budapestre. Hubay a hegedűt 1900-ban svájci barátjának, egykori tanítványának és több évtizeden át budapesti asszisztensének, Studer Oszkárnak adta el. Hubay jó kapcsolatban volt Wieniawski özvegyével, aki rá bízta lányai hegedűoktatását.

Hubay Liszt állását is átvette a Zeneakadémia élén, igaz, csak 42 évvel később, 1919-ben.¹⁴ Az 1877-es találkozást így rögzítette egy újságíró:

Fővárosi Lapok 1877. február 27.

Utánuk Huber Jenő vette föl hegedűjét, megmutatni, hogy mit tanult Berlinben Joachimtól. Sokat tanult, nagyot haladt s nem szégyenít meg bennünket, kik már kis fiú-korában genialis hegedűsnek nevezтік. Saint Saëns „Introdukción és rondó”-ját játszotta, egy önszerzette nagy kadenciával. Ebben az ifjában sok hév, sok szellem van. Bensőséggel játszik s e föllépése jó epilóg volt holnapi hangversenyéhez. Liszt megcsókolta, midőn játékát bevégezte és Wieniawski is oda ment, kezét szorítani vele. Tisztelt budapesti közönség! Ez a reményteljes ifjú, ki már is élvezetet ad s egészen a miénk, holnap (szerdán) hangversenyt ad a redoute-ban. Menjenek el meghallgatni és tapsolni a jövő e derék magyar művészt. Valószínű, hogy egykor valamennyien örömmel fognak arra gondolni, hogy jelen voltak – első önálló hangversenyén.

Hubay említett saját hangversenyére február 28-án, Wieniawski két fellépése között került sor, ismét Liszt és Wieniawski jelenlétében. Ugyanazon a helyszínen játszott, ahol az előző napon Wieniawski, s ahol egy héttel később Pablo Sarasate lépett először magyar közönség elé. Közben a zeneakadémiai matiné másnapján, február 26-án Liszt Zichy Géza grófnál, a félkezű zongoraművésznél ebédelt. Zichy fiatalon, vadászbalesetben veszítette el jobb kezét, de bal kézzel is folytatta előadói pályafutását. Az említett ebédre valószínűleg Wieniawski is elkísérte Lisztet, erre utalhat – talán téves helyszínmegjelöléssel – a *Fővárosi Lapok* március 2-i híradása: „A gróf oly erőteljesen tud játszani fél kézzel zongorán, hogy e napokban Lisztnél Wieniawski is megbámulta. Azt mondta mindenki: a mi e zongorajátékot illeti, a fiatal grófnak egy második kéz csakugyan fölösleges volna.”

Wieniawski első budapesti hangversenyére tehát február 27-én került sor a Vigadóban, Liszt jelenlétében. Zongorakísérője a fiatal Nikisch Artúr volt, a későbbi híres karmester, énekszámokkal a New Yorkból érkezett szoprán, Louise Lichtmay működött közre. Wieniawskinak hatalmas sikere volt, a lapok a legnagyobb elragadtatással írtak róla:

Pesti Napló 1877. február 28.

(Wieniawski) a híres hegedűművész ma adta hangversenyét a redout kis termében. Fővárosunk közönsége hódolattal teljes tapsaival árasztotta el, de a termet nem töltötte meg egészen, mint a művész híréhez illett volna. Wieniawski hegedűje valószínűleg varázshangszer, a legbájosabb adagiót s a legtüzesebb „friss”-et egyforma tökélyvel adja elő. Mendelssohn hegedű versenyében roppant virtuozitását tündököltette, Polonaisében mély és bánatos költészetét, melyre Chopin mosolygott. [...]

Pester Lloyd 1877. február 28.

Wieniawski koncertje. Olvasóink bocsánatát kérjük a következő semmitmondó szólásért: „Jött, játszott és győzött;” minthogy azonban oly találóan illik a neves lengyel hegedűs Henri Wieniawski mai koncertjére, úgy véltük, elkövethetjük e vétket. A múlt év decembe-

¹⁴ Liszt halála és Erkel Ferenc lemondása után az elnöki és igazgatói feladatkört az 1887-ben kinevezett vezető, Mihailovich Ödön már egymaga töltötte be. Hubay ezt vette át 1919 őszén.

rében ismételten bejelentett és visszavont, sőt, mindörökre lemondott művész tegnapelőtt (vasárnap) hirtelen mégis megjelenik, s ma igen népes publikum előtt a redout kis termében játszik, s ami a legjobb, gyönyörűséges játékkal a közönséget rég nem hallott lelkendező kiáltásokra ragadtatja. Erre csak az igazi művészi nagyság képes; ez a művészi nagyság azonban az öregedéstől is megóvja szerencsés birtoklóját. Ki hinné, hogy e terjedelmes külsejű férfi, ki ma este ifjúi hévvel, csordultig telve humorral, a legnemesebb hangon és tökéletes, mesébe illő technikával kápráztatta el hallgatóságát, már csaknem harminc évvel ezelőtt bámulatba ejtette a zenei világot? Pedig így van. Nem feleedtük azt az élményt, melyet évekkel ezelőtt a daliás fiatal lengyel Berlinben, a Kroll-établisement nagy királyi termében zongorista-fivérével együtt adott koncertjein hagyott bennünk. Ez az élmény ma ismét teljes fényében ragyogott föl. Hagyjuk Wieniawski játékának aprólékos leírását; a tulajdonságok, melyek az igazán nagy művészt ékesítik, mai művészünknek is birtokában vannak. Mi több, fölöttébb vonzó, ahogy benne a jellegzetes nemzeti és internacionális vonások szerencsés módon keverednek. Wieniawski úr Mendelssohn Hegedűversenyét játszotta mesteri módon. Nemkülönbön elismeréssel adózunk a „Legende” és a „Polonaise” úgyszintén „Henri Wieniawskinak” nevezett kompozitájának, ki a legvirtuózabb darabokat is könnyedén uralta; s mily csodás ráadás volt a „Mazur”. – Ernst „Magyar dalaival” dörgő tapsviharban fejezte be ragyogó koncertjét. [...]

A *Fővárosi Lapok* kritikusa Wieniawskit Sarasatével és Joachimmal állította párhuzamba és a játéktípus szempontjából Joachimot a német, Wieniawskit a francia iskola reprezentánsai közé sorolta. A magyarországi Wieniawski-recepció egyik sarkalatos pontja volt a Joachimmal történő nyílt vagy burkolt összevetés, gyakran előítéletektől sem mentes szembeállítás, amelynek egyik mozgatórugója a művész nemzetisége volt.

Fővárosi Lapok 1877. március 1.

Wieniawski Henrik, ki tegnapelőtt tartotta első hangversenyét (a második holnap, péntek este lesz), korunk legelső hegedűművészei közé tartozik. Joachimmal és újabban Sarasate-val fogható párhuzamba. [...] Sarasate, ez új spanyol tünemény, még ismeretlen lévén közönségünk előtt, csak a másik kettőről beszélhetünk. E kettő közti különbséget főleg az iskola képezi. Technikájuk egyenlő magaslaton áll s előadásukban egyaránt bevégzett művészettel találkozunk; hanem Joachim egészen a német, Wieniawsky pedig egészen a francia iskola művésze. Amazt a plaszticitás ereje emelt a színezés (kolorit) fénye emeli ki. Amattól mélyebb, szélesebb hangokat hallottunk, emettől többfélétt. Wieniawski kedden csak négy számot játszott s ráadásul egy ötödiket; de mindjárt az elsőben, Mendelssohn ismeretes hegedű-hangversenyében (melyet Nikisch Arthur, bécsi dalszínházi fiatal hegedűvirtuóz zongorakísérete mellett játszott), ép úgy együtt ragyogott művészetének minden sajátága, mint az opálban a sok szín. [...] Nincs egy vonása, mely ne hatna a szívre vagy kedélyre. Előadásában minden világos, kristálytisza, bevégzett [...]. Saját szerzeményeiből egy szép legendát, második részében a sordino valami búvós-bájos, új hangjaival, s egy szenvedélyes polonaise-t hallottunk. Elragadt velök mindenütt s a zajos tapsokra még egy lengyel dallamot játszott, a hév és búskomoly álmodozás sajátosság vegyületét. A mily erő- és hévteljes s a mellett nyugodt és férfias az ő előadása, ép oly szolid egész jelensége is. Férfias, izmos alak, fekete hajjal, bajuszszal és áll-szakállal; lehet már ötven¹⁵ éves; de komoly arca, melyen ritkán jelenik meg egy-egy futó mosoly, az élénk, fogékony szellem friss kifejezésével bír. A hév

¹⁵ Wieniawski ekkor még nem töltötte be 42. évét.

leginkább akkor látszik meg külsején, midőn lengyel dallamokat játszik. Záradékul – a budapesti közönség iránti udvariasságból – Ernst „magyar népdalait” adta elő, bámulatos technikával, zajos tapsok mellett, de ha őszinték akarunk lenni, azt mondhatjuk róla, hogy ez szép volt ugyan tőle, de nem volt elég szép min nekünk. A magyar dalokat ő csak hangjegyekből tanulta, s jobban elragadt volna bennünket, ha helyettök oly művet ad elő, mely jobban fakad a szívéből.

Wieniawski magyarországi megítélésére tehát döntően hatott származása. A sajtó következetesen „lengyel” művésztől beszélt, a közönség pedig mazurkákat és polonézeket akart hallani tőle. Miután a magyarok számára az elbukott forradalom során kiderült, hogy hiábavaló ábránd a nemzet politikai önállósága, a függetlenségi törekvések a művészet és kultúra területére helyeződtek át. Identitásukat keresve sokan önmagukra ismerhettek Wieniawskiban, az ugyancsak idegen uralom alatt élő lengyel nép fiában. Részben ennek köszönhető az a különleges szeretet és ragaszkodás, amellyel Magyarországon fogadták. Koncertjeinek taps-orkánja demonstráció volt Wieniawski mellett, ugyanakkor emlékezés az elbukott magyar szabadságharc lengyel hőseire és az emigrációba menekült hazafiakra.

Első hangversenye napján Wieniawskinak lehetősége nyílt arra, hogy magyar zenét halljon: Liszt meghívta magához vacsorára, hogy megismertesse vele a Schunda Vencel József által tökéletesített cimbalmot. Liszt az összejövetelt este tíz óra körülre, a Wieniawski hangversenyt követő időpontra tűzte ki, ez olvasható a Schundához intézett – és a Zeneakadémia titkára, Ábrányi Kornél által továbbított – levelében is (3. kép).

„Igen tisztelt Uram / Ábrányi barátunk át fogja adni Önnek és Allaga urnak holnapra (keddre) szóló meghívómat. A találkozás órája Wieniawsky hangversenye és a színházi előadás után, 10 körül; ad libitum előtte vagy utána. Várom Önt és Allaga urat, valamint a ragyogó »cimbalmot«. Baráti tisztelettel F. Liszt / Hétfő, 77 február 26.”¹⁶

Schunda Vencel József 1874-ben szabadalmaztatta a cimbalom pedálos változatát, amelynek tompítója a zongora jobb pedáljához hasonlóan működött. A *Fővárosi Lapok* írása szerint: „Cigányaink az össze nem illő hangok zűrzavarát, a hol már ők is megsokalták, könyökkel igyekeztek elhallgattatni; mennyivel célszerűbben végzi ezt a most alkalmazott tompító (pedál).”¹⁷ A számos technikai újítás által korszerűsített cimbalom Schundának köszönhetően jól használható koncerthangszer lett, amelynek sokoldalúsága szinte a zongoráéval vetekedett, és rajta a zeneirodalom jelentős részét meg lehetett szólaltatni. Nem véletlen, hogy az említett estre Liszt Allaga

¹⁶ Sehr geehrter Herr / Unser Freund Abranyi wird Ihnen und Herrn Allaga meine Einladung für Morgen (Dienstag) geben lassen. Stunde der Zusammenkunft nach dem Konzert von Wieniawsky und der Theater Vorstellung gegen 10 Uhr, ad libitum vor- oder nachher. / Ich erwarte Sie und Allaga nebst dem glänzenden „Czimalom” – freundlichst ergeben / F. Liszt / Montag, 26ten Februar 77.

¹⁷ *Fővárosi Lapok* 1877. február 25.

Sehr geehrter Herr
 Mein Freund Abrangi
 wird Ihnen und Ihnen
 Allaga meine Einladung
 für morgen / Dienstag / gegen
 sieben Uhr den Concert von Wiesner
 und der Theater Vorstellung
 gegen 10 Uhr, an Lipitzers
 Hof- oder nachher
 Zeit erwarte sie, und Allaga
 den glänzenden „Cymbalom“-
 freier Blick ersehen
 Montag, 26^{te} Februar 77.

3. kép. Liszt Ferenc levele Schunda Vencel Józsefhez, 1877. február 26.

Gézát hívta meg, hogy játsszon a hangszeren: felléptetésének külön aktualitást adott, hogy alig néhány nappal korábban jelent meg Schunda cimbalom-iskolája Allaga átdolgozásában.

Fővárosi Lapok 1877. március 1.

A keddi [febr. 27.] hangverseny után Wieniawski a Liszt Ferenc vendége volt, ki művészekből és műbarátokból szép társaságot hívott magához vacsorára, hogy a kitűnő idegennek, (ki a brüsszeli zenede tanára) egyszersmind bemutassa a mi népzeneink legsajátabb hangszerét: a cimbalmot, Schunda tökélyesített pedál-cimbalomban. Allaga Géza játszott rajta tanulmányokat, magyar dalokat s végül Beethoven „Holdvilág szonátájá”-nak csodaszép ábrándú adagióját. Wieniawskit meglepte az eredeti hangszer, ép úgy, mint az érdekes előadás. A vidám vacsora után maga Liszt is eljátszotta zongorán legújabb szerzeményét, egy emelkedett rövid zenedarabot, mely „Üdvözlét Petőfi szellemének” címen nemsokára meg fog jelenni Táborosky és Parschnál.

Az említett új Liszt-zongoramű, amelynek Wieniawski jelenlétében volt az ősbemutatója, *Petőfi szellemének / Dem Andenken Petőfis* címmel látott napvilágot. Liszt egyébként valóságos misszióknak tekintette a cimbalom megismertetését: Wieniawskin kívül Delibes, Saint-Saëns, Anton Rubinstein és Ole Bull számára is rendezett bemutatókat. A hangszer melletti demonstráció példája az az 1875-ben készült fénykép is, amelyen vezető magyar muzikusok örökítették meg magukat a cimba-



4. kép. Magyar zenészek az új pedálos cimbalom körül 1875-ben.

lommal és készítőjével (4. kép). A képen állnak: Richter János karmester, id. Ábrányi Kornél, Erkel Gyula, Schunda V. József, Huber Károly és Erkel Sándor, ülnek: Liszt Ferenc, Pintér Pál és Erkel Ferenc. A felvételt úgy állították be, hogy a falon a Zenede negyedszázados jubileumára (1865) készített emléklap is látható legyen, Erkel Ferenc, Liszt, Reményi Ede, Ábrányi, Mosonyi Mihály és Robert Volkmann portréjával. Ezzel a cimbalom támogatói jelképesen további három személlyel bővültek, közöttük (a második sorban középen) a magyar zene ügyét harcos lelkesedéssel képviselő, 1870-ben elhunyt Mosonyival.

1877-ben Wieniawski a kép szinte valamennyi szereplőjével kapcsolatba került Budapesten, legtöbbször már a Zeneakadémia említett matinéjában (Mosonyit nem számítva talán csak a külföldön tartózkodó Reményivel nem találkozott). A hangszer mellett ülő Pintér Pált, aki a Liszt által rendezett cimbalom-bemutatókon többnyire játszani szokott, Wieniawski biztosan hallotta az elkövetkező napok kávéházi látogatásai alkalmával, Erkel Sándor pedig egy hónappal később a Filharmonikusok koncertjét dirigálta, amelyen Wieniawski a Beethoven-hegedűversenyt játszotta.

Liszt zenés összejevetelein gróf Apponyi Albert is gyakori vendég volt, és visszaemlékezésében a mester vendégei között Wieniawskit is megemlítette:

Liszt akkor az azóta a városrendezésnek áldozatul esett „Halpiaeon” lakott, szerény lakásban, ahol esténként igen gyakran összegyűlt a budapesti zenei világ kis csoportja; néha vacsorára is, amely Lisztnél mindig hideg ételekből állott – ezt nevezte ő „hideg kezelésnek”. Itt aztán alkalom nyílt tanulságos, érdekes beszélgetésekre, amelyek folyamán gyakran megtörtént, hogy



5. kép. Rác Pali zenekara Londonban (1873).

Liszt, szavait világosabban megmagyarázandó, odaült a zongorához és irigylésre méltó vendégeinek egy-egy Beethoven vagy Mozart szonátának töredékét, valamelyik Chopin darabot vagy saját szerzeményét játszotta el teljesen szabadon, mintegy megfedkezve a publikumról. Valóságos zenetörténelmi tanfolyamokat rendezett így. [...] Ezeknek az esti összejöveteleknek állandó vendége voltam s körülbelül úgy éreztem magamat, mint Saul a próféták között. Ugyanis más hírneves művészek is jártak oda, akik Liszt kedvéért jöttek Budapestre, még ha nem is állott szándékukban, hogy ott hangversenyezzenek. Természetesen ezeken az esteken Lisztnél ők is közreműködtek, azonban valamennyien – az akkori idők legnagyobbjai is, mint például Rubinstein, Paderewski, Wieniawski, a nagy hegedűművész és mások – úgy ülték körül Lisztet, mintha tanítványai lennének s minden szavára úgy figyeltek, akárcsak jóslatszerű kijelentésekre.¹⁸

Másnap, február 28-án délután is rendeztek fogadást Wieniawski tiszteletére, aki vagy ekkor, de legkésőbb a következő napon hallotta Rác Palit hegedülni a Hungária Szálló éttermében. Tőle a magyar előadói gyakorlatról szerzett új ismereteket, és erről március elsején a *Pester Lloyd*nak adott interjújában be is számolt. Valószínűleg idősebb Rác Palira utalt, de bizonyára annak azonos nevű fiát is hallotta, mivel mindketten játszottak a zenekarban. Az 1873-as londoni fényképfelvétel (5. kép) is mindketten szerepelnek, közöttük áll a már említett Pintér Pál cimbalmos.¹⁹ Amint

¹⁸ Gróf Apponyi Albert: *Élmények és emlékek*. Budapest [1934], sajtó alá rendezte Jánoky-Madocsaány Sarolta, 63–64.

¹⁹ A szálfaftermetű Rác Pali balra áll a cimbalomtól (3. sz.), középen a hangszer mögött látható Pintér Pál (4. sz.), tőle jobbra ifj. Rác Pali (11. sz.).

Wieniawski „Porzó”-nak, a szintén lengyel származású Ágai (akkor még Rosenzweig) Adolfnak nyilatkozta: a cigány muzsikustól most már megtanulta, hogy hogyan szól a csárdás valójában. Amit ugyanis korábban Reményi Edétől hallott, abból csak a cigányok játékának hibáiról, nem pedig az érényeiről alkotott képet.

Pester Lloyd 1877. március 4.

Most értette csak meg igazán, mi is az a magyar zene. Majd hozzáfog Ernst és Joachim magyar szerzeményeinek jellemzéséhez, s csodálkozik, miként lehetséges, hogy éppen a hegedűmuzsikának nem akadt eddig olyan magasabb fokon álló klasszikusa, mint a mazurkának Chopin személyében.

És Reményi?

Wieniawski nevet és megvonja széles vállát. Mióta Rácz Pált hallotta, nemcsak azt tudja, hogy szól valójában a „csárdás”, hanem azt is, hogy Reményi meghamisította azt. Emez csak a cigányok hibáit túlozza el anélkül, hogy előadásuk lendületéből akárcsak egy szikrányi is megvolna benne, pedig egyébként ő az egyik legjobb műkedvelő, akiből megfelelő irányítással akár művész is válhatott volna. Mily nagyot nézett, mikor meghallotta, hogy komoly politikai lapok egykor vezércikkeket írtak róla, s mintha a nemzet azt várta volna tőle, hogy önkéntes száműzetéséből visszatérve a Világosnál „eljátszott” szabadságot és alkotmányt hegedűjével visszavarázsolja nekünk.

Wieniawski Párizsban hallotta őt először. Vieuxtemps, aki mellette ült, megrökönyödve figyelte, miként hadonászik Reményi a vonóval, olyannyira, hogy a fölötte lobogó lángok heves táncba kezdtek. [...] (*Porzó*)

Wieniawski valószínűleg arra a párizsi Reményi-koncertre utalt, amelyen 1875-ben vett részt a Salle Pleyelben. Mivel a magyar hegedűs körüli szenzáció-propagandát aránytalanul túlzottnak vélte, különös módon tréfálta meg Reményit. Egy anekdota szerint hét (vagy 12) híres hegedűművész – köztük Vieuxtemps, Sarasate, Alard, Léonard, Dancla és Sivori – számára vásárolt jegyet az első sorba. Hogy minél feltűnőbb legyen a megjelenésük, csak a kezdés előtti utolsó pillanatban foglaltak helyet és egységesen frakkot és cilindert viseltek, utóbbit a fejükön tartva. Majd amikor Reményi egy-egy hibát ejtett, Beckmesserként egymás után koppantották cylinderüket a padlóra. A darab végén azonban felállva tapsoltak és ovációvá változtatták a készülő botrányt.²⁰ A cigányzenével történő találkozás, amely Wieniawskira olyan felvillanyozó hatást gyakorolt, a világhírű muzsikusz személyén keresztül zenetörténeti jelentőséget nyert. Ha nem is látványosan, de minden bizonnyal befolyásolta Wieniawski játékmódját, különösen a népies elemeket tartalmazó művek vonatkozásában. Neki köszönhetően pedig az

²⁰ A Vieuxtemps-tól 1878–1880 között hallott anekdotát Hubay számos alkalommal elmesélte, feltehetően a megtréfált művész nevének említése nélkül, mivel különféle interjúiban és visszaemlékezéseiben sem olvasható Reményi neve. Neubauer Pál könyvében a hegedűs „agyonreklamozott sarlatán”-ként (*Hubay Jenő. Egy élet szimfóniája*. Budapest: én. [1942], I. kötet 62–63), Hubay Andornál (i. m. 28–29) „R. úr”-ként szerepel. Csupán a Hubay hagyatéék egyetlen dokumentumában, egy 1928-as varsói Hubay-nyilatkozat német nyelvű gépiratos másolatában írták ki a teljes nevet (elképzelhető, hogy az eredeti lengyel vagy német nyelvű újságcikk ugyancsak monogramot tartalmazott).

európai népies-magyaros-cigányos előadói (és zeneszerzői) stílus újabb építőelemekkel gazdagodott. Wieniawski tehát február végén és március elején hallott cigányzenét, néhány nappal később, március 8-án pedig már Pablo Sarasate gyönyörködhetett Rácz Pali játékában, a Földváry Emília szalonjában Liszt tiszteletére adott estélyen.²¹

A Wieniawski „népies” játékmódjában történt változások széles körben tovagyrúzó hatást kelthettek az olyan exponált pillanatokban, mint amilyen például saját d-moll hegedűversenye (op. 22) *Finale a la Zingara* tételének előadása volt az 1878-as párizsi világkiállításon. Utóbbi hangversenyen jelen volt Párizs egyik új felfedezettje, Hubay Jenő is. Neki természetesen nem volt szüksége arra, hogy ilyen közvetett úton sajátítsa el hazája előadásbeli kifejezőeszközeit, azok koncerttermi alkalmazásában azonban számára is mintát és megerősítést jelenthetett a lengyel művész játéka.

Wieniawski második budapesti hangversenyére március 2-án került sor, sikere még nagyobb volt, mint első alkalommal. Egyes lapok részletesen elemezték a játékát, mások mintha kifogytak volna a dicséretekből. A *Pesti Napló* recenzense például alig talált szavakat a leírhatatlan megragadására, és *Pester Lloyd* is csak ritkán írt ilyen elragadtatással.

Pesti Napló 1877. március 3.

(Wieniawsky Henrik hangversenye.) Az újságíró az ily nagy művésszel szemben sajnálja csak igazán a könnyelműen apróbb dolgokra fecsérelt magasztaló epithetonokat. [...] Wieniawsky játéka kizárja a kritikát, melynek fölötté áll s csak jellemzésére mondhatunk el néhány észrevételt s csak hódolattal és hálával pillanthatunk föl a műzsaák e kiváltságosához, ki fenséges művészete szárnyain szebb, tisztább világba emeli lelkünket. [...] Wieniawsky a francia belga, különösen a belga iskola szülöttje, a Beriot és Vieuxtemps nagy hagyományainak, stíljöknek hirdetője. Nemes szenvedélye, pathósza, előkelősége, eleganciája bizonyítják. Irigylendő és szerencsés választása ő a brüsszeli conservatoriumnak, melyen Vieuxtemps nagy örökébe lépett – maga is gazdagul. Távol van a puritanismustól, mely minden csokrot, szalagot megvon magától, amilyen például Joachim ki egy félisten nyugodtságával hegedülve, prosternatióra készet, térdre hajlítja a hívót, csodálattal töltvén el a lelkét, anélkül, hogy fölmelegítené. Ő az angoloké. És távol van a német érzelműségtől, mely a bizonytalan kékbé ábrándoz bele s távol az olaszos nyegleségtől, mely alól minden nagy volta mellett Paganinit sem lehetett fölmenteni. Wieniawsky a hévtől izzó részletekben sem lépi soha túl a kizárólag francia tulajdon: a kellem és ízlés fehér vonalát; [...] Hatása közönségünkre leírhatatlan volt. [...] (*Nemo*)

²¹ Sarasate legismertebb darabja, a magyar dallamokra épülő *Zigeunerweisen* (op. 20) a következő évben, 1878-ban jelent meg Lipcsében. Keletkezését kétségkívül az első magyarországi turnénak, és részben Rácz Pali játéknak köszönhetette. A magyar „cigányzene” nemzetközi hatástörténetének további, meghatározó eseményei közé tartozik az az 1879 január elején adott díszvacsoara is, amelyen Johannes Brahms és Joachim József felköszöntötte az idős Rácz Palit, illetve Liszt 1879. március 7-én Saint-Saëns tiszteére adott ebédje, amelyre szintén a kiváló muzsikust hívták meg hegedülni és a Pintér testvéreket cimbalmozni (lásd Legány Dezső: *Liszt Ferenc Magyarországon 1874–1886*. Budapest 1986, 101 és 110).

Pester Lloyd 1877. március 3.

Wieniawski koncertje. A híres lengyel hegedű-hérosz, Henri Wieniawski professzor mai második koncertjén varázslatos játékaival valósággal fölviannyozta a redoute kistermét ezúttal még jobban megtöltő közönséget. Műsorának minden számát zúgó taps, ritkán hallott tüzes és elragadtatót kiáltások követték [...]. Wieniawski úr zsenialitása elő-elővillant, miközben hatalmas feladatokon lett úrrá; olyan volt, mintha a technika járatlan területeit tárta volna föl ámuló közönsége előtt, hiszen izgalmasan és lebilincselően szólt minden, amit csodálatos vonójával megszólaltatott. Vieuxtemps a-moll koncertjét adta elő, s valóban, maga a komponista sem játszott nála szebben még fénykorában sem; hallgatóit aztán saját „Faust-Fantáziájának” változatos jeleneteivel kápráztatta el – ritkán hallani például ily tökéletesen megformált flageolet-et –, Beethoven Romancát klasszikushoz méltón játszotta, majd Bach örvénylő E-dúr Prelúdiumának leírhatatlan előadásával ejtette ismét ámulatba a publikumot; a koncertet „Orosz dalaival” fejezte be, miután még előtte ráadásként eljátszotta a „Mazurt” és a „Legendát”. A művész óriási hatást gyakorolt közönségünkre, amely bizonyosan nem fogja őt elfeledni. [...]²²

Hubay Jenő visszaemlékezéseiben egy további alkalomról is beszámolt, amelyen Liszt ismét találkozott Wieniawskival. A történet szerint ekkor került sor a két művész nyilvános kibékülésére, ugyanis korábban Liszt egy jelentéktelen ügy miatt neheztelt a fiatal, forrófejű lengyelre. Haragról természetesen eleve szó sem volt, és a kézcsókkal, valamint a *Don Juan fantázia* előadásával megpecsételt megbocsátási aktust is inkább a társasági élet játékaik közé sorolhatjuk. Hubay gépírásos feljegyzéseit először Haraszi Emil adta közre:

Ekkor [Hubay] ismét találkozott Wieniawskyval. Fekete kávé után az utóbbi letérdepelt Liszt előtt és kérte, hogy játsszék [sic] valamit kiengesztelődése jeléül. Ennek a dolognak a története a következő: Wieniawsky mint fiatal kezdő részt akart venni egy weimari matinéen, de Liszt, ki akkoriban Joachimmal volt nagy barátságban, hétről-hétre eltolta a lengyel művész föllépését. Mikor végre reákerült a sor, Wieniawsky igen elmésen bosszulta meg magát. Liszt XII. rapszódijája volt műsoron Joachim átíratában. E rapszódia bevezetésében kétszer egymásután a zongora bevezető taktusai után hegedű-kadencia következik. Wieniawsky úgy állapodott meg Liszttel (próba nélkül játszották a darabot), hogy saját kadeneciáját fogja előadni, – amibe a mester szívesen beleegyezett és mindegyik kadencia befejezése után fejével fog inteni. Már az első kadencia hosszúsága meglepte Lisztet, a második meg egész ragyogó hegedűversennyé fajult, ámulatba ejtve a közönséget, de annál jobban bosszantva a mestert. Nem is hívta meg többé Liszt Wieniawskyt s feszült maradt a viszony közöttük budapesti találkozásukig. Ezen a pénteki vacsorán történt meg a kibékülés. Liszt készséggel tett eleget Wieniawsky kérésének s eljátszotta a Don Juan-fantáziát, amit a lengyel kézcsókkal köszönt meg.²³

²² A hangversenyen énekszámokkal a koncertrendező, Dunkl Nepomuk János felesége működött közre, a zongorakísérő ezúttal is Nikisch Artúr volt.

²³ Haraszi Emil: *Hubay Jenő élete és munkái*. Budapest 1913, 32–33. Szintén az eredeti nyomán közölte Hubay Cebrian Andor (*Apám, Hubay Jenő. Egy nagy művész élete – történelmi háttérrel*. Budapest 1992, 24) és Halmy Ferenc (Halmy Ferenc–Zipernovszky Mária: *Hubay Jenő*. Budapest 1976, 25). Neubauer Pál dramatiszálva és kiszínezve mesélte el a történetet (i. m. I. kötet, 48–49), Papp Viktor pedig rövidítve adta közre „Zenekönyv”-ében (i. m. 203).

A fenti eseményre feltehetően Liszt szokásos pénteki összejöveteleinek egyikén került sor. A mester Huber Károlyhoz intézett meghívólevelét („*Ich erwarte Sie also, Herr Kapellmeister, am Freitag samt Ihrem genialen Sohn, Jenő*”) Haraszi tévesen a Zeneakadémia matinéját követő, 27-i vacsorára vonatkoztatta, holott a leírt történéseknek nyoma sincs a 27-i hangszerbemutatóról szóló sajtóbeszámolókbán.²⁴ A helyes időpont csak március 3. (Freitag) lehet, mivel a következő pénteken Wieniawski már nem volt Magyarországon.

Wieniawski (6. kép, balra) budapesti tartózkodása idején adták elő Liszt *Szent Erzsébet legendáját* a Nemzeti Zenede javára, a szerző vezényletével. A március 3-i főpróbán, amelynek közönsége muzsikusokból állt, feltehetően Wieniawski is megjelent, majd egy hírlapi tudósítás szerint azért halasztotta el az elutazását, hogy március 5-én a Vigadóban részt vehessen a nyilvános előadáson.²⁵ Március 6-án reggel hagyta el Budapestet, és aznap este, Skandinávia felé menet, koncertet adott Pozsonyban. Pozsonyi kritikusa a tudós levéltáros, Batka János volt, aki 2 évtizeddel később Bartók Béla és Dohnányi Ernő pályakezdését segítette. Ő volt az, aki felhívta barátja, Richter János figyelmét a két ifjúra, és aki gondosan válogatott kottákat és könyveket küldött Bartóknak, hogy az szélesíteni tudja általános műveltségét. Batka évtizedeken át a pozsonyi közönség elhivatott nevelője volt, az 1870-es évek végétől rendszeresen szervezett koncerteket. Mindennek egyik előhírnökéeként és közönségnevelő missziója részeként értékelhető az említett Wieniawski-kritika, amelyben Batka felismerte a lengyel művész igazi értékeit és ösztönözte, hogy virtuóz darabok helyett minél több Bach-művet és más fajsúlyos zenét játsszon. Elismerte Wieniawski „*valóságos boszorkánymester*”-ként szerzett érdemeit, de művészetének jelentőségét a „*klaszikusok*” interpretálásában látta. Amint később Liszt Ferenc, Anton Rubinstein, Joachim József, Hans von Bülow, August Wilhelmj, Eugen d’Albert, Alfred Grünfeld, Camille Saint-Saëns és Theodor Leschetizky pozsonyi fellépéseit is Batka kezdeményezte,²⁶ joggal feltételezhető, hogy Wieniawski 1877. márciusi meghívásában is – áprilisi visszatérésében azonban már bizonyosan – szerepet játszott.

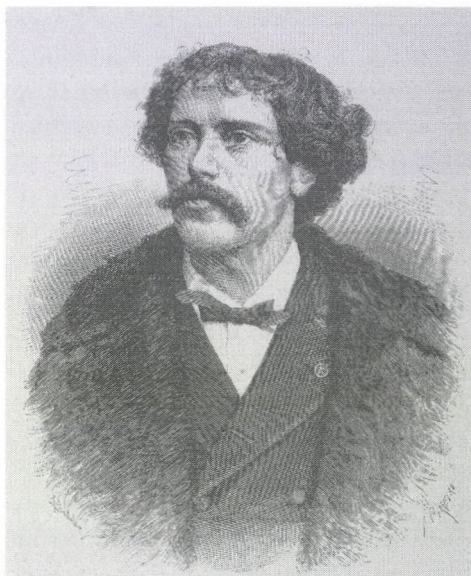
Pressburger Zeitung 1877. március 8.

Wieniawsky koncertje. Tegnapelőtt egy világhírű hegedűst hallottunk: Henry Wieniawskyt, a brüsszeli konzervatórium koncertmesterét [tanárát]. Játékával a legragyogóbb sikert aratta nálunk. A mindkét nemhez tartozó zongoristák áradatában, mely az évad idején betör hozzánk, a hírneves hegedűvirtuóz megjelenése éppoly kellemes volt, mint üdvözlendő. Wieniawsky Joachimmal, „a hegedűsök királyával” együtt, aki épp ma kapja meg doktori titulusát az Oxfordi Egyetemen, Wilhelmj-vel és a hamarosan itt koncertező spanyol Sarasatával együtt a

²⁴ Haraszi i. m. 32. Hubay Cebrian Andor a datálatlan Liszt-levelt egy korábbi, 1876-os alkalomhoz kapcsolta (uo. 24), Halmy Ferenc viszont már a helyes, márciusi időpontra vonatkoztatta (uo., 25).

²⁵ „*Wieniawski Henrik pár napig még itt maradt, hogy a »Szent Erzsébet« oratóriumot meghallgassa.*” *Fővárosi Lapok* 1877. március 7. Ez volt a mű második magyarországi előadása, az ősbemutató szintén Liszt vezényelte 1865. augusztus 15-én Pesten, a Nemzeti Zenede 25. jubileumán.

²⁶ Jana Lengová: Preßburg im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts – das Musikmilieu der Jugendjahre Franz Schmidts. In: *Franz Schmidt und Pressburg*. Hrsg. Carmen Ottner (Studien zu Franz Schmidt XII.). Wien 1999, 8–34.



6. kép. Henryk Wieniawski és Pablo Sarasate 1878-ban, illetve 1880-ban.

jelenkor legjelentősebb hegedűvirtuózai közé tartozik. Művészi hírneve bejárja országot-világot. Hangja nem rendelkezik elsőprő, hatalmas erővel, de biztosan szól, szépsége érzékeny, tévedhetetlenül, csodálatosan és elragadóan tiszta, mentes minden hibától, amit a vonó végig húzása a húrokon előidézhet. A hegedűjáték boszorkányos tudását [...] Wieniawsky igazi boszorkánymesterként birtokolja. Virtuozitása ragyogó, technikája a tökély legmagasabb csúcsán áll. A „Faust-Fantázia”, a Legenda és a Polonaise (valamennyi Wieniawsky saját, elbűvölő alkotása), valamint Ernstnek a Müller-féle népdalok szentimentalizmusára emlékeztető Magyar dalai hangzó tanúi voltak e különleges mesteri tudásnak, s a teremben szünni nem akaró tapsot eredményeztek. Wieniawsky művészi egyéniségének súlypontja azonban a klasszikus zene előadásán nyugszik. Sajnálatos, hogy a műsor ezen oldalt csupán Mendelssohn Hegedűversenyének első tételével emelte ki. A tételt Wieniawsky mindennemű virtuóz fogás mellőzéseivel, nemesen és kimondhatatlanul szépen játszotta; e tökéletes előadás csak megerősítette óhajunkat, hogy minél több klasszikus zenét hallhassunk e hegedűstől. A többszöri visszahívásnak engedve a koncert végén Bach egyik hegedű szólószonátájának prelúdiumát játszotta. Olyan volt, mintha csak most, e prelúdium előadásával (melyet a magam részéről a „Faust-Fantázia” művészi csillogásánál sokkal többre tartok) akarta volna érzékeltetni, mily nagy és páratlan művésze ő a klasszikus zenének. [...] (J. B.)²⁷

Sarasate (6. kép, jobbra) a Wieniawski elutazását követő napon, március 7-én adta első budapesti hangversenyét. Fogadtatása kedvező volt, de nem kerülhette el, hogy játékát Wieniawskiéval hasonlítsák össze. Az összevetésekből szinte egysége-

²⁷ Wieniawski pozsonyi zongorakísérője ezúttal is Nikisch Artúr volt, aki néhány szólódarabot is játszott.

sen a lengyel művész került ki győztesen. Sarasatét nagy hírveréssel jelentették be, mint az „ördög hegedűsét”, „Paganini örökösét”, ezért valamivel nagyobb volt a közönsége, mint a reklám nélkül érkező Wieniawskinak. De amíg utóbbi a játékkal hódított, addig előbbi a felfokozott elvárásoknak köszönhetően részben csalódot okozott. A *Pesti Napló* 8-án a hírverés részleteiről is szemléletes összefoglalást közölt. A kritikus közvetlenül a koncert után, még a Sarasate hegedűhangjával és a taps zúgásával a fülében, nagyjából azonos magaslatra helyezte a két művészt, a különbséget pedig abban látta, hogy „*Wieniawszki specialisabb vonásokkal bír s általában erőteljesebb, masszívabb*”. Sarasate „*rendkívüli művész*”-ként és „*költő*”-ként játszott Beethovent, „*elragadó költészettel*” Chopint, de Wieniawski orosz dalaiban „*Wieniawskit nem múlta fölül*”. A hangversenyről a *Fővárosi Lapok*ban jelent meg a legrészletesebb kritika, amely féltucatnyi szempontból hasonlította össze a spanyol játékát Wieniawskiével, kétszer Joachiméval és egyszer Lisztével. Sarasate valamennyi esetben alulmaradt, mint például a közönség vonzásában és „ördögi” elbűvölésében, a hang szépségében, a közvetlen és éneklő játékban, a ráadást eredményező sikerben és főképp a nemzeti vérmérséklet megmutatásában. Ezen az összképen Sarasate további két koncertje sem változtatott.²⁸

Pesti Napló 1877. március 8.

(Pablo Sarasate.) A falragaszok már hetek óta hirdették, hogy Sarasate Pablo, híres spanyol hegedűművész hangversenyt fog rendezni mart. 7-én a redoute kis termében. Arczképe ki volt akasztva a kirakatokban s a lapok phantasticus híreket közöltek róla, mint valami második Paganiniról. A közönség kíváncsiságát nem hiába csigázták föl. Ma este valóságos tódulás volt a redoute folyosóján. A kis terem bejárata előtt ember ember hátán állott s legalább egy félórába került a kitzőit időn túl, míg a roppant tömeg bevergődött a terembe. Sarasate Door Antal [Anton Door] zongoraművész kíséretében nyolcz óra felé jelent meg az állványon. Érdekes, sápadt arcú férfi, a spanyol typus határozott kinyomatával. Testalkata finom, karcsú, – szinte bajos elhinni, hogy valaha „bikaviador” volt, mint egy lap írta róla. [...]

Fővárosi Lapok 1877. március 9.

Sarasate tegnapelőtt este mutatta be magát a redoute kis termében, hol ez idényben nem volt még s nem is igen lesz olyan nagy és díszes közönség. Hangverseny előtt a bejárásnál összetorlódott és sokáig várákozott a közönség s csaknem nyolc óra volt már, midőn az előadást el lehetett kezdeni, mert addig folyvást hullámozott a közönség, közte a sok elegáns asszony és friss arcú lány. Wieniawskynak távolról sem volt első ízben ennyi hallgatója, hanem ő hódított s másodsorra már igen megszorította közönségét. Sarasate-nál alkalmassint decrescendo lesz, vagy is őt másodsor aligha nem kevesebben fogják hallgatni. Mert a mit vártak tőle: azt a nagyon sokat nem teljesíté. A „Paganini utódja” mindenesetre igen jeles hegedűművésznek bizonyult be, ki hajszálvékony hangjait is kristálytisztán eregeti s a

²⁸ A *Fővárosi Lapok* március 11-i kritikája szerint Sarasaténak március 10-én már kisebb volt a közönsége. Ezúttal szebben játszott, de „*húrjairól most sem szólt oly érzelmegazdag ének, mint néha Wieniawskinál*”. Liszt Ferenc nem ment el sem Sarasate első, sem második budapesti hangversenyére (a harmadik idején, március 28-án már nem tartózkodott Magyarországon). Feltehetően az előzetes dicsőítéseknek köszönhetően nem kívánta meghallgatni a hegedűst. Találkoztak viszont március 8-án Földváry Emília estélyén; itt, a budapesti szalonban történt kettőjük megismerkedése.

trillában ép oly virtuóz, mint a staccatoban Wieniawsky; de – legalább első hallásra – nem mutatkozott olyan „ördögös művészek,” ki elbűvölt volna bennünket. A reklám tolatokva szegődik némelyik művész kíséretébe, hogy életét a valónál regényesebbnek, művészetét sokkal bűbajosabbnak fesse; de nem tesz neki tartós szolgálatot, mert oly fokig csigázza fel a várakozást, hogy azt kielégíteni embernek alig lehet. [...] A tologó tömeg „vezeklőjén” átjutva, a redoute termét ez estére valami bűvös paradicsomnak képeltük, melyet egy vékony hegedű szava mindjárt a sphaerák zengésével tölt meg; mikor aztán kijöttünk – magasztaltuk magunkban Wieniawskyt, kinek hangszerében több a fény, az ének, a közvetlenség, s áhítattal emlékeztünk a rég hallott Joachimra, a plasztikai nagy hangok utolérhetetlen mesterére. [...] Sarasate is a francia elegáns iskola virtuóza, de a ki ezúttal főleg mint Beethoven-játszó kívánta magát megismertetni velünk. Klasszikus művekkel szolgált, játszva kitűnő tisztasággal, a hangok bámulatosan könnyed fűzésével Beethoven ismert Kreutzer-szonátájának [2.] tételét és nagy változatait, Door Antal zongoraművésszel együtt; de kantilénája koránt sem volt oly énekeszerű és érzelemgazdag, mint ama lengyel művészé, ki hegedűjének dallamos hangjaival oly tartós benyomást tett öt nappal elébb ugyane teremben mindenkire. A Beethoven híres hegedű-versenyének első tételével Sarasate Pablo mindenestre sokkal élénkebben hatott. Ezt kitűnően játszá, saját szerzeményű zárhangjával [kadeneciájával], csillogtatva bravourját: a trillafűzés ragyogó, finom, bámulatos egyenlőségű hangláncait. Zajosan is tapsolták érette, de e tapsban több volt a méltányos elismerés, mint a hévteljes elragadtatás. [...] Bizony a ki azt hitte, hogy e spanyol művész hegedűjében mindjárt első este olyan fajkiválóságot fog megismerni, mint valaha a Pepita táncában: az jóformán csalódott.²⁹ Ép a spanyol vérmérséklet hevét nem találtuk meg benne. Nem is törekedett erre; de nem is vittük haza hangversenyéről valami kidomborodó egyéniség hatalmas benyomását. Bármily szépen játszá is Beethoven, egykor Joachim mélyebb felfogással tolmácsolta e teremben a zeneköltők fejedelmét; s bármily virtuóz módon adta is elő az orosz dalokat: Wieniawski csak az imént igazában öntötte azokba a szláv poézis búskomolyságát. Maradt tehát az egy Chopin, de a ki meg hangvilágának teljesebb színpompájában a tartalom közvetlenebb bájában ragyogott előttünk olyankor, midőn a Liszt zongorája tükrözte vissza. [...] Az nem fordult elő, hogy valamely darabját ismételtetni kívánták volna; ráadásul nem akarták fárasztani, mint Wieniawskyt, a ki Sarasate után bizonyára még nagyobb hatást fog előidézni nálunk. [...]

Április közepén, skandináviai turnéja után Wieniawski visszatért Magyarországra, és több mint két hét alatt tucatnyi hangversenyt adott. Szinte minden nap más városban lépett fel. Amikor még február végén, legelső alkalommal Budapestre érkezett, valószínűleg csak a február 27-i és március 2-i fellépés szerepelt a tervei között, talán a 6-i pozsonyi esttel is friss felkérésnek eleget téve pótolta az előző évben elmaradt hangversenyt, útban Dánia felé. Áprilisi visszatérésében nyilvánvalóan váratlan sikere és a magyar közönség lelkesedése játszotta a főszerepet. A második turné megszervezéséhez csupán néhány hét állt a koncertrendező cég rendelkezésre, ami nem kis feladatot jelentett a kommunikáció korabeli eszközeivel. Ennek köszönhetően még az utolsó pillanatban is módosulhattak a helyszínek és időpontok, hogy Wieniawski a rendelkezésre álló idő során a lehető legtöbb várost útbá ejthesse, mindezt az utazásokból adódó lehető legkevesebb idővesztéssel.

²⁹ A „Pepita tánca” kifejezés Pepita de Oliva spanyol táncosnőre utal, aki vendég szereplésével az 1850-es években háromszor is lázba hozta a magyar főváros közönségét.

A *Fővárosi Lapok* már március 7-én hírt adott a művész szándékairól és visszatérésének egyik fő mozgatóerejéről: „Wieniawski [...] Kopenhágába ment hangversenyezni. Onnan Skandiáviába megy, április második felében pedig ismét visszatér hozzánk s pesti hangversenye után vidéki városainkban is körutat tesz. Visszahozza az a szeretet és bámulat, mellyel Budapesten fogadták.” Március végére véglegesen megállapodtak arról, hogy Budapesten a Filharmonikusok Beethoven-ünnepségén fog fellépni, a vidékre vonatkozó tervek közül viszont – ismereteink szerint – számos úticél nem valósult meg. Ezek közé tartozott Erdélyben Marosvásárhely, Nagyszében és Brassó, északon Debrecen és Kassa, nyugaton pedig Nagykanizsa és Győr, mely városok helyi koncertrendezőivel Wieniawski magyar ügynöke, a Rózsavölgyi cég márciusban tárgyalt. A művésszel folytatott levelezés eredményeképpen a magyar olvasók szinte naprakész információkhoz jutottak az északi turné eseményeivel kapcsolatban.

Fővárosi Lapok 1877. március 27.

Wieniawsky Henrik ápril 17-dikén ismét Budapesten lesz, hogy hangversenyt adjon a reoute kisebb termében. Most, hogy Sarasate is itt járt, azok, a kik Wieniawskyt első ízben nem hallották, sietni fognak e mulasztásukat helyrehozni. Wieniawsky ez idő szerint Skandiáviában zeneti bűvös hegedűjét. Egy előkelő kopenhágai lap, a „*Berlingske Tidende*,” így jellemzi őt: „a hegedűsöket két osztályra kell osztani; az első osztályba tartozik Wieniawsky maga, a másodikba a többi valamennyi.” Kopenhágából Stockholmba ment, onnan Upsala és Lund híres egyetemi városokba, innen fölrándul Christianiába s Drontjembe,³⁰ honnan egy iramodásra fővárosunkba jó, hogy említett hangversenye után a „*terre promise*”, az ígéret földjének – így nevezi egy barátjához írt levelében Magyarországot – kisebb városait is fölkeresse. Szeged, Temesvár, Arad, Nagy-Várad, Kolozsvár, M.-vásárhely, Szeben, Brassó, Debrecen, Kassa s túl a Dunán Fehérvár, Kanizsa s Győr vannak úti programjába fölveve. A Rózsavölgyi cégtől tett puhatolózó kérdésekre mindenünnen a legbiztosabb válaszok érkeztek: „*Csak jöjjön mentől elébb!*” „*Alig várjuk a lengyel Orfeust!*” sat.

Valóban nagy várakozás előzte meg Wieniawski másodszori érkezését. Április 17-én „*Jöttének hírére a vasútnál számos tisztelője várta, többnyire művészek szintén.*”³¹ Legnevezetesebb fellépése ezúttal is Budapesten volt: 18-án a Beethoven halálának 50. évfordulójára rendezett ünnepi hangversenyen a Hegedűversenyt játszotta a Filharmonikusokkal, Erkel Sándor vezényletével.³² Hubay Jenő ugyanezzel a művel debütált februárban, majd márciusban az 1. tételt Sarasatétól is hallhatta a közönség. Tudjuk, hogy Hubay saját kadenciáját játszotta a közismert, Joachim-féle változat helyett, és ugyanígy tett Sarasate és Wieniawski is. Utóbbi – a *Fővárosi Lapok* április 19-i tudósítása szerint – erre az alkalomra már a harmadik kadenciáját komponálta: „*Tegnap este már a nagy Beethoven-ünnepélyen a koncert-mű magánrészletét játszotta, közbeszúrván egy új kadenciát, melyet a coupéban szerzett gondolatban s ideérve gyorsan*

³⁰ Norvégia fővárosa 1624-től a Christiania, 1878-tól 1925-ig a Kristiania nevet viselte. A szintén norvég Drontjem vagy Trondhjem (németül Drontheim) mai hivatalos neve Trondheim.

³¹ *Fővárosi Lapok* 1877. április 19.

³² A versenymű a műsor második száma volt, előtte az *Egmont nyitány*, utána a IX. szimfónia hangzott el a Pesti Vigadó nagytermében.

papírosra vetett. E kadenciája a harmadik s ragyogóbb a két elsőnél is, mely minden nyakszegő nehézsége mellett folyton zenei és szorosan a Beethoven-stílusban [sic] gyökerezik [...]” A cikkíró talán nem tévedett a kadencia újdonságát illetően. Ismerhetett két korábbi kadenciát, melyek „általában kedvenc tanulmánydarabjai a fiatalabb művésznemzedéknek”, megfogalmazásából azonban nem egyértelmű, hogy a két korábbi az első és harmadik tételekhez komponáltakat jelentette-e, vagy Wieniawski két ízben is komponált saját kadenciákat a teljes műhöz. A harmadiknak nevezett sorsa azonban mindenképpen ismeretlen, nincs nyoma sem a Wieniawski-irodalomban, sem a legújabb tematikus katalógusban.³³

A Beethoven-hangversenyről megjelent kritikák homlokegyenest eltérően ítélték meg az említett kadenciákat és általában Wieniawski jelentőségét. A *Pester Lloyd* cikkírója elismerte a művész előadói kvalitásait és hangsúlyozta közönségsikerét, de egyúttal arra a zenepolitikai ellentétre is rávilágított, amely két táborra osztotta Budapest zenei életét. Különösen a német nyelvű sajtóra (*Pester Lloyd, Neues Pester Journal*) jellemző, hogy egyes kritikusok csak Schumann, Brahms és Joachim zenei elképzeléseit tekintették üdvöztetőnek és tudomást sem akartak venni sem Wagner és Liszt, sem a francia zene kezdeményezéseiről és eltérő világáról. Joachim gyakran „klasszikusnak” nevezett stílusához képest Wieniawski hajlékony játéka túlságosan „franciásnak” tűnhetett a recenzens számára, aki egy olyan megjegyzést, miszerint épp csak az „igazi” Beethoven hiányzott az előadásból, már aligha ellensúlyozhatott bármilyen dicsérettel. Az eltérő szemléletű lapok, a *Pesti Napló* és a *Fővárosi Lapok* viszont szinte szóról szóra a *Pester Lloyd*-ban megjelentek ellenkezőjét írták, a *Magyarország és a Nagyvilág* pedig nyíltan utalt arra, hogy a véleményalkotást a zenei irányzatok és játéktípusok szembenállása is befolyásolta. Utóbbi cikkében a meg nem nevezett „másik jeles hegedű-művész” sokkal inkább Joachim József, mint Sarasate lehetett, és a közönség említett taps-demonstrációja egyszerre szólt Wieniawski mellett és a Joachim-féle felfogás egyeduralma ellen. Az egyértelmű közönségsikeret valamennyi beszámoló egybehangozóan elismerte.

Pester Lloyd 1877. április 19.

Beethoven-koncert. Filharmonikusaink ma minden idők és minden nemzetek legnagyobb zeneszerzőjének tiszteletére rendeztek emlékünnepséget. [...] A híres hegedűs Henri Wieniawski játszotta a Hegedűversenyt, ő volt a koncert vonzereje, legalábbis a publikum túlnyomó része számára. A virtuozitás szempontjából a művész kitűnően játszotta a versenyművet, csak éppen az igazi Beethoven maradt észrevétlen. A csodálatos hegedűhimmusz szubjektív, franciás előadását hallottuk, szeszélyes, légből kapott kadenciákkal, ugyanakkor hiányoltuk az előadás objektív nyugalmát és az azzal járó mélységet s tartalmat. Bármily nagyra tartjuk és becsüljük is a művészt, a Hegedűverseny mai előadásával nem feledtetheti velünk Joachim játékanak emlékét. A különféle egyéniségek azonban mind a maguk módján éreznek. A hírneves művész mindenesetre nem hiányolhatta a dörgő tapsvihart. [...]

³³ Andrzej Jazdon: *Henryk Wieniawski. Thematic Catalogue of Works*. Poznań 2009. A műjegyzék csak egyetlen, 1854-ben keletkezett Beethoven-kadenciát tartalmaz (p. 134), de ennek több, azóta elveszett kéziratos változata is foroghatott a hegedűsök körében.

Pesti Napló 1877. április 19.

(A Beethoven-ünnepély.) Beethoven halálának félszázados évfordulóját ma ünnepelte a főváros. [...] Egy világhírű közreműködő is akadt: Wieniawsky Henrik, ki csak is ez alkalomra jött hozzánk s holnap már tovább utazik. A redout termei egészen tömve voltak, még az oldalfolyosón is ember ember hátán állott. A főváros értelmisége ritkán látogatott még hangversenyt ily tömegesen. [...] A második számmal, a Hegedűversenynyel, Wieniawszky ragadta el a közönséget. Wieniawszky nemes előadása, nyugodt és eszményi művészete a beethoveni mű legmélyébe hatolt, s felfoghatóvá tette, megmagyarázta titkos szépségeit. Sokkal tartalmasabb volt, mint Sarasate, hogy úgy mondjuk: közelebb járt Beethoven szelleméhez; hívebben kifejezte e mű jellegét, mely a klasszicitás nyugodt fenségét testesítette meg harmóniáiban. [...] Mondanunk sem kell, hogy a közönség Wieniawszkyt elhalmozta tapsaival. [...]

Fővárosi Lapok 1877. április 20.

A Beethoven ünnep minden tekintetben nagy-stílusú hangverseny volt. [...] Wieniawskyt sem hallottuk eddig művészetének ily hatalmas teljében. Az a magas, nemes stíl, melyben játszott, egészen méltó volt a Beethoven ihletett költészetéhez. Játékának tökéletességét, mely ép oly egyszerű volt, mint gazdag, ép oly színpompás, mint érzelmes dallamú, részletezni bajos dolog volna. [...] s erőteljes, szép s a nagy műbe illők voltak a hévteljes új kadenciák is. [...] A taps, mellyel a lengyel művészt sok ízben kitapsolták, a hallgató és elbájolt közönség hódolati és szeretet-adója volt; egészen önkénytes, melyet a szív sugalt. [...]

Magyarország és a Nagyvilág 1877. április 22.

[...] A műsor kizárólag Beethoven-művekből állott. Fénypontját Wieniawsky előadása képezte, a hegedűverseny, melyet ily kivitelben minálunk talán Joachimot kivéve, még nem hallottunk soha. Két kadenciát szőtt bele Wieniawsky – az egyik az első tételben, a másik az utolsóban – mely valóságos lelkesedést idézett elő a fölhevült hallgatóságban. Az első egy igazi miniatúr-képe magának a főthemának, oly filigránszerű finomsággal kidolgozva és oly mesés bravourral eljátszva, hogy nem tudjuk, mit bámuljunk inkább: a classicai műveltségű és finom ízlésű zeneköltőt, vagy a remeklő virtuózt-é, aki hangszerének legnehezebb problémáit játszva oldotta meg. A rákövetkezett taps-orkánban némelyek tüntetést láttak egy másik jeles hegedű-művész ellen, kit néhányan Wieniawsky fölé emeltek. De mi a magasztosultság, a túlláradó elragadtatás minden utógondolattól mentes nagyszerű nyilatkozatának tekintettük. [...] (s. m.)

A következő napokban Wieniawski Budapestről kiindulva három irányban három várost keresett fel. Április 19-én Esztergomban, 21-én Losoncon és 22-én Székesfehérvárott szerepelt. Esztergomban a Fürdő-vendéglő nagytermében lépett fel. Zongorakísérője a koncertrendező Dunkl Nepomuk János volt, akinek felesége énekszámokkal működött közre. Szintén Dunkl kísérte 23-án Budapesten a Fővárosi Szeretetházi Egyesület javára adott hangversenyen a Vigadóban, ahol Gold Róza műkedvelő zongorista és Gustav Walter bécsi operaénekes társágában lépett fel.

Fővárosi Lapok 1877. április 24.

Wieniawsky Henrik, az eléggé nem magasztalható hegedű-művész, Esztergomban és Székesfehérvárott játszott óriási sikerrel. E két ősi magyar városban bizony még nem zengett ilyen szép hegedűszó. Az ünneplésnek minden külső jele: taps, koszorú, virág, éljendörgés, kendők

lobogtatása stb. soha nem hallott és látott bőségben volt. De a minek nincs kifejezése: a kedélyek elragadtatása, még nagyobb elégtételére szolgálhat Wieniawskynak, ki voltaképp holnap (kedden) indul neki nagy útjának Magyarországon keresztül-kasul. Mindenütt lázas kíváncsisággal néznek eléje a zengő titánnak.

Fővárosi Lapok 1877. április 25.

Az utolsó hangverseny, úgy hiszszük, hétfőn [ápr. 23-án] este volt a redoute kisebb termében, a „szeretetház” javára. Ez, úgy szólván, a fényes zeneidény epilógja volt. A nagy teremben nem lehetett megtartani, mert a közönség ugyancsak kifáradhatott már a hangversenyek látogatásában, de a kisebbik legalább megtelt szorongásig. [...] Az est hőse azonban Wieniawski volt. Ahányszor őt halljuk, mindig nagyobb művésznek kell tartanunk. Úgy szólván, a fülünk hallatára nő. Múltkor mint Beethoven-játszó ragadta el a közönséget, most mint a Paganini-iskola bűvésze mutatta be magát. Valóban egész ördögös hatalommal játszotta a Tartini „ördög trillái”-t, a bravour és phantazia teljhatalmával. Bámulták, tapsolták, hódoltak neki. Aztán a Vieuxtemps „Reverie”-jét, e gordonkaszerű addaggiót énekelte el hegedűjén; majd saját nagy polonaise-ét játszotta hévvel, most szilajan, majd búsongva, a legmesteribb hangalakzatok bámulatos könnyűségével. Addig tapsolták és hívták, míg ráadással nem szolgált. Elővett egy régi bravour-darabot: Ernst „Velencei karnevál”-ját, melyben még a hegedű humorát is ki tudta tüntetni. A technika ne továbbját halljuk ebben, fölülmúlhatatlan trillákat, kettős fogásokat, flageoletet, szóval mindent, a mire a hegedű képes ily művész kezében. Soha nem hittük, hogy a verklík által meguntatott „velencei karnevál” valaha ily nagy lelkesedést idézhessen elő a redoute finom közönsége előtt. Hanem ahogy Wieniawski játsza: ujjá vált előttünk a régibb hegedűvirtuózok e vesszőparipája is. Kitapsolták utána vagy hatszor.

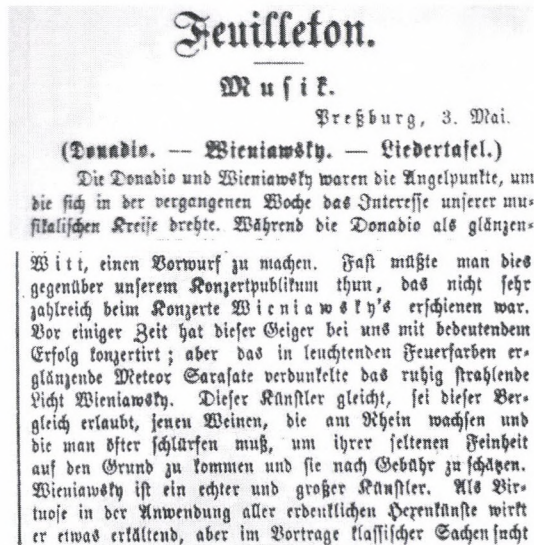
Április 24-én Wieniawski nagyobb körútra indult: először északnyugatra, Pozsonyba, majd Erdély és Dél-Magyarország felé vette az irányt. Pozsonyban ismét nagy lelkesedéssel fogadták, kíséretét a megbetegedett Willy Deutsch helyett ezúttal is Nikisch Artúr vállalta. Batka János a *Pressburger Zeitung*-ban Sarasatével vetette össze a játékát és Wieniawski fő érdemeit ismét a klasszikusok interpretálásában látta (7. kép).

Pressburger Zeitung 1877. május 3.

[...] Nemrég e hegedűs nagy sikerrel koncertezett nálunk;³⁴ Sarasate, mint tüzes színekben felragyogó meteor azonban elhomályosította Wieniawsky nyugodt sugárzását. Ez a művész, ha élhetünk a hasonlaltal, olyan, mint a Rajna mentén termő bor, melyet újra és újra meg kell ízlelnünk ahhoz, hogy különleges ízt élvezni és megfelelően értékelni tudjunk. Wieniawsky igazi és nagy művész. Virtuózként, minden elképzelhető boszorkányfogás alkalmazójaként ugyan kissé dermesztőleg hat, a klasszikus művek előadásában azonban párját ritkítja. Joh. Seb. Bach Chiaconne-jának előadásával mesterlevelet állított ki magának, amelyhez az öreg Johann Sebastian is örömmel adta volna nevét. Egyszerre volt felemelő és nemesen egyszerű. Saját „Tarantellája”, amely egy különösen jelentős hegedűkompozíció, valamint Beethoven F-dúr románca a Bach-darabbal együtt a legnemesebb zenei élvezet virágaként marad fenn az emlékezet hálaakönyvében. [...] (J. B.)

A dél-magyarországi turné ismereteink szerint legalább öt helyszínből állt: a lengyel hegedűs 25-én Nagyváradon, 27-én Gyulán, 28-án Aradon, 29-én Temesvárott és május 1-jén Szegeden szerepelt. Mivel a teljes turnéra szerződött zongorakísérő,

³⁴ A cikkíró a már említett március 6-i pozsonyi hangversenyre utalt.



7. kép. Pressburger Zeitung 1877. május 3.

Willy Deutsch továbbra is beteget jelentett, a pesti zongoratanár és zeneszerző, Altschul Rudolf ugrott be helyette az utolsó pillanatban.³⁵ Wieniawski hangversenyei, beleértve korábbi fellépéseit is, egy olyan folyamat részét képezték, amely az 1870-es évek második felére fordulatot hozott a magyar zeneéletben. Mindebben jelentős szerepet játszott Liszt Ferenc, aki immár rendszeresen, évente több hónapot töltött szülőhazájában.³⁶ Számos világhírű művész vette fel úticéljai közé Magyarországot, és nemcsak a fővárost és a Bécshez közeli Pozsonyt, hanem a távolabbi vidéket is felkereste. Wieniawski nagy feltűnést keltő látogatásával egy időben a kiváló művészházaspár, David Popper gordonkaművész és Sophie Menter zongoraművész (Liszt egykori tanítványa) többször lépett fel Liszttel együtt Budapesten, továbbá februárban Aradon és Kolozsvárott, áprilisban Szegeden, Zomborban, Nagykanizsán és Baján szerepelt. Sarasate pedig második és harmadik budapesti hangversenye (március 7. és 26.) között Miskolcon, Kassán, Debrecenben, Kolozsvárott, Nagyszébenben, Szegeden és Aradon koncertezett.

³⁵ Több jól értesült lap „állítólagos” megbetegedésről írt, így a lemondás hátterében más problémát sejtethetünk. Altschul érthető felkészületlensége főleg az első közös hangversenyen okozott gondot. Amint a *Nagyvárad* kritikusa megjegyezte: „Deutsch Willi úr fatalis »megbetegedése« [...] Wieniawski-kira zavarólag hathatott, mivel a mester a kissé bizonytalan kíséret folytán nem fejthette ki mind ama hatalmi eszközöket, melyek fölött játékában rendelkezik.” (*Nagyvárad* 1877. április 27.)

³⁶ Az 1876–77-es szezonban Liszt október 16. és március 11. között, majdnem öt hónapig volt Magyarországon, többségében Budapesten. Liszt vonzerejéről lásd Apponyi fent idézett sorait: „más hírneves művészek is jártak oda, akik Liszt kedvéért jöttek Budapestre, még ha nem is állott szándékukban, hogy ott hangversenyezzenek” (Apponyi i. m. 64).

A hangszeres és énekes sztároknak, országos és helyi jelentőségű művészeknek köszönhetően a koncertek száma átlépte azt a kritikus mennyiséget, amelyen túl az egyes helyszíneken a véletlenszerű, elszigetelt események sorozatokká álltak össze. Ezeket több-kevesebb túlzással akár már a közepes lélekszámú városokban is a „koncertszezon” terminussal illelhetjük. Természetesen a fővárosban volt a legtöbb esemény, ahol a *Fővárosi Lapok* statisztikája szerint október végétől március közepéig 57 hangversenyt adtak,³⁷ azaz átlagosan hetente hármat, nem számítva az iskolák és egyesületek rendezvényeit, valamint a kórusokkal és zenekarral kísért istentiszteleteket. A különleges idényről, melynek koncertjei bár kisebb számban, de a nyár beköszöntéig folytatódtak, így írt a *Vasárnapi Újság*: „Még egy esztendőben se jutott ki Budapestnek olyan busás osztályrész a zene-élvezetből, mint ez idén. Alig van világhírű művész, a ki meg ne fordult volna fővárosunkban ez év alatt. [...] Úristen! mennyi hangjegy! Úristen! adj e tömérdek hangjegyhez elegendő bankjegyet nekünk!”³⁸ Ugyanerről számolt be a *Szegedi Híradó* is: „Városunk az idén valósággal úszott a különféle hangversenyek árjában [...]. Annyi bizonyos, hogy Szegedet sohasem lepték még úgy [el] a kisebb-nagyobb művészek, mint az idén.”³⁹

A mennyiségi tényezők minőségi átcsapásának törvényszerűsége az 1870-es évek zeneéletében látványosan érvényesült. A hangversenyekből koncertsorozatok jöttek létre, és ezek keretében már az egyes események szereplőit is másképpen ítélték meg. Amíg évente csupán néhány jelentősebb művész lépett fel egy városban, addig a messze földről érkezett vendégeket feltétlen elragadtatással és csodálattal ünnepelték. A hírességek rendszeresebb jelenléte viszont azt eredményezte, hogy az előadókat gyakran összevetették egymással és már a különbségekre is felfigyeltek. Igény támadt az interpretációkat differenciáltan bemutató, közönségnevelő célzatú zenekritikára, hiszen a hallgatók néhány hét vagy hónap távolából számos előadás élményére emlékezhetnek.

Amint láttuk, Budapesten és Pozsonyban Wieniawskit is összehasonlították az éppen ott koncertező, hasonló kvalitású, de eltérő karakterű Sarasatával. Mindez a dél-magyarországi turnék idején is folytatódott, mivel a lengyel művész szinte végig a spanyol nyomában járt. Nagyváradon az egyik recenzens Sarasate költészetét és trillaláncolatait Wieniawski férfias, merész és szenvedélyes játékával állította szembe. Közlése szerint nemcsak a kritikusok vetették össze a két hegedűs játékát, amint ez Aradon és Szegeden is történt, hanem még a közönség is az ő elsőbbségükről vitatkozott. Azaz a zene közügy lett a művelt vagy a műveltséget méltányoló polgárság körében, és a passzív elfogadás, áhítat (vagy a leplezett, olykor nyílt meg nem értés) helyett a hallgatóság egyre inkább zenei diskurzussal tematizálta a közéletet. A művész fogadása, búcsúztatása és külön rendezvény keretében történő

³⁷ *Fővárosi Lapok* 1877. március 27.

³⁸ *Vasárnapi Újság* 1877. április 1.

³⁹ *Szegedi Híradó* 1877. április 18.

ünneplése pedig a jellegzetes társadalmi események közé emelkedett. Utóbbit példázza a *Fővárosi Lapok* május elsejei tudósítása: „*Gyulán Wieniawski tiszteletére, (ki ott Altschul kíséretében adott fényes sikerű hangversenyt), a kaszinóban közvacsorát rendeztek s többen köszöntötték fel, köztük egy franciául; »ott léte, írja tudósítónk, a művészet diadalünnepe volt.«*”

Nagyvárad 1877. április 27.

Wieniawski Henri hangversenye. (Ápril 25-én.) Az idej hangversenyidény gazdag volt műélvezetekben, mert a világ első czelebritásai az idén Magyarországot s többek közt Nagyváradot is színhelyül választák működésüknek. A Popper-Menter házaspár hangversenye hirdetve volt; nem jöttek ugyan el, de helyettük eljött Remmerth Mártha, még pedig két hangversenyvel.

Aztán jött Sarasate és Door, mely előbbi csodásan édes hangszerével, melynek hangjait a csalóánytól látszott elkölcsönözni, ragadott el, – ma pedig a nagy, klasszikus hegedűművész, Wieniawskit volt alkalmunk hallhatni. Ha Sarasate költészetteljes és kedves játékával a cantilena-ban és művészien kivitt trillalánczolataival maradandólag behízelegte magát szívünkbe, – akkor Wieniawski férfias, merész, szenvedély- és lángtelt játéka rohammal hódítja meg lelkünket. [...]

Természetes hogy miután alkalmunk volt rövid időköz alatt két oly nagy hegedűkirályt hallhatunk, minő Sarasate és a hangversenyző – a közönségben egyiknek a másik fölötti fölényéről sokat vitakoztak pro et contra. [...] Mi Wieniawskytól beethoven-i hegedűconcert-et, zenekarkísérettel, szeretnénk hallani, hogy a mestert egész nagyságában és jelentőségében méltányolhassuk. Erről különben sejtelmünk lehetett az előadott Mendelsohn-concert [sic] után. [...]

Alföld 1877. május 1. (Arad)

Wieniawski Henry Európa-szerte híres hegedűművész szombaton [április 28.] este nagyszámú s válogatott közönség előtt mutatta be magát, természetesen oly sikerrel, mely művészi tekintetben is csaknem hasonlíthatatlan. Volt alkalmunk számos hegedűművészt s legutóbb a csak most feltűnt Sarasate hallani, kiről Hanslik [Eduard Hanslick], jelenleg legilletéke-sebbnek ismert bécsi zeneíró azt állítja, hogy Európa első hegedűse. Eddig Wieniawskyé volt az elsőség s közönségünknek volt alkalma a kettő közt ítélni. Részünkről tartózkodunk közöttük párhuzamot vonni, mert mindkettőt oly nagy művészek tartjuk, kiket egymással összehasonlítani nem lehet [...] Első számát Mendelssohn E-moll hegedűconcert-jének 1-ső, allegrótétele képezte, melynek előadásánál általános bámulatot keltett az a minden fekvésben colossalis hang, melyet Wieniawski bemutatott [...]. Sajat szerzeményű „Faust-ábránd”-ját játszta ezután, melynél a változatokban nehéz hármás és négyes fogású gyors passageok mellett különösen a flageolet tűnt ki tisztasága s a forte által, melylyel előadva lőn. Utána egy Chopinszerű „legenda” következett, ugyancsak saját szerzeményű gyönyörű költői műve, melynek remek volta annál is inkább kitűnt, mert közvetlen utána Bach egy praeludiumát adta elő, mely ugyan roppant erőt s kitartást igénylő, de megragadó eszmékkel nem bíró mű. Hangversenyének zárpontját az Ernst-féle „Magyar dalok” képezték, melyekben elég alkalmunk volt bámulni a könyedséget, melylyel a művész a gyors tercsettős futamokat s a legmagasabb chromatikusan oktávskálákat játszotta. A mi társát, a Deutsch Villi állítólagos betegsége folytán elővett Altschul zongoristát illeti, ez elismerésre méltóan játszott néhány darabot. A közönség őt is kitűntette tapsaival, Wieniawskytól pedig alig tudott megválni, minden szám után megújult törvén ki tapokban s híván ki a művészt, ki teljesen elragadta hallgatóit.

Temesi Lapok 1877. április 30. (Temesvár)

Wieniawski Henri tegnap [április 29.] este igen díszes közönség előtt tartotta meg hangversenyét a helybeli Philharmónia egyesület termében s ezen este bizonyára egyike marad azoknak, melyeken városunk művészetpártoló közönségének egy része eddig a legelragadóbb művelészetben részesült, vagy a jövőben részesülni fog. Bírálatot írni a most élő hegedűművészek legkiválóbbjáról, ez sokkal merészebb volna, semhogy azt csak meg is kísérelhetnők, azért elég csak annyit megemlítenünk, hogy a nagy művész játéka a közönséget szünni nem akaró, frenetikus tapsviharra ragadta.

Szegedi Híradó 1877. május 4.

Wieniawski hangversenye. Május 1-én este a szakadó eső dacára a színház helyből és vidékről szépszámú, válogatott és nagyobbára műértő közönséggel telt meg, ami a lefolyt hangversenyek nagy számánál fogva alig volt várható s ami e hangversenyt a lefolyt évadnak méltó koronájává tette. Wieniawski H. hegedűművész azon világhírű nevet, mely őt egyszerre oly szélesen ismertté és ünnepeletté tévé, ritka tökélyű művészete által kiérdemelte. Elmondható, hogy ő a Parnassus oly magaslatán áll, hová ezek körül elvétve – folytonos küzdelemmel is – csak egyesek juthatnak föl. [...] Mi, akik az idej hangverseny-saisonban már Sarasatét is hallottuk, ki nálunk is határozottan hódított, – Wieniawski első darabjai után habozókká lettünk, vajjon melyiknek ítéljük az elsőséget? – Mendelssohn hegedűversenye, amelylyel hangversenyét kezdte, saját szerzeményű „Faust”-ábrándja, bár igen nagy rutinnal voltak előadva, még nem állíthaták meg ítéletünk ingadozó mérlegét; de a tökéletesen átértett bensőség, a nagy hangterjedelem jótékony melege, mit a „Legenda” értelmezésénél nyújtott, a páratlan erőteljes vonások, a gyorsan váltakozó különböző hangok, a nyirettyű biztos és bámulatos könnyűséggel való kezelése, amely Bach Präludiumában érvényesült, megszüntették a további habozást, s be kell ismerünk, hogy Wieniawskynál nagyobb hegedűművész a szegedi színpadon eddig soha nem versenyzett. A föllelkesült közönséget riadó tapsokra tüzelte, mely elismerésével pazon halmozta el a jeles művészt. [...] (*Contra Octáv.*)

Dél-magyarországi szálláshelyét Wieniawski valószínűleg Gyulán rendezte be, és innen indult a környező városokba koncertezni. Néhány napig Wenckheim gróf vendége volt, aki meghívta szabadkígyósi kastélyába is. A vendégeskedésről, Papp Viktornak köszönhetően, fennmaradt Csaponyi Ignác visszaemlékezése. Csaponyi, a későbbi zilahi tudós prépost-kanonok, ekkor (1871-től 1881-ig) még Gyulán volt káplán a Németvárosban. Wenckheim Béla gróf szerettette meg vele a vadászatot, másik szenvedélye pedig a zene volt. A Szabadkígyóson tartózkodó Wieniawskival vonósnegyest alakítottak, amire Csaponyi évtizedekkel később így emlékezett:

Kamarazenélés közben is állandóan dohányszott a grófi család vendége, a prestót és a vivacét olyan szédületes gyorsan pergette, mint iramló fecske a szárnyait, s a lassú széles dallamokat olyan behízelgően énekelte hegedűje, mint az akkoriban éppen Pesten tündöklő [Adelina] Patti. Hangszerét nem az álla alatt tartotta, hanem – a szabályoktól eltérően – inkább vállához támasztva. Körszakállas [áll-szakállas], hosszúhajú, igen testes, fekete férfiú volt. A dobogón, mint egy „söröshordó”. Szinte elveszett kezében a finom hegedű. Szemre: ez volt a kép. És amikor vonója megindult, mindent elfelejtett. Elbűvölő zengés és érzés felhőzte körül Amátiját.⁴⁰

⁴⁰ Papp Viktor ifjúkorában, az 1890-es évek végén jegyezte le Csaponyi elbeszélését. Papp i. m. 197–8. Az említett Amati – valójában Guarneri – hangszerrrel kapcsolatban lásd a 13. jegyzetet.

Wieniawski további, május elejére tervezett magyarországi hangversenyei egy megtisztelő ajánlat miatt maradtak el: a dán király levélben kérte a művészt, hogy május 10-én és 13-án lépjen fel Koppenhágában a Királyi Színházban rendezett ünnepeken. A változás legalább három eseményt érintett: a május 3-ra és 5-re hirdetett kolozsvári szereplést, illetve a május 7-i budapesti búcsúhangversenyt.

A *Fővárosi Lapok* már május 2-án értesítette a közönséget a lemondásról. Hírt adott arról is, hogy a művész ősszel folytatja magyarországi turnéját, erre azonban már nem került sor. A visszatérésben Wieniawskit feltehetően betegsége akadályozta meg, amely életének utolsó éveit beárnyékolta és korai halálához vezetett.⁴¹

Kelet 1877. május 4. (Kolozsvár)

Wieniawsky, a világhírű hegedűművész kolozsvári vendégszereplése, ezúttal azért marad el, mivel a dán király fölkererte a művészt hogy a koppenhágai udvari hangversenyben f. h. 10-dikén vegyen részt. E miatt pesti búcsúhangversenye is elmaradt s így nekünk sem lesz módunk közte és nagy versenytársa: Sarasate közt az összehasonlítást megtennünk. [...]



Henryk Wieniawski 1877-es magyarországi utazása valóságos diadalmenet volt. Sikerét egyaránt köszönhette játékának és személyiségének, a magyar közönség pedig eleve rokonszenvvel fogadta lengyel nemzetisége miatt. Egyik jelentős résztvevője és – nemzetközi hírneve révén – emblematikus alakja lett annak a fordulatnak, amelynek során a kiegyezést követő évtizedben a magyar zenei élet megélnéült, és ezzel Magyarország egyértelműen bekerült Európa zenei vérkeringésébe. A kritikák gyakran hasonlították össze a hol magyarnak, hol németnek tekintett Joachim Józseffel, és szinte kötelező érvénnyel a spanyol Pablo Sarasatával, aki Wieniawskival egy időben koncertezett hazánkban. Talán nem véletlen, hogy az összevetésekből mindig Wieniawski került ki győztesen, az a művész, akiben a közönség a leghatározottabb nemzeti vonásokat vélte felfedezni, és aki két héten át szinte naponta Liszt Ferenc oldalán mutatkozott a magyar fővárosban.

Bár a zeneélet tengerében statisztikailag nem tűnhet jelentősnek tizennégy hangverseny, Wieniawski látogatását mégsem felejtették el Magyarországon. Fél évszázaddal később is, ha többnyire csak utalásszerűen vagy egyszerű felsorolásokban, rendszeresen hivatkoztak rá, megemlítették magyarországi koncertjeit, és a hazai művészek is rendszeresen műsorra tűzték néhány rövid karakterdarabját. Zeneszerzőként viszont sosem került a zenéről írók látókörébe, a szalonzene vagy a

⁴¹ 1877 szeptemberében Wieniawski lemondott a brüsszeli konzervatórium hegedűtanszakának vezetéséről, a koncertezést azonban betegen is tovább folytatta. 1878. november 11-én Berlinben a színpadon lett rosszul, a hangversenyt – Wieniawski hangszerén – a közönség soraiban ülő Joachim József folytatta.



8. kép. Wieniawski: *Fantaisie orientale*, a címlapon Hubay Jenőnek szóló ajánlással.

virtuóz ráadászám kategóriájába sorolt művei legfeljebb ellenpéldaként kaphattak helyet a zenei szakirodalomban.⁴²

Wieniawski neve Magyarországon a leggyakrabban Hubay Jenőével összefüggésben került szóba, illetve maga Hubay volt a lengyel mester alakjának egyik fő propagálója, emlékezetének életben tartója. Még brüsszeli időszakában, 1885-ben meghangszerelte Wieniawski *Valse-caprice*-át (op. 7), 1908 körül pedig a két hegedűre komponált *Caprices* (op. 18) című sorozatot adta közre instruktív kiadásban. Liszt csókja mellett, amelyet Hubay a debütálásakor kapott a Zeneakadémia matinéjén, Wieniawski kézfogása is jelképes értelmet nyert az utókor szemében. Wie-

⁴² Az első átfogó magyar zenei lexikonban a „*hírnevés lengyel hegedűvirtuóz*”-ról megjelent sorok a korabeli általános véleménynek adtak hangot: „*Kompozíciói egy részében (Polonaise, Kujaviak, mazurkák, a testvéröccsével [l. alább] együtt írt Grand Duo polonais) lengyel nemzeti hangot üt meg, de gyakran vizenyős Chopin-utánzatok keretében (a népies »természetes« hangzatokat ügyesen alkalmazza hegedűre). Híres Legendá-ja, Souvenir de Moscou-ja, Faust-fantáziája (mind hegedűre zenekarral) szintén könnyebb irányzatú »siker-darabok«, de tartózkodóbbak és izlésesebbek. Legjobb műve a D-moll hegedűverseny (op. 22.), üres virtuóz sallangok mellett komolyabb formatórekvésekkel és költői gondolatokkal (a finálé egyik részlete, »a la Zingara« magyaros). Vieuxtemps mellett W. a kevésbé erőteljes, de poétikusabb szerző.*” (Szabolcsi Bence – Tóth Aladár: Zenei lexikon. 2. kiadás, Budapest 1935, 704–705.)

niawski egykori tanszékvezetői állását 1882-ben Hubay kapta meg a brüsszeli Conservatoire-on, örökségének eszmei átvételét pedig tovább erősítette, hogy lányait a magyar művész tanította hegedülni, illetve hogy pályája csúcán másfél évtizeden át a mester hangszerével koncertezett. Végül az is jelzésértékű, hogy Wieniawski utolsó, posztumusz opusza, a *Fantaisie orientale* (op. 24) Hubaynak szóló ajánlással látott napvilágot (8. kép).

Miután Hubay 1886-ban letelepedett Budapesten és megteremtette világhírű hegedűiskoláját, kiinduló és viszonyítási pontként többnyire nem saját tanárára, Joachimra, hanem Vieuxtemps-ra és Wieniawskira hivatkozott. Nem véletlen, hogy a német befolyás alól szabadulni igyekvő magyar kulturális közegben tudatosan a belga és a lengyel művésszel vállalt eszmei közösséget. Mindezt pedig az újságcikkek, lexikonok és könyvek százai visszhangozták fél évszázadon át. Így lett Henryk Wieniawski – évtizedekkel nagy sikerű turnéját követően – meghatározó alakja a magyar hegedűiskola eredetmítoszának.

Függelék

A magyar fordításban közölt újságcikkek eredeti változata

Pester Lloyd 1877. február 23.

Wie uns von befreundeter Seite mitgetheilt wird, trifft der Violin-Virtuos Wieniawsky, einer vielfachen Einladung hiesiger Musikfreunde Folge leistend dieser Tage hier ein, um am nächsten Dienstag ein Konzert zu geben. Die zweite Konzert-Saison verspricht überhaupt noch manchen Kunstgenuß – Saint-Saëns, der Komponist des „Danse macabre“, dem ein ebenso bedeutender Ruf als Klavierspieler vorangeht, kommt Mitte März in unsere Stadt, um sich unserem Publikum vorzustellen.⁴³

Pester Lloyd 1877. február 28.

Koncert Wieniawski. Wir bitten unsere Leser um Entschuldigung für nachfolgende banale Phrase: „Er kam, spielte und siegte;“ da sie aber so gut auf das heutige Konzert des berühmten polnischen Geigers Henri Wieniawski paßt, so glaubten wir selbe verbrechen zu können. Im Dezember v. J. wiederholt angemeldet und abgesagt, ja für alle Zeiten abgesagt, wird er plötzlich vorgestern (Sonntag) annoncirt, und heute spielt der Künstler vor einem sehr zahlreichen Publikum im kleinen Redoutensaale, und was das Beste ist, er reißt es durch sein wunderschönes Spiel zu lange nicht gehörten enthusiastischen Beifalls-Rufen hin. Das kann nur die wahre Künstlergröße vollbringen; aber diese Künstlergröße feiet auch den glücklichen Besitzer vor dem Altwerden. Sollte man es glauben, daß der Mann, behäbigen Exterieurs, welcher heute Abend durch jugendliche Bluth, durch fast überschäumenden Humor im Vortrage, durch den edelsten Ton und vollendete, fast an das Fabelhafte streifende Technik seine Zuhörer entzückte, schon vor beinahe 30 Jahren die musikalische Welt in Ekstase versetzen konnte? Und es ist so. Wir haben den Eindruck nicht vergessen, den der schmächtige, junge Pole vor langen Jahren in seinen Konzerten, welche er mit seinem Pianisten-Bruder in dem großen Königssaale

⁴³ Másnap, február 24-én a *Fővárosi Lapok* szinte a fenti *Pester Lloyd* cikk fordítását közölte: „Zenei idény. Wieniawsky Henrik hegedűművész, ki már kétszer elhalasztá fővárosunkba jövetelét, ma megérkezik s kedden tartja hangversenyét a redoute kisebb termében. – Saint-Saëns, a »Danse macabre« költője, ki egyszersmind jeles zongora-művész, március közepén jó hozzánk.”

des Kroll'schen Etablissements in Berlin gab auf uns gemacht hat; und heute ist dieser Eindruck in vollster Kraft wieder aufgefrischt worden. Man erlasse uns eine detaillirte Schilderung des Wieniawski'schen Spiels; die Attribute, welche den wahrhaft großen Künstler zieren, sind auch Eigenthum unseres heutigen Künstlers, bei dem noch eine glückliche Mischung des spezifisch Nationalen mit dem Internationalen besonderen Reiz ausübt. Herr Wieniawski spielte Mendelssohn's Violinkonzert, es war eine Kabinetleistung; auch der Komponist der „Legende“ und der „Polonaise“, der sich ebenfalls „Henri Wieniawski“ nennt, flößt uns vollste Achtung ein, umso mehr als er für den Spieler in den ausschweifendsten Virtuosenstücken unbekümmert schalten und walten konnte; war doch auch der „Mazur“ eine herrliche Zugabe. – Mit den „Ungarischen Liedern“ von Ernst schloß er unter brausendem Applaus sein glänzendes Konzert. [...]

Pester Lloyd 1877. március 4.

Was die ungarische Musik sei, habe er erst jetzt recht verstehen gelernt. Und er geht zur Charakteristik der ungarischen Kompositionen Ernst's und Joachim's über und wundert sich, daß gerade die für die Violine geschaffene Melodie noch keinen auf einem höheren Niveau stehenden Klassiker gefunden hat, wie die Mazurka ihn in Chopin fand.

Und Reményi?

Wieniawski lächelt und zuckt die breiten Achseln. Seit er Rác Pál gehört, weiß er nicht nur, wie der „Chardache“ eigentlich klingt, sondern auch daß Reményi ihn verfälscht habe. Dieser übertreibe nur die Fehler der Zigeuner, ohne daß vom berausenden Duft ihres Vortrages auch nur ein Funken in ihm wäre, obgleich er übrigens einer der besten Dilettanten sei, der bei guter Leitung auch ein Künstler hätte werden können. Wie staunte er, als ihm erzählt wurde, daß einst ernste politische Blätter Leitartikel über ihn schrieben und daß man seine Rückkehr aus dem freiwilligen Exil im ganzen Lande so aufnahm, als ob die Nation von ihm erwartet hätte, daß er die Freiheit und Verfassung, die wir bei Világos „verspielt“ haben, uns mit seiner Geige zurückzaubern werde.

Wieniawski hörte ihn in Paris zum erstenmal. Vieuxtemps, der neben ihm saß, sah verblüfft, wie Reményi mit dem Bogen herumfuchtelte, so daß die über ihm brennenden Flammen in heftige Bewegung gerieten. [...] (*Porzód*)

Pester Lloyd 1877. március 3.

Konzert Wieniawski. Der berühmte polnische Geigenheros, Professor Henri Wieniawski, hat heute in seinem zweiten Konzerte das Publikum, welches in noch größerer Zahl den kleinen Redoutensaal füllte, durch sein Zauberspiel wahrhaft elektrisirt. Nach jeder Nummer seines Programmes erdröhnten Beifallssalven, rauschend und feurig wie selten [...]. Herr Wieniawski ließ seltene Genieblitze in der Bewältigung der kolossalen Aufgaben hervorbrechen; es war, als ob er neue Gebiete der Technik dem erstaunten Ohre der Zuhörer erschlossen hätte, denn spannend und bannend neu klang Alles, was sein wunderbarer Bogen tönend machte. Er spielte das A-moll Konzert von Vieuxtemps; der Komponist hat wahrlich in seiner Blütezeit nicht schöner gespielt; er berauschte dann seine Zuhörer durch die wechselnden Szenen seiner „Faust-Phantasie“ – selten wohl hat man z. B. ein so vollendetes flageolet gehört – er sang die „Romanze“ von Beethoven wie ein echter Klassiker, und ließ das Publikum durch das unbegreifliche Spiel des wirbelnden „Präludium“ (E-dur) von Bach nicht aus dem Staunen herauskommen; er schloß mit seinen „russischen Liedern“, nachdem er noch vorher den „Mazur“ und die „Legende“ als Zugabe gespielt hatte. Der Künstler hat einen grandiosen Eindruck auf unser Konzert-Publikum gemacht, er wird gewiß nicht vergessen werden. [...]

Pressburger Zeitung 1877. március 8.

Konzert Wieniawsky. So hätten wir denn ehvorgestern einen Geiger von Weltruf gehört: Henry Wieniawsky, den Konzertmeister [Professor] der Brüsseler Konservatoriums. Er hat hier mit dem glänzendsten Erfolge gespielt. In der Sturmfluth von Pianisten beiderlei Geschlechtes, die während

der Saison über uns hereinbricht, war das Erscheinen des berühmten Violinvirtuosen ebenso angenehm als willkommen. Wieniawsky zählt mit Joachim, dem „König der Geiger“, der eben heute den Dokortitel der Universität Oxford erhält, – mit Wilhelmi [Wilhelm] und dem demnächst hier konzertirenden Spanier Sarasate zu den bedeutendsten Violinvirtuosen der Gegenwart. Sein künstlerischer Ruf geht „weit über die Lande und das Meer.“ Sein Ton besitzt nicht ergreifende, mächtige Breite, aber er ist fest, von zierlicher Schönheit, von unfehlbarer, bewunderswerther und stets entzückender Reinheit, und frei von jedem Makel, den der Strich eines Bogens auf Seiten hervorruft. Die Hexenkünste des Violinspieles [...] beherrscht Wieniawsky wie ein richtiger Hexenmeister. Seine Bravour ist blendend, seine Technik auf der höchsten Spitze der Vollkommenheit. Die „Faustphantasie“, die Legende und Polonaise (Alles reizende Sachen von Wieniawsky selbst), sowie die soi-disant ungarischen Lieder von Ernst mit dem Anklang an die Sentimentalität Müller'scher Volksweisen waren klingende Zeugen dieser außerordentlichen Meisterschaft und entfesselten im Saale nicht endenwollenden Beifall. Der Schwerpunkt der künstlerischen Individualität Wieniawsky's liegt aber im Vortrage klassischer Musik. Es bleibt bedauerlich, daß das Programm diese Seite nur mit dem ersten Satze des Mendelssohn'schen Violinkonzertes betonte. Der vollendete Vortrag dieses Satzes, den Wieniawsky mit Beiseitlassung aller Virtuosenkünste einfach, edel und ungemein schön spielte, machte nur Einen Wunsch rege, überhaupt mehr klassische Musik von diesem Geiger zu hören. Da spielte er, bewogen durch die vielen Hervorrufe, am Schlusse des Konzertes ein Präludium einer Bach'schen Sonate für die Solovioline. Es war, als ob er erst jetzt bei dem bewunderswerthen Vortrage dieses Präludiums, den ich für meinen Theil weit über die wunderbaren Künste der „Faustphantasie“ stelle, ahnen lassen wollte, was für ein wahrhaft großer und unvergleichlicher Künstler er auf klassischem Gebiete sei. [...] (J. B.)

Pester Lloyd 1877. április 19.

Beethoven-Konzert. Unsere Philharmoniker haben heute eine Erinnerungs-Feier an den größten Tondichter aller Zeiten und aller Nationen veranstaltet. [...] Der berühmte Geiger Henri Wieniawski spielte das Violin-Konzert; er war der Magnet des Konzerts, wenigstens für den größten Theil des Publikums. Der Künstler spielte das Konzert, vom Virtuosen-Standpunkte aus betrachtet, ausgezeichnet, allein der echte Beethoven-Standpunkt war nicht erkennbar. Wir hörten eine subjektive französische Auffassung der wunderbaren Violin Hymne mit flutterhaften, unmotivirten Kadenzten, und vermißten dagegen die objektive Ruhe und die damit verbundene Breite und Fülle des Vortrags. So hoch wir auch den Künstler als solchen schätzen und verehren, so wenig kann doch seine heutige Wiedergabe des Konzerts die Erinnerung an Joachim's Spiel verwischen. Doch die verschiedenen Charaktere empfinden jeder nach seiner Art. An brausenden Beifallsbeweisen hat es übrigens dem berühmten Geiger nicht gefehlt. [...]

Pressburger Zeitung 1877. május 3.

[...] Vor einiger Zeit hat dieser Geiger bei uns mit bedeutendem Erfolg konzertirt; aber das in leuchtenden Feuerfarben erglänzende Meteor Sarasate verdunkelte das ruhig strahlende Licht Wieniawsky. Dieser Künstler gleicht, sei dieser Vergleich erlaubt, jenen Weinen, die am Rhein wachsen und die man öfter schlürfen muß, um ihrer seltenen Feinheit auf den Grund zu kommen und sie nach Gebühr zu schätzen. Wieniawsky ist ein echter und großer Künstler. Als Virtuose in der Anwendung aller erdenklichen Hexenkünste wirkt er etwas erkältend, aber im Vortrage klassischer Sachen sucht er seines Gleichen. Mit dem Vortrage der Chiaconne von Joh. Seb. Bach hat er sich einen gewaltigen und gewichtigen Meisterbrief erspielt, dem der alte Johann Sebastian selbst mit Freuden seinen Namen beisetzen würde. Das war großartig und einfach edel zugleich. Seine „Tarentella“, eine höchst bedeutende Violinkomposition, und die F-dur-Romanze Beethoven's bildeten mit dem Bach ein Kleeblatt des reinsten musikalischen Genusses, das dankbar in dem Buche der Erinnerung aufbewahrt bleibt. [...] (J. B.)

LÁSZLÓ GOMBOS

Henryk Wieniawski in Ungarn
– Konsequenzen einer Konzerttour

Um die Wende des 19–20. Jahrhunderts bewahrte das ungarische Publikum Henryk Wieniawskis Namen noch in lebendiger Erinnerung. Obwohl er – im Frühling 1877 – lediglich zweimal zwei Wochen in Ungarn verbracht hat, wurde seine Person als ständiger Bezugspunkt der ungarischen Geigenschule aufrechterhalten. Da konkrete Umstände sowie Ablauf der Ereignisse bisher grösstenteils unbekannt waren, schenkte die Wieniawski-Forschung den beiden Besuchen nur marginale Aufmerksamkeit. In der nachfolgenden Zeit wurde Wieniawskis Ruf im ungarischen Musikleben ungebrochen weiter fortgepflanzt. Die neuen Eindrücke beeinflussten und modifizierten allerdings das Bild von seinem Spiel und seiner Person: weniger Aufmerksamkeit schenkte man dem Geigenvirtuosen und mehr dem Komponisten, der einstige Interpret klassischer Werke wurde viel mehr nach den eigenen Salonkompositionen beurteilt. Im vorliegenden Aufsatz wird versucht, die bereits bekannten Angaben der Wieniawski-Forschung zu ergänzen, den Einfluss der Konzerttours von 1877 auf das ungarische Musikleben einzuschätzen, sowie jenes im Laufe der hundertjährigen Entwicklung verzerrte Bild zu revidieren, das Wieniawski lediglich als Virtuosen und Salonmusiker darzustellen vermochte.

Wieniawskis Name wurde in Ungarn meistens in Verbindung mit Jenő Hubay erwähnt. Hubay selbst war einer der wichtigsten Befürworter des polnischen Meisters, der die Erinnerung an ihn stets aufrecht erhalten hat. Hubays erste Auftritte in Budapest fielen gerade in die Zeit von Wieniawskis Besuchen. Neben dem von Liszt auf der Matineevorstellung der Musikakademie erhaltenen Kuss war es Wieniawskis Handreichung, die in der nachfolgenden Zeit eine symbolische Bedeutung gewann. An Wieniawskis frühere Stelle als Leiter der Violinklasse am Konservatorium in Brüssel ist nämlich 1882 eben Hubay getreten. Die ideelle Fortpflanzung seines Erbes bestätigt auch jene Tatsache, dass Wieniawskis Töchter vom ungarischen Künstler unterrichtet wurden, und dass dieser auf dem Gipfel seiner Laufbahn etwa 15 Jahre hindurch Wieniawskis Instrument besass. Schliesslich ist es bemerkenswert, dass Wieniawskis letztes *opus posthumus*, die Fantaisie orientale (op. 24) mit einer Widmung an Hubay veröffentlicht wurde. Nachdem Hubay 1886 zurückkehrte und seine weltberühmte Violinschule gründete, hat er sich meistens nicht auf seinen eigenen Lehrer Joachim, sondern auf Vieuxtemps und Wieniawski als Bezugspunkt berufen. Auf dieser Weise ist Henryk Wieniawski zu einem der bestimmenden Gestalten in der Entfaltung des Ursprungsmythos der ungarischen Geigenschule geworden.

VIKÁRIUS LÁSZLÓ

Bartók „Halotti ének”-e és a „szlovák” Gyermekeknek születése*

Bartók korai szlovák népdalfeldolgozásai

Bartók első nagyobb szabású, pedagógiai céllal készült munkája a kétszer két füzetben megjelent *Gyermekeknek* (I–II) és *Pro děti* (III–IV), melyet a zeneszerző élete végén, 1943-ban revideált, s *For Children* (1–2) címmel kiadásra előkészített.¹ A sorozat keletkezéstörténete föltáratlannak mondható, miközben főként a magyar füzetek darabjaival és a két kiadás összehasonlításával már régóta foglalkozik a szakirodalom.² A sorozat alapötlete látszólag önként adódhatott. Azt gondolhatjuk, hogy a népi dallamok – elsősorban népdalok és nem hangszeres muzsika – fölhasználása egyszerű, pedagógiai céllal készült zongoraletétekben szinte magától értődő lehetett a gyűjtés iránt elkötelezett fiatal zeneakadémiai zongoratanár–zeneszerző Bartók számára. Valójában azonban, úgy tűnik, a vállalkozás nem volt sem magától értődő, sem egyszerű.

* A *Gyermekeknek* keletkezéstörténetére vonatkozóan a Bartók Béla műveinek kritikai összkiadása vállalkozás keretében végzett kutatást nagyvonalúan támogatja az Országos Tudományos Kutatási Alap (OTKA NK73687-es pályázat). E tanulmány eredetileg Dr. Vladimír Zvara fölkérésére angolul íródott, lásd *Musicologica Istropolitana VIII–IX*, ed. Marta Hulková (Bratislava: STIMUL, 2009–2010), 91–120. A tanulmányban közölt fakszimilek megjelenéséhez Vásárhelyi Gábor volt szíves hozzájárulni.

¹ A *For Children* címen megjelent kiadás Bartók 1943-as revízióján alapult, de csak halála után jelent meg (előbb 1946-os, majd 1947-es copyright jelzéssel) a Boosey & Hawkes kiadónál. A magyar Zeneműkiadó Vállalat (ma Editio Musica Budapest) egészen 1967-ig kisebb javításokkal és kiegészítésekkel a Rozsnyai első kiadás kottaszövegét nyomta újra. 1967-ben azonban átvette a Boosey & Hawkes kiadó revideált kottaszövegét (új kottametszéssel), s ezt kombinálta az első kiadás jegyzetanyagával, melyben a népdalszövegek és fordításaik szerepelnek. Bartók Péter javított kiadást jelentetett meg a sorozatból két kötetben, mint *Gyermekeknek* I–II és *Gyermekeknek* III–IV. A mű legújabb kiadását Takashi Yamazaki gondozta, lásd *The Selected Works for Piano, 7* (Tokyo: Sunjusha Edition, 2008). Ebben első ízben jelenik meg számos darab első kiadásbeli és revideált változata egymás mellett. A teljes sorozat mindkét változatát tartalmazó kiadás készül a tervezett Bartók összkiadás keretében Lampert Vera és a magam közreadásában.

² Lásd mindenekelőtt Szelényi István, *Bartók „Gyermekeknek” c. műve eredeti és átdolgozott kiadásáról* (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1960), uő. *A népdalharmonizálás alapelvei Bartók „Gyermekeknek” című műve alapján* (Budapest: Tankönyvkiadó, 1968), valamint Frank Oszkár, *Bartók és a gyermekek: a „Gyermekeknek” című zongoradarab-sorozat magyar népdalfeldolgozásainak elemzése* (Budapest: Tankönyvkiadó, 1981).

Bartók legkorábbi kompozíciója, melyben általa gyűjtött eredeti népdalt használt föl, a „Piros alma” kezdetű népdal feldolgozása, mely *Székely népdal* címmel jelent meg 1905-ben a *Magyar Lant* folyóirat mellékleteként. A dalt magát a megelőző évben, gerlicepusztai visszavonultsága idején gyűjtötte, mint ismeretes, az erdélyi származású Dósa Liditől. A feldolgozás egyértelműen a német Lied-hagyományban keresi helyét.³ Bartók legkorábbi kísérletei a nemzeti – „magyaros” – stílussal 1903-ra tehetőek, ha elfogadjuk László Ferenc meggyőző érvelését, miszerint a Pósa Lajos verseire komponált, 1904-ben megjelent *Négy dal* azonos lehet az elveszettnek hitt, 1903-ból való „magyar” dalokkal,⁴ s csupán a Pósa-dalok kiadásába került téves 1902-es komponálási dátum.⁵ Míg az „Elza”-dalokkal feltételezhetően azonos „Pósa”-dalok „eredeti” kompozíciók voltak, melyek jellegzetes motívumokat vettek csupán át a magyaros stílus zenei szó- és kifejezéstárából, addig a „Piros alma” a maga integritásában kívánta felhasználni az ismeretlen népdalkincs reprezentatívnak érzett darabját a legkorszerűbb tonális nyelv felhasználásával. Úgy tűnik, Bartókot rövidesen nagyobb szabású terv kezdte foglalkoztatni. 1904 végéről vagy 1905 elejéről keltezhető az a töredékesen fennmaradt fogalmazvány, mely egy tervezett dalsorozat kezdetének látszik, s melyre a komponista maga jegyezte föl, hogy „*I. sorozat*”.⁶ Minthogy a fennmaradt első három és egy töredéknyi dal között a korban jól ismert nótákat (1. és 4. szám) éppúgy találunk, mint saját gyűjtésű népdalokat (2. és 3. szám), a tervezett sorozat „vegyes” gyűjteménynek készülhetett a népies és valódi népi dalok között nem sokkal később meghúzott éles határ szempontjából.

Az első egységesebb koncepciójú sorozatnak természetesen Bartók és Kodály 1906-ban közösen közreadott húsz népdalfeldolgozása számít. A két komponista 10–10, énekhangra és zongorára írt feldolgozása közül valamennyi tudományos igénnyel gyűjtött és följegyzett népdalt kívánt közreadni a zenekedvelő nagyközönség házi használatára. Habár nem világos, melyik komponista volt a közös kiadvány kezdeményezője, Bartók vállalkozó kedve éppoly fontos lehetett a sorozat

³ Bartók népdalfeldolgozásaihoz általában lásd, Lampert Vera, *Népzene Bartók műveiben* (Budapest: Helikon, 2005), illetve ennek bővített angol nyelvű kiadását, *Folk Music in Bartók's Compositions: A Source Catalog* (Budapest: Helikon, 2008). A „Piros alma” feldolgozásához lásd László Ferenc, „Megjegyzések a Bartók-életrajz Dósa Lidi-epizódjához”, in László Ferenc, *Bartók Béla: Tanulmányok és tanúságok* (Bukarest: Kriterion, 1980), 9–22.

⁴ Bartók édesanyjának, 1903. június 18., *Bartók Béla családi levelei*, szerk. ifj. Bartók Béla és Gombocz Adrienne (Budapest: Zeneműkiadó, 1981), 106. Valamennyi e kötetben megjelent levél hozzáférhető egy új CD-ROM kiadványon, lásd *Bartók Béla élete levelei tükrében*, szerk. Pávai István és Vikárius László (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet and Hagyományok Háza, 2007).

⁵ László Ferenc, „Bartók »sovén« elragadtatása 1903-ban: »Pósa-dalok« = »Elza-dalok«”, in *úó. Bartók markában* (Kolozsvár: Polis, 2006), 13–16.

⁶ Vö. Lampert Vera, „Bartók és a népies műdal: egy korai dalciklus forrásairól”, *Muzsika* 49/3 (2006. március), 25–28. Tágabb összefüggésben tárgyalja a kérdést *úó.*, „Nationalism, Exoticism, or Concessions to the Audience? Motivations behind Bartók's Folksong Settings”, *Studia Musicologica* 47 (2006), 337–344.

létrejöttében, mint Kodály tudományos igényessége. Feltűnő, hogy kettejük közül Bartók volt az, aki mindjárt a sorozat folytatását is elkészítette, ám az 1907 elejére megkomponált további tíz dal⁷ közreadásától végül is alighanem Kodály fenntartásai és a sorozat folytatásával kapcsolatos habozása miatt eltekintett.⁸ Az akkor kiadatlanul maradt folytatás nem mellékes Bartók népdalfeldolgozásra épülő egyszerű zongoradarabjainak története szempontjából. A tíz új dal közül ugyanis kettő szóló zongorára átdolgozott formában bekerült a *Gyermekeknek* magyar füzeteibe. A dalsorozat 5. számából lett a *Gyermekeknek* 28. száma (a revideált kiadás szerinti 25. sz.), a záró dalból pedig a 17. sz. Ugyancsak 1907-ben Bartók már szlovák népdalokból is összeállított egy sorozatot, s bár e *Négy szlovák népdal* akkor szintén kiadatlanul maradt, két dallamot ezek közül is felhasználta a *Gyermekeknek* szlovák füzeteiben. Ezúttal azonban, mint látni fogjuk, kérdés, hogy beszélhetünk-e még átdolgozásról, s nem inkább csupán azonos dallamok új feldolgozásáról van-e szó.

Bartók első tudományos igényű népdalgyűjtő útja a Felvidékre vezetett, s így találkozhatott mindjárt a szlovák népzenevel, illetve, ami kutatói szempontból még fontosabbnak bizonyult, a népzenei kölcsönhatás, a dallamátvételek jelenségével. Először, érthető módon, „magyarként” megismert népdalok szlovák nyelvű változataira figyelt föl. 1906. augusztus 25-én kelt levelében meg is örököltette a felfedezés élményét.⁹ Sorsszerűnek tűnik, hogy egy szlovák dalban éppen a „Piros alma” variánsára kellett ráismernie: „Megtaláltam többek közt a »Piros alma«-nak egy eddig ismeretlen, hosszabb formáját (»Pri Prešpolku, pri číhom Dunajku« szöveggel.” A megtalált szlovák szövegű dallamalak, melynek feldolgozása ugyancsak bekerült a *Gyermekeknek* sorozatába (a szlovák sorozat 37. száma, illetve a revideált kiadás 33. száma), valóban hosszabb, sőt teljesebb formája az 1904-ben megismert formának (*1. kottapélda*). Habár Bartók a „Piros almát” továbbra is teljes értékű dallamként közölte, az nyilvánvalóan egy új stílusú népdal hiányos formája. Hogy mikor találkozott a népzenei kölcsönzés más irányú jelenségével, nem tudjuk, de alig néhány hónappal később 1907. március 22–23-án kelt levelében Kodály éppen ilyen jelenségről tudósított, amikor egy szlovák dallam „megmagyarosodott” változatában új típust ismert fel.¹⁰

Azonban mintha a népzenei kölcsönhatás tudományos kérdésétől függetlenül is fölkeltek volna Bartók érdeklődését az újonnan hallott szlovák dalok, amelyeket

⁷ E második sorozathoz szánt újabb feldolgozásait Bartók Péter jelentette meg végül *Tíz magyar dal* címmel (Homosassa, Florida: Bartók Records, 2002).

⁸ Kodály Bartóknak, 1907. március 22–23., lásd Denijs Dille, „Vier Briefe Kodály's an Bartók”, *Documenta Bartókiana 4* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1970), 129–147, ide 134–137. Bartók és Kodály levelezésének legteljesebb kiadásához lásd Eöszte László, „Bartók és Kodály levelezése”, in *Örökségünk Kodály* (Budapest: Osiris, 2000), 215–264.

⁹ Bartók édesanyjának, 1906. augusztus 15., *Bartók Béla családi levelei*, 162–164.

¹⁰ „Evvél az érdekes variáns esettel ugyálszik új típust kapunk: a »megmagyarosodott« tót dal, a mihez annyi jogunk van mint a »király« és »ablak«-hoz; csak az eredetit kell elősmernünk.” Lásd Dille, „Vier Briefe Kodály's an Bartók”, 136. A Kodály által említett két szót valóban szláv eredetűnek tekinti a nyelvész (király < szlovák *kralj*; ablak < szlovák *oblok*).

Pri Pre - špor-ku, pri či - chom Du - maj - ku, U - čia sa tam chlap-ci eg - ze - cir-ku,
 Pi - ros al - ma le - e - sett a sár - ba,
 Ki fel - ve - szí, hi - á - ba, nem ve - szí, hi - á - ba.
 I - jé som sa pri mi - lej u - čie - val, Za tri ro - čky som gu - nej cho - dite - val.

1. kottapéllda. Magyar és szlovák dallamváltozat összehasonlítás: „Piros alma” és „Pri Prešporku”.

Sz.	Sorkezdet	Hangnem	Forrás	Megjegyzés
1	V tej bystrickej bráne	d	asszony (kb. 40), Gerlice/Grlica (Gömör/Gemerská), 1906. okt.	vö. <i>Pro děti</i> , III, 11 (<i>For Children</i> , II, 11)
2	Pod lipko[u], nad lipko[u]	G	Zuzana Drábová (17), Gerlice/Grlica (Gömör/Gemerská), 1906. aug.	vö. <i>Pro děti</i> , III, 3 (<i>For Children</i> , II, 3)
3	Dolu dolinami	e	gyermek, Fillér/Filiar (Gömör/Gemerská), 1906. okt.	vö. <i>Pro děti</i> , IV, 43 (<i>For Children</i> , II, 39)
4	Priletel pták	c	Jozefína Homola (fiatal), Zobordarázs/Dražovce (Nyitra/Nitrianska), 1907. nov.	nem szerepel a <i>Pro děti</i> -ben

1. ábra. A Négy szlovák népdal (1907) énekhangra és zongorára, BB 46 népi forrásai.¹¹

1906 októberétől már nemcsak papíron, hanem fonográfon is rögzített. A magyar népdalfeldolgozásokhoz hasonlóan első szlovák feldolgozásai sem vártak sokáig magukra: az 1907-re datálható első, a már említett négy dalból álló, ismét énekhangra és zongorára készült ciklusa az 1906. augusztusi és októberi gyűjtéséből válogatott. (Lásd a dalok adatait az 1. ábrán.)¹²

Újabban előkerült, periférikusnak mondható források, Gruber Emma Bartóknál végzett zeneszerzői tanulmányainak dokumentumai megerősíteni látszanak a dalok datálást. Együttal azt is sejtetik, hogy Bartók a népdalfeldolgozást ekkor már zeneszerzés-tanításban is megpróbálta alkalmazni. Miután Bartók élete során rendkívül ritkán tanított zeneszerzést, zongoratanításától eltérően zeneszerzéstanári módszereiről általában keveset tudunk. Kivételesnek számít Selden-Goth Gisella visszaemlékezése. Ő 1906 és 1908 között volt Bartók magántanítványa, éppen azokban az években, amikor a népzene gyűjtés a zeneszerző érdeklődésének középpontjába került. Ámbár visszaemlékezésében nincs szó népdalfeldolgozásról, mégis érdekesnek tűnik ebben a vonatkozásban is megjegyzése, miszerint: „Már kezdet kezdetén ragaszkodott ahhoz, hogy a legegyszerűbb négyszólamú korálok »progresszív«

¹¹ BB számokhoz lásd Somfai László forrásjegyzékét könyvének függelékében, *Bartók kompozíciós módszere* (Budapest: Akkord, 2000), 301–323. A jegyzék ugyancsak megtalálható az MTA BTK ZTI Bartók Archívumának honlapján, lásd http://www.zti.hu/bartok/ba_hu_06_m.htm?0301.

¹² A dalok közül három (az 1., 3. és 4. sz.) belekerült Bartók fiatalkori dalai válogatott kiadásába, *Ausgewählte Lieder für Gesang und Klavier, Der Junge Bartók*, 1, hg. D. Dille (Mainz: B. Schott's Söhne, [1962]). Sajnálatos módon a „V tej bystrickej bráne” közléséből kimaradt az első strófa variált visszatérése az énekszólamban. A Lampert Vera által előkészületben lévő kiadás a tervezett Bartók összkiadás keretében javítja ezt a tévedést. A kiadásból hiányzik továbbá az akkor hozzáférhetetlen 2. számú dal, mely azóta előkerült Bartók amerikai hagyatékából. Dille kiadása amellet félrevezetően „Vier slowakische Volkslieder” címmel együtt közli a három akkor ismert 1907-es dalt az 1916-ban keletkezett „Kruťi Tono vretena” kezdetű szlovák dal feldolgozásával. (Az utóbbi dal természetesen helyes datálással szerepel a kiadványban.)

módon harmonizáljam, és ne fejezzem be a szokásos kadenciákkal”.¹³ Fölmerül, vajon nem adhatott-e fel népdalokat is harmonizálásra korálok mellett?

Bartók egyik nyilatkozata némi valószínűséget kölcsönöz annak, hogy valóban kísérletezett ritka zeneszerzéstani ténykedése alkalmával népdal-harmonizálással. Egyik kiemelkedően fontos írása, amely 1931-ben előadássorozatként készült, a népzene hatása a műzenére témával foglalkozott. Kézirata több izgalmas, kihagyott passzust tartalmaz. Ezek közé tartozik a következő „önvallomás” is.

Hogy messzire ne menjek, saját magam működéséből veszek találó példát: kb. 25 esztendővel ezelőtt írtam egy nagyobb művet, az I. Suitet zenekarra. Vannak, akik még ma is azt állítják, ez a legjobb művem. Annyi bizonyos, hogy elég nagy harmóniai és formáló készség mutatkozik benne. Kb. 2 évre rá írtam első népdalfeldolgozásaimat: a 20 magyar népdal címen megjelent füzet első felét. Ebben szinte hihetetlen technikai gyámoltalanság mutatkozik. Ez a jelenség az I. suite biztos fellépése után szinte érthetetlen volna, ha nem lehetne az új feladat szokatlanságával és igen nagy nehézségével magyarázni. Hasonlók a tapasztalataink zeneszerző növendékeknél. Másféle kompozícióknál már bevált technikájuk népdalfeldolgozásoknál csődöt mond.¹⁴

Talán túl személyesen „kitárulkozó”-nak érezte utólag, s ezért döntött úgy, hogy elhagyja. Mint önéletrajzi visszaemlékezés, jellemzően precíznek tűnik. S az is kiderül belőle, hogy a népdalfeldolgozást éppen zeneszerzés-tanításban közvetlenül felhasználhatónak érezte. A kevés zeneszerzés tanítvány közül Gruber Emma zeneszerzési tanulmányainak dokumentumai egyenesen nyilvánvalóvá teszik, hogy Bartók épp 1907 táján igenis kísérletezett a népdalok tanításban történő felhasználásával. Korábban csak annyit tudtunk, hogy Gruber Emma 1902/1903 táján volt Bartók tanítványa, majd pedig 1905/1906-ban Kodályé; újabban előkerült dokumentumok bizonyítják, hogy az alatt az időszak alatt, amíg Kodály ösztöndíjjal Berlinben majd Párizsban tanult (vagyis 1907 első felében), Bartók ismét átvette tanítását. Az időpont szerencsésen egybeesett Bartók zeneakadémiai zongoratanári megbízatásának kezdetével, aminek fontos szerepe volt abban, hogy egyáltalán Magyarországon telepedett le. Ebben a kezdeti időszakban rendszeresen látogatta Grubernét, s úgy tűnik, elsősorban hangszerelésre oktatta. Egyidejűleg azonban friss gyűjtéseiből való dallamok alkalmazásával egyéb kompozíciós feladatokat is előírt. Mindjárt a kezdet kezdetén, egy „I. feladat” feliratú kottalapra Bartók két szlovák népdalt jegyzett föl, melyeket α -val és β -val jelölt meg, s hozzáfűzte az utasítást: „4 szölamú női karra”.¹⁵ Ha éppen e dalok Emmától származó négyszölamú női kari feldolgozása egyelőre nem is került napvilágra, már a kijelölt feladat

¹³ Demény János, „Bartók Béla művészi kibontakozásának évei II. Bartók Béla megjelenése az európai zeneéletben (1914–1926)”, in *Zenatudományi Tanulmányok* VII, szerk. Szabolcsi Bence és Bartha Dénes (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1959), 249.

¹⁴ Közlésnél elhagyott szakasz Bartók előadásában, lásd „A népi zene hatása a mai műzenére” (1931), in *Bartók Béla írásai*, 1, közr. Tallián Tibor (Budapest: Zeneműkiadó, 1989), 249.

¹⁵ Kézirat a budapesti Kodály Archívumban (Ms.mus.-E 72/a f.2r).

önmagában kellőképpen bizonyítja, hogy Bartók valóban használt ez idő tájt népdalokat zeneszerzés-tanításnál. Egyébként mindkét dalt 1906 októberében gyűjtötte, s mindkettő ugyanazon az oldalon található Bartók gyűjtőfüzetében. Az első dallam: „Ej Lado, Lado” (a 1026. sz. a *Slovenské ľudové piesne* második kötetében) később bekerült – Bartók saját zongoraátiratában – a *Pro děti* első füzetébe mint 4. szám. A második dal: „Išlo džiauša do záhradki” (a *Slovenské ľudové piesne* első kötetének 310. száma) viszont nem szerepel a komponista szlovák feldolgozásai között.¹⁶ Nemcsak az nyilvánvaló a két dal följegyzéséből, hogy Bartók zeneszerzési gyakorlatnak szánta azokat, hanem az is érzékelhető, mennyire lelkesen foglalkozott a frissen gyűjtött szlovák dalokkal.

Mindezek után különösen érdekes Kodály visszaemlékezése, mely szerint Bartók gyermekdarabjai születésüket a kiadó véletlenszerű fölkerésének köszönhetik:

Bartók első lépése a gyermek felé sem belső indítékra történt, egészen prózai külső indítéka a kiadó megrendelése volt. Tudjuk a zenetörténetből, hogy számtalan mesterművet megrendelésre írtak. Ezúttal is költészet lett a megrendelés prózájából.

A kiadó csak könnyű darabokat, tananyagot kért, s kiderült, hogy Bartók lelkében megmaradt annyira gyermeknek, hogy természetesen tudott szólni a gyermek nyelvéen.¹⁷

Kodály 1946-ban, barátja halála után egy évvel írott visszaemlékezése szerint tehát Rozsnyai Károly kezdeményezte zeneműkiadója nevében, hogy Bartók könnyű zongoradarabokat komponáljon. Rozsnyainál jelent meg a *Tíz könnyű zongoradarab*, mely nyilvánvalóan alkalmas zongorapedagógiai fölhasználásra – ha nem is mindjárt annak íródott –, valamint a kétségtől a zeneszerző „belső indítékából” született *Tizennégy bagatell*. Mindkét sorozat még 1908-ban, komponálásuk után néhány hónappal megjelent. Ha megrendelői levelet nem is ismerünk, melyben a kiadó a *Gyermekeknek* komponálására kérné föl Bartókot, fennmaradt egy olyan későbbi levél, melyben a kiadó zongorára írt, könnyű népdalfeldolgozások iránti igényéről esik szó. Egy 1915. április 22-i levélben román népi dallamok feldolgozásából tervezett sorozat kiadása kapcsán Rozsnyai emlékeztette a komponistát a *Gyermekeknek* évekkorábbi megrendeléséhez kapcsolódó követelményekre.

A román népdalok letételét kérem szépen ugyanoly fokon meghagyni amilyen[te] „Gyermekeknek” című vállalat legelső füzetében alkalmazni szíves volt.

Ezenfelül szem előtt tartom, hogy nem népdalgűjteményt akarnak nyújtani, hanem magyarországi népdalok (akár magyar akár nemzetiségű) mint könnyű előadási darabok feldolgoztatnak az ifjúság számára.

¹⁶ Béla Bartók, *Slovenské ľudové piesne/Slowakische Volkslieder*, hg. Alica Elscheková und Oskar Elschek, 1–3 (1–2, Bratislava: Slovenská akadémia vied, 1959, 1970; 3, Bratislava: ASCO art and science, 2007). Tervezik egy utolsó, negyedik kötet kiadását is, mely mutatókat tartalmazna, valamint CD-n az összes hangfelvétel publikálását.

¹⁷ Kodály Zoltán, „Bartók és a magyar ifjúság” (1946), in Kodály, *Visszatekintés: Összegűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok*, sajtó alá rendezte Bónis Ferenc (Budapest: Argumentum, 2007), 2, 448.

A felkérés közvetlen dokumentumai híján is nyilvánvalóvá teszi e levél, hogy „a vállalat”-ot Rozsnyai kezdeményezte, ahogy Kodály is emlékezett. Az első két füzetre (a revideált kiadás 1. kötete, lásd a 2. ábrát) 1909 tavaszán, illetve nyarán kötött szerződést a kiadó, s mindkét kötet megjelenhetett még ugyanazon év végéig.²⁰ A III. és IV. füzet szerződése 1910-ben, illetve 1911-ben készült el, s végül is *Pro děti* címmel folytatta a *Gyermekeknek* sorozatát.²¹ Az első ismert kritikák – Zágón Géza Vilmos, majd pedig Molnár Antal lelkes írása az első kettő, illetve az első három füzetéről – 1911-ben jelentek meg.²²

Rozsnyai idézett 1909. decemberi levelében szóba hozza a cím kérdését. Nem tudjuk, ki hozta meg a végső döntést, mely a címet megőrizte, ám a szlovák nyelvű népdalokra való tekintettel fordításban adta, mégpedig nem szlovák, hanem cseh nyelvű formában. A címfordítás maga jelzi, hogy a sorozatot „nemzeti”, vagy helyesebben „nemzetiségi” dalok gyűjteményének szánták. Miközben a szlovák füzetek címe csupán Magyarországot, mint a dallamok forrását említi meg („[...] *mélodies populaires de la Hongrie*”), a sorozat kötetének címlapon olvasható felsorolása (mind csehül, mind franciául) a dalok nemzetiségi hovatartozását adja meg. Az első két füzet esetében „*uberské písně národní / mélodies populaires hongroises*”, a harmadik és negyedik füzet esetében pedig „*slovácké národní písně / mélodies populaires slovaques*”.²³ A cseh nyelv választását alighanem kulturális vagy kereskedelmi, piaci szempontok diktálták. Ezzel összhangban, a szlovák kötetekben a darabok is végig cseh, valamint magyar és francia címet kaptak. Hogy a szlovák darabok közül sok külön címet kapott, a III–IV. füzetet jelentősen megkülönbözteti a *Gyermekeknek* első két füzetétől, ahol az első kiadásban egyetlen darab sem kapott címet. A magyar népdalok esetében elegendőnek tűnhetett a népdalok szövegének közlése, mégha azok csupán a jegyzetek között kaptak is helyet. Míg a magyar füzetek népdalainak szövege magyarul és német fordításban jelent meg, a szlovák füzetekben a népdalszövegek a szlovák eredeti mellett Balázs Béla magyar és Kodály Emma verses német fordításában szerepeltek.²⁴ A dalok forrásaira is mindig kitértek a jegyzetek.²⁵

²⁰ Vö. 1909. március 23-án és június 23-án kelt szerződés, az Editio Musica Budapest letéti anyaga a budapesti Bartók Archívumban.

²¹ Vö. 1910. november 4-én és 1911. május 9-én kelt szerződés.

²² Lásd Zágón Géza Vilmos, „Gondolatok régi és új muzsikáról”, *Zeneközlöny* IX/9 (1911. március 1.), 269–274, ide 273, csak a két magyar füzetéről, valamint Molnár Antal, „»A gyermekeknek – Bartók Béla« (3 füzet zongoradarab, Rozsnyai kiadása)”, *Zeneközlöny* IX/14 (1911. június 15.), 473–475, új kiadásban in Molnár, *Írások a zenéről*, közr. Bónis Ferenc (Budapest: Zeneműkiadó, 1961), 15–17.

²³ Érdemes megjegyezni, hogy maga a „*slovácké*” jelző sem tökéletesen, illetve nem egyértelműen felel meg a „szlovák”-nak, ami helyesen „*slovenské*” lenne. Erre Dr. Zvara volt szíves fölhívni figyelmemet.

²⁴ Az eredeti cseh címeket a Zeneműkiadó hallgatólágoosan szlovákra javította a II. világháború után; ezek a címváltozatok szerepelnek Bartók Péter új kiadásában is.

²⁵ A zeneszerző saját gyűjtése esetén a gyűjtőhely neve szerepel azonosításul, míg kiadott gyűjtemények esetén a kiadvány könyvészeti adatai vannak megadva.

Saját gyűjtései mellett Bartók a szlovák füzetekben jelentős mértékben támaszkodott a *Slovenské spevy* kiadványsorozat első két kötetére, Medvecký *Detva* (1905) címmel megjelent gyűjteményére (a 35., 40–41., illetve a revideált kiadás szerinti 31. és 36–37. számokban), valamint Schneider-Trnavský *Sbierka slovenských ľudových piesní* című gyűjteményére a 38. számban (a revideált kiadás szerinti 34. szám). Több oka is lehetett annak, hogy a komponista jelentős mértékben támaszkodott kiadásban hozzáférhető szlovák gyűjteményekre. Későbbi éveiben csak ritkán folyamodott feldolgozásaiban mások által gyűjtött anyaghoz. A legjelentősebb kivételnek éppen a *Gyermekeknek* és a *Pro děti* sorozata számít. A *Pro děti* esetében döntő lehetett, hogy saját gyűjtése még viszonylag szerény volt. Számíthatott azonban az is, hogy megbízhatónak látta mindenekelőtt a *Slovenské spevy* kiadvány dallamközléseit. Nyilvánvalóan éppen ezért ajánlotta föl maga is gyűjtéseinek közlését e kiadványsorozat számára.

Aligha véletlen, hogy éppen a *Pro děti* komponálása idején foglalkoztatta Bartókot először egy saját szlovák gyűjtéseiből válogató tudományos jellegű népdalgyűjtemény kiadásának gondolata. A túrócszentmártoni (ma: Martin) szlovák kiadónak írt 1911. februári levele szerint először 1910 júniusában fordult hozzájuk, s ajánlotta fel 400 dallamból álló szlovák gyűjteményét kiadásra. E levele tehát időben megelőzte 1910. november 4-én kelt szerződését a Rozsnyai kiadóval a *Gyermekeknek* sorozatot folytató III. kötet kiadására. 1911. februári levelében mindenesetre elnézést kért, amiért nem válaszolt a túrócszentmártoni kiadó válaszlevelére, melyet nem ismerünk. Úgy tűnik, 1911 elejére sikerült összeállítania egy 134 – legnagyobb részét Zobodarázsról (Dražovce) származó – dalból álló kiadványtervezet anyagát. Ekkor még várta a *Pro děti* első füzetének megjelenését, s még alá sem írta a második füzetre szóló szerződést. Bartók magyarul írt levele mindenesetre egyértelműen hangot ad a „szlovák ügy” iránti rokonszenvének és lelkesedésének.

A „Slov[enské]. Spevy” kiadása oly gyönyörű kulturális vállalkozás, hogy az mindenki részéről a legnagyobb támogatást igényelheti. Ép ezért én közlés céljából ingyen engedem át egész gyűjteményemet [...] Igazán csudálatos, hogy Önök minden állami segítség nélkül, csupán dilettáns gyűjtőkkel, egészen egyedül ilyen szép gyűjteményt tudtak kiadni, amilyen se nekünk magyaroknak, sem a horvátoknak nincs. A románoknál meg már épen semmi se jelent meg, még Romániában sem.²⁶

A levél nemcsak azt teszi nyilvánvalóvá, hogy Bartók nagyra értékelte a szlovák kiadványsorozatot, hanem azt is, hogy feldolgozások népszerűsítő célú megjelentetése mellett épp ily fontosnak érezte dallamgyűjteményének tudományos igényű közlését. Miután azonban a tárgyalások a szlovák kiadóval zátonyra futottak, hosszú időre a *Pro děti* sorozata maradt Bartók egyetlen szlovák népdalokat „közreadó” munkája.²⁷

²⁶ Bartók a Matica slovenskának, 1911. február 25., *Bartók Béla levelei*, 173–174.

²⁷ Bartók szlovák kapcsolatairól általában lásd Vladimír Čížik, *Bartóks Briefe in die Slowakei* (Bratislava: Slowakisches Nationalmuseum, 1970). Gyűjtései kiadásával kapcsolatban korai tárgyalásokról pedig lásd még Oskár Elscheck, „Einleitung”, in Bartók, *Slovenské ľudové piesne*, 1, 22.

A *Pro děti* születése

A *Gyermekeknek–Pro děti* általánosan elfogadott datálása 1908/09. Így említi például Denijs Dille flamand nyelven írt, s 1939-ben publikált Bartók könyvében, amelynek műjegyzékét a zeneszerző maga ellenőrizte.²⁸ Kodály ugyanakkor hosszú francia nyelvű tanulmányában, melyet Bartók 40. születésnapja alkalmából a *La Revue musicale* számára írt, s mely az első gondos összeállítású zeneszerzői műjegyzék közlésének is tekinthető, árnyaltabban datálta a *Gyermekeknek* sorozat füzeteit. Nála „*A gyermekeknek, mélodies pop[ulaires]. hongr[oises]., i. 2 [1–2], comp[osé]. 1908–1909, publ[ié].: Rozsnyai, 1910. – Pro děti, (d’après des mélod[ies]. pop[ulaires]. slovaques, 1. 2 [1–2], comp[osé]. 1909–10, publ[ié].: Rozsnyai, 1910*”.²⁹ Hogy kivételesen a megjelenés adatai is szerepelnek a komponálás dátuma mellett, jól mutatja a jegyzék filológiai igényességét, habár adatai mégsem teljesen pontosak. Miközben mindkét magyar füzet megjelent már 1909-ben, a szlovák füzetek megjelenésére csak 1911-ben került sor. Fontosabb ennél, hogy a két sorozat komponálásának datálása nem azonos, a magyar füzeteké 1908–1909, míg a szlovák füzeteké 1909–1910, ami hihetőnek tűnik.³⁰ Ha nem is elképzelhetetlen, hogy Bartók 1909 végére elkészült a szlovák darabokkal, a *Gyermekeknek* folytatására vonatkozó 1909. decemberi levelezés alapján valószínűbb, hogy akkor a teljes sorozat semmiképp, de akár még egyetlen füzetre való darab sem lehetett kész.

Más oldalról is megközelíthető a datálás kérdése. A kéziratos források, úgy tűnik, nem nyújtanak közvetlenül támpontot a komponálás idejére vonatkozóan. Segíthetne az egyes dallamok jól dokumentált gyűjtési ideje, habár feltűnő, hogy valamennyi saját gyűjtésű dallam 1906 és 1908 közötti gyűjtőutakról származik, sőt nagy részük a legkorábbi 1906. augusztusi és októberi utakról. Mindössze néhány dallam szerepel az 1907. novemberi gyűjtésből, s egyetlen egy – a 16. számban feldolgozott dal – egy 1908. októberi gyűjtésből. Bartók 1906–1907-ben gyűjtött először intenzíven szlovák falvakban. Ezt követően jelentősebb mértékben 1909 január–februárjában folytatott szlovák dalgyűjtést Zobordarázson (Dražovce), ahol akkor már másodszor járt. Habár elgondolkodtató, hogy miért nem használt föl feldolgozásaiban 1909-es gyűjtéséből vett dallamokat, ez önmagában még nem jelenti azt, hogy saját gyűjtésein alapuló darabjai ekkorra már feltétlenül elkészültek. Azt pedig, hogy vajon mikor válogatott dallamokat a *Slovenské spevy* kiadványsorozatából, Medvecký monográfiájából és Schneider-Trnavský gyűjtemé-

²⁸ Denijs Dille, *Béla Bartók* (h.n.: N. V. Standaard-Boekhandel, 1939), 89.

²⁹ Kodály, „Béla Bartók”, *La Revue musicale* 2/5 (1921. március), 205–217. A terjedelmes tanulmány későbbi újraközölési és fordításai – érthető módon – elhagyják az 1921-es műjegyzéket, lásd például „Bartók Béla”, *Visszatekintés*, 2, 426–434.

³⁰ Meg kell azonban jegyezni, hogy Somfai László, akinek köszönettel tartozom, mert rendelkezésemre bocsátotta készülő Bartók műjegyzékébe szánt rendkívül részletes, bár még nem véglegesített *Gyermekeknek* tanulmányát, a teljes négyfüzetes sorozat 1908/1909-es datálása mellett foglal állást, lásd László Somfai, *Béla Bartók Thematic Catalog*.

(a) III–IV. kötet

<i>Forrás</i>	<i>A darabok kiadás szerinti száma</i>	<i>A felhasznált dallamok mennyisége</i>	
Bartók	3, 4, 11, 14, 16, 21, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 31, 34, 37, 39, 43		18
<i>Slovenské spevy</i> I	1, 2, 6, 10, 12, 13, 15, 17, 19, 20, 22, 30, 42	13	21
<i>Slovenské spevy</i> II	5, 7, 8, 9, 18, 32, 33, 36	8	25
Medvecký	35, 40–41		3
Schneider-Trnavský	38		1

(b) III. kötet

<i>Forrás</i>	<i>A darabok kiadás szerinti száma</i>	<i>A felhasznált dallamok mennyisége</i>	
Bartók	3, 4, 11, 14, 16, 21		6
<i>Slovenské spevy</i> I	1, 2, 6, 10, 12, 13, 15, 17, 19, 20, 22	11	16
<i>Slovenské spevy</i> II	5, 7, 8, 9, 18	5	
Medvecký			–
Schneider-Trnavský			–

(c) IV. kötet

<i>Forrás</i>	<i>A darabok kiadás szerinti száma</i>	<i>A felhasznált dallamok mennyisége</i>	
Bartók	23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 31, 34, 37, 39, 43		12
<i>Slovenské spevy</i> I	30, 42	2	5
<i>Slovenské spevy</i> II	32, 33, 36	3	
Medvecký	35, 40–41		3
Schneider-Trnavský	38		1

3. ábra. A *Pro děti* dallamainak forrásai

nyének második kötetéből, bajosan lehet megállapítani, különösen, mivel e kötetek mind rendelkezésére állhattak a komponálás időszakának kezdetétől.³¹ (A 3. ábra ad áttekintést a dallamforrásokról.) Mivel 1910 júniusában már saját gyűjtésének tudományos kiadásán gondolkodott, elképzelhető, hogy ekkor fordult a publikált kiadványokhoz, s inkább azokból válogatott, miközben saját gyűjtéseit, mindenekelőtt az 1909-es zobordarázi dalokat tudományos célra kívánta hasznosítani.

A saját gyűjtésű és a *Slovenské spevy*ből vett dallamok aránya feltűnően különbözik a zongoradarabok két füzetében (*Gyermeknek* III–IV. kötet). Míg az első

³¹ A Bartók tulajdonában fennmaradt szlovák népdalkiadványok beszerzésének adatait egyelőre nem sikerült megállapítani, mivel nem szerepelnek a két fontos budapesti zenemű-kereskedés, Rozsnyai Károly üzlete és a Rózsavölgyi és Társa cég boltja rendelkezésünkre álló számláin. A *Slovenské spevyt* ugyanakkor Kodály már idézett (vö. 8. lj.), 1907. március 22–23-án kelt levelében említi, tehát Bartók jóval a *Pro děti* komponálásának terve előtt megismerhette a kiadványt.

rész (III. füzet) 16 dallamot használt föl a szlovák kiadványból szemben a saját gyűjtésű hat dallammal, addig a második rész (IV. füzet) dallamai közül mindössze öt származik a *Slovenské spevy*ből, és tizenkettő saját gyűjtéséből. Így a záró füzet „személyesebb” jellegűnek tetszik. Az első részben ugyanakkor sem Medvecký, sem Schneider-Trnavský kiadványából nem szerepel dallam, ami múlhatott akár azon, hogy nem talált bennük elég könnyű feldolgozásra alkalmas anyagot, akár azon, hogy csak később tanulmányozta őket, amikor már a második részen dolgozott. Látni fogjuk, hogy ezek a darabok valóban nem tartoznak a sorozat korai kompozíciós rétegéhez.

Ahhoz, hogy megismerjük a *Pro děti* sorozat kialakulását, a kompozíciós forrásokat kell megvizsgálnunk.³² Mindenekelőtt megállapítható, hogy a komponista külön készítette elő kiadásra a két füzet anyagát annak ellenére, hogy komponálásuk részben összefonódott. Nem zárható ki természetesen, hogy a legkorábbi kéziratok források egy része elveszett, a rendelkezésünkre álló kéziratok mégis elég-ségesnek tűnnek ahhoz, hogy a komponálás és kiadásra történő előkészítés legfontosabb fázisait feltárhassuk.³³ Fönnmaradt a zeneszerző autográf fogalmazványa valamennyi darabból, s ugyancsak fönnmaradt a két kötet – részben a fogalmazványok felhasználásával készült – teljes nyomdai kézírata (úgynevezett metszőpéldánya), mely alapján Rozsnyai kiadójában a kottametszés készült. Hogy maguk a fogalmazványok mely esetben képviselik a legkorábbi kompozíciós stádiumot, nem tudhatjuk. A két füzet forrásanyaga ugyanakkor feltűnően eltér egymástól. A III. füzet esetében valamennyi darab – utólag – végleges sorszámot kapott a fogalmazványban, mielőtt a zeneszerző felesége, Ziegler Márta lemásolta volna, hogy másolatát Bartók ellenőrizze és kiegészítse, majd pedig a kiadónak átadhassa.³⁴ Ettől eltérően a IV. füzet nyomdai kézírata vegyes forrás; részben a zeneszerző fogalmazványait (olykor valószínűleg a darabok legkorábbi leírását) tartalmazza, melyeket utóbb kiegészítő jelekkel ellátva a zeneszerző kiadásra előkészített, ám ugyanakkor Ziegler Márta leírásában is tartalmaz darabokat. A darabok sorszáma utólag került a IV. füzet kéziratába. Még érdekesebb, hogy a teljes sorozat fogalmazványában korábbi, ceruzás sorszámozatok nyomai is megtalálhatók, amelyek lehetővé teszik a sorozat korai tervének rekonstruálását. Igen valószínűnek látszik, hogy Bartók először egy 25 darabból álló, talán egyetlen kötetet kitevő sorozat kiadását tervezte, mielőtt a sorozatnak a magyar részhez hasonlóan két füzetre történő bővítését elhatározta volna (lásd a 4. ábrát).³⁵

³² A kompozíciós források vizsgálatánál pótolhatatlan segítséget jelentett Somfai László említett műjegyzékbeli leírása, valamint az ehhez készült előkészítő jegyzetei, különösen, mivel ő az amerikai hagyatékba tartozó forrásokat is személyesen tanulmányozta, s tapasztalatairól igen részletes és pontos följegyzéseket készített.

³³ Itt nem térek ki a *For Children* címmel megjelent revideált kiadás külön forrásaira.

³⁴ Ziegler Márta másolatát a budapesti Bartók Archívumban BA-N: 2015 jelzet alatt őrizzük.

³⁵ Megjegyzendő, hogy a 25-ös sorozatot Somfai az itt megadottakhoz képest apróbb eltérésekkel azonosítja a műjegyzékéhez készült leírásban.

Sorszám a 25-ös sorozatban	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
R szám	6	5	4	8	19	32	18	9	20	31	30
B&H szám	6	5	4	8	19	30	18	9	20	29	28
hangnem	C	G	F	e	a	G	E	B	F	e	g

Sorszám	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25
R szám	22	36	13	26	29	37	23	24	25	27	28	39	43	42
B&H szám	22	32	13	25	27	33	–	23	24	–	26	35	39	38
hangnem	a	C	g	C	A	c	d	d	d	f	a	d	e	G/c

4. ábra. A sorozat darabjai a rekonstruált, huszonötöttesre tervezett kiadványban, s e darabok helye a Rozsnyai első kiadás (R) III–IV. kötetében és a revidált Boosey & Hawkes kiadás (B&H) 2. kötetében, a hangnem jelzésével.

E 25 darabból álló első változat fogalmazványa ma részben Bartók Péter gyűjteményében, részben a budapesti Bartók Archívumban található.³⁶ Az amerikai hagyatékban fennmaradt leírások öt egymás utáni kottalap mindkét oldalán szerepelnek (a 22PIIID1 jelzetű kézirat 6–7., 16–8.,³⁷ 9–10., 11–12., 13–15. oldala). További darabok pedig három olyan kottaívén (bifolió) található, melyeket ma a Bartók Archívumban őrzünk (BA-N: 487-es jelzetű kézirat 1–8. és 21–22. oldala). Ezek közül Bartók két ívet egymásba rakva (füzetként, úgynevezett „binio”-ként) használt, s a harmadik kottaívénnek egyelőre csak első két oldalára írt. A daraboknak ez a két sorozata feltehetőleg két elkülönülő kompozíciós időszak termése. Legegységesebbnek a két egymásba rakott budapesti kottaívén található összesen kilenc darab sorozata tűnik: a 23., 24., 25., 26., 39., 28., 43., 27. és 29. szám (a *Pro děti* végleges számozása szerint). Bartók e darabok mindegyikében saját 1906. augusztusi és októberi gyűjtéséből válogatott népdalokat használt fel. Csupán a legutolsó, talán utólag a sorozathoz illesztett darab merít 1907. novemberi, darázi gyűjtéséből, amely már nem a T.I jelzésű első, hanem a T.II-es második szlovák (a korabeli szóhasználatnak megfelelően „tót”) gyűjtőfüzetben szerepel.³⁸ Az amerikai hagyatékba tartozó kéziratban található darabok, valamint azok, amelyek a további magyarországi kottalapokon szerepelnek, viszont már vegyesen használnak

³⁶ A Bartók Péter gyűjteményében található autográf fogalmazvány jelzete 22PIIID1 (= Piano Vol. II, Intermediary Draft 1). Jelenleg letétként a bázeli Paul Sacher Stiftungban található. A budapesti Bartók Archívumban található fogalmazványok jelzete BA-N: 487.

³⁷ Az amerikai hagyatékhoz tartozó kézirat oldalszámozása a darabok kiadásbeli sorrendjét igyekszik tükrözni, és így nem felel meg a kézirat fizikai tulajdonságainak. Így történhetett meg, hogy a 16. oldal hátlapja kapta a 8. oldalszámot, a 13-é pedig a 15-et. Lásd erről általában Somfai, *Bartók kompozíciós módszere*, 99. Az amerikai források papírszerkezetének megértésében ismét nélkülözhetetlen segítséget nyújtott Somfai László Bartók műjegyzékbeli szócikke, valamint helyszíni följegyzései.

³⁸ Bartók ismert népzenei gyűjtőfüzeteinek leírását megadja Lampert, *Népzene Bartók műveiben*, 16–17, illetve részletesebben uő., *Folk Music in Bartók's Compositions*, 16–18.

<i>Kézirat jelzete</i>	<i>Sorszám a 25-ös sorozatban</i>	<i>R szám</i>	<i>Dallam forrása</i>
BA-N: 487, 1–2.	18. „A juhász bucsuja” (attacca)	IV, 23	T.I gyűjtőfüzet, fol. 4 ^r , 1906. aug.
BA-N: 487, 2.	19. (attacca)	IV, 24	T.I gyűjtőfüzet, fol. 1 ^v , 1906. aug.
BA-N: 487, 2–3.	20.	IV, 25	T.I gyűjtőfüzet, fol. 1 ^v , 1906. aug.
BA-N: 487, 3.	15. „Scherzando” [<i>későbbi cím</i>]	IV, 26	T.I gyűjtőfüzet, fol. 33 ^v , 1906. okt.
BA-N: 487, 4–5.	23. „Ballada”	IV, 39	T.I gyűjtőfüzet, fol. 7 ^r , 1906. aug.
BA-N: 487, 5.	22. „Furulyaszó”	IV, 28	MS field book T.I gyűjtőfüzet, fol. 45 ^r , 1906. okt.
BA-N: 487, 6.	24. „Halotti ének”	IV, 43	(a) Szöveg: T.I gyűjtőfüzet, fol. 30 ^r , 1906. okt.; (b) dallam: T.I gyűjtőfüzet, fol. 45 ^r , 1906. aug.
BA-N: 487, 7.	21. „Csúfolódás”	IV, 27	T.I gyűjtőfüzet, fol. 18 ^r , 1906. okt.
BA-N: 487, 8.	16. „Tréfás nóta”	IV, 29	T.II gyűjtőfüzet, fol. 13 ^r , 1907. nov.
22PIIID1, 6–7.	2. „Változatok”	III, 5	<i>Slovenské spevy</i> , II, 17. sz.
22PIIID1, 7., 16.	3. „Lakodalmas”	III, 4	T.I gyűjtőfüzet, fol. 26 ^v , 1906. okt.
22PIIID1, 16.	10. „Kánon”	IV, 31	T.I gyűjtőfüzet, fol. 34 ^r , 1906. okt.
22PIIID1, 8.	5. „Románc”	III, 19	<i>Slovenské spevy</i> , I, 346. sz.
22PIIID1, 8–9.	4. „Táncdal”	III, 8	<i>Slovenské spevy</i> , II, 4. sz.
22PIIID1, 9–10.	6. „Dudanóta”	IV, 32	<i>Slovenské spevy</i> , II, 29. sz.
22PIIID1, 10.	11. „Kesergő”	IV, 30	<i>Slovenské spevy</i> , I, 268. sz.
22PIIID1, 10–11.	1. „Játékdal”	III, 6	<i>Slovenské spevy</i> , I, 339. sz.
22PIIID1, 11–12.	12. „Duhajkodó”	III, 22	<i>Slovenské spevy</i> , I, 353. sz.
22PIIID1, 12–13.	25. „Sirató ének”	IV, 42	<i>Slovenské spevy</i> , I, 36. sz.
22PIIID1, 13.	9. „Kergetődző”	III, 20	<i>Slovenské spevy</i> , I, 342. sz.
22PIIID1, 15.	7. „Gúnydal”	III, 18	<i>Slovenské spevy</i> , II, 561. sz.
22PIIID1, 15.	8. „Gyermekdal”	III, 9	<i>Slovenské spevy</i> , II, 577. sz.
BA-N: 487, 21.	13.	IV, 36	<i>Slovenské spevy</i> , II, 359. sz.
BA-N: 487, 21.	17. „Katonadal”	IV, 37	T.I gyűjtőfüzet, fol. 8 ^r , 1906. szept.
BA-N: 487, 22.	14.	III, 13	<i>Slovenské spevy</i> , I, 35. sz.

5. ábra. A *Pro děti* legkorábbi darabjainak feltételezett időrendje az autográf fogalmazvány alapján.

föl dallamokat Bartók saját gyűjtéséből és a *Slovenské spevy* első két kötetéből. Ugyanakkor itt is föl lehet ismerni – különösen a Bartók Péter gyűjteményébe tartozó kéziratlapon szereplő darabok esetében – kisebb összetartozó csoportokat. Az 5. sz. „Változatok” a *Slovenské spevy*ből vett dallamot dolgoz fel, az ezt követő két darab (4. és a 31. sz.) a zeneszerző 1906. októberi gyűjtésére támaszkodik, majd az összes többi darab (19., 8., 32., 30., 6., 22., 42., 20., 18. és 9. sz.) ismét a *Slovenské spevy*ből válogat (lásd az 5. ábrát).

Van valószínűsége annak, hogy a két ívből összeállított, Budapesten őrzött füzet darabjai készültek előbb, s csak később azok, amelyek jelenleg az amerikai hagyaté-

forrásaiban található. Hogy a 23-as számú darabból létezik egy Ziegler Márta még gyakorlatlan kezétől származó másolat, mely olyan stádiumban készült, amikor Bartók kézírata még nem tartalmazott előadási jeleket, arra mutathat, hogy a vele kezdődő sorozat lehetett talán a legkorábban komponált, vagy legalábbis legkorábban összeállított csoport. Ha ez igaz, akkor egyértelmű, hogy korai ének-zongora feldolgozásaihoz hasonlóan Bartók először saját gyűjtésén alapuló sorozatot tervezett, s talán csak akkor döntött úgy, hogy a *Slovenské spevy*ből válogatva könnyebb darabokat komponál, amikor fölmerült, hogy a ciklus a *Gyermekeknek* folytatása lehetne. Az amerikai hagyatékbba tartozó kézirat darabjai mindenesetre a 25 tételre tervezett kötet elejére kerültek volna, nagyjából 1-től 12-ig, nem számítva a záró darabnak szánt kompozíciót, mely végül a teljes kétkötetes sorozat utolsó előtti darabjaként találta meg végleges helyét. A magyarországi kézirat egyetlen kihagyással 16-tól 24-ig, illetve, ha az utolsó kottaív darabjait is figyelembe vesszük, 13-tól 24-ig tartalmazta a darabokat.³⁹ Figyelemreméltó, hogy a 25 darab-ból 20-at – eltérően a magyar *Gyermekeknek* sorozattól – Bartók már ekkor címmel látott el. Két darab (a 19. és a 20., a végleges számozás szerinti 24. és 25. sz.) pedig talán csak azért nem kapott külön címet, mert a 18. darabbal (a végleges számozás szerinti 23. darabbal) együtt *attacca* összekapcsolt tételek kis ciklusába tartozott. (*Attacca* ciklusok kialakítása, mint olvastuk, Rozsnyai kifejezett kívánsága volt.) A talán legkorábban komponált 18. darab egyébként ekkor még – később elhagyott – címmel szerepelt: „A juhász bucsuja”. Mindhárom darab d-moll/dór hangnemű, habár az utolsó mind dallamilag, mind harmóniailag a dominánson, A-n zárul. Ezzel szemben a 15. darab (a későbbi 26.) „Scherzando” címe valószínűleg későbbi hozzátétel, s nem szerepelt még a fogalmazványban a huszonöt tételes sorozat tervezésének idején.⁴⁰

Ha a teljes szlovák sorozat keletkezésének pontos időrendjét nem is tudjuk minden részletében rekonstruálni, kialakulásának legalább négy fontos fázisa elkülöníthető: (1) a legkorábbi darabok komponálása, melyek a zeneszerző saját szlovák gyűjtéséből válogattak dallamokat; (2) a huszonöt tételes sorozat kialakulása, melyhez Bartók könnyebb darabokat komponált a *Slovenské spevy*ből választott dallamokra; (3) a végleges III. füzet anyagának kialakítása és kiegészítése; (4) végül pedig a kimaradt darabokból a IV. füzet kialakítása és kiegészítése újabb kompozíciókkal. Elképzelhető tehát, hogy Bartók akkor ajánlotta föl Rozsnyainak a *Gyermekeknek* sorozat szlovák darabokkal történő folytatását, amikor még csak a saját gyűjtésén alapuló kompozíciók álltak készen. Ez esetben a zeneszerző Rozsnyai 1909. december 6-i levele, s az abban megfogalmazott kérés („kérem [...] a legkönnyebb módot választani”) nyo-

³⁹ A *kurzív* számok a feltételezett 25-ös sorozat egyes tételeinek sorszámai.

⁴⁰ Teljesen eltérő volt a III. és a IV. füzet nyomdai kézírata. Míg Bartók a III. füzet teljes anyagát lemásoltatta feleségével, Ziegler Mártával, miután zöld ceruzával bejegyezte fogalmazványába a darabok végleges sorszámaát, a IV. füzethez jóval rendezetlenebb, véglegesített fogalmazványokból és tisztázati másolatokból összeállított vegyes nyomdai kéziratot állított elő, melyben a darabok sorszámaát csak később határozta meg, s írta be utólag piros ceruzával.

mán folyamodott a *Slovenské spevy*hez, s csupán e levélváltást követően alakult ki a 25 darabból összeállított, egykötetes folytatás terve. Ugyanakkor természetesen az sem zárható ki, hogy a tárgyalások idején a komponálás lényegesen előrehaladottabb stádiumban volt. Annyi azonban bizonyos, hogy amikor Bartók elvetette a huszonöt-darabos, egykötetes sorozat koncepcióját, újra kellett rendeznie a darabokat, s először a III. füzet kiegészítését és véglegesítését végezte el. Ez elvileg megtörténhetett a decemberi levélváltás előtt, de valószínűbb, hogy a zeneszerző konkrét kiadási terv alapján fogott a sorozat véglegesítéséhez. Utolsó, s egyértelműen külön fázist képvisel a IV. füzet anyagának véglegesítése.

Címek és sorozatok

A szlovák népdalfeldolgozások sok szempontból igen közel állnak a *Gyermekeknek* első két füzetében közölt magyar népdalfeldolgozásokhoz. Mégis van néhány olyan különbség, melyet érdemes számba vennünk, mielőtt egyetlen kompozíció, a záró darab részletesebb vizsgálatára vállalkoznánk. Feltűnő különbség mindjárt az, hogy a darabok jelentékeny részének, a 43-ból 28-nak címe van. Címe volt ezenkívül még a 23., valamint az 1. darabnak is, de ezek a kiadás során elmaradtak.⁴¹ Amikor a *Gyermekeknek*ből válogatás jelent meg a Rózsavölgyi cég Bartók-albumában, a *Zongorázó ifjúságban*, a magyar feldolgozásokat továbbra is cím nélkül közölték. Csak a londoni Boosey & Hawkes kiadó számára készült teljes revízió idején kapott címet 40-ből 23 magyar feldolgozás az egyetlen kötetben közölt új kiadásban. Hogy a zeneszerző saját ötlete volt-e, hogy címekkel lássa el a darabok jelentős részét, vagy inkább kiadói kívánságra tette, nem tudjuk. Miután azonban a revízióra olyan művek után került sor, mint amilyen a *Negyvennégy hegedűduó* és a *Mikrokosmos*, amelyeknek minden darabja a zeneszerző által gondosan megválasztott címet visel, elképzelhető, hogy nemzetközi közönsége számára Bartók itt is hasznosnak látta az utólagos címadást.

A *Pro děti* ugyanakkor nem az első olyan sorozat volt, melyben Bartók címekkel látta el kisebb kompozícióit. Az ugyancsak kezdő zongorázóknak szánt korábbi *Tíz könnyű zongoradarab* minden tétele címet kapott. Hogy e ciklus esetében mennyire komolyan foglalkoztatta a címadás kérdése a zeneszerzőt, jól mutatja a zongoraművész Freund Etelkának, közeli ismerősének 1908. július 20-án írt levelezőlapja, melyben két cím, a „Lassú vergődés” és a „Piros Pünkösd hajnala” kitalálásáról ad hírt, s az előbbinek németre fordításában kér segítséget.⁴² A levelezőlap írása előtt

⁴¹ Nem világos, mikor és miért maradt el az első darab címe, mely még szerepelt a Ziegler Márta által készített nyomdai kéziratban, de feltételezhető, hogy kihagyására a korrektúra során került sor. A legkorábbi címváltozat, mely csak az autográf fogalmazványban olvasható Bartók kézírásával magyar és szlovák nyelvű volt: „Királynódsi játék / Kral'ka”. Ez különben az egyetlen kétnyelvű cím, melyet a zeneszerző maga adhatott. A további címváltozatokhoz lásd a dolgozat függelékét.

⁴² *Bartók Béla levelei*, 136.

nem sokkal Bartók Freund Etelkánál és bátyjánál, a Liszt-tanítvány Robert Freundnál vendégeskedett a svájci Vitznauban. A levelezőlap szövege azt sejteti, hogy a Rozsnyaival már kiadási szerződéssel lekötött darabok címadásának kérdése élénk eszmecsere tárgya lehetett Bartók és két kollégája között. Végül minden darab címet kapott, s ez összefüggésben lehet azzal, hogy a gyermekeknek szánt sorozat „előadási darabokat” tartalmazott, amint az 1908. június 25-én kelt szerződés kimondja.⁴³

A *Tíz könnyű zongoradarab* párjának tekinthető *Tizennégy bagetell* általában nehezebb darabjai viszont nem kaptak címet, eltekintve a két utolsó darabnál olvasható zárójeles fölirattól: „(Elle est morte...)” és „Valse (Ma mie qui danse...)”. Hogy a *Bagatellek* többi darabja nem kapott címet, azon is múlhatott, hogy maga a sorozat kellően karakteres, leginkább Beethovenre utaló címmel rendelkezett. Tulajdonképpen az 1908 és 1911 között komponált legtöbb zongoradarab végül is csoportos, vagy műfaji címet kapott, mint a *Két elégia*, a *Négy siratóének*, a *Három burleszk* és a *Két román tánc*. Kivételes a *Vázlatok* sorozata, melyben az 1., 2., 5. és 6. darab önálló címfeliratot visel. Ezek után több oka is lehetett annak, hogy a *Gyermekeknek* első két füzetében a darabok cím nélkül maradtak. Talán maga a sorozatcím is elegendőnek tűnhetett. A közönség számára részben ismert népdalok jelenléte ugyancsak szükségtelenné tehetette a címadást. A népdalok szövegeit amúgy is tartalmazta a kiadvány kötet végi jegyzetek formájában. A szlovák füzetek előkészítése idején azonban a budapesti közönség számára ismeretlen, illetve kevésbé ismert repertoárra hivatkozó darabok esetén Bartók már szükségesnek érezte, hogy egyedi címmel lássa el a darabokat, ami ugyanakkor maguknak az egyes feldolgozásoknak egyediségét is jobban aláhúzta.

A zeneszerző által a *Pro děti* darabjaihoz választott címek nagyjából öt csoportba sorolhatók: (1) Egy-egy cím lehet egyszerűbb vagy költőibb műfajmegjelölés, mint a „Lakodalmas” vagy a „Furulyaszó”, melyek az eredeti dallam funkciójára, műfajára utalnak. (2) Néhány cím műzenei terminológián alapul, mint a „Scherzando”, a „Kánon”, a „Változatok” vagy a „Rapszódia”. (3) Különösen a derűs hangvételű, játékos darabok kaptak költőibb címet, mint például a „Kergetőző”, a „Csúfolódás” vagy a különböző „Tréfá”-k. (4) Az olyan címek, mint a „Betyárnóta”, a „Búcsú” egyértelműen az adott népdal szövegének tartalmára utalnak, míg (5) néhány kimondottan szomorú darab címe – mint a „Temetésre szól az ének”, a „Sirató” vagy a „Halotti ének” – elsősorban a zene, még hozzá a feldolgozás, a mű jellegére, s nem annyira az eredeti dal műfajára vonatkozik.

Az egész sorozatot záró „Halotti ének”-kel kapcsolatban tanulságos közelebbről megvizsgálunk a másik két, ugyancsak fájdalmas hangulatú darab címadását. A 10. számú „Temetésre szól az ének” dallamát Bartók a *Slovenské spevy*ből vette. A népdal, amelyben egy lány vagy fiatal nő gyászolja meggyilkolt katona szerelmét, sirató hangulatú balladának mondható. A dal második strófájában említett harangozást Bartók

⁴³ Kiadatlan szerződés, az Editio Musica Budapest letéti anyaga a budapesti Bartók Archívumban.

beépíti a gyászmenetet idéző, lassú, egyenletes lépésszerű kíséretbe.⁴⁴ A „Temetésre szól az ének” címet tehát a műfajra, illetve a szöveg tartalmára utaló poétikus címek közé is sorolhatjuk, nem úgy, mint a sorozat utolsó előtti, „Sirató ének” című darabját,⁴⁵ amelynek lírai szövege egyáltalán nem utal gyászra.

Ej, hory, hory, dve hôričky zelené,
dve hôričky zelené,
ej, ktože bude dnes navečer milovat’
moje líčka červené?

Hej, hegyek, hegyek, két zöld hegyecske,
két zöld hegyecske,
hej, ki fogja ma este szeretni
az én piros orcámat?

Ej, príde Janko, moje srdce milené,
moje srdce milené
ej, iste príde, a ten bude celovat’
moje líčka rumenné.

Hej, eljön Janko, az én kedves szívem,
az én kedves szívem
hej, biztosan eljön, és simogatja majd
az én piros orcámat.

Habár az első versszak alapján még szomorú lírai dalra gondolhatunk, mely egy magányos leány panaszát szólaltatja meg, a második versszak megváltoztatja a dal értelmét és hangulatát, hiszen a szerelmes közeledését ígéri. Alighanem ezért jelentette ki Bartók, hogy a dal „szövege nem fűdi a dallam karakterét”, s hagyta el a szöveg közlését a jegyzetekből. A „Sirató ének” cím nem a dalra, hanem a kétstrófányi feldolgozás mindvégig reménytelenül fájdalmas hangulatára utal. Miközben mindkét dallamstrófát a bal kéz szólaltatja meg, a zeneszerző itt is harangozásra utal a jobb kézbe helyezett egyenletes negyed ritmusú kísérettel. A kettősfogások „*sempre mp ed equalmente*” játszandók, majd *più p*-ig és *pp*-ig halkulnak, hol *dolce* hol *molto espressivo* utasítást követve. A dalt a basszusban halljuk; *f* dinamika és „*molto espr.*”, valamint „*sonore e poco rubato*” utasítás emeli ki. A jobb kéz kíséretének legatójával szemben a bal kézben *tenuto* kell végigdeklamálni a dallamot. A komor, fájdalmas első strófát egy oktávval magasabb fekvésben egyre halkabb, átszellemültebb második strófa követi. A mind magasabban szóló harangozás valószínű gyászharangnak bizonyul.

Az eredeti népdalszövegben fölsejlő szerelmi történet persze maga sem illet igazán a gyermekeknek szánt sorozatba. Ugyanakkor azonban Bartók e népdalra épített gyászkompozíciója sem magától értődően kaphat helyet a gyűjteményben. Nem véletlen, hogy egy Bartók zongoraműveit tárgyaló kézikönyv is kiemeli, mennyire eltér a sorozat két utolsó darabjának stílusa a *Gyermekeknek* többi darabjától, s hogy tulajdonképpen mindkettő közelebb áll a *Bagatellek* „enigmatikus”

⁴⁴ A zeneszerző egy alkalommal éppen a szlovák darabok kapcsán említette, hogy zongorázás közben az előadónak a népdal szövegére kell gondolnia, mert „a kettő szervesen összetartozik”. Lásd Bartók 1916. január 16-án kelt kiadatlan levelét Gombossy Klárának, fotokópiája hozzáférhető a brüsszeli Királyi Könyvtár Dille hagyatékát őrző Belga Bartók Archívumában (Archives Béla Bartók de Belgique, Bibliothèque royale).

⁴⁵ Czagány Zsuzsa volt segítségemre a szlovák népdalszövegek magyarra fordításával, amit ezúttal is köszönök neki.

kompozícióihoz.⁴⁶ Hogy megérthessük e két darab sajátos stílusának jelentőségét a sorozaton belül, röviden át kell tekintenünk a *Gyermekeknek* egyes füzeteire jellemző dramaturgiát.

A *Gyermekeknek–Pro děti* eredeti kiadásától a sorozat revideált változata alapvetően különbözött abban, hogy az eredeti négyfüzetes elrendezés helyébe kétfüzetes kiadvány lépett, ahol az egyik füzet magyar, a másik szlovák darabokat tartalmazott. A kétkötetes elrendezés azonban elleplezi az eredeti négyfüzetes beosztás bizonyos sajátosságait. Eredetileg ugyanis minden füzet úgy épült fel, hogy egyszerűbb daraboktól haladt az összetettebbek felé, s a komponista az egyes füzetek lezárását egy koncert felépítéséhez hasonló gondossággal tervezte el. Így például mindkét magyar füzet egyértelműen hatásos, finálé jellegű gyors darabbal zárult, hiszen nem csupán a 42. (a revideált kiadás szerinti 40. sz., zenekari átíratban „Ürögi kanásztánc”) mondható zárótétel jellegűnek,⁴⁷ hanem az első füzet végén álló 21. *Allegro robusto* is igazi kis virtuóz finálé,⁴⁸ melynek ebbéli szerepe könnyen elsikkad a revideált kiadásban. Nem meglepő ezek után, hogy a szlovák sorozat első része, a III. füzet is gyors és hatásos zárótétel jellegű darabbal, a 22. „Duhajkodó”-val ért véget. A három első füzet befejezésének ismeretében még különösebbnek tűnhet, hogy Bartók két lassú tétellel fejezi be az utolsó füzetet – egyúttal az egész művet. Ráadásul a IV. füzet vége felé is szerepel egy olyan darab, amelyik tökéletesen alkalmas lenne hatásos finálénak, a 40–41. számú (a revideált kiadás szerint 36–37. sz.) „Rapszódia”, mely Medvecký *Detvájából* egy *Parlando, molto rubato* és egy *Allegro moderato* dal összekapcsolásán és váltakozásán alapul. (A két dallam egy darabon belüli feldolgozása miatt szerepel a tétel fölött kettős sorszám.) A zeneszerző azonban láthatólag másképp kívánta befejezni a IV. füzetet, mint a korábbiakat. Úgy tűnik, hogy a „finálé” után még egyfajta „függelék” akart illeszteni a sorozat végére. Aligha vezette gyakorlati megfontolás abban, hogy épp e dramaturgiai helyre választott két gyászos hangulatú kompozíciót. Lehetséges, hogy olyasféle hatást kívánt elérni, mint Schumann a *Kinderszenent* záró, az előzményeket idézőjelbe tévő „Der Dichter spricht” tétellel?

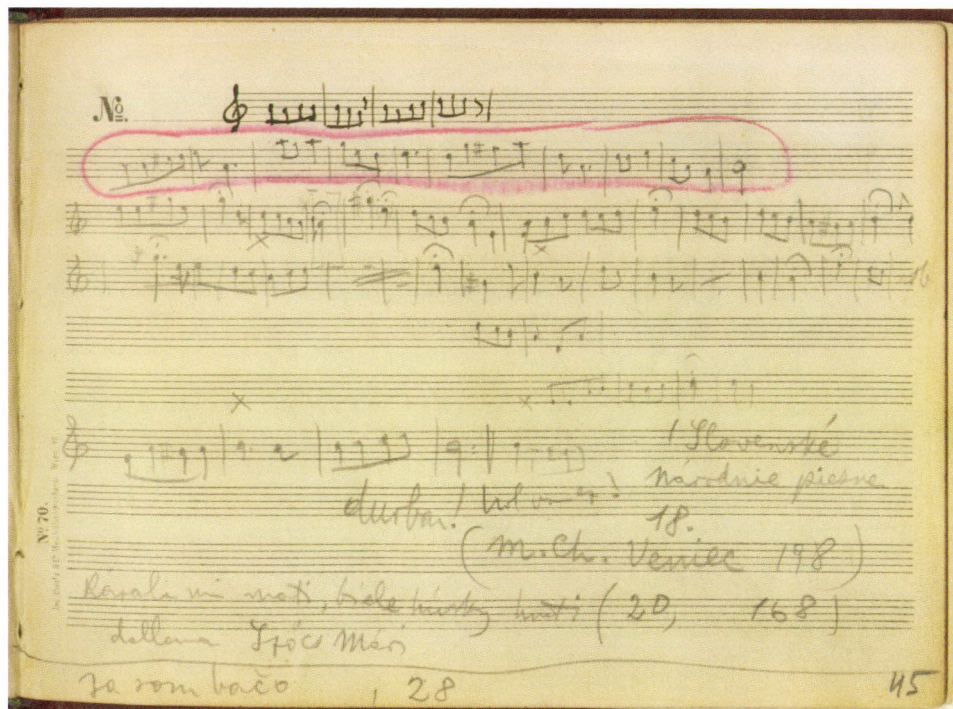
A „Halotti ének” igézetében

Hogy Bartóknak határozott szándéka volt a két záró darab kiválasztásával, az is bizonyítja, hogy már a sorozat készülésének korai szakaszában ezekkel kívánta zárni művét. Ahogy már előbb láttuk (vö. 4. ábra), a 25 darabból álló első kötetterv is éppen

⁴⁶ David Yeomans, *Bartók for Piano: A Survey of His Solo Literature* (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1988), 53.

⁴⁷ A „Kanásztánc”-cal, illetve a magyar füzetek egész finálé blokkjával részletesen foglalkozom egy megjelenés előtt álló újabb tanulmányomban, lásd „»Kanásznóta« és »Kanásztánc«: Bartók, *Gyermekeknek*, II. füzet, XXXIX és XLII”.

⁴⁸ Kocsis Zoltán például rendszeresen zárja koncertjein a *Gyermekeknek* sorozat I. füzetéből előadott válogatását a kötet záró darabjával.



2. faksimile. „Nebanova by” ugyanazon gyűjtőfüzetben, fol. 45^r: a dallam a 2. kottasorban szerepel piros ceruzás bekarikázással kijelölve.

Hogy a korábban gyűjtött dal szövegét Bartók a később megtalált dal dallamával kapcsolta össze, arra vall, hogy mindkettőnek, a dallamnak és a szövegnek is külön jelentősége lehetett számára. Habár Bartók sokszor épített népdalfeldolgozásaiban a dallamok különböző variánsaiból származó fordulatokra, hogy a számára zeneileg legmegfelelőbb formát kialakítsa, s az is többször előfordult, hogy vokális feldolgozásainak szövegét különböző népdalváltozatokból állította össze, kivételes eljárásnak tűnik, s magyarázatra szorul, hogy egy zongorára írt darab esetében ilyen fontosnak tartotta a gyűjtött anyagban össze nem tartozó dallam és szöveg összekapcsolását. Ez a sajátos „kevert” változat még egy forrásból ismert: magyar fordításban – „Erdő mező felett” szövegkezdettel – szerepel Gruber Emma kompozíciós gyakorlatai között (2. kottapélda). Emellett Bartók maga ugyanezt a formát már a *Négy szlovák népdal*ban is feldolgozta énekhangra és zongorára.⁴⁹

⁴⁹ Gruber Emma dalának kézírata hasonlóan szerepel a következő kiadványban: *Bartók és Kodály / Bartók and Kodály: Anno 1910*, szerk. Vikárius László és Baranyi Anna (Budapest: Timp Kiadó, 2010), 34 (19. kép). A feldolgozásnál datálás is szerepel: „jan. 25.”, ami a kézirat alapján egyértelműen 1907 kell, hogy legyen. A feldolgozásában olvasható teljes szöveg: „Erdő-mező felett | fekete holló száll, | az én édes atyám | föld alatt nyugszik már.”

(a) Do-lu do-li - na - mi
 éier-ny hav-ran fe - ti,
 uż moj mi-ly o - tee
 éier-nej ze - mi fe - ži.

(b) Ńe-ba - no - va - la bi,
 éj, ve - ru Ńe - tr - pe - la,
 ko - bi Ńa muoj mi-li,
 éj, Ńe - ra - da vi - de - la.

(c) Ér - dő me-ző fe - lett
 fe - ke - te hol-ló száll,
 az én é - des a - tyám
 föld a - latt nyug - szik már.

(d) Do-lu, do-li - na-mi
 Éj éier-ny hav-ran fe - ti, —
 uż moj mi-ly o - tee
 Éj éier-nej ze-mi fe - ži. —

(e)

2. *kottapélda.* Egy szlovák népdal variánsai: (a) „Dolu dolinami” Bartók T.1 jelzésű gyűjtőfüzete, fol. 30^r szerint; (b) „Nebanovla by”, ugyanott, fol. 45^r szerint; (c) „Erdő mező felett”, Gruber Emma népdalfeldolgozása (1907); (d) Bartók, *Négy szlovák népdal* (1907), 3. sz. dallama; (e) Bartók, *Pro děti*, 43. sz. dallama

5

III.

Dolu, dolinami ej cianoj

kanna le- ti Uz nej mily stez ej cianoj

seni le- gi Cianoj seni lazi ej m te

odprai - va Da sa ma ne- spide ej sa ma celad ma

NY 12

BARTÓK LÁSZLÓ
491/b

3. faksimile. Bartók, „Dolu dolinami”, *Négy szlovák népdal*, 3. sz., autográf fogalmazvány, BA-N: 491/b (folytatása a következő oldalon)

A „Dolu dolinami” kezdetű 1907-es dal a klasszikus szonátaciklus négytételességéhez igazodó dalciklus harmadik – „lassú” – tételének tekinthető. Valamennyi dal – akárcsak a korábbi „Piros alma” – a német Lied-hagyományt folytatja. A „Dolu

Handwritten musical score for Bartók's "Four Slovak Folk Songs, No. 3". The score is written on aged paper and consists of three systems. Each system has a vocal line and a piano accompaniment. The first system includes the lyrics "Dolu dolinami" and "aj-ájajj káran le". The second system includes "úe-újajj ste" and "aj-ájajj zemi le". The third system is mostly instrumental for the piano. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings like "pp" and "p".

4. faksimile. Négy szlovák népdal, 3. sz. (befejezés)

dolinami" első, Lied-feldolgozása (3–4. faksimile) lényegesen, szinte megdöbbentően különbözik a későbbi zongoradarabtól (5. faksimile). Az azonos hangnemtől eltekintve nem könnyű zenei összefüggést találni közöttük. Mindkét *E* hangnemű megzenésítés kiemeli a dallam dór jellegét a *C#* hang hangsúlyozásával mind a dal-

6 Halotti ének. 43.

6 Halotti ének. 43.

6 Halotti ének. 43.

6 Halotti ének. 43.

6 Halotti ének. 43.

6 Halotti ének. 43.

6 Halotti ének. 43.

5. faksimile. Bartók, „Halotti ének”, *Pro dēti*, 43. sz., autográf fogalmazvány, BH: 487, 6.

lamban, mind pedig – több esetben is – a kíséretben. Ugyanakkor, bár Bartók zongoradarabként teljesen újrakomponálta a feldolgozást, mégis több érdekes strukturális és kompozíciós párhuzam fedezhető fel a két darab között. Mindenekelőtt formai szempontból jól összehetők. Mindkét feldolgozás három strófából, helyesebben

két strófából és a nyitó strófa visszatéréséből áll. Mindkettőben találunk egy-egy rövid bevezetést, mely keretesen visszatér a kompozíció végén, s ugyancsak mindkettőben szerepel olyan epizód vagy átvezető anyag, mely a folytatásban beépül a kíséretbe – a dal esetében a második strófa alatt, a zongoradarab esetében pedig a második strófától a kompozíció végéig. További közös sajátosság, hogy mindkét feldolgozásban szinte kíséret nélkül marad az első strófa. A párhuzamok ellenére a két kompozíció tonális-harmóniai nyelve, zenei gesztikája mégis radikálisan különböző.

Különbözik már maga a népdal kompozícióban való megjelenése is (lásd ismét a 2. *kottapéldát*). Ha összevetjük a két rokon dalt (1. és 2. kottasor) Bartók két feldolgozásában található formájukkal (4. és 5. kottasor), jól megfigyelhető, milyen gonddal illesztette a komponista a dallamot műveibe. A kottapéldában látható a Gruber Emma feldolgozásában alkalmazott dallamalak is (3. kottasor). Kérdés, hogy a „tanítvány” közvetlenül Bartók gyűjtéséből vette-e, vagy pedig más forrásból, mert nem vezethető le egyértelműen az eredeti népdal egyik variánsából sem. A konvencionális d-moll hangnem is megkülönbözteti a Gruber Emma által használt dallamváltozatot Bartók dór értelmezésétől. Ugyanakkor a népdal mindkét följegyzésére jellemző változó tercet (a dal elején nagyterc szerepel, majd egyértelműen kistercre vált) Bartók sem használta fel kompozícióiban.⁵⁰

Bartók ének–zongora feldolgozása valóságos arabeszkkel indul. Az ereszkedő dallammenetet kétszeres oktávketőzéssel szólaltatja meg a zongora (*3.a kottapélda*).⁵¹ A G-n induló, s a C#-t is érintő dallammenet hangnemileg bizonytalanságban hagyja a hallgatót éppúgy, ahogy a $\frac{3}{4}$ ütemen belül különböző metrikai helyekre kerülő, pontozott negyed értékű hosszabb hangok (G, D és F#) és a szinkópalánc a menet időbeli lefolyását teszik talányossá. A kíséret nyitó arabeszkje váratlanul hangsúlytalan – *pp* – mély C tizenhatod hangon ér véget, s a dal, mint már említettük, kíséret nélkül indul. Meglepetésünkre ugyanez a mély C hang szólal meg az emfaticus szeptim hangzat alaphangjaként a zongoradarab összehasonlíthatatlanul tömörebb, egyetlen mozdulatra redukált nyitó gesztusának végén (*3.b kottapélda*). Míg a dal hatásos kíséretet formál a nyitó arabeszkből a visszatérő első strófa, majd pedig a rövid epilógus számára, a zongoradarabban az első strófa első megszólaltatását tagolja a bevezető rövid, enigmatikus gesztusával, hogy azután csupán az epilógusban térjen vissza. Mindkét feldolgozásban álló harmóniak kísérik a második strófát. A IV⁷ különböző fordításai vezetnek be a második strófát a dalban, mely azután I² hangzat fölött hangzik el, míg a zongoradarabban dór VI^{6#} akkord adja a lassan átalakuló

⁵⁰ Sajnálatos módon hiányzik a módosítójel a *Slovenské ľudové piesne* egyébként általában megbízható kiadásából. Bartók lejegyzésében (Bartók Péter magángyűjteménye, másolat a Bartók Archívumban) szerepel a módosítójel az utolsó előtti ütemben. A támlapok hasonmása megjelent, lásd *Szlovák népdalok: Bartók Béla Tót népdalok című gyűjteményének „pizskozata” I.*, szerk. Käfer István és Sztakovics Erika (Szeged: Gerhardus kiadó, 2011), 155–156.

⁵¹ Miután Dille egyszerűen átvette a zongoradarab tempómegjelölését a revideált kiadásból a dal posztumusz közlésénél, az nem releváns a darabok összehasonlításánál. A dal fogalmazványa, mint az itt közölt hasonmásán is látható, dinamikai jelzéseket ugyan tartalmaz, ám tempómegjelölést nem.

(a)

(b)

3. kottapélda. (a) Bartók, *Négy szlovák népdal*, 3. sz., bevezetés (b) Bartók, *Pro dēti*, 43. sz., bevezetés.

kísérő hangzat kiindulópontját a második strófa alatt. A zongoradarab a VI⁷ akkordot éri el a második strófa végén, s ez a harmónia kezdi a harmadik – a visszatérő első – strófát, melynek második dallamsora alkotja az egész darab érzelmi csúcspontját váratlan *forte* deklamálással. (Itt tér egyedül vissza az első strófa *tenuto* előadásmódja.) Az érzelmi fokozáshoz tartoznak a szenvedélyes oktávugrásos előkék, melyeket váratlan új, az alaphangoron kívüleső harmóniák (*E* alatt *F*-dúr és *H* alatt *C#*-moll) kísérik. Az utolsó strófa utolsó két sora *p* hangzik el új billentésmóddal (ív alatti félstaccato); kiemelt motívuma (*G-E-D*) a pentatónia alapsejtjének mondható. A darab *calando* és *ppp* hal el. Időérzetünk is fölfüggesztődik a *ritardando* és az ütemvonalon átnyúló szinkópa miatt. A záró *D* hang, az alaphang alsó természetes (nem kromatikus) váltóhangja szinte a végtelenbe mutat. – Ez aligha gyermekeknek szóló muzsika.

Per finire

De mi a jelentősége a „Halotti ének”-nek, ennek a gondosan megformált zongoraminiatúrnek, mely mégis megbújik a *Gyermekeknek* eredetileg 85 darabot fősorozatkozó kompendiuma végén? Az 1907-ből, illetve 1909/1910-ből származó két megzenésítés egyaránt fontos helyet kapott a két igen különböző cikluson belül. A dal, mint említettük, a négytételes ciklus lassú tételének szerepét kapta, míg a zongoradarab a sorozatnak – Bartók addigi leghosszabb kompozíciós sorozatának – lassú záró darabja lett. Érzelmileg hangsúlyos szerepük arra vall, hogy talán maga a népdal lehetett különösen fontos Bartók számára. A variáns dallamból választott, s a jegyzetek között kinyomtatott, verses fordításokkal ellátott szöveg a szokásosnál mélyebben megérintette a komponistát. Kompozíciós szempontból a két variáns közül a dallam kiválasztása volt nyilvánvalóan elsődleges. Ha a szerző számára nem lett volna azonban különösen fontos a variáns dallamhoz tartozó szöveg is, miért ne közölhette volna a *Pro dēti* jegyzeteiben azt a szöveget, amit a felhasznált dallammal ténylegesen följegyzett és fonográfhengeren is rögzített?

A dallamhoz eredetileg tartozó lírai szöveg ismét egy lány vagy asszony szerelmi bánatáról szól.⁵²

Ñebanova bi,
ej veru ñetrpela,
kobi t'ä muoj milí,
ej, ñerada vid'ela.

Ej, vera t'ä, milí,
zo srce milujem,
vera ja za t'ebe
reči trpet' bud'em.

Nem bánkódnék,
hej, bizony nem szenvednék,
ha téged, kedvesem,
hej, nem látnálak szívesen.

Hej, bizony téged, kedvesem,
szívemből szeretlek,
bizony én éretted,
hej, a szóbeszédet is elviselem.

⁵² A népdal fonográf felvételéhez lásd, Lampert, *Népzene Bartók műveiben*, no. 113.

Ezzel szemben a variáns dallam szövege egy apja halálát gyászoló gyermek éneke. (Az első fordítás Balázs Béla költői munkája, melyet Bartók a *Pro děti* jegyzetiben közölt, a második fordítás Käfer Istvántól származik.)⁵³

Dolu dolinami Ej, čierny havran letí; Už moj mily otec Ej, v čiernej zemi leží.	Lent a völgyben mélyen Holló száll feketében. Lent a földben mélyen Fekszik az apám régen	Lent a völgyekben Fekete holló repül, Már a kedves apám Fekete földben fekszik.
V čiernej zemi leží, Ej, on tam odpočívá; On sa mne nespíta, Ej, ak sa mu čelad má?	Ott nyugszik ő csendben Fekete föld alatt lenn, Nem mondja már nékem hogy vagy te kis cselédem?	Fekete földben fekszik, Ott nyugszik ő, Nem kérdez engem, Hogy van a kis cselédje.

Az apa halálát gyászoló népdal alkalmas témának tűnhet, hogy epilógusul szolgáljon a „gyermekeknek” komponált sorozat egészéhez. Általánosságban a gyermek-kornak szóló – fájdalmas – búcsúnak érezhetjük. Ám ha arra gondolunk, hogy a zeneszerző maga 7 évesen vesztette el 33 éves apját, s hogy ezzel kezdetét vette a család kálváriája, az anya éveken át tartó álláskeresése, vándorlásuk városról városra, akkor e különleges, gyászos népdalszöveg mintha saját személyes tragédiáját idézné fel. A darab feltételezhető személyes jelentőségével összefüggésben nem szabad elfelejtenünk, hogy Bartók általában milyen gondosan tervezte el sorozatai és ciklusai befejezését. Még olyan lazább sorozatokat is, mint a *Tíz könnyű zongoradarab*, a *Negyvennégy hegedűduó*, vagy a *Mikrokosmos*, melyeket sohasem szánt a publikálás rendjében történő koncertszerű előadásra, gondosan megválasztott zárótétellel adott közre. A *Tíz könnyű zongoradarab* esetén a „Medvetánc”, a *Negyvennégy duónál* az „Erdélyi tánc”, a *Mikrokosmosnál* pedig a „Hat tánc bolgár ritmusban” tekinthető hatásos zárásnak.

Somfai László behatóan vizsgálta Bartók kompozícióinak finálé-problematikáját. Tanulmányában többek között föltárta, hogy a zeneszerző egy korszakában műveihez, ciklusaihoz jobbra lassú befejezést választott.⁵⁴ Egyetlen fontos „előfuttató”, a Gyászindulóval záruló *Kossuth szimfóniától* (1903) eltekintve, az expresszív lassú zárótételek a tízes évek kompozícióit jellemzik, a *Négy zenekari darabot* (1912, hangszerelés 1921), az op. 14-es *Suite*-et (1915), a *2. vonósnyegyest* (1915/17). Két színpadi mű, *A kékszakállú herceg vára* (1911) és *A csodálatos mandarin* (1918/19, hangszerelés 1924) ugyancsak tragikus lassú szakasszal ér véget. A harmadik színpadi mű, *A fából faragott királyfi* lassú befejezése inkább egyfajta megdicsőült, átszellemült befejezéstípust képvisel, melyet persze a librettó diktált. A lassú, tragikus zárások időszaka annál is figyelemreméltóbb, mivel Bartók az

⁵³ Szlovák népdalok, 542.

⁵⁴ Somfai László, „Per finire.»: Gondolatok Bartók finálé-problematikájáról”, uő., *Tizennyolc Bartók tanulmány* (Budapest: Zeneműkiadó, 1981), 255–264.

1920-as évek kezdetétől szinte kötelességszerűen alkalmazta a gyors, gyakran „életigenlő”, népek körtánca jellegű zárótételeket. A későbbi művek között egyedülálló a *6. vonósnégyes*, melyben a lassú ritornello utolsó megjelenése a komponálás során kiszorította az eredetileg tervezett, s már kidolgozás alatt lévő gyors zárótételt. Az éteri „megdicsőülés” típusát viszont a *Cantata profana* (1930) képviseli egyedül a későbbi művek között. Nem közömbös azonban, hogy még a lassú befejezések időszakában is általában gyors tétellel zárulnak a népdalfeldolgozás-ciklusok.

A *Pro děti* epilógusa, a „Sirató ének” és a „Halotti ének” tételpárja mintha már a lassú zárások időszakát és gondolatvilágát előlegeznék. A „Dolu dolinami” személyes, szinte kitárulkozó megzenésítése, melyet Bartók azért kellőképpen elrejtett terjedelmes zongoradarab-sorozata zárótételeként, a népzenei ihletésnek művészetében játszott egyedülálló szerepére világít rá. Operáját és két gyors egymásutánban komponált dalciklusát (op. 15 és op. 16, 1916) leszámítva Bartók többnyire népdalszövegeken át tudta kifejezni mondanivalóját.⁵⁵ A hagyatékában fennmaradt számos megzenésítésre följánlott librettó, melyekkel nem kívánt foglalkozni, jól mutatja, hogy nem egykönnyen talált a maga számára megfelelő irodalmi szöveget.⁵⁶ Úgy tűnik, hogy a népdalok, különösen pedig a Monarchia kisebbségeinek idegen nyelvű, szlovák és román népdalai, melyek nyelvét olyan szorgalommal tanulta meg, különösen vonzották, és sajátos lehetőséget kínáltak számára. Az idegen népnyelv segítségére sietett. Rajta keresztül talán rejtjelezve fejezhette ki személyesebb és mélyebb érzéseit, problémáit. Nem véletlen, hogy második házasságát és Péter fia születését a szlovák népi szövegekre komponált *Falunnal* (1924) ünnepelte. „Legszemélyesebb hitvallását” a *Cantata profanában* román kolinda-szövegek segítségével énekelte meg.⁵⁷ Mindezek alapján hihetőnek tűnik, hogy a „Halotti ének”-re valóban mély és magánjellegű üzenetet bízhatott. A záró darab személyessége pedig csak még jobban aláhúzza, mennyi gonddal dolgozott a komponista ezeken az apró zongoradarabokon, melyek első nagyszabású pedagógiai művét alkotják, s a pedagógiai művek iránti életre szóló elkötelezettségét előre jelzik. Nem csoda hát, ha fiatal ismerősének, Gombossy Klárának, kinek minden oldalú művelése és nevelése akkoriban élénken foglalkoztatta, e szavakkal küldte el a *Pro děti* első füzetét: „»Pro děti« (»Gyermekeknek«, persze nem mindennapi hajlamú gyermekeknek)”; és hozzátette, „ezek egyszerű, könnyű (de azért nagyon is komolyan gondolt) darabocskák”.⁵⁸

⁵⁵ Tallián Tibor irányította érzékenyen a figyelmet arra, hogy Bartók Geyer Steffel 1907-ben folytatott levelezésében alkalmilag népdalszövegeket idézett olyan gondolatai közlése céljából, amelyeket saját szavaival megfogalmaznia nehezebbé esett volna. Lásd Tallián, „Béla Bartók: Composer of Folksongs”, *Hungarian Music Quarterly* 9/1–2 (1998), 5–9.

⁵⁶ Somfai, „Nichtvertonte Libretti im Nachlaß und andere Bühnenpläne Bartóks”, *Documenta Bartókiana* 2, hg. Denijs Dille (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1965), 28–52.

⁵⁷ Lásd Vikárius László, „A *Cantata profana* (1930) kézirat forrásainak olvasata”, in *Zenetudományi dolgozatok 1992–94* (Budapest: A Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézete, 1994), 115–159.

⁵⁸ Bartók Gombossy Klárának, 1916. január 16-án kelt, kiadatlan levél, fotokópiája a Belga Bartók Archívumban (ld. 44. lj.)

Függelék

<i>Kötet, sorszám a Rozmnyai kiadásban</i>	<i>Kötet, sorszám a Boosey & Hawkes kiadásban</i>	<i>A népdal sorkezdete</i>	<i>Forrás</i>
III, 1 ^a	II, 1	Keby boly čerešne, višne, višne, Kalina, malina	<i>Slovenské spevy</i> I, no. 595 <i>Slovenské spevy</i> I, no. 99
III, 2	II, 2	Pod lipko, nad lipko jedna mala dve	Bartók gyűjtése: Zuzana Drábová (17), Gerlice/Gřlica (Gömör/ Gemerská), 1906. aug.
III, 3	II, 3	Ej, Lado! Lado!	Bartók gyűjtése: gyermek, Bisztró/ Bystrov (Gömör/Gemerská), 1906. okt.
III, 4 ^b Lakodalmas / Chanson nuptiale / Svatebné [recte Svatební]	II, 4 Wedding Song	Lecele pava, lecele	<i>Slovenské spevy</i> II, 17. sz.
III, 5 Változatok / Variations / Proměny	II, 6 Variations	Stará baba zlá	<i>Slovenské spevy</i> I, 339. sz.
III, 6 Játékdal, Rondo, Hra	II, 6 Round Dance	Ked som išol z vojny z Dzindzeša, z Dzindzeša	<i>Slovenské spevy</i> II, 644. sz.
III, 7 ^d Betyárnóta / Chanson du vagbond / Betárská [recte Betárska] píseň	II, 7 Sorrow	Hej, na prešovskej turni dva holubky šedza	<i>Slovenské spevy</i> II, 4. sz.
III, 8 Tánkdal / Danse / Tanec	II, 8 Dance	Zabelej sa, zabelej, zabelej	<i>Slovenské spevy</i> II, 577. sz.
III, 9 Gyermekdal / Ronde / Dětská píseň [recte píseň]	II, 9 Round Dance II	V mikulašskej kompanii	<i>Slovenské spevy</i> I, 449. sz.
III, 10 Temetésre szól az ének / Funerailes / Smuteční	II, 10 Funeral Song	V tej bystrickej bráne	Bartók gyűjtése: asszony (kb. 40), Gerlice/Gřlica (Gömör/ Gemerská), 1906. okt.
III, 11	II, 11	Žuhajova mati	<i>Slovenské spevy</i> I, no. 457
III, 12	II, 12		

<i>Kötet, sorszám a Roesnyai kiadásban</i>	<i>Kötet, sorszám a Boosey & Hawkes kiadásban</i>	<i>A népdal sorkezdete</i>	<i>Forrás</i>
III, 13	II, 13	Anička mlynarova	<i>Slovenské spevy</i> I, no. 35
III, 14	II, 14	Ore, ore šest volov	Bartók gyűjtése: idős asszony, Ratkósebes/Ratkovské Bystré (Gömör/Gemerská), 1906. okt.
III, 15 Dudanóra / Chanson de la cornemuse / Dudácká	II, 15 Bagpipe I	Tancuj, dievča, tancuj	<i>Slovenské spevy</i> I, 377. sz.
III, 16 Panas / Plainte ^s / Nářek [recte Nářek]	II, 16 Lament	[A keď' bolo devča v tom trinactom lete] ^p	Bartók gyűjtése: gyermek, Tólkésújfalú/Klátova Nová Ves (Nyitra/Nitrianska), 1908. nov.
III, 17	II, 17	Slúžilo dievča na fare	<i>Slovenské spevy</i> I, 393. sz.
III, 18 ^b Gúnydal / Moquerie / Výsměch [recte Výsměch]	II, 18 Teasing Song	Mau som ta dievča, rád, už ta má kamar	<i>Slovenské spevy</i> II, 561. sz.
III, 19 Románc / Romance / Romance	II, 19 Romance	Datel na dube, žalostne dube	<i>Slovenské spevy</i> I, 346. sz.
III, 20 ⁱ Kergetődző / Jeu de poursuite / Honěná	II, 20 Game of Tag	Nechožte ty, Hanulienka z rana do trňa	<i>Slovenské spevy</i> I, 342. sz.
III, 21, Tréfa / Plaisanterie / Žert	II, 21, Pleasantry	Sadla dole, plakala, aj, jaj, plakala	Bartók gyűjtése: idős asszony, Lapás/Lapáš (Nyitra/Nitrianska), 1907. nov.
III, 22, Duhajkodó / Chanson de ripaille / Lumpácká	II, 22, Revelry	Hnali švarní šuhaji kozy do dúbavy	<i>Slovenské spevy</i> I, 353. sz.
IV, 23 ⁱ	–	Ja som bača veľmi stary	Bartók gyűjtése: [Gerlice/Gřlica (Gömör/Gemerská), 1906. aug.] ^r
IV, 24	II, 23	Koj som išol cez horu	Bartók gyűjtése: Zuzana Drábová (17), Gerlice/Gřlica (Gömör/Gemerská), 1906. aug.

<i>Kötet, sorszám a Rozsnyai kiadásban</i>	<i>Kötet, sorszám a Boosey & Hawkes kiadásban</i>	<i>A népdal sorkezdete</i>	<i>Forrás</i>
IV, 25	II, 24	[Szyroky jarček] ^g	Bartók gyűjtése: Zuzana Drábová (17), Gerlice/Grlica (Gömör/Gemerská), 1906. aug.
IV, 26, Scherzando	II, 25, Scherzando	[Už je noc, už je noc, už je tma] ^o	Bartók gyűjtése: Gerlice/Grlica (Gömör/Gemerská), 1906. okt.
IV, 27, Csüföldés / Moquerie / Výsměch	–	[Ej, šija to džiášina na tom vršku stojt?] ^p	Bartók gyűjtése: legény, Gerlice/Grlica (Gömör/Gemerská), 1906. okt.
IV, 28, ⁶ Furulyaszó / Chant flûte / Fléttista pastýřska	II, 26, Peasant's Flute	Melody played on <i>fujera</i>	Bartók gyűjtése: Bisztró/Bystrov (Gömör/Gemerská), 1906. [okt.]
IV, 29, Még egy tréfa / Plaisanterie / Jěstě jeden žart	II, 27, Pleasantry II	[Sed' í káčer na dolíně] ^p	Bartók gyűjtése: gyermek, Zobordarázs/Dražovce (Nyitra/Nitrianska), 1907. nov.
IV, 30 ^m	II, 28	Dosti som sa nachodil	<i>Slovenské spevy</i> I, 268. sz.
IV, 31, Kánon	II, 29, Canon	[Spím, spím, spala bi] ^p	Bartók gyűjtése: asszony, Gerlice/Grlica (Gömör/Gemerská), 1906. okt.
IV, 32, ⁿ Szól a dуда / Cornemuse / Dudácká	II, 30, Bagpipe II	Zahradka, zahradka	<i>Slovenské spevy</i> II, 29. sz.
IV, 33 [Gruber Emma szerzeménye], Arvagyerek ^o / D'orphelin / Sirotek	–	Ej, hory, hory, zelené hory	<i>Slovenské spevy</i> II, 225. sz.
IV, 34 [Gruber Emma szerzeménye] Románc	–	Viem ja jeden hájčiek	Bartók gyűjtése: gyermek [Matilda Kolárová], Zobordarázs/Dražovce (Nyitra/Nitrianska), 1907. nov.

<i>Közet, sorszám a Rozsnyai kiadásban</i>	<i>Közet, sorszám a Boosey & Hawkes kiadásban</i>	<i>A népdal sorkezdetete</i>	<i>Forrás</i>
IV, 35, Nóta egy másik betyárról / Le „betyár” / Ozvönaza betátem [recte betárem]	II, 31, The Highway Robber	Bol by ten Jánošík	<i>Medvecký</i> , 259.
IV, 36	II, 32	Kebych ja vedela	<i>Slovenské spevy</i> II, 359. sz.
IV, 37	II, 33	Pri Prešportku, pri čichom Dunajku	Bartók gyűjtése: lány (16), Fillér/ Filiár (Gömör/Gemerská), 1906. szept.
IV, 38, Búcsú / Adieu / Loučení	II, 34, Farewell	Ešte sa raz obzriet mám	<i>Schneider-Trnaiský</i> II, 15. sz.
IV, 39, Ballada / Ballade / Ballada [recte Balada]	II, 35, Ballad	Pásol Janko dva voly	Bartók gyűjtése: Zuzana Drábová (17), Gerlice/Grlica (Gömör/ Gemerská), 1906. aug.
IV, 40–41 (40), Rapszódia	II, 36–37 (36), Rhapsody	Hej! pofukuj povievaj	Source: <i>Medvecký</i> , 263.
IV, 40–41 (41)	IV, 36–37 (37)	Hej, ten stoličný dom	<i>Medvecký</i> , 263.
IV, 42, Sirató ének / Plainte / Nářek [recte Nářek]	II, 38, Dirge	[Ej, hory, hory]’	<i>Slovenské spevy</i> I, 36. sz.
IV, 43, Halotti ének, Chant funèbre, Pöbtební písen	II, 39, Mourning Song	Dolu dolinami	Bartók gyűjtése: gyermek, Fillér/ Filiár (Gömör/Gemerská), 1906. okt.

^a A kéziratokban több cím, illetve címváltozat is szerepel a darabnál: Három vadvirág vagy Három szal vadvirág [később] Vadvirágok / Fleurs sauvages / Plane[?] kvety. Valószínűleg ezeket a címváltozatokat megelőzően Bartók egy teljesen eltérő címet jegyzett be az autográf fogalmazványba magyarul és szlovákul: „Királynőszdi / Kral’ka”. Ez az egyetlen jel arra, hogy Bartók gondolkodott azon, hogy maga adjon szlovák és magyar címeket a daraboknak, majd mégis fölhagyott vele, s a címek fordítását másokra hagyta.

^b Az első kiadás kéziratosa forrásában a címek így szerepelnek: Lakodalmas / Danse nuptiale / Svatební tanec.

^c Az első kiadás kéziratosa forrásában a címek így szerepelnek: Játkéddal / Chant de jeu / Píseň při hře (Rondo). A darab címe az angol / német / magyar feliratokkal ellátott *Zongorázó ifjúságban* egyszerűen Rondo.

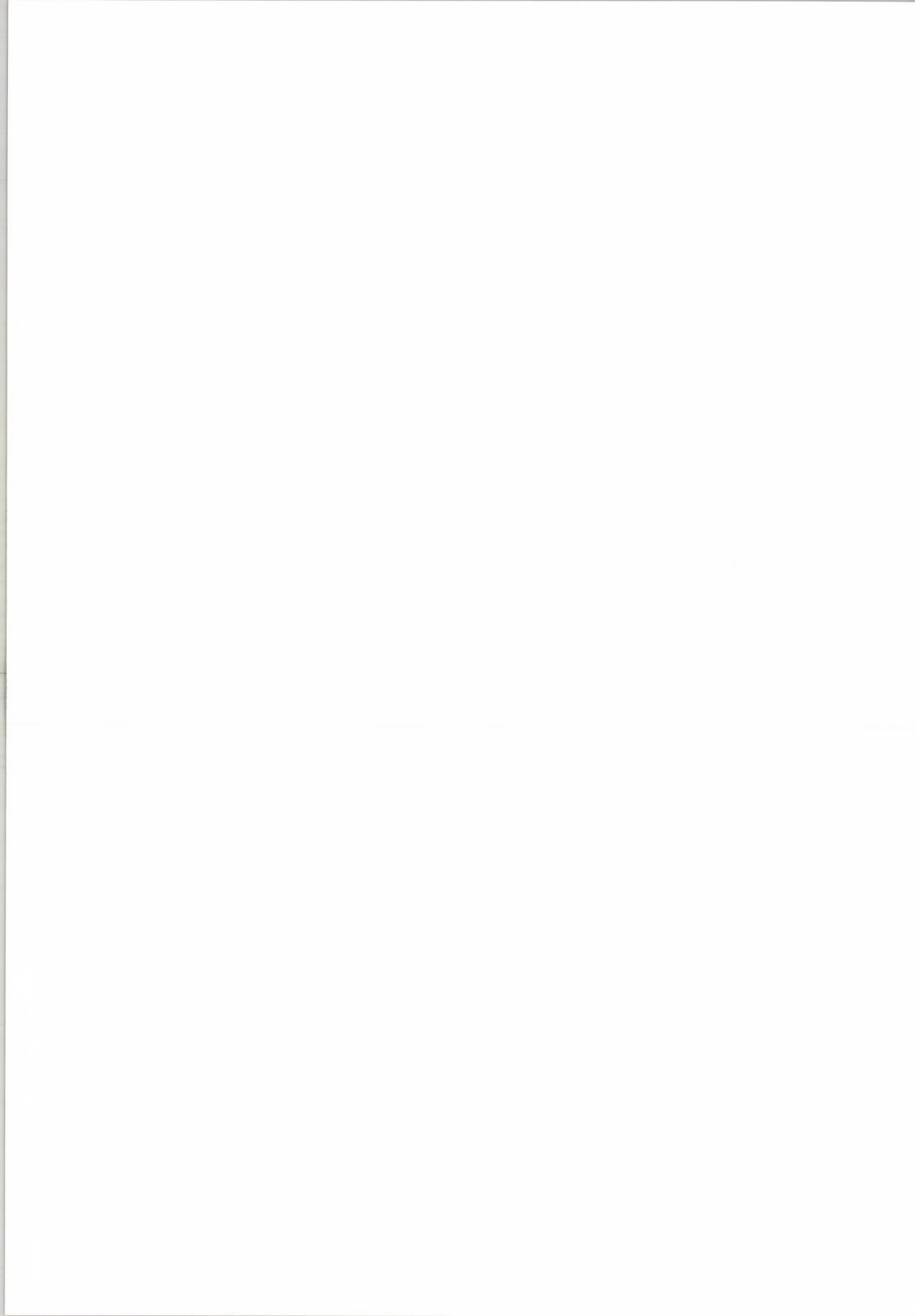
^d Az első kiadás kéziratosa forrásában a címek így szerepelnek: Betyárnóta / Chanson de vagabond / Píseň lupiču. Címek a *Zongorázó ifjúságban*: Tramp’s Song / Vagabundenlied / Betyárnóta.

- ^e Az első kiadás kézirat forrásában a francia cím: Chanson d'enfant.
- ^f Az első kiadás kézirat forrásában a francia cím: On chant pour les funérailles.
- ^g Az első kiadás kézirat forrásában a francia cím: Boîéances [*sic, recte* Doîéances].
- ^h Az első kiadás kézirat forrásában a francia cím: Chanson moqueuse. Angol és német cím a *Zongorázó ifjúságban*: Mockery / Sportlied.
- ⁱ Az első kiadás kézirat forrásában a francia és a cseh cím: Poursuite jeu / Hira na honěnou.
- ^j A fogalmazványban áthúzott cím: „A juhász bucsuja”
- ^k Angol és német cím *Zongorázó ifjúságban*: Shepherd's Pipe / Hirtenflöte.
- ^l Az első kiadás kézirat forrásában az eredeti magyar cím: Tréfás nóta.
- ^m Cím csupán az első kiadás kézirat forrásában és csak magyarul: Kesergő.
- ⁿ A cím variánsa az első kiadás kézirat forrásában: Dudanóta. Német cím a *Zongorázó ifjúságban*: Dudelsacklied.
- ^o A végleges cím Bartók írásával Gruber Emma autográf tisztázataiban; a Gruber Emmától való eredeti cím: Panasz.
- ^p A *Pro dėti* jegyzetei szerint a népdal szövege közölhetetlen.
- ^q A *Pro dėti* jegyzeteiben Bartók visszaul a 19. sz. szövegére: Dat'el na dube.
- ^r A *Pro dėti* jegyzeteiben Bartók nem közölte a népdal szövegét, mivel az, mint megjegyezte, „nem fűdi a dallam karakterét”.
- ^s Bartók jegyzete szerint a *Pro dėti* függelékében: Filiar (Gemerská), de a Gruber Emma által felhasznált dallam valószínűleg Bartók gerlicsei gyűjtéséből való.

LÁSZLÓ VIKÁRIUS

“Mourning Song” and the Origins of Bartók’s Arrangements
of Slovak Folk Songs “for Children”

The article revisits the beginnings of Bartók’s interest in arranging folk songs in general and discusses the origins of the composer’s special interest in Slovak melodies. As a particularly interesting piece, “Mourning Song”, the final piece of the second Slovak volume (and so the last piece in the whole four-volume series) is investigated in both philological and musical details. In order to evaluate the significance and possible composition date of the piece the manuscript sources, and especially the autographs, of *Gyermekeknek–Pro deti* (85 pieces, 1908/09 or, perhaps, 1908/11; revised edition, *For Children*, 1943) are investigated and presented for the first time in such detail. (The analysis of the sources, however, is greatly indebted to László Somfai’s full-length catalogue in preparation of Bartók’s works.) An analysis of the primary compositional sources shows that, at an early stage, the Slovak part was conceived as a series of 25 pieces which was later extended to the final 43 pieces of the two volumes in the first edition (published by Károly Rozsnyai). Interestingly, the final two pieces of the earliest 25-piece series were already “Mourning Song” and “Dirge”, later nos. 43 and 42, albeit in reverse order. The emphatic closing of the series of little compositions for children with two serious and tragic pieces seems to convey some very private message. An examination of the folk song text paired with “Mourning Song” and the suppression of the words actually collected with the melody employed in the composition not only suggest a personal significance of the final closing piece but also teaches us something about Bartók’s compositional strategies in general. Since the same tune was set as early as 1907, a period when, according to recently discovered sources, Bartók experimented with using Slovak folk melodies in teaching composition to Emma Gruber, the later Mrs. Kodály, the early “lied” version, no. 3 of Four Slovak Folk Songs, partially published posthumously, is compared to the very different and much more original new arrangement in *Pro deti*. Tables in the article and in the appendix give full details about the folk sources as well as different title variants appearing in the primary sources of the individual pieces in the entire Slovak part of the series. The original English version of the article was published in *Musicologica Istropolitana VIII–IX*, ed. Marta Hulková (Bratislava: STIMUL, 2009–2010), 91–120.



SZABÓ BALÁZS

Bartók Béla: *Szólószonáta hegedűre* BB 124

Yehudi Menuhin első kiadásának és három lemezfelvételének tanulságai

Bartók amerikai éveinek egyik leginspirálóbb zenei élménye vitán felül Yehudi Menuhin személyének és művészetének megismerése volt. A találkozás a művész pályáján is mérföldkőnek bizonyult – a következő évtizedekben a magyar mester zenéjének odaadó propagátora lett úgy hegedűsként, mint karmesterként és pedagógusként. Gyorsan kialakult, igen szívélyes, sajnos csak rövid ideig tartó emberiművészi kapcsolatuk legfontosabb eredménye a 20. század egyik legfontosabb szólóhegedűre írott kompozíciója, a *Szólószonáta*.

A megrendelésre 1943 novemberében, New Yorkban került sor egy személyes találkozás alkalmával, melynek keretében Menuhin az *1. szonáta* interpretációs problémáiról konzultált Bartókkal 1943. november 28-án a Carnegie Hall-ban rendezett hangversenye előtt. A művész *szonáta*-előadása annyira magával ragadta a zeneszerzőt, hogy készséggel vállalkozott az előzetesen nem tervezett új mű megírására.

A kompozíciós munka helyszíne az észak-karolinai Asheville volt, ahová Bartók 1943. december 16-án az ASCAP (az Amerikai Zeneszerző-egyesület) költségén hosszabb egészségügyi kezelésre utazott. Asheville-ben évtizedek óta követett munkamódszerétől kényszerűségből eltérve, izolált munkaszoba valamint zongora nélkül,¹ fejben dolgozott: első ötleteit az arab népzenei gyűjtését tartalmazó *Arab gyűjtőfüzet* üresen maradt oldalain jegyezte fel, majd azokat közvetlenül a folyamatfogalmazványban építette tovább.² A befejezés 1944. február 28-a és március 10-e közé esett; a *Szólószonáta* tisztázata ifj. Bartók Béla szerint március 9-én és 16-án két részben indult útnak New Yorkba, a végén a március 14-i dátum olvasható.³

¹ Bartók Béla ifj., *Apám életének krónikája* (Budapest: Zeneműkiadó, 1981), 454. Bartók a *Szólószonáta* megkezdése előtt a New York-i Ballet Theatre egy Bartók-kompozíció nyomán létrehozandó előadása számára a *Concerto* zongorakivonatán dolgozott, melyet egy ismerősének zongoráján próbált ki: ez is arra utal, hogy ashevillai lakóhelyén nem volt saját hangszere.

² Somfai László, *Bartók Béla kompozíciós módszere* (Budapest: Akkord Kiadó, 2000), 70.

³ Bartók Béla ifj., i. m., 455. ifj. Bartók Béla egy levélrészletet is közöl adalékként: „*Kötelességemnek éreztem, hogy ennek a kitűnő muzsikusnak írjak valamit.*”

A kézirat lezárása után Bartók számára a legfontosabb kérdés a darab játszhatósága volt. Menuhin azonban, akihez visszaemlékezése szerint 1944 márciusában rendben eljutott a kotta, nem ismert okokból csak 1944 júniusában válaszolt, visszaküldve a tisztázata általa berendezett másolatát. A zeneszerző június 30-ra datált, hosszú és részletes válaszleveléből kiderül, hogy az eltelt időszakban maga is tovább dolgozott művén.

Bartók 1944. július 5-én Saranac Lake-be utazott, ahonnan október 5-én tért vissza New Yorkba. Október végén újra találkozott Menuhinnal, aki előjátszotta neki a *Szólószonátát*.⁴ A levelezésben már megbeszélteken kívül egyéb változtatásokról is egyeztethettek: a *Szólószonáta* 1947-ben megjelent, a hegedűs által sajtó alá rendezett első kiadásának a tisztázattól mutatott eltérései közül több valószínűleg innen eredeztethető. Menuhin így emlékezett erre a konzultációra:

„I suggested very little, finding what he wrote possible if difficult, but for the technical suggestions I did make there were further thanks in further letters. We met again in November 1944, just before I gave the Sonata its first performance, to resolve some few problems. Briefly he commented on the suggestions I had made, his softness never belying his finality. When I asked him if he would alter one chord, he said, fixing me with that mesmeric gaze for a few moments: »No.«”⁵

Bartók maga sem tekintette teljesen befejezettnek a darabot, amint ez 1944. október 31-én írott, Péter fiának címzett leveléből kiderül:

„Eljátszotta nekem a hegedű szólószonátát, bár még nem tudja egészen tökéletesen. Nagyon jó volt, hogy ezt megtette, mert kiderült, hogy sok javítanivaló volt rajta (részemről). Körülbelül 4 óra hosszat tárgyaltunk. Most úgy látszik, rendben van a dolog, és – habár nehéz – de mégis simán játszható.”⁶

Az 1944. november 26-án, a New York-i Carnegie Hallban zajlott ősbemutató a zeneszerző tökéletes meglegedésére szolgált. Wilhemine Creelnek írta:

„Van egy új munkám: egy szonáta csak hegedűre, melyet Asheville-ben írtam Menuhin számára. Nov. 26-án játszotta New York-i fellépése során, csodálatos előadás volt. 4 tételből áll és körülbelül 20 percig tart. Félttem, hogy túl hosszú lesz, képzelje: 20 percen át csak a hegedű szól. De egészen rendben volt, legalábbis az én számomra.”⁷

A végleges forma kialakítása azonban továbbra is váratott magára: ezt előkészítendő az ősbemutatót követően Menuhin meghívta magához Bartókot Kaliforniába.

⁴ Bartók Béla ifj., i. m., 458–459.

⁵ Yehudi Menuhin, *Unfinished Journey* (New York: Knopf, 1977), 167.

⁶ Bartók Péter, *Apám* (Budapest: Editio Musica, 2004), 288. Menuhin előbb idézett visszaemlékezésében 1944 novemberét jelölte meg a találkozás időpontjaként, ennek azonban ellentmond Bartók az eseményről beszámoló levelének október 31-i datálása.

⁷ Bartók Béla levelei, szerk. Demény János (Budapest: Zeneműkiadó, 1976), 711. Vö. Doráti Antal visszaemlékezésével az alábbi kötetben: *Így láttuk Bartókot. Ötvennégy emlékezés*, szerk. Bónis Ferenc (Budapest: Püski Kiadó, 1995), 85.

Invitálását a zeneszerző nagy örömmel fogadta el, utóbb azonban – egészségi állapotának romlása miatt – vissza kellett utasítania. Leveléből ugyanakkor megtudjuk, hogy jelentős változtatásokra már nem készült:

„Sajnos azt a hírt kell közölnöm, hogy nem mehetünk Kaliforniába! [...] El sem mondhatom, mennyire sajnálom. Annyi zenei tervem volt ott tartózkodásommal kapcsolatban. Ez most mind szertefoszlik. És ami még rosszabb, Ön rendszerint itt keleten annyira el van foglalva az évad folyamán, hogy még néhány nyugodt órája sincs a dolgok megbeszélésére. Akármint is legyen, meg kell próbálnunk, hogy a következő télen valahol megbeszéljük a szólószonáta végleges formáját; szerencsére nem sürgős.”⁸

Bartók 1945. június 30-án ismét Saranac Lake-be utazott feleségével, augusztus 30-án érkezett vissza New Yorkba – utolsó befejezett művének története kevesebb mint egy hónappal később pedig már alkotója nélkül folytatódott tovább.

A Szólószonáta első kiadása

A kompozíció első Menuhin által munkába vett példánya a tisztázat javított lichte-paus másolata volt (PB 81VFC2*). Bejegyzései javarészt az előadásmódra vonatkoznak, a szövegben egy korrekció fedezhető fel: az első tétel 100. ütemében, a harmadik negyeden álló *g-esz-b* akkord alsó hangja előtt „#?” látható. A második, immár játszópéldány (BBA) a tisztázat egy újabb másolata, zsúfolva a hegedűs ceruzás jegyzeteivel. Az ujjrendek és vonásnemek mellett (melyek megjelennek majd az általa berendezett első kiadásban is) jó néhány olyan bejegyzés is látható azonban a szövegben, melyeknek később már nincs nyoma. Akad közöttük analitikus természetű: például kapcsos zárójelek utalnak összetartozó motívumokra, azok belső tagolására, de találni példát a szokatlan harmóniai összefüggések megértését és előadását segítő praktikus jelzésekre is. Pár szavas kommentárok vonatkoznak az előadásmódra és a hangzásképre (például *improvisatory*, *leggiero*; a *Melodia* tétel 1. üteme felett *not too much vibrato* stb.). A negyedik tételben a 49. ütemet Menuhin 50.-re javította, s ettől kezdve minden sor elején következetesen korrigálta Bartók elhibázott ütemszámait.

Minden bizonnyal az 1944 őszen New Yorkban lezajlott több órás megbeszélés során alakították ki az 1944. november 26-i premieren elhangzott formát, melynek a tisztázattól való esetleges eltéréseire ma már csak következtetni tudunk: az ősbemutaton hallott műalak valószínűleg az 1947-es első kiadáshoz állt a legközelebb, melynek metszópéldánya (PB 81VFC3) szintén rendelkezésünkre áll.

A Menuhin által használt játszópéldányhoz képest még több bejegyzést tartalmazó, a kiadást közvetlenül előkészítő metszópéldányt tartalmazó dosszié első lapján ez olvasható: „*Asheville N.C. 1944, február közepe – március 14.*”. A játszó-

⁸ Bartók Béla levelei, 713–714.

példányba bejegyzett megoldások zöme itt *ossia*-ként kikottázott, a kottaszöveg újjrendekkel és vonásnemekkel gondosan berendezett. Az első kiadás⁹ tehát gondosan előkészített szöveget adott a *Szólószonáta* előadására készülõ hegedûsök kezébe: a nehezen játszható részletek könnyebb megszólaltatását célzó *ossia*-k leg-többjét valószínűleg Bartók is hallotta és elfogadta.

Ezzel együtt a kotta néhány kétséges hitelességû részletmegoldást is tartalmaz. Az első kiadást illetõ legmarkánsabb kritikák a *Presto* negyedhangos verziójának negligálására vonatkoztak. Mindenekelõtt ez a tény inspirálhatta Bartók Péter, Nelson Dellamaggiore és Kolja Lessing közremûködésével létrejött kiadását,¹⁰ mely a tisztázatot publikálta, kizárólag a Bartók által megadott *ossia*-k és elõadási jelek közlésével. A kiadás nagy értéke, hogy a negyedik tétel negyedhangos verziója ez úton vált a szélesebb nyilvánosság számára is megismerhetõvé; hiányossága viszont, hogy bár a Bartók-szöveg pontos közreadásának szándéka vezette, e törekvés nem párosult a szükséges kritikai éberséggel,¹¹ s egyáltalán nem számolt a Menuhinnal folytatott konzultációk eredményeképpen a szövegbe került autentikus részletek lehetőségével. Nem zárható ki, hogy az első kiadás egy-két ponton közelebb állt Bartók végleges koncepciójához.

Elsõ tétel – *Tempo di Ciaccona*

A 44. ütem *ossia*-ja a nyaktörõ nehézségek ügyes áthidalása bizonyos akusztikai „csalás” árán: az ujjzûleteket kifacsaró eredeti felrakást az üres húrok ügyes alkalmazásával teszi játszhatóvá. Valószínűleg ez az a részlet, melyre Menuhin a *Szólószonátát* előkészítõ konzultációra visszaemlékezve úgy hivatkozott, mint Bartók „makacsságának” dokumentumára: a mester határozottan elutasította a hegedûs „egy borzasztó kínlódás árán lejátszható akkord” megváltoztatását célzó kérését.¹² Bartók nyilván okkal ragaszkodott az eredeti szöveghez, bár a jelek szerint számított efféle nehézségekre: a tisztázot végén a kérdéses helyre vonatkozó saját, kizárólag üres húrokat alkalmazó *ossia*-ja harmóniai szempontból ugyanakkor nagy kompromisszum. Menuhin ezt a Bartók-*ossia*-t nem vette bele kiadásába; helyette inkább a saját praktikus megoldását közölte.

Wilhelm Andrásnak a *Szólószonáta* két kiadását összevetõ, egy sor problematikus részletre rámutató dolgozata hívta fel a figyelmet a 45–46. ütem Menuhin kiadásában egyáltalán nem szereplõ *ossia*-jára, „komoly elemzést érdemlõnek”

⁹ Boosey & Hawkes 15896 – 1947, copyright 1946.

¹⁰ Hawkes & Son Ltd. London – 1994.

¹¹ Például a 110. ütemben a húr-jelek közül a második cisz feletti III, a harmadik-negyedik felett látható III-II jelzéseket teljesen félreértették a kiadók: Bartók azt akarta jelezni, hogy a kérdéses hangokat több húron, de választható módon lehet játszani, kihasználva a hangszínek változatoságát – Bartók Péter viszont úgy értelmezte a jelzéseket, mintha a kérdéses hangokat két-három húron *unisono* kellene megszólaltatni, mely gyakorlatilag megoldhatatlan.

¹² Yehudi Menuhin–Curtis W. Davis, *Az ember zenéje* (Budapest: Zenemûkiadó, 1982), 307.

1. kottapéllda. 1. tétel (Tempo di Ciaccona) – 45–48. ütem (Bartók Péter).

tartva az eltérést.¹³ Nos, a két változat közötti különbség dallami természetű: a főszöveg verziója kromatikus lépésekben halad lefelé a *c-g* kvartugrás után, míg az *ossia* szabadabb dallamvezetéssel él. A különbség a tématerület egésze felől nézve érthető meg: a kromatikus verzió jobban kapcsolódik az indításhoz – a 32. ütemben megszólaló témafejelet az *esz-b* kvartugrás után ugyancsak kromatikusán indul lefelé (ha két hang után nagyobb lépésekre is vált). A másik verzió kevésbé kötődik az előzményekhez, ám dallamvonala talán szebben ívelő – Bartók valószínűleg ezért tartotta meg, s dolgozta ki az imitációt (1. kottapéllda).

Az első tématerülethez hasonlóan a téma továbbfejlesztése itt is azonnal kezdetét veszi (49–52. ütem), mintegy apró kódával készítve elő a kidolgozási részt. Wilhelm itt újabb lényeges különbségre figyelmeztet: Menuhin a 49. ütem 2. ütésén az *asz-esz* kvintfogást egyetlen *asz*-ra, az 50. ütem 2. ütésén a kvintakkordot kettősfogásra redukálta.¹⁴ Ezt a változtatást talán Bartók is jóváhagyta: a vékonyabb szövet ugyanis lehetővé teszi a dallam *D*-, majd *A*-húron homogén hangszínnel történő előadását – amint azt az ujjrend is tükrözi. Bartók eredeti elképzelése szerint viszont a dallam az akkordok miatt óhatatlanul három-négy húrra szétterülve kevésbé egységes hangzással szólalhatna meg; nem beszélve a nehezen játszható kvintfogások miatt létrejövő elkerülhetetlen törésekről a dallamvezetésben (2. kottapéllda).

Wilhelm rámutat az 50. ütemben a szöveghez nem tartozó, az utolsó negyed elé beillesztett *esz*-előkére is, mely „a zenei logika szempontjából teljességgel érthetetlen, ütembeli és akkordikus helyzetét sem lehet tisztázni”.¹⁵ De mindjárt nem érthetetlen, ha hegedűs szemmel vizsgáljuk a kottát: az ütem második negyedére eső *f-b-asz* triola hangjait negyedik-harmadik-második ujjal játszatja Menuhin, ám a harmadik ütésre eső triola *asz-esz-c* akkordjának legfelső hangját azzal a második ujjal kellene játszani, mely éppen az *E*-húron fekszik. A szóban forgó előke nem más, mint egy, a harmóniába beleillő praktikus segédhang (harmadik ujjal játszandó),

¹³ Wilhelm András, „Közelebb az eredetihez. Bartók Szólószonátája új kiadásban”. *Muzsika* 38 (1995/7): 14–17.

¹⁴ Wilhelm, i. m., 15.

¹⁵ Uo.



2.a kottapélda. 1. tétel (Tempo di Ciaccona) – 49–52. ütem (Bartók Péter).



2.b kottapélda. 1. tétel (Tempo di Ciaccona) – 49–52. ütem (Menuhin).

melyre támaszkodva a bal kéz (második fekvésből első fekvésbe ereszkedve) meg tudja közelíteni az akkord pozícióját, s mely – megfelelően koordinált előadás esetén – lényegében észrevétlen marad.

A 96. ütem előtt bejegyzett levegővétel-jel elhagyása minden bizonnyal figyelmetlenség; ahogy talán a 99–100. ütem Bartóktól származó *ossia*-jának negligálása is (igaz, utóbbira a tisztázat utolsó oldalán a mester által megadott opciók között kottapélda nem, csak szöveges megjegyzés utal).¹⁶

Második tétel – *Fuga*

A *Fuga* a nyitótételnél jóval kevesebb s kevésbé koncepcionális variánst hoz. Az első tétel 50. üteménél tárgyalthoz hasonló segédhangot találunk a 29. ütemben: itt a *D*-dúr akkordba beleillő, az üres *D*-húron megszólaló, a bal kéz ujjait „kiszabadító” *d*-hang ad lehetőséget az *A*-fisz szext- és a *d*’-*d*” oktávfogás gördülékeny összekötésére. A 81. ütemben a *D*-dúr akkordot akusztikusan továbbzengető, utókaként koncipiált *d* hang is hasonló funkciót kap: elhangzása alatt a bal kéz elfoglalhatja a rákövetkező tizenhatod-menetek induló pozícióját.

Menuhin két olyan *ossia*-t is ad (az 59. és a 62. ütemben), melyeknek nincs nyoma a Bartóktól származó forrásokban. Ezzel szemben a 65. ütem izgalmas *pizzicato*-állásánál mellőzi a Bartók által kidolgozott *ossia*-kat. A 69., majd a 92–94. ütemekben (bár zárójelben) javasolja a fúgatéma oktávos előadását. A zárójel arra enged következtetni, hogy a zeneszerzővel nem egyezettett, a hangzást erőteljesebbé tevő, „hegedűs-érzetekből” fakadó megoldásról van szó, amely azonban mégsem teljesen független Bartók elképzeléseitől: a tétel záró ütemeiben, a témafej felcsapó *c*-esz kisterc-motívumának előadásában a zeneszerző (a tisztázat utolsó

¹⁶ Wilhelm, i. m., 15.

oldalán található javítások és *ossia*-k között) engedélyezte a két hang oktávfogással való megerősítését, a következő megjegyzéssel: „*if it sounds better. However, I would prefer the 1st version, if it can be done ffff*”. Menuhin innen nyerhetett bátorítást a fúgató téma játékmódjának megváltoztatására a tétel korábbi szakaszában.

A 72. ütem első, *pizzicato* játszandó nyolcadát Bartók az alsó három húron egyszerre tervezte megszólaltatni – az ujjak meglehetősen nyújtásával járó, a tétel előírt tempójában felettébb kockázatos megoldást Menuhin praktikusán két húrra korlátozta.

Harmadik tétel – *Melodia*

A *Melodia* esetében a szöveget érintő lényeges változtatásokra nem került sor. A legmarkánsabb közreadói döntésnek az 1., 3. és 14. ütemben a vonózás megváltoztatása tűnik: Bartók az egész ütemeket egy vonóra vevő nagy íveit Menuhin kettéválasztja.

Negyedik tétel – *Presto*

Jóllehet a *Presto* negyedhangos verziójának elhagyására vonatkozó észrevételek jogosságát Menuhin maga sem vitatta, döntése ez esetben sem teljesen független Bartók szándékától. 1944. április 21-én a márciusi kottaküldemény kísérőszövegét megismétlő második levelében a zeneszerző a következőket írta:

„The 1/4 tones in the 4th mov. have only colour-giving character, i.e. they are not »structural« features, and – therefore – may be eliminated, as I tried to do in the alternatives on the last page, which you may use if you don't feel inclined to worry about 1/4 tone playing. However, the best would be, if I could hear played both versions, and then decide if it is worthwhile to use these 1/4 tones.”¹⁷

Bartók szóban is megerősítette a választás lehetőségét, ahogy ez egy Menuhinnal készült interjúból kiderül:

„És mi az oka, hogy Ön, a mű sajtó alá rendezésekor nem adta ki a negyedhangos verziót?”

„A kromatikus részt? Részben az, hogy egyszerűen nem volt időm megtanulni és eljátszani magamnak. Bartók választási lehetőséget adott nekem a két verzió között. Megpróbáltam a negyedhangos verziót, de túl nehéznek bizonyult. Elismerem: bele kellett volna tennem a nyomtatott kiadásba – de mindenkinek elküldtem, aki kérte. A dolog az én hibám, a teljes kéziratot kellett volna kiadnom. De minden nagyon gyorsan történt, ez az egyetlen mentésem. S azután úgy maradt, ahogy játszottam. Megkérdeztem Bartókot: van-e kifogása ez ellen? *Nem, nem, játssza csak nyugodtan úgy.* Hát sohasem próbáltam a negyedhangos verziót, és igazából sohasem hallottam.”¹⁸

¹⁷ Phillip Russell Coonce, *The Genesis of the Bela Bartok Sonata for Solo Violin* (DMA diss., Manhattan School of Music, 1992), 85.

¹⁸ *Így láttuk Bartókot...*, 265.

Menuhin az első pillantásra talán nem elég körültekintően meghozott döntésére életrajza némi magyarázattal szolgál. Nyilván elmélyültebben is foglalkozott volna a negyedhangos verzióval, ha a körülmények lehetővé teszik számára, azonban a II. világháború befejezése után, 1945–47 között – mintegy jószolgálati nagykövetként – hangversenyek tucatjait adta koncentrációs táboroktól kezdve a harcok alól éppen csak felszabadult európai nagyvárosok hangversenytermeiig, s nem utolsósorban erre az időszakra esik első házasságának felbomlása, a második megkötése.¹⁹ E mozgalmas hónapoknak csak egyik eseménye volt a *Szólószonáta* kiadása, melynek még alaposabb előkészítésére valószínűleg sem elégséges ideje, sem energiája nem jutott.

A negyedhangos verzió negligálására vonatkozó döntés Menuhin részéről elég korán megszületett: játszópéldánya tanúsága szerint ugyan elkezdett foglalkozni vele, de az újjrendek beírása a 8. ütemben megszakadt. Gyorsan feladta a kísérletezést: a bejegyzett ujjazattal egyébként nem is lehet negyedhangokat játszani. A jelek szerint ezután már nem is kereste tovább a megoldást: az ősbemutatón, hangversenyein és mindhárom lemezfelvételén a félhangos verziót szólaltatta meg. Érdekes a „mindenkinek elküldtem, aki kérte”-kitétel: minden bizonnyal a tisztázat másolatait továbbította kollégáinak.

A tizenhatod-téma negyedhangos verziójának értelmezésében Wilhelm András – Simon Albert Bartók-elemzéseire hivatkozva – ugyanakkor sajátos szempontot vetett fel:

„[...] ez a két változat nem csak alternatív megoldás, hanem két nagyon is különböző műalak, amelyeknek analízise természetesen más eredményekre fog vezetni. [...] A Bartók által készített alternatívák ugyanis nemegyszer teljességgel más hangrendszeri konzekvenciákra vezetnek, mint a negyedhangos változat. Kétségtelen, hogy a negyedhangoknak nincs a félhangokhoz hasonlítható jelentőségű strukturális szerepük, de azoknak a hangoknak, amelyek pontosan illeszkednek közülük a tradicionális tizenkétfokú hangrendszerbe, igenis van – a hallgató elsősorban ezek segítségével tájékozódik. Az érkező- vagy fordulóhangoknak azonban nincs funkcionális azonossága a két változatban. Sarkítottan fogalmazva: a negyedhangos változat hangzása minden bizonnyal érdekesebb, de a hagyományos tizenkétfokú letét hangköz-relációkban gazdagabb.”²⁰

Nem vitás, hogy a negyedhangos változat merész és izgalmas expedíció a tizenkéthangú rendszeren túl elterülő világ felderítésére, melynek az életmű hasonló jelleű, korábbi kísérletein túlmutató jelentősége nem tagadható. Wilhelm azonban tovább kommentálja a jelenséget:

„Simon Albert [...] figyelmeztetett arra, hogy a vélt újdonság varázsa esetleg elfedi a józan megfontolásból fakadó kritikai észrevételt. [...] Bartók talán nem is kényszerűségből vagy beletörődésből vállalkozott a kromatikus verzió megírására, hanem éppen amiatt, mert a kompozíciós problémákat újragondolva revidálta saját korábbi elképzelését.”²¹

¹⁹ Norman Wymer, *Yehudi Menuhin* (Budapest: Zeneműkiadó, 1966), 74–88.

²⁰ Wilhelm, i. m., 16–17.

²¹ Uo.

♩ = ca. 96
con sord.
punta d'arco
pp

ossia

ossia

8

ossia

ossia

14

3. kottapélda. 4. tétel (Presto) – 1–18. ütem (Bartók Péter).

A kétféle interpretáció nem feltétlenül zárja ki egymást. Bartók nyilván mérlegelte a megszólaltatás problematikus voltát; emellett talán úgy vélte: a negyedhangos verzió a tétel többi, a hagyományos hangrendszerbe illeszkedő témájával szemben túl nagy kontrasztot teremt, s ezért érezte szükségesnek a diatonikus-kromatikus világ jól ismert határán mozgó félhangos változat megfogalmazását is. A témák hierarchiája és a forma értelmezése szempontjából mindazonáltal nem a hangrendszer a fő szempont: a tizenhatod-téma aszimmetrikus gomolygása, szordínóval tompított, sejtelmes hangzása, *pianissimo* dinamikája és suhanó tempója miatt a hallgató számára mindkét verzió lényegében ugyanazt a szerepet tölti be. Ebből a megközelítésből Menuhin választása semmiképp nem tekinthető egy „kompromisszumos variáns” melletti indokolhatatlan kiállásnak (3. kottapélda).

A negyedhangos verzió elvetésének kérdésén túl a *Presto* néhány további részlete is tárgyalást kíván. A 33–35. ütemben Bartók nem írt kötőívet a fel-le hullámzó tizenhatod csoportok fölé – Menuhin egyfelől az 58–67. ütemek analógiájára, másfelől a könnyebb előadhatóság kedvéért kötve játssza ezeket. Wilhelm a hegedűs pártján áll.²² ugyanakkor teljesen nem kizárható, hogy Bartók részéről a *legato*-csoportok között elhelyezett *staccato*-ütemek a hangzásképp változatosságát voltak hivatottak szolgálni. A téma terület folytatásában a hasonló szituációt teremtő 58–67. ütemek mindenesetre a kötőív használata mellett szólnak.

²² Wilhelm, i. m., 16.

362 *più f*

372 *p* *cresc.*

382 *f*

390 *rallent.* - - *molto a tempo*
quasi a tempo, ma tranquillo, ♩ = 88

396 *dim.* *p* *f*

404 *p* *rallent.* - - *ppp*

413 - *molto* - - *Tempo I*

pp *cresc. molto* *ff* (4' 35'')

1944 márc. 14

Reproduced and printed by
Halstan & Co. Ltd., Amersham, Bucks., England

Total duration ca. 23' 35''

4. kottapélda. 4. tétel (Presto) – 362–419. ütem (Bartók Péter).

A 354–355. ütem az első kiadásban (a kéziratnak megfelelően) tizenhatod kvintolákat hoz, jöllehet Bartók 1944. június 30-i levelében nyolcad kvintolára kérte javítani a kérdéses helyet.

A 412–414. ütemekben újabb praktikus okokra visszavezethető változtatás található: Menuhin a mellék téma reprízét következetesen a *G*- és *D*-húr magas fekvéseibe helyezi, s ezzel összefüggésben az eredeti kötőíveket kettébontja: a megváltozott ujjazat miatt a húrok sokszorosára növekedő ellenállása szükségessé is teszi a lendületesebb vonózást.

A megváltozott fekvés a frázis utolsó két hangján a tisztázat mesterséges üveghangjai helyett ugyanakkor megengedi a természetes üveghang alkalmazását (4. kottapélda).

Az utolsó kérdés a 415–418. ütemek játékmódjára vonatkozik: a tisztázatban a záróakkordra vezető skálafutam (leszámítva az utolsó négy tizenhatodot) külön vonóval játszandó. Az első kiadás (igaz: zárójelben) két *legato* ívvel rendezi be ezt a helyet, s ez a megoldás be is épült a mű előadói hagyományába. Úgy gondolom, itt viszont az eredeti írásmód a teljes értékű: a *pianissimo*-tól a *fortissimo*-ig ívelő *molto crescendo* effektusához, a tétel „kirobbanó” záróütemeihez sokkal inkább illik a „felpörgő”, keményen pattogó *spiccato*-vonás (4. kottapélda).

A Szólószonáta Menuhin-lemezfelvételeiről

Jóllehet Bartók tökéletesen elégedett volt Menuhin a *Szólószonáta* premierjén nyújtott teljesítményével, a művész évekkel később így nyilatkozott:

„A Szólószonáta nehéz mű; Bartók ott volt ugyan, amikor 1944 végén először játszottam a Carnegie Hallban, de sajnálom, hogy nem hallhatta valóban kiforrott előadásban; az évek során ez a zene egyre többet mondott nekem [...]”²³

Koncepciójának változását három *Szólószonáta*-felvétele dokumentálja, melyek értékét növeli, hogy olyan, az ősbemutatót előkészítő, Bartókkal folytatott konzultáción felmerült változtatásokat is megőrizhettek, melyeknek sem az első kiadásban, sem Bartók Péter revideált kiadásában nincs nyomuk. Kiemelt érdeklődésre tarthatnak számot azok a részletek, melyeket – következetesen eltérve az első kiadás szövegétől – mindhárom alkalommal ugyanúgy játszott. Alkalmasint ezek között keresendők a kottában utóbb sem rögzített olyan momentumok, melyek talán visszavezethetők a szerzőre. Különös jelentőséget kölcsönöz e részleteknek, hogy Menuhin volt az egyetlen, akinek előadását Bartók hallotta, s akivel személyesen beszélt a műről.²⁴

Mindhárom felvétel az EMI cég számára készült Londonban, az Abbey Road-stúdiókban: az első időpontja 1947. június 2–3., a másodiké 1957. október 10., a harmadiké pedig 1974. január–február és 1975. április. A három lemez pályája más-más szakaszán mutatja Menuhint: a 31 éves fiatalember előadása elsősorban a hegedűjáték ragyogó merészségével hat; a 41 éves művész interpretációjában a zenei és a technikai tudás érett egyensúlya a teljesség érzetét kelti; az 58 éves mester számára pedig a karakterek megragadása és hiteles visszaadása már fontosabb a részletek csiszoltságánál.

A felvételek összevetése már pusztán az időtartamok tekintetében informatív: a Bartók által – nyilván hozzávetőlegesen – a tételek végén (olykor közben is) megadott intervallumokhoz hol közelebb, hol távolabb járnak az interpretációk:

²³ Menuhin–Curtis, *Az ember zenéje* (Budapest: Zeneműkiadó, 1982), 307.

²⁴ A darab játszhatóságával kapcsolatos kételyeit 1944. április 27-én írott levelében a kortárs zene elismert hegedűs-előadójával, Rudolf Kolisch-sal is megosztotta vö. Coonce, i. m., 85.

<i>Tempo di ciaccona:</i>	8'45" (Bartók) – 9'36" (1947) / 9'40" (1957) / 9'01" (1974–75)
<i>Fuga:</i>	3'50" (Bartók) – 4'28" (1947) / 4'07" (1957) / 4'17" (1974–75)
<i>Melodia:</i>	6'22" (Bartók) – 6'56" (1947) / 6'57" (1957) / 6'43" (1974–75)
<i>Presto:</i>	4'35" (Bartók) – 5'02" (1947) / 4'48" (1957) / 4'59" (1974–75)

1947-es lemezén Menuhin meglehetősen nagyvonalúsággal kezelte a ritmust, a második és harmadik felvétel e tekintetben sokkal pontosabb. A játék növekvő fegyelmettsége ellenére ugyanakkor az időtartamok vonatkozásában e két felvétel nem mutat „lineáris fejlődést”, hiszen a második és negyedik tételt 1957-ben, az első és harmadik tételt 1974–75-ben játszotta gyorsabban. Ez természetesen nem azt jelenti, hogy az alaptempókat változtatta meg az idő múlásával: a tételeken belül egyes formarészek előadása vált lendületesebbé vagy éppen visszafogottabbá.

A három olvasatnak a karakterek visszaadásában mutatkozó különbségeit a rögzítésük között eltelt idő (10, illetve 18 év) bőven indokolja. Néhány részletmegoldás mindhárom lemezen esetleges: Menuhin stúdióban sem törekedett soha steril tökéletességre. Általánosságban kijelenthető, hogy a legkiegyensúlyozottabb teljesítményt a második felvételen nyújtotta. Az első lemezen a mű értelmezésében akadnak még kiforratlannak tűnő mozzanatok. Tíz évvel később minden tekintetben jóval magasabb színvonalon szólaltatta meg a darabot: ez mindenekelőtt a polifon játék ragyogó csiszoltságában mutatkozik meg. Talán nem tévedünk, ha e vonatkozásban nagy jelentőséget tulajdonítunk annak, hogy első, 1934–36 között készült felvétele után 1956–57-ben, tehát a második *Szólószonáta*-produkcióval egy időben Menuhin ismét lemezre játszotta Bach szólóhegedűre írott szonátáit és partitáit – ahogy a harmadik *Szólószonáta*-felvétel az 1973–75 között készült harmadik Bach-összkiadásával egyidős. (Úgy tűnik, a művész pályája bizonyos pontjain szükségét érezte, hogy rögzítse a szólóhegedű-irodalom nagy remekműveiről alkotott koncepciójának változásait.) A harmadik felvétel a karakterek visszaadásában, a mű egészének áttekintésében talán még a másodiknál is teljesebb képet ad, ám itt már feltűnnek a hegedűjáték kisebb-nagyobb motorikus zavarai: egy-egy összekapott frázis, keményen odacsapott hangindítás kelt akaratlanul is figyelmet.

Első tétel – *Tempo di Ciaccona*

A 13. ütem második *a*-ja nem szólal meg az 1974-es lemezen: a szándékosság természetesen kizárható. Nem tekinthető azonban véletlennek sem a 35. ütem után mindhárom felvételen kitarított szünet, sem a 40. ütemben a tempó világosan apperceptálható megélénkülése, amelyek véleményem szerint Bartókra visszavezethető, autentikus, bár a kottában külön nem jelzett megoldások.

A 42. ütem utolsó negyedén a harmadik felvételen Menuhin nem üres húrral (tehát nem a kotta és az első lemezen választott megoldás szerint), hanem egy oktávval magasabban, az *A*-húr magas fekvésében lefogva játssza az *a*-t, ami egyértelmű szövegromlás, a könnyebb kivitelezhetőségen kívül más magyarázata aligha

van. (A 44. ütem általa kidolgozott *ossia*-ja egyébként ugyanezt az elvet követi – megvalósítása a második felvételen a legprecízebb.) A 43. ütem *c*-oktávkettőzése esetén lehet, hogy Bartókkal egyeztetett, a hangzások megerősítését célzó megoldásról van szó: erre utal, hogy a kérdéses hangokat Menuhin nem tette zárójelbe, hanem főszöveggé közzölte.

Wilheim András hívta fel a figyelmet a 90. és a 100. ütemek záró ütemvonalai felett látható függőleges vonalakra, melyeket kitörölt *ossia*-k maradványának vél.²⁵ Az első tételben azonban több helyen találunk hasonló vonalakat (74., 103., 105. ütem), melyek semmi esetre sem lehetnek *ossia*-maradványok: véleményem szerint tagolójelekről van szó, melyeket Menuhin gondosan érvényre is juttat, a 90. és 100. ütemek mellett a leghatározottabban a 74. ütemben. Némileg játéktechnikai okoktól is indokolt, jelzés nélküli markáns elválasztást hallunk a 96. ütem előtt.

A 108. ütemben a félkotta értékű *g*-oktáv mindhárom felvételen jócskán lerövidül; a 124. ütemben mindhárom lemezen nagyon határozottan kijátszott lassításra figyelünk fel: nagyon valószínű, hogy Bartókkal egyeztetett megoldásokról van szó, játéktechnikai okok ugyanis itt aligha indokolják a jelenségeket.

Wilheim végül nagy súllyal tárgyalja a frazeálást érintő változtatást a 133. ütemben. Véleménye szerint a harminckettedek rákötése az előttük álló hosszabb hangra Bartók vonalvezetésének logikáját indokolatlanul megtörni látszik. A művész differenciált vonókezelése azonban vélhetően meggyőzte a zeneszerzőt, ráadásul a vonást az ujjazat is kiegészíti, melyre Wilheim nem utal. A 133. ütem végén Menuhin valóban egy vonóra veszi az átkötött nyolcadot és a harminckettedeket, de míg az előbbit az *A*-, az utóbbiakat a *D*-húron játssza, tehát azok hangzásban jobban elkülönülnek egymástól, mintha megfordítaná a vonó irányát. A zeneszerzőnek aligha lehetett oka panaszra: hangszínben kapta meg azt a változatosságot, amit a vonókezelés látszólag elvett, így teremtve meg egyúttal a kapcsolatot a 133–134. ütemek között. Ráadásul ez a megoldás a 133. és 135. ütemek hasonló motívumai között szintén megeremti az összefüggést: mindkettő a *D*-húr meleg hangszínét kapta (5. kottapélda).

A nyitótétel három felvétele között elsősorban a karakterek visszaadásában, illetve a motivikus összefüggések exponálásában mutatkozik változás. Utóbbira példa lehet az először a 4. ütemben felbukkanó, a tételben kulcsszerepet játszó éles ritmusú motívum egyre gondosabb kijátszottsága, ezáltal reflektorfénybe állítása (a legnyilvánvalóbban a második felvételen). Előbbire, az interpretáció beérésével a tématerületek sajátos hangvételének markánsabb megragadására a tempóvételek, a dinamika, a vonókezelés tekintetében jelentkező különbségek utalnak: feltűnő például, ahogy a harmadik lemezen a 84–90. közötti szakaszt – a rekapituláció közvetlen előkészítését – Menuhin viharos gyorsasággal, sodró lendülettel interpretálja a két korábbi felvételen tanúsított fegyelmezettséggel szemben. Az előadás – mondhatni – egyre romantikusabbá vált, a szövegűség

²⁵ Wilheim, i. m., 15.

Adagio, $\text{♩} = \text{ca. } 90-92$

7

12

17

23

Un poco più andante, $\text{♩} = \text{ca. } 100$

28

ossia

arco pizz.

tr

pizz. arco pp

6.a kottapélda. 3. tétel (Melodia) – 1–33. ütem (Bartók Péter).

Adagio, $\text{♩} = \text{ca. } 90-92$

7

III - - - - -

IV - - - - -

III - - - - -

IV - - - - -

II - - - - -

III - - - - -

ppp

6.b kottapélda. 3. tétel (Melodia) – 1–11. ütem (Menuhin).

Az 55. ütem első nyolcadán a *h-cisz* kettősfogásból a harmadik felvételen eltűnik az alsó hang, mely a másik két felvételen még pontosan megszólalt. A *Fuga*-ból egyébként ismert egy 1972-ben Párizsban készült filmfelvétel is, érdekes, hogy az ominózus *cisz* azon is hiányzik. Egyértelműen az előadás kopásáról van szó.

Harmadik tétel – *Melodia*

A *Melodia* esetében az 1., 3. és 14. ütemben a vonózás már említett megváltoztatása, a teljes ütemeket egy vonóra vevő nagy ívek felosztása szonórus, gazdag hangzást eredményez, mely Menuhin különleges szépségű hegedűhangját állítja reflektorfénybe. Mind a kiadás, mind a felvételek finom, a mű mély megértéséről tanúszkodó részletmegoldásokat vonultatnak fel. Az egyik ezek közül a 9. ütem újrendje: az ütem utolsó *fisz-d* hangpárját Menuhin a *G*-húron játszott előző motívum után *A*-húrra helyezi, hangszínében összekapcsolva azt a rákövetkező, üveghanggal játszandó refrénnel. Bár, mint ahogy azt néhány esetben láttuk, Menuhin számára az újrend megválasztása koncepcionális kérdés volt (például összefüggött a hangszínek gondos megválasztásával), érdekes, hogy adott esetben nem ragaszkodik feltétlenül saját ujjazataihoz: a 7. ütem *D*-húrra szánt motívumát például az első felvételen *G-D* húrokra elosztva szólaltatja meg (6. kottapélda).

A harmadik felvételen a 35. ütemben kihagyja az utolsó negyedre eső trillát, s szimpla *cisz-e'* decimafogást játszik: valószínűleg figyelmetlenségről, az emlékezet pillanatnyi kihagyásáról van szó (7. kottapélda).

A 48. ütemet Menuhin az első felvételen a kotta szerint szólaltatja meg, a későbbi lemezekon azonban – élve a *più volte, ad lib.* adta lehetőséggel – a megadottnál két hangpárral többet játszik, szuggesztíven teremtve meg az improvizáció stúdióban ritkán létrejövő légkörét; az első bejátszás alkalmával az 56. ütemben lefogja a kottában egyébként üveghanggal jelölt *d'*-t. Ezek a megoldások természe-

Un poco più andante, [♩] = ca. 100

7. kottapélda. 3. tétel (*Melodia*) – 28–42. ütem (Bartók Péter).

45 Tempo I (ad lib.)

48 *(più volte, ad lib.)* *con sord.*

51 *ppp* *p*

54 *trm* *III*

57 *II* *III* *sim.* *II* *III* *II* *3* *3* *mp*

60 *3* *5* *3* *3* *3* *3* *dim.*

63 *pp* *pp senza sord.*

65 *dim.* *2' 5"* *(6' 22")*

8. kottapélda. 3. tétel (Melodia) – 45–67. ütem (Bartók Péter).

tesen esetlegesek – ám véletlennek semmi esetre sem tartható, hogy a 64. ütem utolsó három harminckettede (*e''-f''-c''*) helyett mindhárom lemezén *e''-a''(!)-c''* hangokat játszik. A szekundlépés kvartra cserélése a 63–64. ütemek rebbenő képleteiben meghatározó *a*-hangot hozza: mivel a változtatás ekként kompozíciós szempontból is értelmezhető, felmerül a kérdés, hogy esetleg a kottában külön nem jelzett *ossia*-ról van szó. Másfelől lehetséges, hogy szövegromlásról kell beszélnünk, melyet a bal kéz automatizmusa okozott: a az előzőleg gyors tempóban sorozatosan játszott *a''* „akaratlanul” megjelent az utolsó motívumban is (8. kottapélda).

Az első felvételen Menuhin nagyon szabadon játszik, kottából követve néhol még a mérőütést sem érezni, ez mindenekelőtt a tétel harmadik részére érvényes (például az 54–58. ütemek trioláinál). Némileg zavaróan hat az is, hogy a tételt jól hallhatóan három részletben vették fel, ennek köszönhető a 29. ütem utáni hatalmas szünet, illetve a 48. ütem utáni vágás. Ugyancsak több részletben készült a második felvétel, a *B* rész indulásakor a hangszín érzékelhető változásával (jóllehet a szünet most rövidebb): ez az interpretáció azonban ritmikailag sokkal pontosabb, átgondoltabb, jobban vezetett, elmélyültebb az elsőnél. A harmadik lemezen feltűnő a friss tempóvétel, ami a tétel éneklő karakterének jót tesz, ugyanakkor – szemben a korábbi felvételeket jellemző nyugalommal – bizonyos impresszionista vibrálást, belső nyugtalanságot kölcsönöz az interpretációnak (a 43–44. ütem futamai szinte szélsuhanásként hatnak, a 48. és a 63–64. ütem harminckettedei itt valóban ideges, szinte zsigeri rebbenések). Mindent egybevetve egyértelműen a *Melodia* előadása alakult a legtöbbet, gazdagodott a legtöbb új színnel az évtizedek során. Míg a többi tétel esetében inkább az egyes karakterek váltak egyre markánsabbá, itt a tétel egésze ment át bizonyos jelentésváltozáson.

Negyedik tétel – *Presto*

A *Presto* előadásainak legnagyobb különbsége (az első és második tétel interpretációjához hasonlóan) a sokszínű karakterek visszaadásában mutatkozik: ezzel összefüggésben a későbbi felvételeken a tempóváltások sokkal pontosabban kivitelezettek (különösen a 118–125., illetve a Wilhelm által is hivatkozott 161–176. ütemekben).²⁶ A második és harmadik felvétel 100. ütemében Menuhin kettővel több *d*-t játszik a megadottnál, a második lemez 200. ütemében viszont leahagyja az utolsó *g*-t. Ezek a részletek a mű fokozatos birtokbavételére mutatnak rá: míg az első lemezen hallható gondtal igyekezett tartani magát a kottához, a következő és különösen az utolsó felvételen már érezhetően nagyobb szabadsággal közlekedett az anyagban, ennek tudható be a Bartók által felkínált *ad libitum*-lehetőségek egyre bátrabb kihasználása is.

A 302–306. ütem *senza vibrato* játékmódja az első felvételen inkább *poco vibrato*, a későbbiekben azonban egyre inkább követi az előadásra vonatkozó előírást. A 378. ütem utolsó nyolcadán Menuhin mindhárom felvételen üveghanggal játssza az oktáv felső *d'*-jét; a 399. ütemben a harmadik felvételen a *forte b*-t oktávfogásban szólaltatja meg: a hangzásképp olyan megerősítéséről van szó, melyre több példát is láttunk az első két tételben.

A *Presto* felvételein is találni azonban egy a kottától eltérő, ugyanakkor szintén koncepcionálisnak tűnő megoldást: a 227., 232., 237. és 338. ütemekben az üres húros burdon hangokat Menuhin következetesen elhagyja. Ez ismételtelen olyan léptékű döntésnek tűnik, melyet feltehetően nem saját felelősségére hozott meg, s így talán a Bartókkal egyeztetett részletmegoldások sorát gyarapítja (*9. kottapélda*).

²⁶ Wilhelm, i. m., 15.

332 *ff* *pp* punta d'arco sul pont.

339

9. kottapélda. 4. tétel (Presto) – 332–344. ütem (Bartók Péter).

Bartók *Szólószonátája* a megírása óta eltelt majdnem hét évtized alatt a hegedű-repertoár egyik standard darabjává vált: kiváló felvételek egész sora rögzíti, közülük több immár nem Menuhin kiadásán alapul, hanem – Bartók Péter 1994-es kiadásának köszönhetően – Bartók utolsó kéziratán, benne a *Presto* negyedhangos verziójával és az első kiadásban nem jelzett *ossia*-kkal. Menuhin három felvételének vizsgálata a Bartók-kutató számára ugyanakkor a *Szólószonáta* értelmezéséhez, a szerzői akarat lehető legteljesebb rekonstrukciójához, az ősbemutató formájának elképzeléséhez továbbra is fontos információkkal szolgál, elsősorban a kottaszövegekben nem jelzett, de esetleg a szerző szándékaira visszavezethető vagy Menuhin által javasolt és talán Bartók által elfogadott megoldásokkal. Az interpretációtörténet, a hegedűjáték és nem utolsósorban Yehudi Menuhin művészete iránt érdeklődők-rajongók pedig egy legendás előadás változásainak végigkövetésével egy kivételes zenei intelligenciájú nagy muzsikusi és hegedűs izgalmas műhelytitkaiba nyerhetnek tanulságos bepillantást.

Bibliográfia

- Bartók Péter. *Apám*. Budapest: Editio Musica, 2004.
- Bartók Béla ifj. *Apám életének krónikája*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981.
- Bartók Béla levelei. Szerk. Demény János. Budapest: Zeneműkiadó, 1976.
- Így láttuk Bartókot. *Ötvennégy emlékezés*. Szerk. Bónis Ferenc. Budapest: Püski Kiadó, 1995.
- Coonce, Phillip Russell. *The Genesis of the Bela Bartok Sonata for Solo Violin*. DMA diss., Manhattan School of Music, 1992.
- Menuhin, Yehudi – Curtis, W. Davis. *Az ember zenéje*. Budapest: Zeneműkiadó, 1982.
- Menuhin, Yehudi. *Unfinished Journey*. New York: Knopf, 1977.
- Somfai László. *Bartók Béla kompozíciós módszere*. Budapest: Akkord Kiadó, 2000.
- Wilhelm, András. „Közlebb az eredetihez. Bartók Szólószonátája új kiadásban”. *Muzsika* 38 (1995/7): 14–17.
- Wymer, Norman. *Yehudi Menuhin*. Budapest: Zeneműkiadó, 1966.

BALÁZS SZABÓ

Béla Bartók: Sonate für Violine solo BB 124
Zeugnisse der Erstausgabe und Yehudi Menuhins
drei Schallplattenaufnahmen

Im Aufsatz werden zunächst Umstände der Entstehung von Béla Bartóks Sonate für Violine solo zusammengefasst. Im Weiteren werden zwei Ausgaben des Werkes herangezogen (Yehudi Menuhin – 1947, Péter Bartók – 1994), miteinander verglichen und die Unterschiede zwischen den beiden aufgezählt. Die darauffolgende Analyse der drei, von dem Besteller Yehudi Menuhin eingespielten Schallplatten-Aufnahmen der Komposition sucht nach jenen Abweichungen vom Notentext, die vermutlich vom Komponisten selbst akzeptiert, in den beiden Ausgaben jedoch nicht berücksichtigt wurden. Die Untersuchung dieser Einzelstellen hilft einerseits die ursprüngliche Absicht Bartóks zu rekonstruieren, andererseits – den Freunden der Interpretationsgeschichte bzw. des Violinspiels, sowie Bewunderern der Kunst Menuhins – einen aufschlussreichen Blick in die Fachheimnisse eines grossen Musikers und Violinisten zu werfen.

Háry bécsi utazása. Kodály Színházi nyitányának bemutatója*

Tanulmányom címe Eduard Mörike *Mozart prágai utazása* című novellájára utal, amelyben a zeneszerző és felesége – Bécs és Prága között félúton – pár kellemes órát tölt el egy cseh nemesi család körében. A történet természetesen fikció. Hasonló fiktív utazást tesz Kodály Zoltán főhőse, Háry János Bécsbe, ahol nemcsak a császár nagyrabecslését nyeri el, hanem a császár leánya, Mária Lujza is belészeret. A daljáték kortárs kritikussai egyetértettek abban, hogy Háry Kodály hasonmása.¹ Mégsem csak ez a párhuzam bátorít fel arra, hogy a Színházi nyitány 1932. március 29-i bécsi ősbemutatóját részben fikcióként jellemezzem. Kodály Zoltán maga sem vett részt a Színházi nyitány koncertverziójának Musikvereinsaalbeli bemutatóján, amelyen a Bécsi Szimfonikusokat Robert Heger vezényelte. A Háry-nyitány – amely az 1926. október 16-i bemutatóra nem készült el – 1928. január 10-én szólalt meg először, három másik számmal együtt a budapesti Királyi Operaházban,² és a Háry-daljáték részeként felcsendült 1931. szeptember 26-án a kölni városi színház előadásán is. A nyitányt – mint arra a korabeli sajtódokumentumok utalnak – jelentősen meghúzták.³ A Háry nyitánya a „Sej, Nagyabonyban” szövegkezdetű népdallal zárul, amely később, a daljáték végén elvezet a darab apoteózisához. A koncertverzióhoz azonban Kodály egy új befejezést komponált, amely csak a nyitány tematikájához kapcsolódik, és a népdal elhagyása révén egyértelmű zárlattal rendelkezik.

* Tanulmányom német nyelvű változata 2012. június 15-én Bécsben hangzott el a Gesellschaft der Musikfreunde fennállásának 200. évfordulójára rendezett tudományos ülészen. Köszönettel tartozom Kodály Zoltánné Péczely Saroltának, hogy áttekinthettem a budapesti Kodály Archivumban a Színházi nyitánnyal kapcsolatos összes fennmaradt dokumentumot.

¹ Szabolcsi Bence, „Háry János”, in uő., *Kodályról és Bartókról*, közr. Bónis Ferenc (Budapest: Zeneműkiadó, 1987), 64–70. Jemnitz Sándor, „Rendkívüli Filharmónia hangverseny – Kodály és Honegger szoltárai”, in *Jemnitz Sándor válogatott zenekritikái*, közr. Lampert Vera (Budapest: Zeneműkiadó, 1973), 142–145. 142. A kritika megjelenésének dátuma: 1928. február 5.

² Lásd ehhez Szabolcsi Bence 1928-as beszámolóját: „A Háry János új számai”, in uő., *Kodályról és Bartókról*, i. m. (1. lábjegyzet), 83–85.

³ Breuer János, *Kodály-kalauz* (Budapest: Zeneműkiadó, 1982), 152.

Ez a változat, amelyet Kodály – Emma asszony háztartási naplójának tanúsága szerint⁴ – 1931. december 4-én fejezett be, 1932-ben jelent meg az Universal Editionnál.⁵ Kodály 1932. február 29-én kelt, az Universal Editionnak címzett leveléből tudjuk, hogy a nyomtatásra előkészített kéziratot már 1931 elején elküldte a kiadónak, amely azonban nem reagált a küldeményre.⁶ Ugyanakkor március 21-én engedélyt kértek Kodálytól, hogy a partitúrát egyes helyeken meghúzzassák.⁷ A Kodály-kutatás mindeddig bizonytalan is volt abban, hogy a bécsi ősbemutató valóban lezajlott-e,⁸ mivel Kodály ezt a levelet csak április 25-én, azaz majdnem egy hónappal a bemutatót követően válaszolta meg. Mindazonáltal beleegyezését adta a partitúra rövidítéséhez:

Bezügl.[ich] der Hány-Ouverture macht mir erst die zufällige Ankunft Prof.[essor] Hegers hier die Antwort auf Ihre w.[erten] Zeilen vom 21sten möglich. Ich entnehme seinen Worten dass er nur eine ad. lib.[itum]-Kürzung die mit vi = = de angezeigt werden soll, vorschlägt. Da willige ich natürl.[ich] ohne Weiteres ein, und das hat ja auf die Herstellungsarbeiten keinen weiteren Einfluß.⁹

[Ami a Hány-nyitányt illeti: professzor Heger váratlan itteni felbukkanása lehetővé teszi, hogy válaszoljak 21-i becses soraikra. Arra következtetek szavaiból, hogy csak egy ad libitum rövidítést javasol, amit egy vi = = de jelzéssel lehet megadni. Ebbe minden további nélkül beleegyezek, hiszen mindez nem befolyásolja az előállítási munkálatokat.]

A levél egyértelművé teszi, hogy Robert Heger tájékoztatta Kodályt a kiadó javaslatáról. A két muzsikus személyesen tárgyalhatta meg a kérdést, mivel Heger 1932. április 23-án a Székesfővárosi Zenekar és Énekkar élén a Zeneakadémián vezényelte Händel Messiasát.¹⁰ Kodály látszólag kései válaszából kiviláglik, hogy a rövidítési javaslat nemcsak a már lezajlott ősbemutatót érintette: feltehetően éppen Heger tapasztalatai készítették a kiadót arra, hogy felvesse az ad libitum húzás lehetőségét. Az 1932-es első, illetve az 1952-es második kiadás¹¹ ugyanakkor semmi nyomát nem őrzi e javaslatnak. Amint Breuer János felhívta rá a figyelmet, Kodály maga is hajlott arra, hogy az első hallási élmények – gyakran az ősbemutató – után revideálja kompozícióit.¹² A Színházi nyitány új változatát azonban csak 1932. december 11-én hallhatta először Budapesten.¹³

⁴ Jelzete a budapesti Kodály Archívumban: H.N. 1931. 240.

⁵ Zoltán Kodály, *Theater-Ouverture* (Wien: Universal Edition, 1932).

⁶ Legány Dezső–Legány Dénes (szerk.), *Zoltán Kodály Letters in English, French, German, Italian, Latin* (Budapest: Argumentum-Kodály Archívum, 2002), 191.

⁷ Erről Kodály válaszleveléből szerzünk tudomást: Legány–Legány, i. m., 194.

⁸ Breuer bizonytalanaként hivatkozik a bemutatóra: Breuer, i. m. (3. lábjegyzet), 153. Eőse nem is említi a Kodály életét napról napra feldolgozó könyvében: Eőse László, *Kodály Zoltán életének krónikája* (Budapest: Zeneműkiadó, 1977).

⁹ Legány–Legány, i. m. (6. lábjegyzet), 194.

¹⁰ Az MTA BTK Zenetudományi Intézetének Budapesti Hangversenykatalógusa alapján.

¹¹ Zoltán Kodály, *Theater-Ouverture* (Wien: Universal Edition, 1952).

¹² Breuer János, „Kodály korrekciói kiadott műveiben”, in uő., *Kodály és kora* (Kecskemét: Kodály Intézet, 2002), 30–45.

¹³ Az MTA BTK Zenetudományi Intézetének Budapesti Hangversenykatalógusa alapján.

Robert Heger közvetítésével a kiadó arra is megkérte Kodályt, adjon új címet kompozíciójának. A javasolt Daljáték-nyitány (Singspiel-Ouverture) azonban sem Kodálynak, sem a karmesternek nem tetszett, mivel – mint Kodály fogalmazott – a hallgató olyasmit vár, ami a kompozícióval nem áll összhangban.¹⁴ A Musikvereinsaalban még „Ouverture zum János Hány” címen szólalt meg a zenekari darab.¹⁵ Robert Heger azonban aggódott amiatt, hogy a közönség azt fogja hinni, a nyitány a Hány-szvithez íródott.¹⁶ Feltehetően az átlag hangverseny-látogató nem értesült arról, hogy az 1927-es népszerű szvit egy daljáték részeit tartalmazza. Kétségtelen, hogy a szvit – az 1929-es Marosszéki táncok mellett – a legismertebb Kodály-művek közé tartozott. Az Anbruch folyóirat adatai szerint 1932-ben a Marosszéki táncok tízszer, a Hány-szvit hatszor szólalt meg a világ nagyvárosaiban.¹⁷ Maguk a Bécsi Szimfonikusok is, akik a Színházi nyitány ősbemutatóját abszolválták, kétszer játszották abban az évben a Marosszéki táncokat, először Hermann Abendroth, másodszer Herbert Winkler vezényletével.¹⁸

A Színházi nyitány és bemutatója, valamint önálló műként való propagálása hátterében állhatott az is, hogy Kodály 1932-ben ünnepelte ötvenedik születésnapját, s az Universal Edition, amellyel Kodály 12 évvel korábban, Bartók Béla közbenjárása révén kötött szerződést,¹⁹ ezt az ünnepi alkalmat arra használta fel, hogy népszerűsítse Kodály művészetét és személyiségét. Az Anbruch folyóiratban Kodályt ifjúkori ismerőse, a zeneteoretikus-zongoraművész Rudolf Réti köszöntötte.²⁰ Úgy tűnik, az Universal Edition jelentősen növelni kívánta Kodály nemzetközi reputációját, ami elsősorban épp azáltal vált lehetővé, hogy 1932-ben már megfelelő számban álltak rendelkezésre reprezentatívnak tekinthető zenekari művek a zeneszerző tollából.

Amikor Kodály 1920. augusztus 26-án aláírta szerződését az Universal Editionnal, a két fél abban egyezett meg, hogy a komponista kilenc kompozíciót készít elő nyomtatásra.²¹ Ezek – Kodály első alkotói korszaka tájékozódásának megfelelően – kamara- és zongoraművek, illetve magyar költők verseire készült dalok voltak.²² Mindez azt jelenti, hogy a kiadó Kodály művei esetében csak meglehetősen szűk piaccal számolhatott. Az 1923-ban komponált Psalmus Hungaricus nagy sikere azonban megváltoztatta ezt a helyzetet. A Zsoltár először 1926. június 17-én szó-

¹⁴ Legány–Legány, i. m. (6. lábjegyzet), 194.

¹⁵ A Bécsi Szimfonikusok www.wienersymphoniker.at/archiv/konzert/pid/000000e9h58h00011d50 honlapja hangverseny-adatbázisa alapján (utolsó megtekintés: 2012. június 4.).

¹⁶ Legány–Legány, i. m. (6. lábjegyzet), 194.

¹⁷ *Anbruch. Monatsschrift für moderne Musik* 9–10 (Dezember 1932): 222.

¹⁸ <http://www.wienersymphoniker.at/archiv/konzert/pid/000000e9h58h00011d50> (utolsó megtekintés: 2012. június 4.).

¹⁹ Rudolf Klein, „Kodály és az Universal Edition”, in *Magyar zenetörténeti tanulmányok Kodály Zoltán emlékére*, szerk. Bónis Ferenc (Budapest: Zeneműkiadó, 1977), 136–150. 137.

²⁰ Rudolf Réti, „Gruß an Kodály”, *Anbruch. Monatsschrift für moderne Musik* 9–10 (Dezember 1932): 189–190. Réti köszöntője után Tóth Aladár életmű-ismertetése olvasható: 191–193.

²¹ Klein, i. m. (18. lábjegyzet), 137.

²² I.h.

lalt meg Zürichben, az IGMN-fesztiválon,²³ s ezt követően számos jelentős karmester – köztük Toscanini, Mengelberg és Abendroth – tűzte műsorára a kompozíciót.²⁴ A Musikvereinsaalbeli bécsi bemutatón, 1926. november 6-án Anton von Webern vezényelt.²⁵

Joggal várták tehát a karmesterek, hogy új zenekari Kodály-művekkel bővíthessék repertoárjukat. 1926 táján azonban a zeneszerző még nem rendelkezett ilyenekkel. Valójában csak a nemzetközi siker és talán a kiadó nyomása készítette arra, hogy zenekarra komponáljon. Mindez magyarázatot ad arra is, hogy első zenekari kompozíciói miért átdolgozások. Az 1927 és 1933 között összeállított hat zenekari műve közül Kodály hármát a Hány Jánosból emelt ki: a Hány-szvit mellett, amely műfajának megfelelően – hasonlóan Bartók Fából faragott királyfi- és Csodálatos Mandarin-szvitjéhez, valamint Berg Lulu-szvitjéhez – promóciós célzattal készült, Kodály a daljátékból kölcsönözte a Balettzene és a Színházi nyitány zenéjét is.²⁶ A Marosszéki táncok sorozatát először zongorára képzelte el, és csak 1929-ben vállalkozott meghangszerelésére. 1906-os diplomamunkáját, a Nyári estét – Arturo Toscanini kérésére – 1929-ben dolgozta át. Életművében tehát az 1933-ban komponált Galántai táncok sorozata az első önálló zenekari mű.

Az Universal Edition láthatóan manipulálta a Kodály-bemutatókkal kapcsolatos adatokat, mivel a kiadó sokkal jelentősebbnek akarta láttatni Kodály nemzetközi sikerét, mint amilyen az valójában volt. A Hány-szvitet például Fleischer Antal mutatta be az Orquesta Pau Casals élén Barcelonában, 1927. március 14-én, a kiadó azonban a New York-i Filharmonikusok Willem Mengelberg irányította előadását (1927. december 27.) hirdette bemutatóként.²⁷ Ugyanez történt a Fritz Busch és a Drezdai Staatskapelle 1930. november 28-i Marosszéki táncok bemutatójával, amelyet az Universal Edition Toscanini és a New York-i Filharmonikusok nevéhez kapcsolt.²⁸ Hermann Scherchen pedig úgy tudta, ő vezényelte Winterthurban a Színházi nyitány ősbemutatóját.²⁹

Nyilvánvaló mindebből, hogy zenekari stílusát Kodály csak a Psalmus Hungaricus sikerét követően alakította ki. A Színházi nyitány, amelyet Szabolcsi Bence 1928-ban a mű egyik első kritikusaként „Kodály legnagyobb szimfonikus alkotása”-ként és „az új magyar zene monumentális főműveinek egyik leghatalmasabbja”-ként, illetve „Kodály grandiózus nemzeti reformációjának megtestesüléseként” aposztrofált,³⁰ valójában e zenekari stílus kialakításának első dokumentuma, bizo-

²³ Eőszte, i. m. (8. lábjegyzet), 110–111.

²⁴ Breuer, Kodály-kalauz, i. m. (3. lábjegyzet), 123.

²⁵ Kodály és Bécs kapcsolatához lásd Breuer János tanulmányát: „Zoltán Kodály und Wien”, *Österreichische Musikzeitschrift* 11 (November 1972), 581–587.

²⁶ A Balettzenét Kodály a Hány Sárkánytáncból alakította ki. Breuer, Kodály-kalauz, i. m. (3. lábjegyzet), 150–151.

²⁷ Breuer, i. m. 145.

²⁸ I.h.

²⁹ Breuer, i. m., 153.

³⁰ Szabolcsi, A Hány János új számai, i. m. (2. lábjegyzet), 84.

Expozíció 1–101			Kidolgozás 102–239	Visszatérés 240–341			Kóda 341–420
Ft	Mt	Zt		Téma/1	Ft	Mt	
1–32	33–86	87–101	114-től	240–	275–	319–	Téma/1
a-moll	fisz-moll	G-dúr	Téma/2	274	318	341	341–368
		→ Fisz-dúr	182-től	elhangolt	Desz- dúr/cisz-	B-dúr	A-dúr
				Esz-dúr	dúr/cisz-	→	Téma/2
				felé	moll	A-dúr	369–384
							cisz-moll
							Főtéma
							385–420
							A-dúr

1. táblázat. A Színházi nyitány forma felépítése

nyos értelemben kísérleti alkotás. A mű experimentális jellege lehetett az oka annak, hogy a legtöbb kritikus nem volt annyira lelkes, mint Szabolcsi. Jemnitz Sándor például nem röstellte megírni: „erről a nyitányról nem számolok be szívesen [...]. Ez a nyitány valóban nagyon gyöngye szerzemény. [...] A túlságosan elnyújtott darab egymás mellé rakott, de egymástól merőben idegen ötletekből tevődik össze, s noha a repríz az egészet szonátaformává kerekíti le, a részlet mégis inkább potpourrihoz hasonlít. Maga a klasszicizálóan szigorú ismétlés sem hat meggyőzően, hanem inkább csak külsőségesen...”³¹ A Színházi nyitány 1932 októberi winterthuri előadását megelőzően az ottani karmester, Hermann Scherchen is hosszasan panaszkodott későbbi feleségének szóló levelében a darabról, mondván: Kodály műve – rossz.³²

A Hány-nyitány átminősítését Színházi nyitánnyá az tette lehetővé, hogy az előjáték és a daljáték között csak csekély tematikai kapcsolat áll fenn. A Nyitány mindössze összefoglalja a Hány János poétikai üzenetét. Mint arra Jemnitz is utalt, a nyitány szonátaformában íródott, de Jemnitz vélekedésével ellentétben a témák szoros rokonságban állnak egymással (1. táblázat). A fő- és melléktéma ugyanannak a magyar, kvintekre épülő témának a két alakját képviseli. A főtéma férfias-heroikus, a melléktéma nőies-lírai. A főtéma hősiességét jelzi a Kodály által egyébként máshol nem használt „eroico ma cantabile” előadási utasítás is.³³ A zárótématerület verbunkos motívuma pedig a melléktéma skáláiból bontakozik ki.

A nyitány nem követi a szonátaforma tankönyvi szabályait, hiányzik ugyanis belőle a *double return*, azaz csak a főtéma tér vissza a reprízben, a hangnem nem. Kodály meghatározott hangnemi tervvel dolgozik: a mű a-mollban kezdődik, azaz a Psalmus Hungaricus alaphangnemében. A tematika is a Psalmus zenekari bevezetőjének tragikus magyar hangjára utal. Kodály azonban nem marad meg ennél a

³¹ Jemnitz Sándor, „Operaház”, in *Jemnitz Sándor válogatott zenekritikái*, szerk. Lampert Vera (Budapest: Zeneműkiadó, 1973), 123–124.

³² Hermann Scherchen, *...alles hörbar machen. Briefe eines Dirigenten. 1920–1939*. Hrsg.: Eberhardt Klemm (Berlin: Henschelverlag, 1976), 172.

³³ 12. után kettővel (249. ütem).

hangvételnél: a lírai melléktéma fisz-mollban szólal meg, s ez a fisz-moll lesz később a kidolgozás hangneme is. A zárótema-terület viszont G-dúrba tér ki. A visszatérés ugyanezt a modulációs folyamatot szólaltatja meg transzponálva: az elhangolt, Esz-dúr felé hajló főtema után a melléktéma Desz-dúrban, később az enharmonikusan rokon cisz-mollban hangzik el, míg a zárótematerület B-dúrban. A zárlat – követve az expozíció példáját – A-dúrba csúszik le. A hangnem tehát nem idézi vissza a kezdet tragikus a-mollját.

Kodály szonátaformájának másik sajátossága a hosszú kóda, amely a kidolgozásból veszi témáit. Mindkét formarész két verbunkos-tema váltogatására épül. Az első téma a Galántai táncok egyik témájának rokona,³⁴ míg a második katonazenekari emlékeket ébreszt. Kodály itt ütőhangszereket, zongorát, fuvolát és piccolót használ. Hasonló hangszerelési megoldással találkozunk a Marosszéki táncok fináléjában, ahol egy piaci jelenet részeként katonazenekar szólal meg, és a kürtök népies műdalt játszanak. A kürtök szerepét a Színházi nyitányban a harsonák veszik át.³⁵

Ez a hangszerelési fogás lehetővé teszi Kodály számára, hogy különböző zenei rétegek összekapcsolásával kollázst hozzon létre. A kollázstechnika alkalmazásának alapját természetesen a kontrapunktikus gondolkodás teremti meg, ami elsősorban a kidolgozásban érvényesül. A kontrapunktikus mozgás – mint később a Concertóban és a Szimfóniában³⁶ – orgonaponthoz társul. A kidolgozás vezet el a kompozíció csúcspontjához is, ahol a kötött kontrapunkt egy fuvola-improvizációban oldódik fel. Kodály ezt az improvizatív hangot 1905-ben komponált Adagiójától kezdve a bús magyar képéhez társította. Ez az improvizáció az egyetlen tényleges idézet a daljátékból, ahol ez a „Tiszán innen, Dunán túl”-szakasz végén csendül fel. Ez a szakasz később a Hány-szvit 3. tétele lett. A verbunkos-hang, amely először a zárótema-területen jelenik meg, és a kidolgozásban válik uralkodóvá, a két táncsorozat, illetve a Hány Intermezzo sajátja.

Feltűnő módon a Színházi nyitányban csak magyar tematikájú témák szólalnak meg, habár autentikus népzene nem jelenik meg benne. A pontozott ritmusok, a tipikus hangszeres formulák, a pentatóniára hajló dallamok mind-mind egy modern magyar zenekari stílus létrehozásának szándékára utalnak. Szabolcsi Bence kétségtelenül túlzott, de nem tévedett, amikor a kompozíció rejtett üzenetét a magyarsággal kapcsolta össze. A Színházi nyitányban megjelenő jellegzetes zenei megoldások – a Kodály-életmű központi eljárásai, amelyek későbbi zenekari műveit jellemzik – első megfogalmazásként ebben a darabban jelennek meg: a férfi-nő viszony a tematikusan rokon fő- és melléktéma alakjában, a haza zenei megfogalmazása a hangsúlyosan magyar tematika segítségével, az I. világháború tragédiája,

³⁴ Színházi nyitány: 114. ütemtől, Galántai táncok: 303. ütemtől.

³⁵ Színházi nyitány: 18-tól, Marosszéki táncok: 319–327.

³⁶ Színházi nyitány: 132–185. *F* orgonapont 185–210. *B* orgonapont, Concerto: 347–350. *G* orgonapont, 351–361. *Fisz* orgonapont, Szimfónia, III. tétel: 411–425. *A* orgonapont, 426–435. *G* orgonapont.

amelyet a kollázsszerű katonazenekari hangvétel idéz meg, illetve a nemzet szenvedése, amelyet a hangszeres improvizáció állít elénk, vezérgondolatként jelennek meg Kodály mindegyik későbbi, érett zenekari kompozíciójában.

Kétségtelen, hogy a későbbi művek – a két táncsorozat, a Páva-variációk, a Concerto – sokkal hatásosabban foglalják össze a kodályi gondolatot, s hozzájuk képest a Színházi nyitány csupán experimentum. Ráadásul a bécsi ősbemutatóra későn is került sor, mivel az érett művek egy jelentős része 1932-re már ismertté és népszerűvé vált. Talán ez az oka annak, hogy a Színházi nyitány szinte sohasem hangzik el hangversenyeken, és többnyire a Hány-előadásokról is elmarad. Mégis kulcsműként kell rá tekintenünk, mert benne Kodály Zoltán először tett kísérletet arra, hogy a zenekari nyelvén fogalmazza meg gondolatait saját életéről és hazájának sorsáról.

ANNA DALOS

Háry's journey to Vienna.
The premier of Zoltán Kodály's *Theatre Overture*

The *Theatre Overture* of Zoltán Kodály was first performed as an independent composition in Vienna on 29th March 1932, at one of the famous concerts of the *Gesellschaft der Musikfreunde*. The piece is a concert version of the overture to the musical play *Háry János* to which Kodály composed a new ending in order to make it an independent symphonic composition. The article examines the circumstances of the premier of the work and gives an overview of its different versions. The production of this concert version was by no means independent from the increasing international reputation of Kodály's music, in which his publisher, the Universal Edition played a great role. While in the 1920s Kodály wrote mainly chamber, piano music and songs for his publisher, after 1926 the international success and perhaps the publisher's request urged him rather to compose for orchestra. Several transcriptions from the period, including the *Theatre Overture*, indicate this change of attitude. Although it was qualified by Szabolcsi as Kodály's greatest symphonic work, the overture is rather an early document of the formation of his symphonic style, and as such, it can be regarded as an experimental work. The article gives a formal and musical analysis of this pioneering symphonic composition, pointing to features that played a decisive role in his later orchestral works as well.

A Dohnányi Archívum McGlynn-letéti anyaga*

Dohnányi amerikai hagyatéka

Dohnányi csaknem pontosan egy évtizedet töltött életének utolsó helyszínén, a floridai Tallahassee-ben (1949. október – 1960. február). A tíz esztendő során zenei források, levelek, dokumentumok, újságcikkek ezrei gyűltek össze új otthonában. Nagy részük az amerikai években keletkezett, de a szerző számos korábbra datálható zenei kéziratot és egyéb forrást is vitt magával, illetve küldetett ki magához Magyarországról. A Dohnányi tallahassee-i házából (Beverly Court 568) és a Florida State University (FSU) zenei fakultásán található irodájából származó források zöme 2006-ig két helyszínen, s azon belül három különböző gyűjteményben állt a kutatók rendelkezésére.

A zenei kéziratok többsége – köztük számos fiatalkori mű – Dohnányi óhajának megfelelően a British Library-be került;¹ a Tallahassee-ben maradt anyag pedig továbbbi két részre oszlik. Dohnányi harmadik felesége, Zachár Ilona a zeneszerző halála után számos dokumentumot helyezett letétbe az FSU-n, ahol a komponista zongora- és zeneszerzés-professzorként működött a tíz amerikai esztendő során. A Dohnányi-gyűjtemény (pontos elnevezése: The Dohnányi Collection of the Florida State University Warren D. Allen Music Library)² az évek során változó intenzitással, de folyamatosan gyarapodott. Az 1990-es években James A. Grymes foglalkozott behatóan az anyaggal: rendezte, feldolgozta, továbbá új dokumentumokkal gazdagította a gyűjteményt. Munkájának eredményét tanulmányban foglalta össze,³ de az FSU

* A tanulmány az NKA Alkotói Támogatásával készült.

¹ Rövid leírást ad róla Pamela J. Willets, „Recent British Museum Acquisitions”, *The Musical Times* 102/1419 (1961), 287, illetve uő., „The Dohnányi Collection”, *The British Museum Quarterly* 25 (1962/1–2), 3–11.

² Warren D. Allen az FSU orgona- és zenetudomány professzoraként Dohnányi szűkebb baráti köréhez tartozott, sőt néhány recenziót is írt a zeneszerző koncertjeiről, illetve műveinek előadásáról. Lásd például: Warren D. Allen, „Comments On Music”, *Tallahassee Democrat* (1955. november 13.); szerző nélk. [vlsz. Warren D. Allen], „On The Music And ...”, *Tallahassee Democrat* (1955. november 27.).

³ James A. Grymes, „The Ernst von Dohnányi Collection at the Florida State University”, *Music Library Association Notes* 55 (1998/2), 327–340.

Dohnányi-gyűjteményének forrásain alapul szakdolgozata és doktori disszertációja is.⁴ Emellett a Greenwood Press *Bio-Bibliographies* sorozatában megjelent Dohnányi-kötete is elsősorban erre az anyagra épül.⁵ Az FSU Dohnányi-gyűjteménye jelenleg néhány zenei kéziratból, több mint húsz, újságkivágatokat és koncertprogramokat tartalmazó albumból (*scrapbook*), mintegy 2000 levélből, 300 nyomtatott kottából, valamint közel száz DAT-felvételből áll, melyeken Dohnányi amerikai koncertjeit rögzítették.

A Warren D. Allen zenei könyvtár másik, kisebb terjedelmű, de – kivált a zenei források és politikai vonatkozású dokumentumok tekintetében – különösen jelentős forráscsoportja az úgynevezett Kilényi–Dohnányi hagyaték (pontos elnevezése: The Kilényi–Dohnányi Collection of the Florida State University Warren D. Allen Music Library). E gyűjtemény anyaga nagyrészt a zeneszerző halálát követően került Kilényi Edward tulajdonába. A magyar származású, de Amerikában született és nevelkedett Kilényi 1928 és 1930 között tanult Dohnányinál Budapesten.⁶ Ennek ellenére csak 1946-ban vált a komponista életének egyik legfontosabb szereplőjévé: az amerikai hadsereg bajorországi zeneügyi biztosaként („music control officer”) ugyanis elsőként tehetett hivatalos lépéseket a zeneszerzőt illető politikai vádak ellen.⁷ Kilényi Amerikában is aktívan szembeszegült a Dohnányi-ellenes támadásokkal, s nélkülözhetetlen segítséget nyújtott a zeneszerzőnek letelepedése során.⁸ Dohnányi valószínűleg ennek vizsgásképp szorgalmazta olyannyira, hogy egykori tanítványa az FSU tanári karához csatlakozhasson s 1953 januárjától hét évig a munkatársa lehessen. Rendkívüli jelentősége dacára a Kilényi-anyaghoz a kutatók sokáig nem férhettek hozzá. Kiszely-Papp Deborah közbenjárására azonban a hagyaték 2002-ben, önálló egységként a Warren D. Allen zenei könyvtár tulajdonába került.⁹ A gyűjtemény mintegy 30 fontos zenei kéziratot, csaknem 250 – elsősorban Kilényinek írott – Dohnányi-levelet, valamint több száz további forrást (politikai dokumentumot, koncertprogramot stb.) tartalmaz.

⁴ Grymes, „Compositional Process in Ernst von Dohnányi’s Symphony in E major”, MA thesis (Florida State University, Tallahassee, 1998); illetve uő., „A Critical Edition of Ernst von Dohnányi’s Symphonic Cantata *Cantus vitae*, op. 38”, PhD diss. (Florida State University, Tallahassee, 2002).

⁵ Grymes, *Ernst von Dohnányi. A Bio-Bibliography* (Westport, Connecticut–London: Greenwood Press, 2001).

⁶ Kilényiről részletesebben lásd: Stephen R. Tilford, „The Musical Legacy of Edward Kilényi”, DMA diss. (Florida State University, Tallahassee, 1999).

⁷ Kilényi Dohnányi kihallgatásáról írt jelentéseit közli: Vázsonyi Bálint, *Dohnányi Ernő* (2. Budapest: Nap Kiadó, 2002), 273–275.

⁸ Nemcsak maga Kilényi, de felesége és szülei is. Az ezzel kapcsolatos levelezésből lásd például: FSU Kilényi–Dohnányi Collection: „Dohnányi Letters 1948–1957”, 24–26, 30–33, 36–39, 41–48.

⁹ Erről részletesebben lásd Kiszely-Papp Deborah, „A Dohnányi Ernő Archívum első éve”, in *Dohnányi Évkönyv 2002*, Sz. Farkas Márta (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2002), 5–23.

A 2006-ig a Warren D. Allen könyvtárban elhelyezett Dohnányi-gyűjtemények azonban együttesen is csupán a Tallahassee-ben fellelhető forrásanyag egy részét tették ki: számos dokumentum maradt továbbra is Dohnányi egykori Beverly Court 568 alatti házában. Az ingatlan jelenleg a zeneszerző mostohaunokája és jogutódja, Dr. Seàn Ernst McGlynn tulajdonában van, aki régóta szorgalmazta a hátramaradt anyag feldolgozását. A 2005/2006-os tanévre megpályázott Fulbright doktoranduszi ösztöndíjam fő célkitűzése ezért a Dohnányi-házban található anyagok katalogizálása volt. Az elnyert ösztöndíj keretében végzett munka eredményeként 2006 májusában Dr. McGlynn egy újabb, több mint 2000 levélből és egyéb dokumentumból álló anyagot helyezhetett letétbe a Warren D. Allen könyvtár Dohnányi-gyűjteményében.¹⁰ Tudomásunk szerint a Dohnányi-házban ezt követően a zeneszerző életművének kutatása szempontjából már csak kisebb értékű dokumentumok (többek között a Dohnányi felesége által írt novellákkal, regényekkel kapcsolatos kiadói levelezés), illetve restaurálásra váró fényképek maradtak. A család magánkönyvtárában található végül néhány, nagy valószínűséggel még Dohnányi által beszerzett kötet.

A McGlynn-letéti anyag a budapesti Dohnányi Archívumban

Az amerikai és magyar Dohnányi-kutatás együttműködésének jegyében Dr. McGlynn úgy határozott, hogy az újonnan feldolgozott anyagból Magyarországra küldi a kifejezetten magyar kötődésű, magyar nyelvű dokumentumokat. Nagyvonalú döntése értelmében a források letéti anyagként a Dohnányi Archívum gyűjteményébe kerültek, s teljes egészében hozzáférhetővé váltak a kutatók számára.

A mintegy 500 dokumentumból álló egység nyolc részre oszlik: felépítését és elrendezését az *1. ábra* összegzi. A letéti anyag négyötödét levelek teszik ki; közülük különösen értékesek Dohnányi saját levelei (1–49. számú dokumentum), illetve a zeneszerző húga, Dohnányi Mária tollából való terjedelmes és tartalmas írások (103–333). A komponista utolsó két évtizedének igen fontos dokumentumai a zsebnaptárak: az 1938-as évtől kezdve egy kivételével Dohnányi összes naptára fennmaradt (415–435). Mindemellett Dohnányi Mátyás (86–102), Zachár Ilona (50–80) és szülei (334–414) levelei, valamint különféle személyazonossági igazolványok (436–446), újságcikkek (447–477) és fotók (478–503) is találhatóak a gyűjteményben. A továbbiakban röviden bemutatom a gyűjtemény egyes részeit, majd a dokumentumok listáját teszem közzé.

¹⁰ Az egység pontos megnevezése: „*Letters and Documents* (in 7 binders + index + 2 CD-Rs). Cataloged by Veronika Kusz 2005–2006; property of Seàn E. McGlynn. Created in association with The International Dohnányi Research Center; 568 Beverly Court; Tallahassee, FL, USA 32301”.

Dokumentumcsoportok	Dátum	Sorszám
I. Dohnányi Ernő és Zachár Ilona (utóbb Dohnányi Ernőné) levelezése		1–85.
I.1 Dohnányi Ernő levelei	1939–1959.	1–49.
I.2 Zachár Ilona levelei és üzenetei		50–80.
I.3 Egyéb levelek és dokumentumok		81–85.
II. Dohnányi Mátyás levelei édesapjához, Dohnányi Ernőhöz	1942–1944.	86–102.
III. Dohnányi Mária (Kováts Ferencné) levelei bátyjához, Dohnányi Ernőhöz		103–333.
III.1 Levelek	1949–1959.	103–277.
III.2 Egyéb küldemények		278–333.
IV. Dohnányi Ernőné szüleinek levelei lányukhoz	1954–1959.	334–414.
V. Dohnányi Ernő zsebnaptárai	1938–1959.	415–435.
VI. Dohnányi Ernő személyazonossági igazolványai	1936–1950.	436–446.
VII. <i>Scrapbook</i>	1945–1946.	447–477.
VIII. Fényképek	1945–1960.	478–503.

1. ábra. A McGlynn-letéti anyag felépítése

Dohnányi-levelek

A Dohnányi Archívum McGlynn-letéti anyagának legértékesebb részét az a félszáz levél jelenti, melyet a zeneszerző leendő harmadik feleségének, Zachár Ilonának írt. Dohnányi, aki nem alaptalanul állt rossz levelező hírében, ezeket jórészt 1939 első hónapjaiban, alig néhány hét alatt vetette papírra (1–20). Az érzelmileg igen intenzív életperiódusban keletkezett írások a szerelmi kapcsolat kezdetét dokumentálják, s ennek megfelelően kifejezetten személyes hangvételűek, vagyis a zenetudományi kutatások céljait közvetlenül nem segítik – zeneművekről, egyéb alkotói vagy előadói tevékenységről kevés szó esik bennük. Az anyag egésze azonban mégis sokat elárul a zeneszerző legbelső világáról, ezért nagyban gazdagíthatja az utókor Dohnányi-képét. A nemrég gyűjteményes kötetben is megjelent családi levelekhez¹¹ képest ugyanis ezekben az írásokban gyökeresen más arcát mutatja a zeneszerző: a váratlan, szenvedélyes szerelem hatására az idősödő (62 éves) férfi mintha más emberré vált volna. A levelekben nyoma sincs a Dohnányira egész életében jellemző tömör, tárgyyszerű, kellemesen fanyar, humoros-ironikus stílusnak – nemcsak jóval gyakrabban ragadott tollat, mint bármikor életében, de levelei csordultig vannak érzellemmel, patetikusak, terjengősek.

¹¹ Kelemen Éva (szerk.), *Dohnányi Ernő családi levelei* (Budapest: Gondolat Kiadó–Országos Széchényi Könyvtár–MTA Zenetudományi Intézet, 2011).

Már az első levélben szembeállítja személyes érzéseit a 2. világháború kitörését megelőző hónapok vészjósló atmoszférájával:

„Gazdag vagyok! Olyan, mint még sose voltam. Miután Tőled bucsuztam, jött életem másik oldala; ez tele van [...] utálatos és szomorú dolgokkal, ahol fájdalom az, hogy az ember tehetetlen a fatummal szemben s segíteni nem tud. Különösen az Akadémián tele vagyok ilyen dolgokkal. De ma mintha minden elviselhetőbb lett volna. Valahogy könnyebbültem éreztem magam.”¹²

A levelezésből kiderül, hogy Dohnányi és Ilona rendszeresen találkoztak, így írásban többnyire a személyes beszélgetéseik során felmerült gondolatokat folytatták, egészítették ki. Bár nyilván nem érintették az összes szóba került témát, mégis feltűnő, hogy ezek a történelmi szempontból rendkívül aggasztó időszakban keletkezett levelek alig-alig tartalmazzanak politikai jellegű megjegyzéseket. Jellemző például, hogy a zeneszerző még a Filharmoniai Társaság 1939-es németországi turnéjáról is ilyen megközelítésben ír:

„Édesem, tegnap egy lengyel operának 2 felvonását hallgattuk meg, utána Jochum-ékkel (ez az itteni karmester)¹³ vacsorázni voltunk. A mai hangverseny 11 kor sikerrel lezajlott, ebédre Consul Albertéknél voltunk, vacsorára pedig Jochumékhoz megyünk. Ezek a külső dolgok. Belsőleg csak *Té* vagy nálam, mindig, mindig, mindig. Olyan rosszul érzem magam Nélküld, mint még *soha*.”¹⁴

Ez alátámaszthatja Vázsonyi Bálint meggyőződését, miszerint Dohnányi bizonyos tekintetben nem gondolkodott eléggé körültekintően, s ez (egyik) oka lehetett annak, hogy utóbb háborús bűnösség vádjába keveredett. Vázsonyi persze ezt távolról sem tekintette politikai naivitásnak, szűklátókörűségnek vagy opportunizmusnak; ellenkezőleg: Dohnányi „tisztaságával” és „egyenes jellemével” magyarázta.¹⁵ Bármely értelmezés álljon is közelebb a valósághoz, a McGlynn-levelekből mindenképpen úgy látszik, hogy a zeneszerző magatartását ezekben a kritikus években nagyban befolyásolta különleges személyes helyzete, azaz második házasságának válsága és leendő harmadik feleségével való kapcsolatának kezdete. Az 1939-es németországi hangversenykörút utóbb például valószínűleg súlyos vádpontot jelenthetett Dohnányi ellen,¹⁶ s ennek tudatában szinte

¹² Dohnányi Ernő levele Zachár Ilonának, [1939.] január 7., szombat. (Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag [a továbbiakban: McGlynn], 1)

¹³ 1902–1987, német dirigens, ebben az időben a hamburgi opera főzeneigazgatója és a Hamburgi Filharmonikusok vezető karmestere.

¹⁴ Dohnányi Ernő levele Zachár Ilonának, 1939. február 12. (McGlynn, 6)

¹⁵ Lásd például: Vázsonyi, i.m., 291–293; vagy a Szálasi-féle „kulturális konferencián” való részvétellel kapcsolatban: „Az előrelátóbbak részint a mosdóba távoztak a felvételek alatt, részint sürgősen gondoskodnak a személyüket ábrázoló filmkockák megsemmisítéséről. Dohnányi nem volt a mosdóba távozó típus, és – mint ismeretes – az utókor ítéletével sem törődött eléggé. A róla készült felvétel tehát utat talál az archívumokba.” Vázsonyi, i.m. 261.

¹⁶ Breuer János a – feltételezett – vádpontok számba vételekor a Filharmonikusok 1937-es németországi turnéját említi, melynek egyik berlini koncertjén Hitler is részt vett. Breuer János, „Dohnányi meghurcoltatása”, in *Dohnányi Évkönyv 2002*, 67–76, ide: 72–73. Az 1939-es turnéra

bizarrnak tűnik, hogy a Filharmóniai Társaság elnök-karnagya kizárólag saját legbelsőbb érzéseit taglalja leveleiben. Jellemző, hogy a levelekben előforduló legterjedelmesebb politikai tartalmú részlet is csakhamar intim érzelmek leírásába csap át:

„Mit szólsz, Hitler tényleg lenyelte a cseheket? Jó gyomra lehet, ha megtudja őket emészteni! s a tótok megkapták autonómiájukat! Vederemo.¹⁷ A történelemben azonban nincs megállás, s semmi sem végleges. Az itteni lapok pedig retteneteket tudnak hazudni. Ha tudnék még ilyeneken mérgelődni, akkor nagyon dühös volnék. Dehát mit érdekel ez most engem, amióta Te vagy nekem, amióta e ronda világtól el tudok menekülni a boldogsághoz: Hozzád!”¹⁸

Mint az eddig idézetek is mutatták, a levelekben rendszeresen megjelenik az elvágyódás motívuma. Jól példázza ezt a forráscsoport legkorábbi dokumentuma is:

„Édesem, tudod mily jó volt egyik leveledben olvasni, hogy szeretnél velem egyedül akár egy tanyán élni? Ha nem is volna a világ oly csunya, gyűlölettel teli mint most, ha nem is lát-nám, hogy ez az épület, amit Európának neveznek pilléreiben megingott és szörnyű kataszt-rofának néz elibe, akkor is csak régi vágyam, hogy mindennek ami egy művész életében külsőség (hírnév, dicsőségek) hátat fordítva, csendes magányban csak a zeneszerzésnek élve (– itt is akár a fiókomban is maradhatnának műveim –) tölthetném életemet. De remete nem vagyok s élettárs nélkül nem tudom megtenni. A legtöbb nő azonban a külsőségeket akarja. Gyönyörűségem, te oly kivétel vagy!”¹⁹

A sors fintora, hogy Dohnányi e kívánsága többé-kevésbé teljesült az amerikai évtized alatt, amikor meglehetősen elszigeteltségben volt kénytelen élni – persze a megálmódotthoz képest jóval kevésbé ideális körülmények között. Igaz, tallahassee-i életével ő maga alapvetően elégedett volt; a számkivetett sors inkább Ilona számára volt gyötrelmes. Érdeemes mindenesetre az előbbi szakasz mellett felidézni Dohnányiné tíz évvel későbbi sorait is:

„Mi hála Istennek jól érezzük magunkat és főleg Ernő nagyon boldog. Szeretik és becsülik őt és ő derűs és elégedett, adja Isten, hogy minden így maradjon [...] Tallahassee egy kis falu, olyan apró és primitív, hogy még air-mail levélpapírt és semmiféle alkoholt se kapni, ha valaki bármit venni akar, a közeli városokba utazik, a legközelebbi azonban 4-5 óra vonaton.”²⁰

Vázsonyi sem tér ki. A koncertek dátumait és helyszíneit lásd: Kovács Ilona, „Dohnányi Ernő zongoraművészi pályája. II. rész: 1921–1944”, in *Dohnányi Évkönyv 2006/7*, szerk. Gombos László, Sz. Farkas Márta (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2007), 303–360.

¹⁷ „Majd meglátjuk!” Dohnányi előszeretettel, több levelében is használja ezt a szófordulatot.

¹⁸ Dohnányi Ernő levele Zachár Ilonához, [1939.] március 11., szombat. (McGlynn, 14)

¹⁹ Dohnányi Ernő levele Zachár Ilonához, [1939.] január 13., péntek. (McGlynn, 2)

²⁰ Dohnányiék levele Kilényiekhez, 1949. október 26. (FSU Kilényi–Dohnányi Collection: „Dohnányi Letters 1948–1957”, 26)

A dokumentumok másik fele (21–49) már Dohnányiék Magyarországról való emigrációját követően keletkezett, és lényegében követi az újdonsült család útját: linzi (például [1947.] június 6.), tucumáni (Argentína, például 1948. október 12.), New York-i (például 1951. november 6.), athensi (Ohio, Egyesült Államok, például 1954. február 12.) feladású küldemény egyaránt szerepel köztük. Ezek a Zachár Ilona által írt levelekhez és üzenetekhez (50–80) hasonlóan számos gyakorlati kérdést érintenek, s elsősorban az életrajzi adatok pontosításában segíthetnek. A szerelem csillapodtával itt már ismét az az egyszerű, derűs hangvétel uralkodik, amely a zeneszerző leveleit gyermekkora óta jellemezte. Súlyos egzisztenciális nehézségek közepette, Argentínában íródtak például az alábbi sorok:

„A pénz meglesz, csak ez is, mint minden, rém lassan megy. A rekamiék ügyében még nem tudtam csinálni semmit, mert Acélné 38 és több tizedes ° lázban fekszik. Úgy látszik a keddi kirándulás ártott meg neki. T.i. sáskarajokon keresztül kellett mennünk, egy pár sáska a kocsiba be és kirepült, a hölgyek olyan sikitozást csaptak, hogy félttem, hogy Laczkó elveszti a sofírozáshoz [autóvezetéshez] szükséges nyugalmat.”²¹

Amerikai évei alatt a Dohnányi-házaspár csak nagyon ritkán vált el egymástól, de például az *Amerikai rapszódia* (op. 47) athensi ősbemutatójára Ilona néhány nappal a zeneszerző után érkezett Ohióba. Így néhány szóban magától Dohnányitól értesülhetünk az ünnepi koncert előkészületeiről:

„Tegnap volt az első próbám, s most minden nap lesz egy. Még persze nem megy elég jól, de azt hiszem, jól fog menni annyi próba után. Bakeréknél²² sok a vendég, s az egész hét tele »social« dolgokkal. Hál’isten ezen a héten csak próbáim vannak s minden egyéb tevékenység a jövő hétre lett téve.”²³

Mivel a premierre végül Dohnányiné is megérkezett, annak részleteiről Dohnányi megfogalmazásában már nem olvashatunk. Hogy a zeneszerző számára meglehetősen terhes „»social« dolgok” valójában nagyszabású és rendkívül lelkes ünneplést jelentettek az ohioi egyetem részéről, arról az athensi sajtófogadtatásból szerzünk tudomást.²⁴

²¹ Dohnányi Ernő levele Zachár Ilonához, 1948. október 14. (McGlynn, 24)

²² John C. Baker, az Ohio University rektora, az *Amerikai rapszódia* megrendelője. Dohnányiék jó barátságban voltak a Baker-családdal, ohioi látogataik során a Baker-házban laktak.

²³ Dohnányi Ernő levele Zachár Ilonához, 1954. február 12. (McGlynn, 41)

²⁴ Lásd például Henry Myron, „Would Join OU Faculty: Interview With Composer von Dohnányi Furnishes Interpretation of »Rhapsody«”, *Ohio University Post* (1954. február 26.); Gwen Roach, „Composer Conducts Premiere Of »The American Rhapsody« Played by Symphony Orchestra”, *The Athens Messenger* (1954. február 22.). A bemutató sajtórecenziójából részleteket közöl: Laura Moore Pruett, „Dohnányi’s *American Rhapsody*, Op. 47: An Émigré’s Tribute to the New World”, in James A. Grymes (ed.), *Perspectives on Ernst von Dohnányi* (Lanham, Maryland–Toronto–Oxford: The Scarecrow Press, 2005), 165–179.

A „Mici-levelek”

A McGlynn-anyag másik jelentős egységét a zeneszerző húgának (Dohnányi Mária, „Mici”) levelei alkotják. Vázsonyi szerint Dohnányi számára a legfontosabb, állandó érzelmi biztonságot nyújtó kötődést – különösen szülei halála után – lánytestvérével való kapcsolata jelentette.²⁵ Ennek megfelelően a Dohnányi-testvérek életük során számos levelet váltottak, amikor távol voltak egymástól (a kötetben publikált családi levelek zöme is Micihez szól). A kapcsolattartás intenzitása az amerikai évek alatt sem csökkent. Igaz, Dohnányi maga ritkábban ragadott tollat, többnyire átadta a számára terhes feladatot feleségének, aki viszont lelkiismeretesen és bőbeszédűen tájékoztatta a Magyarországon maradt rokonokat életük alakulásáról. Argentínából és az Egyesült Államokból írt levelek az OSZK Dohnányi-gyűjteményébe kerültek, s legtöbbjük – főleg a Dohnányi által írtak – Kelemen Éva említett közreadásában jelentek meg. Mici válaszainak többsége ugyanakkor sokáig Tallahassee-ben, a Dohnányi-házban maradt, s csak 2006-ban, a McGlynn-letéti anyag részeként került a Dohnányi Archivumba.

A két forráscsoport tehát kiegészíti egymást, s ez bizonyos esetekben szó szerint értendő – álljon itt példaképp egy 10 000 kilométer távolságból zajló, rekonstruált beszélgetés Dohnányiék tallahassee-i letelepedése idejéből:

Dohnányi Mária, 1949. november 23.²⁶

Hát most vegyetek elő repülőpapírt és jegyvezétek fel mindjárt

a) campus = egyetem telep – igen/nem

b) a campus pride-ja mi?

c) Music dep. – hátsó épület

d) Artist Seriesbe tartozás?

e) Művészképző vezetője vagy mi még?

f) Kell-e szóbeli előadásokat is tart.?

Dohnányi Ernő, 1949. december 7.²⁷

Idő híján csak a kíváncsi kérdésekre hamaros válasz:

a) Campusnak hívják U.S.A.-ban az egyetemi telepet, mely rendszeren a város szélén vagy kívül fekszik. Az itteni C. a legszebb, amit eddig láttam. Klinikák Tallahassee-ban nincsenek, mert orvosi fakultás nincs. Egyáltalán az egyetemek itt egészen más berendezésűek. Tanár lakások nincsenek, mi a bútorozott villa-lakásért (4 szoba+veranda, konyha etc.) havi 100 dollárt fizetünk. A város, 2-3 üzleti utcát kivéve, egy nagy kert, gyönyörű fákkal és villákkal. A centrum innen 15 perc járás.

b) A C. „pride”-je a zeneépület. Tessék jobban olvasni!

c) válaszolva

d) lásd mellékletet

e) kimondott műv.képző nincs

f) szóbeli előadást nem tartok

²⁵ Vázsonyi, 29.

²⁶ Dohnányi Mária levele Dohnányiékhoz, 1949. november 23. (McGlynn, 108)

²⁷ Dohnányi levele Dohnányi Máriaához, 1949. december 7. (Kelemen, i.m., 236–237.)

- | | |
|---|--|
| g) Készül a 4-ik tétel? ²⁸ | g) készül |
| h) Tallahassee klímája | h) Most ideális, nappal meleg (kabát nélkül lehet járni), éjjel hideg (fűteni kell). Mindig süt a nap. |
| i) Milyen az elnök, igazgató, profok? | i) elnök, profok nagyon kedvesek |
| j) Vannak-e híresebb orvos-profok? | j) tanár orvosok nincsenek |
| k) Milyen nemzetiségű kollegák vannak? | k) nagyobbrészt am. |
| l) és a társaság, | l) nagyon kellemes |
| m) Milyennek bizonyul a lakás, élet Tallaban | m) lakás jó |
| n) hová visz legközelebbi utazástok? | n) nem tudom még |
| o) hol töltitek a karácsonyt újévet? | o) itt |
| p) megkaptátok levelemet, mit Schulinak ²⁹ küldtem és | p) megkaptuk |
| q) a bpesti 8 képet Tucumánba ³⁰ küldve, és | [nem válaszolt] |
| r) nincs több hely, nincs egyelőre több kérdés, csak még igen sok puszi, jókívánság Mitcitől. | Jövőre többet. Szív. üdv. E. |

Mint a fentiből is látszik, a Mici-levelek azért bírnak jelentős forrásértékkel, mert a zeneszerző húga mindig nagy érdeklődéssel és figyelemmel követte Dohnányiék életének eseményeit. Az írások ráadásul nemcsak az amerikai évekhez szolgálnak információkkal, hanem részletesen dokumentálják azt az állhatatos és szisztematikus munkát is, amellyel Mici a különböző budapesti helyszíneken megmaradt Dohnányi-hagyatékok anyagát feldolgozta (illetve közreműködött annak feldolgozásában): a gyűjteményekről listákat készített, s adott esetben a Dohnányiék által kért anyagok Tallahassee-be juttatását megszervezte.³¹

A nagy lendülettel végzett feldolgozó-adatgyűjtő munkával Mici részben Ilonát kívánta segíteni, aki ebben az időben, vagyis az 1950-es évek elején fogott neki férjéről szóló életrajzának. A könyv el is készült, ám csak sokkal később, 2002-ben, James A. Grymes közreadásában jelent meg nyomtatásban.³² Dohnányiék időközben egyébként tudomást szereztek arról, hogy a zeneszerző második felesége, Galafrés Elsa is egy dolgozik egy (ön)életrajzi regényen³³ – a párhuzamosan készülőkötetek kapcsán Mici csípősen meg is jegyezte:

²⁸ A 2. hegedűverseny (op. 43) utolsó tételéről van szó, melyet Dohnányi 1950 elején zárt le.

²⁹ Schulhof Andor (Andrew), Dohnányi amerikai impresszáriója.

³⁰ Dohnányiék előző lakhelye (1948–1949) Argentínában.

³¹ A Mici által készített listák megtalálhatók az FSU gyűjteményében: FSU Kilényi–Dohnányi Collection: „Miscellaneous Documents 1897–1950”, 16–17.

³² Ilona von Dohnányi, *Ernst von Dohnányi. A Song of Life*, ed. James A. Grymes (Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2002).

³³ Elsa Galafrés, *Lives, Loves, Losses...* (Vancouver: Versatile, 1973).

„Ne mondjátok, hogy »komiszkodom«, csak viccelek: Az I. részt Elzának kellene megírni, a II-at neked. Biztos bestseller!”³⁴

A listákon, adatokon kívül Mici sokszor saját visszaemlékezéseivel és más családtagoktól származó anekdotákkal járult hozzá a készülő Dohnányi-életrajzhoz. A zeneszerző második házasságából származó fiáról, a levél írásakor már jó tíz éve halott Dohnányi Mátyásról például a következő mulatságos történettel szolgált:

„Egy édes dolgot mondott Julia³⁵ nekem a telefonba. Mikor az ő villájukat építették [...] Matyi sokat látatlankodott az építőmunkások között, látatlankodott és csintalankodott. Többek közt előszeretettel lépett gyakran a gummifecskendőre hogy ezzel elzárja a vizet. A munkások dühösek voltak már rá és az egyik már pofonok adásáról beszélt. Julia elővette a gyereket és lelkére beszélt, hogy ez csak mégis szégyen volna ha a híres D.-nak fiát egy munkás pofon vágna, mit szólnának az emberek hozzá? A felelet az volt »Az én apukám sem bánja, hogy mit mondanak róla.«”³⁶

Ugyancsak a „biográfia számára” jegyezte le a következő történetet:

„E. egy koncerten játszotta a 32 variációt Beeth[oven]-tól. A művészszozába jött be a szünetben Bárczy Gusztí³⁷ és megjegyezte, hogy egy variációnál E[rnő] f helyett fiszt játszott; erre E[rnő] azt válaszolta »Hát azt észre nem vetted, hogy egy egész variációt kihagytam?»”³⁸

A hasonló, meghitt humoros részletek ellenére Mici leveleinek hangját inkább az aggodalom határozza meg. A Dohnányi-család tagjainak (Zachár Ilona két előző házasságából származó, ez idő tájt huszonéves gyermekeinek és házvezetőnőjüknek) kisebb-nagyobb nehézségeire is figyelmesen reagált, ám írásaiból kitűnik: mindekelőtt bátyját féltette. Attól tartott, hogy túlságosan sokat dolgozik, s hogy minden erőfeszítése ellenére sem jut tehetségéhez méltó státushoz. Méltatlan helyzetének okát teljes egészében a politikai rágalmakban látta, s mérhetetlenül sérelmezte az igazságtalanságot. Szinte egy leveléből sem hiányzik az ebből fakadó szorongás kifejezése. Írásaiból olykor kétségbeesett düh, olykor rezignált lemondás szól. Ahogy Ilonának írta a zeneszerzőről:

„Szeretném őt egyszer őszintén beszélni hallani minden bajáról, örömről, mert hogy nagyon fájhat az igazságtalan eltorlaszolása sok oly utjának mit még kijárhatna azt tudom, és nekem nagyon fáj, de hogy sok nagy öröm rezonanciára találni, odaadó barátokat, lelkes ifjúságot, lelkes hallgatóságot szerezni, azt is értem. De nem értem, hogy a rossz miért győzedelmeskedik, miért »nem tehet semmit« a sok jó barát.”³⁹

³⁴ Dohnányi Mária levele Dohnányiékhoz, 1956. január 3. (McGlynn, 192)

³⁵ Manninger Vilmosné, Dohnányiék családi barátja, Széher úti szomszédja.

³⁶ Dohnányi Mária levele Dohnányiékhoz, 1954. december 9. (McGlynn, 165)

³⁷ Bárczy Gusztáv Dohnányi magyarországi kiadójának, a Rózsavölgyinek vezetője volt, s közeli barátságot ápolt a zeneszerzővel és annak családjával.

³⁸ Dohnányi Mária levele Dohnányiékhoz, 1955. október 21. (McGlynn, 187)

³⁹ Dohnányi Mária levele Dohnányiékhoz, 1952. április 6. (McGlynn, 145)

A készülő Dohnányi-életrajzot is elsősorban azért szorgalmazta, mert bízott abban, hogy a könyv eloszlathatja a politikai rágalmak árnyait. Leveleiben gyakori az ehhez hasonló felsóhajtás:

„Még mindig nem tudom felfogni, hogyan tudott egy ilyen minden alapot nélkülöző rágalom ennyire akadálytalanul elterjedni és győzni. Vajjon a biografia meghozza-e a gonoszak leleplezését és Ernőnk teljes rehabilitálását?»⁴⁰

Mindezek miatt Mici éberén figyelte Dohnányi magyarországi rehabilitációját is. Folyamatosan hírt adott a magyar zenei élet eseményeiről, de e tekintetben különösen jellemző, hogy sorait meglehetősen elfogultság hatja át. A rossz hírekről rendszerint szomorúsággal, a jó hírekről – mint az alábbiak is mutatják – kritikus bizakodással írt:

„Itt is kezdik megint »felfedezni« őt. Az okt. 12-iki kamarazene-est után több zongorista kívánt változtatni programján és egy-egy Dohn[ányi] művet beiktatni. Így Zempléni [Kornél] nevű is. F[ischer] Anny pedig az ő Beethoven–Chopin estjén ráadásul az op. 28-ból egy etűdöt játszott. A bemondás után lelkes taps. [...] A »hiányolt« szerzőkről író W. A. (nem tudom, ki az) megjegyzi, hogy »úgy érezzük, hogy D.-nak e műve és valószínűleg még több más opusza is kedvelt műsorszámá lesz [a] jövő hangversenyeinek«. Megelőzi ezt az észrevételt egy rövid kritika: »mestermű, lendületes 3. tételénél szebbet alig hallhatunk egy ifju műben (na, nemcsak ifjúban)«. Brahms mondását »Ezt magam sem tudtam volna jobban megírni« is említi.»⁴¹

Mici leveleinek az utókor számára fontos részleteit jelentik azok a szakaszok, amelyekben Dohnányi új műveinek keletkezésére, bemutatóira, előadásaira reagált. A bemutatók sikere felett érzett örömeinek részletezése mellett sokszor tett a művek keletkezésére vonatkozó, érdekes megjegyzéseket, illetve esetleges további előadási lehetőségeiket felvető javaslatokat. A *Stabat Mater* (op. 46) texasi bemutatójával kapcsolatban például a következőt jegyezte meg:

„Szép felemelő lehetett 2500 ember standing ovationja és megható lehetett a *Stabat mater* hatása – olyan lehetett, mint a Szegedi Misében, a hangulat. Hogy nem lehetettek jelen, örökké kár. Nem lehetne előadatni Tallahassee-ban? Éppúgy nem lehetne-e a szegedi Misét előadatni, ezt a gyönyörű művet (szerintem a leggyönyörűbbje a gyönyörűeknek)?»⁴²

Mici levelei az évek előrehaladtával egyre borúsabbá válnak, hiszen időközben férjét is elvesztette, s teljesen magára maradt. Az írások talán legmegindítóbb részét jelentik azok a sorok, melyekben a hetvenes éveik közepén járó asszony reményvesztetten sóhajt fel: bárcsak láthatná még az életben testvérét, vagy megismerhetné új műveit. Valamivel korábban, még 1955-ben írta:

⁴⁰ Dohnányi Mária levele Dohnányiékhoz, 1956. augusztus 6. (McGlynn, 203)

⁴¹ Dohnányi Mária levele Dohnányiékhoz, 1954. november 24. (McGlynn, 164)

⁴² Dohnányi Mária levele Dohnányiékhoz, 1956. február 14. (McGlynn, 193)

„Vajjon mi lesz az európai turnéból aug.–okt.-ben?? Talán akkor legalább telefonálhatnánk egymásnak. Legalább egyszer még beszélni Veletek ebben az életben, nem is szólva arról, milyen vágyam bánt folyton engem: legalább még egyszer hallani Magát zongorázni, dirigálni a nekem ismeretlen műveit! Mily szegény ez az élet!”⁴³

Dohnányinak később sikerült felvételeket és kottákat eljuttatni Magyarországra, s ezeket Mici a legnagyobb áhítattal és rajongással hallgatta. A Londonban készített lemezfelvételekről (1956) írta:

„Hogyan lehet ily egyenletes, gördülékeny, szédületes, biztos?! És azok a könnyű kezek! A súlyos oktávák alatt is röptültek! Értem az ámulatba esetteket, akik oly szerencsések direkt hallani ezt és a többi a lemezről elmaradt csodákat.”⁴⁴

Amerikai évei alatt, az elszigeteltségből való kitörés érdekében Dohnányi több lemezfelvételt is készített, jóllehet korábban nem kedvelte ezt a műfajt. Az amerikai elismerésért vívott, tragikus végű küzdelem szimbólumának is tekinthető, hogy 1960 elején annak ellenére vállalkozott a New York-i hanglemezfelvételle, hogy a visszaemlékezések szerint környezetét rossz előérzetek gyötörték.⁴⁵ Ő azonban elutazott, és romló egészségi állapota ellenére még befejezte a munkát – ezt követően szállították kórházba, ahol pár napon belül elhunyt. Haláláról testvére így írt:

„Hiszen nem kellett volna Tallahasseeből elmennie, de azt hiszem valami belső kényszert érzett erre, félt az elodázástól, nehogy örökre odázódjék el. Még ezt meg akarta örökíteni. Én csak nem hiszek a fájdalomnélküliségben – és ez a borzasztó.”⁴⁶

További dokumentumok

A kiemelkedő jelentőségű Dohnányi- és Mici-levelek mellett két további levélcsoport gazdagítja a gyűjteményt: Dohnányi második házasságából származó fiának, Dohnányi Mátyásnak a katonai táborból írt levelei, illetve Zachár Ilona szüleinek lányukhoz szóló küldeményei. Közülük a Dohnányi-kutató számára az előbbi csoport az érdekesebb. Összesen hat (három saját és három nevelt) gyermeke közül Dohnányi szívéhez valószínűleg Matyi állt a legközelebb. A huszoneves fiú rövid, egy-egy levelezőlapnyi terjedelmű üzenetei a katonai táborból íródtak, de a mindennapok derűjét sugározzák (ebben talán édesapjára hasonlít feladójuk) – annál megrendítőbb a tudat, hogy Matyi végül nem élte túl a hábo-

⁴³ Dohnányi Mária levele Dohnányiékhoz, 1955. október 21. (McGlynn, 187) Az 1956-os európai turné megvalósult, de Dohnányiék csak Nagy-Britanniában időztek, a kontinensre végül nem jutottak el. Személyes találkozásra Micivel nem került sor, viszont telefonon tudtak beszélni egymással.

⁴⁴ Dohnányi Mária levele Dohnányiékhoz, 1958. április 2. (McGlynn, 239)

⁴⁵ Vázsonyi, 311; Ilona von Dohnányi, 214–216, 201–202.

⁴⁶ Dohnányi Mária levele Szlabey Ernőékhez, 1960. február [?]. (Dohnányi Archívum: „Szlabey-hagyaték”, 102)

rút. Érdekeség, hogy több alkalommal egyik bajtársával, Joachim Józseffel, a hegedűművész dédunokaöccsével együtt szignálta levelezőlapját.⁴⁷

Értékes részét jelentik még a McGlynn-gyűjteménynek a zsebnaptárak: ezekben nemcsak Dohnányi napi programjairól (koncertek, próbák, egyetemi órák) kap felvilágosítást az érdeklődő, de olykor gazdálkodási adatok (kölcsönök, kiadások nyilvántartása), és telefonregiszter is szerepel a kis noteszekben. A kronologikusan egymásba kapcsolódó személyazonossági igazolványok, utazási engedélyek (magyarországi, ausztriai, franciaországi, argentinai, majd egyesült államokbeli papírok) pedig kézzelfoghatóan dokumentálják Dohnányi „bolyongásának” állomásait.

Végül az életmű legproblematisabb, és ez idáig kevésbé kutatott időszakához, a háború utáni, első emigrációs évekhez (1945–1946) kapcsolódik a Dohnányi fellépéseinek sajtóvisszhangját akkurátusan összegyűjtő, több mint 30 újságkivágatot tartalmazó album (*scrapbook*) is. Ezt a forráscsoportot gyarapítják azok a küldemények (újságkivágatok, másolatok), amelyek Mici leveleinek mellékleteként érkeztek, s a zeneszerző teljes pályáját átfogják.

A dokumentumok listája

A McGlynn-letéti anyag alábbi listájában a dokumentumok azonosításához szükséges legfontosabb adatokat és a dokumentum terjedelmére vonatkozó információt közlöm. A katalógus részletesebb változata – a levelek rövid tartalmi kivonatával, az említett nevek és művek mutatójával – a Dohnányi Archívumban hozzáférhető.

Rövidítések: b. = boríték, [+ b.] = speciális levélpapír, mely egyben boríték is; f. = folió; nélk. = nélküli; o. = oldal.

I. 1. Dohnányi Ernő levelei Zachár Ilonának⁴⁸

- | | |
|---|--|
| <ol style="list-style-type: none"> 1. [1939.] január 7., szombat. Dohnányi Ernő (Budapest) levele Ilonának (Budapest). 2 f. + b. 2. [1939.] január 13., péntek. Dohnányi (Budapest) levele Ilonának (Budapest). 3 f. + b. 3. [1939.] január 15., vasárnap. Dohnányi (Budapest) levele Ilonának (Budapest). 2 f. + b. 4. 1939. február 10. Dohnányi (Hamburg) levele Ilonának (Budapest). 1 f. + b. 5. 1939. február 11. Dohnányi (Hamburg) levele Ilonának (Budapest). 1 f. + b. | <ol style="list-style-type: none"> 6. 1939. február 12. Dohnányi (Hamburg) levele Ilonának (Budapest). 2 f. + b. 7. 1939. február 18. Dohnányi (Rigi-Kaltbad) levele Ilonának (Budapest). 3 f. + b. 8. [1939.] március 4., szombat. Dohnányi (Budapest) levele Ilonának (Budapest). 1 f. + b. 9. [1939.] március 5., vasárnap. Dohnányi (Budapest) levele Ilonának (Budapest). 1 f. + b. 10. [1939.] március 6., hétfő. Dohnányi (Budapest) levele Ilonának (Budapest). 2 f. + b. |
|---|--|

⁴⁷ Lásd például: Dohnányi Máttyás levelezőlapja Dohnányihoz, 1942. május 23. (McGlynn, 86)

⁴⁸ Dohnányi = Dohnányi Ernő; Ilona = Zachár Ilona, később (1948-tól) Dohnányi Ernőné. A listában feltüntetett dátum a levélen szereplő datálásnak felel meg. A kiegészítések a borítékon esetlegesen olvasható bélyegző, illetve egyéb források alapján történtek.

11. [1939.] március 8., szerda. Dohnányi (Budapest) levele Ilonának (Budapest). 1 f.
12. [1939.] március 11., szombat. Dohnányi (Budapest) levele Ilonának (Budapest). 2 f. + b.
13. [1939.] március 14. Dohnányi (Budapest) levele Ilonának (Abbazia). 1 f. + b.
14. 1939. március 15. Dohnányi (Berlin) levele Ilonának (Abbazia). 1 f. + b.
15. [1939.] március 16. Dohnányi (Berlin) levele Ilonának (Abbazia). 1 f. + b.
16. [1939.] március 17. Dohnányi (Berlin) levele Ilonának (Abbazia). 1 f. + b.
17. [1939.] március 20. Dohnányi (Breslau) levele Ilonának (Abbazia). 1 f. + b.
18. [1939.] március 21., kedd. Dohnányi (Budapest) levele Ilonának (Abbazia). 1 f. + b.
19. [1939. március 22.,] szerda. Dohnányi (Budapest) levele Ilonának (Abbazia). 1 f. + b.
20. 1939. március 23. Dohnányi (Budapest) levele Ilonának (Abbazia). 1 f. + b.
21. [1947.] június 6. Dohnányi (Linz) levele Ilonának (Kitzbühel). 1 f. (félbehajtott, 4 o.) + b.
22. 1947. június 7. Dohnányi (Linz) levele Ilonának (Kitzbühel). 1 f. (félbehajtott, 3 o.) + b.
23. 1948. október 12. Dohnányi (Tucumán) levele Ilonának (Martinez). 1 f. + b.
24. 1948. október 14. Dohnányi (Tucumán) levele Ilonának (Martinez). 1 f. + b.
25. 1948. október 16. Dohnányi (Tucumán) levele Ilonának (Martinez). 1 f. + b.
26. [1949.] szeptember 14., szerda. Dohnányi (Tucumán) levele Ilonának (Buenos Aires). 1 f. + b.
27. [1949.] szeptember 15., csütörtök. Dohnányi (Tucumán) levele Ilonának (Buenos Aires). 1 f. + b.
28. [1949.] szeptember 16., péntek. Dohnányi (Tucumán) levele Ilonának (Buenos Aires). 1 f. + b.
29. [1949.] szeptember 17., szombat. Dohnányi (Tucumán) levele Ilonának (Buenos Aires). 1 f.
30. [1949.] szeptember 18., vasárnap. Dohnányi (Tucumán) levele Ilonának (Buenos Aires). 1 f. + b.
31. [1949.] szeptember 19., hétfő. Dohnányi (Tucumán) levele Ilonának (Buenos Aires). 1 f. + b.
32. [1949.] szeptember 21., szerda. Dohnányi (Tucumán) levele Ilonának (Buenos Aires). 1 f. + b.
33. [1949.] szeptember 23., péntek. Dohnányi (Tucumán) levele Ilonának (Buenos Aires). 1 f. + b.
34. [1949.] szeptember 23., péntek, „Nº 2”. Dohnányi (Tucumán) levele Ilonának (Buenos Aires). 1 f. + b.
35. [1949.] szeptember 24., szombat. Dohnányi (Tucumán) levele Ilonának (Buenos Aires). 1 f. + b.
36. [1951.] július 23. Dohnányi (Vacaville, California) képeslapja Ilonának (San Francisco). 1 f.
37. [1951.] november 6., szerda [kedd!]. Dohnányi (New York) levele Ilonának (Tallahassee). 1 f. + b.
38. [1951. november 10.,] péntek. Dohnányi (New York) levele Ilonának (Tallahassee). 1 f. + b.
39. [1951.] november 10., szombat. Dohnányi (New York) levele Ilonának (Tallahassee). 1 f. + b.
40. 1951. november 13. Dohnányi (New York) angol nyelvű biztosítási űrlapja Ilonának (Tallahassee). 1 f. + b.
41. 1954. február 12. Dohnányi (Athens, Ohio) levele Ilonának (Tallahassee). 1 f. (félbehajtott, 4 o.) + b.
42. 1954. február 13. Dohnányi (Athens, Ohio) levele Ilonának (Tallahassee). 1 f. (félbehajtott, 4 o.) + b.
43. 1957. karácsony. Dohnányi (Tallahassee) üzenete Ilonának (Tallahassee). 1 f. + b.
44. 1959. június 23. Dohnányi (Tallahassee) üzenete Ilonának (Tallahassee). 1 f. + b.
45. [1939.?,] péntek. Dohnányi (Budapest) levele Ilonának (Budapest) 1 f. + b.
46. [1953. április.] Dohnányi (Atlantic City) üzenete Ilonának. 1 f. + b.
47. Dátum nélk. Dohnányi (New York) levele Ilonának (Tallahassee). 1 [+ 1] f. + b.
48. Dátum nélk. Dohnányi Ilonának. 1 b.
49. Dátum nélk. Dohnányi Ilonának. Üdvözlőkártya személyes üzenet nélkül, borítékban.

I. 2. Zachár Ilona levelei és üzenetei Dohnányi Ernőnek

50. [1941. február 20.] Ilona (Jugoszlávia) levelezőlapja Dohnányinak (Budapest). 1 f.
51. [1941. február 22.] Ilona (Jugoszlávia) levelezőlapja Dohnányinak (Budapest). 1 f.
52. [1946 k.] Ilona levele Dohnányinak [a feladás és címzés helye kérdéses]. 1 f. (félbehajtott, 3 o.) + b.
53. [1946 k.] Ilona levele Dohnányinak [a feladás és címzés helye kérdéses]. 2 f.
54. [1948.] október 9., szombat. Ilona (Martinez [?]) levele Dohnányinak (Tucumán [?]). 2 f.
55. [1948. október.] Ilona (Martinez [?]) levele Dohnányinak (Tucumán [?]). 1 f.
56. [1948. október–november.] Ilona (Martinez [?]) levele Dohnányinak (Tucumán [?]). 2 f.
57. [1948. október–november.] Ilona (Martinez [?]) levele Dohnányinak (Tucumán [?]). 2 f.
58. [1956 k.] Ilona üzenete Dohnányinak. 1 b.
- 59–62. [1939–1944.] Ilona üzenetei Dohnányinak. 4 f.
- 63–80. [1945–1946.] Ilona üzenetei Dohnányinak. 18 f.

I. 3. Dohnányi Ernő és Zachár Ilona egyéb levelei és dokumentumok

81. 1951. október 5. Ilona angol nyelvű biztosítási űrlapja Hermine Lorenznek (Tallahassee). 1 f. + b.
82. 1952. március 11. Dohnányiék (Athens) levele Hermine Lorenznek (Tallahassee). 1 f.
83. 1955. [1956.?] január 8. Bussel (Nogales, Arizona) levele Dohnányinak (Tucson, Arizona). 2 f. + b.
84. Dátum nélk. Christoph von Dohnányi életrajza Dohnányi kézírásával. 1 f.
85. Dátum nélk. Üres képeslap Dohnányi fényképével (1910 k.). 1 f.

II. Dohnányi Mátyás levelei édesapjának, Dohnányi Ernőnek⁴⁹

86. 1942. május 23. Dohnányi Mátyás, Joachim József és mások levelezőlapja. 1 f.
87. 1942. június 29. Levelezőlap. 1 f.
88. 1942. október 7. Levelezőlap. 1 f.
89. 1942. november 5. Levelezőlap. 1 f.
90. 1942. november 22. Levelezőlap. 1 f.
91. 1942. december 18. Levelezőlap. 1 f.
92. 1942. december 30. Levél. 1 f.
93. 1943. január 5. Levelezőlap. 1 f.
94. 1943. január 11. Levelezőlap. 1 f.
95. 1943. január 11. Dohnányi Mátyás, Joachim József és mások (tisztikar) levelezőlapja. 1 f.
96. 1943. április 1. Levelezőlap. 1 f.
97. [1943.] április 17. Levelezőlap. 1 f.
98. 1944. április 24. Levelezőlap Dohnányinak (Gödöllő). 1 f.
99. 1944. május [?] 1. Levelezőlap. 1 f.
100. 1944. június 27. Dohnányi Mátyás (Mátrafüred) levelezőlapja Dohnányinak (Gödöllő). 1 f.
101. 1944. július 23. Dohnányi Mátyás (Máttra) levele Dohnányinak (Gödöllő [?]). 1 f.
102. Dátum nélk. Dohnányi Mátyás (Máttra) levele Dohnányinak (Bécs, Collegium Hungaricum). 1 f. (félbehajtott, 4 o.) + b.

III. 1. Dohnányi Mária levelei Dohnányiéknek⁵⁰

103. 1949. július 18. 1 f. (félbehajtott, 4 o.)
104. 1949. augusztus 9. 1 f. (félbehajtott, 4 o.)
105. 1949. augusztus 22. 2 f.
106. 1949. szeptember 27. 1 f. (félbehajtott, 4 o.)
107. 1949. október 31. 1 f. (félbehajtott, 4 o.)
108. 1949. november 23. 1 f. (félbehajtott, 4 o.)

⁴⁹ Ha másképp nincs jelezve, a feladó Dohnányi Mátyás (feladás helyszíne nélkül, katonai szolgálatból), a címzett Dohnányi Ernő (Budapest).

⁵⁰ Ha másképp nincs jelezve, akkor a feladó Kováts Ferencné (Dohnányi Mária, Budapest), a címzett Helen Salacz (Tallahassee, illetve Tucumán a 103–106. számú levél esetében). A címzésben ugyan Dohnányi nevelt lánya van feltüntetve, de a levelek természetesen az egész családnak szólnak.

109. 1950. január 9. 1 f. (félbehajtott, 4 o.)
110. 1950. január 12. Dohnányi Mária és más családtagok képeslapja. 1 f.
111. 1950. április 28. 1 f. (félbehajtott, 4 o.)
112. 1950. május 14. 1 f. (félbehajtott, 4 o.)
113. 1950. július 7. 3 f.
114. 1950. július 19. 1 f.
115. 1950. július 28. 1 f. (félbehajtott, 4 o.)
116. 1950. augusztus 14. 1 f.
117. 1950. augusztus 25. 1 f. (félbehajtott, 4 o.)
118. 1950. szeptember 16. 1 f.
119. 1950. szeptember 27. 1 f.
120. 1950. november 1. 2 f.
121. 1950. november 10. 1 f.
122. 1950. november 19. 1 f. (félbehajtott, 4 o.)
123. 1950. november 26. 1 f. (félbehajtott, 4 o.)
124. 1950. december 12. 1 f. (félbehajtott, 4 o.)
125. 1950. december 16. 1 f.
126. 1950. december 24. Levelezőlap. 1 f.
127. 1951. január 17. 3 f.
128. 1951. január 26. 2 f.
129. 1951. február 13. 1 f. (félbehajtott, 4 o.)
130. 1951. február 26. 1 f.
131. 1951. március 25. 3 f.
132. 1951. április 28. 1 f. (félbehajtott, 4 o.)
133. 1951. május 11. 1 f. (félbehajtott, 4 o.)
134. 1951. május 25. 1 f. (félbehajtott, 4 o.)
135. 1951. június 23. 1 f. (félbehajtott, 4 o.)
136. 1951. július 17. 1 f. (félbehajtott, 4 o.)
137. 1951. július 20. 1 f.
138. 1951. szeptember 26. 1 f. (félbehajtott, 4 o.)
139. 1951. október 6. 1 f. (félbehajtott, 4 o.)
140. 1951. október 28. 2 f. (1 félbehajtott, 4 o.)
141. 1951. november 20. 1 f. [+ b.]
142. 1951. november 27. 1 f. [+ b.]
143. 1952. január 1. 1 f. [+ b.]
144. 1952. február 17. 1 f. [+ b.]
145. 1952. április 6. 1 f. [+ b.]
146. 1952. május 1. 1 f. [+ b.]
147. 1952. június 16. 1 f. [+ b.]
148. 1952. július 22. Levelezőlap. 1 f.
149. 1952. július 30. Levelezőlap. 1 f.
150. 1952. augusztus 17. Levelezőlap. 1 f.
151. 1952. augusztus 31. 1 f. [+ b.]
152. Dátum nélkül. Betétlap. 1 f. [Vlsz. a 151-es rételhez.]
153. [?] Július 30. Betétlap. 1 f. [Vlsz. a 151-es rételhez.]
154. 1953. szeptember 27. 1 f. [+ b.]
155. 1953. november 29. 1 f. [+ b.]
156. 1953. december 18. 1 f. [+ b.]
157. 1954. január 14. 1 f. [+ b.]
158. 1954. február 3. 1 f. [+ b.]
159. 1954. március 21. 2 f.
160. 1954. május 10. 4 f.
161. 1954. július 10. Dohnányi Mária és más családtagok levelezőlapja. 1 f.
162. 1954. szeptember 23. 1 f. (félbehajtott, 4 o.)
163. 1954. október 21. 1 f. [+ b.]
164. 1954. november 24–27. 1 f. [+ b.]
165. 1954. december 9. 1 f. [+ b.]
166. 1954. december 21. 1 f. [+ b.]
167. 1955. január 6. 1 f. [+ b.]
168. 1955. január 27. 1 f. [+ b.]
169. 1955. február 3. 2 f. (1 félbehajtott, 4 o.)
170. 1955. február 8. 1 f. [+ b.]
171. 1955. február 27. [?] 1 f. [+ b.]
172. 1955. március 27. 1 f. [+ b.]
173. 1955. április 8. 1 f. [+ b.]
174. 1955. április 27. 1 f. [+ b.]
175. 1955. május 2. 2 f. (1 félbehajtott, 4 o.)
176. 1955. május 18. 1 f. [+ b.]
177. 1955. június 4. 1 f. [+ b.]
178. 1955. június 22. 1 f. [+ b.]
179. 1955. június 30. 1 f. [+ b.]
180. 1955. július 15. 1 f. [+ b.]
181. 1955. július 24. 1 f.
182. 1955. augusztus 5. 1 f. [+ b.]
183. 1955. augusztus 17. 1 f. [+ b.]
184. 1955. szeptember 13. 1 f. [+ b.]
185. 1955. szeptember 22. 1 f. [+ b.]
186. 1955. október 1. 1 f. [+ b.]
187. 1955. október 21. 1 f. [+ b.]
188. 1955. október 22. 1 f. [+ b.]
189. 1955. december 7. 1 f. [+ b.]
190. 1955. december 26. 1 f. [+ b.]
191. 1955. december 28. 1 f. [+ b.]
192. 1956. január 3. 1 f. [+ b.]
193. 1956. február 14. 1 f. [+ b.]
194. 1956. február 29. 1 f. [+ b.]
195. 1956. április 4. 1 f. (félbehajtott, 4 o.)
196. 1956. április 20. 1 f. [+ b.]
197. 1956. május 16. 1 f. [+ b.]
198. 1956. július 3. 1 f. [+ b.]
199. 1956. július 10. 1 f. [+ b.]
200. 1956. július 14. 1 f.
201. 1956. július 19. 1 f. [+ b.]
202. 1956. július 31. 1 f. [+ b.]

203. 1956. augusztus 6. 1 f. [+ b.]
 204. 1956. augusztus 18. 1 f. [+ b.]
 205. 1956. augusztus 21. 1 f. [+ b.]
 206. 1956. szeptember 16. 1 f. [+ b.]
 207. 1957. március 21. 1 f. [+ b.]
 208. 1957. április 23. 1 f. [+ b.]
 209. 1957. május 7–8. 3 f.
 210. 1957. május 22. 1 f. [+ b.]
 211. 1957. június 16. 1 f. [+ b.]
 212. 1957. július 1. 2 f.
 213. 1957. július 2. Dohnányi Mária és más családtagok levelezőlapja. 1 f.
 214. 1957. július 27. 2 f.
 215. 1957. július 30. 1 f. [+ b.]
 216. 1957. augusztus 9. 1 f. [+ b.]
 217. 1957. augusztus 15. 1 f. [+ b.]
 218. 1957. augusztus 16. 1 f. [+ b.]
 219. 1957. szeptember 3. 1 f. [+ b.]
 220. 1957. szeptember 19. 1 f. [+ b.]
 221. 1957. október 7. 2 f.
 222. 1957. október 11. 1 f. [+ b.]
 223. 1957. október 25. 2 f.
 224. 1957. november 3. 1 f. [+ b.]
 225. 1957. november 19. 1 f. [+ b.]
 226. 1957. november 30. 2 f.
 227. 1957. november 30. 1 f.
 228. 1957. december 20. Képeslap. 1 f.
 229. 1958. január 6. 3 f. + b.
 230. 1958. január 23. 1 f. [+ b.]
 231. 1958. január 29. 1 f. [+ b.]
 232. 1958. február 9. 4 f.
 233. 1958. február 10. 1 f. [+ b.]
 234. 1958. február 12. 1 f. [+ b.]
 235. 1958. február 21. 1 f. [+ b.], töredék
 236. 1958. március 17. 1 f. [+ b.]
 237. 1958. március 21. 1 f. [+ b.]
 238. 1958. március 28. Képeslap. 1 f.
 239. 1958. április 2. 1 f. [+ b.]
 240. 1958. április 3. Képeslap. 1 f.
 241. 1958. április 4. 1 f. [+ b.]
 242. 1958. május 2. 1 f. (félbehajtott, 4 o.)
 243. 1958. május 6. 1 f. [+ b.]
 244. 1958. május 11/12. 1 f., töredék
 245. 1958. június 1. Levelezőlap. 1 f.
 246. 1958. június 23. Kelt: Pozsony. 1 f.
 247. 1958. július 2. 1 f. [+ b.]
 248. 1958. július 9. 1 f. (félbehajtott, 4 o.)
 249. 1958. július 18. Dohnányi Mária és más családtagok üzenetei. 4 f.
 250. 1958. augusztus 20. 1 f. (félbehajtott, 4 o.)
 251. 1958. augusztus 21. 3 f.
 252. 1958. október 6. 3 f., töredék
 253. 1958. október 14. 1 f. (félbehajtott, 3 o.), töredék
 254. 1958. október 19. 1 f. [+ b.]
 255. 1958. október 23. 1 f. [+ b.]
 256. 1958. november 3. 1 f.
 257. 1958. november 8. Levelezőlap. 1 f.
 258. 1958. november 14. 7 f.
 259. 1958. december 6. 3 f., töredék
 260. 1958. december 13. 1 f.
 261. 1958. december 24. Dohnányi Mária és más családtagok levelezőlapja. 1 f.
 262. 1959. január 1. 1 f.
 263. 1959. január 6. 2 f., töredék
 264. 1959. február 5. 1 f. (félbehajtott, 4 o.)
 265. 1959. február 26. 1 f. [+ b.]
 266. 1959. március 5. 1 f.
 267. Dátum nélk. Dohnányi Mária és más családtagok képeslapja. 1 f.
 268. Dátum nélk. Dohnányi Mária és más családtagok levelezőlapja. 1 f.
 269. [?] március 13. 2 f.
 270. Dátum nélk. Fénykép Pozsonyról. 1 f.
 271. Dátum nélk. Fénykép Pozsonyról. 1 f.
 272. [?] április 10. 1 f.
 273. Dátum nélk. 1 f.
 274. Dátum nélk. 1 f.
 275. Dátum nélk. 1 f.
 276. Dátum nélk. 1 f.
 277. Dátum nélk. 12 f.

III. 2. Dohnányi Mária egyéb küldeményei

278. Dohnányi Mária kéziratos másolatai kritikákból: *Pressburger Zeitung* [?], 1889. december 13. stb. 1 f.
 279. 1895. január 4. Dohnányi Ernő (Budapest) levelezőlapja (képrejtvény) Dohnányi Frigyesnek. 1 f.
 280. Dohnányi Mária kéziratos másolatai kritikákból: *Budapesti Hírlap*, 1896. március 14.; *Budapesti Napló*, 1897. november 18.; *Budapesti Hírlap*, 1897. június 17. 2 f.
 281. Dohnányi Mária kéziratos másolatai kritikákból: *Neue musikalische Presse*, 1898.

- január 23.; *Neues Pester Journal*, 1898. január 7.; *Budapester Tageblatt*, 1898. január 8.; *Pester Lloyd*, 1898. január 14., *Dresdner Anzeiger*, 1898. január 14. 2 f. (1 félbehajtott, 4 o.)
282. Dohnányi Mária kéziratosszerű másolatai kritikákból: *Neue musikalische Presse*, Wien 1898. április 3.; *Fremdenblatt*, 1898. április 13.; *Pester Lloyd*, 1898. április 2.; *Berliner Zeitung*, 1904. december 28.; *Berliner Tageblatt*, 1904. december 23.; *Der Tag*, 1904. december 28. 1 f.
283. Dohnányi Mária kéziratosszerű másolatai kritikákból: *Musikalische Presse*, 1898. október 30.; *Magyar Nemzet*, 1899. február 17. 1 f.
284. Dohnányi Mária gépiratos másolatai kritikákból: *The Daily Telegraph*, 1898. december 19.; *Pester Lloyd*, 1898. április; *Neue musikalische Presse*, 1898. április 3.; *Neue Musik Presse*, 1898. január 23.; *Neue freie Presse*, 1900. január 8.; *Kleine Presse*, 1904. február 28.; *Fremdenblatt*, 1905. november 23.; *Daily Telegraph*, *Globe*, 1913. október 10.; *The St. Louis Times*, 1924. január 26.; *Pester Lloyd* [?]. 6 f.
285. Dohnányi Mária kéziratosszerű másolatai kritikákból: *Neue freie Presse*, 1900. január 8.; *Kleine Presse*, 1904. február 28. 1 f. (félbehajtott, 2 o.)
286. Dohnányi Mária kéziratosszerű másolatai kritikákból: *Neue freie Presse*, 1900. február 8.; *Neue musikalische Presse*, 1900. február 10. 1 f. (félbehajtott, 3 o.)
287. Újságkivágat. Szerző nélkül., „Dohnányi Soloist at Third Symphony Concert”, *The Boston Sunday Globe*, 1900. november 4. 1 f.
288. Újságkivágat. Szerző nélkül., „Symphony Hall: Boston Symphony Orchestra”, *Boston Evening Transcript*, 1900. november 5. 1 f.
289. Újságkivágat. Szerző nélkül., „Boston Symphony Orchestra Heard [...] Dohnányi the Soloist”, *New York Herald*, 1900. november 9. 1 f.
290. Újságkivágat. [Wien], 1904. december 1. 1 f.
291. Újságkivágat. D., „Herr Dohnányi”, *Musical News*, 1904. március 5. 1 f.
292. Dohnányi Mária kéziratosszerű másolatai kritikákból. *Fremdenblatt Wien*, 1905. november 23.; *Wiener Sonn- und Morgenzeitung*, 1905. november 23.; *Neue freie Presse*, 1905. november 11. 1 f. (félbehajtott, 3 o.)
293. Újságkivágat. Szerző és cím nélkül. *Evening News*, 1913. november 20. 1 f.
294. Újságkivágat. Szerző nélkül., „Herr von Dohnanyi”, *The Morning Post*, 1913. november 25. 1 f.
295. Újságkivágat. Szerző nélkül., „Ernst von Dohnanyi [...]”, *Musikpädagogische Blätter*, 1914. november 1. 1 f.
296. Újságkivágat. Szerző nélkül., „Queen’s Hall”, *Daily Telegraph*, 1914. május 11. 1 f.
297. Reklámnyag. 1920-as évek, New York. 1 f.
298. Reklámnyag. 1920-as évek, Cleveland. 1 f.
299. Reklámnyag. 1920-as évek, New York. 1 f.
300. Újságkivágat Dohnányi Mária jegyzeteivel. Szerző és cím nélkül., *The Concert Magazine*, 1925. 1 f.
301. Reklámnyag (koncert-szórólap), 1926. március 12–16., Berlin. Rudolf Kastner: *Aus Leben und Wirken Ernst von Dohnányi’s*. 8 oldalas füzet.
302. Újságkivágat. Szerző nélkül., „Dohnanyi Plays. Composer-Pianist is Best in His Own Compositions”, *Los Angeles Daily Times*, 1925. március 24. 1 f.
303. Újságkivágat. Carl Bronson, „Pianiste Offers Own Composition”, *Los Angeles Evening Herald*, 1925. március 24. 1 f.
304. Újságkivágat. Szerző nélkül., „Dohnányi. Blüthner-Saal”, *Börsen-Courier*, 1926. március 27. 1 f.
305. Újságkivágat. Szerző nélkül., „Erno Von Dohnanyi Marked as Master of Piano Technique. Famous Hungarian Composer Delights Music Lovers at Big Concert”, *Long Beach Press-Telegram*, 1926. március 31. 1 f.
306. Reklámnyag (koncert-szórólap). 1927. [?] január 3., New York. 1 f. (félbehajtott, 4 o.)
307. Újságkivágat. Szerző és cím nélkül., *Wiener Neueste Nachrichten*, 1927. november 3. 1 f.

308. Újságkivágat. r., „Außerordentliches Philharmonisches Konzert”, *Neue Freie Presse*, 1927. november 3. 1 f.
309. Újságkivágat. Szerző és cím nélkül., *Neues Wiener Journal*, 1927. november 10. 1 f.
310. Újságkivágat. Szerző és cím nélkül., *Neues Wiener Journal*, 1927. november 16. 1 f.
311. Újságkivágat. Lillian Tyler Plogstedt, „Sigrid Onengin’s Contralto Is Delight at Symphony”, *The Cincinnati Post*, 1928. február 4. 1 f.
312. Újságkivágat. Szerző nélkül., „Herr Ernst von Dohnányi [...]”, *Queen London*, 1928. február 5. 1 f.
313. A The Gramophone Company levele Dohnányinak, a hátoldalán Dohnányi válaszfogalmazmányával. 1931. február 18. 1 f.
314. Újságkivágat. Szerző nélkül., „60. Geburtstag eines berühmten Preßburgers”, 1937. július 27. 1 f.
315. Reklámanyag (koncert-szórólap). 1937–39 k. 1 f.
316. Újságkivágat. Szerző és cím nélkül., *A Világ*, 1948. június 19.
317. Dohnányi Mária (Budapest) levelezőlapja Zachár Gyulánénak (Gödöllő). 1957. június 12. 1 f.
318. Újságkivágat. Szerző és cím nélkül., *The Gramophone*, 1959. február.
319. Újságkivágat. Paul Fontaine, „Dohnanyi Conducts Brahms Program”, *Athens Messenger*, 1959. április 27. 4 pld., 4 f.
320. Újságkivágat. Mingotti, „Magday Rusy und Ervin László”, *Abendzeitung*, dátum nélkül. 1 f.
321. Újságkivágat. Szerző nélkül., „Piano Recitals”, *Sunday Times*, dátum nélkül.
322. Újságkivágat. Theodor Müller, „Dohnanyi als Pianist und Komponist im 6. Philharmonischen Konzert”, *Hamburger Neueste Zeitung*, dátum nélkül. 1 f.
323. Újságkivágat. W. K., „Blüthner Saal”, dátum és forrás nélkül. 2 f.
324. Dohnányi Ernő levélfogalmazványa Dohnányi Máriának, dátum nélkül. 1 f. (félbehajtott, 4 o.)
325. Kiegészítés Dohnányi Mária leveléhez, dátum nélkül. 1 f.
326. Kiegészítés Dohnányi Mária leveléhez, dátum nélkül. 1 f.
327. Kiegészítés Dohnányi Mária leveléhez, dátum nélkül. 1 f.
328. Kiegészítés Dohnányi Mária leveléhez, dátum nélkül. 1 f.
329. Kiegészítés Dohnányi Mária leveléhez, dátum nélkül. 6 f.
330. Kiegészítés Dohnányi Mária leveléhez, dátum nélkül. 1 f.
331. Kiegészítés Dohnányi Mária leveléhez, dátum nélkül. 1 f.
332. Kiegészítés (képeslap) Dohnányi Mária leveléhez, dátum nélkül. 1 f.
333. Üdvözlőlap Dohnányinak. Sgt Kepler, Cpl Diederich (from the Medical Detachment). 1 f.

IV. Dohnányi Ernőné, Zachár Ilona szüleinek levelei lányukhoz⁵¹

334. 1954. május 7. 1 f. (félbehajtott, 4 o.)
335. 1957. április 20. 3 f.
336. 1957. április 26. 1 f.
337. 1957. április 27. 1 f.
338. 1957. június 9. 2 f., töredék
339. 1957. június 15. 1 f.
340. 1957. június 25. 2 f.
341. 1957. július 5. 4 f.
342. 1957. július 18. 5 f.
343. 1957. augusztus 3. 2 f., töredék
344. 1957. október 9. 1 f. [+ b.]
345. 1957. október 20. 4 f.
346. 1957. október 22. 1 f. [+ b.]
347. 1957. december 1. 3 f.
348. 1957. december 6. 2 f.
349. 1957. december 13. 2 f.
350. 1957. december 19. 2 f., töredék
351. 1958. január 4. 3 f.
352. 1958. január 11. 2 f.
353. 1958. január 11. 1 f.
354. 1958. január 24. 2 f.
355. 1958. január 26. 2 f.

⁵¹ Ha másképp nincs jelezve, a feladó Zachár Gyula és Zachár Gyuláné (Gödöllő), a címzett Zachár Ilona (Dohnányi Ernőné, Tallahassee).

356. 1958. február 3. 2 f. [+ b.]
 357. 1958. február 6. 5 f.
 358. 1958. február 9. 1 f.
 359. 1958. február 17/18. 5 f. + b.
 360. 1958. április 25. 1 f. (félbehajtott, 4 o.)
 361. 1958. április 25. 1 f. + b.
 362. 1958. május 2. 1 f. (félbehajtott, 4 o.)
 363. 1958. május 10. 1 f. (félbehajtott, 4 o.), töredék
 364. 1958. május 17. 1 f. (félbehajtott, 4 o.)
 365. 1958. május 23. 1 f. + b.
 366. 1958. június 7. 2 f.
 367. 1958. június 11. 1 f.
 368. 1958. június 21. 1 f. [+ b.]
 369. 1958. július 3. 1 f. [+ b.]
 370. 1958. augusztus 31. 1 f., töredék
 371. 1958. szeptember 28. 1 f. (félbehajtott, 4 o.)
 372. 1958. október 12. 1 f. [+ b.]
 373. 1958. október 22. 1 f. [+ b.]
 374. 1958. november 23. 1 f.
 375. 1958. november 30. 1 f. [+ b.]
 376. 1958. december 2. 1 f.
 377. 1958. december 4. 1 f. [+ b.]
 378. 1958. december 6. 1 f. [+ b.]
 379. 1958. december 13. 1 f. (félbehajtott, 4 o.)
 380. 1958. december 15. 2 f. (1 félbehajtott, 4 o.)
 381. 1958. december 21. 1 f.
 382. 1958. december 30. 2 f. (1 félbehajtott, 4 o.)
 383. 1959. január 5. 1 f. (félbehajtott, 4 o.)
 384. 1959. március 8. 2 f. (1 félbehajtott 4 + 4 o.)
 385. 1959. március 16. 2 f. (1 félbehajtott 4 + 4 o.)
 386. 1959. április 8. 2 f. (1 félbehajtott 4 + 4 o.)
 387. 1959. április 25. 3 f. (1 félbehajtott 4 o.)
 388. 1959. május 14. 1 f.
 389. 1959. május 28. 2 f. (1 félbehajtott, 4 o.)
 390. 1959. június 3. 1 f. (félbehajtott, 4 o.)
 391. 1959. június 10. 4 f. + b.
 392. 1959. június 15. 1 f.
 393. 1959. július 7. 5 f. + b.
 394. 1959. augusztus 23. 3 f. + b., töredék
 395. 1959. szeptember 5. 1 f. (félbehajtott, 4 o.) + b.
 396. [?] január 27. 3 f.
 397. [?] február 12. 1 f.
 398. [?] április 4. 3 f.
 399. [?] április 11. 1 f. (félbehajtott, 4 o.)
 400. [?] május 2. 1 f. (félbehajtott, 4 o.)
 401. [?] május 15. 1 f. (félbehajtott, 4 o.)
 402. [?] május 22. 1 f. (félbehajtott, 4 o.)
 403. [?] június 2. 3 f.
 404. [?] augusztus 24. 2 f.
 405. [?] augusztus 30. 2 f., töredék
 406. [?] szeptember 9. 4 f.
 407. [?] szeptember 24. 3 f.
 408. [?] november 27. 2 f. (2 félbehajtott, 4 o.)
 409. [?] december 4. 3 f. (1 félbehajtott, 4 o.)
 410–414. Dátum nélk. 25 f., töredékek

V. Dohnányi Ernő zsebnaptár⁵²

415. 1938. Bordó vászon.
 416. 1939. Fekete műbőr.
 417. 1940. Bordó műbőr.
 418. 1941. Bordó műbőr, belül Ilona fényképével.
 419. 1942. Bordó műbőr, belül Ilona fényképével.
 420. 1943. Barna műbőr, belül Ilona fényképével.
 421. 1944. Barna műbőr, belül Ilona fényképével.
 422. 1945. Fekete műbőr, belül Ilona fényképével.
 423. 1946. Bordó műanyag.
 424. 1947. Barna műbőr, belül Ilona fényképével.
 425. 1948. Barna műbőr, belül Ilona fényképével.
 426. 1949. Kék műbőr, belül Ilona fényképével.
 427. 1950. Fekete műbőr, belül Ilona fényképével.
 428. 1951. Kék műbőr, belül Ilona fényképével.
 429. 1953. Piros műbőr, belül Ilona fényképével.

⁵² Magyar (415–421.), német (422–423.), illetve angol nyelvű zsebnaptárak Dohnányi bejegyzéseivel.

430. 1954. Zöld műbőr, belül Ilona fényképével.
 431. 1955. Fekete műbőr, belül Ilona fényképével.
 432. 1956. Fekete műbőr, belül Ilona fényképével.
 433. 1957. Fekete műbőr, belül Ilona fényképével.
 434. 1958. Világosbarna műbőr, belül Ilona fényképével.
 435. 1959. Világosbarna műbőr, belül Ilona fényképével.

VI. Dohnányi Ernő személyazonossági igazolványai⁵³

436. 1936. október 20. / 1941. március 10. *Személyazonossági igazolójege / Bérletjege az Országgyűlés Felsőházának tagjai részére*. Magyar Királyi Államvasutak.
 437. 1938. február 18. *Útlevel*. Magyar Királyság.
 438. 1946. szeptember 23. *Personalausweis für Ausländer und Staatenlose*. Ausztria.
 439. 1946. november 5. *Certificate of Registration*. Egyesült Királyság.
 440. 1947. október 15. *Reise-Ausweis*. Ausztria (Bundesministerium für Inneres, Paßangelegenheiten).
 441. 1947. október 20. *Empfangschein*. Ausztria (Bezirksgericht Kitzbühel).
 442. 1948. február 6. Franciaország (Comité International de la Croix Rouge, Délégation en France, Paris).
 443. 1948. június 3. *Permiso especial de reingreso temporario*. Uruguay (Ministerio del Interior Direccion de la Policia de Inmigracion).
 444. 1948. augusztus 19. *Cedula de identidad*. Argentína (Ministerio de Gobierno de la Provincia de Buenos Aires).
 445. 1948. november 8. *Credencial*. Argentína (Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, Universidad Nacional de Tucumán).
 446. 1950. október 6. *Declaration of Intention* (Dohnányi és Dohnányiné papírjai). USA.

VII. Scrapbook

447. 0. v. Szerző nélkül., „Ernst von Dohnanyi One of the World's Great Pianist-Composers At Landes Theater Tonight”, *The 65th Halbert*, 1945. július 6.
 448. 1. r. Szerző nélkül., „Dohnányi”, *Magyar Nemzet*, 1946. január.
 449. 1. r. Szerző nélkül., „Ernst von Dohnanyi in Linz”, *Oberösterreichische Nachrichten*, 1945. július 7.
 450. 1. v. E. B., „Dr. Ernst von Dohnanyi spielt in Linz”, *Oberösterreichische Nachrichten*, 1946. január 10.
 451. 2. r. Szerző nélkül., „Dr. Ernst von Dohnanyi rehabilitiert”, *Oberösterreichische Nachrichten*, 1946. január 3.
 452. 2. r. Szerző nélkül., „Ernst von Dohnanyi Back At Landes To Conduct Symphony For Third Time”, *The 65th Halbert*, 1945. augusztus 3.
 453. 2. v. Szerző nélkül., „Rehabilitation Ernst Dohnanyis”, *Die Neue Zeitung*, 1946. december 18.
 454. 2. v. Szerző nélkül., „Ernst von Dohnanyi Returns To Linz For 2nd Engagement At GI's Request”, *The 65th Halbert*, 1945. július 20.
 455. 3. r. Szerző nélkül., „Ernst von Dohnanyi Back At Landes To Conduct Symphony For Third Time”, *The 65th Halbert*, 1945. augusztus 3.
 456. 3. r. Szerző nélkül., „Dohnányi Cleared of »Crime« Charge”, *The 65th Halbert*, 1945. augusztus 11.
 457–458. 3. v. – 4. r. Watzinger, „Klavierkonzert Prof. Ernst v. Dohnanyi”, *Echo der Heimat*, 1946. november.
 459. 4. r. Szerző nélkül., „Großes Künstlertreffen in Graz” [forrás és dátum nélkül].
 460. 4. r. -da-, „Sinfoniekonzert mit Ernst v. Dohnanyi” [forrás és dátum nélkül].
 461. 4. v. Dr. Albert Riestler, „Klavierkonzert Professor Dr. Ernst von Dohnanyi”, *Tiroler Tageszeitung*, 1946. július 4.

⁵³ A kiállítás dátuma, az irat megnevezése, a kiállító állam vagy intézmény.

462. 4. v. Dr. Albert Riester, *Tiroler Tageszeitung*, 1946. június.
463. 5. r. -da-, „Klavierabend Ernst von Dohnanyi”, *Innsbruck* [1946. július].
464. 5. r. Szerző nélkül., „Die erste amerikanisch-österreichische Eheschließung in Linz” [forrás és dátum nélkül.].
465. 5. v. Szerző nélkül., „Klavierabend Prof. Ernst von Dohnanyi”, *Der Wochenspiegel*, 1946. július 4.
466. 6. r. Szerző nélkül., „Ernst von Dohnanyi” [forrás és dátum nélkül.].
467. 6. r. Th., „Der Komponist Ernst v. Dohnanyi” [forrás és dátum nélkül.].
468. 6. v. -s, „Ernst von Dohnanyi”, *Innsbruck*, 1946. július 4.
469. 6. v. D. T., „Ernst von Dohnanyi in Steyr”, *Linzer Volksblatt*, 1946. augusztus 14.
470. 7. r. Szerző nélkül., „Ernst von Dohnanyi in Steyr”, *Oberösterreichische Nachrichten*.
471. 7. r. Szerző nélkül., „Az amerikai igazolóbizottság megsemmisítette Dohnányi igazolását és betiltotta ausztriai szereplését”, *Világosság* [dátum nélkül.].
472. 7. v. e., „Der Dohnanyi-Abend”, *Das Steierblatt* [dátum nélkül.].
473. 7. v. Hans Hellmer, „Klavierabend Ernst v. Dohnanyi. Veranstaltung im Rahmen der Grazer Festwochen”, *Neue Zeit*, 1946. június.
474. 8. r. Dr. C., „Klavierabend Ernst v. Dohnanyi”, *Wahrheit* [dátum nélkül.].
475. 8. r. Müller, „Ein künstlerisches Ereignis”. *Oberösterreichische Nachrichten*, 1946. június.
476. 8. v. „D.C.”, „Professor Dr. Ernst v. Dohnanyi. Klassische Interpretationskunst”, *Steyer-Zeitung*, 1946. augusztus 18.
477. 9. r. Műsorlap, Grieskirchen, 1946. június 26.

VIII. Fényképek⁵⁴

478. Dohnányiék John Kirn esküvőjén (csoportkép), 1946.
479. Dohnányiék John Kirn esküvőjén (fogadáson), 1946.
480. Dohnányiék John Kirn esküvőjén (fogadáson), 1946.
481. Dohnányi John Kirn esküvőjén (esküvőn), 1946.
482. Dohnányi zongorázik (tévéfelvétel-készítés közben).
483. Dohnányi Ilonával és egy hallal, 1950 k.
484. Dohnányi zongorázik, 1955 k.
485. Dohnányi portréja, 1959 k.
486. Dohnányi Neukirchen am Waldéban, 1945 k.
487. Dohnányi sírja Tallahassee-ben, 1961.
488. Dohnányi a zongoránál Brahms képével, 1955 k.
489. Dohnányi az Ohio University zenekarát vezényli, 1954 k.
490. Zachár Ilona portréja, 1955 k.
491. Dohnányi Francis Magnesszel, 1948.
492. Dohnányi átveszi amerikai állampolgársági okmányait DeVain bíró gratulációjával, 1955.
493. Dohnányi születésnap tortával, Kilényi és Ilona társaságában, 1952 k.
494. Dohnányi zongora mellett állva, 1955 k.
495. Dohnányi Spaldinggal, 1951 k.
496. Dohnányi zongorázik, 1955 k.
497. Dohnányi tábla előtt, 1955 k.
498. Dohnányi zongorázik, utolsó felvétele készítése közben, 1960 [?].
499. Dohnányi zongorázik, 1955 k.
500. Dohnányi kamarazenei próba közben (1), 1955.
501. Dohnányi kamarazenei próba közben (2), 1955.
502. Dohnányi egyik utolsó képe, készítette Finley Belcher, 1959 k.
503. Dohnányi portréja, 1946.

⁵⁴ A fotók sorrendjét formátumuk határozta meg.

VERONIKA KUSZ

The “McGlynn Documents on Loan” of the Dohnányi Archives

Dohnányi spent ten years in Tallahassee, Florida, which became the last scene of his life (October 1949–February 1960). During the decade, thousands of musical sources, letters, documents gathered in his new home. Until recently, these sources could be investigated in three different collections: the Dohnányi Collection of the British Library, the Dohnányi and Kilényi Collections of the Warren D. Allen Music Library of the Florida State University. As a Fulbright Fellow in the academic year of 2005/2006, my goal was to catalogue the remaining documents in Dohnányi's Tallahassee house (568 Beverly Court) which is now in the possession of his grandson, Dr. Seán Ernst McGlynn. At the end of my stay, 2000 new documents were placed in the Dohnányi Collection of the FSU, while Dr. McGlynn generously decided to send 500 further documents, mainly written in Hungarian, back with me to Hungary. This study gives a short description of the main units of these sources, and presents a list of them.

Most of the documents are letters: the most valuable parts of them are Dohnányi's own letters (49 items), and the letters of Dohnányi's sister, Mária (about 200 items). The composer wrote the letters to his future third wife, Ilona, at the beginning of their relationship. Though he wrote little about his compositions, or about his other creative or performing activities, the letters tell us much about Dohnányi's personality, and show its so far unknown, emotional side. Mária's letters are useful for the scholar, too, because the little sister always showed deep interest in her brother's life and work. Her lengthy writings also document Mária's systematic work of cataloguing the different Dohnányi-estates in Budapest. Among others, the McGlynn-stuff contains Dohnányi's pocket calendars (1937–1959), full of his notes, many different identity cards and passports of the emigration period, photos, and a scrapbook filled with concert reviews from the chaotic years following the World War that are all especially interesting documents for the posterity.

Ligeti György 1949–50-es népzenei tanulmányútja

A Ligeti Györgyről szóló, rohamosan gyarapodó szakirodalom újabban egyre nagyobb figyelmet szentel a Ligeti-zene kontextusba helyezésének és különféle inspirációs forrásai feltárásának. Többen vizsgálták a különböző etnikus és populáris zenék hatását Ligeti kései műveiben, s a kutatók egy része arra is felfigyelt, hogy a kelet-európai (elsősorban magyar és román) népzene hatása sem korlátozódott Ligeti 1956 előtti zenéjére, hanem újból felszínre tört az 1970-es évtized végén.¹ Egyes művek, illetve tételek – a *Hungarian Rock* és a *Passacaglia ungherese* csembalóra (1978), a *Magyar etűdök* énekkarra (1983) vagy a *Brácsaszonáta* „Hora lungă” tétele (1994) – címmel is deklaratív módon hivatkoznak erre a repertoárra. Ligeti kelet-európai folklórhoz fűződő viszonyát természetesen alapvetően befolyásolta, hogy fiatalkorában Magyarországon egy olyan zenekultúra részesévé vált, amelyben a népzene kitüntetett szerepet játszott. Ligeti aktív részt vállalt ebben a zenekultúrában, s még ha folklorisztikus műveit utólag „alibiszerezményeknek” titulálta is,²

¹ Ligeti és a népzene kapcsolatáról a közelmúltban önálló könyv jelent meg: Simon Gallot, *György Ligeti et la musique populaire* (Lyon: Symétrie, 2010). A témában publikált fontosabb tanulmányok időrendben: Peter Niklas Wilson, „Interkulturelle Fantasien: György Ligeti's Klavieretüden Nr. 7 und 8”, *Melos*, 51 (1992), 63–84; Stephen A. Taylor, „Chopin, Pygmies, and tempo fugue: Ligeti's »Automne à Varsovie«”, *Music Theory Online* 3:3 (1997) <http://www.mtosmt.org/issues/mto.97.3.3/mto.97.3.3.taylor_frames.html> (2011. november 15.); uő, „Ligeti, Africa, and polyrhythm”, *The World of Music*, 45:2 (2003), 83–94; Christian Utz, „Gefrorene Turbulenz: Die Rezeption afrikanischer Musik in György Ligeti's Klavierkonzert”, *Neue Zeitschrift für Musik*, 56:2 (2003), 36–43; Wolf Frobenius, „Volksmusik und Musik exotischer Völker im Serialismus am Beispiel von Berio und Ligeti”, in Walter Salmen, Giselher Schubert (közr.), *Verflechtungen im 20. Jahrhundert: Komponisten im Spannungsfeld elitär–populär* (Mainz: Schott, 2005), 323–331; Farkas Zoltán, „Magyar népzenei hatások Ligeti György és Kurtág György zenéjében”, *Magyar zene*, 44:4 (2006), 361–386; Martin Scherzinger, „György Ligeti and the Aka Pygmies project”, *Contemporary Music Review*, 25:3 (2006), 227–262; uő, „Remarks on a sketch of György Ligeti: A case of African pianism”, *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung*, 20 (2007), 32–37; Amy Bauer, „The other of the exotic: Balinese music as grammatical paradigm in Ligeti's »Galamb borong«”, *Music Analysis*, 27:2–3 (2008), 337–372.

² Eckhard Roelcke, *Találkozások Ligeti Györggyel* (Budapest: Osiris, 2005), 100.

tény, hogy 1945 és 1956 között komponált műveinek több mint harmada szorosan vett népzenei feldolgozás.³

Mindezek fényében nehéz volna túlértékelni Ligeti első és egyetlen népzenei tanulmányútjának jelentőségét, amelyet zeneakadémiai tanulmányai befejezésének évében, 1949–50-ben tett Romániába. Ennek ellenére a Ligeti-irodalom – pusztán említésén kívül – nem szentelt figyelmet a zeneszerző romániai útjának. Tanulmányomban bőszéges, részben általam feltárt primer forrásanyag alapján mutatom be a kutatóút életrajzi vonatkozásait, Ligeti román és magyar népzene-kutatói munkáját, valamint annak közvetlen kompozíciós hozadékát: a zeneszerző két, saját gyűjtésű népdalokon alapuló feldolgozás-ciklusát.⁴

Ligeti romániai tanulmányútjával kapcsolatban az életrajzírók mindeddig csupán közvetett forrásokra támaszkodtak: a zeneszerző visszaemlékezéseire, valamint két 1950-ben készült és magyar nyelven megjelentetett népzenei témájú írására.⁵ Ligeti visszaemlékező szövegei közül a leginformatívabb a Kiotó-díj átvételekor, 2001-ben angol nyelven mondott beszéd, melyben részletesen mesélt Romániában és Magyarországon töltött gyermek- és ifjúkoráról, valamint a *Román koncert* 2002-ben megjelent CD-felvételéhez írott kísérszöveg.⁶ Az előbbiben – fél évszázad távolából, s nem minden irónia nélkül – így emlékezett vissza az idős zeneszerző:

„Minthogy egyedül a komponálásból nem tud megélni egy zeneszerző, a népzene-tudományhoz fordultam, amely mindig is érdekelt. Kaptam egy egyéves ösztöndíjat, hogy Romániában népzenei tanulmányokat végezzek. Munkámat megkönnyítette, hogy folyékonyan beszéltem románul. Szerencsére a bukaresti magyar nagykövét, Széll Jenő jó barátom volt. Széll »valódi hithű kommunista« volt, és mint minden hívőt, őt is megrémítette a kommunista valóság. Szerzett nekem egy Romániába érvényes útlevelet és vízumot. 1949 októberében a háború óta először utaztam legálisan Budapestről Kolozsvárra. Meglátogattam anyámat, feleségül vettem Brigittét, és másnap már a Bukarestbe tartó vonaton ültem.

A híres bukaresti Folklor Intézet állományába tartozott Constantin Brăiloiu viaszhang-felvételekből álló, rendkívül gazdag gyűjteménye. Brăiloiu eredetileg együtt dolgozott Bartók Bélával. A kiváló népzene-kutató, Emilia Comişel tanított meg rá, hogyan kell a viaszhang-rekről hallás után dallamokat lejegyezni – ez meglehetősen kockázatos vállalkozás volt, mivel

³ Ligeti 1956-ig komponált műveinek legteljesebb jegyzékét lásd Friedemann Sallis, *An Introduction to the Early Works of György Ligeti*. Berliner Musik Studien 6 (Köln: Studio, 1996), 262–291.

⁴ Munkámhoz a legnagyobb segítséget a bázei Paul Sacher Stiftungtól kaptam, amiért ezúton mondok köszönetet. Hálával tartozom a bukaresti Constantin Brăiloiu Etnográfiai és Folklor Intézet, valamint a kolozsvári Folklor Archívum Intézet vezetőjének, amiért lehetővé tették, hogy betekintsek intézetük anyagaiba, továbbá az MTA Zenetudományi Intézetnek, amiért támogatta romániai kutatóutamat.

⁵ Ligeti György, „Népzene-kutatás Romániában”, *Új Zenei Szemle*, 1/3 (1950. augusztus), 18–22, valamint „Egy aradmegyei román együttes”, in *Emlékkönyv Kodály Zoltán 70. születésnapjára. Zenetudományi tanulmányok I* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1953), 399–404. Mindkét írás újra megjelent in *Ligeti György válogatott írásai*, közr. Kerékfy Márton (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2010), 52–63.

⁶ Ligeti György, „Tudomány, zene és politika között”, illetve „A Concert Românesc és más korai művek”, in *Ligeti György válogatott írásai*, 29–42, ide 39–40, illetve 365–366.

öt-nyolcszori lejátás után a hengerek használhatatlanná váltak. 1950 januárjától hasonló munkával foglalkoztam Kolozsvárt. Ott élt Jagamas János, a kitűnő, örmény származású népzene-tudós. Vidékre utaztam vele a falvakba, és hallás után népdalokat jegyeztem le – elsősorban magyar dalokat, de románokat is. Viaszhenger már nem volt, a hangszalag pedig csak később vált használatossá.

Bukarestben az első éjjel egyből elköltöttem az egész ösztöndíjamat. A magyar nagykövet, aki nem ismerte anyagi helyzetemet, egy »nyugati« vendégek számára fenntartott szállodában foglalt nekem szobát. Másnap a kedves követségi alkalmazottak a nagykövet fürdőkádjában vetettek »ágyat« nekem. A következő hetekben rögtönözni kellett, de ebben a budapesti tanulóéveim óta már bőven volt gyakorlatom. Bukarestben az embereknek gyakorlatilag nem volt mit enniük. Érezhető volt már a »szocialista gazdaság«: a boltokban csak cipőkrémet lehetett kapni. Kolozsvárt egy parányi szobán osztoztam Brigittével és több száz poloskával.”

A Ligeti által említett bukaresti Folklór Intézet (Institutul de Folclor) 1949. április 6-án alakult meg két jelentős népzenei gyűjtemény, a régebbi Oktatási és Művelődési Minisztérium George Breazu által 1927-ben alapított Fonogram Archívuma és a Román Zeneszerzők Társaságának Constantin Brăiloiu által 1928-ban létrehozott Folklór Archívuma összevonásával, Harry Brauner vezetése alatt.⁷ Az intézetről és az ott folyó munkáról Ligeti Budapestre való visszatérését követően lelkes cikkben számolt be az *Új Zenei Szemle* 1950. augusztusi számában. Ebben megemlíti, hogy legutóbb a moldovai Hălăucești és az Arad megyei Covâșinț (Kovási) községben végeztek monografikus igényű népzenei gyűjtéseket. Cikke végén pedig a bukaresti intézet romániai magyar folklórra specializálódott kolozsvári gyűjtőközpontjának is szentel egy bekezdést, ahol Jagamas János vezetésével az idő tájt a kalotaszegi Inaktelke teljes anyagának monografikus feldolgozását végezték.⁸ A Ligetiről szóló életrajzokból tudható, hogy a kovászi gyűjtésben egy nagyobb kutatócsoport tagjaként maga a zeneszerző is részt vett 1949 szilveszterén, s ott a többszólamú hangszeres lejegyzés szakértője, Mircea Chiriac mellett dolgozott.⁹ A faluban működő egyik hangszeres együttes játékaról tanulmányt is írt, amelyben a népi hangszeres játékmód mellett elsősorban a harmonizálás kérdéseivel foglalkozott. Az elemzést Ligeti 1950 elején eredetileg román nyelven írta a bukaresti intézet számára,¹⁰ magyarul 1953-ban jelent meg a Kodály Zoltán 70. születésnapjára kiadott emlékkönyvben.¹¹ A

⁷ Almási István, „Népzene-kutató műhely Kolozsváron”, in uő, *A népzene jegyében* (Kolozsvár: Az Európai Tanulmányok Alapítvány Kiadója, 2009), 296–302, ide 296, valamint http://www.academiaromana.ro/ief/ief_ist.htm (2012. május 24.).

⁸ „Népzene-kutatás Romániában”, in *Ligeti György válogatott írásai*, 52 és 57.

⁹ Richard Steinitz, *György Ligeti. Music of the Imagination* (London: Faber & Faber, 2003), 28–29.

¹⁰ Erről számol be Ligeti Kolozsvárról 1950. április 12-i, feltehetően a bukaresti magyar követség egyik munkatársának írott levelében, amelyet a Magyar Országos Levéltár (a továbbiakban: MOL) őriz (V XIX-J-33-a 24. doboz, 54/1950). Ugyanezt az információt közli a zeneszerző összegyűjtött írásainak közreadója is: György Ligeti, *Gesammelte Schriften* I, közr. Monika Lichtenfeld (Mainz: Schott; Basel: Paul Sacher Stiftung, 2007), 76.

¹¹ Lásd az 5. jegyzetet.

román nyelvű kéziratot ugyan nem találtam meg a bukaresti intézet utódjának (Institutul de Etnografie și Folclor „Constantin Brăiloiu”) katalógusában, ám létét igazolja, hogy Tiberiu Alexandru is hivatkozik rá 1956-ban megjelent, a román népi hangszereket tárgyaló munkájában.¹²

Ligeti írásából és visszaemlékezéseiből nem derül ki pontosan, milyen ösztöndíj tette lehetővé romániai tanulmányútját, illetve ki és milyen céllal hívta meg őt. A kormányzerveknek a Magyar Országos Levéltárban található iratai alapján azonban viszonylag jól dokumentálható Ligeti kiküldetésének háttere és romániai tartózkodásának néhány részlete. Az eredetileg csupán egy hónaposra tervezett tanulmányútra 1948 nyarán kellett volna, hogy sor kerüljön. Ez idő tájt a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium a Duna-medencei országokba tett nyári tanulmányutakra segélyt biztosított fiatal művészek számára. Ligetit a Román Zeneszerzők Társaságának Folklor Archívumába küldték, hogy népzenei tanulmányokat folytasson; a harmadéves zeneakadémiai hallgató, zenei képességein túl nyilván román nyelvtudása miatt is alkalmasnak látszott e feladatra. Ligeti – aki csak 1948. július 5-én nyerte el a magyar állampolgárságot és augusztus 25-én mondott le a román állampolgárságról – ugyan már július 26-án felvette 1000 forintnyi ösztöndíját, ám elutazni nem tudott, mert több hónapos várakoztatás után a román követség elutasította a vízumkérelmét. A zeneszerző ezután több kérvényt is benyújtott a kultuszminisztériumhoz, ám végül csak 1949 szeptemberében, a Külügyminisztérium ismételt közbenjárására kapott vízumot, s október 14-én utazhatott el Budapestről.¹³ Időközben Bukarestben megalakult a Folklor Intézet és annak nagyjából 80 tagú népi zenekara, melyre a Ligeti visszaemlékezésében említett Széll Jenő, Magyarország akkori bukaresti követe fel is hívta külügyminisztere figyelmét, s javasolta, hogy küldjenek egy ösztöndíjast az intézet gyűjteményének tanulmányozására.¹⁴ Ugyancsak 1949 tavaszán felállították az intézet kolozsvári gyűjtőközpontját is, s ésszerűnek látszott, hogy Ligeti az ott folyó munkát is tanulmányozza. Az egy hónapnyi romániai tartózkodás azonban erre már nem volt elég, ezért Ligeti kérte az ösztöndíj meghosszabbítását. A Magyarország és Románia között fennálló kulturális egyezmény keretében a két ország minden évben húszegynéhány, felsőoktatásban részt vevő hallgatót fogadott a szomszéd országból. Ligeti kérte, hogy vegyék fel az állami ösztöndíjasok közé, hogy így folytathassa romániai tanulmányait. Ezt azonban a kultuszminisztérium elutasította arra hivatkozva, hogy Ligeti utazását még 1948-ban döntötték el, s „azóta új szempontok merültek fel”.¹⁵ Néhány héttel később mégis felvették a csereösztöndíjasok közé,

¹² Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale ale poporului român* (București: Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1956), 137.

¹³ Ligeti ösztöndíj-ügyének dokumentumai a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium iratai között található: MOL V XIX-1-1-e 111. doboz 151-1. tétel.

¹⁴ Széll Jenő jelentése (1949. június 8.), MOL V XIX-J-1-k, 32. doboz 150. tétel, 70/szig. biz. 1949-8.

¹⁵ Lásd a Külügyminisztérium és a bukaresti magyar követség iratváltását: MOL V XIX-J-33-a, 23. doboz, 12543/biz/1949-táj., valamint 761/biz.-1949-8.

amit a román Külügyminisztérium hivatalosan 1950. január 1-jén ismert el.¹⁶ Ligeti mindössze két hónapig dolgozott a bukaresti intézetben; már 1949 decemberének elején Kolozsvárra utazott, s attól kezdve az ottani gyűjtőközpont munkájában vett részt.¹⁷ Feltehetően az év végi kovászi gyűjtésre is már onnan érkezett. Érthető, ha minél hamarabb végezni akart bukaresti munkájával, hogy csatlakozzék Kolozsváron élő anyjához és feleségéhez, hiszen akkor még mind romániai tartózkodásának ideje, mind anyagi helyzete teljesen bizonytalan volt. (A román szervek rendszerint több havi késéssel utalták ki a megélhetés költségeit amúgy sem fedező ösztöndíjakat.)¹⁸ Ligeti bizonyára megígérte Széll Jenőnek, hogy kolozsvári munkája végeztével visszatér a román fővárosba, ám erre nem került sor:¹⁹ a tanév hátralévő részét Erdélyben töltötte, majd június végén visszautazott Budapestre.²⁰ Ligeti munkáját a követi jelentések – részben a Folklór Intézettől szerzett értesülésekre, részben Ligeti levélbeli beszámolóira alapozva – ismételten komolynak és eredményesnek értékelték.²¹

Romániai népzenekutatói tevékenységéről Ligeti a publikált visszaemlékezéseknél részletesebben számolt be első monográfiájának, Ove Nordwall svéd zenetörténésznek 1968. augusztus 5–6-i és 1976. május 2-i leveleiben.²² Az utóbbiban azt írja, hogy a bukaresti intézetben több száz felvételt meghallgatott, de csupán néhány, Bartók és Brediceanu²³ által gyűjtött kolindát jegyzett le viaszhangerekről.

¹⁶ Gerelyes Ede pártaktíva-felelős jelentése (1950. április 18.), MOL V XIX-J-1-k, 32. doboz 150. tétel. A tanév során 22 magyar ösztöndíjas tanult Romániában, a csoport egyik része 1949. december 13-án, másik része 1950. január 31-én érkezett meg Bukarestbe.

¹⁷ Széll Jenő jelentése (1950. január 17.), MOL V XIX-J-1-k, 32. doboz 150. tétel, 44/biz/1950-8. A kolozsvári tartózkodás kezdetét Steinitz – Ligeti visszaemlékezése nyomán – tévesen 1950. januárjára teszi (*György Ligeti*, 29.).

¹⁸ A követi jelentések visszatérő témája az ösztöndíjak késése és alacsony összege. Széll utóda, Kálló Iván bukaresti követ 1950. március 1-jei jelentése szerint Ligeti akkor már három hónapja nem kapta meg ösztöndíját (MOL V XIX-J-1-k, 32. doboz 150. tétel, 32./szig. biz. 1950. Táj.).

¹⁹ „Munkája befejezte után ismét visszajön Bukarestbe” – jelenti Széll Jenő 1950. január 17-én. MOL V XIX-J-1-k, 32. doboz 150. tétel, 44/biz/1950-8.

²⁰ Kálló Iván jelentése (1950. július 12.), MOL V XIX-J-1-k, 32. doboz 150. tétel, 473/biz.-1950.-Táj. Steinitz tévesen 1950. augusztusára teszi Ligeti hazatérését (*György Ligeti*, 29.).

²¹ Kálló Iván 1950. március 1-jei és április 18-i jelentései, MOL V XIX-J-1-k, 32. doboz 150. tétel, 32./szig. biz. 1950. Táj.

²² A levelek a bázei Paul Sacher Stiftung Ligeti-gyűjteményében (a továbbiakban: PSS SGL) található, MF 109:1–582.

²³ Tiberiu Brediceanu (1877–1968) román zeneszerző és népzenekutató kevéssel Bartók előtt, 1910-ben gyűjtött Máramarosban népdalokat. Bartók már saját máramarosi gyűjtése előtt kapcsolatra lépett vele, azt követően pedig javasolta, hogy kettejük gyűjtését, valamint Ion Birlea népköltési gyűjteményét közös kötetben jelentessék meg. Ez Brediceanu kezdeti ellenkezése, majd az első világháború kitörése és az azt követő nehéz gazdasági helyzet miatt meghiúsult. Bartók 209 dallamból álló gyűjteményét 1923-ban Münchenben adatta ki; Brediceanu 170 dallama azonban csak 1957-ben látott napvilágot: *170 melodii populare românești din Maramureș* (București: Editura de Stat pentru literatură și artă, 1957). Lásd Bartók Brediceanuhoz írott leveleit in *Bartók Béla levelei*, szerk. Demény János (Budapest: Zeneműkiadó, 1976), 195, 198–199, 201–202, valamint Viorel Cosma, „Újabb dokumentumok Bartók Béla Volksmusik der Rumänen von Maramureș című kötetének keletkezéséről” in László Ferenc (szerk.), *Bartók-dolgozatok* (Bukarest: Kriterion, 1974), 165–189.

Bár egyszólamú dallamokat képes volt hallás utáni leírni, ám a gyakran igen bonyolult többszólamú darabokat már nem. A kovászi hangszeres együttesről szóló tanulmányában közölt többszólamú lejegyzéseket sem ő, hanem Mircea Chiriac készítette.²⁴ Ő Chiriac mellett állva jegyzeteket készített a harmóniatípusokról és polifon fordulatokról.

A kovászi gyűjtőút pontos időpontját, a gyűjtés volumenét és a kutatócsoport összetételét jól dokumentálja a Folklór Intézet inventáriuma. A kutatóútra Ioan T. Florea 1949. őszi, vokális és hangszeres népzeneét egyaránt felölelő gyűjtései²⁵ után került sor 1949. december 26. és 1950. január 5. között. A katalógus szerint nem kevesebb, mint 23 kutató vett részt a gyűjtésben,²⁶ köztük a kolozsvári gyűjtőkörpontból Szegő Júlia és Jagamas János is, aki – mint az a kolozsvári intézet nyilvántartásából kiderül – fonográf-felvételeket és lejegyzéseket is készített. E másfél hét alatt összesen 392 dallamot vettek fel,²⁷ amivel Kovászi máig messze a legkutatottabb falunak számít Arad megyében.²⁸ Ligeti neve gyűjtőként csupán hét felvételnél szerepel – valamennyi esetben Floreaéval közösen, 1949. december 31-i dátummal.²⁹ Érdekes, hogy a Ligeti tanulmányában vizsgált Pătruț Martin bandájának felvételeinél sem az ő, sem Chiriac neve nem szerepel gyűjtőként, sőt, a Chiriac által készített többszólamú kovászi lejegyzésekből is csak egyetlenegyét őriz a bukaresti intézet,³⁰ jollehet ezek közül Tiberiu Alexandru 1956-ban többet is publikált.³¹

²⁴ A Ligeti tanulmányának 2., 4. és 5. kottapéldájában idézett *învirtita* (Ligeti György válogatott *íráisai*, 60 és 62) Chiriac által készített teljes lejegyzését lásd Alexandru, *Instrumentele muzicale ale poporului român*, 276–278 (77. példa: *Învirtita – De-ntors*).

²⁵ Florea 1949. szeptember 11. és december 9. között hét napot töltött Kovásziban, összesen 3 baladát, 2 cîntecet és 17 jocot vett fonográfra.

²⁶ Ana Bențea, Ovidiu Bîrlea, Mircea Chiriac, Gheorghe Ciobanu, Ilarion Cocișiu, Florin Comișel, I. Coteru (?), I. Curbu, E. Dragnea, Ioan Florea, Jagamas János, Ligeti György, Elisabeta Moldoveanu, C. Petrovici, Mihai Pop, M. Rabinovici, Adriana Sachelarie, Maria Siminel, Lucilia Stănculeanu, Zeli Sulițeanu, Szegő Júlia, H. Weiss, C. Zamfir.

²⁷ 25 colinde, 15 cîntece de nunță, 2 jocuri de nunță, 10 bocete de mort, 13 balade, 8 doine, 6 romanțe, 184 cîntece, 1 cîntec de joc, 130 jocuri, 1 povestire. Steinitz állítása tehát, miszerint a gyűjtéskor nem állt a kutatók rendelkezésére felvevő berendezés, tévedésen alapul (György Ligeti, 29).

²⁸ Az Arad megyei román népzeneéről és a kovászi gyűjtésről bővebben ld. Ioan T. Florea, *Folclor muzical din județul Arad. 500 melodii de joc* (Centrul de îndrumare a creației populare și a mișcării artistice de masă al județului Arad, 1975). Florea részletes statisztikát közöl a Kovásziban készített felvételekről (9), hivatkozik Ligeti tanulmányára (21), valamint két egyszólamú és öt többszólamú lejegyzést is közöl a Ligeti által vizsgált Pătruț Martin bandájától.

²⁹ Fig. 10.994a: Joc, Mărunțeană (a három lejegyzés közül kettőn Ligeti neve helyett Ovidiu Bîrleae szerepel); Fig. 10.994b: Joc, Mărunțeană; Fig. 10.994c: Joc, Rară; Fig. 10.995a: Joc, Ardeleană; Fig. 10.995b: Joc, Rară; Fig. 10.996: Cîntec; Fig. 10.997: Joc, Ardeleană. Közülük csak a 10.994a, b, c és 10.995b számú fonogramokról készült lejegyzés.

³⁰ Fig. 11.090b: Joc Ardeleană (a gyűjtés időpontja 1950. január 2.), ám ezen sem Pătruț Martin együttese játszik. Martin bandájával 31 felvétel készült (Fig. 10.954a–10.962c, valamint 10.989a–b, de 10.959 hiányzik), valamennyi 1949. december 29–30-án, az első hetet Ovidiu Bîrlea és Ana Bențea, az utolsó kettőt Bîrlea és Emilia Dragnea, a fennmaradókat Ioan Florea készítette, ám egyikről sem készült lejegyzés. A fonográf-felvételeket 1964-ben átjátszották magnetofonszalagra – sajnos gyenge minőségben.

³¹ Lásd a 12. jegyzetet.

Ligeti bukaresti tevékenységének legfontosabb primer forrása egy nagyrészt román népzenei lejegyzéseket tartalmazó kottás füzet, amely ma – a zeneszerző kompozíciós kéziratának túlnyomó részével együtt – a bázeli Paul Sacher Stiftung Ligeti-gyűjteményében található.³² A fedőlap nélküli, 18 lapos füzet első felében 28 egyszólamú román vokális népdallejegyzés tintával írott tisztázata látható. Ezeket Ligeti vélhetőleg a bukaresti intézetben készítette, nincs közülük a kovászi gyűjtéshez. A füzet további lapjain magyar népdalok lejegyzés-tisztázatai olvashatók két csoportban – Kolozs megyeiek Jagamas gyűjtéséből, a gyűjtés helyének, illetve részben a fonográf felvétel számának feltüntetésével, továbbá Baranya megyeiek Kiss Lajos gyűjtéséből –, közöttük pedig egy a Folklór Intézet népi zenekara által játszott tánc, egy *sârba* dallamának ceruzás, pizkozatszerű lejegyzése.³³ A füzet utolsó harmada üres.

Bizonyára nem ez az egyetlen füzet, amelyet Ligeti Bukarestben használt: kellett hogy legyenek olyanok is, amelyekbe ceruzás lejegyzés-pizkozatokot írt, például az általa említett kolindákét. Erre enged következtetni az a fennmaradt tal azonos típusú füzetből kitépelt lap,³⁴ amelyen ceruzás lejegyzések találhatóak, köztük azé az *învirrităe* is, amelynek lejegyzés-tisztázata a fennmaradt füzet tartalmazza, s amelyet Ligeti később a *Ballada és tánc* című hegedűduójában fel is dolgozott (96–103. ütem). A fennmaradt füzet ezért bizonyosan csak egy részét dokumentálja annak a román népzenei anyagnak, amelyet Ligeti a bukaresti intézetben töltött két hónap során megismert. Zeneszerzői szempontból azonban – mint látni fogjuk – ez az anyag mégis jelentős. A füzet anyagának alaposabb vizsgálata és a bukaresti intézet anyagával való összevetése ugyanis arra mutat, hogy a füzet dallamainak többségét nem maga Ligeti jegyezte le. Tíz dallamot Ligeti különféle népzenei kiadványokból másolt ki, amelyekre rövidítve hivatkozott is.³⁵ 13 dallam mellett szerepel a hanglemezes-, illetve fonográf felvétel száma; 9 ezek közül biztosan nem Ligeti saját lejegyzése, hanem a bukaresti intézet állományában meglévő – Paula Carp által lejegyzett – támlapok másolata.³⁶ A fennmaradó négy hangfelvétel lejegyzését nem találtam az intézet anyagában;³⁷ ezek és az öt forrásmegjelölés nélküli dallam alkalmasint Ligeti saját lejegyzései.

Mindez arra mutat, hogy e füzet elsősorban nem Ligeti népzenekutatói munkájának dokumentuma (hiszen nagyrészt nem a saját lejegyzéseit tartalmazza),

³² Skizzenheft Nr. 36.

³³ Ligeti megjegyzése a lejegyzés fölött: (*Folcl. int. zenekar*).

³⁴ [Transcription of folk music] (PSS SGL).

³⁵ Ezek a következők: Sabin Drăgoi, *Monografie muzicală a comunei Belinț* (Craiova, 1942), Colinde 17, 18, 32, 35, Doine și cântece 10, 13, 30; Béla Bartók, *Cântece populare românești din comitatul Bihor (Ungaria)* [București 1913], No. 141; George Breazul, *Colinde* (București: Fundația culturală Regală Principele Carol, [1938]), No. 5; valamint egy egyelőre azonosíthatatlan kiadvány: *Al. Berdescu: Melodii române (1862, pub. Ciobanu), Caietul 6, No. 3.*

³⁶ Disc 305a, 306b, 326b, 374 I, 469b, 640a, 648 Ia, 648 IIb, 1330c.

³⁷ Disc 472b, 722b, 1419 II.

Oldalszám	A dallam felirata, Ligeti jelölései (×) és megjegyzései (kurzív szedés)	A feldolgozás helye	Lejegyzés
f. 1v	Joc (vioară). Câmpulung – F. Moldovei. Disc 648a I. A. Măriuța.	<i>Román népdalok...</i> III.	<i>1a kotta</i>
f. 3r	× Sărbă – id. ³⁸ – DISC. 326. <i>Dupla</i>	<i>Román népdalok...</i> IX.	<i>1b kotta</i>
f. 3r	× Sărbă. DISC 469b. <i>Alsó</i>	<i>Román népdalok...</i> V.	<i>1c kotta</i>
f. 4r–v	× Doină (strofică). Câmpulung: Sadova. Disc. 640a	<i>Román népdalok...</i> IV.	<i>1d kotta</i>
f. 6v	× Balada Miorița. SAB. DRĂG. BELINȚ ³⁹ Cântec 30.	<i>Ballada és tánc I., Román koncert I.</i>	<i>1e kotta</i>
f. 7r	× Banat. <i>Bartók sk.</i>	<i>Román koncert IV.</i>	<i>1f kotta</i>
f. 7r	× (Vâlcea) (Oltenia). <i>kromatikus I.</i>	<i>Ballada és tánc IIa, Román koncert IIa, Román népdalok...</i> Xa	<i>1g kotta</i>
f. 7v	× (Vâlcea) (Oltenia). <i>kromatikus I.</i>	<i>Román koncert IV.</i>	<i>1h kotta</i>
f. 8r	Troduțe (Vâlcele).	<i>Ballada és tánc IIb, Román koncert IIb, Román népdalok...</i> Xb	<i>1i kotta</i>

I. táblázat. Ligeti által 1950–51-ben feldolgozott román népi dallamok a Bukarestben használt kottafüzetből (Skizzenheft Nr. 36, PSS SGL).

sokkal inkább a zeneszerző érdeklődését tükrözi: úgy tűnik, Ligeti olyan dallamokat írt bele, amelyek felkeltették érdeklődését, s amelyeket kiszemelt esetleges későbbi feldolgozásra. Erre utalnak a lejegyzések mellett felbukkanó jelölések és széljegyzetek. Utóbbiak azt mutatják, hogy Ligeti elsősorban egyes dallamok, számára szokatlan hangsorára figyelt fel: két dallamhoz például a *kromatikus I.* (*F Gisz A H C D Esz* hangsor), másik kettőhöz a *Bartók skála* (*F G A H C D Esz*), egyhez pedig a *különleges kromatikus 5.* (*A H C Desz E F G*) megjegyzést fűzte. A bukaresti tanulmányútját követő másfél évben azután Ligeti három művet komponált román népzenei anyagra (*Cântece populare românești / Román népdalok és táncok* két énekhangra és cigányzenekarra, 1950 [kiadatlan]; *Baladă și joc / Ballada és tánc* két hegedűre, átírva iskolai zenekarra, 1950; *Concert Românesc / Román koncert* zenekarra, 1951), s ezekben nem kevesebb mint kilenc dallamot használt fel a füzetben található közül (*I. táblázat és I. kotta*).

³⁸ A gyűjtés helye (Gorj: Runc) megegyezik a megelőző dallaméval.

³⁹ Sabin Drăgoi, *Monografie muzicală a comunei Belinț* (Craiova, 1942).

(a) $\text{♩} = 112$

Fine
D.C. al Fine

(b)

Ai, hai in Dul - ce-i bran - za dul - ce-i ca - şu, La - la - lai la - la - la

Da - re mai brun cio - bă - na - şu Tra - la - la... Tra - la...

(c) $\text{♩} = 96$

Foa-ie ver-de dim mă-rar Hai Le-nu-ța mea. Foa-ie ver-de dim mă-rar Hai Le-nu-ța mea.

Ci-ne se-de pe-prăz-var Hai Le-nu-ța mea. Ci-ne se-de pe-prăz-var Hai Le-nu-ța mea.

1. kotta. Ligeti által 1950–51-ben feldolgozott román népi dallamok a Bukarestben használt kottafüzetből (Skizzenheft Nr. 36, PSS SGL).



Ligeti György romániai népzenei tanulmányainak másik helyszíne a bukaresti Folklór Intézet fiókjaként 1949 tavaszán létrehozott kolozsvári gyűjtőközpont (későbbi nevén a Folklór Intézet Kolozsvári Osztálya) volt. Az intézmény feladatát az erdélyi román folklór mellett a romániai magyar népzene, népköltészet és néptánc kutatásában határozták meg, igazgatásával Szegő Júliát bízták meg. A gyűjtéseket a Kodály-tanítvány népzene-tudós, Jagamas János vezette,⁴⁰ aki munkatársai-val kevéssel Ligeti 1949. decemberi odaérkezése után kezdett nagyarányú gyűjtést a kalotaszegi Inaktelkén (Inucu). A gyűjtés célja – amint azt a *Népzene-kutatás Romániában* című cikkében Ligeti is említi – egy népzenei falumonográfia elkészítése volt, amely sajnálatos módon mind a mai napig nem jelent meg. Az inaktelki

⁴⁰ Almási, „Népzene-kutató műhely Kolozsváron”, 296–297., valamint Jagamas János, Faragó József, *Romániai magyar népdalok* (Bukarest: Kriterion, 1974), 11–12.

(d)

1.)

2.)

(a b b c c d.
text.)

(e)

$\text{♩} = 126$

Pe-un pi-cior de pla - iu, Pe-o gu ră de ra - iu la-tă-mi-vin în ca-le
Și-mi co-bor la va - le Trei fe - cioridin munți, Din munții că - runți.

(f)

Moderato

(g)

Nagyon gyors

1. kotta (folytatás). Ligeti által 1950–51-ben feldolgozott román népi dallamok a Bukarestben használt kottafüzetből (Skizzenheft Nr. 36, PSS SGL).

Nagyon gyors

(h)

(i)

(vioară–flüier) 8↑ flüier (Harm. változás) stb.

1. kotta (folytatás). Ligeti által 1950–51-ben feldolgozott román népi dallamok a Bukarestben használt kottafüzetből (Skizzenheft Nr. 36, PSS SGL).

gyűjtés és Ligeti abban játszott szerepe mindazonáltal megfelelő részletességgel rekonstruálható három primer forráscsoport: (a) a kolozsvári intézet (Institutul Arhiva de Folclor a Academiei Române) anyagai, (b) Ligeti lejegyzőfüzetei, valamint (c) Ligeti és Jagamas levelezése alapján.

Az intézeti inventárium tanúsága szerint a gyűjtésben Jagamason és Ligetin kívül főként Szenik Ilona,⁴¹ Dobó Klára és Demény Piroška⁴² vett részt.⁴³ A gyűjtést – Ligeti,⁴⁴ Szenik⁴⁵ és Almási István⁴⁶ egybehangzó visszaemlékezése szerint – túlnyomóan helyszíni lejegyzések útján végezték, fonográf-felvételeket csak az énekesek és repertoárjuk előzetes megismerése és kiválasztása után készítettek. Szenik Ilona úgy emlékszik, hogy a kutatók előzetes gyűjtés után szálltak ki, esetenként több napra is.

A gyűjtőmunka 1950 első felében több részletben folyt, majd 1951 decemberében – immár Ligeti távollétében – kiegészítő gyűjtésre került sor, s ekkor már magnetofon-felvételek is készültek.⁴⁷ Az inventárium összesen 2566 Inaktelkén gyűjtött népdalt tartalmaz,⁴⁸ közülük csupán 31-et vettek fonogramra. A gyűjtést

⁴¹ Neve az inventáriumban J. Szenik Ilona vagy Jagamas Jánosné változatban fordul elő.

⁴² Neve az inventáriumban D. Szabó Piroška változatban fordul elő.

⁴³ Jóval ritkábban három további név is felbukkan: Sztupár [Sándor], Szalai [Miklós] és Molnár [?]. Szenik Ilona úgy emlékszik, hogy Gurka László is részt vett a gyűjtésben (telefonbeszélgetés, 2011. augusztus 4.), ám az ő nevét nem őrzí az inventárium. Gurka 1954–59 közt volt az intézet tudományos munkatársa, vö. Almási, „Népzenekutató műhely Kolozsváron”, 297.

⁴⁴ Ligeti levele Ove Nordwallnak, 1978. május 2., PSS SGL. Ligeti később rosszul emlékezett, amikor azt írta: „viaszhenger már nem volt” („Tudomány, zene és politika között”, 39.)

⁴⁵ Telefonbeszélgetés, 2011. augusztus 4.

⁴⁶ Almási, „Népzenekutató műhely Kolozsváron”, 300.

⁴⁷ Inventáriumi sorszámmuk 6104–6135, a magnetofon-felvételek száma Mg 43/1–44/10, a felvétel időpontja 1951. december 2.

⁴⁸ Inventáriumi sorszámmuk 1562–1601 és 3601–6135, de az 1593–1601 számok üres rovatok.

Dor. subale 2-80

3944 *Ty de lajos kéknyű agra felkíván* *A hó egyenlő mélységben rensz te* *A párnával eladja*

3945 *feladta* *feladta*

3946

3947

3948

3949 *Telen nyugán what intett a jón* *Ez a kéknyű nem nyúlja* *forrás* *Nem hallgatam eladja*

3950 *zöld füve az hull a karomat az alless* *Nem hull eléd, de nyugalmat megpárol* *Hegye füve, szőlő*

3951

3952

3953

3954

3955

3956 *vél eladja, leve kaptja*

3957 *én az uram kéknyű méhetel* *Nem az uram kéknyű méhetel* *Nem hull eléd, de nyugalmat megpárol*

1. fakszimile. Az inaktelki gyűjtés egyik támlapja (Institutul Arhiva de Folclor a Academiei Române, Kolozsvár). A 3950. és 3957. számú dallamokat – mint azt a lejegyzés utáni L 191 és L 239 jelzés mutatja – Ligeti gyűjtötte; utóbbi szövegét felhasználta az *Inaktelki nóták* III. tételében.

The image shows a page of handwritten musical notation, likely a score for voice and piano. It consists of several systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The notation includes notes, rests, and various musical symbols. Between the systems, there are handwritten lyrics in Hungarian and several numbered annotations in a different script, possibly Latin or a specific dialect. The page is numbered 335 in the top right corner. The handwriting is in dark ink on aged paper.

7173 *Diós Hársóka és Tyszkóci Tölgy*
a lélek a föld a víz a levelek a szél a nap a hold a csillagok a föld a víz a levelek a szél a nap a hold a csillagok
15 7 ①
D ④
15 7 ②
D ④
15 7 ③
15 7 ④
15 7 ⑤
15 7 ⑥
15 7 ⑦
15 7 ⑧
15 7 ⑨
15 7 ⑩
15 7 ⑪
15 7 ⑫
15 7 ⑬
15 7 ⑭
15 7 ⑮
15 7 ⑯
15 7 ⑰
15 7 ⑱
15 7 ⑲
15 7 ⑳
15 7 ㉑
15 7 ㉒
15 7 ㉓
15 7 ㉔
15 7 ㉕
15 7 ㉖
15 7 ㉗
15 7 ㉘
15 7 ㉙
15 7 ㉚
15 7 ㉛
15 7 ㉜
15 7 ㉝
15 7 ㉞
15 7 ㉟
15 7 ㊱
15 7 ㊲
15 7 ㊳
15 7 ㊴
15 7 ㊵
15 7 ㊶
15 7 ㊷
15 7 ㊸
15 7 ㊹
15 7 ㊺
15 7 ㊻
15 7 ㊼
15 7 ㊽
15 7 ㊾
15 7 ㊿

és az anyag rendszerezését követően, feltehetően 1953 elején, gondos tintaírással lejegyzés-tisztázatokot készítettek, többnyire nagyméretű, 12 vagy 16 soros kottapapírvékre. Ezeket egy-egy dallam variánsai egymás alá kerültek és egymást követő sorszámot kaptak. A teljes dallamot csak a felső sorban jegyezték le, alatta csupán a változatok eltéréseit tüntették fel hangokkal vagy ritmuskottáival. A lejegyzések tartalmazzák a tempót (*Parlando*, *T[empo] g[iusto]*, *Rubato*), az időtartamot, az eredeti záróhangot, a gyűjtő nevének betűjelét, az adatközlő nevét és korát, továbbá az előadásmódra vonatkozó (például *A sorvégen nincsen szünet*) és egyéb megjegyzéseket (például *Vistából tanulta*). A kottába csak az első strófa szövegét írták be, a dalok teljes szövege legépelve egy másik gyűjteményi egységben található. A támlapokon felbukkannak ceruzás kiegészítések is: metronómszámok, gyűjtők betűjelei,⁴⁹ utalások a dallam jellegére (*Giusto jellegű*), sorszerkezetére, valamint más dallamokra. A *J* és *L* betűjel melletti ceruzás szám azt jelzi, milyen sorszám alatt található az adott dallam Jagamas, illetve Ligeti gyűjtőfüzeteiben (*1. faksimile*).

A Paul Sacher Stiftung Ligeti-gyűjteményének inaktelki népdalokat tartalmazó négy kottafüzete – Ligeti népzene kutató tevékenységének legértékesebb dokumentumai – összesen 244 dallam teljes lejegyzését tartalmazzák.⁵⁰ Valamennyi ceruzával készült és helyszíni lejegyzésnek látszik. A gyűjtőfüzetek tanúsága szerint Ligeti ügyes és gyakorlott lejegyző volt, s a teljes inaktelki anyag mintegy tizedét ő gyűjtötte. A teljes lejegyzések mellett előfordulnak hiányos, illetve befejezetlen dallamok is, valamint az első füzet végén és a második elején, *Anyag* felirat alatt 83 incipit is. Ez utóbbiak valószínűleg egy-egy énekes repertoárját rögzítik, esetleg az adatközlő repertoár-ismeretének kikérdezésére szolgáltak.⁵¹ Az incipittel jelzett dalok felét Ligeti a negyedik füzetben teljes egészében is lejegyezte. A dallamok alá csak az első strófa szövegét írta be, továbbá megadta az adatközlő nevét és életkorát.⁵² Valamennyi dallamot *G* finálisra transzponálta, a 96. számtól kezdve pedig az eredeti záróhangot és az időtartamot is feltüntette. Hét esetben megadta a fonográf-felvétel számát is: e dalok egy részének helyszíni lejegyzése vázlatos vagy befejezetlen (5., 7., 34. szám), más részüket Ligeti később, a felvétel meghallgatása során kiegészítette vagy korrigálta (a 27. számú dalban jól látszanak a javításai, a 28. szám utójátékát pedig hét oldallal később pótolta). A kezdetben ceruzás sorszámozást Ligeti később tintával javította; a hiányos lejegyzések, illetve a már leírt dalok ismételt lejegyzései nem kaptak tintás sorszámot. Az első füzetben öt betétlap

⁴⁹ *D* = Dobó Klára, *Sz* = Szenik Ilona. *Cs* feltehetően *D. Szabó Piroska* nevének rövidítése, mint-hogy egy időben *Cs. Szabó Piroska* néven is szerepelt, vö. Almási, „Népzene kutató műhely Kolozsváron”, 298.

⁵⁰ Skizzenhefte Nr. 32, 37, 38, 39.

⁵¹ Ezt megerősíti Szenik Ilona is, aki úgy emlékszik, hogy az énekesekről kérdőívet vettek fel; szerinte az incipiteknek az adatközlők kikérdezésében lehetett szerepük (telefonbeszélgetés, 2011. augusztus 4.).

⁵² A falu nevét csak az első két lejegyzésnél tüntette fel.

is található, egy-egy népdal teljes, tintás tisztázataival, valamennyi strófa szövegével, az adatközlő nevének, korának, a gyűjtés helyszínének és időpontjának (*Inaktelke, Kalotaszeg*, 1950. január vagy február), valamint a gyűjtő nevének feltüntetésével. E tisztázatok szerepe egyelőre nem ismert.

Kolozsvári tartózkodása alatt Ligeti jó barátságba került a nála tíz évvel idősebb Jagamassal, és kapcsolatuk azt követően sem szakadt meg, hogy Ligeti visszatért Budapestre. 1950 és 1956 közti levelezésük egy része – Ligeti 13 kézirásos és Jagamas három gépirásos levele, illetve lapja – a népzene kutató hagyatékában maradt fenn.⁵³ A baráti hangvételű, kölcsönös nagybecsülésről tanúskodó levelek elsősorban szakmai kérdésekről szólnak (például népzenei rendszerezés és felvételtechnika), s az is kiderül belőlük, hogy a fiatal Ligeti ezekben az években közvetítő szerepet játszott Jagamas és a budapesti népzene kutatói kör, elsősorban Kodály Zoltán és Járdányi Pál, valamint Szabolcsi Bence között.⁵⁴

Levelezésükben szóba kerül az inaktelki gyűjtés is. Ebből derül ki, hogy Magyarországra visszatértekor Ligeti Kolozsváron hagyta gyűjtőfüzeteit, s hogy lejegyzéseiről különálló kis kártyalapokra másolatot is készített.⁵⁵ A szövegeket külön jegyezte fel egy kisebb és két nagyobb „blokkban”. Ligeti magyarázatot ad az első három füzet lejegyzéseinek kettős számozására is: a ceruzás számozás a szövegek számozásának felelt meg, a tintás számozás viszont a kártyalapokra készített lejegyzéstisztázatok számozásának; az eltérés abból fakadt, hogy a hiányosan vagy vázlatosan lejegyzett dallamokat nem tisztázta le.⁵⁶ Ligeti már egy évvel hazatérése után, 1951. július 18-án arra kérte Jagamast, hogy küldje el neki a Kolozsvárt hagyott négy lejegyzőfüzetet, mert – mint írja – „nemcsak emlékként szeretném, ha itt lennének, hanem feldolgozni is szeretnék belőlük”.⁵⁷ Jagamas az őt ősszel két napra meglátogató Szabolcsi Bencével küldte vissza a füzeteket, valamint a szövegjegyzések egy részét. Ligeti november 7-i levelében megköszönte a küldeményt, és kérte az elmaradt szövegjegyzések elküldését. A szövegjegyzések később valószínűleg elkallódtak, mindenesetre a Paul Sacher Stiftung Ligeti-gyűjteményében nem találhatók.

⁵³ A levelek jelenleg a budapesti Hagyományok Házában találhatóak; rendelkezésemre bocsátásukért Pávai Istvánnak tartozom köszönettel. A PSS SGL sajnos egyetlen Jagamas-levelet sem őriz.

⁵⁴ Ligeti hazaérkezése után írott első, 1950. augusztus 5-én kelt levelében beszámol Jagamasnak arról, hogy referált Kodálynak az inaktelki gyűjtésről és véleményét kérte a Jagamas által feltett, a népzenei monográfia összeállítására vonatkozó kérdésekben. „Viszont nagy elfoglaltsága miatt nem volt ideje a sok aprólékos kérdést végighallgatni, hanem azt mondta, írjam le a kérdéseket és megígérte, hogy mindennek utánanézés és a választ megírja egyenesen Neked. (Írt már?) Úgy éreztem, hogy munkáddal meg volt elégedve, bár ő nem az az ember, aki nagyon éreztetné elismerését.” 1950. szeptember 30-i levelezőlapján Ligeti arról ír, hogy Szabolcsinak is beszámolt a gyűjtésről, aki „megelégedését fejezte ki”. 1951. január 5-i lapján pedig azt ígéri Jagamasnak, hogy az általa felvetett dallamösszehasonlítási kérdéseket megmutatja Szabolcsinak, Járdányinak és Kodálynak, s véleményüket meg fogja írni neki.

⁵⁵ Ligeti levele Jagamasnak, 1951. július 18.

⁵⁶ Ligeti levele Jagamasnak, 1951. november 7.

⁵⁷ Ligeti levele Jagamasnak, 1951. július 18.

Handwritten musical score for two songs. The first song, numbered 220, is in G major and 3/4 time, with lyrics in Hungarian. The second song, numbered 221, is in F major and 3/4 time, also with lyrics in Hungarian. The score includes treble clefs, notes, rests, and bar lines, with some handwritten annotations like 'Kiss L' and '17''.

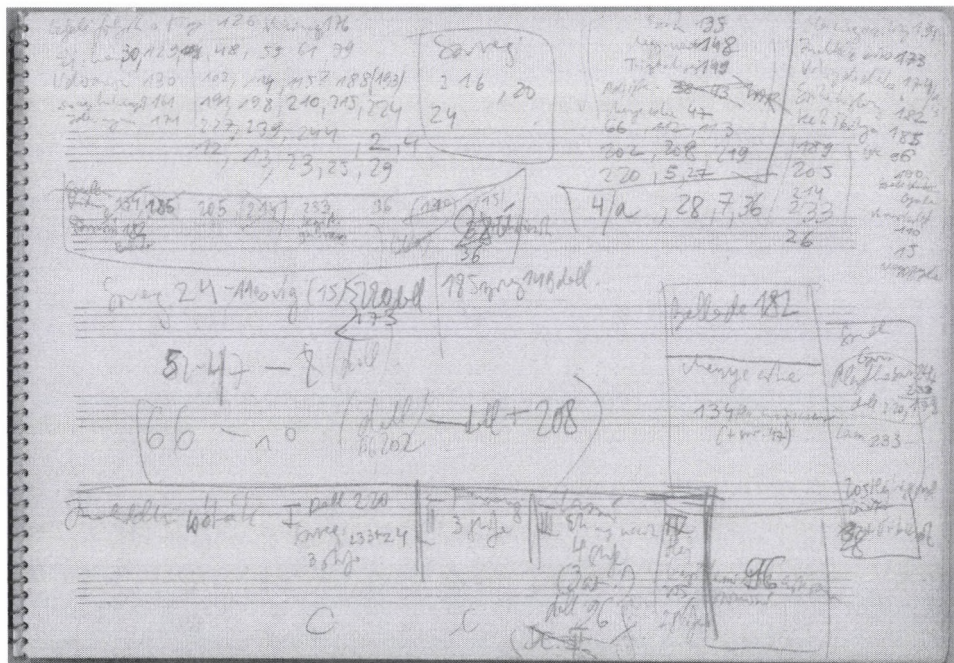
2. faksimile. Ligeti negyedik inaktelki gyűjtőfüzetének egy oldala (Skizzenheft Nr. 39, PSS SGL).
A 220. számú dallamot az *Inaktelki nóták* I. tételében dolgozta fel.



Ígérethez híven Ligeti valóban feldolgozott inaktelki népdalokat. 1953-ban komponált két ciklusa, a kétszólamú vegyeskarra írott *Inaktelki nóták*, valamint a három női hangra és népi zenekarra készült, kiadatlan *Hat inaktelki népdal* különleges helyet foglal el Ligeti népzenei feldolgozásai között, mivel csak e két műben használt fel saját gyűjtéséből származó dallamokat.

A két ciklus keletkezéstörténete a fennmaradt gyűjtőfüzetek alapján úgyszólván a legelső impulzustól nyomon követhető. Ligeti számos lejegyzést megjelölt: egyeseket piros ceruzás ponttal vagy körrel, másokat két + jellel, vagy Kiss L kék tintával írott nevével (2. faksimile). Az utóbbi rövidítés Kiss Lajos népzene kutatóra utal; az ő szerkesztésében jelent meg 1954-ben az a *Kétszólamú kórusgyűjtemény*, amelyben az *Inaktelki nóták* is napvilágot láttak.⁵⁸ A kórusgyűjtemény – néhány 16–18. századi énekkari mű, valamint kortárs szovjet, lengyel és bolgár népdalkórusok mellett – 26 kortárs magyar szerző kétszólamú karműveit (többnyire népdalfeldolgozásait) tartalmazza. Ligeti alighanem kifejezetten a Zeneműkiadó felkéré-

⁵⁸ Kiss Lajos (közr.), *Kétszólamú – kíséret nélküli – kórusgyűjtemény* (Budapest: Zeneműkiadó, 1954), 115–119.



3. fakszimile. Az *Inaktelki nóták* ciklusterve Ligeti jegyzetfüzetében (Notenbuch V, f.18r, PSS SGL).

sére komponálta az *Inaktelki nótákat*⁵⁹ – erre enged következtetni a Ligetinéél szokatlan kétszólamú vegyeskari apparátus is –, s minden bizonnyal gyűjtésének azokat a darabjait jelölte meg Kiss Lajos nevével, amelyeket feldolgozásra alkalmasnak talált a készülő kórusgyűjtemény számára. A 14 megjelölt dal közül azonban végül csak négyet használt fel, s csupán kettőt az *Inaktelki nótákban*, másik kettőt a *Hat inaktelki népdalban*.

Mi alapján választhatta ki Ligeti a felhasználandó népdalokat és hogyan dolgozott velük? A kérdés megválaszolásában egy egyedülálló dokumentum segít. Az *Inaktelki nóták* ceruzás fogalmazványát is tartalmazó, 1952 végén használt 32 lapos jegyzetfüzetben ugyanis a zeneszerző a tulajdonképpeni kompozíciós kéziratot megelőző oldalon felvázolta a ciklus tervét⁶⁰ (3. fakszimile). A füzetoldal sűrűn írt bejegyzéseit követve szinte lépésről lépésre rekonstruálható a ciklus kialakulása:

- Az oldal felső részén Ligeti több mint 60 népdalt sorolt fel, részint gyűjtőfüzetbeli sorszámmal, részint a szövegkezdettel hivatkozva rájuk. Úgy tűnik, a gyűjtőfüzetek átnézése során valamennyi dalt kiírta, amelyet érdemesnek tartott a feldolgozásra.

⁵⁹ Kiss Lajos előszavában említi, hogy a Zeneműkiadó felkérésére nagy számban érkeztek be kórusművek: Kiss, *Kétszólamú kórusgyűjtemény*, [II.].

⁶⁰ Notenbuch V, f.18r (PSS SGL). A darab folyamاتفogalmazványa a 18v–21v fóliókon látható.

- A jobb hasámban szereplő dalok közül azután lejjebb tizenkettőt újra felírt, s ezeket beke-retezte. Itt azonban a dalokat már szövegük jellege alapján két csoportba sorolta: *Vidám* és *Szomorú*. Az első csoport elnevezését ezután *Szerelem*-re változtatta és áthúzott néhányat a „vidám” dalok közül. Ekképp hat szerelmi témájú (185., 205., 233., 96., 28. és 36. szám), valamint egy „szomorú” dal maradt (182. szám, *Ballada*).
- A következő lépésben elkezdte megtervezni a ciklust, s ennek során egymástól eredetileg független dallamokat és szövegeket kombinált egymással. (Ez az eljárás természetesen a legkevésbé sem idegen a magyar népzene-től, ahol a szövegek és dallamok gyakran felcserélhe-tők.) A 24. dal szövegét például a 220. és 173. számú dallammal, a 185. dal szövegét pedig a 149. számú dallammal akarta kombinálni.
- A jobb oszlopban ezután a dalok zenei karaktere alapján kezdte megtervezni a cikluson belüli sorrendjüket (*Gyors, Lassu, Giusto*).
- Az oldal aljára végül Ligeti felírta a ciklus címét (*Inaktelki nóták*) és részletes tervét: az első két tétel hangnemét (C), a szövegileg vagy dallamilag felhasználandó népdalok sorszámát és a strófák számát.

Eszerint az első tétel a 220. dallamra épül és két különböző szövegből (233, 24) összesen három strófát tartalmaz. A végleges változat ezzel szemben csupán két versszakból áll, sőt az sem állapítható meg, hogy valóban a tervezett szövegeket használja-e fel, mivel a lejegyzőfüzetek csak a dalok első strófáját tartalmazzák, s ezek között nem található az első tétel szövege. Elképzelhető persze, hogy Ligeti – a Jagamastól visszkapott szöveglejegyzéseket felhasználva – a szövegek későbbi strófáit alkalmazta. A vázlatban *Farsang* címmel említett második tétel a 28. számú dallamon és annak szövegtelen folytatásán (28a) alapul; az első két sor szövegét a zeneszerző lecserélte (a kiadás szerint a tétel szövege „részben Mezőszóvátról” való). A vázlatban *Lassúnak* nevezett harmadik tétel a 96. dallamra és a 239. számú szö-vegre épül. A terv szerint négy vagy három versszakból kellett volna állnia, ám Ligeti csak kettőt komponált meg. A vázlatban szerepel még egy negyedik tétel is, amely a 205. dallam két strófáját dolgozta volna fel, ezt azonban Ligeti elhagyta, s helyette a II. tétel visszatérésével zárta a ciklust. A kiszemelt dallamot végül a *Hat inaktelki népdal* II. darabjaként dolgozta fel.

Vajon miért épp ezt a három népdalt választotta a zeneszerző? Úgy tűnik, Ligeti különösen nagy súlyt fektetett arra, hogy a népdalfeldolgozás-ciklus zárt, koherens for-mát alkosson. Ezt szolgálja a három tétel *attacca* egybekapcsolása (a II. és III. tételt a felső szólam átkötött C hangja is összekapcsolja), a II. tétel mű végi visszatérése (ami-nek következtében a II–III. tétel triós formát alkot) és a tételek hangnemi rendje is (I. tétel: C-mixolid, II. tétel: c-dór, III. tétel: f-dór, ami megfelel a trió hagyományos szubdomináns hangnemének). Nyilvánvalóan hasonló formai megfontolásból válasz-tott Ligeti olyan dallamokat, amelyek motivikus és szerkezeti szempontból is rokon-ságban állnak egymással. Az I. és III. tétel népdalai azonos szerkezetűek: mindkettő új stílusú, 11 szótagos – bár az előbbiben a „sej” szócska, valamint a 3. sor belső ismétlése következtében az 1. és 4. sor egy-egy, a 3. sor pedig négy szótaggal meghosszabbodik – és kupolás, visszatérési sorszerkezetet mutat (ABB^vA, illetve AA⁵A^{5v}A). A két dallam rokonságát Ligeti még feltűnőbbé tette azzal, hogy megnyújtotta az első és utolsó sor

Giusto

Sej, hi-deg sin-csen, mé-gis be-fa-gyott a tó, Sze-re-töm sincs, mé-gis ró-lam foly a szó,

(a) 

Hej, kis-lány, kis-lány, mit vi-szel a ko-sár-ba Mi van a te szí-ved a-lá be-zár-va

Hát hogy-ha még, hát hogy-ha még szere-tőt is tar-ta-nék, Sej, I-nak-tel-ke la-kó-sa nem le-het-nék.




O-lyan bá-nat, ke-se-rű-ség, ki se bí-rom mon-da-ni, Hej fáj a szí-vem, mér tud-ta-lak szc-ret-ni

Giusto

Ú-ri bicsok, nincs en nye-le, Kartan fel-sin',nincs pende-lye.

(b) 

Il-lik a tánc a rongyosnak Minden ron-gya fűt-yög an-nak A csillagos ég fõnn a ma-gos ég kis-an-gyalom szeretsz még?



Rubato

Én az uc-cán már vé-gig se me-he-tek, Még azt mond-ják, hogy sze-re-tõt ke-re-sek.

(c) 

Es-te van már, ti-zet ü-tött az ó-ra. Jajj de csend van eb-ben a kis fa-lu-ban.

Nem kell ne-kem, van már nekem egy bar-na, Hej, jobb-rul bal-ra gõn-dõ-rõ-dik a ha-ja.



Én da-no-lok, mer nem tu-dok el-a-lun-ni, Fáj a szí-vem, na-gyon meg kell a-ni-ak ha-sad-ni.

2. kotta. Az *Inaktelki nóták*ban feldolgozott népdalok Ligeti lejegyzõfüzetébõl (PSS SGL): (a) I. tétel (Skizzenheft Nr. 39, 220. szám); (b) II. tétel (Skizzenheft Nr. 32, 28. és 28a szám); (c) III. tétel (Skizzenheft Nr. 37, 96. szám). A kottasorok fölött feltüntettem Ligeti feldolgozásainak szövegi, ritmikai és hangmagasságbeli eltéréseit az eredeti népdallejegyzésektõl.

hátról számítva negyedik szótagját, s így a két népdal elsõ sora lényegében azonos ritmusúvá vált (vö. a 2a és 2c kotta 1–3. ütemét). A hasonlóságok mellett persze fontos a két népdal karakterbeli és hangnemi kontrasztja is: a „Sej, hideg sincsen” *giusto* jellegû és mixolíd moduszú (dúr jellegû), az „Én az utcán” *rubato* és dór moduszú (moll jellegû). A II. tétel ismét más karakterû: erõsen ritmizált, gyors *giusto* táncdallam. Kezdeté ugyanakkor közel áll a III. tétel dallamához: a két dallam elsõ üteme csaknem hangról hangra megegyezik (vö. a 2b és 2c kotta elsõ ütemét).

(a) A csiHagos ég, fenn a magos ég, Kis -
A csiHagos ég, fenn a magos ég

(b) Fenn a magos ég, a csiHagos ég, Kis
Fenn a magos ég, a csiHagos ég

(c) Fenn a magos ég, a csiHagos ég, Kis
Fenn a ma-gos ég, a csiHagos ég.

3. kotta. Ligeti György: *Inaktelki nóták*, 35–36. ütem: (a) első leírás; (b) revízió a fogalmazványban; (c) a publikált változat.

Az I. és III. tétel dallamain végzett ritmikai beavatkozásokon túl Ligeti más tekintetben is változtatott az alapul vett népdalokon. A szövegek már említett cseréjén kívül az is feltűnő, hogy a zeneszerző valamennyi hajlítást, cifrázatot elhagyott. Ennek okát bizonyosan nemcsak az énekkari apparátusban kell keresnünk, hanem a feldolgozás döntően imitációs, s ezáltal hangsúlyozottan „műzenei” jellegében is (lásd az I. tétel 14–26. ütemeinek és a II. tétel 37–38. ütemeinek kánon-szakaszait). A II. tételben az imitáció, illetve a szólamvezetés kedvéért Ligeti fel is cserélte a népdal két ütemét. A helyet utólag, a ceruzás fogalmazványban úgy javította, hogy elkerülje a két szólam közti kiugró oktáv hangközt a 36. ütem elején.⁶¹ Ligeti később minden bizonnyal újból revideálta ezt a helyet, ugyanis a *Kétszólamú kórusgyűjtemény*ben az alsó szólam a fogalmazványtól eltérően alakul: tükrözve imitálja a felső szólamot (3. kotta).

Más műfajt, s ezzel együtt a népzenei anyag felhasználásának jellegzetesen eltérő módját képviseli Ligeti másik 1953-as népdalciklusa, a *Hat inaktelki népdal*. A három női hangra és népi zenekarra készült feldolgozást valamennyi álta-

⁶¹ Ugyanígy javította Ligeti az analóg 53–54. ütemet is, amely a 35–36. ütem szólamcserés változata.

lam ismert Ligeti-műjegyzék elveszetteként tartja számon,⁶² jóllehet az első öt darab ceruzás particella-fogalmazványa megtalálható a Paul Sacher Stiftung Ligeti-gyűjteményében. A fogalmazványban Ligeti a három énekszólamot részletesen, a zenekari kíséretet viszont csak vázlatosan, két sorban jegyezte le: a felső sorban a dallam, az alsóban a basszus szerepel, a két sor között pedig betűk jelzik a kísérelő akkordokat. A fogalmazvány ezen kívül még csak a tételek tempóját, illetve a kíséret típusát (például *esztam, dúvő*) tünteti fel. Az V. tételben („Hallgató”) Ligeti utólag a lap alján, kivételképpen partitúrában is kidolgozta az akkordikus vonóskíséretet.

Ez a fajta lejegyzés nem csupán a *Hat inaktelki népdal* fogalmazványában fordul elő: hasonlótl találtam Ligeti két cigányzenekari feldolgozásában is. A *Három tánc cigányzenekarra* (1949) című darabot a kutatás eddig szintén elveszetteként tartotta nyilván.⁶³ Igen valószínű azonban, hogy az *Ellenpont 1947/48 [5]* elnevezésű, valójában 1948 és 1950 között írott népdalfeldolgozások és saját kompozíciók ceruzás fogalmazványait tartalmazó füzet elején található, két, illetve három sorban lejegyzett három népdalfeldolgozás azonos a cigányzenekari *Három tánc*cal.⁶⁴ Az akkordokat itt is betűk jelzik, és Ligeti a kísérettípust is feltüntette (*esztam* és *duva*).⁶⁵ Ceruzás fogalmazványokról lévén szó, nem meglepő, hogy a *Hat inaktelki népdal* és a *Három tánc* kéziratában a zeneszerző csak vázlatosan jelezte a kíséretet. A *Román népdalok és táncok* (1950) női és férfi hangra, valamint cigányzenekarra írott ciklusa esetében azonban ez a lejegyzésmód a tintával írott tisztázatlanban jelentkezik. A műből – melyet Ligeti feltehetően a Magyar Rádió számára készített – egy idegen kéz által írott zenekari partitúra is fennmaradt, melynek címlapjáról kiderül, hogy a hangszerelés nem Ligeti, hanem Rác József munkája.⁶⁶ Ez alapján jó okkal feltételezhetjük, hogy talán a cigányzenekari *Három tánc*ot és a *Hat inaktelki népdal*t sem maga Ligeti hangszerelte, s hogy e műveknek ezért soha nem is létezett autográf partitúrája. Mindenesetre a szerzőtől származó fogalmazványokat alapul véve a két feldolgozás-ciklus semmiképpen sem tekinthető elveszetteknek műnek.

⁶² Vö. Sallis, *An Introduction to the Early Works*, 290, valamint Gallot, *György Ligeti*, 245.

⁶³ Sallis, *An Introduction to the Early Works*, 280, valamint Gallot, *György Ligeti*, 242.

⁶⁴ Skizzenheft Nr. 25 (PSS SGL).

⁶⁵ A duva a dúvő másik elnevezése. Talán a szó valószínűsíthető cigány eredetére (*dújvar* vagy *duvar* = kétszer) utalva használta Ligeti ezúttal ezt az alakot. Vö. Pávai István, *Az erdélyi és a moldvai magyarság népi tánczenéje*. A magyarságkutatás könyvtára, XIII. (Budapest: Teleki László Alapítvány, 1993), 87.

⁶⁶ Az autográf particella-tisztázatlan és a Rác József hangszerelte, a Magyar Rádióhivatal Kottatárának bélyegzőjét viselő kéziratot egyaránt a PSS SGL-ben található. Sallis műjegyzéke ezt a kompozíciót is az elveszettek közé sorolja, lásd Sallis, *An Introduction to the Early Works*, 281. A művet a Magyar Rádió 1950. október 16-án sugározta – feltehetően először, Sallis ugyanis ekkorra teszi a bemutató napját –, és bizonyára többször is megismételte (egyelőre egy dátum ismeretes, 1951. november 29.) Berei Mária, Tekerés Sándor, valamint a rádió népi zenekara előadásában, Lakatos Sándor vezetésével. Ld. a *Magyar Rádió* című hetilap megfelelő számait.

Giusto

(a)

Hej, kő-ső összel é - rik bá-bám, a fé - ke - te sző - lő Bocsás - sál meg, te ré - gi sze - re - tő(m)

Bocsás - sál meg, hogyha va - la - ha vé - tet - tem Hogyha vilá - g - le - tembe más le - gé - nnel beszél - get - tem.

Giusto

(b)

Kis - lány, kislány, mit vi - szel a ko - sár - ba? Mi van a te szí - ved a - lá be - zár - va?

O - lyantí - tok, ke - se - rü - ség, ki se tudom mon - da - ni Fáj a szívem, mér tu - ta - lak sze - ret - ni.
banat,

(c)

Inak - tel - ki bi - ró fi - a fekszik fé - ke - te gyász - ban Ké - enc orvos vi - zi - tál - ja, baját még se ta - lál - ja

A ti - zedik í - desnyám gyu - tsá meg a lámpát, mér én meg - ha - ló Inak - tel - ke kiskö - z - ség - ben a leg - ír - váb - b én va - gyok.

4. kotta. A *Hat inaktelki népdal* forrásai Ligeti lejegyzőfüzeteiből (PSS SGL): (a) II. tétel (Skizzenheft Nr. 39, 205. szám); (b) IV. tétel (Skizzenheft Nr. 39, 219. szám); (c) V. tétel (Skizzenheft Nr. 38, 173. szám). Az I. tétel forrását (Skizzenheft Nr. 38, 148. szám) lásd az 5. kottán, a III. tételét a 3c kottán.

A *Hat inaktelki népdal* – a hiányzó zárótétel kivételével – jól rekonstruálható a fogalmazvány alapján. Feltűnő, hogy az *Inaktelki nótákkal* ellentétben, melyben Ligeti az alapul vett népdalok ritmusát, dallamát és szövegét is módosította, a cifrázatokat pedig elhagyta, a *Hat inaktelki népdal* énekszólamai messzemenően egyeznek a népdallejegyzésekkel (4. kotta).

A feldolgozás a lehető legegyszerűbb: a népdal hosszú szakaszokon át szólóban, egyszerű hármás- és négyeshangzatok fölött hangzik el, s amikor egy vagy két kísérő vokális szólam csatlakozik hozzá, azok is csupán tartott hangokat énekelnek, vagy párhuzamban haladnak a népdallal – önálló szólamvezetés, imitáció nem fordul elő (5. kotta).

A népi előadásmódra oly jellemző cifrázatok megtartása nyilvánvalóan összefügg a *Hat inaktelki népdal* szólisztikus előadásmódjával, de egyúttal a feldolgozásnak az *Inaktelki nótáknál* realiztikusabb, vagy – ha úgy tetszik – művésztelenebb módját is példázza. Míg az *Inaktelki nóták* sorozata – jóllehet népdalokon alapul, s a feldolgozás módja egyszerű – mégiscsak „műzenei alkotás”: kórusmű,

szó - pen szól az i - nak - tel - ki nagy - ha - rang

Tisz - ta bú - zát sze - de - get a vad - ga - lamb, de

ESZ ASZ F7 B

Azt ve - ri ki — mind a két ol - da - lá - ra: Nagy a vi - lág, a ba - bám - nak nincs pár - ja.

Azt ve - ri ki — mind a két ol - da - lá - ra:

Ej haj azt ve - ri:

ESZ ASZ C7 F F7 B7 ESZ B7 ESZ

5. kotta. Ligeti György: *Hat inaktelki népdal*, I. tétel, 11–20. ütem, a fogalmazvány átírása (PSS SGL).

amely zárt formájával, imitációs szerkesztésével képzett zeneszerzőre vall, addig a *Hat inaktelki népdal* esetében a zeneszerző-feldolgozó mindvégig a háttérben marad, s a népdalokat csaknem természetes mivoltukban, afféle „talált tárgyakként” állítja pódiumra.

MÁRTON KERÉKFI

György Ligeti's folk music research in Romania, 1949–1950

Biographies on György Ligeti mention that the composer stayed in Romania as a folk music researcher between October 1949 and June 1950, studying Romanian and Hungarian folk music in the Folklore Institutes of Bucharest and Cluj, respectively, and doing field work in villages. Ligeti summarized his experiences in two articles published in Hungarian in 1950 and 1953 (“Folk music research in Romania” and “A Romanian folk ensemble from the Arad district”).

Scholars now generally agree that the influence of Hungarian and Romanian folk music did not confine itself to Ligeti's music composed prior to his emigration from Hungary in 1956, but resurfaced in many of his works after 1977, suggesting that Eastern European folklore remained a vital source of inspiration for Ligeti throughout his career. In view of that, Ligeti's first and only folk music research, not investigated so far, must be considered decisive for his attitude towards Eastern European folklore.

In the present article I examine Ligeti's folk music research on the basis of significant primary and archival sources found in the György Ligeti Collection of the Paul Sacher Foundation, Basle, the Folklore Archive of the Romanian Academy, Cluj-Napoca, the Constantin Brăiloiu Institute for Ethnography and Folklore, Bucharest, and the Hungarian National Archive, Budapest. I present biographical details of Ligeti's research stay, documents of his work as a folk music researcher, and, as a direct compositional consequence of his activity, two cycles of folk song settings based on melodies from his own collection (*Songs from Inaktelke, Six folk songs from Inaktelke*).

MÉSZÁROS ÁGNES

Hangzó zenetörténeti emlékek a 19. századból – II.*

Zenélő órák és zenélő dobozok vajdasági múzeumok gyűjteményeiben

A magyarországi közgyűjteményekben és magángyűjteményekben őrzött zenélő órák és képorák felkutatása a szomszédos, az 1867 előtti Habsburg Birodalom, illetve az egykori Osztrák–Magyar Monarchia területén fekvő országok közgyűjteményeiben őrzött hasonló műtárgyak feltérképezésével folytatódott. 2011 nyarán egy kutatóút keretében lehetőség nyílt a két nagy vajdasági történelmi és kulturális központ, Szabadka és Újvidék múzeumainak – a Szabadkai Városi Múzeum, az Újvidéki Városi Múzeum és az újvidéki Vajdasági Múzeum – gyűjteményeiben őrzött zenélő órák, illetve zenélő dobozok tanulmányozására.¹ A jelen tanulmány ezeket a műtárgyakat kívánja részletesen bemutatni és elérhetővé tenni a hazai kutatás számára, kiindulópontot nyújtva a további zenetörténeti, recepciótörténeti és ikonográfiai kutatásokhoz. A vizsgált műtárgyak zenetörténeti jelentőségét az adja, hogy többségüknek a zenélőszerkezete is fennmaradt, viszonylag jó állapotban, így – a zeneszerkezetek által játszott dallamok azonosítása esetén – újabb adatokkal bővíthetnek az 19. századi zenekultúrával, recepciótörténettel kapcsolatos ismereteink. A

* Jelen tanulmány a *Zenetudományi Dolgozatok 2009* kötetében közölt dolgozat folytatása. E tanulmánysorozat ennek, a 19. századi Közép-Európában különösen kedvelt tárgytypusnak, a zenélő órának a kutatás számára ma is hozzáférhető példányait igyekszik feltérképezni. A tervek szerint a kutatómunka a belgrádi Iparművészeti Múzeum óragyűjteményének, a jelentősebb horvátországi óragyűjteményeknek (Eszék, Rijeka, Zágráb), majd a szlovákiai múzeumok (Pozsony, Nagyszombat) óragyűjteményeinek a feltérképezésével folytatódik. Ezzel párhuzamosan folyik a hazai köz- és magángyűjteményekben őrzött műtárgypéldányoknak a teljesség igényével történő felkutatása és az összegyűjtött adatoknak a tudományos feldolgozása.

A *Zenetudományi Dolgozatok 2009-es* számában megjelent tanulmányban az első képillusztáció mellett téves képfelirat szerepel, a helyes képfelirat a következő: 1. kép *Képora török férfialak ábrázolással*, 19. sz. eleje, Veszprém, Laczkó Dezső Múzeum, ltsz. 55.97.1.

¹ Köszönettel tartozom a fogadó múzeumok vezetőinek és munkatársainak (K. Ninkov Olga, Ljiljana Lazić, Darinka Rackov, Olajos Anna), hogy lehetőséget biztosítottak e műtárgyak tanulmányozására, és fáradságot, időt nem kímélve nyújtottak segítséget az anyaggyűjtés során. Külön köszönettel tartozom a Zenetörténeti Múzeum vezetőjének, Baranyi Annának a szerbiai múzeumokkal való kapcsolatfelvételben nyújtott segítségéért, valamint a szerb nyelvű szakirodalmi szövegek fordításáért.



1. kép. Kiránduló társaságot ábrázoló zenélő képóra, 1845–55 között, Gradski Muzej Subotica / Szabadkai Városi Múzeum, ltsz. P-51 (Hevér Miklós felvétele).

dallamok azonosítása azonban a legtöbb esetben még várat magára; az idáig azonosításra került dallamok címét és szerzőjét természetesen közöljük a tanulmányban.

Gradski Muzej Subotica / Szabadkai Városi Múzeum

A múzeum egyetlen olyan órát őriz iparművészeti gyűjteményében, amely zenélő szerkezettel is rendelkezik (1. kép).² Arra, hogy e képóra hátuljához illesztett fadozobban egy működésbe hozható zenélőszerkezet is található, a jelen kutatás során derült fény. A zenélő szerkezet szignált: *JOS:OLBRICH IN WIEN*; ezenkívül két szám is olvasható rajta: *No. 1989*, illetve *14920*, melyek közül előbbi a szerkezet

² Ltsz. P-51 (korábban U-210). Olajfestékkel, fémlapra festett kép, blondel kerettel. A keret magassága 64,5 cm, szélessége 78,5 cm; a doboz szélessége 66,6 cm, magassága 51,3 cm, mélysége 8 cm.

által játszott dallamok „repertoár-száma”, utóbbi a szerkezet gyártási száma.³ A némi „rásegítéssel” működésbe hozható szerkezet elvileg két dallamot játszik, amelyek közül azonban csak az egyiket, egy operarészletnek tűnő darabot sikerült megszólaltatni. A felcsendülő dallamokra vonatkozóan semmiféle információ⁴ nem szerepel a műtárgyon, azonosításuk még várat magára.

Ez a műtárgy a képóráknak a 19. század második felére jellemző, későbbi változatát képviseli, amelyeknél az óraszerkezet és a mutatók már nem a festményen ábrázolt jelenetbe vannak beépítve, hanem külön a kép felett, a cikornyás díszítésű blondelkeret oromzatában foglalnak helyet. A szabadkai képóra blondelkeretének oromzata azonban már hiányzik (letört), s az ebben egykor helyet kapó óraszerkezet is elveszett.⁵

A képóra fémlapján látható festmény témája egészen egyedi: meglepő módon nem valamely népszerű korabeli festmény reprodukciója jelenik meg rajta, nem történelmi jelenetet, tájképet vagy népi életképet ábrázol, hanem egy magashegységi sziklás tájban túrázó, nőkből és férfiakból álló kiránduló társaságot. Éppen annak lehetünk tanúi, amint a társaságból két merész vállalkozó elsőként kel át egy rohanó vizű patak fölött keresztbe fektetett fatörzsön, lovaglólásban kúszva-egyensúlyozva. Az előtérben a patak partján ülő, kalapot viselő, elegáns, világos színű együttesbe öltözött szakállas úriember szivarral a szájában meglehetősen egykedvűen nézi két társát. Vele ellentétben a társaság másik része, a zúgó víz partján álló három lány, aggódó arccal kísérik figyelemmel két társuk kockázatos vállalkozását. Gesztusaik, mozdulataik aggódást, féltést és biztatást fejeznek ki. A világos mályva színű ruhát viselő lány éppen megcsúszott a patakpart nedves talaján – a hirtelen mozdulattól a kalapja is leesett a fejről – és jobb kezével a mögötte álló szakállas fiatalember nadrágjába kapaszkodva, bal karját előretartva próbálja visszanyerni egyensúlyát. A kék ruhás kisasszony társa derekát átölelve igyekszik visszatartani őt attól, hogy belecsúszson a patakba. Kissé távolabb, a kép bal szélén, háttal a nézőnek a társaság egy másik hölgytagja ül. Botját maga előtt tartva pihen, fejét ő is a patakon éppen átkelő két túratárs felé fordítja. A kép legszélen, balfelől pedig a társaság újabb két tagja érkezik éppen.

Bár a festményen szignó nem szerepel, annyi megállapítható, hogy készítője szerényebb képességű festő lehetett: ez különösen az arcok, valamint az emberalakok végtagjainak az ábrázolásmódján szembetűnő. Érdekes módon a figurák öltözéke, a ruhák mintázata azonban nagy gonddal, részletező módon van megfestve. A ruhadarabok alapján a festmény 1845–55 közé datálható, bár a kalapok, főkötők és frizurák inkább 1850 utániak.⁶

³ Mészáros Ágnes, „Hangzó zenetörténeti emlékek a 19. századból. Zenélő doboz és két zenélő óra a Zenetörténeti Múzeum gyűjteményében”, in *Zenetudományi Dolgozatok 2009*, szerk. Kiss Gábor (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2010), 269.

⁴ Számos zenélő órán található ugyanis a zenélőszerkezetet rejtő doboz falára ragasztott cédula, amely a játszott darabok szerzőinek, illetve címeinek listáját tartalmazza.

⁵ Már a Városi Múzeum gyűjteményébe kerülésekor ilyen állapotban volt a tárgy.

⁶ F. Dózsa Katalin textil- és divattörténetész muzeológus-művészettörténetész szíves közlése alapján.

Az alakok olyan nagy léptékben és egyénített arcvonásokkal vannak ábrázolva, hogy valószínűsíthető: nem egy konvencionális társasági jelenetről, hanem inkább egy valós esemény képi megörökítéséről van szó. A hegyvidéki táj egyértelműen olyan földrajzi formákat mutat, amely Magyarországhoz legközelebb Szlovéniában, Ausztriában vagy Szlovákiában lelhető fel, esetleg a Déli-Kárpátokban. Nem elképzelhetetlen, hogy a társaság egyik tagja volt a képóra megrendelője és tulajdonosa. A műtárgy ugyanis egy horgosi lakostól⁷ került vásárlás útján a Szabadkai Városi Múzeum gyűjteményébe 1960-ban. Horgos a II. világháborúig a Kárász grófi család birtokainak egyik központja volt, az itteni Kárász-kastélyban lakott a család egy része, de volt egy városi palotájuk is Szegeden. Bár adatok nincsenek erre vonatkozóan, elképzelhető, hogy a képóra egykor a Kárász-család tulajdonában volt. Talán a család valamelyik tagja rendelte Bécsből, és nincs kizárva, hogy a jelenet szereplői közül esetleg több is egy-egy családtaggal azonosítható.⁸

Muzej Grada Novog Sada / Újvidéki Városi Múzeum

A múzeum Iparművészeti Gyűjteményében található egy asztali oszlopos óra, egy zenélő doboz, valamint egy szintén zenélőszerkezettel felszerelt szecessziós fénykép-album, illetve varrodobozka.

Az asztali oszlopos óra⁹ (2. kép) zenélőszerkezete a talapzatba van beépítve; szignált: *A. OLBRICH IN WIEN*,¹⁰ és három dallamot játszik. Az óra talapzatának hátsó lapja levehető, hengercsere esetén így válik hozzáférhetővé a zenélőszerkezet. Védett helyen, a levehető falemez belső oldalára ragasztva, fennmaradt a cédula, amelyen szerepel a henger repertoárját azonosító sorszám, valamint a zenedarabok szerzője és címe:

Musik Nro. 346 Zahl Nro (üresen hagyva)

1. *Hontalan Magyar v. Egressy Běňý*

2. *Lanners Nachlass Walzer*

3. *Cavatina nell'Op: Norma. Ah bello a me ritorna, del Maestro Bellini*

⁷ Fanc (vagy Fauc?) Istvántól. A képóra mellett még két gramofont és egy polifónt (rézlemezekkel működő zeneautomatát) is vett tőle a múzeum.

⁸ Kárász Imréről (1829–1907), Kárász III. Miklós legkisebb gyermekéről a családtörténeti iratokban olvashatjuk, hogy már fiatalkorában beutazta Németországot, Itáliát, Franciaországot, Angliát és az Egyesült Államokat. Pesten született, ott végezte tanulmányait. Utazásaiból hazatérve a horgosi birtokon telepedett le, és gazdálkodással, gyümölcsfa-nemesítéssel, botanikával foglalkozott. Említésre érdemes, hogy Imre egyik unokatestvérének, Kárász Gézának rendkívül érdekes régiséggyűjteménye volt. Ld. Magyar Országos Levéltár, P 349, 3. csomó, 9. tétel: Kárász család levéltára, Vegyes Iratok, Családtörténeti följegyzések.

⁹ Ltsz. 53/2 (iparművészeti gyűjtemény) Méretei: magassága 59 cm, szélessége 35 cm, mélysége 18 cm.

¹⁰ Mivel a zenélőszerkezetet nem lehetett kivenni az óra talapzatából, a számok leolvasására nem volt mód. A henger körülbelül 3 cm átmérőjű.



2. kép. Asztali oszlopos óra, 19. század utolsó negyede, cseh vagy felvidéki munka. Muzej Grada Novog Sada / Újvidéki Városi Múzeum, ltsz. 53/2.

A zenélőszerkezet teljesen ép, jól működik, s mindhárom dallamot játssza. Az óra magántulajdonból, ajándékozás révén került a múzeum gyűjteményébe. A leltárkönyvben található bejegyzés szerint a 19. század utolsó negyedére datálható, Csehországból vagy Besztercebányáról származik, készítője pedig feltehetően Daniel Krumm. Az óraépítmény kialakítása és díszítése a klasszicista stílus jellegzetes vonásait mutatja. A portikuszt idéző szerkezet antikizáló építészeti elemekből épül fel.¹¹ A díszítőmotívumként szolgáló levelek megformálása elnagyolt, s a műtárgy általában véve sem tekinthető részletgazdag, míves munkának; nyilvánvaló, hogy elsősorban a tömegtermelés igényeit szolgálta ki. Érdekessége még, hogy az oromzat közepén, üveggel fedett medaillonban szárazvirágdísz látható.¹²

A zenélő dobozban¹³ (3. kép) lévő zenélő szerkezet szintén három dallamot játszik, de nincsen olyan jó állapotban, mint az asztali óra zenélő szerkezete. Ennek ellenére az egyik dallamot sikerült azonosítani: Meyerbeer *Le Prophète* című operájából (1849) a *Királyi induló* című részlet.¹⁴ Sem szignó, sem gyártási szám, sem más (mester- vagy műhely-) jelzet nem található rajta. A zenélő szerkezethez két fémkar¹⁵ csatlakozik, amelyek segítségével tetszés szerint újra le lehet játszani az adott dallamot, illetve el lehet hallgattatni a szerkezetet. A doboz¹⁶ feketére festett fenyőfából készült, kívülről barnára pácolt dió furnér borítja. A *Kammenspielverket* védő belső üvegtető ép állapotban maradt fenn. A műtárgyat a múzeum egy újvidéki lakostól, egy bizonyos Janacsek Ferencről vásárolta. A tulajdonosnak a leltárkönyvben is rögzített elmondása szerint a zenélő doboz családi tulajdon volt, a 19. század végén az akkori családtagok hozták magukkal Budapestről Újvidékre.

A századfordulón keletkezett szecessziós fényképalbum¹⁷ (4. kép) hátsó borítójának belső oldalába sülyesztve található egy miniatűr zenélő szerkezet, amely eredetileg az album kinyitásakor lépett automatikusan működésbe, ugyanis az albumot bezáró kapocs össze volt kötve a zenélő szerkezetet működésbe hozó pálcikával. A szerkezet egyetlen dallamot játszana, ma már azonban működésképtelen. Az album és feltehetően a zenélő szerkezet is a Vajdaságban készült. Az album borítója préselt bőr, oldalai papírból, illetve kartonból vannak, a zeneszerkezet sárgarézből készült. A leltárkönyvben található bejegyzés szerint a tárgyat 1981-ben vásárolták egy újvidéki lakostól, akihez még Nagykikindáról került.

¹¹ A klasszicizáló növénymotívumokat mintázó, fémveretekkel és aranyozott, leveleket formázó gipsz-rátétekkel dekorált oromzati részt akantuszlevéllel, rozettával és volutával díszített oszlopfejjel koronázott alabástrom oszlopok tartják.

¹² A leltárkönyv említi a műtárgyat díszítő elemek között gyöngyházberakást is, ilyet azonban a megtekintésekor nem találtunk, de a „hiányát sem” láttuk; feltehetően elírásról van szó.

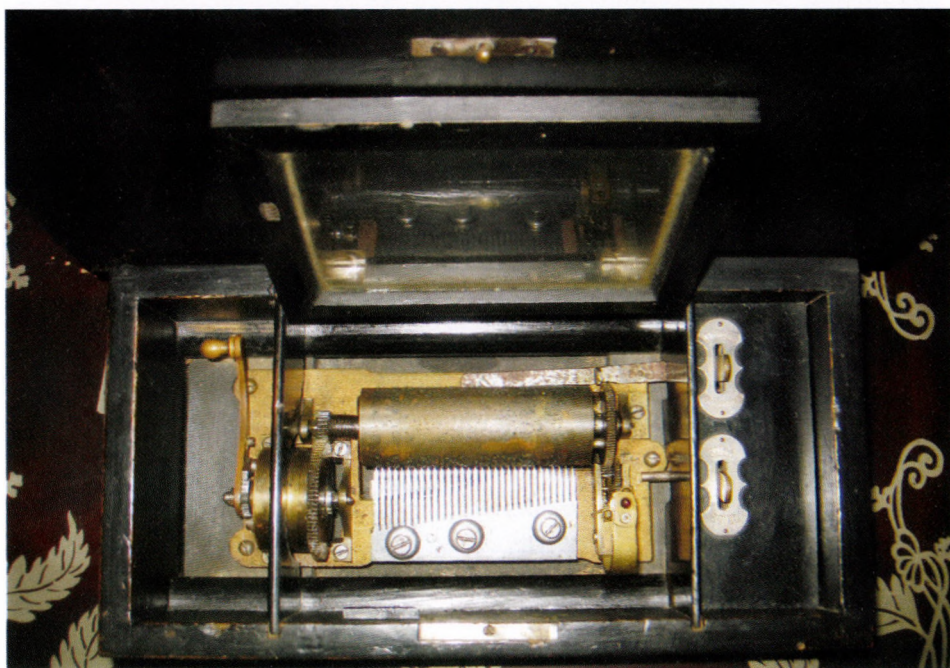
¹³ Ltsz. KP-896. A zenélő szerkezet adatai: a henger átmérője körülbelül 3 cm, a zenélő szerkezet 25 cm hosszú, az acélfésűnek 31 foga van.

¹⁴ A dallam azonosításáért dr. Tallián Tibornak tartozom köszönettel.

¹⁵ A két kar mellett olvasható feliratok: *wechselt / wiederholt*, illetve *still / spiel*.

¹⁶ Méretei: hossza 31,5 cm, szélessége 18 cm, magassága 10 cm.

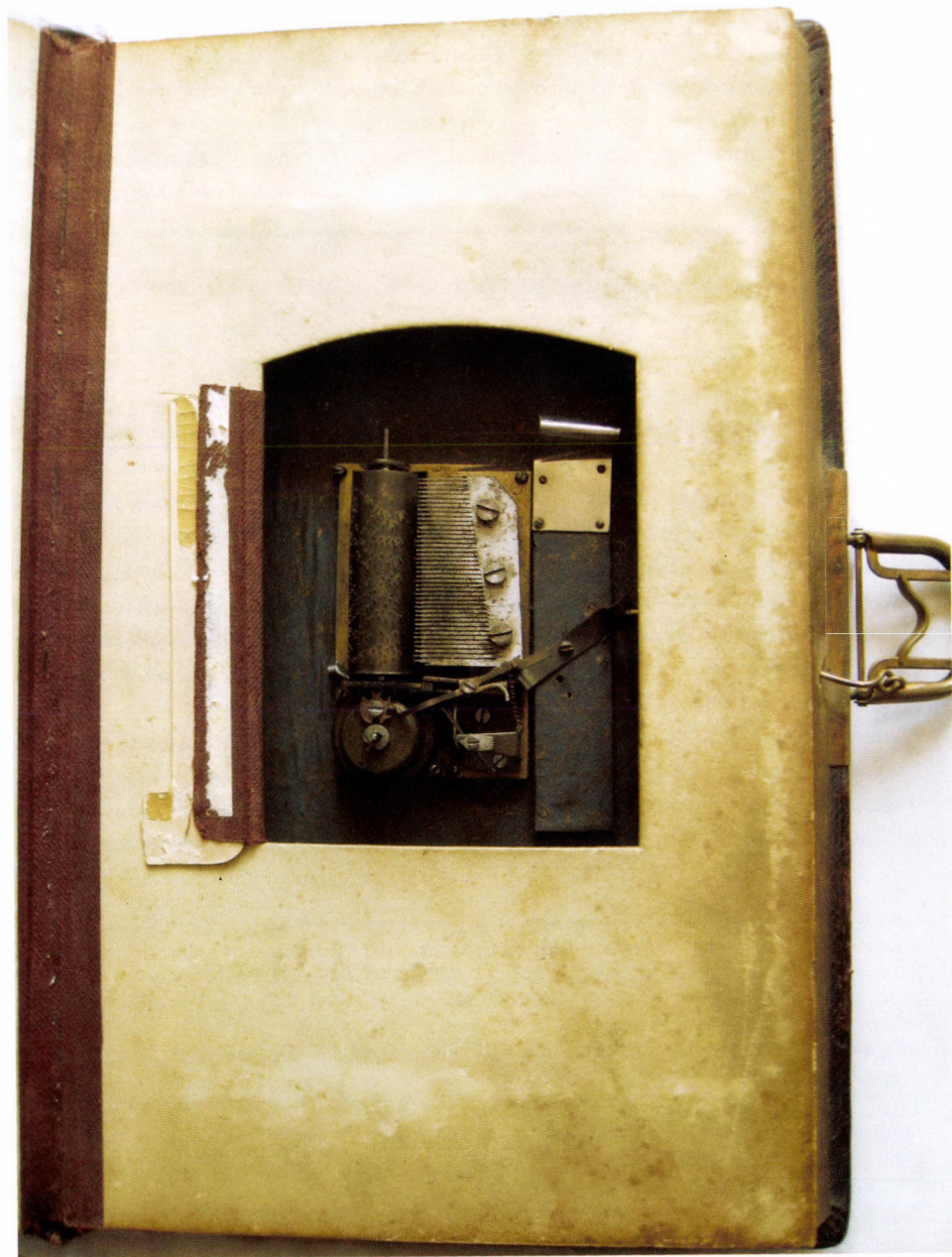
¹⁷ Ltsz. 166/81. Mérete: 33,5 × 22 cm.



3.a–b. kép. Zenélő doboz, Muzej Grada Novog Sada / Újvidéki Városi Múzeum, ltsz. KP-896.



4.a kép. Szecessziós fényképalbum, 1900 körül, vajdasági munka. Muzej Grada Novog Sada /
Újvidéki Városi Múzeum, ltsz. KI-2189.



4.b kép. Szecessziós fényképalbum, 1900 körül, vajdasági munka. Muzej Grada Novog Sada /
Újvidéki Városi Múzeum, ltsz. KI-2189.

A múzeum gyűjteményében található még egy zenélőszerkezettel felszerelt varródoboz is,¹⁸ amelynek tanulmányozására azonban egyelőre nem volt módunk, mivel jelenleg a karlócai vár állandó kiállításán látható. Ennek ellenére fontosnak tartjuk megemlíteni mint kuriózumot, hiszen azt példázza, hogy zenélőszerkezetet a biedermeier idején nemcsak órákhoz, hanem más használati tárgyakhoz is szereltek. A tárgy 1972-ben vásárlás útján, belgrádi magántulajdonból került a múzeumba.

Muzej Vojvodine / Vajdasági Múzeum

A Vajdasági Múzeum óragyűjteményében négy zenélő szerkezettel ellátott képóra és két, ugyancsak zenélő szerkezettel felszerelt keretóra található, amelyek közül néhány a Kulpini (m. Kölpény) Kastélymúzeumba kihelyezett állandó kiállításon szerepel.

A két keretóra¹⁹ (5–6. kép) a 19. század közepén készült, fából faragott korpuszszal, aranyozott, stukkódíszekkel és fehér zománcozott óralappal. Az órák számlapja díszes, aranyozott koszorúba illeszkedik, „képfelületük” sötétkék színűre van festve. A számlapok alatt középen egy nyílást vágtak, amelyen keresztül látható az inga. Mindkét óra zenélő szerkezetét, illetve óraszerkezetét az Olbrich-műhely készítette. Csak az egyik keretóra (ltsz. 196) zenélő szerkezete maradt fenn, amely külső segítséggel még ma is működőképes. A rajta levő két melódia közül csak az egyiket tudtuk megszólaltatni, azonban a torzulások miatt ez is felismerhetetlennek bizonyult.

A zenélő képórák közül kettő történelmi témát, egészen pontosan az 1848/49-es szabadságharchoz köthető eseményeket ábrázol. Az ltsz. 203 képóra²⁰ (7. kép) festményén a magyar egységeknek az osztrák csapatok elleni támadása eleve-
nedik meg: A magyar honvédekből és nemzetőrökből²¹ álló alakulatok egy ma-

¹⁸ Ltsz. KI-2189. Anyaga: fa, furnér, bársony, csont, fém; technika: faragott, vésett; méretei: szélessége 26,5 cm, hosszúsága 30,2 cm, magassága 10 cm.

¹⁹ Ltsz. 196, osztrák munka. Magassága 67 cm, szélessége 48 cm. Irodalom: *Satovi iz zbirke Muzeja Vojvodine*, kiáll. kat., szerk. Nada Miletić Stanić (Novi Sad: Muzej Vojvodine, é.n.), 15. o., 17. kat. tétel.

Ltsz. 197, közép-európai munka. Magassága 66 cm, szélessége 48 cm. Irodalom: *Satovi iz zbirke Muzeja Vojvodine*, 15. o., 16. kat. tétel.

²⁰ 19. sz. közepe, olaj, fémlemez, blondel keret. Az órákép magyar munka. Méretei (kerettel és oromzattal együtt értendő): magassága 84 cm, szélessége 78 cm. A kép hátuljához illesztett fadobozon a leltári számok mellett még szerepel a következő felirat is: Fűry Imre 13/3 = 92. Irodalom: *Satovi iz zbirke Muzeja Vojvodine*, 14. o., 13. tétel.

²¹ A gyalogos honvédek egyenruhája barna atillából, kék magyarnadrágból és fekete csákóból (csonkakúpszerű fejedő) állt. Az atillát zsinórozás díszítette és nem derékig ért, mint a birodalmi csapatok gyalogságának a dolmánya, hanem combközépig, a nadrágon a zsinórdísz pedig nem sárga-fekete, hanem meggyvörös színű volt. Az irreguláris szabadsereg és a nemzetőrök révén kerültek be a honvédseregbe a népi ruhák: a nemezköntös, a szűr, illetve a csikóskalap. E két csoport tagjai, mivel nem hivatásos katonák voltak, hanem a nép fiaiból verbuválódtak, nem mindig jutottak „hivatalos” egyenruhához, és jobb híján abban mentek a harctérre, ami rajtuk volt. I.d. Ságvári György, *Magyar uniformisok a honfoglalástól napjainkig* (Budapest: Kossuth Kiadó, HM Hadtörténeti Intézet és Múzeum, 2010), IV. fejezet: 106–110.



5. kép. Keretóra, osztrák munka. Muzej Vojvodine / Vajdasági Múzeum, Ipsz. 196.



6. kép. Keretóra, közép-európai munka. Muzej Vojvodine / Vajdasági Múzeum, Ists. 197.

gaslaton épült, fallal körülvevett, erődített várost igyekeznek visszafoglalni. A város, és így a csata helyszínének azonosítása még hátravan.²² A kép jobb szélén,

²² Adalék információt nyújt a hely meghatározásához a kép jobb szélén a háttérben az ágyúfüstön keresztül körvonalazódó hegy (tehát nem az egyik alföldi városról van szó, hanem hegyes-dombos vidéken épült településről).



7. kép. Az 1848/49-es forradalom és szabadságharc egy csatáját ábrázoló zenélő képóra (szignó: Bauer), Muzej Vojvodine / Vajdasági Múzeum, Ipsz. 203.

a rohamra induló honvédcsapat közepén látható a magyar zászló, amelyen a nemzeti trikolór rossz sorrendben szerepel.²³ Átellenben, a dombtetőn, az osztrák zászlós kezében a birodalmi kétfejú sasos lobogó csüng alá ernyedten, utalva a valóságban már lejátszott csata végkimenetelére. Az osztrák sereg egyik tisztjét találat érte, féltérdre esik, hátrazuhan, kardot tartó jobb karja lehanyatlik, bal kezét mellkasára szorítja. Mellette az osztrák csapatok vezére, a tábornok áll,

²³ A piros-fehér-zöld színváltozat mellett használatban volt, igaz, kevésbé volt elterjedt a kívülről befelé zöld-fehér-piros kokárda-variáns is. Ságvári, *Magyar uniformisok...*, 106.

felemelt karjával ellentámadásra szólítva fel saját katonáit. Az előtérben egy halott magyar katona hever birodalmi sorhuszárezredi egyenruhában.²⁴ A halott huszár alakja mellett látható néhány nagyobb kódarab, amelyek közül a középsőn olvasható a kép készítőjének szignója: *Bauer*.²⁵ Témája alapján az órafestmény valószínűleg Magyarországon, magyar megrendelő számára készült. Ennek az órának a zenélő szerkezete is az Olbrich-műhely produktuma, jelzete: *A. OLBRICH IN WIEN*; a zenélő szerkezeten szereplő sorszárok: *No. 2359*, illetve *20355*. A henger átmérője 2,5 cm, két dallamot játszik. Bár a szerkezet ép, nincs jó állapotban, s csak némi segítséggel hozható működésbe. A két zenedarab verbunkos lüktetésű magyar muzsika, feltehetően induló.

Az ltsz. 201 zenélő képóra²⁶ (8. kép) festménye azt ábrázolja, ahogy Rajačić pátriárka²⁷ megáldja az osztrákok oldalán harcba induló, már az osztrák regiment ruhájába öltöztetett szerb határőröket. A kép jobb felén állnak fegyelmezett sorokban, feszes vigyázállásban, menetkészben a katonák, velük szemben az út túloldalán pedig az őket búcsúztató szerb polgárok. A háttérben egy hegyvonulat zárja le a látóhatárt. A festmény készítésének idejét pontosan ismerjük, mivel a kép szignált és datált: festője *Putnik B.*, és 1859-ben, feltehetőleg a Vajdaság területén készült. Zenélőszer-

²⁴ A sorhuszárezredek közül négynek: a Sándor-, a Radetzky-, a Coburg-, és a Miklós-huszárezrednek volt sötétzöld mentéből és dolmányból, valamint mélyvörös nadrágból álló egyenruhája; a csákó és hajtóka részletes ábrázolása híján azonban nem azonosítható, pontosan melyikbe tartozott a képen látható vitéz. Ld. Ságvári, *Magyar uniformisok...*, 112.

²⁵ A mosonmagyaróvári Hansági Múzeum zenélő képóján (ltsz. 53.73) is a *Bauer* szignó szerepel, 1855-ös dátummal. Ez az órákép Kovács Mihály *Árpád pajzsra emelése* c. festménye nyomán készült. Ld. *Művészet Magyarországon 1830–1870*, II. Kiáll. kat., szerk. Szabó Júlia, Széplhelyi F. György (Budapest: MTA Művészettörténeti Kutatócsoport, Magyar Nemzeti Galéria, 1981), 266. o., 129. tétel.

²⁶ Olajfestékkel fémlemezre festve, blondel keretben. Méretei (kerettel és oromzattal együtt értendő): magassága 102 cm, szélessége 97 cm. Irodalom: *Satovi iz zbirke Muzeja Vojvodine*, 13. o., 11. kat. tétel.

²⁷ Josif Rajačić (eredeti keresztnéve: Ilija) (1785–1861) 1828-tól pakraci püspökhelyettes, 1829-től püspök a dalmáciai Šibenikben, 1834-től verseci püspök, 1842-től karlócai érsek. 1848. május 13-án a karlócai szerb nemzetgyűlés szerb pátriárkává kiáltotta ki, I. Ferenc József császár 1848. december 15-én ismerte el és hagyta jóvá a kinevezést. A körülmények úgy hozták, hogy ő lett a szerbek elmagyarosítása ellen küzdő, és a szerb nemzeti önállóság megvalósítását célul kitűző mozgalom lelki és politikai vezetője. A küzdelmek eredményképpen a szerbek kikiáltották a Monarchián belüli önálló szerb vajdaságot, és ugyanazon a napon, amikor Rajačićot pátriárkájukká, S'tepan Šupljikacot vajdává választották (utóbbi 1848. december végén meghalt). 1861-ben Ferenc József feloszlatta a szerb vajdaságot, és a „szerb vajda” címet felvette saját címei közé, amelyet a Monarchia végéig viselt. A horvátok és a szerbek egyetértésben, közösen, önkéntes csapatokat szervezve harcoltak a magyarok ellen, jóllehet ezzel a Habsburg udvarnak is jelentős szolgálattal tettek. Rajačić volt az, aki 1848. márciusában horvát báni méltóságba helyezte Josip Jelačić tábornokot. Rajačić azonban nemcsak politikai és egyházi vezetői szerepe miatt fontos alakja a szerb történelemnek: šibeniki püspöksége idején 1833-ban egy új papneveldet nyitott; ugyanitt hatról nyolcra növelte a gimnáziumi osztályok számát, s nyomdát is alapított a szerb kultúra terjesztésének érdekében. 1861-ben bárói rangot kapott a Habsburg Monarchiának tett jelentékeny szolgálataiért. Forrás: *Biographischen Lexikon zur Geschichte Südosteuropas*, szerk. Mathias Bernath, Karl Nehring (München: R. Oldenbourg Verlag, 1974–1981), IV, 20–21.



8. kép. Zenélő képóra (Rajacić pátriárka megáldja a szerb határőröket) (szignó: Putnik B. 1859),
Muzej Vojvodine / Vajdasági Múzeum, ltsz. 201.

kezete ma már hiányzik, de a gyűjteménybe kerülésekor még megvolt. Így azonban nem tudjuk, milyen zenedarabokat tartalmazott a henger: a kép témájához, hangulatához illő, céltudatosan összeválogatott zenedarabokat – például katonás, hazafias indulókat –, vagy attól teljesen független operarészleteket, népszerű tánczenéket. Párhuzamként fontos megemlíteni – a budapesti Iparművészeti Múzeum Mátyás-képórája és a Rákóczi-indulót játszó hazai *Kammenspielwerkek* mellett – a pančevói Narodni Muzej gyűjteményében őrzött zenélő képórát, amely ugyan nem harci jelenetet ábrázol, hanem a tájban, egy fa tövében álló szerb guzlica-játékos köré gyűlt

csoportot. A csoport egy részét fegyveres szerb katonák alkotják, de a gyülekezetben láthatunk népi és városi viseletbe öltözött asszonyokat és gyerekeket, valamint egy papot is. A Vajdasági Múzeum képórájának festményén ábrázolthoz hasonló jelenetnek lehetünk tanúi: a pap megáldja a harcra induló katonákat. Az óra zenélőszerkezete két dallamot játszik, melyek közül az egyik egy bizonyos Nikolai Đurkovič által 1844-ben komponált induló, amely Vasa Živkovič „Örömmel megy a szerb katonának” kezdetű dalára épül.²⁸ Ennek alapján könnyen elképzelhető, hogy a Rajačić pátriárka áldását ábrázoló kép is hasonló hazafias szerb indulót játszott.

A Vajdasági Múzeum órakatalógusában 1830–40-re datált, 202-es leltári számú zenélő képóra²⁹ (9. kép) festményén idilli hangulatú vidéki életkép látható. Az óra és az órákép is osztrák munka. A kép bal szélén egy gazdasági épület – talán istálló – látszik, amely mellett egy ponyvával letakart szekér áll. A kép előterében valamint a háttérben elszórtan legelésző szarvasmarhák és egy kecske látható. A kép háttérben jobboldalt, a domb tetején jellegzetes csúcsos formájú szalmabálák sorakoznak, amelyek fölött esőt hozó fekete felhők közelegnek. Szintén a jobb oldalon két népi viseletbe öltözött figura látható: egy heverésző pásztorfiú beszélget az előtte álldogáló lánnyal. Hasonló népies alakok láthatók az épület bejárata körül is. A *Kammspielwerk* szignált, készítője A. OLBRICH IN WIEN, a belegravírozott számok: No. 2197, illetve 18301. A henger 2 cm átmérőjű, két dallamot játszik, melyek azonosítása még nem történt meg.

A Vajdasági Múzeum gyűjteménye őriz még egy zenélő képórát, azonban ezt ottjártunkkor nem sikerült megtekintenünk. A gyűjteményi katalógus szerint ez a zenélő képóra (ltsz. 204)³⁰ a 19. század közepén készült osztrák munka, fémlapra olajfestékkel festett kép, blondel keretben. Óraszerkezete a keret oromzatában, középen foglal helyet, a hozzátartozó festmény pedig egy harci jelenetet ábrázol.³¹

Összegzés

A három vajdasági múzeum óragyűjteményeiben őrzött műtárgyanyag több fontos adalékkal szolgál a műtárgytípus történetének vonatkozásában. Úgy tűnik, hogy a birodalmi központtól, Béctől délre, illetve keletre eső területeket szinte kizáróla-

²⁸ *Kučni sat. Stilski razvoj kroz vjekove. Izložba satova iz jugoslovenskih zbirki*, kiáll. kat., szerzők: dr. Ivan Bach, Nevenka Bezić, Vesna Bučić, dr. Verena Han, Marija Mirković, dr. Danica Pinterović (Beograd: Muzej Primenjene Umjetnosti, 1964), 109–110. o., 96. kat. tétel.

²⁹ Fémlapra festett kép, blondel keretben; magasság: 65 cm, szélesség: 80 cm. Irodalom: *Satovi iz zbirke Muzeja Vojvodine*, 14. o., 12. kat. tétel.

³⁰ Méretei: magassága 80 cm, szélessége 65 cm. Irodalom: *Satovi iz zbirke Muzeja Vojvodine*, 14. o., 14. kat. tétel.

³¹ Az ugyanezre a leltári számot viselő műtárgyra vonatkozó leltárkönyvi bejegyzés azonban mást mond: az órákép az 1849. február 26–27-én zajlott kápolnai csatát ábrázolja, Szebenben készült, mérete: 43 × 60 cm, kerettel: 63 × 80 cm, a zenélő szerkezete két dallamot játszik. Mivel a műtárgyat nem sikerült megtekintenünk, nem tudjuk, hogy a két adat közül melyik a helyes, ezért fontosnak tartottuk mindkettőt feltüntetni.



9. kép. Zenélő képóra, 1830–40 körül, Muzej Vojvodine / Vajdasági Múzeum, Ipsz. 202.

gosan az Olbrich fivérek látták el zenélő órákkal, zenélő dobozokkal. A megvizsgált zenélőszerkezettel felszerelt órák közül ugyanis – már amelyiknek a zenélőszerkezetén mesterjegy, illetve repertoár- és gyártási szám található – kivétel nélkül mindegyik *Kammenspielwerkje* az Olbrich fivérek műhelyében készült.³² A zenélő óra a délszláv területeken ugyanúgy importcikk volt, mint hazánkban, mivel nem volt olyan helyi mester, aki ilyen szerkezetek készítésével foglalkozott volna.³³

³² Feltehetően ők rakták össze a képórát is a különböző műhelyekből beszerzett alkotóelemekből.

³³ *Some contributions to the knowledge of chamber clocks and horology in the area of Yugoslavia* (angol nyelvű összefoglaló a könyvben található tanulmányok tartalmáról), *Kučni sat...*, 60–66.

Unikális darab a Szabadkai Városi Múzeum kiránduló társaságot ábrázoló kép-órája, hasonló ábrázolással kutatásunk során még nem találkoztunk. Azt példázza, hogy a képóra megrendelője a szokásos képtémák mellett személyes vonatkozású eseményeket is megörökíttethetett.

Az áttekintett műtárgyak viszonylag kis számát figyelembe véve feltűnő, hogy kettőn is szerepel szignó (*Bauer*, illetve *Putnik B.*), ráadásul mind a két szignó egy-egy olyan képen látható, amely az 1848/49-es szabadságharchoz kötődő eseményeket ábrázol.

Szerb vonatkozásban is találunk példát a nemzeti történelem tematizálására, ám ez – csakúgy, mint itthon – inkább a század második felében volt jellemző. Ugyanakkor szerb területen az ilyen képek némileg más jelentést hordoznak: nem annyira a passzív ellenálló-mozgalom képi megjelenítésének tekintendő, mint inkább a nemzeti identitástudat megszületését, megerősödését elősegítő ábrázolásoknak.

ÁGNES MÉSZÁROS

Sounding Musical Records from the 19th Century – II
Musical Clocks and Musical Boxes in the Collections
of Museums in Vojvodina

An earlier research project, the exploration of musical clocks and musical picture clocks in Hungarian public collections, has now been extended to art collections and institutions in the neighboring countries, which together with Hungary formed a coherent cultural-historical region in the 19th century. In 2011 the author had an opportunity to explore musical clocks in public collections of the two largest historical and cultural centers of the Vajdaság (Vojvodina, Northernmost region of Serbia), in Subotica and Novi Sad. The present article summarizes the results of this research trip, and also makes the discovered artworks accessible for Hungarian scholars for further research in the fields of musical iconography, music history, reception-history of music and 19th century opera.

The music-historical importance of musical clocks is that most of their built-in music making machines remained extant and can play the musical pieces. At the same time, only a part of the melodies have been identified so far.

The musical clocks under discussion tell us much important additional information regarding the history of this special type of artwork. It is evident that all areas lying south or southeast from Vienna were almost exclusively provided with musical clocks and music boxes by the Olbrich Brothers' manufacture alone. Just like in Hungary, in the absence of native clockmakers, the musical clocks and music boxes in Serbia were not produced locally but imported from abroad.

Showing a group of hikers in the high mountains the musical picture clock kept at the Gradski Muzej Subotica is a unique piece. It gives an example that the commissioner of a picture clock could have departed from the conventional themes such as landscapes, genre or historical scenes, and had the possibility to choose individual subjects for the required artwork.

Regarding the relatively small number of picture clocks examined in this study it is striking that two of them have maker's signatures (*Putnik B.* and *Bauer*), both appearing in paintings that show scenes from the 1848/49 war of independence.

Similarly to picture clocks made in Hungarian territories, one can find Serbian parallels that show important events of national history. However, these artworks carry a different meaning: they did not serve as visual representations of a political resistance but rather they were to encourage and help the formation and development of national identity.

FÜGEDI JÁNOS

A táncos mozdulat tényleges és tudatosított ritmikai elhelyezkedésének különbsége*

Amikor a Lábán Kinetográfia Nemzetközi Tanácsának (ICKL) 2007. évi konferenciáján az érintő gesztusok egyszerűbb írásmódjára tettem javaslatot,¹ a változtatás egyik indokaként megemlítettem, hogy a kinetográfiát tanulók közül az érvényben lévő szabályt még a legjobb eredményt elért diákok is szinte kivétel nélkül elvétik. Akkor többen úgy vélték, ennek oka képzettségük hiányosságában keresendő. Oktatási tapasztalataim ezzel a véleménnyel ellenkeztek, az okot inkább belső ritmusértelmezésüknek tulajdonítottam, de ezt a feltételezést akkor bizonyítani nem tudtam. Az érintő gesztusok írásmódjának 2007. évi problémafelvetése nyomán mindenesetre kiderült, hogy a témát mind tematikailag, mind történetileg szélesebb körben kell vizsgálni, így az ICKL 2009. évi konferenciájára Misi Gáborral összehasonlítottuk a notációelmélet különböző szemléleteit, bemutattuk a talajérintő lábgesztusok valamennyi ismert típusának írásmódját, a már meglévő úgynevezett „időegység”, valamint a „pontos időzítés” szerinti írásmód mellett bevezettük a „ritmuskifejező” írásmód fogalmát, és összefoglaltuk az érintések jelölésmódjával szemben megfogalmazható elvárásokat.² A kutatás akkori állása szerint a „ritmuskifejező” írásmódban az érintés mozdulatípusának egy-egy altípusát többféle módon is le lehetett jegyezni. A dolgozat végén jeleztük, hogy a megfelelő jelölésmód kialakításához mélyebben fel kell tárnai az írásmódok változásának okait mind elméleti, mind gyakorlati oldalról, meg kell

* A kutatás az OTKA NK 7792 sz. pályázatának támogatásával készült.

¹ Fügedi János, „Unit timing of touching gestures”, in *Proceedings of the Twenty-Fifth Biennial Conference of the International Council of Kinetography Laban*, held at Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea, Mexico City D.F., Mexico, July 29–August 5, 2007 (Város: Kiadó, Évszám), 33–48, magyarul: Fügedi János, „Az érintő gesztusok időegység írásmódja”, in *Táncgyomány: átadás és átvétel*, szerk. Barna Gábor, Csonka-Takács Eszter, Varga Sándor (Szeged: Néprajz és Kulturális Antropológia Tanszék, 2007), 101–116.

² János Fügedi–Gábor Misi, „Ways of notating floor touching gestures with the foot”, in *Proceedings of the 26th ICKL Conference* (Város: Kiadó, Évszám), 43–60, magyarul: Fügedi János–Misi Gábor, „A talajérintő lábgesztusok lejegyzési lehetőségei”, in *Zenatudományi Dolgozatok 2009*, szerk. Kiss Gábor (Budapest: MTA Zenatudományi Intézet, 2009), 373–394.

vizsgálni az egyes megoldások kialakulásának előzményeit, és elemezni kell a témát érintő valamennyi mozdulatípust. Ugyanitt utaltunk arra, hogy külön kutatást igényelne az a fent említett belső mozdulatrítmus-értelmezés, mely szerint az érintés mozdulatának tényleges végrehajtása és annak időbeli tudatosulása között feltehetőleg különbség van. Az itt bemutatásra kerülő kutatás során felsőfokú tanulmányaikat végző diákoknak adott mozdulat-lejegyzési feladatok sorával, mintegy kísérleti úton vizsgáltuk a jelenséget. A kutatást Bernáth László pszichológus támogatta, aki a feladatlapok elkészítésében és az eredmények kiértékelésében nyújtott segítséget.

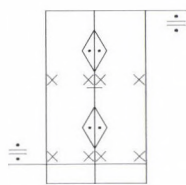
A feladatok

A feladatok megoldásában a Magyar Táncművészeti Főiskola BA és MA képzési szinten tanuló néptánc szakos, valamint a Szegedi Tudományegyetem MA szintű Táncantropológia szakos hallgatói, összesen 52-en vettek részt. A 33 nő és 19 férfi résztvevő hivatásos vagy amatőr táncos volt, táncos képzésük 7–26 év közé esett. A résztvevők kiválasztásának fontos szempontja volt, hogy mindegyikük rendelkezzen táncos képzettséggel, azaz a bemutatott feladatokról mind ritmikailag, mind „plasztikailag” kialakult mozdulatképzetük legyen, melyet korábbi tanulmányaik során szereztek meg. Műfaji-tánctechnikai tekintetben valamennyien a néptánc területén voltak jártasak, és rendelkeztek annyi mozdulatelemzési ismerettel, hogy meg tudták különböztetni a támaszték- és gesztusmozdulatokat, valamint a gesztusokon belül az érintéseket.

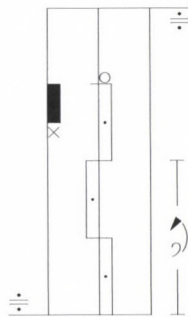
Feladatként néptáncművészeti filmközlésekből³ 12 rövid motívumot választottunk ki, amelyeket számítógépes prezentáció formájában (PowerPoint) mutattunk be. A résztvevőknek a megfigyelt mozdulatok ritmusát kellett meghatározniuk. A motívumok lejegyzése az 1–12. ábrán látható,⁴ a gesztusok időbeli elhelyezkedésének teljes egyértelműsége kedvéért most a „pontos időzítés” módszerével ábrázolva. Táncstípus szerinti besorolásukat (vagy a műfajtól független technikai rávezető mozdulatsor esetén annak jellegét) a tanulmány végén közöljük. A motívumokban a mozdulatok ritmusa nem változott, a táncosok valamennyiben egyszerűnek tekinthető ♩-es mozdulatokat végeztek. Az 1–3. feladatban (1–3. ábra) csak lépést és ugrást, azaz csak támasztékmozdulatokat adtak elő. A 4. és 5. motívumban (4–5. ábra) az ugrással végrehajtott támasztékmozdulatokkal együtt megjelentek a lábgesztusok. A két igen hasonló példa annyiban

³ Lévai Péter–Fügedi János (szerk.), „Néptáncaink tanítása – Ugrós táncaink”, in *Néptáncaink tanítása – Ugrós táncaink*, szerk. Zórándi Mária (Budapest: Planétás Kiadó, é.n.) (DVD melléklet.); Farkas Zoltán, *Néptánc alapttechnikák módszertana*. Ugrós–Lakócsai táncok–Kalotaszegi csárdás. DVD video (Budapest: X-produkció, 2008).

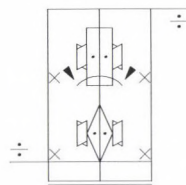
⁴ A motívumok mozgóképi felvételei egy fájlba fűzve a <http://www.zti.hu/tanc/rhythm/> honlapról tölthetők le és nézhetők meg.



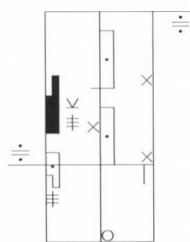
1. ábra. Rábaközi dus



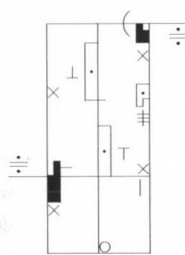
2. ábra. Somogyi ugrós



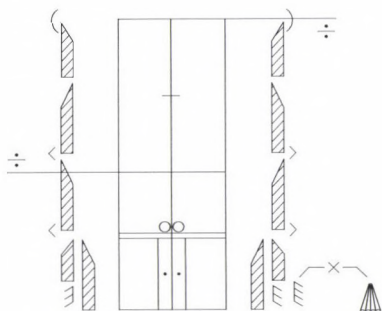
3. ábra. Gyimesi félalóhos



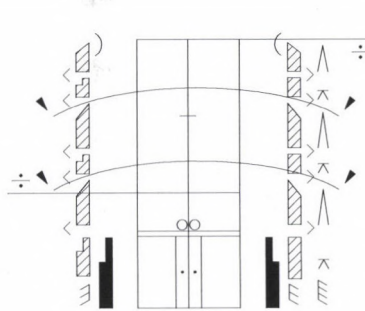
4. ábra. Somogyi ugrós



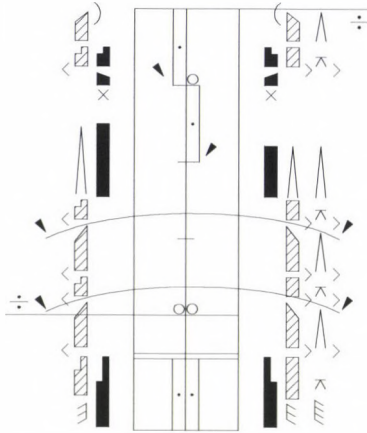
5. ábra. Kalocsa vidéki mars



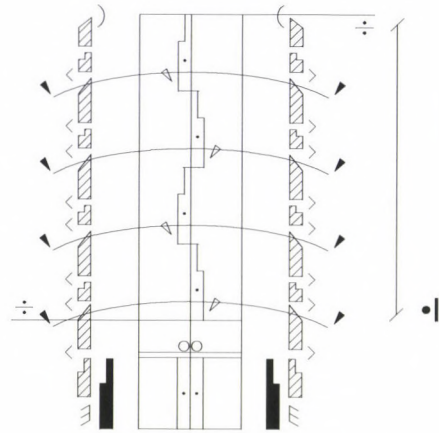
6. ábra. Kalocsa vidéki mars



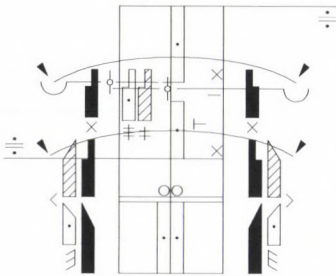
7. ábra. Tapsos ritmusgyakorlat



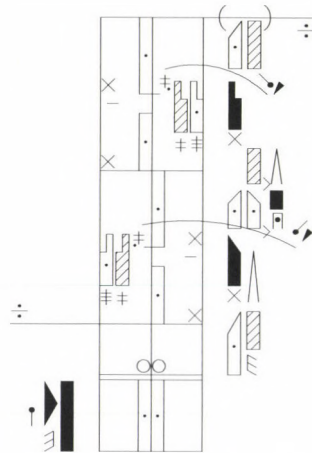
8. ábra. Taps-lépés ritmusgyakorlat



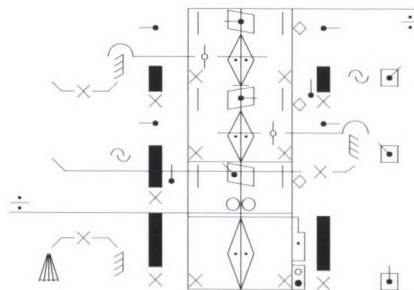
9. ábra. Taps-lépés ritmusgyakorlat



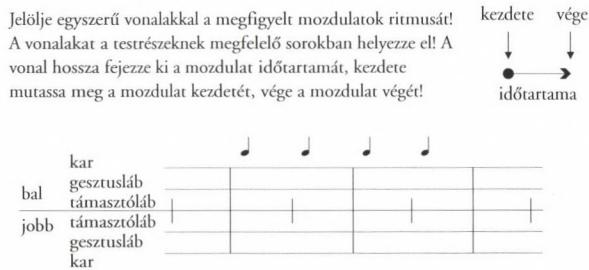
10. ábra. Bukovinai silladri



11. ábra. Bukovinai silladri



12. ábra. Perkáti zsebkendőstánc („sudridrom”)



13. ábra

különbözik, hogy az 5. motívum előre irányú lábgesztusa a talajt megérintette. A 6. és a 7. példában (6–7. ábra) csak kargesztusokat mutattunk, a 7. példában a gesztus tapsal (tehát érintéssel) végződött. A 8. példában (8. ábra) két önálló tapsot két helyben lépés követett, azaz két, karral előadott érintést két, időben független támasztékmozdulat. A 9. példában (9. ábra) a tapsokat előrehaladó lépésekkel egyidejűleg adta elő a táncos. A 10. példában (10. ábra) láb alatti tapsokat láthattak a megfigyelők, a táncos minden második negyedre tapsolt az elöl vízszintesbe lendített lába alatt, tehát lábgesztus és taps egyidejűségét mutatta be. A 11. példa (11. ábra) csapást tartalmazott, azaz ebben az esetben az érintés két független testrész (láb és kar) között jött létre. Végül a 12. példa (12. ábra) egy tárgy (zsebkendő) láb alatti, egyik kézről a másikba átadását-átvételét mutatta, amelyet a táncos két lábról két lábra végzett támasztékismétlő ugrásokkal egyidejűleg adott elő. A feladatok tehát ritmikailag egyszerűek, könnyen követhetők voltak, plasztikailag azonban egyre bonyolódta, motívumaikban egyre több testrész vett részt, mégpedig az érintés mozdulattípusa szempontjából egyre összetettebb viszonyrendszerben.

Annak feltárására, hogy miként képzelik el a mozdulatoknak a zenei mérőkhöz viszonyított időbeli (azaz ritmikai) elhelyezkedését, a résztvevők feladatlapokat kaptak, amelyen feltüntettük a 13. ábrán bemutatott Kitöltési Útmutatót. A mozdulatokat vízszintes ötvonalas rendszerben nyilakkal kellett jelezniük úgy, ahogy a magyarázó ábra kérte: a mozdulat hosszát a nyíl vonal hossza jelölje, a mozdulat kezdetét a vonal ponttal jelölt kezdete, a mozdulat befejezésének idejét pedig a nyílhegy mutassa. A nyílhegyben végződő vonalakat annak a testrésznek a vízszintes sávjába kellett elhelyezni, amelyik a motívum előadásában részt vett. A ritmust kifejező vonalak elhelyezhetőségét előre strukturáltuk, azaz az ötvonalas rendszert a 2/4-es ütemeknek megfelelően metrikailag tagoltuk, de jóval több helyet biztosítottunk a jelölésre annál, mint amennyi zenei időt a mozdulatok igényeltek. A lüktetések fölött a mértéket jelölő \downarrow értékű hangjegyeket csak a Kitöltési Útmutatóban szerepeltettük. A filmrészleteket az azonos évfolyamra járó hallgatóknak csoportosan, egyidejűleg mutattuk be, egy-egy részletet addig szemléltettünk, amíg a feladatot minden résztvevő befejezettnek tekintette.

Megoldások és kiértékelés

A vizsgálatot az érintő gesztusok notációs módjának megoldása érdekében végeztük, így a válaszok kiértékelésekor érdeklődésünk elsősorban azon feladatok elemzésére irányult, amelyek érintő gesztusokat tartalmaztak. Talajt érintő lábgesztus az 5. feladatban (5. ábra) jelent meg először. A 14.a–j ábrán válogatás látható a komolyabb táncos képzettséggel rendelkező (12–22 év) diákok megoldásaiból. A válogatás amatőr és hivatásos, férfi és nő táncosok feladatmegoldásait egyaránt tartalmazza, mégpedig mindkét oktatási szinten (BA és MA). A válaszadók nemek és táncos gyakorlat, illetve tanulmányi szint szerinti megoszlását a tanulmány végén részletezzük.

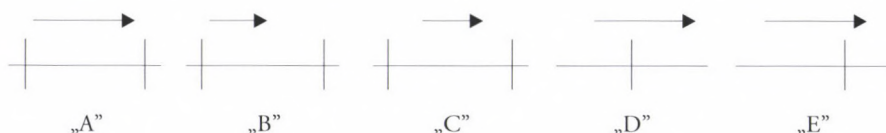
A 14. ábrán az eredmények szemléltetése és kiemelése érdekében a támasztékmozdulatok kezdetéhez folytonos, az érintő mozdulatok kezdetéhez pedig szaggatott szárú függőleges nyílakat illesztettünk. A kép – a 14.g ábra kivételével – meglehetősen egységes: a résztvevők valamennyi mozdulatkezdetet a mérők elejére pozícionálták. Az egységes kép igen elgondolkodtató abból a szempontból, hogy amíg a filmen előadott támasztékvételek (az ugrásokból talajra érkezések vagy a lépések bevezető lábgesztusának földkontaktusa) ténylegesen, fizikailag a mérők elején kezdődtek, az érintő és a levegőben végződő lábgesztusok ténylegesen, fizikailag a mérők kezdetére megérkeztek, azaz befejeződtek.

A megoldásokban további három sajátosságot figyelhetünk meg. A 14.b ábrán a résztvevő a mozdulatok kezdetét a mérő elejére illesztette, de befejezésüket a mérők vége előtt jelölte. Ehhez hasonló a 14.h ábra megoldása, azzal a különbséggel, hogy itt a mozdulatok kezdete nem esik egybe a mérők kezdetével, hanem ahhoz képest valamelyest késik. Érdeemes megfigyelnünk, hogy a 14.f és a 14.h ábrán hangjegyek is megjelennek a vonalrendszer fölött, annak ellenére, hogy ez nem volt része a feladatnak. Elhelyezőjük nem a mérő elejéhez, hanem mintegy annak közepére írta az időtartamot képviselő \downarrow -et. A többihez képest egyedülálló a 14.g ábra megoldása, annak készítője ugyanis a lábgesztusok végét a mérők elejére írta, azaz elméletileg figyelembe vette a végrehajtás tényleges időbeli eseményét. Azonban zavarba ejtő, hogy az ábra szerint ugyanazon jobb láb gesztusa fejeződik be a mérő elején, amely szinte értelmetlen késéssel, azaz majdnem ugyanakkor támasztékot is vesz. Mivel ilyen mozdulatkombinációt lehetetlen előadni (más szóval ugyanazon testrész egyidejűleg nem lehet támasztó és támasztéktól független), feltételezhetjük, hogy ez a megoldás egyszerűen hibás.

A fenti válogatás egy kivételével az adott válaszok valamennyi típusát magában foglalja. Az érintő mozdulatokra adott valamennyi megoldás áttekintése alapján a feltárt típusok teljes sorát a 15. ábra mutatja be. Ötfajta grafikai választ kaptunk. Az „A” szerint a hallgatók a mérő elejétől a végéig húzták meg a mozdulatrítmust képviselő vonalat, a „B”-ben a mérő elején kezdték, és a mérő vége előtt megjelent a mozdulat végé jelző nyílhegy, a „C” esetében a mérő hosszánál rövidebb mozdulatjelzetet megközelítőleg a mérő közepére írták. A „D” megoldás szerint a megközelítőleg egy

14. ábra. A bemutatott megoldások készítőinek adatai:

- a: amatőr férfi, 14 éves táncos képzettség, BA 2. év;
- b: amatőr férfi, 15 éves táncos képzettség, BA 2. év;
- c: amatőr férfi, 12 éves táncos képzettség, BA 2. év;
- d: amatőr nő, 15 éves táncos képzettség, BA 2. év;
- e: amatőr nő, 22 éves táncos képzettség, BA 2. év;
- f: amatőr nő, 15 éves táncos képzettség, BA 2. év;
- g: amatőr nő, 15 éves táncos képzettség, BA 2. év;
- h: hivatásos férfi, 15 éves táncos képzettség, BA 2. év;
- i: hivatásos férfi, 15 éves táncos képzettség, MA 2. év;
- j: hivatásos nő, 15 éves táncos képzettség, MA 2. év.



15. ábra

mérő hosszú vonalat a mérőjelzón áthúzták, és az „E”-nek megfelelő válaszban a mozdulatot úgy jelölték, mint amelyik a mérő előtt indul és a mérőre érkezik.

A megoldások értelmezése szempontjából az „A” és a „B” igen rokon megoldásnak tekinthető. A vonalak jelentését a Kitöltési Útmutatóban megadottak szerint értelmezve, a mozdulatok a mérőjelzónél kezdődnek, az „A” esetében a mozdulat kitölti a mérő teljes terjedelmét, a „B” szerint valamelyest korábban fejeződik be. E két megoldáshoz közelállónak érezzük a „C” jelölésmódot, annak ellenére, hogy ebben az esetben a mozdulat egy ritmikailag mindenképpen értelmetlen helyen, valahol a mérő közepe előtt kezdődik. A „C” megoldást alkalmazók nagy valószínűséggel elnagyoltan kívánták jelezni a teljes mérő igénybevételét, így azt az „A” megoldás kissé hanyag módon megfogalmazott változataként kezeltük. A kontraritmust jelentő „D” megoldást, két résztvevő alkalmazta a bonyolultabb 10. és 12. feladat ritmikai ábrázolására, feltehetőleg tévesen értelmezték a ritmust. Az „E” megoldás azt sugallja, hogy az érintő mozdulat a lüktetés előtt indul, és a lüktetésre érkezik meg érintő helyzetébe. Mint fent már említettük, a tényleges mozdulat végrehajtása szempontjából az „E” megoldás tekinthető jónak.

A megoldásokat az 1. táblázat összegzi. A táblázatban nemcsak az érintő gesztust tartalmazó példákat tüntettük fel, hanem a 4. és a 6. feladatot is, jóllehet ezekben a gesztusok nem érintésben végződtek. Ugyanakkor ritmikailag a gesztusok e példákban is úgy „viselkedtek”, mintha érintések lennének, azaz véghelyeztük a mérő elejére érték el. A táblázat oszlopai jelzik, hogy egy-egy feladat esetében mely megoldástípust hány résztvevő alkalmazott. A 10. és a 11. feladatban a kar és a láb szólamát elkülönítve vettük figyelembe. Az „Értékelhetetlen” oszlopba azon feladatmegoldások számát írtuk, ahol vagy nem érkezett válasz, vagy értelmetlen ritmust (például 4 ♩ időtartamú karmozdulatot) jelöltek a résztvevők.

Amennyiben az összes értékelhető válasz mennyiségéből elvesszük a kontraritmust jelölő a „D” és az időbeli ábrázolás tekintetében a valóságnak megfelelő „E” megoldások számát, 491 olyan eredményt kapunk, amely arra utal, hogy képzett néptáncosok a gesztusok ritmusát nem a mozdulat tényleges végrehajtása, hanem a gesztusok érkezési pontja szerint határozzák meg, azaz a mozdulat időbeli kezdetének azt a pillanatot tekintették, amikor a mozdulat valójában már véghelyzetébe érkezett. Az összesen 501 értékelhető megoldáshoz képesti 98%-os arány igen meggyőzően támasztja alá kezdeti feltételezésünket: határozott eltérés mutatkozott mind az érintésben végződő, mind az érintések nélküli gesztusmozdulatok tényleges végrehajtása és időbeli tudatosulása között.

Feladat sorszám	„A”	„B”	„C”	„D”	„E”	Értékelhető összesen	Ebből értékelhetetlen
4.	46	0	3	0	0	49	3
5.	40	2	4	0	1	47	5
6.	39	2	6	0	1	47	5
7.	42	3	4	0	0	49	3
8.	40	0	3	0	0	43	9
9.	44	1	2	0	0	47	5
10. láb	38	1	4	2	0	45	7
10. kar	41	2	2	1	1	46	6
11. láb	35	1	3	1	1	41	11
11. kar	37	0	3	1	1	42	10
12.	38	1	6	0	0	45	7
Összesen	440	13	40	5	5	501	71

1. táblázat

A jelenségre egyértelmű magyarázatot nem találtunk. Elméleti alapvetésként azonban érdemes megemlíteni az emberi mozgás kognitív pszichológiai megközelítései közül az egyik legkorábbit, William James szemléletét,⁵ mely szerint a begyakorlott mozgulatsor esetén a gondolati vagy percepció központok egyetlen impulzust, a start parancsát küldik a végrehajtási mechanizmusnak. A mozgulatok sorának szabályozását James válaszok láncolataként fogta fel (elméletét a mai napig osztják), amelyben a mozgulatsor egyik szegmenséből származó visszajelzés egyúttal impulzust jelent a következő mozgulat számára. James szerint a propriocepció⁶ adja a visszajelzést, egyben szabályozza a mozgulatot (természetesen a visszajelzés egyéb forrásai mellett, mint amilyen a látás és a hallás). A gesztusmozgulatok itt bemutatott sajátos ritmusértelmezésére James azon meglátása adhat iránymutatást, amely szerint ha a mozgulatot kezdő impulzust követően a mozgulat befejeződik, csak a végeredmény kap tudatos figyelmet, de a két figyelmi pont (a kezdés és a végpont) között a mozgulat tudatosság és beavatkozás nélkül fut le, azaz a mozgulat automatikus lesz. Feltehetően e tudatosság hiánya miatt nem érzékelték a táncosok, hogy gesztusuk a mérő előtt indult, miközben annak megérkezése, a mérőn megjelenő „végeredmény” már tudatosult bennük. Épp így lehet a támasztékmozgulatok esetén is, ahol az új támasztékvétele mint az egyensúly (legalább időleges) helyreállása ad megnyugtató tudatos visszajelzést a táncosnak a mozgulatról.

⁵ William James, *The principles of psychology* Vol. 1 (New York: Holt, 1890), 116–117.

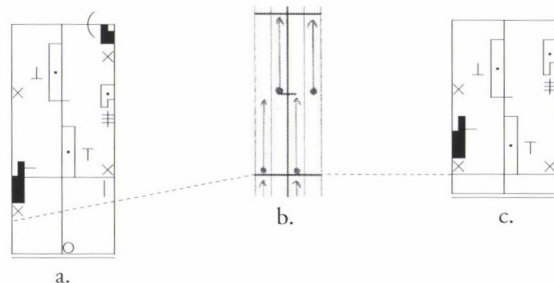
⁶ A propriocepció az információszerzés módja a testhelyzetről, a mozgásirányról, az erő kifejtés nagyságáról a különböző izmok és a hozzájuk kapcsolódó receptorok, továbbá a belső fül receptorai révén. A fogalmat Charles Sherrington vezette be alábbi könyvében: *The integrative action of the nervous system* (New Haven: University Press, 1906).

A mozdulatok valós időbeli lefutását figyelmen kívül hagyó ábrázolások alakja, legtöbbször a mérők teljes hosszában meghúzott nyilak („A” válaszok), illetve a mérők kezdetétől azok közepéig („B” válaszok) vagy a közepén elhelyezett rövidebb vonalak („C” válaszok) arra engednek következtetni, hogy a néptáncos résztvevők az itt bemutatott, a néptáncban átlagosnak tekinthető, ♩ = 120-130 körüli tempójú mozdulatokat nem időbeli folyamatként, hanem a test egyensúlyi helyzete szerinti ritmikai egységek formájában tudatosítják. A ritmikai egység képzetét erősíti a 14.f és a 14.g ábrán is látható, több megoldásban is a mérő közepén megjelenő, feltehetőleg annak teljes terjedelmét képviselő hangjegy.

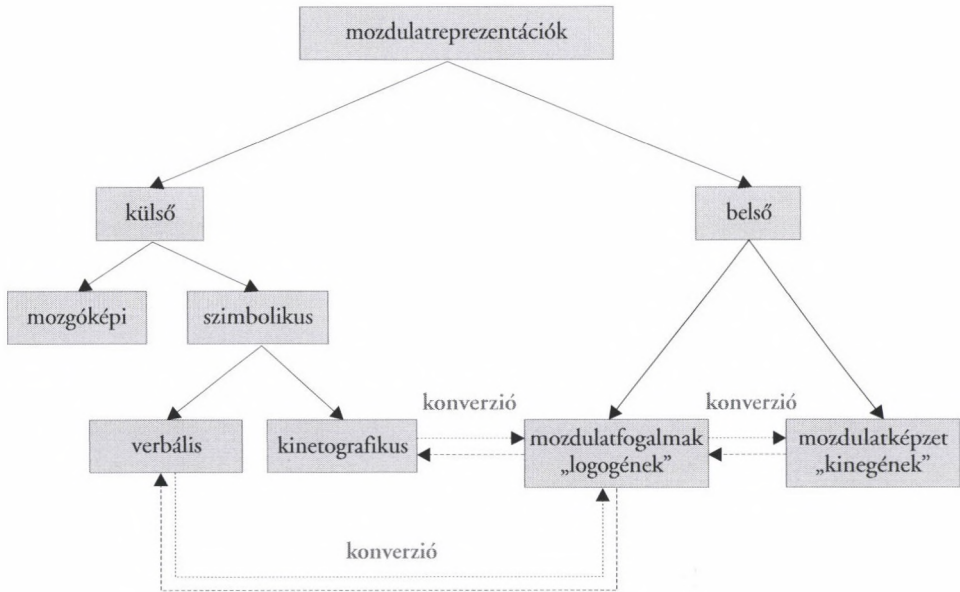
Következmények az érintő gesztusok lejegyzése szempontjából

Szemléljük meg az talajérintő lábgesztust tartalmazó 5. feladatot a 16.a ábrán a „pontos időzítés”, a 16.c ábrán pedig a „ritmuskifejező” írásmód szerint leírva, és vessük össze a gesztusirányok elhelyezését a fenti felmérés nagy átlagát tükröző 14.a ábra példájával, amelyet itt a kettő között elhelyezve, 16.b ábraként mutatunk be. Az összehasonlíthatóság kedvéért a 16.b ábrán a 14.a ábrát függőlegesbe forgattuk és első részét letakartuk, hogy a jelek viszonyát könnyebb legyen felismerni. Jól látható, hogy a 16.b ábra gesztuskezdetei – amelyek megfelelnek a résztvevői megoldások zömének – a 16.c ábra gesztuskezdetével esnek egybe. Ez egyértelműen jelzi, hogy az érintő gesztusoknak az oktatási tapasztalatok szerinti gyakori (rendszeres) „hibás” lejegyzésének nem a képzésbeli hiányosság, hanem egy belső ritmuskép automatikus ábrázolása az oka.

E felismerés alapján joggal vetődhet fel a kérdés, hogy a notáció módjának, alapelveinek mihez kellene igazodnia: a belső ritmuskép tükrözéséhez, vagy a fizikai valósághoz? Nyilvánvaló, hogy a fizikai „mozdulatvalóság” tükrözése igen pontos és egyértelmű notációt eredményez, ám a belső ritmusképtől való eltérése miatt alkalmazása és felismerése nehézkes, a memóriából könnyen kiesik, s csak hosszas tréning eredményeként tartható meg. A „ritmuskifejező” írásmódnak a fenti felmérés nyo-



16. ábra



17. ábra

mán megmutatkozó előnye a belső ritmusképhez igazodás, amely megkönnyíti az írásos mozdulatanyag felismerését. Fogalmazhatnánk úgy is, hogy a „ritmuskifejező” írásmód használatával a mozdulat-tudásformák közötti konverzió útját egyengetnénk. E felvetés magyarázataként és kissé tágabb kitekintésben a mozdulat-tudásformák bemutatására Eysenck vázlatának adaptálása tűnik alkalmasnak (17. ábra).⁷ A külső tudásforma Eysenck által képinek nevezett csoportja itt a mozgóképre vonatkozatható, a szimbolikus csoport pedig nyelvi (verbális) és táncnotációs (esetünkben kinetografikus) alrendszerekre bontható. A belső reprezentációk két típusában (fogalmak, képzetek) a mozdulatfogalmi típusba tartozó elemek meghatározására továbbra is alkalmasnak tűnik a Paivio⁸ nyomán a verbális fogalmi rendszerekre használt „logogén” kifejezés. Ugyanakkor a képzetek csoportját illetően a verbális fogalmakra vonatkozóan használt „imagének” helyett itt megfelelőbbnek tekinthetjük a „kinégének” fogalmának bevezetését. Az ábra alapján belátható, hogy a fent említett tudati mozdulatkonvertálás két formában jelenhet meg: a külső és belső mozdulatrepresentációs osztályok között, vagy egy osztályon belül. A notáció könnyebb és egyszerűbb használhatósága, a mozdulatfogalmi gondolkodás fejlődése szempontjából kiemelkedő fontosságú a kinetografikus külső és a mozdulatfogalmi belső tudás közötti minél egyszerűbb és könnyebb átjárhatóság.

⁷ Michel W. Eysenck–Mark T. Keane, *Kognitív pszichológia* (Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1997), 216.

⁸ Allan Paivio, *Imagery and verbal process* (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1971).

Feltehetőleg jóval nagyobb mintán elvégzett kutatás is hasonló eredménnyel járna, ezért úgy véljük, a mozdulatértelmezés itt feltárt automatizmusa nyomán továbbléphetünk a kinetografikus táncnotáció fejlesztésének útján. Vizsgálatunk alapján az eddig csak *térbeli* mozdulat-meghatározási elvként használt „érkezés alapú” iránymegállapítás⁹ mellett felvethetjük az *időbeli* „érkezés alapú” lejegyzési elvet, amellyel az általunk „ritmuskifejező” írásmódnak nevezett módszer bevezetésének elméleti alapját erősíthetjük. Kissé előresietve annak kijelentését is megkockáztathatjuk, hogy a tánckísérő zene lüktetéséhez erősen kötődő – vagy fogalmazhatnánk úgy is, hogy néptánc alapú – táncos műfajok lejegyzése esetén könnyebb a notációból a mozdulatok ritmusát felismerni, ha a belső ritmusképet tükröző, „ritmuskifejező” lejegyzési módot választjuk, különösen akkor, ha a lejegyzéseket a műfajban jártas érdeklődőknek szánjuk. Azonban azt is be kell látnunk, felmérésünk csak részeredmény, az írásmódra tett átfogó javaslatához szükséges kutatást nem tekinthetjük lezártnak.

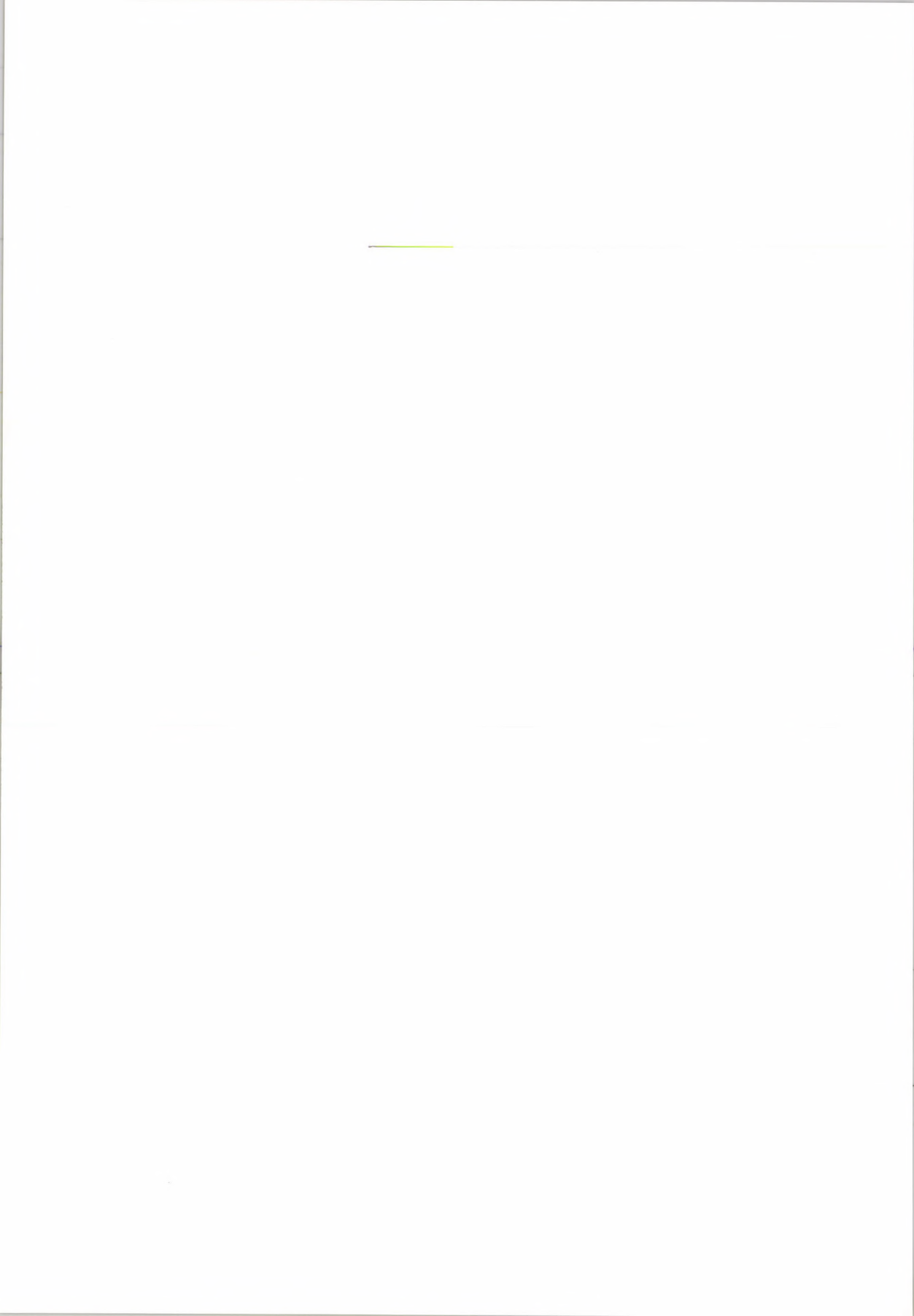
⁹ A kinetográfia notációs alapkoncepciójaként a „motion-directional destination” iránymeghatározási kettősség Ann Hutchinson *Labanotation* című könyvének második kiadásában jelent meg először (New York: Theatre Arts Books, 1970). Szentpál Mária *Táncjelírás* című könyvének I. kötetében (Budapest: Népművelési Propaganda Iroda, é.n. [1976]) a két fogalomra „mozdulat irányként” és a „mozdulat célkitűzésként” utal. Fügedi János a *Tánc – Jel – Írás* című könyvében (Budapest: L'Harmattan–MTA Zenetudományi Intézet, 2011) ugyanezen két fogalomra az „elmozdulás alapú” és az „érkezés alapú” iránymeghatározás terminológiát vezette be. A két koncepció alkalmazhatósága a mozdulat időbeli viszonyaira eddig nem merült fel.

JÁNOS FÜGEDI

The difference between the factual performance and dancer's
inner representation of movement-rhythm

Earlier efforts to find simple ways of notating contacting gestures in Labanotation led to the assumption that there might be a difference between the factual temporal performance and the dancer's inner rhythmical representation of the gestures. The research presented here is intended to verify this assumption in the frame of a survey among university students of traditional dance programs at the Hungarian Dance Academy. The participants were given notation tasks to define the movement rhythms of motives selected from traditional dance recordings. The tasks uniformly consisted of simple ♩ note rhythms, but their spatial complexity gradually increased including more and more body parts, and contacts appeared in them in a more and more complicated context. Our main interest was to see how the students think of the temporal situation of the movements in relation to the beats. In the tasks the movements had to be represented by horizontal arrows, where the dots had to indicate the start, whereas the head of the arrow the end of the movement. The arrow had to be written in the horizontal row of the corresponding body part movement. The places for the arrows were partitioned by the bar lines of 2/4 measures and tick marks indicated the beats.

In the representation of the results (Fig.14) the short vertical arrows point to the *beginning* of the movements, continuous arrows appear at support, while dotted ones at the gesturing movements. In the overwhelming majority of the evaluated solutions the participants positioned the *beginning* of both support and gesture movements to the *beginning of the beats*. In the actual performance, however, taking support starts, whereas gesture movements *arrive* at the beginning of the beats. Consequently, the results seem to support the assumption that the inner rhythm representation of gesturing movements differs from the physical performance. On the basis of the above survey and assuming that a study of other dance genres would lead to the same result, the question arises, what principles a dance notation system should follow: to reflect the inner perception of the rhythm or to express the temporally actual performance. Here the dilemma is that while the method reflecting the real performance results an exact and unambiguous notation, since it differs from the inner perception, its recognition and use are difficult. On the other hand, while the simplified use of rhythm representation is easy to recognize, a proper reconstruction of the motions relies on an expert knowledge of the dance genre notated.



SIPOS JÁNOS

Az azerbajdzsáni mugam és az azerbajdzsáni népzene*

A makám („*maqam*”) elv vagy technika hatalmas területen él Észak-Afrikától a Közel-Keleten át Közép- és Délkelet-Ázsiáig, és konkrét megvalósulásaiban igen sokszínű képet mutat. A makám – mondhatni – olyan átfogó fogalom az arabok és törökök lakta területeken, mint az európai zene történetének egyes, évszázadokon át élő műfajai. Időben és térben változó jelentése igen nehezen megragadható. Míg az egyik kultúrában egy adott dallamtípushoz kötődhet, másutt esetleg csak a kadenciái vannak rögzítve, megint máshol pedig speciális hangsor határozhatja meg. Konkrét megjelenési formái lényegesen eltérők lehetnek: minden egyes makám egyedi struktúrával bír, a különböző helyeken és időszakokban akár ugyanazzal a névvel jelölt makám is igen különböző kompozíciókban ölthet testet.¹

Ennek ismeretében az sem meglepő, hogy az egyes makám-rendszereket különböző földrajzi területeken és a különböző arab és török népcsoportok zenéjében eltérő módokon határozzák meg. A fogalom szerteágazó volta miatt még a tudományos alapmunkák sem adnak kielégítő részletességű összehasonlító információt a különböző népek makámot illető koncepciójáról.²

* A jelen cikk a következő előadás és cikk javított, módosított változata: Sipos János, „Az azerbajdzsáni mugam és az azerbajdzsáni népzene”, in *Magyarország és Azerbajdzsán: A kultúrák párbeszéde. IV. nemzetközi tudományos konferencia (előadások, cikkek és rezümék)* II. kötet (Történelem, Néprajz, Folklor, Irodalom, Nyelvészet), (Budapest: Azerbajdzsáni Tudományos Akadémia és az MTA Néprajzi Kutatóintézete, ELTE, 2009), 399–406.

¹ Törökországban például ma körülbelül 60-70 makám van használatban, mindegyik külön névvel és egyéni struktúrával rendelkezik. A hangszeres alapformák közül az első a bevezető funkciójú, improvizatív *taksim*, ezt követi az első komponált hangszeres darab, a *peşrev*. Ezután vokális darabok egy füzére (*fasi*, *aym* stb.) következik, majd a program egy *saz semaisi*-vel záródhat. Az *aranağme* két vokális darabot köt össze. A fő vokális formák a *kar*, *beste*, *ağır semai*, *yürük semai*, és a *şarkı*. Ezeket a ritmus, a refrén típusa és helye, valamint a szöveg stílusa különbözteti meg egymástól. Az improvizatív *gazel* a hangszeres *taksim* vokális megfelelője. Manapság gyakori, hogy egy cikluson belül több makám is váltakozik.

² Ugyanakkor egyes területekkel, például az arab makámmal kapcsolatban több száz igen igényes művel találkozunk, például Jürgen Elsner, „Zum maqam-Prinzip, Tongruppenmelodik als Grundlage und Baustein musikalischer Produktion”, in *Maqām Raga Zeilenmelodik Konzeptio-*

Tágabb értelemben a makám egy egész zenei ciklus, szvit, melynek összetartó elve a dallamok összetett komponálási szabályrendszere. Ennek lényege, magva pedig valamely adott hang- és formulakészlet, azaz szűkebb értelemben a makám modális szisztémát, hangsort jelent, s ekként párhuzamba állítható a középkori nyugati zene „moduszával”. A makám másik pillérét a ritmus alkotja.³

A makám szó megfelelője Azerbajdzsánban a mugam.⁴ Az első azeri mugam szvitet feltehetőleg Kosrau Parvez szászánida király (591–628) udvari zenésze, Barbed alkotta meg a 7. században. A 12. századtól az udvari mugam zene fejlődésnek indult; lendületet adott hozzá a hivatásos előadók között kialakult versengés és az, hogy a legkiemelkedőbbek komoly anyagi és egyéb elismerésben részesítették. Több uralkodó maga is zenélt és komponált. Abdulqadir (Abdülkadir) Maragayi és Safieddin Urmevi 13–14. századi zeneelméletírók kézírataikban bőséges információval szolgáltak a középkori azeri mugamról. Ugyanakkor Al-Farabi *Kitab al-Musiqa al-Kabir* című könyvében (Nagy Zenekönyv) és Ibn Sina (Avicenna) 11. századi munkáiban a mugam fogalma egyáltalán nem fordul elő.⁵

nen und Prinzipien der Musikproduktion, ed. uő. (Berlin: Nationalkomitee DDR des International Council for Traditional Music in Verbindung mit dem Sekretariat Internationale Nichtstaatliche Musikorganisationen, 1989), 7–39; Henry George Farmer, „Greak Theorists of Music in Arabic Translation”, *Isis* 13 (1929–30), 325–333; Uő., *Studies in Oriental Musical Instruments*, (I. London 1931/R, II Glasgow, 1939/R); Uő., *The Sources of Arabian Music – An Annotated Bibliography of Arabic Manuscripts Which Deal with the Theory, Practice, and History of Arabian Music*, (Bearsden-Schotland: a szerző magánkiadása, 1940), Uő., „The Music of Islam”, in *The New Oxford History of Music I*, ed. by Egon Wellesz (London: Oxford University Press, 1957), 421–477; Lois Ibsen Faruqi, „The Suite in Islamic History and Culture”, *World of Music* 17 (1985/3), 46–64; Hans Hickmann, „Die Musik des arabisch–islamischen Bereichs”, in *Orientalische Musik*, ed. Hans Hickmann–Wilhelm Staude (Leiden & Köln: E. J. Brill, 1970), 1–134; Scott Loiyd Marcus, *Arab Music Theory in the Modern Period* (PhD diss., Los Angeles, University of California, 1989); Józef Pacholczyk, „Towards a Comparative Study of a Suite Tradition in the Islamic Near East and Central Asia: Kashmir and Morocco”, in *Regionale maqam-Traditionen*, ed. Jürgen Elsner and Gisa Jähnichen (Berlin: Humboldt-Universität, 1992), 429–463; Fadlou Shehadi, *Philosophies of Music in Medieval Islam* (Leiden: Brill, 1995).

³ A török ritmusrendszer például 40-50 egyedi ritmusmintát tartalmaz, amelyek hangsúlyos és hangsúlytalan ütésekéből állnak. A törökországi makám rendszer, másképpen „Török Műzene” (*Türk Sanat Müziği*) vagy „Török Klasszikus Zene” (*Klasik Türk Müziği*) a szeldszuk és főként az oszmán udvar terméke. Ezért gyakran elutasítják azok, akik az oszmán időszakot a visszamaradottsággal és a korrupcióval kötik össze. Az I. világháború után tanítását kitiltották az Isztambuli Konzervatóriumból, és csak az 1940-es évek közepén engedték oda vissza.

⁴ Az azeri mugam szép zenei jelenségét 2003-ban az UNESCO a szájhagyományos és szellemi világörökség remekművévé („Masterpiece of the Oral and Intangible Heritage of Humanity”) nyilvánította.

⁵ Al-Fārābī [† 950], *Kitāb al-mūsīqī al-kabīr* [Great Book on Music] (MS, NL-Lu 651), ed. Khashaba, G. A. M. (Cairo, 1967), francia fordítását ld. Rodolphe d’Erlanger, *La musique arabe*, I–II (Paris: Geuthner, 1930, 1935); Ibn Sīnā [Avicenna † 1037], *Kitāb al-shifā* [The book of healing] (MS, GB-Lbl Or. 11190), francia fordítása uo.; Eugen Alfred Beichert, „Die Wissenschaft der Musik bei al-Fārābī”, *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 27 (1932), 9–48; Miguel Cruz Hernández, „La teoría musical de Ibn Sīnā en el Kitāb al-shifā”, in *Milenario de Avicenna* (Madrid: Instituto Hispano–Arabe de Cultura, 1981), 27–36. Néhány fontosabb mű az azeri mugam-

A korai középkori repertoárban az énekes részek domináltak, mert az éneket mélyebbnek, megindítóbbnak tartották, mint a hangszeres darabokat. A zenei forma folytonosan változott az idők során, ennek pontos nyomon követésére azonban írásos dokumentumok hiányában az azeri mugam szakértői sem vállalkoznak. Most csak a 14. század egyik kiemelkedő zenésze, Abdulkadir Maragayi (1360–1435) egy kijelentését idézzük: „Szerzeményeimet már unokáim is pontatlanul játsszák, és félek, dédunokáim teljesen el fogják felejteni formájukat.” Az idők során egyre tökéletesedtek a hangszerek és a hangszeres előadás is. Megnövekedett a hangszerek hangterjedelme; újabb érintőket tettek rájuk, hogy a speciális mugam hangsorok játszhatók legyenek rajtuk. Egyúttal fokozott zenei igényességgel léptek föl. Az előbbi szerzőt idézzük: „A professzionális zenészeknek a jó zenei képességeken kívül elméleti tudással is kell rendelkeznie.”⁶

A zenei kompozíciók neves költők arab, perzsa, illetve török nyelvű versein alapulnak, amelyeknek úgynevezett *aruz* metrikája a hosszú és rövid szótagok váltakozásán alapul. A költemények gyakori témája a szerelem, de nem a földi, hanem az Isten iránt érzett misztikus szerelem. Így, noha ez a poézis lényegét tekintve világi műfaj, a mugam kompozíciók párhuzamba állíthatók a spirituális istenkereséssel. A költemények és a mugam zenei folyamata egyaránt a földi lét mindennapiságából az istennel való transzcendentális egyesülés felé halad. A Korán-olvasók, a müezzinek is merítettek a mugam zenéből. Emellett a szúfi tekkékben a vallási oktatás mellett a zenei nevelésre is erős hangsúlyt fektettek, és a keringő dervisek vallási szertartásain részt vevő zenészek közül sokan elméleti értekezéseket is írtak a mugam zenéről.⁷

A történeti mugammal való rövid ismerkedés után térjünk rá vizsgálatunk tulajdonképpeni tárgyára, a mugam-elv és az azerbajdzsáni népzene közötti összefüggések vizsgálatára. Azerbajdzsánban általánosan elfogadott nézet, hogy a mugam a népzene és a professzionális zene szintézise, valamint hogy a néphagyomány alapul szolgált ehhez a fejlett, kidolgozott művészi formához. Kevésbé vizsgálták azonban eddig, hogy miben is mutatkozik meg a népi hatás, és hogy pontosan milyen népzenei elemek észlelhetők az azeri mugamban. E kettősség: a műzenei forma és a népi hatások találkozásának részletesebb áttekintése mellett a jelen írás célja az is, hogy a mugamot kevésbé ismerő magyar szakmai közönség számára képet nyújtson

ról: Ramiz Zohrabov, *Teoreticheskie problemy Azerbajdzhanskogo mughama* (Baku: Shur, 1992); Shakhla Mammadova, *Tematizmn mugham* (Baku: Shur, 1997), Üzeyir Hacibekov, *Azeri Müziği* (İstanbul: Avesta, 1998); Üzeyir Hacibeyov, *Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları* (Bakı, 1950), Murat Bardakci, *Maragali Abdulkadir* (İstanbul: Pan, 1987); Sanubar Bagirova, *Azərbaycan Mugamı I–II*, (Bakı: Elm, 2007); Jean During, *La musique traditionnelle de l'Azerbayjan et la science des muqams*. Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen 80 (Baden-Baden: Koerner, 1988); Zemfira Səfərova, *Azərbaycanın Musiqi elmi XIII–XX əsrlər* (Bakı: Azərneşr, 2006).

⁶ Aydin Azimov, „The Issue of Decryption of Azerbaijani Mugham”, in *Proceedings of International Musicological Symposium „Space of Mugham”* (Baku: Sərk-Qər, 2009), 71–73.

⁷ Karl L. Signell, *Makam: Modal Practice in Turkish Art Music* (Seattle: Asian Music Publications, School of Music, University of Washington, 1977).

erről a zenei formáról.⁸ Ismertetésünk során egy kiváló azerbajdzsáni mugam trió és kitűnő énekesük élő előadását⁹ szem előtt tartva vonjuk le következtetéseinket.

A modális szisztémát, hangsort jelentő azeri mugamból igen sokféle van. Közülük tizenkettőt szokás kiemelni, mint legfontosabbakat. E tizenkét hangsor közül három az azerbajdzsáni népzeneben is gyakori, sőt alapvető. Egy-egy eol, lokriszi, illetve jón modalitású hangsorról van szó, ezek a *sur* (*lá-ti-dó-ré*), a *szegah* (*ti-dó-ré-mi*) és a *rasz* (*dó-ré-mi-fá*). Lényeges különbség azonban, hogy míg a népdalok ezeknek a skáláknak csak három-négy, legfeljebb öt hangnyi kivágatát használják, addig a mugam rendszerben az alap tetrachordok további tetrachordokkal bővíthetnek felfelé és lefelé is. A makám hangsorok többnyire tartalmaznak speciális negyedhangokat is, ezek vizsgálatától azonban ebben a cikkben eltekintünk.

A mugam szvit énekes, énekes-hangszeres és tisztán hangszeres részekből áll. Az énekes-hangszeres szakaszban az énekest a pengetős *tar*, a vonós *kemencse* és az ütős *def*hangszereken játszó „zenekar”, az úgynevezett mugam trió kíséri. Ezt kiegészítheti a többnyire alaphangot, illetve mozgó burdont fújó *balaban*.¹⁰

A szvitben a főszerepet a parlando-rubato előadott énekelt tételek játsszák. Ezekben a zenekar többnyire kíséri az énekest, de időnként önállóan is bemutatja a dallamot. A vokális szakaszokban nem annyira a dallamvonal egyedisége a lényeges; az előadás kvalitásait az adott stíluson belüli improvizációs készség, az egyes hangokhoz illesztett összetett díszítmények és a művészi átéltség emeli magas szintre.

A tisztán hangszeres tételeket ezzel szemben feszes, gyakran egyedi ritmusképletek és a népzene jellegzetes típusaitól eltérő dallamok jellemzik. A két szólista, élve hangszere lehetőségeivel, improvizálva együtt játssza a dallamot, miközben a *balaban* az alaphangot fújja. A dob természetesen főként a giusto részekben szerepel, de helyenként a parlando-rubato énekes előadást is színesítheti.

A teljes zenei folyamat részletes elemzése hosszabb terjedelmet venne igénybe, mert a szerkezet és a dallamvonalak viszonylagos egyszerűségével szemben az előadásmód, a díszítések, a rögtönzés, a zenészek összjátéka, vagy éppen a mugam-folyamat zenei kibomlása mind-mind külön figyelmet érdemel. E dolgozat szűkre szabott kereti között azonban csupán egy konkrét előadás szerkezetét tekintjük át, s igyekszünk felhívni a figyelmet néhány olyan jelenségre, amely összeköti a mugam műfaját az autentikus énekelt azeri népzenevel.


⁸ Az azeri mugamot 2011-ben tanulmányozhattam Bakuban. Itt és ekkor (március 14. és 21. között) zajlott a Study Group Maqam tanácskozása (The 7th Symposium of the International Council for Traditional Music, UNESCO) a *Space of Mugam* címet viselő Nemzetközi Zenei Fesztivál keretei között, melyre több kontinensről és a makám zene szinte minden területéről összegyűltek a szakemberek és a zenei együttesek.

⁹ A mugam trió *tar* játékos a Firuz Aliyev volt, *kemencsén* Ismayil Hamidov játszott, az énekes pedig Aghakhan Abdullayev volt, mind neves azeri művészek. Noha e zenészek nem alkotnak állandó együttest, láthatóan könnyedén, egymással nagy összhangban muzsikáltak.

¹⁰ Majnun Kerimov, *The Azerbaijan Musical Instruments* (Baku: Yeni Nesil, 2009); Vagif Abdulgasimov, *Azerbaijani tar* (Baku: Ishig, 1990); Saadat Abdullaeva, *Narodnie Muzikalnie instrumenti Azerbajjana* (Baku: Ishig, 1990)



A vizsgálat tárgyául olyant mugam ciklust választottunk, amely ugyan jóval rövidebb a hagyományosan órákig tartó mugam előadásoknál, ám alkalmas a lényegi vonások megragadására. A szerkezet az énekes és hangszeres részek váltakozására épül. Míg a tisztán hangszeres részek giusto előadásmódúak, az énekes többnyire szabad előadásban énekel, és parlando frázisait egy-egy hosszabb énekes rész közben a zenekar is elismétli. A szabad előadású részeket ritmikus hangszeres közzjátékok színesítik.

A ciklus kis hangterjedelmű hangszeres bevezetővel kezdődik. Ennek ritmusa és dallamvezetése is eltér a népdalokétól. Ilyen szélesebben hullámzó vagy egy hangot körülíró dallammozgás ugyanis az azeri népzeneben nem fordul elő, és szokatlan az ismétlődő  ritmusképlet is. Az utolsó két ütem „művies” záró formulája pedig, különösen a záróhang alatti mozgásaival teljesen idegen az azeri népzeneétől, ahol a dallamok utolsó hangja általában a legmélyebb hang is (1. kottapélda).



1. kottapélda. Hangszeres bevezető.



2. kottapélda. A szvit első vokális dallama.

a) Musical notation for example a) in 7/4 time, consisting of two staves of music.

b) Musical notation for example b) in 6/8 time, consisting of one staff of music. The word *stb.* is written above the staff.

3. kottapélda. Zenekari közjáték.

Musical notation for example 3, consisting of eight staves of music. The notation includes various musical symbols such as triplets, slurs, and dynamic markings.

4. kottapélda. Egyéni vokális dallam a mugam szvitben.

A bevezetőt a szólóének hangszerkísérettel ellátott belépése követi. Szerkezetét tekintve a felhangzó dallam emlékeztet a bevezető hangszeres dallamra; ugyanaz a hangsor, hasonlóak a dallamfordulatok és a dallam fontosabb nyugvópontjai is (2. *kottapélda*). Először egyszerűbb formában szólal meg, majd az énekes magasabb regiszterekben improvizál. Az ének közben felhangzó hangszeres közjátékok a dallam hangszeres változatai (ezeket a példa nem tartalmazza).

Az újabb zenekari közjáték dallama is kis hangterjedelmű rövid sorokból építkezik (3.a *kottapélda*). Míg ez a népi dallamoknak is sajátja, a kifinomult ritmus, a közjáték első részének 2+3+2+3+2+2 felosztású 14/8-os aszimmetriája teljesen ismeretlen az azeri népzeneben. Később a zenészek átváltak a népzeneben legáltalánosabbnak számító 6/8-os metrumra, ám egyúttal az azeri népzeneből idegen, felfelé induló, szekvenciázó dallamot exponálnak (3.b *kottapélda*).

Egy rubato előadott vokális dallam, majd egy giusto 6/8-os közjáték következik. Ezután ismét az éneké lesz a főszerep. Az énekes fokozatosan egyre több hosszú, „gyöngyöző” díszítést, speciális melizmát használ. A mugam vokális megszólalásának fontos hatáskeltő eszköze ez, a népzeneben ilyesmivel gyakorlatilag sohasem találkozunk (4. *kottapélda*).

Ezt 6/8-os giusto zenekari közjáték követi, amelyben a dallam szerkezete a népzeneben is gyakori, egyszerű sorpárra épül, jóllehet szinkópás ritmusa az azeri vokális népzeneben nem fordul elő. A közjáték után, ahogyan az megszokott, az előbbi rubato dallam variációi kerülnek sorra a dallam hangszeres változataival együtt.

A feszültség és a drámai csúcspont késleltetése a célja az alábbi példában bemutatott, zenekarral kísért giusto éneknek. A dallam alapvetően népzenei karakterű, sőt konkrét népi párhuzamai is vannak. Bővített szekundos skálája, valamint bonyolult (itt nem közölt) refrénje mégis eltávolítja a népdalok egyszerűbb világától (5. *kottapélda*).

A táncdalokra emlékeztető könnyedebb karakterű rész után egy hangszeres közjáték vezet át egy újabb, ezúttal rubato énekelt szakaszhoz. Talán ez a szakasz mutat rá leghatározottabban a népzene és a mugam kapcsolataira. Hangsora az azerbajdzsáni népzene legjellegzetesebb skálája, a *szegah*, amely a modális hangsorok közül a lokriszinak feleltethető meg. A népi dallamok ennek a skálának csak egy szegmensét, a *ti-dó-ré-mi* tetrachordot használják. Bár az elemzett mugam



5. *kottapélda*. Giusto ének.



6. kottapélda. Szegah dallam – népzenei kapcsolatok.



7. kottapélda. Giusto hangszeres tétel.

előadásánál a hangszeresek és az énekesek a szokásnak megfelelően nagyobb ambitust használnak, a dallam részleteiben jól kivethetők a háttérben meghúzódó népzenei fordulatok és dallamcsírák (6. kottapélda).

A feszültség feloldásaként hat a következő könnyedebb zenekari tétel. Metruma az azeri népzeneben közkedvelt 6/8 helyett 6/4-ként értelmezhető. A dallamkezdő felütés azonban teljesen idegen általában véve a török népek népzenejétől, és a sajátos ritmuseltolódásokat is műzenei eredetűnek vélhetjük (7. kottapélda).

Folytatásként ismét a *ti-dó-ré* szegah trichordon mozgó, énekes-hangszeres rubato szakaszt hallunk egyre szenvedélyesebb melizmabokrokkal, és a dallam itt kivételesen a *szegah* trichord alaphangja alatt zár. Ezzel elérkeztünk a mugam ciklus előadásának csúcspontjához.

A levezető zárószakasz vokális-instrumentális giusto. A szokottnál nagyobb ívű a dallam, és az alapvetően *d'-g'* intervallumon mozgó első szakasz elkülönülése *a-d'* sávban mozgó második résztől ebben a zenei hagyományban szokatlan jelenség. Ez esetben nincsenek népzenei reminiscenciák, és a 6/4-ként értelmezhető metrum is szokatlan az azeri népzeneben (8. kottapélda).

A mugam ciklus vége a hagyomány szerint szenvedélyes lezárást kíván, melyben az énekes egy oktávval magasabbra emelkedve, briliáns díszítések halmozásával, ám szűk ambituson belül maradván zárja a szvitet (9. kottapélda).

A kiválasztott előadás elemzésével érzékeltetni kívántuk, hogy az azerbajdzsáni mugam mélyen gyökerezik az azerbajdzsáni népzében. A „professzionális” mugam és az azerbajdzsáni népzene összehasonlítása nem kevés nehézséget rejt magában. A többnyire két rövid sorból építkező, három-négy hangon mozgó népdalokat kell összevetnünk komplex ciklikus kompozíciókkal, melyek alapvető jellemzője a nagyobb hangterjedelem, egyes hangoknak a mugam-elvből eredő speciális funkciója, a hagyomány által szentesített tonális- és dallamsémák, a fejlettebb formák, a népzénétől idegen hangszeres közjátékok és a negyedhangok alkalmazása. Az azeri mugam szvit nagyjából úgy viszonyul az azeri népdalokhoz, mint a népdalintonációval élő folklorisztikus zenemű az eredeti népdalhoz.

Mint láthattuk, a mugam tonálisát meghatározó skálákat alkotó, egymásra épülő tetrachordok közül nem egy megtalálható a népzében is. A vizsgált mugam ciklus alaphangsora önmagában, ilyen formában ugyan az azeri népzében nem fordul elő, de a zenei folyamat tetőpontja felé haladva az egyik legjellegzetesebb népzenei modusz használata érhető tetten.

Ami a mugam instrumentális részét illeti, az azeri falusi népzében nem figyelhető meg a hangszereknek olyan kifinomult összjátéka, mint amelyet a mugam



8. kottapélda. Énekes-hangszeres rubato szakasz.



9. kottapélda. A ciklus lezárásának vázlata.

ciklusokban a *kemencse* és a *tar* játékos mutat be, s a *balaban* és a dob összejátéka tesz még teljesebbé. Általában elmondható, hogy a hangszeres darabok sem dallamvezetésükben, sem ritmikájukban nem feleltethetők meg hagyományos népzenei dallamoknak. Legfeljebb az fordul elő, hogy a fél-professzionális népzenei együttesek tagjai alkalmaznak egy-egy olyan dallamot, melyet valamelyik mugam szvitből lestek el. Mindenesetre az azeri hangszeres népzene nyilvánvalóan többféle forrásból táplálkozik, és egyes rétegeinek elkülönítésére jelen tudásunk alapján nem vállalkozhatunk.

A legtöbb népzenei vonás a mugam lényegi összetevőjét jelentő énekes részeken fedezhető fel. A vokális mugam szakaszok többsége közeledni látszik a népi dallamokhoz részben kis hangterjedelmével, részben motivikájával és parlando-rubato előadásmódjával. Megkülönbözteti őket ellenben kifinomult díszítéstechnikájuk, egyéni arculatú variációképzsük és gyakran szenvedélyes előadásmódjuk, amelyek a „tárgyilagosabb” népzenevel összehasonlítva a mugamnak különösen szembeszökő, „művészi” színezetet adó sajátosságai.

JÁNOS SIPOS

The Relationship Between the Azerbaijanian *Mugam*
and the Azerbaijanian Folk Music

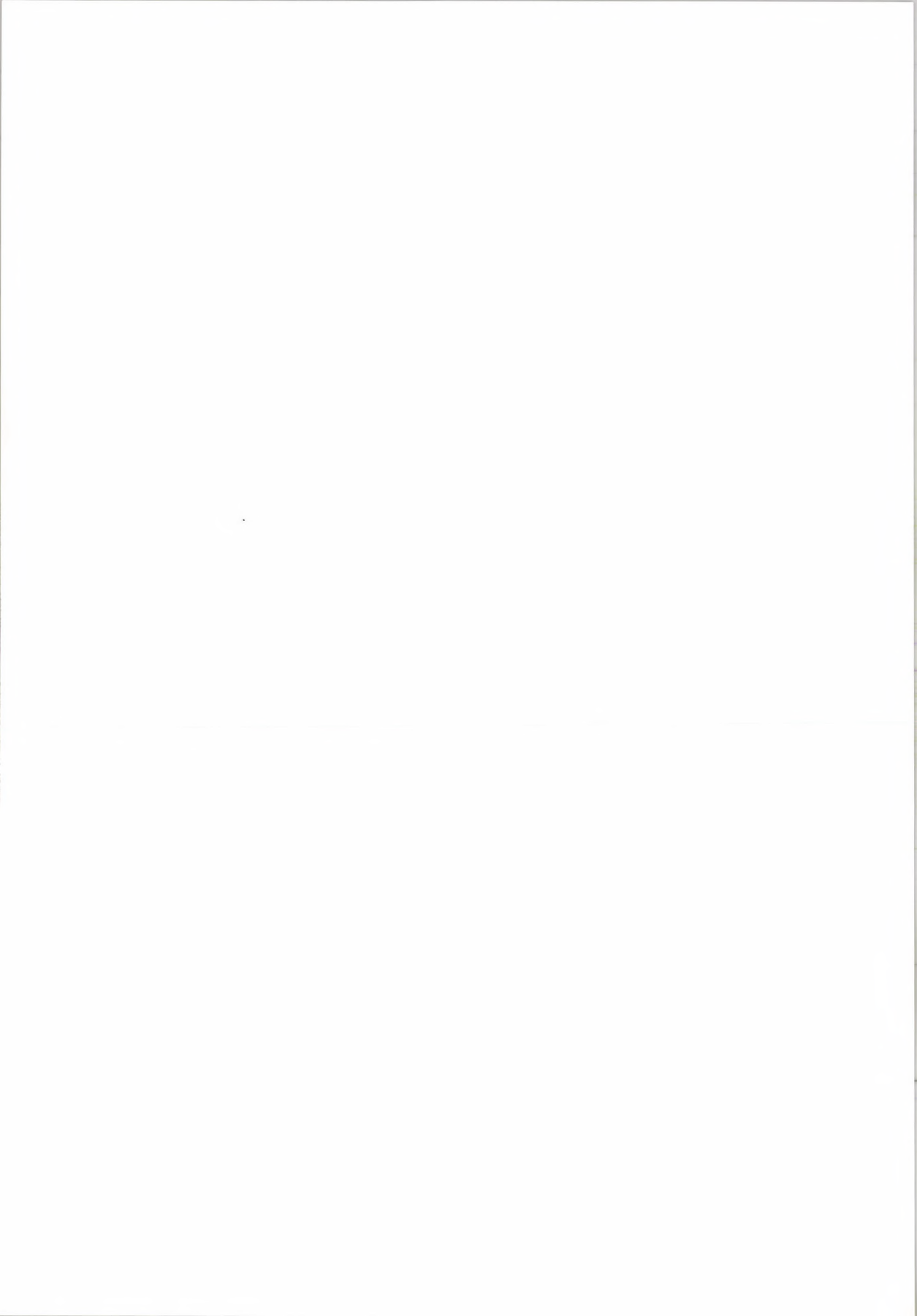
The *maqam* principle or technique can be found in a vast territory from North Africa through the Middle East to Central and Southeast Asia, and in concrete realizations it shows a very colorful picture. Specifically, about the the Azerbaijanian *mugam* and its original form we have a wealth of information from manuscripts of 13th–14th century music theorists.

The form of the Azeri *mugam* has constantly changed over time, its instruments and instrumental performances became more and more perfect. The center of the *mugam* cycles has, however, always been the vocal parts using poems by famous poets in Arabic, Persian and Turkish languages, based on the theme of love, not earthly but mystical love felt for God.

In Azerbaijan it is generally accepted that *mugam* is a synthesis of folk music and professional music and that folk traditions served as a basis for this advanced, sophisticated art form. However, till now it has been poorly studied what kind of Azeri folk music elements can be observed in *mugam*.

The author introduces an about a half-hour *mugam* suite in order to demonstrate how deeply Azeri *mugam* was rooted in Azeri folk music. The analysis points out concrete relationships between the melodies of the *mugam* sections and the folk tunes. From Azeri folk songs usually built from two short lines, using only three or four notes, complex, cyclic *mugam* compositions came into being. The latters are characterized by the use of quarter tones, a greater compass of the melodies, the special tonal function of certain tones, tonalities and melody schemes sanctioned by tradition, more advanced forms and instrumental interludes, all of which are alien to folk music.

Although the instrumental sections have connections with folk music, the most prominent relationship between *mugam* and Azeri folk music can be seen in the vocal parts, where we often meet specific Azeri folk tunes, sometimes even laments sung in a *parlando-rubato* style. In summary, we can say that Azeri *mugam* suite has a similar relation to Azeri folk songs than a folkloristic Western art music composition to an original folk tune.



BIBLIOGRÁFIA

A magyar zenetudomány bibliográfiája 2010

Összeállította
LOCH GERGELY

A válogatás szempontjai

A bibliográfia felsorolja

1. a zenetudomány tárgykörében megjelent magyar nyelvű publikációkat, beleértve a tudományos igényű ismeretterjesztő írásokat is,
2. a Magyarországon tevékenykedő zenetörténészek bármely nyelven megjelent írásait,
3. azokat a zenetudományi írásműveket, amelyekről a tárgyévben magyar nyelvű recenzió jelent meg,
4. a Magyarországon megrendezett zenetudományi vonatkozású rendezvényekről írt beszámolókat.

A magyar zenetörténettel vagy magyar zeneszerzőkkel kapcsolatos azon publikációkat, melyek a fenti kritériumoknak nem felelnek meg, függelékben közöljük. A függelékben tüntetjük föl a külföldön aktív magyar zenetörténészek idegen nyelvű munkáit is. A törzsanyag összeállításakor a gyűjtőkör teljes áttekintésére törekszünk, a függelék esetében azonban ez nem áll módunkban. A tárgyévet megelőző év bibliográfiájából kimaradt tételeket a témájuk betűrendjébe sorolva közöljük.

A törzsanyag fejezetei:

Bartók
Egyetemes zenetörténet
Egyházi zene
Gyűjteményes kötetek
Hangszerek
Liszt
Magyar zenetörténet
Néptánc

Népzene
 Reference
 Tudományos rendezvények
 Zeneelmélet
 Zeneesztétika
 Zenei könyvtárak

A függelék fejezetei:

Egyetemes zenetörténet
 Egyházi zene
 Hangszerek
 Liszt
 Magyar zenetörténet
 Népzene
 Zeneesztétika

Az átnézett időszaki kiadványok jegyzéke:

Acta Ethnographica Hungarica	Jahrbuch des österreichischen Volks-
Acta Musicologica	liedwerkes
Archiv für Musikwissenschaft	Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie
Ars Organi	Jahrbuch des Deutschen Volkslied-
Bulletin of the International Kodály	chivs
Society	Jelenkor
Early Music	Journal of Music Theory
Eighteenth-century music	Journal of Musicology
Ethnographia	Journal of the American Liszt Society
Ethnomusicology	Journal of the American Musicological
Études Tsiganes	Society
Fontes Artis Musicae	Journal of the Royal Musical Association
Forrás	2000
The Galpin Society Journal	Könyv, könyvtár, könyvtáros
Gramofon	Magyar Egyházzene
Helikon. Irodalomtudományi Szemle	Magyar Könyvszemle
Holmi	Magyar Nemzeti Bibliográfia Könyvek
Hudební Veda	Bibliográfiája
The Hungarian Quarterly	Magyar Nyelv
International Review of the Aesthetics	Magyar Nyelvőr
and Sociology of Music	Magyar Tudomány
Irodalomtörténet	Magyar Zene
Irodalomtörténeti Közlemények	Music and Letters

The Musical Quarterly
 Die Musikforschung
 MusikTexte
 Musiktheorie
 Muzikološki Zbornik
 Muzyka
 Muzsika
 Naronda Umjetnost
 Neue Zeitschrift für Musik
 19th Century Music
 Nineteenth-Century Music Review
 Notes
 Österreichische Musikzeitschrift

Pannonhalmi szemle
 Perspectives of New Music
 Plainsong and Medieval Music
 Revista Musical Chilena
 Revue de Musicologie
 Revue Musicale de Suisse Romande
 Richard Strauss-Blätter
 Studia Musicologica
 Táncművészet
 Tempo
 Tiszatáj
 Yearbook for Traditional Music
 Zenetudományi dolgozatok

Bartók

1. BROWN, Julie

Bartók and the grotesque: Studies in Modernity, the Body and Contradiction in Music. Aldershot, 2007, Ashgate. 182 p.
 978-0-7546-5777-4

Ism. Büky Virág = Zenetudományi dolgozatok 2009. Budapest, 2009, MTA Zenetudományi Intézet. 427–433.

2. KERÉKFI Márton

Bartók hangszerezést érintő revíziói A kékszállú herceg vára partitúráján. = Zenetudományi dolgozatok 2009. Budapest, 2009, MTA Zenetudományi Intézet. 51–66.

3. LAMPERT Vera

Motívumos néptáncok Grieg és Bartók műveiben. = Magyar Zene 48. 2010. 2. 187–202.

4. MISKOLCZY Ambrus

A szarvasfiúk „rejtélye”. A kolindától a Cantata profanáig. Budapest, 2010, Lucidus. 159 p.
 978-963-9465-62-6

5. MOSELEY, John – KLEIN, Elisabeth

Remembering Bartók: John Moseley Talks with Elisabeth Klein. (Közread. Vikárius László) = The Hungarian Quarterly 51. 2010. 200. 116–128.

6. PINTÉR Csilla

Ritmikai személyiségek Bartók Zongoraszonátájában. = Zenetudományi dolgozatok 2009. Budapest, 2009, MTA Zenetudományi Intézet. 33–49.

7. SOMFAI László

„Romlott testem” és a „Páva”-dallam. Szélsőjegyzetek Bartók 1. vonósnyegyesének egy témájáról. = Magyar Zene 48. 2010. 2. 203–213.

8. Somfai László beszélgetése Pásztory Dittával Bartók halálának 30. évfordulója alkalmából. (Közread. Büky Virág) = Zenetudományi dolgozatok 2009. Budapest, 2009, MTA Zenetudományi Intézet. 13–31.

9. VIKÁRIUS László

Bartók and Folklore. = Malcolm Gillies (ed.): Infernal Dance: Inside the world of Béla Bartók. 2010.

Internet-oldal: www.philharmonia.co.uk/bartok/notes_and_articles

10. VIKÁRIUS László

Bartók egy zenei poénjáról: Az 5. kvartett Allegretto con indifferenza epizódjának értelmezéséhez. = Magyar Zene 48. 2010. 1. 49–58.

11. VIKÁRIUS László
 "Mourning Song" and the Origins of Bartók's
 Arrangements of Slovak Folk Songs "for Child-
 ren". = HULKOVÁ, Marta (ed.): *Musicologica*

Istropolitana VIII–IX. Bratislava, 2009–2010,
 STIMUL. 91–120.
 978-80-89236-95-4

Egyetemes zenetörténet

12. BARANYI Anna
 Joseph Haydn az éremművészetben. = *Zenetu-
 dományi dolgozatok* 2009. Budapest, 2009,
 MTA Zenetudományi Intézet. 285–316.

13. BOYDEN, Matthew
 Az opera kézikönyve. (Ford. Barabás György,
 Fejérvári Boldizsár, Máté J. György, Mesterházi
 Márton, Rácz Judit, Székely János, Varga Benjá-
 min. A magyar vonatkozású szócikkeket írta:
 Alföldy Gábor, Balázs István, Dalos Anna, Ke-
 rékfy Márton, Németh G. István) Budapest,
 2009, Park Kiadó. 743 p.

978-963-530-854-5

Ism. Bozó Péter: *Operakatalógus*. = *Mu-
 zsika* 53. 2010. 6. 26–27.

14. BOZÓ Péter
 „Orphée à l'envers”. Egy idézet a francia zenés
 színpadi hagyomány kontextusában. 1. rész. =
Muzsika 53. 2010. 10. 11–15.

15. BOZÓ Péter
 „Orphée à l'envers”. Egy idézet a francia zenés
 színpadi hagyomány kontextusában. 2. rész. =
Muzsika 53. 2010. 11. 23–26.

16. DOLINSZKY Miklós
 Haydn versus Mozart? Egy választás anatómiá-
 ja. = *Parlando* 51. 2009. 12. 1–4.

17. EGGBRECHT, Hans Heinrich
 A Nyugat zenéje. Folyamatok és állomások a
 középkortól napjainkig. (Ford. Czagány Zsuzsa,
 Ignác Ádám, Nádori Lída) Budapest, 2009,
 Typotex. 781 p.

978-963-9664-80-7

Ism. Bozó Péter: *Miért éppen Eggebrecht?*
 Ingerült recenzió a zenetörténet-írás fekete
 bárányának munkájáról. = *Muzsika* 52. 2010.
 3. 28–30.

18. FAZEKAS Gergely
 Euritmia, azaz „Wohlgereimheit”. Szimmetri-
 kus struktúrák Johann Sebastian Bachnál. =
Magyar Zene 48. 2010. 4. 381–395.

19. GÁBOS Judit
 Dinu Lipatti, a XX. század első felének zongor-
 aművésze és zeneszerzője. Eger, 2009, EK
 Líceum Kiadó. 117 p.

Pandora könyvek

978-963-9894-39-6

20. GÁL József
 A ballet, a comédie-ballet és a tragédie lyrique
 kialakulása, műfaji összehasonlítása Jean-Bap-
 tiste Lully egy-egy műve alapján. = Göllész
 Zoltán (összeáll.): *A Magyar Händel Társaság*
 évkönyve. Budapest, 2010, Rózsavölgyi. 51–
 124.

977-2062-159-019

21. GÖNCZ Zoltán
 Bach Testamentuma. Budapest, 2009, Klasszi-
 kus és Jazz. 147 p. + 1 CD

978-963-86157-5-6

Ism. Malina János: *A kabbalától a fuga*
 művészetéig. Egy különleges könyv margójára.
 = *Magyar Zene* 48. 2010. 4. 469–472.

22. GYŐRI László, J. – KOCSIS Zoltán
 „Ami a támpontokat illeti...” J. Győri László
 beszélgetése Kocsis Zoltánnal a „Mózes és
 Áron”-ról. = *Holmi* 22. 2010. 1. 98–108.

23. HARASZTI Enikő
 A futurista (zaj-)zenefelfogás alapjai. = *Helikon*
 56. 2010. 3. 380–388.

24. IGNÁCZ Ádám – KERTÉSZ Gergely
 A gépzene gyökerei. Russolo technikai utópiája.
 = 2000 9. 2010. 1.

25. IGNÁCZ Ádám
Hang és fény – hang vagy fény. A fényszólamok szerepe Alekszandr Szkrjabin Prometheusában. = Muzsika 53. 2010. 5. 6–9.
26. IGNÁCZ Ádám
Zenei költészet vagy zenei próza? Szkrjabin utolsó zongorapoémája. = Magyar Zene 48. 2010. 4. 425–438.
27. JONES, David Wyn
The Life of Haydn. Cambridge, 2009, Cambridge University Press. 253 p.
978-0-521-89574-3
Ism. Komlós Katalin = Studia Musicologica. 51. 2010. 1–2. 225–228.
28. KÁRPÁTI János
Mózes és Áron. Arnold Schönberg operája a Kocsis Zoltán által megkomponált harmadik felvonással. Ösbemutató. = Holmi 22. 2010. 4. 518–523.
29. KLEMBALA Géza
Retorikai elemek Monteverdi vokális művészetében. = Göllész Zoltán (összeáll.): A Magyar Händel Társaság évkönyve. Budapest, 2010, Rózsavölgyi. 149–168.
977-2062-159-019
30. KLEMBALA Géza
Várjuk a Messiást? = Göllész Zoltán (összeáll.): A Magyar Händel Társaság évkönyve. Budapest, 2010, Rózsavölgyi. 125–148.
977-2062-159-019
Händel oratóriumairól
31. KLOTZ, Hans
Johann Sebastian Bach zongora- és orgonaműveinek díszítőművészet: a jelek magyarázata, kivitelezési lehetőségek. (Ford. Nyíró Sebastyén) Veszprém, 2009, magánkiadás. 285 p.
978-963-06-1360-6
32. KOMLÓS Katalin
C. P. E. Bach „C-F-E-B-A-C-H” fughettája. = Magyar Zene 48. 2010. 1. 65–68.
33. KOMLÓS Katalin
Haydn–Gellert, Betrachtung des Todes. A Meeting of Tradition and Innovation. = Studia Musicologica 51. 2010. 1–2. 193–199.
34. MÁCSAI János – RÁNKI Dezső
Svatoslav Richter in Hungary. János Mácsai Talks with Dezső Ránki. = The Hungarian Quarterly 51. 2010. 198. 115–125.
35. MIKUSI Balázs
Between Tradition, Innovation and Utopia. Haydn’s mehrstimmige Gesänge. = Studia Musicologica 51. 2010. 1–2. 179–191.
36. MIKUSI Balázs
Mendelssohn „skót” hangneme? = Magyar Zene 48. 2010. 4. 397–423.
37. NAKAHARA Yusuke
Novellák mennyei terjengőssége. Schumann műveinek intertextuális értelmezési lehetőségei. = Magyar Zene 48. 2010. 1. 84–103.
38. PÉTERI Lóránt
A márki és a tejesember. A „népi elem” Gustav Mahler 1. szimfóniájának III. tételében. = Magyar Zene 48. 2010. 2. 149–160.
39. PÉTERI Lóránt
Quaerendo invenietis. A ciklikus végtelenség kódja Mahler 2. szimfóniájának scherzójában. = Muzsika 53. 2010. 8. 11–14.
40. RÁCZ Judit – KOCSIS Zoltán
I Felt I Was Schoenberg’s Pupil. Judit Ráczi Talks with Zoltán Kocsis. = The Hungarian Quarterly 51. 2010. 198. 102–114.
41. RASMUSSEN, Karl Aage
Svjavatoszlav Richter. A zongorista. (Ford. Soós Anita) Budapest, 2010, Rózsavölgyi. 398 p.
978-963-87764-8-8
Ism. Mácsai János: Semmire sem kötelez. = Muzsika. 53. 2010. 6. 28–29.
42. RISKÓ Kata
Egy népzenei közzjáték jelentései Haydn műveiben. = Magyar Zene 48. 2010. 3. 295–307.

43. ROVÁTKAY Lajos
Battaglia és népdal. Expedíció a 17. századi hangszerezés zene egy ismeretlen területére ungarica-exkurzusokkal. = Magyar Zene 48. 2010. 2. 121–148.
44. SMOLEŃSKA-ZIELIŃSKA, Barbara
Chopin. Fryderyk Chopin élete és zenéje. (Ford. Mihályi Zsuzsa) Budapest, 2009, Európa Könyvkiadó. 285 p.
978-963-07-8849-6
Ism. Balázs István: Chopinról fiataloknak – de nem csak nekik! = Muzsika. 53. 2010. 10. 38–40.
45. SOMFAI László
“...they are full of invention, fire, good taste, and new effects” Two Compositional Essays in the “Erdődy” Quartets Op. 76. = Studia Musicologica 51. 2010. 3–4. 317–324.
46. SZIGETVÁRI Dávid
Az őrtület megjelenítése a barokk kor zenéjében. = Göllesz Zoltán (összeáll.): A Magyar Händel Társaság évkönyve Budapest, 2010, Rózsavölgyi, 11–50.
977-2062-159-019
47. SZITHA Tünde
„A teljes életre tanít”. Beszélgetés Kocsis Zoltánnal Arnold Schönberg Mózes és Áron című operájáról és az általa komponált harmadik felvonásról. = Magyar Zene 48. 2010. 3. 253–276 p.
48. TALLIÁN Tibor
Die Ringträger in Budapest: Persönliches, Statistisches und Historisches zur Ring-Rezeption in Ungarn. = Isolde Schmidt-Reiter (ed.): Richard Wagners Der Ring des Nibelungen: Europäische Traditionen und Paradigmen. Wien, 2010, ConBrio Verlagsgesellschaft. 171–180.
49. TARI Lujza
Unterhaltungsmusik als Quelle für das „Ungarische“ im „Andante e Rondo Ungarese“ op. 35. von Carl Maria von Weber. = Klaus Aringer, Ulrike Aringer-Grau, Bernhard Habla (Hrsg.): Kulturelle Identität durch Musik? Das Burgenland und seine Nachbarn. Wien, 2009, Kliment. 34–46.
50. TEMPERLEY, Nicholas
Nohant, Párizs, Mallorca. Chopin utolsó évtizede. Ford. Rácz Judit = Muzsika 53. 2010. 10. 34–37.
51. VÁRADY Krisztina
Poulenc: Un soir de neige. Eger, 2009, EKF Líceum Kiadó. 74 p.
Pandora könyvek
978-963-9894-46-4
52. VERES Bálint
Erik Satie, a feltaláló. = Pannonhalmi Szemle 18. 2010. 4. 70–82.
53. WILHEIM András
Schumann kétszáz éve. = Holmi 22. 2010. 10. 1274–1277.
54. WOLF, Christoph
Johann Sebastian Bach. A tudós zeneszerző. 2. jav. kiad. (Ford. Székely János) Budapest, 2009, Park Kiadó. 675 p.
978-963-530-870-5
Bibliogr.: 615–625.
55. AGUSTONI, Luigi
A gregorián ének. (Ford. Jakabffy Tamás) Budapest, 2010, Gregorián Társaság. 187 p.
978-963-06-9412-4
56. BARSZ Balázs
Az egyházi év az introitusokban. = Magyar Egyházzene 17. 2009–2010. 1. 95–102.
57. BORDERS, James
Zsolozsmán kívüli antifónák hagyományozása a pontifikálékban. (Ford. Szaszovszky Ágnes) = Magyar Egyházzene 17. 2009–2010. 3. 299–324.
58. Corpus Antiphonarium Officii Ecclesiarum Centralis Europae VII/A. Transylvania-Várad. Temporale. (Szerk. Kovács Andrea)

Egyházi zene

Budapest, 2010, MTA Zenetudományi Intézet–Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Egyházzenei Kutatócsoportja. 288 p.

978-963-88451-2-2

59. Corpus Antiphonarium Officii Ecclesiarum Centralis Europae VII/B. Transylvania-Várad. Sanctorale. (Szerk. Kovács Andrea) Budapest, 2010, MTA Zenetudományi Intézet–Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Egyházzenei Kutatócsoportja. 240 p.

978-963-88451-3-9

60. CSOMÓ Orsolya

Egy franciaországi püspöki székhely templomainak közös processziói a XV–XVIII. században. = Zenetudományi dolgozatok 2009. Budapest, 2009, MTA Zenetudományi Intézet. 160–189.

61. CSOMÓ Orsolya

The manuscript 541 of the Bibliothèque Mazarine, Paris. The processional of Chalons-en-Champagne. Budapest, 2010, MTA Zenetudományi Intézet. 253 p.

978-963-88451-9-1

62. DÉRI Balázs

Ambrosius: Deus creator omnium. Ellentét és egység egy kora keresztény himnuszban – V. = Magyar Egyházzene 17. 2009–2010. 1. 3–8.

63. DÉRI Balázs

Három liturgikus tétel Szent István Intelmeiben. = Irodalomtörténeti Közlemények 114. 2010. 1. 3–16.

64. DÉRI Balázs

Historikus latin? = Magyar Zene 48. 2010. 4. 452–458.

65. DÉRI Balázs

„Szép harmóniák, új dallamok”. Az új Baptista gyülekezeti énekeskönyv – XV. = Magyar Egyházzene 17. 2009–2010. 2. 175–200.

66. DÉRI Balázs

„Szép harmóniák, új dallamok”. Az új Baptista gyülekezeti énekeskönyv – XVI. = Magyar Egyházzene 17. 2009–2010. 4. 455–468.

67. DIÓSI Dávid

A Sanctus-ének őszötvetségi gyökerei. Az Is 6,1–4 perikopa liturgikus szempontú elemzése. = Magyar Egyházzene 17. 2009–2010. 1. 9–24.

68. DOBSZAY László

Dobszay László válogatott írásai. (Szerk. Kovács Andrea) Budapest, 2010, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Egyházzenei Kutatócsoportja. 2 köt.

978-963-06-9882-5

Népzenei, magyar zenetörténeti és közéleti tárgyú írásokat is tartalmaz

69. DUJMOV Milán

Az ortodox egyházi éneklés Hercegszántón a kezdetektől napjainkig. Adatok a hercegszántói szerb ortodox kórus történetéhez. = Magyar Egyházzene 17. 2009–2010. 4. 421–432.

70. FEKETE Csaba

A Bélyei graduál Psalteriuma. = Magyar Egyházzene 17. 2009–2010. 2. 139–156.

71. FERENCZI Ilona

Conditor alme siderum. Kiegészítés a „Salve regina – salve rex” kontrafaktum-családdhoz. = Magyar Egyházzene 17. 2009–2010. 3. 325–336.

72. FERENCZI Ilona

Deutsche Choralvarianten in dem Ödenburger Starck-Virginalbuch (1689) und in dem ersten bekannten Ödenburger Choralbuch (1725). = Wolfgang Hirschmann, Hans-Otto Korth (Hrsg.): Das deutsche Kirchenlied. Bilanz und Perspektiven einer Edition. Bericht über die internationale Tagung in Mainz November 2008. Kassel, 2010, Bärenreiter. 166–172.

73. FERENCZI Ilona

„Más-képpen: a mint itt mi nálunk ünnepnapokon szoktak az Templomban énekelni” – Egy 17. századi eperjesi imádságos könyv énekeiről. = Korányi András (szerk.): Megújulás és megmaradás. Fabiny Tibor-émlékkönyv. Budapest, 2009, Luther Kiadó. 31–43.

74. FERENCZI Ilona
Rust–Regensburg–Ödenburg. Die Stationen eines Exulantenschicksals aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. = Klaus Aringer, Ulrike Aringer-Grau, Bernhard Habla (Hrsg.): *Kulturelle Identität durch Musik? Das Burgenland und seine Nachbarn Wien*, 2009, Kliment. 37–46.
75. GILÁNYI Gabriella
17–18. századi kottás liturgikus könyvek az Esztergomi Hittudományi Főiskola Könyvtárában. = *Magyar Sion* 3. 2009. 2. 250–261.
76. GILÁNYI Gabriella
Retrospective or not? Pauline Introits in the 18th Century Hungary. = Sarbak Gábor (Hrsg.): *Der Paulinerorden. Geschichte – Geist – Kultur*. Budapest, 2010, Szent István Társulat. 503–510.
Művelődéstörténeti Műhely. Rendtörténeti Konferenciák
77. GILÁNYI Gabriella
Zenei archaizmusok és neologizmusok a 18. századi pálos zsolozsmában. = *Zenatudományi dolgozatok* 2009. Budapest, 2009, MTA Zenatudományi Intézet. 70–96.
78. *Graduale Romanum* (1623). Ad usum monasterii Paulinorum de Újhely. (Közread. Szendrei Janka; ford. Alácsi Ervin János) Budapest, 2010, MTA Zenatudományi Intézet. 310 p. + 1 CD
978-963-88451-1-5
79. HAGGH, Barbara
Cambrai és Közép-Európa. (Ford. Kiss Gábor) = *Magyar Egyházzene* 17. 2009–2010. 1. 81–92.
80. HUGLO, Michel
Megjegyzések a Passió énekéhez. Tegnap és ma. = *Magyar Egyházzene* 17. 2009–2010. 4. 393–398.
81. IVANCSÓ István
Az „egységes éneklés” problematikája a magyar görögkatolikus egyházban, a XX. század első felében. = *Magyar Egyházzene* 17. 2009–2010. 1. 65–80.
82. KÁRMÁN György – DÉRI Balázs
A zsidó istentisztelet zenéje az ezredfordulón. = *Magyar Egyházzene* 17. 2009–2010. 3. 365–378.
83. KINCZLER Zsuzsanna
A felvilágosodás hatása az Egyház liturgikus életére – I. = *Magyar Egyházzene* 17. 2009–2010. 4. 405–420.
84. KISS Gábor
Ordinariums-Gesänge in Mitteleuropa. Repertoire-Übersicht und Melodienkatalog. Kassel, 2009, Bärenreiter. 277 p.
Monumenta Monodica Medii Aevi. Subsidia
978-3-7618-2218-0
85. KISS Gábor
Tridentinum előtt és után. = *Zenatudományi dolgozatok* 2009. Budapest, 2009, MTA Zenatudományi Intézet. 97–133.
86. KOVÁCS Andrea
A nagyszombati próféciákról. = *Magyar Egyházzene* 17. 2009–2010. 4. 401–404.
87. KOVÁCS Andrea – FÖLDVÁRY Miklós István
Egy ismeretlen Szent Gellért-offícióm. = *Magyar Könyvszemle* 126. 2010. 1–23.
88. KŐVÁRI Réka
A csíksomlyói Deák-Szentes kézirat és Szentes Mózes kézírata. = Kelemen Imola (főszerk.), Muckenhaupt Erzsébet (szerk.): *A Csíki Székely Múzeum évkönyve* 2010. Csíkszereda, 2010, Csíki Székely Múzeum–Pro-Print Könyvkiadó. 219–226.
89. KŐVÁRI Réka
Énekek az 1721–1739 között eladott csíksomlyói misztériumjátékokban. = Czibula Katalin, Emődi András, János-Szatmári Szabolcs (szerk.): *Dráma-múlt-színház-jelen. Tanulmányok a dráma és színház-történet köréből Kolozsvár–Nagyvárad*, 2009, EME-Partium Kiadó. 241–257.
90. KŐVÁRI Réka
[Zenei fejezetek]. = Demeter Júlia, Kilián István, Pintér Márta Zsuzsanna (szerk.): Ferences

iskoladrámák I. Csíksomlyói passiójátékok 1721–1739. Budapest, 2009, Argumentum Kiadó–Akadémiai Kiadó. 284–286, 422–424, 509–511, 588–589, 661–664, 743–745.

Régi Magyar Drámai Emlékek

978-963-446-554-6

Ism. Nagy Szilvia = Irodalomtörténeti Közlemények. 114. 2010. 3. 270–277.

91. MAROSZ Diána

A két XVIII. századi gyöngyösi betlehemes mise szlovák gyökerei. = Magyar Egyházzene 17. 2009–2010. 2. 157–174.

92. Missale secundum morem alme ecclesie quinqueecclesiensis. Facsimile kiadás. (Kísérőtanulmányok: Fedeles Tamás, Török József, Pohánka Éva) Szekszárd, 2009, Schöck Kft. 287 + LXXVI p.

Ism. Körmeny Kinga = Irodalomtörténeti Közlemények, 114. 2010. 1. 80–84.

93. PHILIPPI, Ursula

A korál és az orgona szerepe az Erdélyi Evangélikus Egyház liturgiájában. = Magyar Egyházzene 17. 2009–2010. 1. 25–64.

94. RICHTER Pál

A magyarországi pálosok zenelete és zenéje a 18. században. = Zenetudományi dolgozatok 2009. Budapest, 2009, MTA Zenetudományi Intézet. 135–158.

95. RICHTER Pál

Die Musik der ungarischen Pauliner im 18. Jh. = Studia Musicologica 51. 2010. 3–4. 405–418.

96. RICHTER Pál

Die Musik der ungarischen Pauliner im 18. Jh. = E. Kuhn, M. Legawiec, G. Sarbak, J. Zbud-

niewek (Hrsg.) Die Paulinerorden im Dienst der Kirche und vieler Nationen. Konferenzbericht. Warszawa, 2009. 663–670.

97. RICHTER Pál

Ungarische Kirchenlieder in den Paulinerhandschriften des 18. Jahrhunderts. = Sarbak Gábor (Hrsg.): Der Paulinerorden. Geschichte – Geist – Kultur. Budapest, 2010, Szent István Társulat. 493–502.

Művelődéstörténeti Műhely. Rendtörténeti Konferenciák

98. RICHTER Pál

Unterschiede und Gemeinsamkeiten. Liedgut der Franziskaner im Burgenland und in Ungarn. = Klaus Aringer, Ulrike Aringer-Grau, Bernhard Habla (Hrsg.): Kulturelle Identität durch Musik? Das Burgenland und seine Nachbarn. Wien, 2009, Kliment, 9–24.

99. SÁPY Szilvia

Az énekiktálás eredete. = Magyar Egyházzene 17. 2009–2010. 4. 433–454.

100. Spišský antifonár: Antiphonale scepusicense. (Red. Rastislav Adamko, Eva Veselovská, Juraj Šedivý) Ružomberok, 2008, Katolícka univerzita.

978-80-8084-360-1

Ism. Kovács Andrea = Plainsong and Medieval Music. 19. 2010. 2. 218–222.

101. SZENDREI Janka

A népszokások tanulságai. = Magyar Egyházzene 17. 2009–2010. 3. 337–340.

102. ZALATNAY István

A napszaki istentiszteletek a magyar református liturgia megújulásának folyamatában. = Magyar Egyházzene 17. 2009–2010. 3. 259–298.

Gyűjteményes kötetek

103. Hagymány és korszerűség a néptánckutatásban. Pesovár Ernő emlékezete. (Szerk. Felföldi László, Müller Anita) Budapest, 2010, MTA

Zenetudományi Intézet. 447 p.

978-963-88451-4-6

Részletezése külön

Hangszerek

104. BAKI Róbert

A hegedű lakkozásáról klasszikus és modern szemléletben. Tanulmány. Budapest, 2010, magánkiadás. 182 p.

978-963-06-8827-7

105. BALI János

Furulyák a Nagyszebeni Múzeumban. = Magyar Zene 48. 2010. 1. 74–83.

106. MÉSZÁROS Ágnes

Hangzó zenetörténeti emlékek a 19. századból. Zenélő doboz és két zenélő óra a Zenetörténeti

Múzeum gyűjteményében. = Zenetudományi dolgozatok 2009. Budapest, 2009, MTA Zenetudományi Intézet. 263–284.

107. MÉSZÁROS Ágnes

Idő-kép zenekísérettel. Jellemző képtémák és ikonográfiájuk 19. századi képórákon. = Tüskés Anna (szerk.): Ars perennis. Fialat Művészettörténészek II. Konferenciája. 2nd conference of Young Art Historians (Budapest, 2009) Budapest, 2010, CentrArt Művészettörténészek Új Műhelye Közhasznú Egyesület. 109–114.

Liszt

108. BOZÓ Péter

Liszt és a német egység, avagy zene és nemzeti identitások. = Gulyás László (szerk.): A Virtuális Intézet Közép-Európa Kutatására (VIKEK) évkönyve 2009. Szeged–Kaposvár, 2009, VIKEK. 207–213.

109. HAMBURGER Klára

Liszt Ferenc zenéje. Budapest, 2010, Balassi. 526 p.

978-963-506-835-7

110. KACZMARCZYK Adrienne

Az ismeretlen Liszt. Az Új Liszt-Összkiadás pótkötet-sorozatáról. = Muzsika 53. 2010. 4. 9–12.

111. LISZT Ferenc

Chopin. (Ford. Wass Otilia; jegyz. és kommentárokkal ell. Szilasi Alex) Budapest, 2010, Gondolat. 171 p. + 1 CD

978-963-693-261-9

112. LISZT, Franz

Supplements to Works for Piano Solo. Vol. 6. Harmonies poétiques et religieuses. (Ed. by Adrienne Kaczmarczyk) Budapest, 2009, Editio Musica Budapest. 172 p.

ISMN M-978-080-30048-0

Ism. Gut, Serge = Revue de Musicologie. 96. 2010. 2. 547–549.

113. WATZATKA Ágnes

Franz Liszts Briefe an Franz Xaver Witt in der Proscheschen Musikabteilung der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg. = Franz Xaver Witt 1834–1888. Reformator der katholischen Kirchenmusik im 19. Jahrhundert. Regensburg, 2009, Schnell & Steiner. 64–90.

Magyar zenetörténet

114. BARANYI Anna

Újabb adatok Erkel Ferenc Brankovics György című operájának budapesti ősbemutatójáról (Stefan Todorović vázlatteve). = Létünk 40. 2010. 4. 35–48.

115. BECKLES WILSON, Rachel

Ligeti, Kurtág, and Hungarian Music during the Cold War. Cambridge, 2007, Cambridge University Press. 282 p.

978-0-521-82733-1

- Ism. Dalos Anna: Párhuzamos életrajzok. = Muzsika. 53. 2010. 3. 31–33.
- 116. BERLIOZ, Hector**
Rákóczi induló. Az autográf fogalmazvány facsimile kiadása. (Közread., keletkezéstörténeti tanulmánnyal ell. Bónis Ferenc) Budapest, 2010, Balassi. 86 p.
978-963-506-814-2
- 117. BOLVÁRI-TAKÁCS Gábor**
„Nem Mozart művészetét akarjuk támadni”. Kísérlet az Operaház politikai átszervezésére 1950-ben. = Muzsika 53. 2010. 9. 12–19.
- 118. BÓNIS Ferenc**
Erkel és Kodály. = Magyar Zene 48. 2010. 3. 308–316.
- 119. BÜKY Virág**
„Historisches Konzert” – „Daliás idők muzsikája”. Egy bécsi és egy budapesti koncert az első világháború végén: „Historisches Konzert” – „Musik heroischer Zeiten”. Ein Wiener und ein Budapester Konzert am Ende des Ersten Weltkrieges. = Szalay Olga (Közread.): Száz magyar katonadal. Bartók Béla és Kodály Zoltán kiadatlan gyűjteménye, 1918. Dokumentumok és történeti háttér: Hundert ungarische Soldatenlieder. Budapest, 2010, Balassi–MTA Zenetudományi Intézet. 593–628.
- 120. DALOS Anna**
Hungarian Variations on Improvisations sur Mallarmé: Zoltán Jeney's Early Reception of Pierre Boulez' Music. = Beyond the Centres. Musical Avant-Gardes Since 1950. International Musicological Conference 1–3 July 2010. Conference Proceedings. Thessaloniki, 2010. CD-ROM
- 121. DALOS Anna**
Járdányi, a konzervatív (1959–1966). = Zenetudományi dolgozatok 2009. Budapest, 2009, MTA Zenetudományi Intézet. 246–260.
- 122. DALOS Anna**
Miser Catulle. Huzella Elek kantatájáról. = Magyar Kodály Társaság Hírei 33. 2010. 1. 17–19.
- 123. DALOS Anna**
Una Rapsodia Ungherese. Új zene és hagyomány Durkó Zsolt művészetében (1965–1972). = Magyar Zene 48. 2010. 2. 215–224.
- 124. DALOS Anna**
Úton a neoavantgárd felé. Jeney Zoltán, Sárosi László és Vidovszky László tanulóévei. = Holmi 21. 2009. 12. 1668–1678.
- 125. ERDÉLYI Zsuzsanna**
A kockás füzet. Úttalan utakon Lajtha Lászlóval. Budapest, 2010, Hagyományok Háza. 191 p.
978-963-7363-50-4
Ism. Richter Pál: A szabadság fanatikusa. Lajtha László, a „harmadik nagy magyar” = Muzsika. 53. 2010. 9. 43–45.
- 126. ERKEL Ferenc**
Bánk Bán. Opera három felvonásban. (Közread. és bev. Dolinszky Miklós) Budapest, 2009, Rózsavölgyi. 3 köt.
ISMN 979-0-801653-69-7; 979-0-801653-70-3; 979-0-801653-71-0
Ism. Kaczmarczyk Adrienne: Vezetőkkel a Bánk bán-labirintusban. = Magyar Zene. 48. 2010. 3. 369–375.
- 127. FERENCZI Ilona**
„Kicsoda hengeríti el nekünk a követ?” Ami egy huszonöt évvel ezelőtti előadásból kimaradt. Gondok a negyedszázados szlovák–magyar zenei együttműködésben. = Magyar Sion 4. 2010. 2. 243–248.
- 128. GÁL Róbert**
Déliháború Hortobágyon: Huszka Jenő élete és művei. Budapest, 2010, Rózsavölgyi. 167 p.
978-963-88317-4-3
- 129. Gestes, fragments, timbres: la musique de György Kurtág: en l'honneur de son 80e anniversaire: actes du colloques de 29, 30 et 31 mai 2006 a l'institut hongrois de Paris. (Sous la direction de Márta Grabócz et Jean Paul Olive) Paris, 2009, L'Harmattan. 317 p.
978-2-296-07473-6
Ism. Balázs István: A bőség zavara – zavaró bőség? = Muzsika. 53. 2010. 4. 34–37.**

130. GOMBOS László

In the Triangle of Bratislava, Budapest, and Vienna: the Young Ernst von Dohnányi and the Question of National Identity. = Klaus Aringer, Ulrike Aringer-Grau, Bernhard Habla (Hrsg.): *Kulturelle Identität durch Musik? Das Burgenland und seine Nachbarn*. Wien, 2009, Kliment. 95–104.

131. GUPCSÓ Ágnes – NÉMETH G. István
A Bánk bán két változatának cselekménye. = Szacsvai-Kim Katalin (szerk.): *Bánk bán [A Magyar Állami Operaház bicentenáriumi Bánk bán-bemutatójára készült ünnepi Erkel-füzet]* Budapest, 2010, Magyar Állami Operaház. 44–49.

132. GUPCSÓ Ágnes – NÉMETH G. István
Erkel további operáinak cselekménye az eredeti librettók alapján. = Szacsvai-Kim Katalin (szerk.): *Bánk bán [A Magyar Állami Operaház bicentenáriumi Bánk bán-bemutatójára készült ünnepi Erkel-füzet]* Budapest, 2010, Magyar Állami Operaház. 64–71.

133. HALÁSZ Péter

Werte und Wandlungen: Zu Zoltán Jeney's Totenritual (1987–2005). = „Melos“ a „Étos“: včera, dnes, ... zajtra? 10. medzinarodné sympóziium Melos-Étos 2009. Bratislava, 2009, Vydalo Hudobné centrum. 100–106.

134. HORVÁTH György

Dél-pesti zenei mozaikok: érdekességek Pestszentlőrinc-Pestszentimre, valamint Kispest, Pesterzsébet, Soroksár és Csepel zenei életéből. Budapest, 2010, Dohnányi Ernő Zeneiskola. 504 p.
978-963-06-8976-2

135. ITTZÉS Mihály

Kodály, the methodologist. = *Bulletin of the International Kodály Society* 35. 2010. 2. 8–15.

136. KAZARECZKY Noémi

Egy művészházaspár a 20. századi Magyarországon: Bertha István és Szirmay-Kalos Margit életútja című kiállítás könyvváltozata. Szécsény, 2010, Kubinyi Ferenc Múzeum. 108 p.
978-963-7224-95-9
Bertha István színházi zeneszerzőről

137. KEMENCZKY Anita

Pápa Város Fúvószenekarának története. 1946–2008. Pápa, 2009, Jókai M. Vár. Kvt. 89 p.

138. KISS Ferenc

Híres művészek Budapesten a Magyar Királyi Operaházban, 1884–1944: Great artists in Budapest Hungarian Royal Opera House, 1884–1944: Grosse Künstler in Budapest Ungarisch Königliches Opernhaus, 1884–1944. Pécs, 2009, Alexandra. 639 p. + 3 CD
978-963-297-070-7

139. KISS Gábor

Az új sensus communis – Kodálytól Rajeczkýig. = *Magyar Zene* 48. 2010. 3. 317–327.

140. Kodály Zoltán és tanítványai. A hagyomány és a hagyományozódás vizsgálata két nemzedék életművében. (Szerk. Berlász Melinda) Budapest, 2007, Rózsavölgyi. 634 p.
978-963-87007-7-3

Ism. Paksa Katalin = *Acta Ethnographica Hungarica*. 55. 2010. 1. 261–263.

141. KÖLCSEY Ferenc – ERKEL Ferenc

Himnusz. Kölcsey Ferenc költeménye, Erkel Ferenc zenéje. Az Országos Széchényi Könyvtárban őrzött kéziratok hasonmása. (Keletkezés-történeti tanulmánnyal közread. Bónis Ferenc) Budapest, 2010, Balassi. 37 p.
978-963-506-826-5

142. Kosmoi. Peter Eötvös an der Hochschule für Musik der Musik-Akademie der Stadt Basel. Schriften, Gespräche, Dokumente. (Szerk. Michael Kunkel) Saarbrücken, 2007, Pfau 332 p.

978-3-89727-364-1

Ism. Dalos Anna: *Egy zeneszerző kozmosza. Könyv Eötvös Péterről*. = *Muzsika*. 53. 2010. 7. 34–35.

143. KURTÁG György

Dalok Anna Ahmatova verseire, op. 41. Beszélések az új műről. (Közrem. Papp Márta, Farkas Zoltán) = *Holmi* 22. 2010. 3. 261–272.

144. KURTÁG György
Entretiens, textes, dessins (trois entretiens avec Bálint András Varga, deux hommages à György Ligeti et autres textes). (Traduits par Mireille T. Tóth, Peter Szendy, Simon Gallot et Stella Senes) Genève, 2009, Éditions Contrechamps. 223 p.
978-2-940068-34-0
Ism. Tual, F.-G. = Revue Musicale de Suisse Romande. 63. 2010. 3. 50–52.; Balázs István: A bőség zavara – zavaró bőség? = Muzsika. 53. 2010. 4. 34–37.
145. KUSZ Veronika
„A Wayfaring Stranger” – Dohnányi Amerikai rapzódiaja. = Magyar Zene 48. 2010. 2. 161–186.
146. Ligatures. La pensée musicale de György Kurtág. (Sous la direction de Pierre Maréchaux et Grégoire Tossier.) Rennes, 2009, Presses Universitaires de Rennes. 351 p.
978-2-7535-0781-4
Ism. Balázs István: A bőség zavara – zavaró bőség? = Muzsika. 53. 2010. 4. 34–37.
147. LIGETI György
Gesammelte Schriften. (Hrsg. von Monika Lichtenfeld) Mainz, 2007, Schott. 870 p.
978-3-7957-0451-3
Ism. Knessl, Lothar = Österreichische Musikzeitschrift. 65. 2010. 1. 78–79. o.; Kerékfy Márton: Bepillantás egy kivételes elme rapzodikus és csapongó gondolataiba. = Magyar Zene. 48. 2010. 1. 104–108.
148. LIGETI György
Öninterjú. (Ford. Kerékfy Márton) = Muzsika 53. 2010. 8. 15–20.
149. Ligeti György válogatott írásai. (Vál., ford., szerk. Kerékfy Márton) Budapest, 2010, Rózsavölgyi. 480 p.
978-963-88317-2-9
150. MARCZI Mariann
Ligeti György zongoraetűdjeiről. = Magyar Zene 48. 2010. 3. 355–367.
151. MARCZI Mariann
Ligeti György zongoraetűdjeiről II. = Magyar Zene 48. 2010. 4. 459–468.
152. A Nagykátai Fúvószenekar: The Brass Band of Nagykáta: Das Blasorchester von Nagykáta. (Szerk. Palásti György és Pintácsi Adrienn) Nagykáta, 2010, Ünnepi Hangok Alapítvány. 40 p.
978-963-06-8606-8
153. NÉMETH G. István
Erkel Ferenc és nemzeti operáinak történetei. = Honismeret 38. 2010. 6. 71–77.
154. NÉMETH G. István
„Már nem is csupán zenei probléma”. A népzene, mint forrás Csiki Boldizsár műveiben. = Magyar Zene 48. 2010. 3. 328–350.
155. PACSIKA Emília
A muzsika szegedi professzora. Weninger Richárd, a romantikus igazgató. Szeged, 2010, Bába. 136 p.
978-963-9881-99-0
Weninger Richárd hárfaművészlől
156. PAPP Márta – FARKAS Zoltán – KURTÁG György – KURTÁG Márta
Light in Darkness. A New Work by György Kurtág. Two Conversations. = The Hungarian Quarterly 51. 2010. 200. 129–142.
157. RICHTER Pál
Egzotikum és depresszió – értelmezések és félreértelmzések a magyaros stílus kapcsán. = Magyar Zene 48. 2010. 1. 33–47.
158. ROMÁN Zoltán
Mahler és Magyarország. (Ford. Kemenes Inez, Havas Lujza) Budapest, 2010, Geopen. 360 p.
978-963-9973-22-0
159. Sándor Veress. Komponist – Lehrer – Forscher. (Hrsg. von Doris Lanz, Anselm Gerhard) Kassel, 2008, Bärenreiter. 294 p.
978-3-7618-1933-3
Ism. Mikusi Balázs = Notes. 66. 2009–2010. 3. 527–528.

160. SOLYMOSI TARI Emőke
Filmzeneírás – szabadon: Höllinger és Lajtha. = Magyar Zene 48. 2010. 1. 69–73.
161. SOLYMOSI TARI Emőke
Két világ közt. Beszélgetések Lajtha Lászlóról. Budapest, 2010, Hagyományok Háza. 341 p.
978-963-7363-49-8
Ism. Richter Pál: A szabadság fanatikusa. Lajtha László, a „harmadik nagy magyar” = Muzsika. 53. 2010. 9. 43–45.
162. SZABADYNÉ BÉKÉSI Magdolna
In memoriam Szatmári (Sauerwald) Géza zeneszerző. Szeged, 2009, Juhász Gyula Felsőoktatási Kiadó. 153 p.
978-963-9927-03-2
163. SZACSVAI-KIM Katalin
Az Erkel-műhely. = Szacsvai-Kim Katalin (szerk.): Bánk bán [A Magyar Állami Operaház bicentenáriumi Bánk bán-bemutatójára készült ünnepi Erkel-füzet] Budapest, 2010, Magyar Állami Operaház. 24–33.
164. SZACSVAI-KIM Katalin
Az Erkel-műhely kezdetei. Közös munka az Erzsébet előtti színpadi zenékben. = Zenatudományi dolgozatok 2009. Budapest, 2009, MTA Zenatudományi Intézet. 191–244.
165. SZITHA Tünde
Experimentum és népzene az Új Zenei Stúdió műhelyében 1970–90 között – és utána. = Magyar Zene 48. 2010. 4. 439–451.
166. SZÓNYI Lajos
Zenészek egyenruhában. A Rendőrzeneekar története, 1923–2010. Budapest, 2010, Készenléti Rendőrség. 200 p.
978-963-88833-0-8
167. TALLIÁN Tibor
A kibírás zenije. Pillanatfelvételek Erkel Ferencről. = Muzsika 53. 2010. 11. 3–8.
168. TARI Lujza
A nemzeti zene megteremtői. Bihari János és Rózsavölgyi Márk. = Rubicon 21. 2010. 8. 22–25.
169. VARGA Bálint András
György Kurtág: Three Interviews and Ligeti Homages. Rochester–New York, 2009, University of Rochester Press. 166 p.
Eastman Studies in Music
1-580-46328-2
170. VÁRNAI Ferenc
Zenei napló. Várnai Ferenc 122 írása Pécs város és Baranya megye zeneművészeti múltjáról és 1959 és 2007 közötti zenei eseményeiről. Pécs, 2009, magánkiadás. 244 p. + 1 CD
978-963-06-4898-1
171. Zene, művészet, piac, fogyasztás. (Szerk. Retkes Attila, Várkonyi Tamás) Budapest, 2010, Kultindex Nonprofit Kft. 226 p.
NKA kutatások
978-963-06-9170-3
Zenezociológiai kutatás eredményeinek ismertetése

Néptánc

172. Dance Structures. Perspectives on the analysis of human movement. (Ed. Adrienne L. Kaeppler, Elsie Ivanicich Dunin) Budapest, 2007, Akadémiai Kiadó. 423 p.
978-963-05-8542-2
Ism. Voigt Vilmos = Acta Ethnographica Hungarica. 55. 2010. 1. 271–276.
173. Dancing from Past to Present: Nation, Culture, Identities. (Ed. Theresa Jill Buckland
Madison, Wisconsin, 2006, The University of Wisconsin Press. 245 p.
0-299-21850-3
Ism. Varga Sándor = Acta Ethnographica Hungarica. 55. 2010. 1. 276–277.
174. DÓKA Krisztina
Az erdélyi táncfolklór Lajtha László írásaiban. = Folkszemle 2010.
Internetes folyóirat, 2010. december

175. DÓKA Krisztina
Egy maroszeői falu táncéletének átalakulása a XX. században. = Hagyomány és korszerűség a néptáncutatóban. Pesovár Ernő emlékezte. 59–80.
176. FELFÖLDI László
Előszó: Preface. = Paksa Katalin: Az ugrós táncok zenéje: Music of Ugrós Dances. Budapest, 2010, MTA Zenetudományi Intézet–L'Harmattan. 7–13.
177. FELFÖLDI László
Formation of the Legal Framework for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage in UNESCO: How Traditional Dance is Part of Intangible Heritage. = Mohd Anis Md Nor, Elsie Ivancich (ed.): Proceedings of the 25th Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology, 11–17 August 2008, Kuala Lumpur. Kuala Lumpur, 2009, Cultural Centre University of Malaya. 125–132.
178. FELFÖLDI László
Réthei Prikkel Marián és Seprődi János levelezése 1903 november – 1905 január. = Hagyomány és korszerűség a néptáncutatóban. Pesovár Ernő emlékezte. 321–344.
179. FELFÖLDI László
Tánc. = Paládi-Kovács Attila (főszerk.), Flórián Mária (szerk.): Magyar néprajz. Táj, nép, történelem I.2. A magyar népi műveltség korszakai. Budapest, 2009, Akadémiai Kiadó. 255–259., 463–477., 623–629.
978 963 05 8752 5
180. FELFÖLDI László – FÜGEDI János
Traditional Dance as Knowledge, Social Practice and Cultural Heritage in East Central European Local Communities: Concepts and Research Plan. = Hoppál Mihály (ed.): Sustainable Heritage. Budapest, 2010, European Folklore Institute. 183–195.
181. FÜGEDI János – OSSA, Sergio de la – IGLESIAS, Xabier – PARGA, Juan
Así fan os bailadores... Repertorio de iniciación aos bailes e danzas de Galicia. Baiona, 2009, Dos Acordes 133 p. + 1 DVD + 1 CD
978-84-936618-4-7
182. FÜGEDI János
A Bertóké és társai. Dunaszerdahely, 2010, CSEMADOK. DVD
183. FÜGEDI János
Lábán Rudolf – az új tánc útjainak látóka. = Lábán Rudolf: Táncnak szentelt élet. Budapest, 2009, L'Harmattan. 7–22.
184. FÜGEDI János
A magyar néptánc bokázóinak rendszere. = Táncutatói közlemények 1. 2009. 1. 30–47.
185. FÜGEDI János
A mozdulatpár mint motívikus mikrostruktúra Jakab József pontozóiban. = Hagyomány és korszerűség a néptáncutatóban. Pesovár Ernő emlékezte. 37–46.
186. FÜGEDI János
A notáció szerepe a tánc tudományos feldolgozásában. = Művelődés 63. 2009. 9. 21–23.
187. FÜGEDI János – MISI Gábor
A talajérintő lábgesztások lejegyzési lehetőségei. = Zenetudományi dolgozatok 2009. Budapest, 2009, MTA Zenetudományi Intézet. 373–394.
188. FÜGEDI János
A táncírás használatának hatása a táncutatóra. = Bolváry Takács Gábor (szerk.): Hagyomány és újítás a táncművészetben, a táncpedagógiában és a táncutatóban. Budapest, 2009, Planétás Kiadó. 159–163.
189. KARÁCSONY Zoltán
Az erdélyi táncfolklorisztikai filmek keletkezés-története és kritikai áttekintése. A kezdetektől 1963-ig. = Művelődés 63. 2009. 11. 8.
190. KARÁCSONY Zoltán
A kalotaszegi legényes műfaji-funkcionális változatai. = Zenetudományi dolgozatok 2009. Budapest, 2009, MTA Zenetudományi Intézet. 341–371.

191. Karsai Zsigmond festőművész, a Népművészet Mestere. (Szerk. Felföldi László, Bánszky Pál) Budapest, 2010, MTA Zenetudományi Intézet. 160 p. + CD

978-963-88451-7-7

Néptáncos vonatkozásokkal

192. KÖNCZEI Csilla

Kulturális identitás, rítus és reprezentáció a Brassó megyei Háromfaluban. A borica. Kolozsvár, 2009, Kriza János Néprajzi Társaság, 293 p.

978-973-8439-37-5

193. A Könczei Csilla vitaindító előadásához kapcsolódó kerekasztal-beszélgetés szerkesztett változata: *Mașă rotundă*. Szerk. Pávai István = Könczei Csongor (szerk.): *Az erdélyi magyar táncművészet és táncstudomány az ezredfordulón: Coreografia și etnocooreologia maghiară din Transilvania în mileniiul trei*. Kolozsvár, 2010, Nemzeti Kisebbségkutató Intézet–Kriterion Kiadó. 117–127, 135–145.

194. LÁZÁR Katalin

Táncos elemek a népi játékokban. = Hagyo-

mány és korszerűség a néptáncutatásban. Pesovár Ernő emlékezete. 213–229.

195. PÁLFY Gyula

Pesovár Ernő munkássága: Irodalomjegyzék. = *Hagyomány és korszerűség a néptáncutatásban*. Pesovár Ernő emlékezete. 361–366.

196. PÁVAI István

19. századi havasalföldi és székelyföldi adatok a magyar tánc kultúráról. = *Hagyomány és korszerűség a néptáncutatásban*. Pesovár Ernő emlékezete. 177–186.

197. PÁVAI István

Gondolatok az erdélyi folklorizmusról egy évforduló kapcsán. = Fekete Réka (szerk.): *Táncbeszéd. Beszélgetőkönyv a Háromszék Táncegyüttes első húsz évéről Sepsiszentgyörgy, 2010, Háromszék Táncegyüttes*. 11–12.

198. TARI Lujza

Pesovár Ernő 80 éves. = *Hagyomány és korszerűség a néptáncutatásban*. Pesovár Ernő emlékezete. 369–375.

Népzene

199. ALMÁSI István

A népzene jegyében. Válogatott írások. Kolozsvár, 2009, Az Európai Tanulmányok Kiadója. 333 p.

Ism. Domokos Mária = *Acta Ethnographica Hungarica*. 55. 2010. 1. 269–271.; Domokos Mária: *Még közelebb a célhoz*. = *Muzsika*. 53. 2010. 1. 31–33.; Paksa Katalin: *Egy kolozsvári népzenekutató válogatott írásai*. = *Magyar Zene*. 48. 2010. 1. 109–112.

200. BARVICH Iván

A tamburabrácsa: The harmonizing tambura. Budapest, 2010, *Hagyományok Háza*. 154 p. + 1 CD

Népzenei füzetek. Hangszeres népzenei példatár

979-963-7363-62-7

201. BERECSKY János

Nový štýl maďarskej ľudovej hudby. Prehľad historického vývoja. = *Slovenská Hudba* 34. 2008. 1. 14–62.

202. BODZA Klára – PAKSA Katalin

Magyar Népi Énekiskola I–II. Javított kiadás. Budapest, 2010, *Magyar Művelődési Intézet*

203. BORSI Ferenc

A hagyományos citerajáték kezdőknek és haladóknak: *Traditional zither for beginners and advanced students*. Budapest, 2010, *Hagyományok Háza*. 171 p. + 1 CD

Népzenei füzetek. Hangszeres népzenei példatár

979-963-7363-60-3

204. CZAKÓ Gábor – JUHÁSZ Zoltán
Beljebb a magyar észjárásba. Budapest, 2010,
Cz. Simon Bt. 321 p. + 1 CD
978-963-88408-2-0
Népzenei vonatkozásokkal
205. DOBSZAY László
Az összehasonlító népzenetudomány tündöklése
és lehanyatlása. = *Magyar Zene* 48. 2010. 1.
7–19.
206. HÁLA József – G. SZABÓ Zoltán
„Dudásoknak, kanászoknak közzibül, közzi-
bül...”. A dudáról és dudásokról az ipolysági
kanászhangverseny századik évfordulója alkal-
mából. Budapest, 2010. Timp. 144 p.
978-963-9614-78-9
207. HOPPÁL Mihály – SIPOS János
Shaman Songs. Budapest, 2010, International
Society for Shamanistic Research. 72 p.
978-963-88257-2-8
208. IANCU Laura
Midwinter Dramatic Plays and Singing Cus-
toms in Magyarfalu. = *Acta Ethnographica
Hungarica* 55. 2010. 1. 57–68.
209. JUHÁSZ Zoltán
Székelyföldi furulyaiskola és dallamgyűjtemény:
Instruction for playing traditional shepherd's
flute from Transylvania's Székelyföld region
with collection of melodies. Budapest, 2010,
Hagyományok Háza. 113 p. + 1 CD
Népzenei füzetek. Hangszeres népzenei
példatár
ISMN 979-0-9005278-0-6
210. JUHÁSZ Zoltán – SIPOS János
A Comparative Analysis of Eurasian Folksong
Corpora, Using Self Organising Maps. = *Journal
of Interdisciplinary Music Studies* 4. 2010.
1. 1–16.
211. KARÁCSONY-MOLNÁR Erika
Óévbúcsúztató, újévi szokások egy moldvai
településen, Lészpeden. = Bali János, Bati Anikó,
Kiss Réka (szerk.): *Inde aurum – inde
vinum – inde salutem*. Paládi-Kovács Attila 70.
születésnapjára. Budapest, 2010, ELTE BTK
Tárgyi Néprajzi Tanszék–MTA Néprajzi Kuta-
tóintézet. 345–360.
978-963-284-171-7
Népzenei vonatkozásokkal
212. KÁRPÁTI János
Hemiola-jelenség a Földközi-tenger térségében.
= *Magyar Zene* 48. 2010. 1. 20–30.
213. KÖNCZEI Csongor
Muzsika a „kettős” periférián. A zenészstátusz
és az identitás kérdése az ezredforduló kalota-
szegi cigánymuzsikusainak körében. = Bali
János, Bati Anikó, Kiss Réka (szerk.): *Inde
aurum – inde vinum – inde salutem*. Paládi-
Kovács Attila 70. születésnapjára. Budapest,
2010, ELTE BTK Tárgyi Néprajzi Tanszék–
MTA Néprajzi Kutatóintézet. 421–428.
978-963-284-171-7
214. KOVALCSIK Katalin
Romani Ballmusik in einem transdanubischen
Dorf in Ungarn. = Gisela Probst-Effah (Hrsg.):
Regionalität in der musikalischen Popularkul-
tur. Tagungsbericht Hachenburg 2006 der
Kommission zur Erforschung musikalischer
Volkskulturen in der Deutschen Gesellschaft
für Volkskunde e.V. Aachen, 2009, Shaker
Verlag. 281–298.
215. KOVALCSIK Katalin
The Romani musicians on the stage of pluri-
culturalism: the case of the Kalyi Jag group in
Hungary. = Michael Steward, Rövid Márton
(eds.): *Multi-Disciplinary Approaches to Ro-
many Studies. Selected Papers from Partici-
pants of Central European University's Sum-
mer Courses 2007–2009*. Budapest, 2010,
Central European University Press. 55–70.
E-könyv
216. KOVALCSIK Katalin
Tolna megyei beások három nemzedékének
lakodalmái. = Deáky Zita, Nagy Pál (szerk.): A
cigány kultúra történeti és néprajzi kutatása a
Kárpát-medencében. A Bódi Zsuzsanna emlé-
kére rendezett történeti-néprajzi konferencia
előadásai (Gödöllő, 2009. február 18–20.)

- Budapest; Gödöllő, 2010, Szent István Egyetem Gazdaság- és Társadalomtudományi Kar. 27–39.
Cigány néprajzi tanulmányok
978-963-88169-1-7
217. KOVALCSIK Katalin
A Tolna megyei beások három nemzedékének lakodalmái. 1. rész. = *Amaro Drom* 20. 2010. 5. 30–33.
218. KOVALCSIK Katalin
A Tolna megyei beások három nemzedékének lakodalmái. 2. rész. = *Amaro Drom* 20. 2010. 6. 628–630.
219. KŐVÁRI Réka
Folk Hymns Collected by Kodály in the Székely Land and Bukovina. = *Acta Ethnographica Hungarica* 55. 2010. 1. 21–20.
220. KÜLLŐS Imola
Közköltészet Vikár Béla népköltési gyűjteményében. = *Irodalomtörténet* Budapest, 51. 2009. 4. 530–547.
221. LANDGRAF Ildikó
Vikár Béla tudományos pályája és hagyatéka. = Bali János, Bárti Anikó, Kiss Réka (szerk.): *Inde aurum – inde vinum – inde salutem. Paládi-Kovács Attila 70. születésnapjára.* Budapest, 2010, ELTE BTK Tárgyi Néprajzi Tanszék–MTA Néprajzi Kutatóintézet. 513–526.
978-963-284-171-7
Népzenei vonatkozásokkal
222. LÁZÁR Katalin
Kis kacsá fürdik. = *Zenatudományi dolgozatok* 2009. Budapest, 2009, MTA Zenatudományi Intézet. 319–340.
223. LÁZÁR Katalin
The Songs of a Northern Ostyák Woman. = *Acta Ethnographica Hungarica* 55. 2010. 1. 69–99.
224. LÁZÁR Katalin
Válogatás *Uszód* játékaiból. *Uszód*, 2010, *Uszód Község Önkormányzata*. 83 p.
225. LÁZÁR Katalin – VÁSZOLYI-VASSE Erik
Songs from Komiland. Solymár, 2010, *Reguly Társaság*
979-0-8016-5095-5
226. NÉMETH István
Népzenei örökségünkről. Budapest, 2010, *Muharay Elemér Népművészeti Szövetség*. 21 p.
978-963-88844-0-4
227. Nótáskönyv. (Összeáll. Sárosi Bálint)
Budapest, 2010, *Nap Kiadó*. 356 p.
978-963-8658-81-3
228. PAKSA Katalin
„Jelenti magát Jézus háromszor esztendőben.” Karácsony, húsvét, pünkösd a zenei néphagyományban. = Barna Gábor, Gyöngyössi Orsolya (szerk.): *Rítus és ünnep: Rite and Feast.* Szeged, 2010, *Néprajzi és Kulturális Antropológiai Tanszék*. 69–83.
229. PAKSA Katalin
Magyar népzene-történet. Budapest, 1999, *Balassi*. 288 p.
963-506-280-X
Ism. Tari Lujza = *Acta Ethnographica Hungarica* 55. 2010. 1. 263–267.
230. PAKSA Katalin
Pentatony as a Vehicle of Identity in Hungarian Music. = *Acta Ethnographica Hungarica* 55. 2010. 1. 1–10.
231. PAKSA Katalin
Az ugrós táncok zenéje: Music of Ugrós Dances. (Szerk. Felföldi László, Fügedi János) Budapest, 2010, *MTA Zenatudományi Intézet–L'Harmattan*. 280 p. + CD
978-963-236-270-0
232. PAKSA Katalin
Vargyas és Kodály. = *Ethnographia* 121. 2010. 1. 59–67.
233. PAKSA Katalin
Zene, dal; Zene, népdal; Népzene, népdal. = Paládi-Kovács Attila (főszerk.), Flórián Mária (szerk.): *Magyar néprajz. Táj, nép, történelem* I.2. A magyar népi műveltség korszakai. Buda-

- pest, 2009, Akadémiai Kiadó. 116–130, 244–254, 442–463, 615–623.
978 963 05 8752 5
234. Patria: Magyar népzenei felvételek 1936–1963. A teljes gyűjtemény dokumentációja és a lemezkísérő mellékletek hasonmásai. (Szerk. Sebő Ferenc) Budapest, 2010, Hagyományok Háza. 199 p. + 1 DVD-ROM
978-963-7363-65-8
235. PÁVAI István
A folklorista Vikár Béla I. = FolkMAGazin 17. 2010. 1. 14–15.
236. PÁVAI István
A folklorista Vikár Béla II. = FolkMAGazin 17. 2010. 2. 14–15.
237. PÁVAI István
A folklorista Vikár Béla III. = FolkMAGazin 17. 2010. 3. 30–31.
238. PÁVAI István
A folklorista Vikár Béla IV. = FolkMAGazin 17. 2010. 4. 30–31.
239. PÁVAI István
A folklorista Vikár Béla V. = FolkMAGazin 17. 2010. 5. 28–29.
240. PÁVAI István
A folklorista Vikár Béla VI. = FolkMAGazin 17. 2010. 6. 28–29.
241. PÁVAI István
Kodály Zoltán és Vikár Béla. = A Magyar Kodály Társaság Hírei 31. 2009. 5. 12–15.
242. PÓCS Éva
„Keleti hagyomány – nyugati kultúra” Vargyas Lajos munkásságában. = Ethnographia 121. 2010. 1. 47–58.
243. RICHTER Pál – PÁVAI István – MÓROCCZ András
Folk Music Archives on the Way of Becoming Public. = Revista de Etnografie și Folclor 2009. 1–2. 49–52.
244. RUDASNÉ BAJCSAY Márta
Interrelation between Tune and Text, as Revealed in Lajos Vargyas’ Oeuvre. = Acta Ethnographica Hungarica 55. 2010. 1. 11–19.
245. SÁROSI Bálint
A hangszeres magyar népzenei hagyomány. Budapest, 2008, Balassi. 204 p.
978-963-506-778-7
Ism. Dalos Anna: A népzene kutatás mostoha gyermeke. = Holmi. 21. 2009. 8., 1127–1130.; Paksa Katalin: Zenészek, zenék, tradíció. = Magyar Zene. 67. 2009. 2. 217–219.; Dobszay László: Hiteles összegzés. = Muzsika. 52. 2009. 6. 30–31.
246. SIPOS János
Az azerbajdzsáni mugam és az azerbajdzsáni népzene. = Magyarország és Azerbajdzsán: a kultúrák párbeszéde. A IV. nemzetközi tudományos konferencia (előadások, cikkek és rezümék). II. kötet (Történelem, Néprajz, Folklór, Irodalom, Nyelvészet) Budapest, 2010, Azerbajdzsáni Tudományos Akadémia–MTA Néprajzi Kutatóintézet–ELTE. 399–406.
247. SIPOS János
Az azeri zene kapcsolata a magyar, illetve más török népek zenéihez. = Dévényi Kinga (szerk.): Varietas Delectat, Tanulmányok Kégl Sándor emlékére Budapest, 2010, Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára. 115–130.
Keleti Tanulmányok: Oriental Studies
248. SIPOS János
Bir Trakya Bektaşî Cemaatinin Müziği. = Pınar Ecevitoglu, Ali Murat İrat, Ayhan Yalçınkaya (eds.): Hacı Bektaş Veli Güneşte Zerresinden, Deryada Katresinden, Uluslararası Hacı Bektaş Veli Sempozyumu Bildirileri. Ankara, 2010, Dipnot Yayınları. 359–372.
249. SIPOS János
Egy misztikus iszlám rend vallási és népi dallamai. = Zenetudományi dolgozatok 2009. Budapest, 2009, MTA Zenetudományi Intézet. 395–420.
250. SIPOS János
Categorization of Thrace Bektashi Melodies and Their Relations to Eurasian Melody Styles.

= Forschungszeitschrift über Alevitentum und Bektaschitentum 2010. 2. 35–46.

251. SIPOS János

Dakota Folk Songs and Their Inner-Asian Connection. = Acta Ethnographica Hungarica 55. 2010. 1. 101–112.

252. SIPOS János

Is it possible to use the maqam conception in analyzing and classifying vocal monophonic folk music material? = Proceedings of the International Musicological Symposium, "Space of Mugham" 18–20 March. Baku, 2009, Serk-Qerb, 397–407.

253. SIPOS János

Milyen eredetűek a magyar népzene honfoglalás kori rétegei? = FolkMAGazin 7. 2010. 6. 30–31.

254. SIPOS János

Milyen eredetűek a magyar népzene honfoglalás kori rétegei? = Magyar Nemzet 73. 2010. 344.

255. SIPOS János

Özel bir Bektaşî melodisinin izinde. = Gıyasettin Aytaş (ed.): Hacı Bektaş Veli'nin Tarihsel Kimliği, düşüncesi sistemi ve etkileri. Proceedings of the III. International Turkish Culture and Hacı Bektaş Veli Symposium, 30–31 Ekim, 2009. Skopje, 2010, Gazi Üniversitesi Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Merkezi Yayınları Araştırma Dizisi; Hazar Reklamar Printing House. 165–173.

256. SIPOS János

Teaching methods of the Turkish Bektashi community in music and music related activities. = R. Sultanova (ed.): Sacred Knowledge: Schools or revelation? Master-Apprentice System of Oral Transmission in the Music of the Turkic Speaking World. Cambridge, 2009, LAP Lambert Academic Publishing. 68–76.

257. SIPOS János

Trakya Bektaşî Ezgilerin Siniflandırılması ve Avrasya Çerçevesi. = Alevilik-Bektaşîlik Araştırmaları Dergisi 2. Köln, 2010, Alevi-Bektaşî Kültür Enstitüsü. 35–46.

258. SIPOS János

Tuvai és magyar dallamok. = Hagymány és korszerűség a néptáncutatásban. Pesovár Ernő emlékezete. 187–200.

259. SZABÓ Zoltán, G.

„Duda és dudy”. A Kárpát-medence északi területeinek két jellegzetes dudatípusa. = Bali János, Báti Anikó, Kiss Réka (szerk.): Inde aurum – inde vinum – inde salutem. Paládi-Kovács Attila 70. születésnapjára. Budapest, 2010, ELTE BTK Tárgyi Néprajzi Tanszék–MTA Néprajzi Kutatóintézet. 279–295.

978-963-284-171-7

260. Száz magyar katonadal. Bartók Béla és

Kodály Zoltán kiadatlan gyűjteménye, 1918. Dokumentumok és történeti háttér: Hundert ungarische Soldatenlieder. Béla Bartóks und Zoltán Kodály's unveröffentlichte Auswahl, 1918. Dokumente und historischer Hintergrund. (Sajtó alá rend. Szalay Olga) Budapest, 2010, Balassi–MTA Zenetudományi Intézet. 662 p.

978 963 506 831 9

261. SZILAS Zoltán

Találkoztam boldog zenészekkel. Budapest, 2009, magánkiadás. 231 p.

978-963-06-7172-9

A Dorog környéki svábok és szlovákok zenéjéről

262. TARI Lujza

Bartók, Lajtha, Kodály és a szentesi tekerősök. = Solymosi Tari Emőke (szerk.): Tisztelgés Lajtha László emléke előtt. Zenetudományi Konferencia a zeneszerző születésének 115. és halálának 45. évfordulója alkalmából. MTA Zenetudományi Intézet, 2008. február 16. Budapest, 2009, MTA Zenetudományi Intézet. CD-ROM

263. TARI Lujza

Bevezetés. = Kóka Rozália: Hadikfalvi betlehemes. Változatlan utánnomás. Budapest, 2009, Fekete Sas Kiadó. 1.

264. TARI Lujza

Folk music as part of globalization and (or) interculturality. = Cornel Tăranu, Violeta

Dinescu, Lujza Tari, Katalin Paksa, Gh. Oprea, Petre Marcel Vărlan, Zoltán Szalay [et al.] (ed. board): *Musicometrica 1. Concepte si tendinte in muzica contemporana*. Braşov, 2009, Transilvania University of Braşov, The Faculty of Music. 145–153.

265. TARI Lujza

Percussion Instruments in the Traditional Music of Contemporary and Historical Hungary. = Gisa Jähnichen (ed.): *Studia instrumentorum musicae popularis I*. Münster, 2009, MV-Wissenschaft. 289–304.

266. TARI Lujza

Schweizerlied. = *Magyar Zene* 48. 2010. 2. 225–236.

267. TARI Lujza

A szlovákiai magyar népzene. Válogatás a szerző népzenegyűjtéséből. 1983–2006. Dunaszerdahely, 2010, CSEMADOK Dunaszerdahelyi Művelődési Intézete. 366 p.

Gyurcsó István Alapítvány könyvek

978-80-89001-52-1

268. TARI Lujza

Vortragsweisen ungarischer dörflicher und städtischer Zigeunermusiker in historischen Tonaufnahmen. Allgemeine Bemerkungen, forschungsgeschichtliche Ausblicke. = *Acta Ethnographica Hungarica* 55. 2010. 1. 31–56.

269. TARI Lujza

Zenészsnevek, muzsikálással kapcsolatos személynevek. = Balázs Géza, Grétsy László (szerk.): *Régi magyar mesterségek családneveink tükrében. Válogatás az Oktatási és Kulturális Minisztérium anyanyelvi pályázataiból*. Budapest, 2010, Tinta Kiadó. 267–272.

270. TÖTSZEGI Tekla – PÁVAI István

Zene, tánc, hagyomány. Denis Galloway romániai fotói, 1926–1932: Muzică, joc, tradiție. Fotografii executate în România de Denis Galloway, 1926–1932: Music, Dance, Tradition. Denis Galloway's Romanian Photographs, 1926–1932. Budapest, 2010, Hagymányok Háza

978-963-7363-56-6

271. UNGER Balázs

Galga menti vonósbandák. „Használjon még a csontokon is...!”. Budapest, 2010, Hagymányok Háza. 180 p.

Népzenei füzetek

978-963-7363-31-3

272. VIRÁGVÖLGYI Márta

Bogyiszlói népzene. Orsós Kis János. 2. jav. kiad. Budapest, 2010, Hagymányok Háza. 138 p.

Népzenei füzetek. Hangszeres népzenei példatár

978-963-7363-47-4

Reference

273. Erkel Ferenc lelőhely-bibliográfia. (Összeáll. Szőke Margit) Gyula, 2010, Mogyoróssy J. Vár. Kvt. 264 p.

978-963-06-9663-0

274. Révész Dorrit bibliográfiája. (Összeáll. Büky Virág, bev. Boronkay Antal) = *Magyar Zene* 48. 2010. 1. 59–64.

275. SIMON Géza Gábor

Magyar ragtime kották bibliográfiája, hangfelvételek diszkográfiája, 1896–2009: ragtime az Osztrák–Magyar Monarchiában és Magyarországon: korabeli kották és hangfelvételek egykori és mai hanghordozókon. Budapest, 2009, Jazz Oktatási és Kutatási Alapítvány. 248 p.

978-963-87966-2-2

Tudományos rendezvények

276. BARANYI Anna – VIKÁRIUS László
Bartók és Kodály – Anno 1910, kiállítási katalógus. Budapest, 2010, MTA Zenetudományi Intézet–Timp Kiadó. 88 p.

978-963-88451-6-0

277. BOLVÁRI-TAKÁCS Gábor
A magyar táncstudomány új fórumai. = Táncművészet 61. 2010. 2. 38–39.

Az MTA Táncstudományi Munkabizottsága alakuló üléséről (2010. május 19.) és „A hagyományos tánckultúra metamorfózisa a 20. században” című szimpóziumról (2010. június 11–12.)

278. DALOS Anna

Opera és nemzet – Pest-Budán és a nagyvilágban. Nemzetközi zenetudományi konferencia Erkel Ferenc születésének 200. évfordulója alkalmából. = Muzsika 53. 2010. 12. 3–4.

279. GOMBOS László

Dohnányi Ernő emlékkiállítás, halálának 50. évfordulóján. Budapest, 2010, MTA Zenetudományi Intézet–Timp Kiadó. 32 p.

978-963-88451-5-3

280. KUSZ Veronika

Dohnányi, évfordulók. Emlékkiállítás az Országos Széchényi Könyvtárban. = Muzsika 53. 2010. 5. 26–27.

281. MARGÓCSY István

Volt egyszer egy nemzeti opera... Emlékkiállítás a Zenetudományi Intézetben. = Muzsika 53. 2010. 11. 9–12.

282. MIKUSI Balázs

Az elefántember. Konferencia Kovács Sándor tiszteletére. = Muzsika 53. 2010. 1. 13–15.

283. NÉMETH G. István

A felismeréstől hanyatt ESEM. A 26. Európai Etnomuzikológiai Szeminárium Budapesten. = Muzsika 53. 2010. 12. 5–7.

284. NÉMETH G. István

Magyar hőskorok. Három időszakos zene-történeti kiállítás. = Muzsika 53. 2010. 8. 38–40.

Zeneelmélet

285. BENEDEK Mónika

The active use of relative solfa in the theory of clas-

sical and jazz music education. = Bulletin of the International Kodály Society 35. 2010. 1. 30–42.

Zeneesztétika

286. CSOBÓ Péter György

Autonómia és kimondhatatlanság. Zenefilozófia és zenetudomány határmezsgyéiről. = Magyar Zene 48. 2010. 3. 277–293.

287. DAHLHAUS, Carl

Értelem és értelmetlenség a zenében. = Pannonhalmi Szemle 18. 2010. 3. 109–118.

288. FODOR Géza

Magánszínház. Budapest, 2009, Magvető. 281 p.

978-963-14-2723-3

Ism. Koltai Tamás: Magánmitológia, közérdek és (főként) közmorál. Fodor Géza hagyatéka. = Jelenkor. 53. 2010. 6. 718–721.

289. Médium, hang, esztétika. Zeneiség a mediális technológiák korában. (Szerk. Batta Barnabás) Szeged, 2009, Universitas Kiadó. 258 p.

978-963-88468-4-6

290. PESKÓ Zoltán

Zenéről, színházról, zenés színházról. (Közrem.

Győri László) Budapest, 2009, Rózsavölgyi és Társa. 216 p.

978-963-88317-9-8

Ism. Radnóti Sándor: Nemcsak zeneértőknek. = Muzsika. 53. 2010. 9. 41–42.

291. PINTÉR Tibor

A zenemű aurája. Walter Benjamin és a hangfelvétel. = Holmi 22. 2010. 8. 1052–1061.

292. RÁCZ Judit – FISCHER Iván

It's Not Enough to Get it Right. Judit RácZ Talks with Iván Fischer. = The Hungarian Quarterly 51. 2010. 197. 100–113.

293. Sens et signification en musique. (Sous la direction de Márta Grabócz, préface de Daniel Charles) Paris, 2007, Hermann Éditeurs des sciences et des arts. 300 p.

978 27056 6682 8

Zenei könyvtárak

297. GÓCZA Julianna

National Reports – Hungary. = Fontes Artis Musicae 57. 2010. 4. 408–410.

298. KOVÁCH Zoltán

Az esztergomi Főszékesegyházi Könyvtár története a 11. századtól 1820-ig. (Kieg., a vál. bibliográfiát összeáll. és közreadja Szepesi Zsuzsanna) Budapest–Esztergom, 2006, Seebergi Sasváry Zoltán. 91 p.

Függelék

Egyetemes zenetörténet

300. FÁBIÁN Dorottya – SCHUBERT, Emery A new perspective on the performance of dotted rhythms. = Early Music 38. 2010. 4. 585–588.

301. MÓRICZ Klára

Jewish Identities: Nationalism, Racism, and Utopianism in Twentieth-Century Music. Berkeley–Los Angeles, 2008, University of California Press. 436 p.

Ism. Balázs István: „Könnyű álmodni nem ígérhetek”. Jelentés és értelmezés a zenében. = Magyar Zene. 48. 2010. 2. 237–247.

294. SURÁNYI László

Tér és idegenség a zenében. = Helikon 56. 2010. 1–2. 130–137.

295. SZOMORY Dezső

Zene és ének hangjainál. Zenei írások. Budapest, 2009, Múlt és Jövő Kiadó. 491 p.

978-963-9512-47-4

Ism. Laki Péter: Zenebűvészek. = Holmi. 22. 2010. 7. 934–935.; Mikusi Balázs: Szomory boldogsága. = Muzsika. 53. 2010. 10. 46–48.

296. WILHEIM András

Esszék. Írások zenéről. Budapest, 2010, Kortárs. 298 p.

978-963-9985-15-5

978-963-08-2500-9

Ism. Körmendy Kinga = Zenetudományi dolgozatok 2009. Budapest, 2009, MTA Zenetudományi Intézet. 423–426.

299. SZIRÁNYI Gábor

A Zeneakadémia könyvtárának története. = Könyv, Könyvtár, Könyvtáros 19. 2010. 8. 48–61.

978-0-520-25088-8

Ism. Wood, Abigail = Music and Letters. 91. 2010. 3. 473–475.

Egyházi zene

302. VESELKOVÁ, Eva

Notatio Strigoniensis – die Graner Notation auf dem Gebiet der Slowakei. = Hulková, Marta (ed.): Musicologica Istropolitana VIII–IX. Bratislava, 2009–2010, STIMUL. 13–44.

978-80-89236-95-4

Hangszerek

303. Lexikon der flöte. Zweite Auflage. (Hrsg. von András Adorján, Lenz Meierott) Laaber, 2010. 912 p.
978-3-89007-545-7

Liszt

304. BERTAGNOLI, Paul A.

The Liszt–Raff Collaboration Revisited. An Addendum. = *Journal of the American Liszt Society* 61–62. 2010–2011. 118–134.

305. BUTLER CANNATA, David

Liszt & Minor Orders. = *Journal of the American Liszt Society* 61–62. 2010–2011. 190–231.

306. DEAVILLE, James

A “Life with Liszt”: Pauline Pocknell Remembered. = *Journal of the American Liszt Society* 61–62. 2010–2011. 41–51.

307. DÖMLING, Wolfgang

Franz Liszt und die Nationalitäten. = *Primož Kuret (uredil): Osebnost, nacionalna identiteta v glasbi v obdobju globalizacije. Koncerti, mednarodni muzikoloski simpozij Ljubjana, 2008, Festival.* 185–188.

308. DUFETEL, Nicholas

Liszt et la « propagande wagnérienne ». Le projet de deux livres en français sur l'histoire de l'opéra et sur Wagner (1849–1859). = *Acta Musicologica* 82. 2010. 2. 263–304.

309. DUFETEL, Nicholas

“Schelling died and Hitler cast a shadow over the World”: Ernst Newman, Mildred Bliss and the Roman noir of Liszt's letters to Marie von Hohenlohe (1931–2011). = *Journal of the American Liszt Society* 61–62. 2010–2011. 52–66.

310. GOOLEY, Dana

Liszt and the noisiness of pianistic mediation. = *Musiktheorie* 25. 2010. 3. 223–245.

311. GUT, Serge

Franz Liszt. *Sinzig*, 2009, Studio Verlag. 918 p.
978-3-89564-115-2

312. GUT, Serge

Franz Liszt, les éléments du langage musical. Deuxième édition revue et augmentée. Bourglala-Reine, 2008, Zurfluh. 376 p.
978-2-87750-114-9

Ism. Arlettaz, V.: Liszt et Wagner. Nouveautés & rééditions. = *Revue Musicale de Suisse Romande*. 63. 2010. 3. 48–50.

313. KORODY P. István

Following in the Footsteps of Franz Liszt in Geneva. = *Journal of the American Liszt Society* 61–62. 2010–2011. 101–117.

314. KREGOR, Jonathan

Liszt as Transcriber. Cambridge, 2010, Cambridge University Press. 299 p.
978-0-521-11777-7

315. KREGOR, Jonathan

Liszt's Late Songs, with and without Words. = *Journal of the American Liszt Society* 61–62. 2010–2011. 159–189.

316. MOYSAN, Bruno

Liszt, virtuose subversif. Lyon, 2010, Symétrie. 304 p.
978-2-914373-41-8

Ism. Gut, Serge = *Revue de Musicologie*. 96. 2010. 2. 503–505.

317. ROSENBLATT, Jay

The Seven Lost Years of Franz Liszt. = *Journal of the American Liszt Society* 61–62. 2010–2011. 67–100.

318. THRELFALL, Robert

An Overview of Liszt Performances in the 20th Century. = *Journal of the American Liszt Society* 61–62. 2010–2011. 9–12.

319. TRIPPETT, David

Lohengrin at the Weimar Hoftheater: the Politics of a Premiere. = *Journal of the American Liszt Society* 61–62. 2010–2011. 135–158.

Magyar zenetörténet

320. BULUT, Zeynep

Theorizing Voice in Performance. György

Ligeti's Avenues. = Perspectives of New Music 48. 2010. 1. 44–64.

321. GARO, Edouard

Kodály and Switzerland. = Bulletin of the International Kodály Society 35. 2010. 1. 22–29.

322. HRČKOVÁ, Nada

György Ligeti: Ich gehöre nirgendshin. = Primož Kuret (uredil): Osebnost, nacionalna identiteta v glasbi v obdobju globalizacije. Koncerti, mednarodni muzikoloski simpozij. Ljubljana, 2008, Festival. 251–268.

323. WONG, Wendy H. W.

The "Imperial and Royal-Court Schumann Robber": the Unpublished Piano Cycles of Ernst von Dohnányi. = Fontes Artis Musicae 57. 2010. 1. 86–114.

Névmutató

Adamko, Rastislav 100

Adorján András 303

Agustoni, Luigi 55

Ahmatova, Anna 143

Alácsi Ervin János 78

Alföldy Gábor 13

Almási István 199

Ambrus, Szent 62

Arlettaz, V. 312

Bach, Carl Philipp Emanuel 32

Bach, Johann Sebastian 18, 21, 31, 54

Baki Róbert 104

Balázs István 13, 44, 129, 144, 146, 293

Bali János 105

Bánszky Pál 191

Barabás György 13

Baranyi Anna 12, 114, 276

Barsi Balázs 56

Bartók Béla 1–11, 260, 262, 276

Barvich Iván 200

Batta Barnabás 289

Beckles Wilson, Rachel 115

Benedek Mónika 285

Benjamin, Walter 291

Népzene

324. REYNIERS, Alain

Amaro Drom, notre route. Transmission d'un patrimoine musical et affirmation culturelle dans une communauté tsigane de Transylvanie: Amaro drom, our road. The passing on of a musical heritage and cultural affirmation in a Gypsy community from Transylvania. = Études tsiganes 2010. 41–42. 98–108., 204–213.

Zeneesztétika

325. GRABÓCZ Márta

Musique, narrativité, signification. Préface de Charles Rosen Paris, 2009, L'Harmattan. 380 p.

978-2-296-09387-4

Ism. Reibel, Emmanuel = Revue de Musicologie. 96. 2010. 2. 529–531.

Bereczky János 201

Berlász Melinda 140

Berlioz, Hector 116

Bertagnoli, Paul A. 304

Bertha István 136

Bihari János 168

Bliss, Mildred Barnes 309

Bodza Klára 202

Bolvári-Takács Gábor 117, 277

Bónis Ferenc 116, 118, 141

Borders, James 57

Boronkay Antal 274

Borsi Ferenc 203

Boulez, Pierre 120

Boyden, Matthew 13

Bozó Péter 13–15, 17, 108

Brown, Julie 1

Bulut, Zeynep 320

Buttler Cannata, David 305

Büky Virág 1, 8, 119, 274

Chopin, Fryderyk 44, 50, 111

Csik Boldizsár 154

Czagány Zsuzsa 17

Czakó Gábor 204

- Csobó Péter György 286
Csomó Orsolya 60–61
- Dahlhaus, Carl 287
Dalos Anna 13, 115, 120–124, 142, 245, 278
Deaville, James 306
Déri Balázs 62–66, 82
Diósi Dávid 67
Dobszay László 68, 205, 245
Dohnányi Ernő 130, 145, 279–280, 323
Dóka Krisztina 174–175
Dolinszky Miklós 16, 126
Domokos Mária 199
Dömling, Wolfgang 307
Dujmov Milán 69
Dufetel, Nicholas 308–309
Durkó Zsolt 123
- Eggebrecht, Hans Heinrich 17
Eötvös Péter 142
Erdélyi Zsuzsanna 125
Erkel Ferenc 114, 118, 126, 131–132, 141,
153, 163–164, 167, 273, 278, 281
- Fábián Dorottya 300
Farkas Zoltán 143, 156
Fazekas Gergely 18
Fedeles Tamás 92
Fejérvári Boldizsár 13
Fekete Csaba 70
Felföldi László 103, 176–180, 191, 231
Ferenczi Ilona 71–74, 127
Fischer Iván 292
Fodor Géza 288
Földváry Miklós István 87
Fügedi János 180–188, 231
- Gábos Judit 19
Gál József 20
Gál Róbert 128
Galloway, Denis 270
Garo, Edouard 321
Gellert, Christian Fürchtegott 33
Gellért, Szent 87
Gilányi Gabriella 75–77
Gócza Julianna 297
Gombos László 130, 279
Gooley, Dana 310
Göncz Zoltán 21
- Grabócz Márta 129, 293, 325
Grieg, Edvard 3
Gupcsó Ágnes 131–132
Gut, Serge 112, 311–312, 316
- Győri László, J. 22, 290
- Haggh, Barbara 79
Hála József 206
Halász Péter 133
Hamburger Klára 109
Händel, Georg Friedrich 30
Haraszti Enikő 23
Havas Lujza 158
Haydn, Joseph 12, 16, 27, 33, 35, 42, 45
Hohenlohe, Marie von 309
Hoppál Mihály 207
Horváth György 134
Höllering, Georg Michael 160
Hrčková, Nada 322
Huglo, Michel 80
Huszka Jenő 128
Huzella Elek 122
- Iancu Laura 208
Iglesias, Xabier 181
Ignác Ádám 17, 24–26
István, Szent (magyar király) 63
Ittész Mihály 135
Ivancsó István 81
- Jakab József 185
Jakabffy Tamás 55
Járdányi Pál 121
Jeney Zoltán 120, 124, 133
Jones, David Win 27
Juhász Zoltán 204, 209–210
- Kaczmarczyk Adrienne 110, 112, 126
Karácsony Zoltán 189–190
Karácsony-Molnár Erika 211
Kármán György 82
Kárpáti János 28, 212
Karsai Zsigmond 191
Kazareczky Noémi 136
Kemenczky Anita 137
Kemenes Inez 158
Kerékfy Márton 2, 13, 147–149
Kertész Gergely 24

- Kinzler Zsuzsanna 83
 Kiss Ferenc 138
 Kiss Gábor 79, 84–85, 139
 Klein, Elisabeth 5
 Klembala Géza 29–30
 Klotz, Hans 31
 Kocsis Zoltán 22, 28, 40, 47
 Kodály Zoltán 118, 135, 139, 140, 219, 232, 241, 260, 262, 276, 321
 Kóka Rozália 263
 Koltai Tamás 288
 Komlós Katalin 27, 32–33
 Korody P. István 313
 Kovách Zoltán 298
 Kovács Andrea 58–59, 68, 86–87, 100
 Kovács Sándor (zenetörténész) 282
 Kovalcsik Katalin 214–218
 Kölcsey Ferenc 141
 Könczei Csilla 192–193
 Könczei Csongor 193, 213
 Körmendy Kinga 92, 298
 Kóvári Réka 88, 89–90, 219
 Kregor, Jonathan 314–315
 Kurtág György 115, 129, 143–144, 146, 156, 169
 Kurtág Márta 156
 Kusz Veronika 145, 280
 Küllös Imola 220
- Lábán Rudolf 183
 Lajtha László 125, 160–161, 174, 262
 Laki Péter 295
 Lampert Vera 3
 Landgraf Ildikó 221
 Lázár Katalin 194, 222–225
 Ligeti György 115, 144, 147–149, 150–151, 320, 322
 Lipatti, Dinu 19
 Liszt Ferenc 108–110, 111–112, 113, 304–319
 Lully, Jean-Baptiste 20
- Mácsai János 34, 41
 Mahler, Gustav 38–39, 158
 Malina János 21
 Marczy Mariann 150–151
 Margócsy István 281
 Marosz Diána 91
 Máté J. György 13
- Mendelssohn-Bartholdy, Felix 36
 Mesterházi Márton 13
 Mészáros Ágnes 106–107
 Mihályi Zsuzsa 44
 Mikusi Balázs 35–36, 159, 282, 295
 Miskolczy Ambrus 4
 Misi Gábor 187
 Monteverdi, Claudio 29
 Móricz Klára 301
 Mórocz András 243
 Moseley, John 5
 Moysan, Bruno 316
 Mozart, Wolfgang Amadè 16
 Müller Anita 103
- Nádori Lídia 17
 Nagy Szilvia 90
 Nakahara Yusuke 37
 Németh G. István 13, 131–132, 153–154, 283–284
 Németh István 226
 Newman, Ernst 309
- Nyíró Sebestyén 31
- Offenbach, Jacques 14–15
 Orsós Kis János 272
 Ossa, Sergio de la 181
- Pacsika Emília 155
 Paksa Katalin 140, 199, 202, 228–233, 245
 Palásti György 152
 Pálffy Gyula 195
 Papp Márta 143, 156
 Parga, Juan 181
 Pásztory Ditta 8
 Pávai István 193, 196–197, 235–241, 243, 270
 Peskó Zoltán 290
 Pesovár Ernő 103, 195, 198
 Péteri Lóránt 38–39
 Philippi, Ursula 93
 Pintácsi Adrienn 152
 Pintér Csilla 6
 Pintér Tibor 291
 Pocknell, Pauline 306
 Pócs Éva 242
 Pohánka Éva 92
 Poulenc, Francis 51

- Rácz Judit 13, 40, 50, 292
 Radnóti Sándor 290
 Raff, Joachim 304
 Rajeczky Benjámín 139
 Ránki Dezső 34
 Rasmussen, Karl Aage 41
 Reibel, Emmanuel 325
 Réthei Prikkel Marián 178
 Retkes Attila 171
 Révész Dorrit 274
 Reyniersm Alain 324
 Richter Pál 94–98, 125, 157, 161, 243
 Richter, Szvjatoszlav 34, 41
 Riskó Kata 42
 Román Zoltán 158
 Rosen, Charles 325
 Rosenblatt, Jay 317
 Rovátkay Lajos 43
 Rózsavölgyi Márk 168
 Rudasné Bajcsay Márta 244
 Russolo, Luigi 24
- Sápy Szilvia 99
 Sárosi Bálint 227, 245
 Sáy László 124
 Satie, Erik 52
 Sauerwald Géza ld. Szatmári Géza
 Schmidt-Reiter, Isolde 48
 Schönberg, Arnold 22, 28, 40, 47
 Schubert, Emery 300
 Schumann, Robert 37
 Sebő Ferenc 234
 Šedivý, Juraj 100
 Seprődi János 178
 Simon Géza Gábor 275
 Sípó János 207, 210, 246–258
 Smoleńska-Zielińska, Barbara 44
 Solymosi Tari Emőke 160–161, 262
 Somfai László 7, 8, 45
 Surányi László 294
- Szabadyné Békési Magdolna 162
 Szabó Zoltán, G. 206, 259
 Szacsvai-Kim Katalin 131–132, 163–164
 Szalay Olga 260
 Szatmári Géza 162
 Szaszovszky Ágnes 57
 Széky János 13, 54
 Szendrei Janka 78, 101
- Szentes Mózes 88
 Szepesi Zsuzsanna 298
 Szigetvári Dávid 46
 Szilas Zoltán 261
 Szilasi Alex 111
 Szirányi Gábor 299
 Szirmai-Kalos Margit 136
 Szitha Tünde 47, 165
 Szkrjabin, Alexandr 25–26
 Szomoró Dezső 295
 Szőke Margit 273
 Szőnyi Lajos 166
- Tallián Tibor 48, 167
 Tari Lujza 49, 168, 198, 229, 262–269
 Temperley, Nicholas 50
 Threlfall, Robert 318
 Todorović, Stefan 114
 Török József 92
 Tötszegi Tekla 270
 Trippett, David 319
 Tual, F. G. 144
- Unger Balázs 271
- Várady Krisztina 51
 Varga Bálint András 144, 169
 Varga Benjámín 13
 Varga Sándor 173
 Vargyas Lajos 232, 242, 244
 Várkonyi Tamás 171
 Várnai Ferenc 170
 Vászolyi-Vasse Erik 225
 Veres Bálint 52
 Veress Sándor 159
 Veselovská, Eva 100, 302
 Vidovszky László 124
 Vikár Béla 220–221, 235–241
 Vikárus László 5, 9–11, 276
 Virágvölgyi Márta 272
 Voigt Vilmos 172
- Wagner, Richard 48, 308, 319
 Wass Otilia 111
 Watzatka Ágnes 113
 Weber, Carl Maria von 49
 Weninger Richárd 155
 Wilhelm András 53, 296
 Witt, Franz Xaver 113

Wolf, Christoph 54

Wong, Wendy H. W. 323

Wood, Abigail 301

Zalatnay István 102

